

Direkter Urbanismus.

Die Rolle von Kunst und künstlerischen Strategien für gesellschaft- lich engagierte Stadtplanung

Barbara Holub



TECHNISCHE
UNIVERSITÄT
WIEN

KUMULATIVE DISSERTATION

**Direkter Urbanismus. Die Rolle von Kunst und
künstlerischen Strategien für
gesellschaftlich engagierte Stadtplanung**

**ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des
akademischen Grades einer
Doktorin der Technischen Wissenschaften
Architektur/Raumplanung und Raumordnung unter der
Leitung von**

Prof. Mag. Art. Christine Hohenbüchler
264.1/ Institut für Kunst und Gestaltung

Begutachtung durch
Prof. Mag. Art. Barbara Putz-Plecko
Prof. Dr. Kathrin Wildner

**eingereicht an der Technischen Universität Wien/
Fakultät für Architektur und Raumplanung**

von

Dipl.Ing. Barbara Holub

Matr.# 08445244
Gr.Mohrengasse 34/3, 1020 Wien

Wien, am

Unterschrift

In ihrer kumulativen Dissertation reflektiert Barbara Holub, wie ihre kritische künstlerische Praxis und ihre künstlerisch-urbanistischen Strategien zu einer gesellschaftlich engagierten Stadtentwicklung beitragen und damit eine Veränderung in der Gesellschaft bewirken können. Für diese transdisziplinäre Praxis zwischen Kunst, Urbanismus und Architektur gründete sie *transparadiso*, gemeinsam mit dem Architekten Paul Rajakovics. Als Entgegnung auf neoliberale Stadtplanungspolitik entwickelte *transparadiso* die Methode des direkten Urbanismus, in der Planung und Handlung ineinandergreifen, um damit auch auf ungeplante Veränderungen reagieren zu können. Direkter Urbanismus involviert künstlerisch-urbanistische Strategien längerfristig in Stadtplanungsprozesse und agiert entgegen der Dichotomie von Top-down- und Bottom-up-Planung.

Die Dissertation versammelt ausgewählte Projekte und Texte zu aktuellen urbanen und gesellschaftlichen Herausforderungen und zeigt die Erkenntnisse, die Barbara Holub im Rahmen ihres Forschungsprojekts *Planning Unplanned – Towards a New Positioning of Art in the Context of Urban Development* gewonnen hat. Projekte und Texte werden hier in der Wechselwirkung von „Forschung durch Praxis“ zusammengeführt und dabei aus der Komplexität der wechselnden Perspektiven – zwischen kritisch engagierter Kunst und Urbanismus – betrachtet. Obwohl es seit vielen Jahren eine wachsende Produktion innovativer urbanistischer, künstlerischer und sozial engagierter Praktiken gibt, fanden diese bis dato kaum Eingang in die dominante Planungspraxis. Die wesentliche Frage ist daher: Welche Rahmenbedingungen sind notwendig, um sozial gerechte Stadtentwicklung umsetzen zu können, gemeinschaftliche Werte zu fördern und damit den dominanten neoliberalen wirtschaftlichen Interessen entgegenzuwirken? Entscheidend ist das Zusammenwirken verschiedener Expertisen – nicht nur aus Kunst, Architektur und Stadtplanung, sondern auch aus Soziologie, Anthropologie, Stadtforschung und von ExpertInnen, die sozial orientierte ökonomische Modelle entwickeln. Deshalb entwarf Barbara Holub in ihrem Forschungsprojekt „*Planning Unplanned*“ die neue transdisziplinäre Rolle des Urban Practitioners.

Den Projekten und Texten vorangestellt ist ein ausführlicher Einführungstext, in dem Barbara Holub erstmals ihre künstlerisch-urbanistischen Strategien anhand ihrer Projekte analysiert und miteinander verbindet. Sie untersucht kritisch das Thema Partizipation und propagiert vielmehr neue Formen der Zusammenarbeit zwischen ExpertInnen, die in den verschiedenen Feldern agieren, jedoch auch zwischen AuftraggeberInnen und AuftragnehmerInnen und anderen am Planungsprozess Beteiligten, um sozial engagierten Planungsmethoden wie direktem Urbanismus zum Durchbruch zu verhelfen. Dafür schafft *transparadiso* künstlerisch-performative Situationen, in denen insbesondere das Spiel sowie Methoden zur kollektiven Wunschproduktion eingesetzt werden. Die Beteiligten produzieren Visionen für urbanistische Programme, die ihre divergierenden Interessen und damit eine Vielfalt für das Zusammenleben widerspiegeln.

Im Schlusstext fasst Barbara Holub zusammen, was Kunst kann und eben nicht (bewirken) kann. Sie hinterfragt kritisch den Ruf nach Best Practice und endet mit einem Plädoyer für Bildung als wesentliche Bedingung, um Stadtentwicklungsprozesse im Sinne des Gemeinwohls und einer gerechteren Gesellschaft nachhaltig verändern zu können.

Abstract

In her cumulative dissertation, Barbara Holub reflects on how her critical artistic practice, artistic-urbanistic strategies and transparadiso's transdisciplinary practice between art, urbanism and architecture can contribute to societally-engaged urban planning and thus have an impact on change in society. In order to counteract neoliberal urban planning policies, transparadiso developed the method of direct urbanism, connecting planning and acting as a way to react to unforeseen parameters. Direct urbanism involves artistic-urbanistic strategies in long-term planning processes and acts beyond the dichotomy of top-down and bottom-up planning.

The dissertation collects selected projects and texts that address current urban or societal issues and show the results Holub has gained from her research project *Planning Unplanned -Towards a New Positioning of Art in the Context of Urban Development*. These texts and projects are positioned in the reciprocity of "research through practice" and vice versa and are analysed from the complexity of changing positions between different fields of expertise – between critically engaged art and urbanism. Although there has been a growing production of innovative artistic-urbanistic and socially-engaged spatial practices over the years, many have hardly entered urban planning departments. Therefore a major question is: what are the conditions needed for enabling socially-engaged urban development and enhancing communal values thus counteracting the dominant neoliberal economic interests? In order to enable this, the collaboration between the different fields of expertise – not just between artists, architects and urbanists, but also with sociologists, anthropologists and urban researchers as well as with economists developing socially oriented financial models – is essential. In her research project "Planning Unplanned", Holub therefore proposed the new transdisciplinary role of the urban practitioner.

The projects and texts are prefaced by a comprehensive introduction in which Holub analyses the artistic-urbanistic strategies by project and draws linkages between them. She critically investigates the contested issue of participation and instead promotes new forms of collaboration between experts of the various fields and between authors and clients in order for planning methods like direct urbanism to leverage. Performative situations, employing e.g. the role of play and games, invite participants from diverse backgrounds to contribute their conflicting interests towards the conception of urbanistic programs as a production of desires – for producing visions for the manifold forms of cohabitation beyond the limits of the seemingly doable.

Holub summarises in the conclusion on what art can and cannot do. She claims a critical position towards the call for "best practice" and ends with a plea for "informal education" as a crucial step towards sustainable change in urban planning processes, which would have a major impact on enhancing common welfare and for enabling a more just society.

INHALT

1	Einführung	10
2	Direkter Urbanismus	52
2.1	<u>Situative Fiktionen und taktische Brüche.</u>	54
	Ein Gespräch über den direkten Urbanismus von transparadiso mit Paul O’Neill und Mick Wilson <i>in: Direkter Urbanismus, 2013</i>	
2.2	<u>Direkter Urbanismus</u>	68
	transparadiso <i>in: Direkter Urbanismus, 2013</i>	
3	Planning Unplanned	76
3.1	<u>Planning Unplanned Editorial / Einführung</u>	78
	<i>in: Planning Unplanned - Darf Kunst eine Funktion haben? Towards a New Function of Art in Society, 2015</i>	
3.2	<u>Towards a New Positioning of Art in the Context of</u>	90
	<u>Urban Development</u>	
	<i>in: Planning Unplanned - Darf Kunst eine Funktion haben? Towards a New Function of Art in Society, 2015</i>	
3.3	<u>www.urban-matters.org</u>	122
	<u>Urban Matters Reconsidered: For Societal</u>	
	<u>Engagement in Urban Development</u>	
	Barbara Holub, Karin Reisinger <i>in: Planning Unplanned - Darf Kunst eine Funktion haben? Towards a New Function of Art in Society, 2015</i>	
3.4	<u>Missing Things as Potential for the Unplanned.</u>	126
	<u>Learning from “Beyond Leidsche Rijn”,</u>	
	<u>“kunstprojekte_riem”, and “Aspern Vienna’s Urban</u>	
	<u>Lakeside”</u>	
	<i>in: Planning Unplanned - Darf Kunst eine Funktion haben? Towards a New Function of Art in Society, 2015</i>	
3.5	<u>Planning unplanned - Wo ist die Kunst?</u>	140
	<i>in: urbanmatters.coop, 2012</i>	
3.6	<u>Für wen, warum und wie weiter? Die Rolle von</u>	148
	<u>Kunst im Kontext urbaner Entwicklungen zwischen</u>	
	<u>Freiraum und Abhängigkeit</u>	
	<i>in: dérive_Zeitschrift für Stadtforschung, Heft 39, 2010</i>	

4 Makro-Utopie und antizipatorische Fiktion 156

4.1 Flüchtig, Fliegend, ein (permanenter) 158

Ausnahmezustand - das Fluc als Rollengenerator

in: *FLUC. Tanz die Utopie!*, 2014

4.2 Collaborative Settings: From the Blue Frog Society to Direct Urbanism 164

in: *This troublesome, uncomfortable and questionable Relevance of Art in Public Space_In Search of a Possible Paradigm*, 2013

4.3 The Blue Frog Society 180

Prag (CZ), Bonn (D), New York (USA), Wien (A), Trieste (I), 2010 >

5 Urbane Tools und Strategien 196

5.1 Spielen: Das Spiel als urbanes Tool für Kommunikation und Wunschproduktion

5.1.1 Deseo urbano 198

Valparaíso (CHL), 2000+2001

5.1.2 Commons kommen nach Liezen 212

Liezen (A), 2011

5.1.3 Commons kommen. Ankommen 224

Wien (A), 2015

5.1.4 Aufforderung zur ungeforderten freiwilligen 228

Intersprachlichkeit

Pottenhofen (A), 2016

5.2 Gehen: Verborgene Potenziale und "stiller Aktivismus"

5.2.1 More Opportunities 234

Plymouth (GB), 2007

5.2.2 Make News Instead Of 250

London (GB), 2008

5.2.3 Am Stadtrand 252

Wien (A), 2010

5.2.4 Paradise Enterprise 268

Judenburg (A), 2012-2014

5.2.5 Direkter Urbanismus. Eine neue Methode für urbanes Handeln. 274

Barbara Holub, Paul Rajakovics

in: *Andere Urbanitäten. Zur Pluralität des Städtischen*, 2018

5.3 Handeln: Partizipation für Wunschproduktion

5.3.1 Wunschfreistellung schlüsselfertig	290
Salzburg (A), 2005	
5.3.2 Das Indikator mobil als Dispositiv posturbanistischer Stadtnutzung	294
Wien (A), Salzburg (A), Laafeld (A), 2003-2010	
5.3.3 The First World Congress of the Missing Things	306
Baltimore (USA), 2014	
5.3.4 The Second World Non-Congress of the Missing Things	314
Wien-Aspern (A), 2014	
5.3.5 Du Bakchich pour Lampedusa	320
Sousse (TUN), 2014	

5.4 Umwerten: Performative Interventionen und das Schaffen einer Situation

5.4.1 Auf die geringe Wahrscheinlichkeit	326
Berlin (D), Wien (A), 2014	
5.4.2 Uitzicht op!	334
Amsterdam-Ijburg (NL), 2008	

6 Das Bienvenue **346**

<u>6.1 Das Lachen, das einem im Halse stecken bleibt</u>	348
Wien (A), 2015	
<u>6.2 Je suis arabe - Ein Recht auf Poesie</u>	352
Salzburg (A), 2015	
<u>6.3 Quartier Bienvenue.</u>	354
<u>Neue Formen des Zusammenlebens</u>	
Wien (A), 2016-2022	
<u>6.4 Bienvenue. Neue Formen des Zusammenlebens</u>	358
Neue Aufgaben und Rollen von Architektur und Kunst im Zusammenhang gesellschaftlicher Verantwortung	
in: <i>Räume des Ankommens. Topographische Perspektiven auf Migration und Flucht</i> , 2015	

7 Schlusstext **368**

Literatur	382
Projektliste	390
Bildnachweis	392
Biographie	394

1

Einführung

Direkter Urbanismus. Die Rolle von Kunst und künstlerischen Strategien für gesellschaftlich engagierte Stadtplanung

Barbara Holub

Der Einführungstext gibt einen Überblick über Struktur und Fragestellungen dieser kumulativen Dissertation. Zusätzlich stellt er erstmals die Tools und Strategien, die ich und transparadiso in verschiedenen Projekten einsetzen, in einen Zusammenhang und macht so die jeweilige Adaptierung entsprechend der Fragestellung und des Kontextes sichtbar.

Die Struktur der Dissertation spiegelt mein und unser/transparadisos Handeln, für das wir „Forschung durch Praxis“ propagieren, wider. Wir agieren parallel auf beiden Ebenen: Konkrete Erfahrungen werden im Laufe der Projektbearbeitung analysiert und die daraus gewonnenen Erkenntnisse wieder in die Forschung zurückgespiegelt. Dies ist ein wesentlicher Aspekt der von uns entwickelten Methode des direkten Urbanismus. Je nach Situation ist einmal die Forschung der Ausgangspunkt, ein anderes Mal die Praxis – aus deren Blickpunkt sich dann jeweils wieder das andere weiterentwickelt. Das Zusammenspiel von Projekten und Texten bildet also eine rhizomatische Struktur, die die Grenzen zwischen den Disziplinen sowie Kategorien von „angewandt“ und „autonom“ überschreitet – und damit insgesamt Kategorisierungen und Hierarchien hinterfragt.

Theorie und Praxis zusammenzuführen ist ein Interesse, das ich und transparadiso schon lange verfolgten, bevor sich das neue Feld der „künstlerischen Forschung“⁰¹ herausbildete und etablierte. Dieses Feld betrachte ich teilweise kritisch, da oftmals von KünstlerInnen eher eine Adaptierung ihrer Methoden an gängige wissenschaftliche Methoden verlangt wird, anstatt dass künstlerische Methoden und Praktiken, die einer anderen – oft nicht eindeutig beschreibbaren oder gar quantifizierbaren – Logik folgen, als wertvolle Erneuerung für ein Umdenken in Bezug auf sozial engagiertes gesellschaftliches Handeln betrachtet würden. Genau da, wo etablierte (z.B. sozialwissenschaftliche) Methoden scheitern, setzen wir an und propagieren unsere „Forschung durch Praxis“.

Die Auswahl der hier angeführten Texte und Projekte meiner eigenen künstlerischen sowie meiner Praxis mit transparadiso stellt unsere künstlerisch-urbanistischen Strategien für direkten Urbanismus anhand von Projekten der letzten Jahre dar, und deren Einbindung in den aktuellen kritischen Kunstdiskurs (siehe „critical spatial practice“). Der Fokus liegt dabei auf der Rolle

⁰¹ Siehe u.a. *JAR/Journal for Artistic Research*, <http://www.jar-online.net/> (Zugriff: 01.04.2018).

von Kunst und künstlerischen Strategien in Bezug auf „urban issues“, sowie auf Methoden, die es ermöglichen, die von neoliberaler Stadtplanung vernachlässigten urbanen Qualitäten für ein Zusammenleben der Vielen (siehe „Recht auf Stadt“) wieder (neu) zu etablieren.²

Die Texte stammen im Wesentlichen aus den Publikationen *Planning Unplanned*³ und *Direkter Urbanismus*⁴, die grundlegend für meine Praxis sowie für meine theoretisch-forschende Arbeit sind. Nachdem transparadiso seit 1999 Projekte im transdisziplinären Kontext zwischen Kunst, Urbanismus und Architektur realisiert und 2007 erstmals in einer Publikation die Methode des direkten Urbanismus als solche benannte und beschrieb⁵, erschien es uns wichtig, diese Methode in einer Publikation zu positionieren. Ausgewählte Texte präsentiere ich in Kapitel 2 „Direkter Urbanismus“.

Kapitel 3 „Planning Unplanned“ zeigt wesentliche Texte meiner Publikation, die aus dem künstlerischen Forschungsprojekt *Planning Unplanned. Towards a New Positioning of Art in the Context of Urban Development* resultiert, das ich am Institut für Kunst und Gestaltung/Fakultät für Architektur und Raumplanung/TU Wien in den Jahren 2010–2013 durchführte. Das Forschungsprojekt entstand aus der vordringlichen Fragestellung, welche Rolle Kunst und künstlerische Strategien für eine sozial engagierte Planungspraxis haben können – und wie Kunst dabei ihr Potenzial und ihre spezielle Expertise nutzen kann, um für gesellschaftliche Prozesse jenseits von neoliberalen ökonomischen Interessen einzutreten. Wesentlich dabei ist, die „Autonomie“ von Kunst entgegen jeglicher Vereinnahmung zu betonen und künstlerische Methoden aufzuzeigen, die urbanes Handeln als bedeutenden Aspekt für eine sozial orientierte Stadtentwicklung ermöglichen. Zugleich stellen sie humanistische Werte für das Gemeinwohl anstatt kommerzieller Interessen in den Vordergrund.

Als weiteres Element installierte ich im Rahmen von *Planning Unplanned* die Projektdatenbank www.urban-matters.org, in der künstlerisch-urbanistische Projekte weltweit präsentiert werden. Diese können nach Methoden und Tools, nach Fragestellungen und Kontext recherchiert werden. Die Projektdatenbank verfolgt das Ziel, zunehmend auch Projekte aus anderen Kontinenten außerhalb Europas zu präsentieren, die weniger bekannt sind – und die aufgrund der anderen kulturellen, politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen oft innovative Vorgangsweisen ermöglichen, die in Europa durch einschränkende Regulatorien schwierig sind. Diese Projekte sollen als wichtige Referenzen für ähnliche Aufgabenstellungen weltweit dienen und ein „Lernen aus anderen Kontexten“ ermöglichen. www.urban-matters.org schafft somit Zugang zu einer Wissensproduktion, die in Europa außerhalb von spezifischen Fachkreisen oft schwierig zugänglich und deshalb weitgehend unterschätzt ist.

Ausgewählte Texte aus diesen Publikationen versammelt Kapitel 4 „Makro-Utopie und die antizipatorische Fiktion“ gemeinsam mit Projekten und deren Strategien. Kapitel 5 „Urbane Tools und Strategien“ ist Projekten gewidmet, die sich mit jenen Strategien befassen, die ich hier in Punkt 2 näher erläutern werde: Das Spiel – urbane Wunschproduktion; Congress of the Missing Things – Produktion von Wissen, Wünschen und urbanen Programmen; „Gehen/Spazieren“ zwischen Forschen und Handeln. In Kapitel 6 stelle ich „Das Bienvenue“, ein neues urbanes Quartier in Wien, vor – gemeinsam mit vorhergehenden künstlerisch-urbanen Interventionen, aus

02 Hier stelle ich nur Projekte vor, die gezielt Auswirkungen auf „urban issues“ bzw. Stadtentwicklung anstreben. Für weitere Projekte siehe www.barbaraholub.com sowie die Projektübersicht mit Kurzbeschreibungen in Barbara Holub/Paul Rajakovics, *Direkter Urbanismus*, S. 200–213. Auf die Problematik in Bezug auf die Umsetzung innovativer Planungsmethoden gehe ich im Schlusstext ein.

03 Barbara Holub/Christine Hohenbüchler (Hrsg.), *Planning Unplanned. Darf Kunst eine Funktion haben? Towards a New Function of Art in Society*, Wien: Verlag für moderne Kunst, 2015.

04 transparadiso (Barbara Holub/Paul Rajakovics), *Direkter Urbanismus*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2013.

05 transparadiso: „On Direct Urbanism and the Art of Parallel Strategies“, in: *Open*, NAI Publishers, SKOR, 2007/No.12, S.137–144.

deren Erfahrungen wir im Vorfeld sowohl die Programme als auch zukünftige Kooperationen für *Das Bienvenue* entwickelten und bringe weitere Texte zum Thema.

In Kapitel 7 „Schlusstext“ beschreibe ich all jene Voraussetzungen, die es braucht, um direkten Urbanismus und den Urban Practitioner zu etablieren. Dabei gehe ich auf bestimmte Aspekte ein, etwa wie die Unplanbarkeit als Ressource für innovative Planungsprozesse genutzt werden kann. Entgegen des oft verallgemeinernden Rufs nach Best Practice werde ich erläutern, warum ich für eine Differenzierung entsprechend des Kontexts – und deshalb für „No Best Practice“ – eintrete. In diesem Zusammenhang werde ich auch die Rolle von Kunst in Bezug auf (informelle) Bildung durch künstlerisch-urbane Interventionen und künstlerische Handlungsweisen hervorheben.

1 Gesellschaftlich engagierte Stadtplanung

1.1 Aktuelle Herausforderungen: Unplanbarkeit und gesellschaftliche Anliegen

Diese kumulative Dissertation behandelt die Fragestellung, welche neuen Methoden und urbanistische Strategien es braucht, um die wachsenden und sich zunehmend verändernden gesellschaftlichen Herausforderungen im urbanistischen Kontext so zu behandeln, dass der (dominanten) neoliberal orientierten Stadtentwicklung entgegengewirkt werden kann. Hier möchte ich nochmals die wesentlichen Aspekte hervorheben, die mit konventionellen Planungsmethoden nicht mehr adäquat bewältigbar sind. Diese betreffen die Globalisierung und die damit einhergehende Geschwindigkeit von unabsehbaren Entwicklungen, sowie das sich extrem verändernde Feld der politischen Landschaft und angestammter Parteien. Daraus resultiert die Frage nach neuer Verantwortung und neuen AkteurInnen.

Dies ist umso wesentlicher, als immer noch die weitverbreitete Top-down-Planung den aktivistischen Bottom-up-Bewegungen (wie eben auch die „Recht-auf-Stadt“-Bewegungen) gegenübergestellt wird, bzw. sich eben diese Bottom-up-Bewegungen gezielt abgrenzen von dominanter Planungspolitik. Unser Anliegen ist es jedoch, eine neue Form von Planung und urbanem Handeln entgegen dieser Dichotomie zu entwickeln.

Hierfür sind die zentralen Fragen: Wie kann künstlerisch-urbanes Handeln den üblich geforderten Logiken von „Effizienz“ entgegenwirken? Wie kann künstlerisch-urbanes Handeln im Sinne von sozial engagierter Kunst und Urbanismus „Autonomie“ bewahren?

Globalisierung – veränderte politische Landschaft – neue AkteurInnen

Die Frage von längerfristiger Planbarkeit stellt sich im Kontext von Globalisierung völlig neu: Erschienen noch in den 1980er Jahren Planungshorizonte von dreißig Jahren als sinnvoll, da man damals noch Parameter für Entwicklungstendenzen für einen langfristigen Zeitraum ansetzen konnte,

so verändern sich die Parameter für eine mögliche Planbarkeit heute unabsehbar und sehr schnell. Durch die Vernetztheit der ganzen Welt haben mittlerweile auch lokale Bewegungen Einfluss auf Veränderungen in anderen geografischen Bereichen. Weltweit sind so viele Menschen in Bewegung auf der Suche nach einer Zukunftsperspektive wie nie zuvor – sei es auf der Flucht vor Kriegen oder in Migrationsbewegungen aus vielfältigen Gründen. Dadurch stellt sich auch die Situation des Schrumpfens oder Wachsens von Städten und Regionen als zunehmend unvorhersehbar dar. D.h. Investitionen in Immobilien und der damit kalkulierte Wertzuwachs sind unabsehbaren Schwankungen unterworfen. Das Grundrecht auf Wohnen wurde zu einem Spekulationsgut, das oftmals zu prekären Lebensbedingungen führt bzw. große Teile der Bevölkerung in Armut treibt.

Auch die Rolle der Politik hat sich in Bezug auf Fragen von sozial und gesellschaftlich engagierter Stadtplanung grundlegend verändert. Planung war und ist immer direkter Ausdruck von politischem Willen und Handeln. Auch dieser Bereich unserer Gesellschaft entwickelt sich zunehmend unvorhersehbar. Durch die (Selbst-)Schwächung bzw. Auflösung der alteingesessenen Parteien gewinnen zunehmend demagogisch ausgerichtete Parteien die Oberhand, die bereit sind, soziale Errungenschaften und Strukturen, die einen sozialen Ausgleich fördern, abzuschaffen.⁷ In Bezug auf Stadtplanung bedeutet dies eine ungehemmte neoliberale und Investoren-orientierte Ausrichtung – die in Wien sogar unter grüner Stadtplanungspolitik vorangetrieben⁸ wird. Die Investoren-orientierte Stadtplanung vernachlässigt eine wesentliche Verantwortung von Stadtplanung, nämlich den Stadtraum als lebendigen „Raum für alle“, in dem sich eine vielfältige Gesellschaft entfalten kann, zu betrachten und entsprechend zu (be)handeln. Die Programme müssen also so gestaltet werden, dass soziale Gerechtigkeit gefördert und der Segregation entgegengewirkt wird. Dies untersuchte David Harvey in seinem wegweisenden Werk „Social Justice and the City“ bereits 1973, in dem er auch ein Kapitel dem „Right to the City“ widmet.⁹ Um dieses Anliegen voranzutreiben, haben sich in den letzten Jahren weltweit „Recht-auf-Stadt“-Bewegungen formiert.¹⁰

Wer übernimmt also neue Verantwortung und wer sind die neuen AkteurInnen? Um die viel beschworene „Urbanität“¹¹ (nach der sich auch jedes neue Stadtentwicklungsgebiet sehnt) umzusetzen, müssen entsprechende Rahmenbedingungen geschaffen werden – und zu diesen muss sich die Stadtplanungspolitik auch offen bekennen. So ist es wesentlich, Konflikte als bereichernden Aspekt für ein lebendiges urbanes Zusammenleben von heterogenen Bevölkerungsschichten zu betrachten. Anstatt also eine Nivellierung von Interessen voranzutreiben, die oft zu Ausschluss führen, bzw. anstatt „Integration“ als monodirektionale Anpassung zu fordern, sollten Räume für verschiedenste Formen von Kommunikation und Begegnung zwischen unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen (Kulturen, sozialen Hintergründen und Altersschichten) geschaffen werden. Diese Räume müssen jenen rein von Konsum geprägten öffentlichen Räumen entgegenwirken und stattdessen die BürgerInnen als aktive AkteurInnen ansprechen. Somit kann den Tendenzen wachsender Ausgrenzung entgegengewirkt werden. Diese Aufgaben werden allerdings in den von neoliberalen ökonomischen Interessen geprägten Stadtentwicklungen konsequent negiert.

Meine Praxis und Forschung der letzten zwanzig Jahre (und somit auch die Dissertation) basieren auf der Erkenntnis, dass trotz langjähriger innovativer

07 Dies hat sich seit der Veröffentlichung von *Planning Unplanned* 2015 dramatisch verschlechtert. So begibt sich z.B. die neue türkis-blaue österreichische Regierung in direkte Nähe zu den Vishegrad-Staaten.

08 Siehe u.a. <https://kurier.at/meinung/stadtplanung-das-stiefkind-der-politik/248.914.580> (Zugriff: 27.12.2017).

09 David Harvey, *Social Justice and the City*, Athens/Georgia: The University of Georgia Press, 2009.

10 Die österreichische „Recht-auf-Stadt“-Bewegung beschreibt dies folgendermaßen: „Wir setzen uns für ein Recht auf Stadt für alle ein und unter »alle« verstehen wir in erster Linie diejenigen, denen das »Recht auf Stadt« und somit das Recht auf aktive und gleichberechtigte Teilhabe verwehrt wird.“ <https://rechtaufstadt.at/> (Zugriff: 13.01.2018).

11 Siehe dazu „Direkter Urbanismus. Eine neue Methode für urbanes Handeln“ in Kap. 5.2.5, S.274.

künstlerisch-urbanistischer Praktiken von namhaften ArchitektInnen und UrbanistInnen (wie MUF oder raumlabor), KünstlerInnen und transdisziplinär agierende PraktikerInnen die gängige Planungspraxis kaum verändert werden¹² konnte. Für diese transdisziplinär agierenden PraktikerInnen, die sich seit Mitte der 1990er Jahre für „urban issues“ und „critical spatial practice“ engagieren, prägte ich den Begriff Urban Practitioners.¹³

Die Felder von Kunst, Architektur und Urbanismus sind immer noch getrennt, werden getrennt beauftragt und folgen ihren jeweils eigenen Logiken – die von den anderen Disziplinen nicht rezipiert werden. Die Urban Practitioners jedoch entwickelten vielfältige innovative Methoden, um genau jene Qualitäten herzustellen, die ich oben beschrieben habe. Trotz der offensichtlichen Notwendigkeit, diese Praktiken als wesentlich für eine für heutige urbane Fragestellungen adäquate Planungspraxis zu betrachten, sind sie weiterhin marginalisiert. Sie werden immer noch als das „Extra“ betrachtet, das sich gewisse engagierte KünstlerInnen oder UrbanistInnen (unter meist selbstausbeuterischen oder zumindest drastisch unterfinanzierten Bedingungen) „leisten“. Ihre Projekte werden zwar in Ausstellungen, Kulturhauptstädten, Biennalen etc. gezeigt, aber bis dato fanden sie kaum Eingang – geschweige denn Akzeptanz – in konventionelle Stadtplanungsprozesse. Mit dieser Problematik ist nicht nur direkter Urbanismus konfrontiert, sondern es betrifft auch ähnliche, sozial und gesellschaftlich engagierte urbanistische Methoden wie z.B. „ambulanter Urbanismus“ (Jeanne van Heeswijk) oder „instant urbanism“ (Stealth).

Forderungen für sozial orientierte Stadtplanung: künstlerisch-urbanistische Methoden, Verknüpfung von Planung und Handlung und eine neue Kooperationskultur

Innovative künstlerisch-urbanistische Praktiken sollen gleichwertig zu herkömmlichen Stadtplanungsmethoden positioniert werden und in langfristige Stadtplanungsprozesse Eingang finden. Das Querdenken dieser Strategien, das auch entgegen den direkten Erwartungshaltungen der AuftraggeberInnen oder einem vorformulierten Ergebnis agiert und einen offenen Prozess propagiert, soll dabei als eigenständige Qualität anerkannt werden. Diese Zugangsweise wertet die „Unplanbarkeit“¹⁴ um und nutzt sie aktiv als Potenzial, um neue Prozesse mit non-hierarchischen Planungsmethoden zu etablieren.

Ein weiteres Ziel dieser kumulativen Dissertation ist es, die Notwendigkeit einer sozial orientierten Stadtplanung¹⁵, die die BewohnerInnen gleichzeitig als aktive RaumproduzentInnen (siehe Henri Lefebvre) anspricht und involviert, zu untermauern und Stadtplanung damit wieder in die Verantwortung ihrer komplexen Aufgabenstellung gegenüber der Gesellschaft zurückzuholen bzw. neu zu positionieren. Um das zu erreichen, entwickelte transparadiso die Methode des direkten Urbanismus. Einsatz und Wirksamkeit der dafür erarbeiteten Tools und Strategien analysiere ich in Punkt 2 dieses Einführungstextes.

Trotz der Benennung als Strategien soll dadurch keine Einschränkung in der Offenheit ihrer Anwendung erfolgen. Vielmehr müssen die Instrumente und Strategien trotz Anlehnung an Erfahrungen aus anderen Projekten für jeden Kontext neu entwickelt werden. Ich betone dies insbesondere in Bezug auf die Forderung nach Best Practice oder einer Art Tool-Box, nach der immer

12 Eine rare Ausnahme stellen hier vielleicht „Park Fiction“ und „Planbude“ von Christoph Schäfer und Margit Czenki dar. Die britische innovative Gruppe MUF hat sich mittlerweile als erfolgreiches Architekturbüro etabliert, wobei ihre künstlerischen Praktiken, für die sie ursprünglich berühmt wurden, kaum nachgefragt sind. Raumlabor kämpft trotz seiner etablierten Position bis heute um langfristige/permanente Realisierungen im Architektur-/Urbanismuskontext.

13 Siehe Barbara Holub/Christine Hohenbüchler (Hrsg.), *Planning Unplanned. Darf Kunst eine Funktion haben? Towards a New Function of Art in Society*, Wien: Verlag für moderne Kunst, 2015.

14 Die Tatsache der „Unplanbarkeit“ wird bis dato – zumindest im europäischen Raum – kaum benannt. Vielmehr wird weiterhin eine Dichotomie zwischen dem Beharren auf Planbarkeit (in europäischen Städten) und den unkontrollierten Siedlungen in Städten außerhalb Europas fortgeschrieben.

15 Wenn ich hier von „Stadtplanung“ spreche, meine ich ebenso Planung in kleineren Gemeinden in der Region. Der Fokus von Stadtplanung liegt immer noch auf urbanen Räumen und Zentren, während die Veränderung der Beziehung von Stadt zu Gemeinden in ländlichen Regionen weitgehend unterschätzt und unterbetrachtet ist. Aufgrund der steigenden Miet- und Lebenshaltungskosten wird dem Leben in ländlichen Regionen zunehmend eine neue Bedeutung zukommen. Dadurch wird sich das Verhältnis des Wachstums der Städte zum Schrumpfen von Regionen verschieben, zudem neue Kommunikationstechniken nicht-ortsgebundene Arbeitsweisen ermöglichen.

wieder verlangt wird. Im Schlusstext gehe ich darauf ein und werde ebenso erläutern, welche Voraussetzungen direkter Urbanismus und Urban Practitioners benötigen.

Planung und Handlung müssen direkt miteinander verknüpft werden – dies ist ein wesentlicher Aspekt von direktem Urbanismus, um einerseits akut auf Situationen eingehen zu können und andererseits diese Erfahrungen in längerfristige Planungen einbetten zu können. Hierfür braucht es auch eine non-hierarchische Kooperationskultur, die ich in Punkt 3 untersuche. Kritisch zu hinterfragen ist dabei der oft geäußerte Wunsch nach „Partizipation“, der von der Planungsseite her allerdings auch als Feigenblatt missbraucht wird – während engagierte KünstlerInnen auf die Rolle von „DienstleisterInnen“ reduziert werden. Hier ist also eine genaue Analyse der vielen unter dem Schlagwort „Partizipation“ stattfindenden Prozesse notwendig – und somit eine Neupositionierung der darin involvierten Rollen.

1.2 Rollenwechsel als urbanistische Strategie

Die transdisziplinäre Praxis von transparadiso bewegt sich in den Feldern zwischen Urbanismus, Kunst, Architektur, zwischen Forschung und Praxis. Wir behandeln dabei den urbanen Raum als sozialen Raum, den Pierre Bourdieu folgendermaßen beschreibt: „Der soziale Raum differenziert sich in unterschiedliche und unterscheidbare Praxisfelder wie etwa das Feld der Kunst, das ökonomische Feld, das akademische Feld, in denen unterschiedliche Interessen herrschen. In den Praxisfeldern herrschen unterschiedliche Spielregeln und Spieleinsätze, die sich aus den unterscheidbaren Interessen der einzelnen Felder ergeben.“¹⁶

Das „ökonomische Feld“, von dem Bourdieu spricht, ist hier das Feld der Stadtplanung, das vor allem seit den 1990er Jahren von der zunehmenden Ökonomisierung durch die neoliberal ausgerichtete Stadtentwicklung geprägt ist. Die unterschiedlichen Felder, in denen wir uns bewegen, machen wir uns als künstlerische Strategie zunutze. Felder werden von Bourdieu als Praxisfelder gefasst, die als „historisch konstituierte Spielräume mit ihren spezifischen Institutionen und je eigenen Funktionsgesetzen“¹⁷ anzusehen sind und sich nur über die soziale Praxis der in diesen Feldern agierenden sozialen AkteurInnen reproduzieren können. Bourdieu skizziert unterschiedliche Felder innerhalb des mehrdimensionalen und durch soziale Ungleichheit strukturierten sozialen Raums wie: literarisches Feld, ökonomisches Feld, akademisches Feld, Feld der Kunst usw.

Durch das Wechseln zwischen den Feldern ist unser Agieren für das Gegenüber (AuftraggeberInnen, TeilnehmerInnen etc.) unvorhersehbar und arbeitet mit den unterschiedlichen Interessen, die wir je nach Feld vertreten.¹⁸ Das Ansprechen von konfligierenden Interessen aus oppositionellen Positionen kann so zu einem gemeinsamen Abwägen werden. Damit wird Verständnis für die Interessen des anderen erzeugt. Allenfalls werden die Konflikte nicht aufgelöst, sondern es wird nach einer Lösung gesucht, die gemeinsame Qualitäten statt Individualinteressen in den Vordergrund stellt und auch widerprüchlichen Anliegen einen Raum lässt.

Sowohl in der kritischen Analyse unserer eigenen Praxis und Erfahrungen als auch in jener von KollegInnen hat sich gezeigt, dass die Logiken der

¹⁶ Frank Hillebrandt, *Die Habitus-Feld-Theorie als Beitrag zur Mikro-Makro-Problematik in der Soziologie – aus der Sicht des Feldbegriffs*, Hamburg-Harburg: Technische Universität Hamburg-Harburg, 1999, S.18.

<https://www.tuhh.de/tbg/Deutsch/Projekte/Sozionik2/WP2.pdf> (Zugriff: 06.09.2018).

¹⁷ ebd. S.11.

¹⁸ Siehe dazu z.B. die Arbeit „sette per sette“ von osservatorio urbano lungomare, in *Planning Unplanned*, S. 201. Hier luden die KünstlerInnen sieben für Stadtplanung relevante AkteurInnen ein, jeweils sieben Minuten aus der jeweiligen Perspektive ihre Anliegen zu argumentieren. Nach sieben Minuten rückten sie einen Platz weiter zur nächsten Rolle.

Realpolitik von Stadtplanung und den damit verknüpften Machtinteressen, die hauptsächlich von ökonomischen Interessen dominiert sind, es sehr schwierig machen, diese neuen Methoden in der Stadtplanung zu etablieren. Bourdieu führt das „Feld der Macht“ folgendermaßen aus: „Das Feld der Macht ist demnach der „Ort der Kämpfe zwischen Inhabern verschiedener Mächte (oder Kapitalsorten), die sich ... um Veränderung oder Bewahrung des verhältnismäßigen Wertes verschiedener Kapitalsorten entfachen, welche selbst in jedem Augenblick die in diesen Kämpfen einsatzfähigen Kräfte bestimmen.“¹⁹ Und Hillebrandt weiter: „Dieses Feld der Macht beeinflusst die unterschiedlichen Praxisfelder, die Bourdieu auch als Kraft- und Kampffelder bezeichnet. Diese Felder, die innerhalb in spezifischer Relation zueinander positioniert sind, sind dadurch charakterisiert, dass in ihnen ganz spezifische Formen kulturellen, ökonomischen und sozialen Kapitals benötigt werden, um in ihnen agieren zu können. In ihnen herrschen spezifische ‚Interessen‘ – verstanden als praktischer ‚Spiel-Sinn‘ für die feldspezifische Praxis –, die ganz bestimmte ‚Spielregeln‘ erzeugen, die sich letztlich nur durch die Verfügung über ganz spezifisches Kapital befolgen lassen.“²⁰

Den Wechsel der Felder bezeichnen wir als „Rollenwechsel“. Diese Strategie setzen wir in unseren Projekten ein, um – wie erwähnt – die immer noch stark getrennten Felder von Kunst und Urbanismus, Theorie und Praxis zu verbinden: Daher erfolgen die Betrachtungen jeweils aus der wechselnden Perspektive der unterschiedlichen Felder. In der Praxis geschieht dies oft spontan in der konkreten Situation, um diese zu öffnen. Dabei wechseln wir die Rollen zwischen ProjektautorInnen, ExpertIn und Nicht-ExpertIn. Durch die unvorhergesehene Wendung eines Gesprächs können z.B. jene Gesprächs- oder ProjektteilnehmerInnen wieder hereingeholt werden, die sich aus verschiedenen Gründen inhaltlich nicht oder zu wenig beteiligen konnten. Meine Rolle als Künstlerin setze ich dabei immer wieder gezielt ein, um die konventionelle Zuschreibung an KünstlerInnen als jene, die „nichts Verständliches“ produzieren, die nicht ganz ernst genommen werden können, unerwartet oder „ver-rückt“ agieren, zu nutzen, um unerwartete Reaktionen zu erzeugen. Vor allem in Kunstprojekten, die ich in Unternehmen realisiere, spiele ich mit der Position der Künstlerin und setze sie als „Perücke“²¹ ein. Im Architekturkontext wechseln wir/transparadiso jedoch – sobald es die Situation erfordert – von der Rolle der KünstlerInnen zur (als professioneller betrachteten) Rolle von ArchitektInnen, die ein profundes Verständnis für die Belange und (z.B. ökonomischen) Interessen der AuftraggeberInnen haben. Unsere nicht klar fassbare, weil unerwartet wechselnde Rolle bedeutet eine Irritation gegenüber den AuftraggeberInnen und Beteiligten, sodass eine konventionelle Rollenverteilung von allen am Prozess Beteiligten hinterfragt wird und mögliche soziale, kulturelle oder Bildungsbarrieren (aufgrund der Hintergründe der Beteiligten) überschritten werden. Dadurch entsteht eine neue Form von Kommunikation, und es können neue Inhalte jenseits des Erwarteten produziert werden.

Für das *Quartier Bienvenue*²² (siehe Kapitel 6) arbeiteten wir nicht mit dem Rollenwechsel, sondern mit dem Wechsel zwischen den Feldern: In vorhergehenden Kunstprojekten²³ hatten wir Erfahrungen und Kontakte in sehr verschiedenen geografischen, kulturellen und sozialen Kontexten gesammelt. Diese dienten uns als Grundlage für die Entwicklung der differenzierten Programme, die wir bereits im Zuge des Wettbewerbs für das *Quartier Bienvenue* vorbereiteten. Zudem brachten wir soziale Organisationen als Kooperationspartner mit.

19 Frank Hillebrandt: „Die Habitus-Feld-Theorie als Beitrag zur Mikro-Makro-Problematik in der Soziologie – aus der Sicht des Feldbegriffs“, S.11.

20 ebd.

21 Siehe Michel de Certeau, *Die Kunst des Handelns*, Berlin: Merve Verlag, 1988, S. 71f. Hier beschreibt der Jesuit die Methode, in Unternehmen sich der Praxis des „faire de la perruque“ zu bedienen, also „die Perücke zu machen“ – eine Strategie der stillen Sabotage: die bezahlte Arbeitszeit oder die Produktionsmittel des Arbeitgebers für persönliche Zwecke zu nutzen.

22 Das *Quartier Bienvenue* ist ein neues urbanes Quartier im 10. Bezirk in Wien; Bauträger: WBV-GPA, EBG; ArchitektInnen: transparadiso, gerner gerner +, M+S Architekten; Landschaftsarchitektur: YEWÖ. Realisierung bis 2018–2020. Siehe Kap. 6.3, S.354.

23 *Du bakchich pour Lampedusa*, Sousse/Tun (2014); *Operation Goldhaube*, Salzburg Museum (2014); *Das Lachen, das einem im Halse stecken bleibt*, Performing Public Arts Festival/Vienna Biennale (2015); Arbeit mit Flüchtlingen in der Notunterkunft Vordere Zollamtstraße, Wien (2015–2016); *Commons kommen. Ankommen*, in „Commons Creating Goods“, Kunsthaus Wien (2015–2016); Workshop, Social Design/Universität für angewandte Kunst (2015); Barbara Holub, *Das Bienvenue* (Hrsg. Barbara Holub/Social Design/Universität für angewandte Kunst) (2016).

1.3 Paralleles Handeln zwischen Praxis und Forschung: Auswahl der Projekte und Texte

Prozess, Kommunikation und Kollaboration: Hintergrund meiner künstlerischen Praxis

Seit mehr als 25 Jahren befasse ich mich als Künstlerin²⁴ mit Fragestellungen zur Nutzung des öffentlichen Raums. Ein wesentliches Interesse meiner Arbeit liegt darin, „Situationen“²⁵ (im öffentlichen Raum, im Ausstellungskontext oder auch in Unternehmen) zu schaffen, in die ich BewohnerInnen, AusstellungsbesucherInnen oder MitarbeiterInnen einlade, aus ihrem Alltagsleben und ihrer Alltagswahrnehmung herauszutreten, dadurch ihre Rolle zu befragen und Möglichkeiten zu entdecken, aktiv Dinge in die Hand zu nehmen. Situationen also, die man als „emanzipatorisch“ gegenüber gegebenen Umständen bezeichnen könnte. Diese Situationen konzipiere ich jedoch mit größtmöglichem Respekt in einer Form, die auf Vertrautem beruht, sodass die TeilnehmerInnen einen direkten, einfachen Zugang finden können und sie sich schon gar nicht „entblößen“. So installierte ich z.B. für „Enactments of the Self“ (Steirischer Herbst, Graz, 2002)²⁶ einen Garten, der durch einen Zaun getrennt war, und lud die BesucherInnen zu „Zaungesprächen“ ein, in denen Fragen von Nachbarschaft und Grenzen/Angrenzung thematisiert wurden. Oder für *Hingabe an die Absichtslosigkeit*, ein Projekt im Porschehof Salzburg (1999), inszenierte ich eine Spielsituation mit einer großen Menge an Carrera-Modellbahnen in der Eingangshalle, in der man sich der ungehemmten Leidenschaft des Spiels hingeben konnte. Parallel dazu führte ich Gespräche mit den MitarbeiterInnen zu ihrem Verständnis von „Kindsein“ und „Erwachsensein“, um Rollenzuschreibungen, die unsere Gesellschaft prägen, zu hinterfragen.²⁷

Diese Projekte sind Beispiele für das Schaffen von „partizipativen“ Situationen, die im Kunstkontext stattfanden und auf gesellschaftliche Fragestellungen bezogen waren. Diese Erfahrungen, sowie die urbanistischen Interventionen, die Paul Rajakovics in seiner früheren Gruppe *transbanana* (1995–1999) durchführte, bildeten den Ausgangspunkt für unsere gemeinsame Gründung von *transparadiso* (1999). Die Hinterfragung von Rollen in der Gesellschaft und wie jede/r Einzelne – unabhängig von seiner Profession oder gesellschaftlichem Status – zu einem/r aktiven TeilhaberIn, einem/r AkteurIn werden kann, sowie die non-hierarchischen Settings, die ich auch in meinen Kunstprojekten schaffe, begleiten uns seither maßgeblich in Bezug auf „direkten Urbanismus“. Paul Rajakovics entwickelte mit *transbanana* bereits andere urbanistische Strategien, die z.B. über Zeiten- und Rollenverschiebung eine fiktionale Situation herstellten, die ein Heraustreten aus dem Alltag und somit eine neue Erfahrung des urbanen Raums ermöglichten.²⁸

24 Bereits in meiner Diplomarbeit meines Architekturstudiums behandelte ich die Nutzung des öffentlichen Raums anhand eines Platzes aus den 1950er Jahren in Stuttgart (Berliner Platz), der aufgrund der Verkehrsführung in kaum genutzte Bereiche zerfiel und wenig Aufenthaltsqualität bot. Hierfür entwickelte ich ein Konzept sowohl für temporäre als auch permanente Nutzungen.

25 Siehe dazu auch die Situationisten. Anknüpfend an die Situationisten gründete Claire Doherty „Situations“ an der University of the West of England in Bristol. Und 2016 wurde das neue Master-Studium „Situating Practice“ an der Bartlett School of Architecture in London gegründet.

26 *Zwischenrollen*, in „Enactments of the Self“, Steirischer Herbst Graz (2002, kuratiert von Maia Damianovic).

27 Diese Gespräche transformierte ich dann in eine Doppelvideo-Installation in meiner Ausstellung in der Secession Wien (1999).

28 Siehe „Städteroulette“, Steirischer Herbst, Graz, 1996.

2 Strategien und Tools für urbane Wunschproduktion

Als Strategien bezeichnen wir künstlerisch-urbanistische Handlungsweisen für prozess-orientierte Planung, für die wir neue Formate von Partizipation und Kommunikation konzipieren, um neue urbanistische Programme im Sinne von direktem Urbanismus zu entwickeln.

Als Tools bezeichnen wir konkrete Objekte, die wir für den jeweiligen Kontext/das Projekt entwickeln.²⁹ Das war beispielsweise für *Paradise Enterprise* das Floß AMAMUR als Erkundungs- und Forschungsfahrzeug. Ebenso verhalf die Fahrt auf dem Floß (als „extraterritorialer“ Ort außerhalb des Alltags) zu ruhigen Gesprächen für die Wunschproduktion für den Paradiesgarten. Für die Platzgestaltung in Pottenhofen war es die Entwicklung eines zweisprachigen Scrabble-Spiels, dessen gefundene Wörter das Vokabular des Textes für die Platz-Skulptur bildeten.³⁰

Wunschproduktion ist eine urbanistische Methode, als deren „Mutter“ wir „Park Fiction“ (Christoph Schäfer/Cathy Skeene, Hamburg, 1995) bezeichneten.³¹ Für ihr bahnbrechendes und international viel diskutiertes Projekt – in dem sie über künstlerischen Aktivismus ein Stadtplanungsprojekt (ein Grünraum hätte einer Bebauung geopfert werden sollen) zu Fall brachten und stattdessen in einem langfristigen Beteiligungsprozess mit den AnrainerInnen und BewohnerInnen einen Park neu definieren und etablieren konnten – entwickelten Christoph Schäfer/Cathy Skeene u.a. den „Action Kit“ für die Wunschproduktion durch die BewohnerInnen.

Hier werde ich mich auf jene urbanen bzw. urbanistischen Strategien konzentrieren, die Beiträge für Wunschproduktion generieren, und ihre verschiedenen Potenziale und Funktionen anhand von ausgewählten Projekten zeigen. Die Differenzierung zwischen „urban“ und „urbanistisch“ lässt sich anhand des Spiels erklären. Unter „urbanem Spiel“ verstehen wir ein Spiel, das im urbanen-öffentlichen Raum stattfindet, während ein „urbanistisches Spiel“ sich urbanistischen Fragestellungen widmet. In gewissen Projekten können jedoch urbanes und urbanistisches Spiel zusammenfallen.

Weitere Strategien wie Fiktion, Retrofiktion, Umwertung, Un-Learning (Verlernen), Shifting the Context, Dialog und Polylog, Erweiterung des Kontexts, Konflikt als Produktivkraft oder Rollenwechsel habe ich in *Planning Unplanned* ausführlich beschrieben.

2.1 Das Spiel

Seit der Gründung von transparadiso ist die Nutzung des Spiels ein wesentliches Instrument unserer urbanistischen Praxis. Über das urbane oder urbanistische Spiel können „Felder der Macht“, d.h. etablierte hierarchische Strukturen, aufgelöst werden. Es dient also auch dazu, gegen soziale Ungleichheit anzuarbeiten. Dabei ist das Spiel per se bereits Strategie: Durch das Benennen einer Situation als Spiel nehme ich sie aus dem Alltag und dem Wissen um Grenzen heraus und schaffe eine neue Wirklichkeit, mit neuen Regeln. Ich spreche hier also von Spiel auf zwei Ebenen: dem Spiel, das an ein Gesellschaftsspiel angelehnt ist und aus verschiedenen Spielelementen und Spielregeln besteht, und dem Spiel als Situation.

29 Siehe Kapitel „4_Tools, Tactics, and Strategies“ in: *Planning Unplanned. Darf Kunst eine Funktion haben? Towards a New Function of Art in Society*, Barbara Holub/Christine Hohenbüchler (Hrsg.), Wien: Verlag für moderne Kunst, 2015. S. 40 ff.

30 Weiters möchte ich hier auf den Text von Kathrin Wildner „Inventive Methods. Künstlerische Ansätze in der ethnografischen Stadtforschung“, in: *Ethnoscripts. Anthropology and Art*, Jahrgang 17, Heft 1, 2015, S. 168–185 verweisen, in dem die Autorin innovative Methoden beschreibt, und auch die oft konventionellen Anforderungen an die Wissenschaftlichkeit „künstlerischer Forschung“ kritisch hinterfragt.

31 Siehe Barbara Holub/Paul Rajakovics „Urbane Wunder“ in: *Urbane Wunder*, Hohenems: Bucher Verlag, 2010, S. 2-3; sowie Park Fiction: <http://park-fiction.net/> (Zugriff: 16.12.2017).

Das Spielerische ist für direkten Urbanismus ein wesentlicher Aspekt, der sowohl entgegen konventionellen, klar formatierten Planungsmethoden arbeitet, als auch übliche Bildungsmaßnahmen und pädagogisch-soziologische Praktiken überschreitet. Das Spiel im urbanen Raum bedeutet, sich auf eine Situation einzulassen, die außerhalb des Alltags liegt – eine Situation, die jenseits üblicher Kategorien von „Gewinnern“ und „Verlierern“ operiert. Stattdessen sind diese Situationen von der Teilnahme und Teilhabe an einem gemeinschaftlichen Projekt geprägt. Ein Projekt, das den TeilnehmerInnen durch die Öffentlichkeit Anerkennung bringt und deshalb gerade für diejenigen umso wichtiger ist, die im Alltag kaum Wertschätzung erfahren.³²

Das „Spiel als Situation“ schafft eine Beteiligung, die differenziert TeilnehmerInnen aus unterschiedlichen sozialen Hintergründen einlädt und damit einem allgemeinen Ruf nach Partizipation entgegentritt. Somit wird einerseits ein direkter Zugang für TeilnehmerInnen ermöglicht, die keine ExpertInnen für Stadtplanung sind, um ihre Wünsche jenseits von absehbaren persönlichen Interessen zu formulieren. Andererseits wird ExpertInnen über das Spiel ein Freiraum eröffnet, sich von ihren üblichen Parametern und Restriktionen in der Planung zu befreien. Über das Spiel entstehen also neue soziale Räume, die scheinbar „spielerisch“ die Hierarchien sozialer Distinktion aufheben.

Funktion und „Ästhetik“ des Spiels für urbanistische Fragestellungen

Wenn wir nun über die Funktion des Spiels sprechen, so kennzeichnet das Spiel jene Widerständigkeit, die Häußermann in Bezug auf die Rolle von Kunst formuliert hat: „Kunst muss sich am Verordneten stoßen und kann nicht Teil der Inszenierung werden.“³³ Johan Huizinga analysiert das Spiel in seinem wegweisenden Werk „Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel“ (1938). Er betont das freie Handeln als immanentes Merkmal des Spiels: „Alles Spiel ist zunächst und vor allem *ein freies Handeln*. Befohlenen Spiel ist kein Spiel mehr.“³⁴ Ebenso wie die Funktion des Spiels, um aus dem Alltag heraustraten zu können: „Spiel ist nicht das „gewöhnliche“ oder das „eigentliche“ Leben. Es ist vielmehr das Heraustraten aus ihm in eine zeitweilige Sphäre von Aktivität mit einer eigenen Tendenz.“ Diese beiden Eigenschaften charakterisieren wesentlich die Rolle des Spiels, wie wir es für künstlerisch-urbanistische Prozesse bzw. Wunschproduktion einsetzen. Das Spiel macht sich selbstverständlich den Spiel-Sinn zu eigen, d.h. es nutzt die Ambivalenz zwischen dem Bewusstsein, dass es sich um ein Spiel handelt, d.h. vermeintlich nicht ernst sei – und das gleichzeitig durch das Akzeptieren der Spielregeln von großem Ernst geprägt ist.³⁵

Johan Huizinga beschreibt das Spiel als eigenen Raum, das Sinn stiftet, aber dem Unsinn seinen Raum lässt: „Spiel ist eine freiwillige Handlung oder Beschäftigung, die innerhalb gewisser festgesetzter Grenzen von Zeit und Raum nach freiwillig angenommenen, aber unbedingt bindenden Regeln verrichtet wird, ihr Ziel in sich selber hat und begleitet wird von einem Gefühl der Spannung und Freude und einem Bewusstsein des ‚Anderseins‘ als das ‚gewöhnliche Leben‘.“³⁶ Und weiter: „Der Form nach betrachtet, kann man das Spiel also zusammenfassend eine freie Handlung nennen, die als ‚nicht so gemeint‘ und außerhalb des gewöhnlichen Lebens stehend empfunden wird und trotzdem den Spieler völlig in Beschlag nehmen kann, an die kein materielles Interesse geknüpft ist und mit der kein Nutzen erworben wird,

32 Siehe Barbara Holub/Paul Rajakovics: „Direkter Urbanismus. Eine neue Methode für urbanes Handeln“ in: *Andere Urbanitäten*, Brigitta Schmidt- Lauber, Wien: Böhlau Verlag, erscheint 2018.

33 Hartmut Häußermann: „Wie wird ein Stadtteil urban?“ in: *kunstprojekte_riem: öffentliche Kunst für einen Münchner Stadtteil*. Claudia Büttner (Hrsg.) Landeshauptstadt München: Springer Verlag, 2004, S. 232.

34 Johan Huizinga, *Homo Ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Reinbek: Rowohlt's Enzyklopädie, 1997, S.16.

35 Weitere Literatur zum Spiel siehe: Roger Caillois: *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*, Berlin: Matthes & Seitz Berlin, 2017; sowie Florian Rötzer: *Ist das Leben ein Spiel? – Aspekte einer Philosophie des Spiels und eines Denkens ohne Fundamente*, international Flusser lectures; *_Vilém_Flusser_Archiv* (Hrsg.), Universität der Künste Berlin, Berlin: Walther König, 2013 (mit dem Text „Spiele“ von Vilém Flusser).

36 Johan Huizinga, *Homo Ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Reinbek: Rowohlt's Enzyklopädie, 1997, S.37.

die sich innerhalb einer eigens bestimmten Zeit und eines eigens bestimmten Raumes vollzieht, die nach bestimmten Regeln ordnungsgemäß verläuft und Gemeinschaftsverbände ins Leben ruft, die ihrerseits sich gern mit einem Geheimnis umgeben oder durch Verkleidung als anders als die gewöhnliche Welt abheben.“³⁷

Diese Charakteristiken des Spiels sind die Grundlage für unseren Einsatz des Spiels für urbane und urbanistische Fragestellungen. Auch Henri Lefebvre betonte bereits die Qualität des Spielerischen: „Die Zentralität des Spielerischen hat Folgen: Den Sinn für das Werk wiederherzustellen, den Kunst und Philosophie beigetragen haben. Der Zeit gegenüber dem Raum Vorrang einräumen und dabei berücksichtigen, dass sich die Zeit allmählich in den Raum einschreibt und darin schreibt – die Aneignung über die Beherrschung stellen.“³⁸

Die Rolle von Spielregeln

Um die Relationen im sozialen Raum fluid zu halten, machen wir uns die unterschiedlichen „Spielregeln“ und „Spieleinsätze“, die auch Bourdieu erwähnt, zunutze. Ebenso wie wir Spiele erfinden, führen wir auch neue Spielregeln ein, die oft kollektives Spiel zulassen, wo ansonsten der „Gegner“ im Spiel klar definiert ist. Das „Spiel“ wird nicht nur begleitet von den Spielregeln, die dem jeweiligen Spiel immanent sind, bzw. dessen Ablauf regeln, sondern es produziert auch Fragen in Bezug auf die Aufstellung neuer Spielregeln im Sinne von urbanem Handeln für gesellschaftliche Prozesse: Wer darf wann „mitspielen“? Unter welchen Bedingungen?

Diese Fragen waren bereits Thema einiger meiner künstlerischen Projekte, die ich in den 1990er Jahren mit Unternehmen wie Bene (Wien)³⁹ oder dem Porschehof (Salzburg)⁴⁰ durchführte. Für *Vertraulich behandelt* lud ich die MitarbeiterInnen von Bene ein, Situationen „unter dem Tisch“ zu inszenieren. Die daraus resultierenden Fotos installierte ich als eine Art Film-Collage an der Fassade im 1. Obergeschoß des Bene-Schauraums im 1. Bezirk in Wien – in jenem Bereich, der vorher durch eine graue Tafel die Situation unter den Arbeitstischen der MitarbeiterInnen abgedeckt hatte. Das Projekt spielte auf die Imagination an und zeigte eine Fiktion dessen, was im Arbeitsalltag verborgen wird – bzw. Sehnsüchte, die in Filmen als Parallelhandlung gezeigt werden. In der mehrjährigen Zusammenarbeit mit Bene inszenierte ich weitere Situationen zum Thema „Mitspielen“, die die Rolle der MitarbeiterInnen im Spannungsfeld zwischen Unternehmen und Gesellschaft beleuchteten.

Für *Hingabe an die Absichtslosigkeit* lud ich die MitarbeiterInnen des Porschehofs zum ungehemmten Spiel mit unzähligen Carrera-Rennbahnen in das Foyer ein, die die Sehnsucht der Kindheit aufleben ließen. Aus den Fotos, die das Spielen dokumentieren, montierte ich ein umfassendes Wandbild im Foyer, in dem die SpielteilnehmerInnen sich jeden Tag wiederfinden konnten.

In diesen Projekten bezogen sich die Fragen allerdings nicht auf urbanistische Prozesse, sondern auf Machtgefüge innerhalb von Unternehmen, bzw. inwieweit sich das Individuum in Bezug auf Machtstrukturen in der Gesellschaft behaupten und emanzipieren kann.

37 Johan Huizinga, *Homo Ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Reinbek: Rowohlt's Enzyklopädie, 1997, S.22.

38 Henri Lefebvre, *Recht auf Stadt*, Hamburg: Edition Nautilus GmbH, 2016, S. 186.

39 *Vertraulich behandelt* (1997–1999; permanente Installation in der Fassade 1997-2009), Bene Showroom, Wien, kuratiert von Désirée Schellerer; siehe: <http://www.barbaraholub.com/handled-confidentially.html> (Zugriff: 01.05.18).

40 *Hingabe an die Absichtslosigkeit* (1999), Porschehof Salzburg/ in Kooperation mit dem Salzburger Kunstverein; das Projekt entwickelte ich später als Teil meiner Ausstellung in der Secession Wien (1999) weiter.

Differenzierung der Ziele von Spielen im urbanen Raum

Mittlerweile gibt es viele Formate von Spielen im urbanen Raum, deren Ziele jedoch sehr unterschiedlich sind. Sie reichen von der Bewusstseinsmachung für brisante urbane Fragestellungen bis zu informellen Bildungsinstrumenten oder der Herstellung von Kommunikation zu brisanten Themen. Selten jedoch haben sie das Ziel, neue urbanistische Programme zu entwickeln⁴¹. Spiele, die engagierte Inhalte vermitteln wollen (und in diesem Zuge das Spiel z.B. zur Bewusstseinsmachung für komplexe gesellschaftliche Fragestellungen nutzen), sind nicht direkt übertragbar auf urbanistische Kontexte bzw. Prozesse. So stellte Daniela Kuka⁴² in „Salon publik #3“⁴³ ein urbanes Spiel vor, das allerdings so komplizierte Spielregeln und nicht wirklich klar erkennbare Ziele hatte, dass es nicht tauglich erschien für urbane Wunschproduktion. Daniela Kuka beschreibt ihre Methode unter „mögliche Zukünfte“ folgendermaßen: „Mit *Preenaction* versuchen wir, durch das Zusammenbringen von epistemischen Praktiken des Experiments und dem Fantasiereichtum des Spiels eine neue Form der Auseinandersetzung mit alternativen Realitäten vorzustellen. In deren Rahmen geht es zunächst darum, mit alternativen Bedingungsstrukturen für mögliche Zukünfte in ausgewählten sozialen Teilsystemen zu experimentieren, Interventionen frei zu erfinden oder durch Antizipation testweise zu modellieren, einen spekulativ gestalten oder noch zu gestaltenden Erfahrungsraum für Menschen verschiedenster Hintergründe zu eröffnen, Fragen statt Antworten zu erspielen.“⁴⁴

Auch der Kulturwissenschaftler Ernst Strouhal beschäftigt sich seit langem intensiv mit dem Spiel, vor allem aus einer historischen Perspektive. So hat er alte Gesellschaftsspiele aus der ganzen Welt gesammelt, von denen er eine Auswahl in seinem Projekt „Weltenbummler – Reisen im Spiel!“ in Gemeindebauten in Wien in einer speziell dafür konzipierten Installation anbot, um über das analoge Spiel die Kommunikation unter den BewohnerInnen zu stärken.⁴⁵

Das Kunstprojekt „Part of the Game. Angewandte Spieltheorie im urbanen Freiraum“ (ngbk Berlin, 2014) befasste sich explizit mit der Rolle des Spiels und der von AkteurInnen im urbanen Raum. „Part of the Game“ zu sein, impliziert Teilnahme an einem begrenzten, durch Regeln bestimmten Raum. Spiele sind Abbilder der Gesellschaft, in denen bestimmte Beziehungen und Praktiken reproduziert und eingeübt werden. Manche Spiele sind genau das: ein Spiel und nichts anderes. Andere jedoch, bei denen es um Politik, Geld, Macht und Raum geht, beeinflussen uns – ob wir nun Teil des Spiels sind oder nicht. Die Stadt wird zum Spielbrett. Sechs künstlerische Positionen gehen der Bedeutung des Spiels nach, verhandeln in Spielform aktuelle Themen, fragen nach Möglichkeiten nicht mitzuspielen und untersuchen, inwieweit die Stadt schon immer ein Spielfeld ist: ein Ort für verschiedenste, sich überlagernde und widersprüchliche Spiele.⁴⁶

Die Künstlerin Pia Lanzinger realisierte im Rahmen von „Part of the Game“ das Projekt „Würfeln um Berlin. Das Gentrifizierungsspiel“: „Während sich der Staat auf die Rettung von Banken konzentriert, wandelt sich der Berliner Immobilienbestand zum vermeintlich sicheren Spekulationsobjekt und ehemals günstige Mietwohnungen werden zur Mangelware. »Würfeln um Berlin« übersetzt diese Logik in ein überdimensionales Brettspiel, das im öffentlichen Raum gespielt wird. Die Implikationen dieser Situation und die verschiedenen Versuche, das Recht auf Stadt einzufordern, werden als Teile

41 Hier möchte ich nochmals auf „Park Fiction“ als beispielgebendes Projekt verweisen, das über einen „Action-Kit“ und vielfältige künstlerische Methoden tatsächlich eine kollektive Planung für den Park ermöglichte.

42 Siehe die Publikation *texturen Nr. 2 – Spielen*, Thomas Düllo, Konstantin Daniel Haensch, Daniela Kuka (Hrsg.), Universität der Künste Berlin, 2015, die „Spielen“ zugleich als Thema und Methode behandelt: Wer Spiele macht und Spiele spielt, nimmt eine Haltung ein, neue Möglichkeiten des Denkens und Handelns zu bahnen, so Mitherausgeberin und Autorin Daniela Kuka“. <http://preenaction.de/> (Zugriff 06.01.2018).

43 Az W Wien, 2013, kuratiert von content.associates.

44 <http://preenaction.de/methode/moegliche-zukunft/> (Zugriff 06.01.2018). Siehe auch Daniela Kuka: „Das Spiel als Methode. Mögliche Zukünfte des urbanen Raums“, in *Urbanity*, (content.associates Hrsg.) Wien: Eigenverlag, 2013, S.62-73.

45 <http://www.koer.or.at/projekte/weltenbummler-reisen-im-spiel/> (Zugriff 06.01.2018). Siehe auch seine Publikation *Die Welt im Spiel. Atlas der spielbaren Landkarten*, Wien/München: Brandstätter Verlag, 2015, in der unzählige historische Reisespiele zum Nachspielen versammelt hat.

46 <https://archiv.ngbk.de/projekte/part-of-the-game/> (Zugriff: 01.04.2018).

eines globalen Spiels mit lokalen Besonderheiten rekonstruiert. Das erlaubt einen anderen Blick auf seine Regeln und den Bann, der das Geschehen beherrscht.“ (*Presstext Part of the Game*).

Pia Lanzingers Projekt setzte also das Spiel ein, um Zusammenhänge von Gentrifizierung in Berlin durchzuspielen und diese bewusst zu machen.⁴⁷

Die Beispiele zeigen die Bandbreite des Einsatzes von Spielen als analoge Beteiligung für urbane Fragestellungen bzw. Stadtentwicklung. Daniela Kuka setzt die Entwicklung von Spielen zum „preenactment“ von Zukunft ein, wobei die Themen jedoch sehr groß gefasst sind und damit abstrakt bleiben. Das Spiel erzeugt hier eher eine Art von Hochrechnung auf zukünftige Parameter, die sie versucht als wissenschaftliche Methode zu fassen. Durch die komplizierten Spielregeln und die Versuche, die Ergebnisse in Kategorien einzuordnen, bleibt dem Wecken des Spielsinns, dem „freien“ Spiel – so wie wir es verstehen, nämlich als Anreiz, aus seiner gewohnten Rolle herauszutreten – in meinem Verständnis kaum Raum. Der Kulturgeschichtsforscher Ernst Strouhal macht seine herausragende Forschung zu traditionellen, historischen Spielen nun auch konkret in Form von Spielen zugänglich, um durch das Teilhaben am Spiel Gemeinschaft zu erzeugen. Hier hat das Spiel jedoch nicht das Ziel, in urbane Prozesse eingreifen zu wollen.

Das Spiel als Tool für urbanistische Wunschproduktion

transparidiso setzte das Spiel als urbanistisches Instrument für urbane Wunschproduktion erstmals für *deseo urbano* (Valparaíso/Chile, 1999)⁴⁸ ein und hat seither Spiele für viele urbanistisch-künstlerische Projekte entwickelt. Das Spiel nutzt dabei die ihm inhärente Eigenschaft der Absichtslosigkeit, um eine entspannte Atmosphäre herzustellen, die gleichzeitig durch die Spannung des Spiels aufgeladen ist. In den folgenden Projekten analysiere ich die jeweilige Rolle des Spiels in Bezug auf seine urbanistische und gesellschaftliche Dimension.

Für *deseo urbano* (Valparaíso, Chile, 2001) entwickelten wir ein spezielles Brettspiel, dessen Spielfeld auf dem Stadtplan von Valparaíso basiert. Über Spielkarten konnten urbane Wünsche für konkrete Orte in folgenden Kategorien platziert werden: *salmón* (Lachs), *¡adelante!* (vorwärts), *apariciencia/aparición* (Erscheinung). Diese Kategorien entsprechen nicht der Pragmatik üblicher Funktionen oder Programme, nach denen Stadtplanung erfolgt. Sie sprechen vielmehr poetische Momente an, die offen für Interpretationen sind und daher auch unübliche Wünsche zulassen und keine Fachkenntnisse erfordern. Wie in unseren anderen partizipativen Projekten zur Wunschproduktion war ein wesentliches Ziel von *deseo urbano*, Menschen aus möglichst verschiedenen Bevölkerungsschichten zu involvieren: BewohnerInnen ebenso wie ExpertInnen und EntscheidungsträgerInnen/PolitikerInnen, um breit gefächerte Wünsche sammeln zu können. Auf die Grundthematik, wie wir partizipative Prozesse und Projekte anlegen, und wer mit welcher Intention wann eingebunden wird, gehe ich im Punkt 3.3. „Kollaborative Praktiken: Partizipation neu betrachtet“ noch näher ein.

Hier möchte ich erläutern, wie wir bei *deseo urbano* an die Teilnehmenden herangetreten sind. Bei unseren Recherchen und Vorbereitungen bauten wir auf unseren Erfahrungen und Kontakten des Vorjahres auf, als wir im Rahmen der Einladung zur Teilnahme an einem internationalen Architekturkongress

(der anlässlich der Erklärung der Altstadt Valparaíso zum UNESCO Weltkulturerbe stattfand) die urbane Intervention *deseo por venir* (sinngemäß „Wunsch an die Zukunft“) realisierten. Anstatt uns konservatorischen Fragen des Weltkulturerbes für die Altstadt zu widmen, initiierten wir mit StudentInnen einen Workshop, der sich für ein Mädchenheim in einem sozial benachteiligten Viertel engagierte. In Begleitung der StudentInnen, die auch ihre Kameras zur Verfügung stellten, realisierten die Mädchen einen Film, in dem sie ihre Alltagsthemen ansprachen und alle Rollen einer kleinen Filmproduktion selbst übernahmen. Drehort war die Straße vor ihrem Heim. Die „tías“ (Tanten) des Heims, die die Mädchen zwar behüteten, ihnen aber wenig Freiraum ließen, stimmten trotz der ansonsten strengen Regeln der Öffnung des Heims für den Filmdreh zu. Ein großer Erfolg war – abgesehen von der Selbstermächtigung der Mädchen –, dass die VertreterInnen der Stadtverwaltung und TeilnehmerInnen des Symposiums zum Filmdreh kamen. Aufgrund dieser bereichernden Erfahrung für uns und alle Beteiligten beschlossen wir, dass wir wiederkommen und unser Projekt fortsetzen würden – dann allerdings unter Einbeziehung der gesamten Stadt.

Wir schnitten einen Film als Dokumentation von *deseo por venir* und führten ihn auf der Plaza la Matriz auf. Dieses Event diente auch als erste Ankündigung von *deseo urbano*. Weiters wurde die Einladung zu *deseo urbano* über die Zeitung sowie Plakate und Postkarten angekündigt. Die Spiele organisierten wir an öffentlichen Orten (Parks, Restaurants und Cafés) in verschiedenen Gegenden von Valparaíso, um die lokale Bevölkerung anzusprechen. Dies waren Orte, an denen es nicht unüblich war, dass Spiele gespielt wurden. Dazu kamen Mundpropaganda und die außergewöhnliche Situation einer Aufbruchstimmung, in der sich Valparaíso damals befand, nachdem bei politischen Wahlen der sozialistische Kandidat gewonnen hatte. Die Menschen waren engagiert und wollten etwas bewegen – ebenso die PolitikerInnen, die ungewöhnlich offen unsere Einladung zu *deseo urbano* annahmen. Damit realisierten wir die zweite Ebene des Projekts: Wir wollten die Wunschproduktion ebenso mit ExpertInnen und politischen Entscheidungsträgern, MitarbeiterInnen öffentlicher Institutionen (wie dem Stadtplanungsamt oder dem Büro für das Weltkulturerbe) in geladenen Events durchführen. Auch bei *deseo urbano* arbeiteten wir wieder mit einer lokalen Architektin, Paz Undurraga, zusammen. Sie vermittelte uns auch den Kontakt zu Daniel Sepulveda, dem Direktor des MINVU (Ministerium für Wohnbau und Urbanismus der 5. Region Chiles).

Durch die haptischen Wunschkategorien fühlten sich alle TeilnehmerInnen angesprochen. Unabhängig von ihrem Hintergrund eröffneten die poetischen Eigenschaften einen Raum für Assoziationen abseits des üblichen Denkens. Das breite Spektrum der Wünsche wurde dem Direktor des MINVU während einer öffentlichen Schlussveranstaltung in der städtischen Bibliothek gesammelt übergeben. Der große Erfolg war, dass Architektin Paz Undurraga, die unser Projekt vor Ort unterstützt hatte, danach vom MINVU für Sonderprojekte beauftragt wurde.

Für *Commons kommen nach Liezen* (Liezen/A, 2011)⁴⁹ nutzten wir Tangram, ein bekanntes chinesisches Geduldsspiel, das im 19. Jh. in Österreich auch unter dem Namen „Quälgeist“ beliebt war. Dieses Solitär-Spiel erweiterten wir mit leicht modifizierten Spielsteinen zu einem kollektiven Spiel (das simultan von 10 TeilnehmerInnen gespielt werden konnte), um während der entspannten Atmosphäre des Spiels in unserem Projektlokal aktuelle Fragen

49 Siehe Kap. 5.1.2, S.212.

für die Zukunft von Liezen (z.B. das Schaffen von Gemeinwohl) zu diskutieren. Dies war unsere Antwort auf die Einladung von KÖR Steiermark, uns mit dem Sterben der Erdgeschoßzonen in Liezen zu befassen. Anstatt Programme für die leer stehenden Geschäftslokale zu entwickeln, wollten wir die Wurzeln des Problems aufzeigen, d.h. dass die Problematik aufgrund von ökonomischen Interessen des Einzelnen verursacht wird.⁵⁰

Das Tangramspiel im Tischformat (20 × 20 cm) bereitete das große Tangram in der Größe skulpturaler Objekte (Gesamtgröße eines Tangrams 2 × 2 m) als permanentes Kunstwerk vor: Ein Pavillon für den Stadtpark, der gefüllt war mit den großformatigen Tangramskulpturen. Diese wurden zu einem sehr günstigen Preis zum Verkauf angeboten. Durch den Verkauf der Skulpturen wurde der Pavillon geleert und stand dann zur Benutzung zur Verfügung. So wurde die Verantwortung an die BewohnerInnen zurückgespiegelt: Anstatt von der Kunst sich Hilfe im direkten Sinn oder eine Problemlösung zu erwarten (in diesem Fall Ideen für leer stehende Erdgeschoßlokale), wollten wir auf die Bedeutung eines kollektiven Handelns, das persönliche Interessen (die rein von ökonomischem Profit getragen waren) überschreitet, aufmerksam machen. Bevor wir den Pavillon errichteten, fanden Spiele mit den großformatigen Tangramsteinen im Stadtpark statt: Durch die Größe der Objekte mussten die Figuren in Teamarbeit gelegt werden. Das Spiel mit den großen Objekten kalkulierte damit, dass man ein komplettes Set benötigte, um eine Figur legen zu können. Nachdem nicht anzunehmen war, dass eine Privatperson ein gesamtes Set erwerben würde, waren die SammlerInnen/SpielerInnen darauf angewiesen, sich weiterhin mit anderen zu treffen.

In diesem Projekt diente das Spiel zur Umwertung der Aufgabenstellung und Rückholung des Einzelnen in seine Verantwortung für die Gemeinschaft. In weiterer Folge sollten jedoch Wünsche angeregt werden – nämlich Programme zur Nutzung des leeren Pavillons im Stadtpark.⁵¹

In weiterer Folge zeigten wir *Commons kommen nach Liezen* u.a. in der Ausstellung „Creating Common Goods“ (Kunsthhaus Wien, 2015) als *Commons kommen. Ankommen*.⁵² Hier nutzten wir das Tischtangramspiel in seiner Simultan-Form in einer Spielrunde mit TeilnehmerInnen von WienerInnen (auch aus verschiedenen Einwanderungsgenerationen) sowie kürzlich Geflüchteten, um einander gegenseitig kennenzulernen. Die Wünsche und Ängste, die die SpielteilnehmerInnen in Bezug auf ein Zusammenleben in Österreich bzw. mit anderen Kulturen hatten, trugen sie auf einem großen Plakat ein, das dann in der Ausstellung gezeigt wurde. Hier diente das Spiel also zum Schaffen von Kommunikation in einer unangestregten und verbindenden Atmosphäre für Austausch.⁵³

Für uns ist Wunschproduktion eng verknüpft mit Umwertung, wie die oben angeführten Beispiele zeigen. D.h. eine Situation umzuwerten impliziert oft eine Wunschproduktion für eben diese umgewertete Situation. Dies machten wir auch zum Thema unseres Projekts *Wunschfreistellung schlüsselfertig* (im Rahmen von „Trichtlinnburg“, Salzburg, 2005)⁵⁴, in dem wir die Problematik leer stehender Erdgeschoßlokale in Salzburgs Altstadt umwerteten.⁵⁵ Wir schufen eine Situation, in der diese Lokale zugänglich gemacht wurden. Für diese konnten dann Wünsche für mögliche Nutzungen geäußert werden, die unabhängig von Mietkosten, d.h. direkter Rentabilität, waren. Das „Spiel“, das wir dafür entwickelten, erinnert an eine Art „Schnitzeljagd“ im urbanen Raum der Altstadt: Beim Indikatormobil, unserem urbanen Einsatzfahrzeug, das als Projektzentrale fungierte, wurden Schlüssel zu den Lokalen ausgeteilt

50 Liezen ist von dörflichen Strukturen geprägt und erlangte Bedeutung als Verkehrsknotenpunkt in dieser ländlichen Region aufgrund von Shoppingmalls, wofür landwirtschaftliche Flächen an die Gemeinde verkauft und umgenutzt wurden und weiterhin werden.

51 Die Einnahmen aus den Verkäufen der Tangramobjekte wurden bis heute von der Stadt Liezen nicht für nächste Schritte (z.B. Programmierung für den Pavillon) eingesetzt – trotz vielfältiger Vorschläge (die mit lokalen Kooperationspartnern realisiert werden sollten) unsererseits.

52 Siehe Kap. 5.1.3, S. 224.

53 Die Beiträge dienten ebenso als ein Schritt zur Vorbereitung des Quartier Bienvenue (das wir derzeit in Wien 10 realisieren) wie für eine halböffentliche Diskussionsrunde im Kunsthhaus Wien, in der wir das „Manifest für Willkommensarchitektur“ vorstellten.

54 Siehe Kap. 5.3.1, S.290.

55 Auch hier ist die Problematik durch die Wirtschaft bzw. (mangelnde) Regulatorien der Stadt produziert. Wir betonten in unserem Projekt deshalb, dass es (ebenso wie in Liezen) nicht Aufgabe von Kunst ist, diese zu lösen.

– allerdings ohne Adresse. Die BesucherInnen waren eingeladen, anhand eines Stadtplans, in dem die Leerstände markiert waren, jenen Ort zu finden, an dem der Schlüssel passte. So wurde das Augenmerk auf die Selbsterkundung gelegt. Als Hilfe standen „WunschberaterInnen“ zur Verfügung, die die BesucherInnen bei Bedarf (an)leiteten – auch in der Äußerung von Wünschen.

Das ungehemmte Wünschen ist mittlerweile schwierig geworden – sind wir doch gewohnt, die Parameter der (finanziellen) Machbarkeit von vornherein abzufragen und uns damit in unserer Vorstellungskraft einzuschränken. Diesen Prozess wollten wir umkehren und ein Bewusstsein dafür schaffen, wie eine Vielfalt von urbanen Nutzungen für die BewohnerInnen in der Altstadt, die von hauptsächlich auf Tourismus ausgerichteten Angeboten geprägt ist, wieder zurückgewonnen werden kann.

Die Sehnsucht nach der Realisierung „ungehemmter Wünsche“ findet direkten Ausdruck beim Werten und im Glücksspiel. Beides siedelt sich zunehmend in leer stehenden Geschäftslokalen an. Das Risiko, den schmalen Grat zwischen Gewinn und Verzweiflung (aufgrund von Verlust) zu beschreiten, zeigt die Verzweiflung der SpielerInnen, über das „Glück“ eine Zukunft oder einen Ausweg aus finanzieller Hoffnungslosigkeit zu finden. Für *Auf die geringe Wahrscheinlichkeit*⁵⁶ führten wir eine urbane Intervention in der Trabrennbahn Berlin-Karlshorst (im Rahmen von Part of the Game, nGbK, Berlin, 2014) durch. Diese Trabrennbahn im ehemaligen Ost-Berlin ist vom Niedergang bedroht und gleichzeitig ein seltenes Relikt, in dem soziale Werte noch erhalten werden – entgegen der Transformation von Trabrennbahnen, die als kommerzielle Unternehmen für Begüterte rentabel gemacht werden. So ist es den BesucherInnen der Trabrennbahn gestattet, selbst Getränke und Essen mitzubringen, d.h. es besteht kein Konsumzwang. Karlshorst funktioniert deshalb noch als informeller Treffpunkt der Bevölkerung – ein öffentlicher Raum im besten Sinne.

Unser Spiel bot zehn unkonventionelle Werten an, die entgegen kommerziellen Gewinn agierten, stattdessen Fragen von Gemeinschaft propagierten und die Ambivalenz von „Gewinn“ thematisierten. Als Wettgewinne boten wir urbane Interventionen an, die auf eine Umwertung von „Gewinn“ abzielten.

Zur Realisierung gelangte die Wette #1. Der Wettgewinn wurde – ebenso wie die Sieger der Rennen – im Stadion angekündigt und von uns am nächsten Tag in der Nähe der Trabrennbahn an einer Straßen-Kreuzung realisiert: Wir vergoldeten einen Gully, machten damit dieses ansonsten unbeachtete funktionale Objekt sehr sichtbar und ließen ihm einen neuen Wert zukommen. Der vergoldete Gully wurde zu einer „Skulptur“ im öffentlichen Raum. Das Spiel/die Werten setzten wir hier also ein, um eine Umwertung vorzunehmen und damit der üblichen, rein von ökonomischem Profit geprägten „Aufwertung“ entgegenzuwirken. Das Thema der Umwertung setzten wir kürzlich in Triest fort. Anknüpfend an *Auf die geringe Wahrscheinlichkeit* vergoldeten wir im Rahmen unseres längerfristigen Projekts *Harbour for Cultures*⁵⁷ einen Poller im Porto Vecchio (Alter Hafen) – als Zeichen für eine Zukunft des Alten Hafens, die von Programmen für das Schaffen von Gemeinschaft, für das Gemeinwohl, anstatt von Investoreninteressen getrieben werden sollte.

Für *Aufforderung zur ungeforderten freiwilligen Intersprachlichkeit* (Pottenhofen, NÖ, 2016) konzipierten wir ein simultanes zweisprachiges Scrabble-Spiel (in Deutsch-Tschechisch), um über die gefundenen Wörter einen experimentellen Text als wesentliches Element einer Sitz-Tisch-Skulptur für einen neuen Platz zu gestalten. Die Verantwortung für die inhaltliche Gestaltung des benutzbaren Objekts wurde also an die Bevölkerung/die TeilnehmerInnen des Spiels zurückgegeben. Somit identifizierten sich die BewohnerInnen mit der Skulptur, da sie diese als ihr Eigenes betrachteten – obwohl der Text sehr unkonventionell ist und unvermittelt wohl auf Unverständnis stoßen würde.

Dies ist ein weiteres Beispiel dafür, dass Kunst sich nicht an vorweggenommenen Annahmen von „Verständlichkeit“ oder „Akzeptanz“ orientieren muss, sondern dass mit künstlerischen Strategien durchaus Möglichkeiten der Vermittlung bzw. informeller „Bildung“ als projekt-inhärentes Element entwickelt werden können, die zugleich auf höchstem künstlerischem Anspruch bestehen.

2.2 Congress of the Missing Things – Produktion von Wissen, Wünschen und urbanen Programmen

Eine ganz andere Art der Versammlung als jene beim Spiel prägt das Format des Kongresses. Der „Ernsthaftigkeit“ des Spiels, das ein Heraustreten aus dem Alltag ermöglicht und meist zwecks Entspannung stattfindet, steht die ursprüngliche Funktion eines Kongresses gegenüber, nämlich der Austausch unter ExpertInnen und die Produktion von (wissenschaftlichem) Wissen. Mittlerweile haben Kongresse jedoch eher die Rolle einer Leistungsschau von Wissen, als dass sie von der Offenheit geprägt wären, gemeinsam neues Wissen zu produzieren. Vielmehr könnte man Kongresse – vor allem im Wissenschaftsbetrieb – eher als das notwendige Aufeinandertreffen von ExpertInnen bezeichnen, die ihren beruflich-wissenschaftlichen Status über die Teilnahme und die Veröffentlichungen von Papers zu legitimieren suchen. Die TeilnehmerInnen bewegen sich meist in einem klar abgesteckten Zirkel oder Feld, und laden sich wechselseitig ein. Kongresse sind also geprägt von starken hierarchischen Strukturen und von Exklusion.

Als ich 2014 eingeladen wurde, ein Projekt im öffentlichen Raum für das von Verfall gekennzeichnete, ehemals blühende Stadtzentrum von Baltimore⁵⁸ zu konzipieren, knüpfte ich an die ursprüngliche Rolle eines Kongresses – die Produktion von Wissen – an. Ich wertete dabei das Format eines Kongresses um und schuf dafür ein non-hierarchisches Setting im öffentlichen Raum, das zugänglich für alle war, und dessen Themen vor allem auch von all jenen produziert wurden, die üblicherweise nicht als ExpertInnen betrachtet werden und wohl kaum Zugang zu einem Kongress hätten (Obdachlose, Drogenabhängige, ehemalige Straffällige – die BewohnerInnen des Viertels, das zum Bromo Arts and Entertainment District ernannt worden war und vom National Endowment for the Arts gefördert wurde).

*The First World Congress of the Missing Things*⁵⁹ in Baltimore war der Beginn, den Congress of the Missing Things über das konkrete Projekt hinaus als Strategie für die Entwicklung innovativer urbaner Programme, d.h. für Wunschproduktion, weiterzuentwickeln.⁶⁰ In weiterer Folge fand *The*

58 Baltimore ist seit den 1950er Jahren, seit der „white flight“, als die wohlhabenden weißen Geschäftsleute nach dem Niedergang der Stahlindustrie die Stadt mit ihrem Kapital verlassen hatten, eine der am meisten geschrumpften Städte in den USA. 1950 hatte Baltimore 950.000 EinwohnerInnen (davon 24% African Americans) und 2014 623.000 EinwohnerInnen (davon 63,3 % African Americans und 28,3 % Weiße).

59 Siehe: www.missingthings.org

60 Auf die kritische Positionierung von *The First World Congress of the Missing Things* in Bezug auf Creative Placemaking gehe ich in Punkt 3.2 ein.

Second World Non-Congress of the Missing Things in Wien-Aspern Seestadt (2014) statt. Diesen bezeichnete ich als Non-Congress, da er nicht die damals aktuellen Missing Things in der Baustellensituation sammelte, sondern die temporären Qualitäten während der Baustelle als jene Aspekte interpretierte, die nach Vollendung dieses neuen Stadtviertels am Rande Wiens (das ursprünglich als die „neue Stadt zwischen Wien und Bratislava“ angepriesen wurde) fehlen würden. Diese Missing Things lesen sich wie ein innovatives urbanistisches Programm, das Grundlage für eine Adaption der Planung sein könnte, um versäumte bzw. fehlende Qualitäten auch in poetische Momente jenseits von funktionalen Aspekten zu übersetzen.

Auf Einladung der 4th Ural Industrial Biennial in Jekaterinburg (2017) im Rahmen des International Forum „Culture as an Enterprise“⁶¹ einen Workshop zu konzipieren, nutzte ich die Strategie der Missing Things für einen performativen Stadtspaziergang, bei dem die TeilnehmerInnen aktuelle Qualitäten, die durch die anstehende Transformation des Gebiets um den Sennaya Square verloren zu gehen drohten, benannten.

Wunschproduktion setzen wir also ein, um aus der Bevölkerung heraus Programme für die Planung zu entwickeln, die jenseits persönlicher Interessen und üblicher Planungskategorien liegen und die ebenso das Schaffen poetischer Momente einschließen.

2.3 „Spazieren“ zwischen Forschen und Handeln: stiller Aktivismus

In den 1980er Jahren proklamierte Lucius Burckhardt die Spaziergangswissenschaft (die Promenadologie) als aktives Erleben zur Erforschung urbaner Räume und zum Entdecken von Qualitäten durch Ergehen, d.h. Forschung durch Praxis oder „Learning by doing“ (siehe John Dewey), wie dies in der Publikation „Warum ist Landschaft schön?“⁶² dargelegt wird. Ein wesentlicher Aspekt seiner Methode ist das Erheben einer scheinbar banalen Alltagsaktivität – dem Gehen – zur wissenschaftlichen Kategorie. Das Gehen wird hier – nach den dérives der Situationisten⁶³ – erneut als aktive Handlung für Stadtforschung bestätigt: Eine Praxis, die mittlerweile von verschiedenen KünstlerInnen weiterverfolgt wurde und die auch wir/transparadiso – wie bereits erwähnt – in Form von performativen Stadt(rand)spaziergängen einsetzen. Bezugnehmend auf Lucius Burckhardts „Spaziergangswissenschaft“ proklamierte ich kürzlich die „Handlungswissenschaft“, um die Handlung über ihre Erhebung zur Wissenschaft gegenüber der Planung zu emanzipieren.⁶⁴

Spaziergänge muten heute ob des analogen Erlebnisses fast schon als eine Art Retro-Erfahrung an. Wie oft widmen wir uns im Alltag – womöglich gemeinschaftlich – dem (Stadt-)Landschaftsgenuss. In unserer Praxis des direkten Urbanismus (transparadiso) nutzen wir Stadt(rand)spaziergänge allerdings oft als Methode der Recherche durch Praxis, um über das analoge direkte Erlebnis einer Verlangsamung verborgene Potenziale eines Ortes wiederzuentdecken und darauf aufbauend eine Wunschproduktion für konkrete Orte anzuregen. Die speziellen Formate für die Spaziergänge, deren Themen und Inhalte, entwickeln wir immer speziell für den jeweiligen Kontext. Wenn transparadiso sich in fremde Kontexte involviert, agieren wir aus der Position

⁶¹ <http://forum-en.uralbiennale.ru/> (Zugriff 13.01.2018).

⁶² Lucius Burckhardt, *Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft*, Berlin: Martin Schmitz Verlag, 2006.

⁶³ Bereits Guy Débord propagierte den dérive – das „Umherschweifen“ – als Methode für urbane Forschung durch Praxis.

⁶⁴ Siehe: Barbara Holub „Why is Taking Action Beautiful? Explorations for Actionology“, in: *Perspectives in Metropolitan Research*, Hilke Marit Berger, Gesa Ziemer (Hrsg.), Berlin: Jovis Verlag, 2017, S. 80–93.

der Nicht-Wissenden heraus. D.h. wir schaffen Situationen, in denen BewohnerInnen uns als LokalexpertInnen ihre Sichtweise auf bestimmte Situationen, ihre Wünsche und Sehnsüchte zeigen, um verborgene Qualitäten herauszufiltern. Wir arbeiten hier also mit „Rollenwechsel“ – einerseits, um uns Wissen anzueignen, und andererseits, um ein informelles (unausgesprochenes) „Bildungsinstrument“ zur Verfügung zu stellen.⁶⁵

Für *Am Stadtrand*⁶⁶ führte ich vier Stadtrandspaziergänge in Wien-Aspern Seestadt durch, die die vorhandenen Qualitäten unter verschiedenen Aspekten thematisierten und die im Masterplan für die größte neue Stadtentwicklung in Wien (und einer der damals größten geplanten in Europa) unberücksichtigt blieben. Dazu lud ich AutorInnen/ExpertInnen ein, Beiträge zu entwickeln. Die Stadtrandspaziergänge waren angelegt zwischen Performance und „stillem Aktivismus“, um Aufmerksamkeit auf die Möglichkeit zu legen, wie aufgrund der komplexen Geschichte von Aspern und vielschichtigen ungeplanten Aneignungen dieses ehemaligen Flugfelds und seiner Umgebung eine ganz andere, heterogene Identität für dieses neue Stadtviertel hätte entwickelt werden können, anstatt künstlich ein international austauschbares Image („Aspern-Seestadt“) zu realisieren.⁶⁷

In *Paradise Enterprise* orchestrierten wir Spaziergänge als Expeditionen, als Recherche vor Ort, in denen Jugendliche den Blick auf jene Qualitäten lenkten, die man im vertrauten Umfeld des Alltags oft nicht mehr sieht. Dafür entwickelten wir ein eigenes Outfit, ausgestattet mit Spezialgeräten für unsere Expeditionen, die bei Wind und Wetter stattfanden. Dies war nicht nur der erste Kontakt zu den Jugendlichen, sondern auch der Ausgangspunkt für den Aufbau eines Herbariums. Daraus entwickelte sich dann ein Lehrpfad entlang des Mur-Ufers. Die Spaziergänge waren auch ein nicht ausgesprochenes Format für Bildung, das wir mit dem Direktor des Gymnasiums danach auf „offizieller Ebene“ (z.B. Expeditionsfahrten mit dem Floß AMAMUR) und in anderen Kooperationen (wie mit der freiwilligen Feuerwehr) weiterpfl egten.

„Stiller Aktivismus“

Ein anderes Format des Gehens, das ich immer wieder für performative urbane Interventionen einsetze, ist eine Form der „Anti-Demonstration“. Auch wenn eine Demonstration, die üblicherweise von Parolen und Aktivismus geprägt ist, das Gegenteil eines harmlosen Stadt(rand)spaziergangs zu sein scheint, nutze ich beide Formate gleichermaßen im Sinne eines „stillen Aktivismus“. Skeptisch gegenüber einer Aktivierung von Massen, propagiere ich den „stillen Aktivismus“ als künstlerisches Mittel. Ein schönes Beispiel, wie KünstlerInnen neue Formate von Demonstrationen entwickeln, ist das „Esso-Häuser Requiem“ des Megafon-Chors, das 2014 in Hamburg stattfand, um gegen den Abriss der Esso-Häuser zu demonstrieren – allerdings war diese akustisch nicht still.⁶⁸

Im Rahmen meiner Ausstellung im Plymouth Arts Centre (2006/2007) organisierte ich eine „stille Demonstration“ für *More Opportunities*.⁶⁹ Anstatt mit Parolen waren die Demonstrationstafeln mit weißer reflektierender Farbe bemalt, die somit die Frage nach dem Anliegen an die BesucherInnen zurückreflektierten. Der Slogan „More Opportunities“ hinterfragt leere Wahlversprechen von PolitikerInnen, und für wen es denn „mehr Möglichkeiten“ geben soll, ebenso wie die Hilflosigkeit bzw. Aushöhlung der Wirkungskraft von Demonstrationen – wenn sie von Benachteiligten ausgehen.⁷⁰ „Still“ bedeutet

65 Siehe dazu auch Praktiken des Gehens als urbane Forschung vor Ort von anderen KünstlerInnen, wie z.B. Boris Sieverts „Büro für Städtereisen“ (<http://www.neueraeume.de/>; Zugriff: 16.12.2017), oder „Schwemmland“ von Christoph Wiesmayr (<http://schwemmland.net/>; Zugriff: 16.12.2017).

66 Siehe 5.2.3, S.252.

67 Mit Aspern-Seestadt befasste ich mich danach weiterhin: siehe dazu u.a. „urbanmatters.coop“ (Kap.3.3, S. 122); *The Second World Non-Congress of the Missing Things* (Kap.5.3.4, S.314). Weiters gab es regelmäßigen Austausch mit der Aspern 3420 Development AG im Rahmen meines Forschungsprojekts *Planning Unplanned*. Die Erkenntnisse des Forschungsprojekts wurden von der Aspern 3420 Development AG jedoch nicht aufgegriffen.

68 Siehe <https://www.youtube.com/watch?v=oLbqhnB0FgE> (Zugriff: 01.04.18).

69 Siehe 5.2.1, S.234, sowie 5.2.2, S.250.

70 Die stille Demonstration nahm Bezug auf Zeiten, als Demonstrationen noch selbstverständlicher Ausdruck der Behauptung von Rechten waren – wie in der Demonstration von Dockyard-ArbeiterInnen in Plymouth 1969. Diese war damals geprägt von dem Lied „We shall overcome“ – und fand ohne Banner statt. Mittlerweile ist die Wirkungskraft von Demonstrationen zunehmend ein Thema: In Syrien sahen Demonstranten das Lachen als einzige Kraft des Widerstands (siehe dazu auch unsere Performance *Das Lachen, das einem im Halse stecken bleibt*, Vienna Biennale 2015, Wien) und am 6.12.2017 fand die stille Demonstration „Giustizzja“ in Valletta/Malta gegen Korruption und zum Gedenken an die ermordete Journalistin Daphne Caruana Galizia statt.

dabei sowohl lautlos (d.h. keine Parolen proklamieren), als auch im Verborgenen bzw. abseits von großer Öffentlichkeit agierend. Das Augenmerk liegt darauf zu zeigen, dass auch die kleine Geste wichtig ist und Veränderung bewirken kann – zuallererst erfährt dies jede/r Beteiligte. „Stiller Aktivismus“ fragt nach der Verantwortung des Einzelnen anstelle eines offensichtlichen „Aktivismus“, deren Beteiligte oftmals wieder einem Dogma folgen. Stattdessen schaffe ich Situationen, die die Beteiligten dazu anregen, selbst über ihre Rolle nachzudenken, Verantwortung zu übernehmen und differenziert zu entscheiden, wo und in welcher Form sie sich engagieren wollen.⁷¹

2.4 Makro-Utopie und antizipatorische Fiktion

Aufgrund der (fast ausgeträumten) Hoffnung auf die Realisierung von großen Utopien, begegnen wir umso stärker der an uns KünstlerInnen und Intellektuelle adressierten Sehnsucht nach Utopien. Man könnte fast sagen, durch das Delegieren an den Kunstkontext erstarkt die Hoffnung nach der Erfüllung einer Utopie – so als würde sie durch die Thematisierung in einer Ausstellung bereits lebendig. Selten werden in diesen Ausstellungen jedoch aktuelle Utopien gezeigt, viel häufiger wird auf „Retro-Utopien“ Bezug genommen, inklusive aller darin inwohnenden Abgründe.

Wir schlagen deshalb die Utopie im Kleinen vor. Jene Utopie, die sich erst bei genauer Betrachtung des Details einer Situation offenbart, oder die wir konkret für eine kleine Situation erzeugen, bezeichnen wir als Makro-Utopie. „Während der Utopie-Begriff eher von einem abgeschlossenen Bild ausgeht (man denke an die [Ur-]Insel „Utopia“ von Thomas Morus⁷²), steht bei der Makroutopie der offene Prozess im Vordergrund. Das Bild des kaum Erreichbaren ist vorhanden und wartet auf seine Vergrößerung. Als wir vor knapp zehn Jahren den Begriff „Makroutopie“ erstmals in einem Text verwendeten, bezeichneten wir diesen als ein „Nuklid der schon fast vergessenen Utopie oder deren ‚Schläfer‘“.⁷³

Es geht also um die Vorstellung einer Veränderung, die wir erdenken – ja vielleicht auch nur erträumen, deren Umsetzung aber vorerst nicht realistisch erscheint. Selbstverständlich sind hier in erster Linie gesellschaftliche und räumliche Prozesse gemeint, die nur mit der Kraft des Kollektiven umgesetzt werden können – und somit auch den Abgründen, die die Durchsetzung von Utopien in sich birgt, entgegenwirkt. Der Ausgangspunkt für eine Makroutopie ist vielmehr ein pragmatisch erreichbares Ziel. Es stehen „radikale Bilder“ im Hintergrund, die auch mit den Parametern einer geringen Hoffnung auf Erreichung eines größeren Ziels arbeiten. Makroutopien könnten in einem kumulativen Prozess der Vielen aber tatsächlich gesellschaftliche Veränderungen – wie die Abkehr von neoliberaler Wirtschaft – bewirken. Die Vorstellungen (Bilder) werden offengehalten und passen sich einem Arbeitsprozess, der auf ein (Fern-)Ziel ausgerichtet ist, an. Auf diese Weise wird Makroutopie zu einer Praxis, die immer wieder kleinere Ziele („Makros“) formuliert. Diese Vorgangsweise liegt recht nahe an dem, was Ernst Bloch in „Das Prinzip Hoffnung“ als „konkrete Utopie“ beschreibt. Damit reagierte Bloch auf die in der Mitte des 20. Jahrhunderts vorherrschende Utopie-Kritik basierend auf positivistischen und existenzialistischen Strömungen. Ausgehend von einem marxistischen Weltbild bettet Bloch das Thema der Utopie über die Hoffnung in eine jüdisch-christliche Tradition ein: „So liegt diese Identität allen Wachträumen, Hoffnungen, Utopien selber im dunkeln Grund

⁷¹ Siehe dazu auch mein langfristiges Kunstprojekt „The Blue Frog Society“: <http://www.barbaraholub.com/the-blue-frog-society.html> (Zugriff: 13.01.2018).

⁷² Thomas Morus, *Utopia*, Wiesbaden: marixverlag, 2013. Die Erstveröffentlichung erschien 1516 in lateinischer Sprache unter dem Titel „De optimo statu rei publicae deque nova insula Utopia“ („Von der besten Verfassung des Staates und von der neuen Insel Utopia“) in England.

⁷³ Holub/Rajakovics: „Fiktion: Makroutopie – ein posturbanistisches Phänomen?“ in: *Utopie: Freiheit, Ausstellungskatalog*, Kunsthalle Exnergasse (Hrsg.), Wien: 2004, S. 83.

und ist ebenso der Goldgrund, auf den die konkreten Utopien aufgetragen sind. Jeder solide Tagtraum meint diesen Doppelgrund als Heimat; er ist die noch ungefundene, die erfahrene Noch-Nicht-Erfahrung in jeder bisher gewordenen Erfahrung“. ⁷⁴

„Während der Begriff der „konkreten Utopie“ unrealisierte Möglichkeiten anspricht, betrachten wir Makro-Utopie als Strategie, um Utopien in kleinen Schritten – über „Makros“ – zu realisieren und sich damit dem „utopischen Fernbild“ anzunähern. So kann etwa ein kaum realisierbares Projekt über mehrere Teilprojekte zu einer tatsächlich realisierbaren Utopie werden.“ ⁷⁵

Aktuell arbeiten wir an einer großen Makroutopie, dem *Harbour for Cultures* (Triest, seit 2016). Ausgehend von der konkreten Situation des Porto Vecchio in Triest wollen wir die Funktion eines Hafens als interimistische Situation zwischen Ankommen, Verweilen und Ablegen (vor allem durch die brisante Situation von Migration und den von unabsehbaren politischen Veränderungen geprägten Zustand Europas), sowie als Austausch von ökonomischen Gütern thematisieren. *Harbour for Cultures* legt das Augenmerk jedoch auf den Austausch von immateriellen Gütern und trachtet danach, gesellschaftliche und kulturelle Werte für ein neues Zusammenleben zu positionieren. *Harbour for Cultures* basiert u.a. auf „Oblique Strategies“ von Brian Eno, sowie auf meinem langfristigen Kunstprojekt Blue Frog Society, das ein non-territoriales Habitat proklamiert. Die *Blue Frog Society*⁷⁷ möchte nicht konkret in urbane Prozesse eingreifen, sondern eine internationale Gemeinschaft als antizipatorische Fiktion etablieren, basierend auf den „10 Issues der Blue Frog Society“. *Harbour for Cultures* sammelt über internationale Symposien, Workshops vor Ort in Triest, Ausstellungen und zahlreiche weitere Veranstaltungen eine Wunschproduktion für den Porto Vecchio, einem brachliegenden Areal, das seit Jahrzehnten Thema von vielzähligen Wettbewerben und Entwurfsprojekten ist. Die Wünsche bilden die Grundlage für Programme, die die Gemeinschaft und kulturellen Werte in den Vordergrund stellen und einer rein kommerziellen Entwicklung des Hafens entgegenwirken sollen. Der konkrete Ort des Porto Vecchio, und die Figur des Hafens als ex-territoriales Gebiet, sind prädestiniert dafür, diese Fragen auch in einer übergeordneten Form an internationale Kunst- und Kulturschaffende zu stellen. Die Komplexität eines Hafens an sich vor der aktuellen politischen Situation, die Figur eines „Hafens für Kulturen“, sowie die konkrete Situation eines Hafens als unglaubliche innerstädtische städtebauliche (Entwicklungs-) Reserve verdichten alle Anliegen, die unsere Gesellschaft und Urbanismus derzeit betreffen. *Harbour for Cultures* wird dadurch zu einem paradigmatischen Projekt, das vor Ort von politischen und ökonomischen Interessen, Machbarkeiten oder Spekulationen geprägt ist, wobei der Blick für die langfristigen Konsequenzen für die Stadt und die Gesellschaft leicht verloren gehen kann. Die ExpertInnen von außen haben den Vorteil, dass sie Visionen im Interesse der Sache imaginieren können – ohne sich von lokalen Machtfaktoren und scheinbaren Unmöglichkeiten beeinflussen zu lassen.

Makro-Utopien oszillieren in unseren Projekten also zwischen konkreten Realisierungen und dem Schaffen von Netzwerken, um sozial orientierte gemeinschaftliche Werte über künstlerische Strategien zu etablieren. In den letzten Jahren häufen sich Projekte für und Aufrufe nach „change“. Dabei bleibt jedoch oftmals offen, welcher „change“ denn genau angestrebt wird, d.h. es wird oft sehr allgemein für ein Engagement für „change“ aufgerufen. Es erscheint uns deshalb umso wichtiger, genau auf den jeweiligen Kontext

⁷⁴ Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Berlin: suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1985, S. 368.

⁷⁵ Dies ist ein Ausschnitt aus dem Text „Direkter Urbanismus. Eine neue Methode für urbanes Handeln“, in: *Andere Urbanitäten*, Wien: Böhlau Verlag, 2018.

⁷⁶ www.triestecontemporanea.it/attivita.php?id_activita=199&l=e&id_m=3&id_sm= (Zugriff: 13.01.2018).

⁷⁷ siehe 4.3, S.180.

einzufragen, diesen zu analysieren, und nachzufragen, welche Veränderungen gewünscht bzw. wichtig sind. Vor allem unsere Projekte der letzten Jahre sind deshalb zunehmend von der Überzeugung geprägt, dass wir aktiv die Verantwortung für sozial engagierte Stadtplanung – die wesentlich zu einer gerechteren Gesellschaft beitragen kann (das ist unsere Ausrichtung von „change“) – an die Handelnden vor Ort zurückspielen müssen: an die PolitikerInnen, BewohnerInnen, StadtplanerInnen etc. Dafür muss von Beginn an deutlich ausgesprochen werden: Wir können eure Probleme nicht lösen (zumindest nicht in der linearen Weise, die oft erwartet wird) – ja mehr noch, wir wollen sie nicht lösen. Dieses „Nicht-wollen“ ist jedoch weder eine Verweigerung, Verantwortung zu übernehmen, noch sich zu engagieren, sondern vielmehr die Notwendigkeit, einen klaren Rahmen für das Handeln und die jeweiligen Rollen der Beteiligten als Forderung abzustecken. Dies bildet die Grundlage, um Projekte (wie die oben erwähnten) zu initiieren.

Antizipatorische Fiktion

Die „antizipatorische Fiktion“ ist eng verknüpft mit der Makro-Utopie: Man könnte sie auch als deren Grundlage betrachten. Bei der „antizipatorischen Fiktion“ gehen wir von der Annahme aus, dass der gewünschte Zustand bereits eingetreten ist. Anstatt sich also von den Rahmenbedingungen dessen, was man als „machbar“ betrachtet, einschränken zu lassen, ist der Ausgangspunkt der bereits realisierte Wunschzustand der Zukunft. Dies bedeutet eine Befreiung, um tatsächlich Visionen entwickeln zu können.

Wer entwickelt eine Fiktion für wen? Welchen Raum braucht es dazu? In „Once upon a future“ imaginierten Stealth unlimited (eine Praxis für „Instant Urbanism“, die die ArchitektInnen Ana Dzokic und Marc Nelen im Jahr 2000 zwischen Belgrad und Rotterdam gründeten) die Stadt Bordeaux im Jahre 2030 – in jenem Jahr, in dem die Einwohnerzahl eine Million erreichen sollte. „This work of social fiction, made in the format of a novel and exhibition, starts from the question – how would the future look if citizen’s collective capacity would grow and become Bordeaux’s main driving force?⁷⁸“ „Once upon a future“ imaginierte eine soziale Fiktion für die Zukunft, die Stealth in Form eines Romans und einer Ausstellung zeigten. Sie nutzten ein Format, das in der innovativen künstlerisch-urbanistischen Praxis mittlerweile immer wieder eingesetzt wird, und das als Planungsgrundlage dienen könnte – jedoch bis heute nicht als solche genutzt wird. Auch „Once upon a future“ wurde im Kunstkontext beauftragt, für Evento 2011 (kuratiert vom Künstler Michelangelo Pistoletto, unter dem Motto „art for an urban re-evolution“).

„Once upon a future“ könnte sich als „antizipatorische Fiktion“ positionieren, indem man davon ausgeht, dass die Stadtplanung diese als Planungsgrundlage akzeptiert. Wir nutzen die Strategie der „antizipatorischen Fiktion“ oft auch intern, um uns aus der Verzweiflung der Nicht-Veränderungsmöglichkeiten zu befreien – d.h. trotz der scheinbaren Unmöglichkeit, politische Veränderungen bewirken zu können, einen langen Atem zu haben. Und dadurch die Beteiligten davon zu überzeugen, dass auch kleine Projekte eine Veränderung bewirken können.

Als ich 2010 für *Am Stadtrand*⁷⁹ die Situation um die zukünftige Aspern-See-stadt als größtes Stadtentwicklungsgebiet in Wien der nächsten 30 Jahre erkundete, entdeckte ich ein wildes Wäldchen direkt neben dem ehemaligen Flugfeld Aspern. Dieses war das Habitat der *Blue Frog Society*, einer Spezies,

⁷⁸ <http://stealth.ultd.net/?p=1292> (Zugriff: 01.04.2018).

⁷⁹ Dafür veranstaltete ich eine Serie von performativen Stadtrandspaziergängen, in denen ich vorhandene Qualitäten, die im Masterplan für Aspern-See-stadt nicht berücksichtigt wurden, noch einmal erkunden und erlebbar machen wollte – „vor der Architektur“, d.h. vor Baustellenbeginn. Für weitere Informationen siehe: „Kunst im öffentlichen Raum Wien“ <http://www.koer.or.at/projekte/am-stadtrand/> sowie „Ö1 Kunstradio“ http://www.kunstradio.at/2010B/14_11_10.html (Zugriff: 29.06.2018).

die ein non-territoriales Habitat propagiert und sich rein gewinnorientierten Investoreninteressen widersetzt. Seither ist die *Blue Frog Society* in verschiedenen Events (u.a. der 64th UN NGO/DPI Conference in Bonn, 2010) und Ausstellungen (u.a. DOX Center for Contemporary Art, Prag, 2010; „Windows on Madison“, New York, 2011; „CrossSections“, Wien/Stockholm/Helsinki, 2018) aktiv, um Formen des Zusammenlebens zu diskutieren, die Gemeinschaften jenseits von Grenzen erzeugen, anstatt die eigene Identität primär über territoriale/nationalstaatliche Zugehörigkeit zu definieren.

Erweiterung und Umwertung des Kontexts/ der Aufgabenstellung

Um eine „antizipatorische Fiktion“ zu entwickeln, hilft es, den Kontext oder die Aufgabenstellung zu erweitern bzw. umzuwerten. Oft ist das „Problem“ das Resultat sehr komplexer Zusammenhänge, die über Jahrzehnte hinweg ignoriert wurden und allmählich dazu führten, dass dann tatsächlich Handlungsbedarf erkannt wird. Als wir für ein „Kunst im öffentlichen Raum“-Projekt in Liezen (A) gebeten wurden, uns mit der Problematik leer stehender Erdgeschoßlokale zu befassen, stellten wir in unseren Recherchen vor Ort bald fest, dass dieses Problem von der Gemeinde und EigentümerInnen selbst verursacht war. Landwirtschaftliche Felder wurden verkauft und umgewidmet, um einen Gürtel von Einkaufszentren zu schaffen, dessen Dimension völlig disproportional zum kleinen Stadtzentrum war und so dessen Kaufkraft aushöhlte. Um ein Bewusstsein für solche Zusammenhänge zu schaffen, muss der Kontext dessen, was sich letztendlich als urbanistisches Problem äußert, weiter gesteckt und nach den Wurzeln gesucht werden. Im Fall von Liezen schlugen wir deshalb ein Projekt vor, das ökonomische Interessen nach gemeinwirtschaftlichen Werten ausrichtet, *Commons kommen nach Liezen* (das ich bereits bei „Wunschproduktion“ beschrieben habe).⁸⁰

Auch für *Uitzicht op!* (Amsterdam-IJburg, 2006–2008)⁸¹ erweiterten wir den Kontext der Einladung des „Blue House“, indem wir nicht nur auf die mangelnde Infrastruktur Bezug nahmen,⁸² sondern den Masterplan grundsätzlich hinterfragten. Nachdem diese große neue Stadtentwicklung in Amsterdam (ursprünglich geplant mit einer Serie von fünf neuen Inseln) auf der ersten realisierten Insel mit einer Aussicht auf das Meer warb – die jedoch durch das auf Blockstrukturen basierende Planungskonzept in der Folge der Realisierung immer nur für zwei Jahre gegeben war – entstand eine große Frustration bei vielen BewohnerInnen, da sie sich zusehends mit dem Schwinden von stadträumlichen Qualitäten konfrontiert sahen. Wir machten deshalb das „Recht auf Aussicht“ zu einem öffentlichen Anliegen, indem wir ein überdimensionales urbanes Periskop auf einer privaten Terrasse installierten, die deren BewohnerInnen einmal pro Woche öffentlich zugänglich machten: Durch das Periskop war das Meer wieder sichtbar. Begleitet von einer Petition für das „Recht auf Aussicht“ für alle proklamierten wir dieses Recht als antizipatorische Fiktion, die in der weiteren Planung berücksichtigt werden sollte.

80 Siehe Kap.5.1.2, S. 212; sowie Institut für Kunst im öffentlichen Raum Steiermark: <http://www.oeffentlichekunst.at/cms/beitrag/11594159/28283838/> (Zugriff: 29.06.2018).

81 Im Rahmen von „Het Blauwe Huis“, kuratiert von Jeanne van Heeswijk: <http://www.blauwehuis.org/blauwehuisv2/> (Zugriff 20.01.2018); das „Blue House“ lud verschiedene „BewohnerInnen“ zu einer „residency“ ein, um die fehlende Infrastruktur am Beginn der Stadtentwicklung von Amsterdam-IJburg zu thematisieren. Für „Uitzicht op!“, siehe: <http://www.transparadiso.com/cms/index.php?id=29>.

82 Das Blue House befasste sich hauptsächlich mit der fehlenden Infrastruktur der ersten Insel, in der keine öffentlichen Einrichtungen vorgesehen waren. Deshalb entwickelten andere „residents“ des Blue House („Bewohner und Bewerber“) z.B. eine Bücherei für Kinder, einen Community Garden.

2.5 Projekte im Überblick in Bezug auf Strategien und Tools

Eröffnen von Handlungsräumen

Das Spiel und das Spielerische, das hier über künstlerische Strategien und Kunstprojekte initiiert wird, eröffnen einen Handlungsraum, in dem herkömmliche Bewertungen von Fähigkeiten aufgehoben werden. Vor allem die Fähigkeiten im beruflichen Kontext definieren in unserer mittel-/westeuropäischen Gesellschaft maßgeblich den sozialen Status. Durch die partizipativen Situationen, die wir schaffen, ermöglichen wir den BürgerInnen und BewohnerInnen ein Eingreifen auf Augenhöhe, indem sie ihre Wünsche äußern können und in die konzeptuelle Produktion eingebunden werden. Die ExpertInnen vor Ort leisten ihren Beitrag zum Diskurs auf höchstem Niveau und werden mit ihren Anliegen und Bedenken zu gleichwertigen PartnerInnen, sodass die Unterscheidung zwischen AuftraggeberInnen und AuftragnehmerInnen in eine gemeinsame Kooperation mündet. Bei *Paradise Enterprise* erfolgte dies exemplarisch für direkten Urbanismus in allen Phasen des Projektes. Bei *Aufforderung zur ungeforderten freiwilligen Intersprachlichkeit* gestalteten die BürgerInnen selbst den wesentlichen Inhalt der Platzskulptur.

Übliche Kategorien von Wissensproduktion überschreiten

Der *Congress of the Missing Things* hinterfragt übliche Kategorien von Wissensproduktion. *Missing Things* ist eben kein wissenschaftliches Forschungsfeld, sondern ein künstlerisches Dispositiv, das vielmehr nach der persönlichen Interpretation jedes Einzelnen fragt und damit Wissensproduktion umwertet und den Einzelnen als Experten ernst nimmt.

Schaffen von Situationen für non-hierarchische Kommunikation

Allen oben erwähnten Projekten gemeinsam ist, dass sie das Spiel, den Kongress, den Spaziergang und die Makroutopie zur Wunschproduktion nutzen, um einen informellen und non-hierarchischen Zustand von Kommunikation herzustellen, der die übliche Differenzierung zwischen „ExpertInnen“ und „Laien“ aufhebt. Basierend auf den Situationen, die wir schaffen, werden soziale und kulturelle Programme für die Gemeinschaft von den TeilnehmerInnen produziert. Oder es wird ein Bewusstsein geschaffen für Qualitäten, die (z.B. in neuen Stadtentwicklungsgebieten wie in Aspern-Seestadt) fehlen. Oder die TeilnehmerInnen werden sensibilisiert für Umwertung (wie bei Wunschfreistellung schlüsselfertig), indem die Problematik leer stehender Geschäftslokale als Resultat neoliberaler Wirtschafts- und Stadtplanungspolitik ins Bewusstsein gerückt wird – und der durch aktives Handeln der BürgerInnen entgegengewirkt werden kann.

Rollenwechsel zwischen ExpertInnen und Nicht-ExpertInnen

Als urbanistische Strategie schaffen wir Situationen, die die TeilnehmerInnen an der Wunschproduktion als ExpertInnen ansprechen, da wir aus ihren Beiträgen letztendlich urbanistische Programme entwickeln. Dies ist zu unterscheiden vom Begriff der „LokalexpertInnen“: Die WunschproduzentenInnen beschränken sich nicht auf ihr lokales, alltägliches Umfeld, sondern

sollen vielmehr dieses Feld – das meist von Machbarkeit bestimmt wird und somit das Wünschen eindämmt – verlassen und Visionen entwickeln, die das Funktionale überschreiten. Sie sollen dabei auch poetische Momente als nicht-existente Planungsfunktion einfordern, wie dies z.B. bei *Harbour for Cultures*, *The First World Congress of the Missing Things*, *The Second World Non-Congress of the Missing Things* aber auch schon bei *deseo urbano* der Fall war.

Umgekehrt mache ich mir – wie bereits erwähnt – oft die Position der Nicht-Expertin zunutze: Als die *Blue Frog Society* eingeladen war, sich auf der 64th UN/NGO DPI Conference in Bonn zu präsentieren⁸³, wirkte sie wie die Präsentation der anderen NGOs. Es war auf den ersten Blick nicht ersichtlich, dass es sich hier um ein Kunstprojekt handelte. Die TeilnehmerInnen der UN-Conference füllten also die Fragen zur *Blue Frog Society* ebenso aus, wie sie sonst Fragen zu ihrem Engagement für den Regenwald beantworten würden. Dies bedeutet, dass ich hier selbst meine Rolle gewechselt habe.

Im Architektur- bzw. Planungskontext setze ich meine Rolle als Künstlerin als „Perücke“ ein (anstatt mich als Architektin zu verhalten), um unerwartete Handlungen zu setzen, die eine neue Dynamik in schwierige Situationen bringen können. Diese Unberechenbarkeit erzeugt Neugier und auch ein anderes Verhalten der Beteiligten, sodass festgefahrene Prozesse aufgebrochen werden können oder mangelnde Kommunikation wieder in Gang gesetzt werden kann.

3 Neue Rollen – für eine neue Kooperationskultur

Wenn wir einen Rollenwechsel zwischen ExpertInnen und Nicht-ExpertInnen als Strategie einsetzen, um neue Programme zu entwickeln, so findet dies auf einer Ebene statt, die wir selbst initiieren bzw. dirigieren. Hier möchte ich jedoch das schwierigere Feld zwischen AuftraggeberInnen und AuftragnehmerInnen beleuchten und aufzeigen, wie beide zu AkteurInnen für gemeinschaftliche Anliegen werden können. Nur so kann eine neue Kooperationskultur gepflegt werden.

3.1 Die Rolle der AkteurInnen

Als AkteurInnen verstehe ich alle am Planungsprozess Beteiligten: AuftraggeberInnen (Stadtplanungsämter, Wohnbaugenossenschaften etc.), Urban Practitioners, BewohnerInnen – und im Kunstkontext jene, die an sogenannten partizipativen Prozessen teilhaben.

Lucius Burckhardt beschrieb bereits 1967 sowohl dieses komplexe Zusammenspiel als auch die schwierige, d.h. machtlose Rolle des Nutzers und propagierte dessen aktive Beteiligung am Entscheidungsprozess: „10. Gestaltung ist ein Prozess, der sich im Dreieck Auftraggeber – Gestalter – Benutzer vollzieht. Gegenwärtig beherrscht der Gestalter die Szene: Der Auftraggeber versagt bei der Analyse seiner Probleme und überlässt sie dem Gestalter; der Benutzer ist vollends machtlos – er darf und kann nicht verändern, was ihm nicht gehört. Die Erweckung der Mitarbeit des öffentlichen oder privaten Auftraggebers und Benutzers, die Ingangbringung

83 64th UN/NGO DPI Conference, Bonn, 2010 (auf Einladung von Shamina de Gonzaga, World Council of Peoples for the United Nations, New York).

eines echten Beschlussfassungsprozesses wäre ein Ziel künftiger ‚Gestaltungspolitik‘.⁸⁴

AuftraggeberInnen – AuftragnehmerInnen

Während ich viele Jahre hauptsächlich an der Rolle der TeilnehmerInnen interessiert war, erachte ich in den letzten Jahren zunehmend die Rolle der AuftraggeberInnen als bedeutend. Unabhängig davon, ob dies im Kunstkontext KuratorInnen oder im Urbanismus- und Architekturkontext BürgermeisterInnen, Wohnbaugenossenschaften oder andere BauherrInnen sind, die AuftraggeberInnen sind jene, die die Rahmenbedingungen für die Produktion definieren: das Budget, die Erwartungshaltung an das Ergebnis und – vor allem – das Verhältnis zu den AuftragnehmerInnen.

Das Verhältnis von AuftraggeberInnen zu FinanzgeberInnen bestimmt dabei wesentlich das Produkt und die Rolle der AuftragnehmerInnen. Im Architektur- und Planungskontext ist die Rolle der PlanerInnen meist auf jene der DienstleisterInnen reduziert. Die Frage ist, inwieweit die AutorInnen eines Projekts diese erweitern können, um einen kollaborativen Prozess zwischen allen Beteiligten zu fördern und der hierarchischen Struktur zwischen AuftraggeberInnen und AuftragnehmerInnen entgegenzuwirken. Doch die Struktur ist bei Weitem komplexer als diese Dichotomie. Die Vielfalt der an einer Realisierung beteiligten AkteurInnen stellten Heidi Pretterhofer und Dieter Spath im Rahmen von *habitat2000plus* für das Wettbewerbsverfahren als „Gesamtagentur des Wohnens“ dar: Öffentliche Verwaltung/Behörden; Politik/Stadt, Land, Bund; Medien und Öffentlichkeit; Wettbewerbsverfahren; Planer; Verbraucher/Investoren, Nutzer; Developer/Genossenschaften, Bauträger; Finanzierung; Dienstleister; Interessensvertretung; Ausführende; Forschung und Bildung; Projektentwickler.⁸⁵ Auch wenn die Differenzierung der Rollen heute genauer erfolgen sollte, so war dies doch ein wesentlicher Schritt, die Komplexität der Beteiligten aus der Architekturperspektive zu zeigen.

Im Kunstkontext stellt sich die Situation nochmals anders dar, da KünstlerInnen (vor allem jene, die sich kritisch für gesellschaftliche Prozesse engagieren) ihre Rolle hinterfragen und sich gegen die Rolle der DienstleisterInnen verwehren. Oft fordern KünstlerInnen die Intentionen der AuftraggeberInnen (vor allem im öffentlichen Raum) heraus, unterwandern sie und agieren entgegen deren Erwartungshaltungen. Die Bandbreite dieser Praktiken, mit verschiedenen Öffentlichkeiten und „urban issues“ umzugehen (ich verwende „urban issues“, um den sehr allgemein verwendeten Begriff von „Kunst im öffentlichen Raum“ zu vermeiden) muss jenseits einfacher Rollenzuschreibungen wie „Dienstleisterkunst“ oder „Sozialarbeit“ betrachtet werden. Diese Attribute werden oft zur Diskreditierung sozial engagierter Kunstprojekte benutzt aus der Position, die einzig wahre Rolle von Kunst sei doch jene, in „Autonomie“ zu agieren und diese zu bewahren. Die Frage von Autonomie in der Kunst ist ein komplexer Diskurs, den ich hier nicht näher behandeln kann, aber ich möchte in diesem Zusammenhang auf die immer noch wegweisende Publikation „Dürfen die das?“ verweisen. Dort beschreibt Pierangelo Maset die Veränderung von Autonomie in der Kunst folgendermaßen: „Wir befinden uns im noch frischen 21. Jahrhundert in einer Situation, in der es kaum darum gehen kann, dem Künstler oder dessen Werk weitere Autonomie zu verschaffen. Vielmehr verlagert sich die zeitgenössische Form ästhetischer Autonomie darauf, den Rezipienten Möglichkeiten von Autonomie zu eröffnen. [...]

84 Siehe „Bauen – ein Prozess ohne Denkmalpflichten (1967)“ in: *Wer plant die Planung?*, Lucius Burckhardt, Kassel: Martin Schmitz Verlag, 1980, S.28.

85 Siehe die „Gesamtagentur des Wohnens“, in: *Im Boot. Wettbewerbsverfahren/Wohnbau*, Heidi Pretterhofer, Dieter Spath (Hrsg.), Wien: edition selene, 2002, S. 21 ff.

Mit der Eröffnung von Möglichkeiten zur Autonomie wird das Auslösen von Handlungen zur künstlerischen Aufgabe.⁸⁶ Auf diese Handlungen, die sozial engagierte und oft partizipative Praktiken schaffen, und deren differenzierte Betrachtung in Bezug auf die Rollen der Beteiligten, gehe ich in Punkt 3.3. ein.

Als wir von departure/Wirtschaftsagentur Wien eine Förderung zur Realisierung von Paradise Enterprise als exemplarisches Projekt für direkten Urbanismus erhielten, fand insofern auch ein Rollenwechsel (in diesem Fall zwischen AuftraggeberIn und AuftragnehmerIn) statt, als wir unser eigenes Honorar mitbrachten und wir deshalb eine Gemeinde als Partner nach den uns wesentlich erscheinenden Kriterien auswählen konnten. So entstand tatsächlich eine Partnerschaft, in der die wechselseitigen Verantwortungen gemeinsam geklärt wurden – eine Kooperation, die von einem gemeinsamen Handeln und von gemeinsamen Zielen geprägt war.

Auf eine sehr radikale Art hat die Artist Placement Group (APG, 1966–79, gegründet von Barbara Steveni) nach neuen AuftraggeberInnen gesucht.⁸⁷ Mit der Absicht gegründet, Handlungsfelder für KünstlerInnen zu erweitern, richtete die Gruppe in den 1960er und 1970er Jahren sogenannte „Placements“ als bezahlte Stellen für KünstlerInnen in der öffentlichen Verwaltung, in Industrie oder in Unternehmen ein. Damit wollte APG die Funktion von Kunst in Richtung „decision-making“ erweitern, d.h. KünstlerInnen als EntscheidungsträgerInnen in politische Prozesse involvieren. Den Placements ging meist eine Machbarkeitsstudie voraus, für die KünstlerInnen ebenso wie für das Placement bezahlt wurden. Der Prozess war von einem ergebnis-offenen Handeln geprägt, in dem die KünstlerInnen innerhalb der Organisationen als unabhängige BeobachterInnen agieren und den Gegenstand ihrer Arbeit aus dem Prozess vor Ort heraus entwickeln sollten.⁸⁸

Grundlage für die „Placements“ war ein Manifesto:

Das Manifesto schuf die Grundlagen für ein autonomes Agieren der KünstlerInnen im Kontext von Unternehmen. Heute wird allmählich international die bahnbrechende Position von APG neu entdeckt und für aktuelle Fragestellungen zur Rolle von Kunst in der Gesellschaft als relevant betrachtet. Die Arbeit von APG und ihre Forderungen für das Placement von KünstlerInnen sind im weiteren Sinne übertragbar auf die Rolle von Urban Practitioners in Bezug auf urbanistische Agenden.

Während die APG nach Placements von KünstlerInnen in Unternehmen suchte und somit quasi von innen Strukturen durch künstlerisches Handeln verändern wollte, ermutigte der Künstler François Hers mit seiner von ihm 1992 gegründeten Initiative „Nouveaux Commanditaires“ die BürgerInnen, selbst Initiative zu ergreifen und ein Anliegen für die Realisierung eines Kunstprojekts zu formulieren.

Sie sollten in weiterer Folge in Zusammenarbeit mit einem „Mediator“ (Vermittler) einen Künstler beauftragen.⁸⁹ So wurde das übliche Verhältnis von AuftraggeberInnen und AuftragnehmerInnen umgekehrt. Diese Umkehrung von Verantwortung wird dabei von François Hers als radikaler politischer Akt gesetzt, mit dem er „Kunst ohne Kapitalismus“ anstrebt, d.h. Kunst dem Spekulationskreislauf entziehen möchte. Die Rolle des Kurators wird dabei ersetzt durch den „Mediator“.

86 Pierangelo Maset:

„Bewegungsabläufe nervöser Kunstbegriffe“ in: *Dürfen die das?*, Stella Rollig und Eva Sturm (Hrsg.), Wien: Verlag Turia + Kant, 2002, S. 85 ff.

Dies ist auch Thema meiner Vorlesungsreihe „Kunst und Autonomie“ an der TU Wien.

87 Nach 1989 ging die APG über in Organisation and Imagination (O+I); für weitere Informationen siehe Tate Modern, die 2004 das Archiv der APG ankaufte, nachdem die APG über viele Jahre hinweg keine Förderungen mehr vom Arts Council erhalten hatte – da ihre Kunst nicht mehr als Kunst betrachtet wurde. <http://www2.tate.org.uk/artistplacementgroup/> (Zugriff: 31.1.2018).

88 Siehe dazu auch: <http://contextishalfthework.net/ueber-apg/artist-placement-group/> (Zugriff: 31.1.2018).

89 François Hers, „The New Patrons Protocol“, in: *Art Without Capitalism*, François Hers und Xavier Douroux (Hrsg.), Dijon: Les presses du réel, 2013, S. 58-59.

→ Artist Placement Group Manifesto

1. The context is half the work.

Der Kontext ist die halbe Arbeit.

2. The function of medium in art is determined not so much by that factual object, as by the process and the levels of attention to which the work aims.

Die Funktion des Mediums der Kunst wird nicht so sehr durch das tatsächliche Objekt bestimmt, sondern durch den Prozess und die Ebenen von Aufmerksamkeit, auf die die Arbeit abzielt.

3. That the proper contribution of art to society is art.

Dass der eigentliche Beitrag von Kunst für die Gesellschaft Kunst ist.

4. That the status of artists within organizations must necessarily be in line with other professional persons, engaged within the organization.

Dass der Status des Künstlers in den Unternehmen jenen anderer im Unternehmen als Experten beschäftigten Personen gleichgestellt ist.

5. That the status of the artist within organizations is independent, bound by the invitation, rather than by any instruction from authority within the organization, and to the long-term objectives of the whole of society.

Dass der Status des Künstlers in Unternehmen unabhängig ist, gebunden an die Einladung anstatt an Weisungen der Autoritäten des Unternehmens, und an die langfristigen Ziele für die gesamte Gesellschaft.

6. That, for optimum results, the position of the artist within an organization (in the initial stages at least) should facilitate a form of cross-referencing between departments.⁹⁰

Dass für optimale Ergebnisse die Position des Künstlers im Unternehmen (zumindest in den Anfangsstadien) eine Form von Verknüpfungen zwischen den Abteilungen ermöglichen sollte.

Hier ist es interessant, sich den Rollenwechsel, auf dem die „Nouveaux Commanditaires“ („Neuen Auftraggeber“) beruhen, zu vergegenwärtigen. BürgerInnen, die üblicherweise mit Entscheidungen der (Kultur-)Politik konfrontiert werden, werden hier zu AkteurInnen, wobei den FinanzgeberInnen selbstverständlich eine wesentliche Rolle zukommt. Die „Nouveaux Commanditaires“ basieren auf der Unterstützung durch Stiftungen, zuerst von der Fondation de France (1991), um die Initiative von François Hers in Gang zu setzen, und nun durch die Kulturstiftung des Bundes für die „Neuen Auftraggeber“. In „Der Abgeordnete und der Mäzen“ wird diese Rolle folgendermaßen beschrieben: „Das Engagement dieser Akteure für die Finanzierung des Projekts ist selbstverständlich entscheidend, jedoch finden auch Mäzene und ihre Stiftungen, sowie politische Repräsentanten eine Bestätigung in ihrer sozialen Rolle und in der Sachdienlichkeit ihrer finanziellen Beteiligung, sobald sie es mit einer inhaltlich gerechtfertigten Anfrage zu tun haben, die

⁹⁰ <https://sabinasoyer.files.wordpress.com/2016/05/artist-placement-group-manifesto.pdf> (Zugriff: 31.1.2018).

von engagierten Menschen getragen wird.“⁹¹

François Hers möchte Kunst direkt wirksam machen für gesellschaftliche Belange und den Einsatz des Einzelnen für die Demokratie, für die „kollektive Ambition“, anregen. 2013 gründete der Berliner Galerist Alexander Koch die „Neuen Auftraggeber“ in Deutschland – man könnte sagen als „Franchise-Unternehmen“ (gefördert von der Kulturstiftung des Bundes), das auch international tätig ist (in Vorbereitung ist u. a. ein Projekt in Nigeria in Kooperation mit dem Goethe-Institut).⁹²

Trotz des innovativen Anspruchs der „Nouveaux Commanditaires“ und der politischen Haltung von François Hers, in die Gesellschaft eingreifen zu wollen, muten die produzierten Kunstwerke doch klassisch an. Die unter Alexander Koch geplanten Projekte der „Neuen Auftraggeber“ befassen sich mehr mit gesellschaftlichen Prozessen und wie diese über künstlerische Eingriffe bearbeitet werden können. Hier bleibt jedoch die Realisierung von Projekten abzuwarten. Die Frage ist ebenso, wer die Entscheidung trifft, welche Vorschläge von BürgerInnen nach welchen Kriterien aufgegriffen werden und welche BürgerInnen mit dem kulturellen Kapital und Pouvoir ausgestattet sind, solche Vorschläge einzubringen.

3.2 Urban Practitioner – eine transdisziplinäre Rolle für sozial engagierten Urbanismus

Um die traditionellen Rollenzuschreibungen der verschiedenen AkteurlInnen, die sich für gesellschaftliche und urbane Fragestellungen engagieren und sich für eine gerechtere Gesellschaft einsetzen, jenseits üblicher Abgrenzungen aufbrechen zu können, stellte ich im Rahmen von *Planning Unplanned* eine neue, transdisziplinäre Rolle zur Diskussion: den Urban Practitioner. Diese Rolle zeichnet sich dadurch aus, dass sie zwischen den Feldern von Kunst, Urbanismus und gesellschaftlichen Anliegen operiert, und sich dafür die künstlerisch-urbanen Methoden, die ich bereits vorgestellt habe, zunutze macht. ArchitektInnen, KünstlerInnen, ExpertInnen aus anderen Professionen werden also zu AutorInnen, um urbanistische Prozesse zu initiieren und realisieren – und eine neue Ebene zwischen Top-down und Bottom-up zu etablieren. Dabei sollen aktivistische Formate (die meist aus der Position der Opposition agieren) in neue Formate für Kooperationen zur Erneuerung von Stadtentwicklungsprozessen eingesetzt werden, wie wir sie mit direktem Urbanismus anstreben.

Die Eigenständigkeit künstlerischen Denkens und Handelns muss dabei als notwendige Erneuerung behauptet werden. Dies ist umso wichtiger zu betonen, als Urban Practitioners gerne als „kreatives Kapital“ betrachtet – und damit oft als Vorboten für Gentrifizierung missbraucht – werden. Dies ist insbesondere in Bezug auf die anglo-amerikanische Methode von „Creative Placemaking“ kritisch zu betrachten.

„Creative Placemaking“ kritisch betrachtet: entgegen „Culture as an Enterprise“

Programme wie Creative Placemaking werden im anglo-amerikanischen Raum oft eingesetzt, um über künstlerische Interventionen und Projekte zur Aufwertung eines sozial benachteiligten Viertels beizutragen. Damit initiieren

⁹¹ <http://www.nouveauxcommanditaires.eu/en/9/politicians-sponsors> (Zugriff: 31.01.2018).

⁹² „Statt privater Förderer oder öffentlicher Einrichtungen sind es lokale Gruppen von Bürgerinnen und Bürgern, die in freier Selbstorganisation mit international renommierten Künstlerinnen und Künstlern in Kontakt treten, um ein eigenständiges Werk für ihren Herkunftsort in Auftrag zu geben. Jedermann kann zum Auftraggeber bedeutender Kunstwerke werden – so lautet das Credo der Neuen Auftraggeber [...] Auftraggeber kann jede Bürgerin, jeder Bürger sein. In der Regel handelt es sich um kleine bis mittlere lokale Gruppen von Personen, die in ihrer Kommune oder Nachbarschaft für ein dringendes, öffentlich relevantes Anliegen oder ein Thema eintreten wollen. Ein Mediator berät und unterstützt die Auftraggeber bei der Suche nach einem für das jeweilige Projekt geeigneten, renommierten Künstler, einer Künstlerin, die zusammen mit den neuen Auftraggebern ein künstlerisches Konzept für das Anliegen erarbeitet. [...] Ein umfassendes und dauerhaftes bürgerliches Engagement ist eine Grundvoraussetzung für den Erfolg dieser lokalen Beteiligungsprojekte.“
http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/projekte/nachhaltigkeit_und_zukunft/neue_auftraggeber.html (Zugriff: 30.01.2018); <https://neueauftraggeber.de/> (Zugriff: 6.9.2018).

diese Projekte meist unverblümt einen Gentrifizierungsprozesse oder treiben diesen voran. Der „sozialen Nachhaltigkeit“, d.h. Perspektiven für jene sozial Benachteiligten, die bereits an diesen Orten leben, zu entwickeln, wird in diesem Programm meist keine Beachtung geschenkt.

Im Report von 2017 beschreibt das National Endowment for the Arts (NEA) die Ziele folgendermaßen: „The National Creative Placemaking Fund is a highly competitive national program that invests money in communities across the country in which artists, arts organizations, and arts and culture activity help drive community development change across 10 sectors of community planning and development: Agriculture and Food, Economic Development, Education and Youth, Environment and Energy, Health, Housing, Immigration, Public Safety, Transportation, Workforce Development.“⁹³

At ArtPlace we believe that successful creative placemaking projects do four things:

Bei ArtPlace sind wir überzeugt, dass erfolgreiche Creative Placemaking-Projekte folgende vier Ziele erreichen:

1. Define a community based in geography, such as a block, a neighborhood, a city, or a region.

Eine Community in Bezug auf ihren geografischen Kontext zu identifizieren – z.B. ein Viertel, eine Stadt oder eine Region.

2. Articulate a change the group of people living and working in that community would like to see.

Die Veränderung benennen, die eine Gruppe von Menschen, die in dieser Community leben und arbeiten, erfahren möchten.

3. Propose an arts-based intervention to help achieve that change.

Eine künstlerische Intervention vorschlagen, die helfen würde, diese Veränderung herbeizuführen.

4. Develop a way to know whether the change occurred.

Ein Format entwickeln, um herauszufinden, ob diese Veränderung stattgefunden hat.⁹⁴

Als ich 2014 eingeladen wurde, ein Projekt im Rahmen von „ArtPlace“ (einer Förderschiene des National Endowment for the Arts/USA für Creative Placemaking) für den Bromo Arts District in Baltimore vorzuschlagen, war mein zentrales Anliegen, diese Chance zu nutzen, um jenen eine Stimme zu geben, die aufgrund dieser Fördermaßnahmen letztendlich oft verdrängt werden.

„ArtPlace“ wurde etabliert, um die ökonomische Entwicklung zu fördern durch:

- Recirculating residents' incomes locally at a higher rate
- *Das Einkommen der BewohnerInnen lokal zu einem höheren Kurs wieder in Umlauf zu bringen*
- Re-use of vacant and underutilized land, buildings, and infrastructure
- *Wiederverwertung von Leerstand und ungenutztem Land, Gebäuden und Infrastruktur*
- Creating jobs in construction, local businesses, and cultural activity
- *Schaffen von Jobs im Baugewerbe, lokalen Unternehmen und kulturellen Aktivitäten*
- Expanding entrepreneurial ranks of artists and designers
- *Ausweitung des unternehmerischen Stellenwerts von KünstlerInnen und DesignerInnen*
- Training the next generation of cultural workers
- *Die nächste Generation von KulturarbeiterInnen ausbilden*

93 Siehe PDF zum Download „ArtPlace National Creative Placemaking Fund. 2017 Funded Projects“: https://www.artplaceamerica.org/view/pdf?f=public://download_pdf/r7_announcement_final.pdf (Zugriff: 05.04.2018).

94 <https://www.artplaceamerica.org/about/introduction> (Zugriff: 31.01.2018).

- Attracting and retaining non-arts-related businesses and skills.⁹⁵
- *Geschäfte/Unternehmen und Fähigkeiten anziehen, die nicht auf Kunst basieren*

Mit *The First World Congress of the Missing Things* in Baltimore/USA (2014) beabsichtigte ich, dieser Ausrichtung entgegenzuwirken.⁹⁶ Ich nutzte das Format eines Kongresses, das bekannt ist für Wissensproduktion – in diesem Fall allerdings jenseits einer wissenschaftlichen Kategorie, sind doch Missing Things sehr persönlich interpretierbar. *The First World Congress of the Missing Things* gab all jenen eine Stimme, die üblicherweise nicht gehört werden, die aber den urbanen Raum des ehemals blühenden Stadtzentrums von Baltimore nun bewohnen: Obdachlose, ehemalige Straffällige, Drogenabhängige. In vielfältigen Veranstaltungen, kleinen urbanen Interventionen, mit Info-Tischen vor Ort im Lexington Market und der Installierung eines Kongressbüros in „Current Space“ (einer von KünstlerInnen betriebenen Galerie in der Howard Street, nahe des Orts des Kongresses) sammelte ich gemeinsam mit Studierenden im Vorfeld die Missing Things/Themen von BewohnerInnen mit sehr unterschiedlichen Hintergründen in Baltimore. Zugleich bauten wir ein Vertrauensverhältnis zu den Menschen in diesem Viertel auf. Über ein für einen Kongress unübliches non-hierarchisches Setting im öffentlichen Raum vor der U-Bahnstation „Lexington Market“ wurde der Kongress zugänglich für alle. Die Themen des Kongresses wurden dann als „Charter of the Missing Things“ in einem offiziellen Schlussakt der Bürgermeisterin übergeben.

Ein großartiges konkretes Ergebnis von *The First World Congress of the Missing Things* waren – abgesehen von der Kommunikation, die der Congress zwischen TeilnehmerInnen aus sehr verschiedenen gesellschaftlichen Hintergründen ermöglichte – zwei konkrete Vorschläge: die Einrichtung eines Info-Kiosks für soziale Fördermaßnahmen vor Ort, am Eingang der U-Bahn Station, sowie die Nutzung eines leer stehenden Gebäudes in der angrenzenden Howard Street (Zielort des Bromo Arts District, für den das Projekt realisiert wurde), um ein Ausbildungsprogramm für Handwerksberufe einzurichten. Damit wären für die Obdachlosen, Drogenabhängigen und ehemaligen Straffälligen die Voraussetzungen gegeben worden, sich die notwendigen Fähigkeiten aneignen zu können, um ein leer stehendes Haus in dieser schrumpfenden Stadt (mit ein Drittel Leerstand) zu renovieren und sich so eine neue Basis schaffen zu können.

Nachdem *The First World Congress of the Missing Things* zum 65th UN DPI/ NGO Conference in New York eingeladen wurde, fand sich ein Sponsor, der diese Schritte fördern wollte. Doch die Stadt Baltimore hatte kein Interesse, diese Möglichkeit einer Realisierung weiterzuverfolgen.

Dies zeigt, wie kurzfristig diese Programme gedacht sind – und wie eben nicht in Betracht gezogen wird, dass Kunst bzw. engagierte Urban Practitioners tatsächlich längerfristig in Stadtplanung eingreifen könnten und sollten.

Ganz anders war die Erfahrung beim Symposium „Culture as an Enterprise“ im Rahmen der 4th Ural Industrial Biennial in Jekaterinburg (RUS), das über den provokanten Titel des Symposiums genau jenes Ansinnen in Frage stellte, das Kultur auf das Unternehmerische reduzieren möchte – wie es so oft in „Creative Industries“ gewünscht wird. Stattdessen zeigte das Symposium inspirierende Beispiele aus verschiedenen Regionen Russlands und diskutierte mit VertreterInnen aus unterschiedlichen Interessensfeldern die Rolle von Kunst und Kultur in Bezug auf Stadtentwicklung.⁹⁷

95 <http://europeinbaltimore.org/project/what-is-creative-placemaking/>; Grundlage dafür ist „Creative Placemaking“ von Ann Markusen und Anne Gadwa, 2010 <https://www.arts.gov/sites/default/files/CreativePlacemaking-Paper.pdf> (Zugriff: 31.1.2018).

96 <https://www.artplaceamerica.org/funded-projects/transit/blog/baltimore-office-promotion-and-arts-transit-0> (Zugriff: 05.04.2018); Publikation des Goethe-Instituts: http://www.goethe.de/ins/us/was/pro/creative_placemaking/2014_Symposium_Report.pdf; (Zugriff: 05.04.2018).

97 Information siehe: <http://forum-en.uralbiennale.ru/> (Zugriff: 05.04.2018).

3.3 Kollaborative Praktiken: Partizipation neu betrachtet

Die seit Jahren vermehrt übliche Forderung nach „Partizipation“ oder „Beteiligungsverfahren“ erfolgt – vor allem in der Architektur bzw. bei Planungsprozessen – oft ebenso selbstverständlich wie gleichermaßen undifferenziert oder dient nur als Feigenblatt. Markus Miessen bezeichnete sie gar polemisch als „Albtraum“.⁹⁸ Nachdem kollaborative Praktiken und die Frage, welche Rahmenbedingungen diese brauchen, für unsere Praxis zentral sind, möchte ich hier auf die verschiedenen Formate von Partizipation eingehen – und vor allem auf die grundlegenden Unterschiede, wie Partizipation in der Architektur bzw. in der Kunst eingesetzt wird. Hilke Marit Berger analysiert in „Handlung statt Verhandlung. Kunst als gemeinsame Stadtgestaltung“ die „lange Geschichte der Partizipationskritik“ in einem differenzierten Überblick aus der Perspektive der Kunstkritik.⁹⁹

Das Schaffen von Situationen für Partizipation

Gerald Raunig beschreibt, die Funktion von Kunst sei es, Raum für die Kollision von Differenzen zu schaffen“. Und weiter: „Der geöffnete (Dritte) Raum, die Situation, ist damit die Besonderheit des Zustandes, dessen Bestimmtheit jene Differenz unter Spannung hervorbringt, die erst das auslösende Moment für die Handlung darstellt.“¹⁰⁰ Die Aufgabe von Kunst liege also in der „Schaffung eines Intervalls, der Erzeugung einer Situation“, in der das Publikum dann im wörtlichen Sinn eine aktive Öffentlichkeit sei und die einzige Form der „Vermittlung“ bestehe in der Erarbeitung, im Zurverfügungstellen von Strukturen. Dafür müssten (soziale) Grenzlinien zu temporären Grenzräumen aufgebrochen und ausgedehnt werden.

Raunig kritisiert, dass in Projekten der sogenannten community art die Community selten anders dargestellt werde als als Repräsentation des/r Anderen. Dadurch würden gleichzeitig symbolisches Kapital ins Kunstfeld abgeschöpft und die Strukturen der Community hermetisiert. Die Realität einer Situation müsse also nicht mehr eine rein dargestellte, sondern eine hergestellte sein, eine viel weniger harmonische, eine, bei der es darum gehe, die Differenzen erst zum Tanzen zu bringen und dann beständig in Bewegung zu halten. „Nicht die Auflösung der Unterschiede, sondern die Überwindung von hermetischen Absolutheiten soll das Ziel der Prozessierung von Grenzen sein.“¹⁰¹ Die Grenze werde so von einem Nicht-Ort zu einem Ort des Trainings der Differenz. Stattdessen konstruiere community art kollektive Identitäten von „unterprivilegierten Gruppen“ und tendiere zur künstlichen Auflösung von Grenzen.

Das Schaffen von Situationen zum „Training der Differenz“ beschreibt sehr treffend das Anliegen meiner künstlerischen Arbeit (und deren selbstkritische Reflexion in den Projekten), wer wie und unter welchen Umständen in die Situationen, die ich schaffe, eingebunden wird. Wie werden TeilnehmerInnen zu AkteurInnen? Und welche Parameter oder „Spielregeln“ setze ich dafür? Wie groß ist der Spielraum für ihr Handeln, und wie verhält sich der Prozess zum „Ergebnis“? Nachdem ich Situationen sowohl im öffentlich-urbanen Raum als auch in Ausstellungskontexten schaffe, ist es wichtig, sich der verschiedenen Publika bewusst zu sein. Ein beiläufiges Publikum im urbanen Raum ist anders anzusprechen als ein spezifisches in einer Kunstinstitution oder bei einem Ereignis, das im Kunstkontext in der Öffentlichkeit angekündigt ist.

98 Markus Miessen, *Albtraum Partizipation*, Berlin: Merve Verlag, 2012.

99 Hilke Marit Berger, *Handlung statt Verhandlung. Kunst als gemeinsame Stadtgestaltung*, Berlin: Jovis Verlag, 2018, S.47.

100 Gerald Raunig: „Spacing the Lines. Konflikt statt Harmonie. Differenz statt Identität. Struktur statt Hilfe“ in: *Dürfen die das?*, Stella Rollig, Eva Sturm (Hrsg.), Wien: Verlag Turia + Kant, 2002, S.118 ff.

101 ebd.

102 Den Begriff „partizipativ“ setze ich deshalb unter Anführungszeichen, da er sehr undifferenziert und oft missverständlich gebraucht wird – bis dahin, was ich als „fake participation“ bezeichne (darauf komme ich unten noch zurück).

103 Mark Terkessidis, *Kollaboration*, Berlin: edition suhrkamp 2015, S.214.

Für *Zwischenrollen*, das ich für den Steirischen Herbst in einer ehemaligen Fabrikhalle (Ort der Hauptausstellung „Enactments of the Self“) realisierte, schuf ich eine konkrete Grenzsituation, nämlich einen Garten, der durch einen Zaun in zwei Teile getrennt war (siehe 1.2 in dieser Einführung). Der Garten stand dem Publikum zur spontanen Nutzung während der Öffnungszeiten der Ausstellung zur Verfügung. Außerdem hatte ich konkrete Personen, die sich in ihrem Berufsleben auf unterschiedliche Art mit dem Thema Grenze befassen, zu öffentlich angekündigten Terminen zu „Zaungesprächen“ eingeladen. Den Garten hatte ich mit üblichen Versatzstücken wie Hollywoodschaukel, Kirschbaum und Gartenstühlen ausgestattet, um eine gewohnte Vertrautheit herzustellen. Diese wurde ergänzt und zugleich konterkariert durch die Videoprojektion eines wild schaukelnden Mädchens, das droht, die Kontrolle zu verlieren. Die Verschiebung eines Gartens in die künstliche Situation einer aufgelassenen Fabrikhalle sorgte für Irritation bei den AkteurInnen, sodass sich diese bewusst wurden, auf einer „Bühne“ zu stehen; ihre Gespräche wurden akustisch nicht verstärkt, sodass die BesucherInnen – sofern sie die Gespräche hören wollten – sich selbst in den Garten begeben mussten. Sie mussten also aus der BeobachterInnen-/KonsumentInnenrolle heraustreten und selbst aktiv werden. Die Gespräche wurden als Video aufgezeichnet, die dann während des Steirischen Herbstes in der Auslage eines Möbelhauses in einer zentral gelegenen Einkaufsstraße in Graz, gezeigt wurden. Dadurch wurden die persönlichen Gespräche vom Kunstkontext in den öffentlichen Raum transportiert.

Dies ist ein früheres Beispiel, wie ich für verschiedene Projekte im Kunstkontext bzw. für den Wechsel zwischen Kunstkontext und öffentlichem Raum Situationen (die ich Settings nenne) konstruiere. Die Prozesse dieser „partizipativen“¹⁰² Projekte, der Teilhabe und der Rollen sind von Beginn an klar strukturiert. Ich stelle einen öffentlichen Rahmen/Raum her, der sowohl räumlich als auch ästhetisch und inhaltlich definiert ist. Die TeilnehmerInnen können sich innerhalb dieses öffentlich zugänglichen Live-Rahmens bewegen, wie sie wollen – da gibt es keine Anweisungen oder Kontrolle von mir. In der letzten Phase – quasi in der „Postproduktion“ – entscheide jedoch wieder ich, wie das Material „editiert“ wird.

Dieser Prozess, eine Zusammenarbeit zwischen mir bzw. uns/transparadiso als ProjektinitiatorInnen, den PartnerInnen und TeilnehmerInnen herzustellen und dadurch auch gemeinsame Verantwortung einzufordern, ist ein wesentliches Kriterium von direktem Urbanismus. KünstlerInnen und Urban Practitioners können selbstverständlich nicht komplexe Probleme wie das Schrumpfen von Regionen, die Abwanderung oder das Sterben von Innenstädten über ein singuläres oder auch längerfristiges Projekt lösen. Mark Terkessidis prangert die „Instrumentalisierung von Kunst“ in Bezug auf „politische Wirksamkeit“ zu Recht an: „Ich halte es für falsch, Kunst zu instrumentalisieren und eine direkte politische Wirksamkeit in Richtung Wandel zu erwarten.“¹⁰³ Allerdings ist dies eine Verallgemeinerung, da wir differenzieren müssen zwischen der Repräsentation von politischen Agenden bei Kunstprojekten im Ausstellungskontext und Projekten im öffentlich-urbanen Raum, die Handlungsfelder für aktives Engagement eröffnen. Wenn wir Situationen für diese Handlungsfelder schaffen, ermutigen wir die BewohnerInnen, selbst Initiative zu ergreifen und bestärken die HandlungsträgerInnen/PolitikerInnen über künstlerisch-urbanistische Strategien darin, auch ungewohnte Wege zu beschreiten. Dabei ist es wichtig, von vornherein zu betonen, dass die Ergebnisse nicht direkt messbar sind, d.h. erst im Laufe eines längeren Prozesses sichtbare und erfahrbare Wirkung zeigen werden. Diese Praktiken

lassen sich nicht instrumentalisieren für neoliberale Agenden, solange sie eine offene Kommunikation mit allen Beteiligten – auch und umso mehr mit politischen Gegnern – verfolgen.

Eine wichtige Frage, die sich vor allem in Bezug auf partizipative Prozesse in der Kunst immer wieder stellt, ist jene der sogenannten Nachhaltigkeit. Dieser überstrapazierte Begriff ist längst ausgehöhlt durch Förderprogramme für die Wirtschaft, in denen Nachhaltigkeit in der Architektur meist reduziert wird auf Energie-Effizienz und die Verwendung von erneuerbarer Energie, während soziale Nachhaltigkeit als wesentlicher Aspekt kaum berücksichtigt wird. Dies ist jedoch die Forderung, die an KünstlerInnen herangetragen wird, wenn man sie beauftragt, partizipative Projekte zu konzipieren. Oft werden sie genau dazu eingeladen, um soziale Probleme behandeln. Viele dieser Projekte finden – wie Hilke Berger betont – unter prekären Arbeitsbedingungen statt, d.h. sie werden schlecht oder gar nicht bezahlt, sollen jedoch gleichzeitig die großen Probleme unserer Gesellschaft lösen. Dementgegen stehen die weltweit tourenden KünstlerInnen, die von einer Biennale zur anderen reisen, um an fremden Orten kurzfristig Situationen zu schaffen, um TeilnehmerInnen einzubinden. Da die KünstlerInnen nach der Biennale bzw. dem zeitlich begrenzten Event rasch abreisen, stellt sich die Frage: Was bleibt? Diese kritische Frage stellte Miwon Kwon bereits 2002 in „One Place After Another“: „Wenn KünstlerInnen einen „realen“ Ort zu einer Situation machen, kann das auch ein Mittel sein, soziale und historische Dimensionen aus Orten zu extrahieren, um dem thematischen Anliegen der KünstlerInnen zu dienen, institutionelle demographische Interessen zu befriedigen, oder die Stadtkassen zu füllen.“¹⁰⁴ Auf die wichtige Frage „Was bleibt“ gehe ich noch im Schlusstext ein.

Partizipation, Kooperation und Kollaboration

„Collaboration“ bedeutet im englischen einfach „Zusammenarbeit“, d.h. sich in einer vereinten Arbeit engagieren. Nachdem der Begriff jedoch überschattet ist durch Verrat und die Zusammenarbeit mit dem feindlichen Besitzer im Zweiten Weltkrieg (Vichy-Regime in Frankreich), schlägt Grant Kester in seiner wegweisenden Publikation „The One and the Many“ vor, eher Begriffe wie kooperativ und kollektiv zu verwenden.¹⁰⁵ Kester sensibilisiert uns eindringlich für den Gebrauch der verschiedenen Begriffe für „zusammenarbeiten“, die immer auch eine Gegenbedeutung in sich tragen – eine Warnung ihrer ethischen Unentscheidbarkeit. In „The One and the Many“ (die auf seiner Argumentation der „dialogischen Praxis“, die er bereits in „Conversation Pieces“¹⁰⁶ ausgeführt hat, aufbaut), betont er, dass eines der entscheidenden Merkmale aktueller kollaborativer Kunstpraktiken eine Neuformulierung von ästhetischer Praxis ist, die sich mit organisatorischen und ideologischen Verhandlungsanordnungen von Stadtplanung, politischem Aktivismus und anderen Feldern von Kulturproduktion überlagern und diese in Frage stellen.

Jede einzelne Geste öffentlich-künstlerisch-urbanen Handelns und jegliche auch scheinbar noch so unbedeutende Form der Kommunikation, die durch künstlerisches Handeln ausgelöst wird, kann im Einzelnen ein Bewusstsein und eine neue Sichtweise erzeugen, die zu Veränderung im weiteren eigenen Handeln und zur Eigeninitiative beitragen – auch wenn der Einfluss der Teilnahme an künstlerisch-urbanen Interventionen nicht direkt bewertet werden kann und auch nicht soll.

104 Miwon Kwon: *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 2002; hier zitiert aus: *Situation*, Claire Doherty (Hrsg.), Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 2009, S. 86.

Siehe dazu auch Claire Doherty: *From Studio to Situation*: London: Blackdog Publisher, 2004.

Hier analysiert Doherty künstlerische Praktiken und zeigt Projekte in Bezug auf „neue Situationisten“, für die die „Situation“ oder der „Kontext“ der Ausgangspunkt ist.

105 Grant Kester, *The One and the Many*, Durham: Duke University Press, 2011, S. 2.

106 Grant Kester, *Conversation Pieces: Community and Conversation in Modern Art*, Berkeley: University of California Press, 2004.

Hier haben „paradoxe“ künstlerische Interventionen eine Wirksamkeit, die sich genau jener geforderten direkten Auswirkung (und offensichtlich einer Instrumentalisierung) widersetzen. Maider López Projekt „Ataskoa“, in dem sie einen Stau in den Bergen von Mount Aralar in Intza, Navarra (Spanien) mit 160 Autos inszenierte, ist ein herausragendes Beispiel dafür.¹⁰⁷

Projekte wie dieses, das viele Menschen auf unterschiedliche Art zur Teilnahme aufruft, haben nicht das Ziel, in längerfristige urbane Prozesse einzugreifen. Aber sie greifen komplexe Themen unserer Gesellschaft auf – wie in diesem Fall die Nutzung des Automobils und dessen Auswirkungen auf unsere Umwelt. Dabei wird die persönliche Erfahrung der TeilnehmerInnen angesprochen, die auch eine mögliche Auswirkung auf ihr weiteres gesellschaftliches Handeln haben wird, ohne sich direkt aktivistisch zu engagieren. Dadurch, dass diese Art von Kunstprojekten solche Personen im öffentlichen/urbanen/ruralen Raum involviert, die sich ansonsten eher nicht für Kunst oder gesellschaftliche Belange engagieren, sind sie ebenso wesentlich für die Aktivierung eines gesellschaftlichen Engagements wie jene Projekte, die dezidiert in politische Prozesse eingreifen wollen.¹⁰⁸

Grant Kester verknüpft seine tiefgehenden Untersuchungen aktueller künstlerischer, sozial engagierter Praktiken mit „urban issues“ und stellt die Frage, welche Wirkungskraft diese auf gesellschaftlich-urbane Fragestellungen haben. Eine wesentliche Problematik ist dabei immer noch, dass dieser engagierte Kunstdiskurs kaum von EntscheidungsträgerInnen, InvestorInnen und anderen in Planungsprozessen Beteiligten rezipiert wird.

Wider „Fake-Participation/Alibi-Partizipation“: Rückspiegelung der Verantwortung

Unter „Fake-Participation“ verstehe ich die derzeit in der Stadtplanung üblichen Beteiligungsprozesse, in denen einzelne BewohnerInnen, AnrainerInnen etc. als „InteressensvertreterInnen“ eingeladen werden, die wenig überraschend aus ihren jeweiligen Interessen heraus praktische Forderungen stellen wie die Errichtung eines Hundeparks, von Fahrradständern etc. In dieser Art von Beteiligung werden Partikularinteressen ausgedrückt, die jedoch Werte für das Gemeinwohl und die Komplexität von konfligierenden Interessen des gemeinschaftlichen Zusammenlebens außer Acht lassen. Sie haben ebenso wenig eine Auswirkung auf größere Belange von Planungsprozessen, da diese vor allem von wirtschaftlichen Interessen geprägt sind und deshalb auf einer politischen Ebene entschieden werden.

„Teilhabe“ entsteht oft aus einer gönnerhaften Position, die den (gegenüber der Politik und Wirtschaftsinteressen unterprivilegierten) TeilnehmerInnen temporär eine Mitsprache anbietet. Wir/transparadiso betrachten Zusammenarbeit jedoch als Aspekt der „antizipatorischen Fiktion“, um das Streben nach Zusammenarbeit auf Augenhöhe als gegeben zu betrachten. Dabei ist es wesentlich, genau zu unterscheiden, in welchem Stadium des Planungsprozesses wer für welche Ziele mit welchen Expertisen für Wissensproduktion eingebunden wird. Richard Sennett beschreibt in „Zusammenarbeit“ verschiedene Formen der Austauschbeziehungen, wobei hier/für unsere Projekte die „Win-Win-Austauschbeziehung“ relevant ist: „Win-Win-Austauschbeziehungen sind meist eher Prozesse mit offenem Ausgang als eine präzise Liste der Gewinne und Verluste, [...]“¹⁰⁹ Genau vor diesen Prozessen mit offenem Ausgang haben AuftraggeberInnen in der Planung aber Angst. Zu groß ist noch das Verhaftetsein im Glauben an die Planbarkeit, d.h.

107 18.9.2005, 11:00–15:00; siehe <http://www.maidelopez.com/portfolio/ataskoa-2005/?lang=en> (Zugriff: 01.05.2018).

Als weiteres Beispiel siehe „When Faith Moves Mountains“ von Francis Alys: <http://francisalys.com/when-faith-moves-mountains/>

108 Siehe z.B. Artist Placement Group.

109 Richard Sennett, *Zusammenarbeit*, München: dtv, 2014, S.109.

Vorhersagbarkeit von Entwicklungen. Obwohl Planung von längerfristigen Entwicklungen und Visionen selbstverständlich notwendig ist, sollte das Verständnis von Planungspraxis sich dahingehend ändern, dass jene Prozesse mit offenem Ergebnis Teil des Gesamtplanungsprozesses sind, um eine Win-win-Situation zu erreichen, wie Richard Sennett sie beschreibt. Dies würde tatsächlich die soziale Nachhaltigkeit befördern.

Das „Einbinden“ von AkteurInnen, d.h. „Partizipation“, sehen wir programmatisch: Wir fordern Zusammenarbeit anstatt Teilnahme.¹¹⁰ Hilke Berger stellt fest, dass wenn KünstlerInnen andere Personen involvieren, „es vielleicht gar nicht um die immer hierarchisch anmutende ‚Aktivierung‘ von Anderen, um das Angebot einer Teilhabe an ein Publikum geht, sondern um eine Selbstermächtigung der Künstler*innen zur Teilhabe an gesellschaftlicher Gestaltung.“ Ich würde dies nicht als Selbstermächtigung bezeichnen, da das grundsätzliche Anliegen jener KünstlerInnen, die in diesem Feld operieren, genau jenes ist, in gesellschaftliche Prozesse einzugreifen. Ihr Handeln erfolgt dabei nicht aus der Position der DienstleisterIn (jener Rolle, die ArchitektInnen von den AuftraggeberInnen zugeschrieben wird). Sie ergreifen stattdessen oft ungefragt und unbeauftragt Initiative und bewegen genau dadurch Dinge, bevor sie von anderen gedacht werden. Dies wäre also ein Beispiel der heutigen Vordenker-Rolle von KünstlerInnen bzw. Urban Practitioners, die auch den „Avantgarde“-Begriff von Kunst neu positioniert.

Das von transparidiso 2016 realisierte Projekt *Aufforderung zur ungeforderten freiwilligen Intersprachlichkeit* ist ein Beispiel für dieses Ergreifen von Eigeninitiative weit über die Beauftragung (von Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich) hinaus. Die Platzgestaltung als neuen öffentlich nutzbaren Treffpunkt für die Gemeinde konzipierten wir so, dass das den Platz definierende Objekt (eine Sitz-Tisch-Skulptur) zwar von uns entwickelt wurde, aber inhaltlich im Wesentlichen von der lokalen Bevölkerung geprägt werden sollte. Dafür konnten wir die lokale Bevölkerung über ein zweisprachiges Scrabble-Spiel einbinden, dessen Wortschöpfungen maßgeblich die von uns konzipierte Platzskulptur definieren würden. Das Scrabble-Spiel nahm konkret Bezug auf die Grenzsituation nahe der tschechischen Grenze und auf sprachliche Grenzen, die der Bürgermeister von Pottenhofen bedauerte. Die Sammlung der deutschen und tschechischen Worte als Ergebnis des Spiels transformierten wir in einen experimentell anmutenden Text, in dem sich die BewohnerInnen – trotz der scheinbaren Sperrigkeit des Textes – begeistert wiederfanden.

In der Skulptur (und damit in der Platzgestaltung) prallt unser zeitgenössisches künstlerisches Anliegen (das in die Kategorie von „Hochkultur“ eingeordnet wird) auf das lokale Kulturverständnis einer ländlichen Bevölkerung, die meist als konservativ eingestuft wird und sich üblicherweise von „Hochkultur“ bedroht fühlen würde. Diese vorherrschende Distinktion spaltet die Gesellschaft und hat weitreichende Auswirkungen, die sich auch im zunehmend bedrohlichen konservativ bis rechtspopulistischen Wahlverhalten zeigen – vor allem jenem der ländlichen Bevölkerung. Gerade diese fühlt sich meist ausgeschlossen und nicht befähigt, an „Hochkultur“ aktiv teilhaben zu können. Eine Reaktion ist die stärkere Zuwendung zu und Verteidigung von traditioneller Kultur, die sich der Offenheit gegenüber Neuem verschließt. Umso wichtiger ist es, mit zeitgenössischen Kunstprojekten dieser Polarisierung der Bevölkerung entgegenzuwirken. Die Differenz (wie sie auch Gerald Raunig betont) wird dadurch nicht aufgehoben, sondern sie wird sichtbar und erlebbar in einer Akzeptanz und im Respekt des jeweils anderen.¹¹¹

¹¹⁰ In Bezug auf die Transformation von sozialem Wohnbau betrachtet *Actors, Agents and Attendants. Social Housing-Housing the Social: Art, Property and Spatial Justice* (herausgegeben von: Andrea Phillips/Fulya Erdemci, 2012), wie künstlerische Praktiken und Projekte sich in diesem Feld – oft mit partizipatorischen Strategien – engagieren. KünstlerInnen, SoziologInnen, StadthistorikerInnen, PhilosophInnen und AktivistInnen hinterfragen hier die Politik urbaner Praxis aus verschiedenen geopolitischen Perspektiven.

Auch wenn ich dieses und andere Projekte als „situated practice“ bezeichnen würde – und wir uns dezidiert dem, was als „community art“ (siehe Raunigs Kritik) diskreditiert wird – widersetzen, so wäre es an der Zeit, den Begriff der „community art“ neu zu positionieren. Durch die differenzierte und von vornherein ausgesprochene, dialogische Form von Beteiligung, die eine Konfrontation mit Aversionen und „Feindbildern“ aktiv herausfordert, lernen wir mit jenen zu sprechen, denen wir oft geneigt sind auszuweichen. Dies könnte Möglichkeiten einer anderen Art von künstlerisch-politischem Handeln eröffnen, das sich nicht auf das Bekämpfen von ähnlich gesinnten KollegInnen innerhalb des Kunstdiskurses reduziert, sondern stattdessen künstlerische Praktiken auch als informelles Bildungsinstrument betrachtet.

Der „Alibi-Partizipation“ muss ebenso differenziert begegnet werden, wie für Situationen der Partizipation innovative Mittel und Ästhetiken entwickelt werden müssen, um somit gesellschaftliche Qualitäten für ein Gemeinwohl und Zusammenleben für alle zu fördern: Wer soll wann in welcher Expertise und für welches Ziel involviert werden? Welche Wirksamkeit und welchen tatsächlichen Einfluss haben die TeilnehmerInnen auf Planungsprozesse? Wie kann die Dichotomie von Bottom-up und Top-down überwunden werden? Partizipation bedeutet, sich Konfrontationen auszusetzen, anstatt nach vereinfachtem Konsens zu suchen.

Verschiedene Zeitlichkeiten partizipativer Prozesse

transparadiso setzt partizipative Strategien ein, um eine Wirksamkeit anzustreben, die über ein punktuelles „Mitmachen“ oder kurzfristige Events von Beteiligung hinausreichen und gleichzeitig die Autonomie künstlerischen Handelns bewahren. Dabei gehen wir von der Position aus, dass wir nicht als ExpertInnen auftreten, sondern die Verantwortung an die BewohnerInnen und PolitikerInnen zurückspiegeln. D.h. wir haben keine vorgefertigten Annahmen, auf denen wir die Projektkonzepte aufbauen, sondern schaffen Settings, in denen jene aktiv werden können, die es für notwendig und wichtig erachten. Dies möchte ich hier nochmals anhand von *The First World Congress of the Missing Things* zeigen.

Zur Vorbereitung einer Veranstaltung: *The First World Congress of the Missing Things*

In *The First World Congress of the Missing Things* (Baltimore/USA, 2014) begann der partizipative Prozess lange vor dem tatsächlichen Event, dem Congress, über vielfache Meetings und Veranstaltungen, zu denen wir (Bromo Arts District als AuftraggeberInnen/VeranstalterInnen und ich) Personen aus verschiedensten Organisationen, Vereinen und Bevölkerungsschichten einluden zur Zusammenarbeit bzw. ihre *Missing Things* zu platzieren. Dies waren u.a. Kulturschaffende von Baltimore (insbesondere jene, die auch im Viertel um Howard Street/den Bromo Arts District aktiv waren, die Gewerbetreibenden der Howard Street (die das Viertel mit ihren Initiativen wieder beleben wollten), die Tool Library (eine Bibliothek, in der man Werkzeuge ausleihen kann, die aber auch eine Tischlerwerkstatt hatten und Hilfestellung bei der Benutzung der Geräte anboten), das Alternative Press Center sowie AktivistInnen. Wesentlich war die Kooperation mit „Current Space“, einem von KünstlerInnen betriebenen Ausstellungsraum in der Howard Street, dessen strassenseitigen Raum wir in ein Congress Office transformierten. Hier luden wir auch zu einem öffentlichen Dinner und Fest für die Nachbarschaft

111 Siehe auch „Times of Dilemma“ von transparadiso, European Capital of Culture/Valletta 2018, Malta; ein Projekt, das die Kategorien von „Volkskultur“ und „Hochkultur“ überschreitet.

ein. Um die Partizipation weiter vor Ort anzuregen, über den Congress zu informieren und TeilnehmerInnen zum Congress einzuladen, installierte ein Student der Universität für angewandte Kunst Wien einen Informationstisch im Lexington Market, an dem er über die fünf Wochen der Vorbereitungszeit vor dem Congress zu regelmäßigen Uhrzeiten an seinem Arbeitsplatz anwesend war und mit den StandinhaberInnen sowie KundInnen Gespräche führte. Weiters nahmen die StudentInnen an zahlreichen Veranstaltungen in anderen Gebieten der Stadt teil, um über den Congress zu informieren und Missing Things zu sammeln. Die Missing Things wurden in der laufend aktualisierten Website gezeigt. In der Woche vor dem Congress realisierten wir (die Studierenden und ich) regelmäßig kleine informelle Performances im öffentlichen Raum um die Howard Street und Lexington Market, zu denen sich spontan BenutzerInnen/BewohnerInnen dazu gesellten.

Das spezielle non-hierarchische Setting des Congress kehrte die übliche Form eines Kongresses um, in dem die Expertinnen am Rednerpult sprechen und das Publikum zuhört. Vielmehr schufen wir eine rhizomatische Struktur von Tischen, die mit den Missing Things markiert waren, sodass man je nach Interesse einen Tisch wählen und die Themen verhandeln konnte. Der Ort, den wir dafür wählten, war der Eingangsbereich zur kaum genutzten U-Bahn-Station Lexington Market, den wir über den Congress als öffentlichen Raum aktivierten. Somit wurde der Congress von den BewohnerInnen für die Bevölkerung produziert; wir, die Studierenden und ich, betrachteten uns als ErmöglicherInnen. Die Erfahrungen und Gespräche während des Congress waren stark geprägt von den immer noch tief verankerten, unge lösten Rassenproblemen, von denen wir als weiße EuropäerInnen ausge nommen waren und deshalb Begegnungen möglich wurden, die in dieser Situation neue Erfahrungen für alle Beteiligten ermöglichten. Eine schwarze Kongressteilnehmerin formulierte diese Problematik im Gespräch mit einem weißen ehemaligen Professor so: „You were born a master, I was born a slave. So, how can we communicate?“ Und dann entspann sich ein intensives Gespräch.¹¹²

Gesamtprojekt als partizipativer Prozess: *Paradise Enterprise*

Während der partizipative Prozess bei *The First World Congress of the Missing Things* längerfristig ein singuläres Event vorbereitete, war *Paradise Enterprise* (Judenburg, 2010–2012) insgesamt von Beteiligungen, Kooperationen und der Einbindung der Bevölkerung auf verschiedenen Ebenen geprägt. Durch die Förderung von departure (Wirtschaftsagentur Wien) war unser Honorar finanziert, sodass die AuftraggeberInnenrolle gewissermaßen eine umgekehrte war. Während ArchitektInnen und Urban Practitioners üblicherweise die AuftragnehmerInnen sind, suchten wir eine Stadt mit um die 10.000 Einwohner als Kooperationspartner, um ein exemplarisches Projekt für direkten Urbanismus zu realisieren. Die Wahl fiel auf Judenburg, da diese Stadt die Voraussetzungen erfüllte, die wir aufgrund vorheriger Erfahrungen (vor allem in Liezen) für ein Gelingen für wesentlich erachteten: Judenburg stellte uns mit Heinz Gradwohl, dem Leiter für Stadtentwicklung, einen Projektpartner vor Ort zur Verfügung, der sich intensiv für das Projekt engagierte. Der Bürgermeister äußerte ein klares Anliegen/Thema, nämlich etwas für die Jugend zu tun, um der Abwanderung entgegenzuwirken. Dabei stellten wir von Anfang an klar, dass selbst ein so engagiertes Projekt wie *Paradise Enterprise* selbstverständlich nicht so große Probleme wie die Abwanderung lösen könne, dass wir jedoch einen Beitrag dazu leisten könnten, Situationen zu schaffen, in denen die BewohnerInnen und Handelnden vor Ort selbst

¹¹² Einen Ausschnitt aus dem Gespräch siehe Video auf: www.missingthings.org

wieder aktiv werden und dafür neue Initiativen setzen. Eine weitere wichtige Qualität von Judenburg war, dass die Stadt sich bereits für Kunst- und Kulturprojekte engagiert und z.B. das Festival „Liquid Music“ gegründet hatte, über eine städtische Galerie verfügte und sogar speziell Häuser für drei Künstlerresidenzen eingerichtet hatte. Die Kooperation mit der Stadt erfolgte also auf Augenhöhe und war von einer tatsächlichen Zusammenarbeit geprägt. Judenburg stellte uns von Beginn an ein Projektlokal zur Verfügung, sodass *Paradise Enterprise* mitten in der Stadt sichtbar war und zu einem Treffpunkt wurde.

Die Einbindung der Bevölkerung erfolgte sowohl informell als auch über existierende Institutionen wie dem Jugendzentrum, dem Gymnasium oder der freiwilligen Feuerwehr. Zu Beginn luden wir Jugendliche ein, uns ihre geheimen oder wichtigen Orte entlang des Mur-Ufers zu zeigen und organisierten dafür kleine Expeditionen, für die wir mit der Designerin Sabine Ott ein spezielles Outfit entwickelten. Mit einem Botanik-Studenten richteten wir ein Herbarium ein, das dann durch einen Pflanzlehrpfad entlang der Mur ergänzt wurde. Die Fahrten mit dem Floß AMAMUR wurden ermöglicht durch die Freiwillige Feuerwehr, die regelmäßig die Fahrten begleitete. Der Direktor des Gymnasiums setzte die AMAMUR für Expeditionsfahrten mit den SchülerInnen ein, um Wasserproben zu entnehmen und zu analysieren. Die Kooperation mit dem Jugendzentrum gestaltete sich eher schwierig, da die zeitlichen Ressourcen der BetreuerInnen weitgehend davon absorbiert waren, sich um Einzelfälle zu kümmern. Insgesamt entstand jedoch ein dichtes Geflecht an Aktivitäten für den Murraum und den Paradiesgarten, für die sich die BewohnerInnen und unser Projektpartner intensiv einsetzten.

Nachdem wir von der Stadt kein Produktionsbudget zur Verfügung hatten und die Stadt nur über sehr limitierte finanzielle Ressourcen verfügte, widmeten wir *Paradise Enterprise* gleich zwei Lehrveranstaltungen an der TU Wien, um weitere Projekte anzuregen und zu realisieren.

Weiters suchten wir in einer zweiten Phase bei Kunst im öffentlichen Raum in Niederösterreich um Förderung für Realisierungen von Kunstprojekten im Paradiesgarten an, für die es bereits konkrete Wünsche gab, die auf unseren Aktivitäten und vor allem auf Gesprächen während der Fahrten mit der AMAMUR basierten.

Die Jugendlichen, die letztendlich die BMX-Pumptrack-Bahn mit den Künstlerinnen Christine und Irene Hohenbüchler realisierten, trafen wir am Waldrand an, als sie dort mit ihren Rädern saßen. Sie waren frustriert, weil ihre selbstgebauten Bahnen im Wald immer wieder zerstört wurden, und wünschten sich nichts mehr als eine eigene, permanente BMX-Bahn. Die Künstlerinnen ließen sich dann vor Ort in einer Wohnung in der sozial stigmatisierten Paradeisgasse nieder, konzipierten mit den Burschen eine hybride BMX-Pumptrack-Bahn, bauten mit ihnen gemeinsam die Bahn und luden sie immer wieder zum Grillen ein. Ihre Eigenverantwortlichkeit zu motivieren war ein wesentlicher Aspekt, der auch weiter von Heinz Gradwohl unterstützt wurde. So konnte der Einsatz eines Sozialarbeiters vermieden werden. Stefan Demming lud zur „Kleinsten Show der Welt 2“ ein – zu einem Zirkus, dessen Kunststücke von den BewohnerInnen entwickelt und aufgeführt wurden und somit dem Zirkussterben auf dem Zirkusplatz neben dem Paradiesgarten entgegenwirken sollten. So entdeckten die BewohnerInnen ihre verborgenen Talente und erlebten, dass sie selbst die Dinge in die Hand nehmen können. Die StudentInnen, die ein „urban knitting“-Projekt vorgeschlagen hatten, verabschiedeten sich am Ende des Semesters, doch einige

BewohnerInnen der Stadt (inklusive der ehemaligen Bürgermeisterin) waren so begeistert von der Idee, dass sie einen Brückenpfeiler im Paradiesgarten verhüllen wollten und damit einen Guinness World Record anstrebten. Sie schufen tatsächlich eine Umhüllung von mehr als 140 m² und versäumten den Guinness World Record der Kategorie „largest flat knitwork“ nur um einige Quadratmeter – eine Kategorie, die nicht adäquat war, da ihre Umstri-ckung eben nicht „flach“ war, sondern einen Infrastrukturbau (den Brückenpfeiler) in eine enorm große Skulptur im öffentlichen Raum transformierte.

Auf diese Kraft des Kollaborativen komme ich im Schlusskapitel nochmals zu sprechen. Dort werde ich aufzeigen, welche Bedingungen der Urban Practitioner und direkter Urbanismus brauchen, um sozial ausgerichtete Zukunftsvisionen der Gesellschaft zu imaginieren und darin zu implementieren.

2

Direkter Urbanismus

2.1

Situative Fiktionen und taktische Brüche.

Ein Gespräch über den direkten Urbanismus von transparadiso mit Paul O’Neill und Mick Wilson

in: *Direkter Urbanismus*, 2013

2.2

Direkter Urbanismus

Barbara Holub, Paul Rajakovics

in: *Direkter Urbanismus*, 2013

2.1

Situative Fiktionen und taktische Brüche.

Ein Gespräch über den direkten Urbanismus von transparadiso mit Paul O'Neill und Mick Wilson

Dieser Text wurde erstmals veröffentlicht in:
transparadiso Barbara Holub/ Paul Rajakovics, *Direkter Urbanismus*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2013, S.20-28.

Das folgende Gespräch zwischen Paul Rajakovics, Barbara Holub, Paul O'Neill und Mick Wilson fand im März 2012 statt. Es ist eine gemeinsame Untersuchung einiger der bestimmenden kritischen Strategien und Konzepte für die Praxis von transparadiso.

MW Könnten wir euch bitten, ein bisschen über eure jeweilige Entwicklung als **PON** PraktikerInnen zu erzählen?

BH Ich studierte Architektur an der Technischen Universität Stuttgart. Nachdem ich für einige Städtebau-Büros gearbeitet hatte, wurde ich zunehmend unzufriedener mit dem Fach und begann zu überlegen, zu einem Kunststudium zu wechseln. Dann beschloss ich aber mein Architekturstudium zu beenden, allerdings mit einem Fokus auf den öffentlichen Raum und die Schaffung von Situationen, die es den NutzerInnen ermöglichen, sich den öffentlich-urbanen Raum anzueignen, statt sich bestimmte Funktionen durch den Architekten oder Urbanisten diktieren zu lassen. Ich interessierte mich für Mallarmés *Un coup de dés* und natürlich für Michel de Certeau, insbesondere für den Aspekt der „Perücke“. So begann ich, meine Position als Künstlerin zu entwickeln, während ich noch für andere Architekturbüros arbeitete. Da herrschte noch der Glaube an die Idee des Architekten als „Meister“, den sie verteidigen wollten, eine von Männern dominierte Domäne, die sich mit den Interessen der Politiker verbündete, und gegenüber der ich misstrauisch war – der Designer als Meister, der weiß, welche Rolle Kultur in der Gesellschaft, ja in der Welt insgesamt zu spielen hat, wobei der Architekt selbst als der beste - Künstler galt.

In meinen Kunstprojekten interessierte ich mich zunehmend dafür, neben dem Kunstpublikum auch noch andere Öffentlichkeiten anzusprechen, indem ich in verschiedene Systeme, z.B. Unternehmen, intervenierte. Ich begann spezielle „Settings“ zu entwickeln, d.h. performative Situationen außerhalb des Arbeitsalltags, die den MitarbeiterInnen die Möglichkeit boten, sich mit ihrer Rolle als Individuum innerhalb des Unternehmens, aber auch in ihrem persönlichen Kontext zu beschäftigen und Grenzen zwischen individuellen und gemeinschaftlichen Interessen zu hinterfragen. Das war ein längerer Prozess, aber für mich war es immer wichtig, diese verschiedenen Öffentlichkeiten anzusprechen, und den Kontext der Kunstinstitution oder Galerie mit dem

BH Barbara Holub
PON Paul O'Neill
PR Paul Rajakovics
MW Mick Wilson

von beiläufigen RezipientInnen im öffentlich-urbanen Raum zu verknüpfen.

Als ich 1997 von Chicago zurückkehrte, lud mich die TU Wien ein, ein Entwurfsprojekt am Institut für Wohnbau und Entwerfen zu leiten. Zu der Zeit unterrichtete auch Paul dort und so erfuhr ich von seinen Projekten mit transbanana. Ich fand das sehr interessant, dass sie als Urbanisten nun ebenso wie KünstlerInnen experimentelle Interventionen im urbanen Raum machten und damit eine urbane Praxis entwickelten, die an die Situationisten anknüpfte – was zu der Zeit absolut neu war und völlig neue Handlungsräume eröffnete. 1998 veröffentlichte Jonathan Hill „Occupying Architecture“, wo erstmals die Aufmerksamkeit auf die aktive Involvierung des Nutzers gelegt wird. Paul und ich waren überzeugt, dass eine radikale Veränderung in der Beziehung von Kunst und Architektur und in der Verbindung künstlerischer und experimenteller urbanistischer Praktiken stattfinden müssen, und wir hielten dieses Buch für den ersten Schritt zu dieser lang überfälligen Veränderung.

- PON** Paul, könntest du anknüpfend an Barbaras Einführung zu transparadiso ein bisschen von transbanana erzählen - und von deiner eigenen Laufbahn und deinem Weg zu transparadiso?
- PR** Ich war ausgebildeter Architekt und arbeitete in Paris, als Guy Debord starb. Davor hatte ich nie von Guy Debord gehört. In diesem Zusammenhang begegnete ich zum ersten Mal der Kritik an der Gesellschaft des Spektakels, und von da an war ich an diesem Thema sehr interessiert. Auch ich war sehr unzufrieden mit der Situation der architektonischen Praxis und den damit einhergehenden marktorientierten Exzessen. Gleichzeitig wurde Henri Lefebvre wichtig für mich und beeinflusste die Anfänge von transbanana. Unmittelbar nach meiner Rückkehr aus Paris begannen wir zusammenzuarbeiten.¹
- PON** Kannst du ein bisschen näher ausführen, wie ihr als transparadiso zusammengekommen seid?
- PR** Anfänglich entwickelte sich unsere Zusammenarbeit aus einem Wettbewerb, den wir nutzen wollten, um den Diskurs und die Diskussion voranzutreiben. Er war eine spezielle Ausgabe von *Europan*² namens *Europandom*, die sich mit den französischen Übersee-Departements³ befasste. Wir näherten uns dem Thema über den Kolonialismus- und Postkolonialismuskurs und zogen ExpertInnen aus anderen Bereichen zu den Diskussionen hinzu.
- BH** transbanana hat mich ursprünglich eingeladen, aus der Perspektive der Künstlerin, als Beraterin, mitzuwirken. Im Lauf der Zeit engagierte ich mich intensiver, und gleichzeitig kamen Pauls PartnerInnen von transbanana allmählich abhanden, sodass schlussendlich Paul und ich den Wettbewerb mit Dieter Spath machten. Als es dann um das Ausfüllen der Einreichungsunterlagen ging, mussten wir klären, ob dies noch ein transbanana-Projekt sein könne, und nachdem es da einen Widerspruch gab, fragten Paul und ich uns, unter welchem Namen wir denn nun einreichen könnten. Und wir sagten: „transparadiso“. So begann unsere Zusammenarbeit – und der Name blieb.
- PON** Woher kam der Name?
- BH** Was uns von Anfang an verband war, dass wir beide glaubten, jenseits der realen Rahmenbedingungen unserer Berufe und der Zweifel über deren Beschränkungen eine Utopie verfolgen zu können. Der Name war eine Art Synonym dafür, eine neue Annäherung an die Schwierigkeiten des

01 transbanana waren Paul Rajakovics, Bernd Vlay und Margarethe Müller.

02 *Europan* ist ein europaweiter Architekturwettbewerb für junge ArchitektInnen unter vierzig.

03 Dom steht für „Departments outre mer“ (Franz. Guyana, Réunion, Guadeloupe, Martinique, Mayotte, die alle zur EU gehören).

Architektendaseins zu finden. Die Perspektive auszuweiten und das Poetische mit einzubeziehen. Eines der größten Probleme, die ich mit dem Beruf der Architektin hatte, war es, alles auszuschließen, was nicht direkt als funktional galt. Es war einfach kein Raum für Poesie im Sinn eines fließendem, assoziativen Denkens.

- PR** Es tut mir leid, aber Architekten beziehen Poesie immer mit ein, auch wenn ich zugeben muss, dass am Ende meist kein Raum bleibt, die poetischen Momente in die Praxis zu überführen.
- BH** Aber wenn du dir anschaust, wie ein Architekt arbeitet und wie eine Künstlerin arbeitet für mich war es immer wichtig Aspekte der Literatur und Fiktionen miteinzubeziehen, eine Art assoziativen Gedankenraum aufzumachen. Fragen zu stellen statt Antworten zu geben und die Erwartungen eines Auftraggebers oder Investors zu erfüllen.
- PR** Ich denke, es hängt mehr mit dem funktionellen Druck zusammen. Es gibt keinen Widerspruch zwischen architektonischer Praxis und der Einbeziehung von Poesie als innerer Qualität. Das ist ein wichtiger Aspekt für die Arbeit von transparadiso und das, was wir als „direkten Urbanismus“ bezeichnen. Direkter Urbanismus bezieht oft verschiedene zeitliche Ebenen mit ein und differenziert zwischen Taktik und Strategie. Dabei greift er oft verloren gegangene poetische Momente auf, die dann in neue Qualitäten transformiert werden.
- PON** Ich nehme an, dass sich der Begriff „direkten Urbanismus“ auf Guy Debords „unitären Urbanismus“ bezieht, und auf das, was du als „dritte Ebene“ des Urbanismus bezeichnest – neben „urban design“ und „urban planning“. Könntest du die Idee dieser „dritten Ebene“ näher erläutern?
Paul Rajakovics Ich habe meine Dissertation zum Thema „Kontextuelles Handeln in Architektur und Urbanismus“ geschrieben, und habe darin gefragt: Was ist Urbanismus? Der Begriff Urbanismus ist ziemlich ungenau, vor allem im Deutschen. Im Englischen gibt es den Begriff „urban planning“, der eher streng ist und auf gesetzliche Richtlinien wie den Masterplan verweist, während „urban design“ auf die Form verweist, aber auch andere Aspekte von Detailplanung inkludiert. Um auf Guy Debords Begriff des „unitären Urbanismus“ zurückzukommen, so beinhaltet dieser alle oben erwähnten Aspekte und vereint diese in einer gemeinsamen Praxis. Das ist natürlich eine sehr vereinfachte Darstellung. Ein wichtiger Punkt ist, dass der unitäre Urbanismus auf der Theorie der *Situation* basiert, und der Vorstellung, dass man immer etwas auf eine andere, bessere Ebene bringen kann. Das ist ein wesentlicher Aspekt für den Urbanismus heute. Unitärer Urbanismus beinhaltet auch künstlerische Ausrichtungen und bewegt sich deshalb jenseits der üblichen Ziele, seien es dekorative „Add ons“ oder funktionale Lösungen. Andererseits hatte der unitäre Urbanismus nichts mit Stadtplanung zu tun. Diese Verbindung zu situativen Praktiken musste über die Thesen von Henri Lefebvre hineingeholt werden, und die verschiedenen analytischen und theoretischen Ebenen, auf denen sie operieren.
- MW** Könnt ihr ein bisschen mehr über die Anfänge eurer Zusammenarbeit sagen? Als ihr transparadiso gegründet hattet, welche Fragestellungen ergaben sich da z.B. dadurch, dass ihr von zwei verschiedenen Richtungen oder Disziplinen aus arbeitet? Gab es einen gemeinsamen konzeptuellen oder praktischen Rahmen?

BH Wir dachten beide, dass es diese selbstverständliche Anreicherung der beiden Perspektiven – Kunst und Architektur – geben würde, aber es stellte sich dann heraus, dass wir uns, um diese Anreicherung herbeizuführen, häufig bemüht fühlten, unseren jeweiligen Standpunkt von unserem Hintergrund und unserer Disziplin her zu begründen und zu rechtfertigen. Es gab oft Diskussionen, ob wir unsere neue gemeinsame Praxis definieren können oder sollten, oder ob dies nicht gleichzeitig bedeuten würde, diese wieder einzuschränken. Geht es nicht eher darum, diese verschiedenen Sichtweisen zu pflegen und eine heterogene Struktur jenseits von Disziplinengrenzen zuzulassen, als die neue Praxis in eine Definition hineinzuzwängen? Wir haben dann die Praktiken so differenziert, dass eine künstlerische Praxis üblicherweise nicht versucht, eine Lösung oder Antworten zu finden, sondern eher Fragen stellt. Wohingegen der „neue Urbanist“, d.h. unsere gemeinsame Praxis, wo Kunst und Architektur zusammenkommen, immer die Absicht hat, einen Schritt auf ein Ziel zuzugehen, das dann wieder in einen nächsten Schritt münden kann, als Teil einer prozessorientierten Vorgangsweise. Und in weiterer Folge haben wir dann den Perspektivwechsel auch gezielt als Methode, nämlich als „Rollenwechsel“, weiterentwickelt.

MW Gab es vielleicht ein bestimmtes Projekt in dieser frühen Phase eurer Zusammenarbeit, das dazu beigetragen hat, eure Position für euch beide zu konkretisieren?

BH Ja, ich denke *Deseo urbano* war sehr wichtig für diese Anfänge. Aus dieser Situation heraus legten wir bestimmte Parameter fest, die sich durch unsere gesamte Arbeit ziehen, und die auch heute noch gleich relevant für uns sind. Wir waren zu einem internationalen Symposium nach Valparaíso in Chile eingeladen, das anlässlich der Erklärung der Altstadt Valparaícos zum Weltkulturerbe der UNESCO stattfand. Es gab viel politische Aufmerksamkeit, und ArchitektInnen aus Italien, Österreich nahmen gemeinsam mit den drei Architekturfakultäten aus Valparaíso daran teil. Es gibt eine starke, interessante Architekturtradition in Valparaíso, vor allem an der Universidad Católica, einer berühmten experimentellen Schule, die schon 1971 in Ritoque eine 1:1 Test Site, die „Ciudad abierta“, die „offene Stadt“, aufgebaut hat.⁴

Wir empfanden es deshalb als völlig unangemessen, als europäische ArchitektInnen eingeflogen zu werden um den chilenischen KollegInnen vorzuführen, wie man „korrekt“ Denkmalschutz und Altstadterhaltung betreibt. Noch dazu finden wir es sowieso problematisch, Denkmalschutz auf Geschichte und ein bestimmtes Gebiet zu reduzieren, ohne einen größeren urbanen Kontext mit Konzepten für die Zukunft einzubeziehen. Stattdessen wollten wir die Situation insgesamt umdeuten und rekontextualisieren, vor allem den Workshop mit den StudentInnen. Wir wollten die öffentliche Aufmerksamkeit nutzen, um das Interesse auf ein anderes Gebiet zu lenken, das ziemlich vernachlässigt war. Eine Architektin aus Valparaíso stellte den Kontakt zum Hogar Maria Goretti, einem katholischen Mädchenheim, her. Wir waren der Meinung, dass das Mädchenheim gemeinsam mit dem TAC (Taller Acción Comunitaria), einem Community Center, als Nucleus dafür dienen könnte, das Verständnis von urbanistischer Praxis zu erweitern. Zu ihrem eigenen Schutz war es den Mädchen nicht erlaubt, das Heim zu verlassen. Wir schlugen also vor, mit den Mädchen zu arbeiten und das Drehen eines Films als Mittel dafür zu benutzen, um ihnen das Verlassen des Heims zu ermöglichen und die Heimtüren für sie zu öffnen. Es war eine sehr geschlossene Situation, auch wenn die „tías“, die „Tanten“ nur das Wohl der Mädchen im Auge hatten. Viele der Mädchen waren Töchter von Prostituierten. Da sie jedoch

04 Die „Ciudad abierta“ wurde vom Architekten Alberto Cruz und vom Dichter Godofredo Iommi gegründet

nicht am sozialen Alltagsleben teilnehmen konnten, konnten sie auch keine Erfahrungen damit sammeln und keine Vorstellungen von einem Leben außerhalb der geschlossenen Einrichtung entwickeln. So endeten sie oft selbst wie ihre Mütter. Deshalb wollten wir die Situation öffnen und den Mädchen eine andere Erfahrung zugänglich machen, und das bedeutete einen Wechsel der Rollen.

PR Wir alle boten uns ihnen gewissermaßen als Werkzeug an; sie konnten uns und unsere Kameras und unsere Kenntnisse im Drehbuchschreiben, dieses ganze Ensemble an Fähigkeiten, das wir mitbrachten, für ihren Film benutzen.

BH Es war natürlich nicht möglich, irgendwelche Genehmigungen für die Sperrung der Straße als Drehort zu bekommen, aber die Heimleiterin sagte dann einfach: „Okay, ihr wollt den Film machen, dann machen wir ihn.“ Wir nahmen die Stühle, sperrten damit die Straße, und die Mädchen drehten den Film. Ich denke, das war eine wichtige Erfahrung für sie. Die Leute von der Stadtregierung kamen tatsächlich zu diesem improvisierten Drehort, fernab des Stadtzentrums. Wegen dieser besonderen Energie, die auch von den ArchitekturstudentInnen zu spüren war, entstand schließlich das Interesse weiterzumachen. Wir beschlossen also, ein Jahr später wiederzukommen und suchten beim österreichischen Ministerium für Unterricht und Kunst um Förderung an.

PR Wir hatten das Versprechen gegeben, dass wir den Film der Mädchen schneiden und in einem Jahr wiederkommen würden. Für mich war das sehr wichtig, um die Fiktionen fortzuführen, die wir bereits mit den Mädchen, aber auch in unseren Köpfen entwickelt hatten.

BH Valparaíso hatte sich seit den 1970er Jahren kaum verändert.⁵ Es ist von dieser speziellen geografischen Situation geprägt, einem natürlichen Amphitheater mit Hügeln auf drei Seiten, und dem Meer auf der vierten. Die Siedlungen auf den Hügeln in der Stadt waren gemischt. Die BewohnerInnen kamen sowohl aus der Mittelschicht als auch aus armen Verhältnissen, es gab also nicht diese offensichtliche Trennung von Arm und Reich, wie wir sie aus anderen Städten Lateinamerikas kennen - auch wenn es in Valparaíso weiter draußen auch Favelas gibt. Wir betrachteten das als Chance für die Stadt, auf dieser gemischten Situation aufzubauen und mit ihrer Textur zu arbeiten als Qualität, die in zukünftigen urbanen Strategien gestärkt werden sollte.⁶

MW Deseo por venir und deseo urbano ermöglichten es also, die Parameter eurer generellen Arbeitsweise herauszuarbeiten. Ihr habt betont, dass ihr ein Versprechen gegeben habt, mit dem fertiggestellten Film zurückzukehren, und dass das sehr wichtig für euch war. Könntet ihr das sein bisschen ausführen?

PR Es war, was ich früher mit „die Situation auf eine andere Ebene bringen“ meinte. Spiel und Fiktion sind wesentliche Elemente in unserer Arbeit. Bei unserem zweiten Aufenthalt hatten wir die Gelegenheit, mit der Architektin Paz Undurraga als lokaler Expertin zusammenzuarbeiten und eine zweite urbane Intervention mit ihr durchzuführen, die wir deseo urbano nannten. Dabei nutzten wir die Strategie der Fiktion, um Potenziale im gesamten Stadtgebiet zu untersuchen. Im Grund ging es bei dieser Intervention darum zu sondieren, welche Wünsche die BewohnerInnen für bestimmte Orte in Valparaíso hatten. Zu diesem Zweck konzipierten wir ein Spiel, das wir mit verschiedenen Personen an unterschiedlichen Orten⁷ spielten, um Vorstellungen darüber

05 Der Grund dafür war, dass sich das nahegelegene Vina del Mar als Ferienort entwickelte, während gleichzeitig die Bedeutung Valparaíсос nach der Eröffnung des Panama-Kanals radikal zurückging.

06 Siehe auch: „...à Valparaíso“ (1963, Frankreich/ Chile, 29 min.) , ein Film von Joris Ivens mit Kommentaren von Chris Marker

07 In öffentlichen Parks, Restaurants, einem Café aber auch mit öffentlichen Institutionen wie dem MINVU (Ministerium für Wohnbau und Urbanismus der 5.Region Chiles) oder der Organisation für das Weltkulturerbe

zusammenzutragen, was Valparaíso in Zukunft sein könnte und welche Fiktionen die Menschen für sich selbst zu entwickeln vermögen.

BH Das war auch relevant für unsere weitere Arbeit, weil es das erste Mal war, dass wir ein Spiel als Tool entwickelten und den Aspekt der Wunschproduktion als Strategie einsetzten.

MW 2000 habt ihr mit dem Mädchenheim gearbeitet und dem Ziel, eine geschlossene Situation zu öffnen, und als ihr 2001 zurückgekehrt seid, habt ihr das Spiel entwickelt und diese Praxis, die Wünsche der BewohnerInnen an die Stadt zu erforschen. D.h. die konkrete Praxis ergab sich sowohl aus der Anwendung theoretischer Überlegungen als auch aus der direkten Erfahrung, die ihr durch die Arbeit in und mit den Widersprüchen der Stadt gewonnen habt - der politisch großen Sache des Weltkulturerbes und des politisch vernachlässigten und sozial ausgeschlossenen Mädchenheims. Wir sprachen anfänglich schon davon, wie ihr früher damit gerungen habt, die verschiedenen Bereiche zu definieren, was nun eine künstlerische und was eine urbanistische bzw. stadtplanerische oder städtebauliche Praxis sei. Wir haben auch ein bisschen darüber gesprochen, wie ihr Urbanismus definiert. Was war denn dann nach Valparaíso der nächste größere Meilenstein oder Wendepunkt in der Entwicklung eurer Zusammenarbeit?

BH Das nächste größere Projekt war *access.all.areas.* (aaa), das Leitprojekt für Jugendkultur für die Kulturhauptstadt Graz 2003, an dem wir von 2001-2002 gearbeitet haben. Dabei haben wir uns intensiv mit den verschiedenen Ebenen und Maßstäben von Stadt und Stadtentwicklung - von einem kleinen Designobjekt bis zu einem umfassenden, langfristig wirksamen städtebaulichen Konzept für Jugendkultur - befasst. Der Auftrag war, Raum für Jugendkultur und temporäre Übernachtungsmöglichkeiten für 240 Jugendliche zu schaffen. Wir setzten uns zusätzlich das Ziel, den Kontext der Kulturhauptstadt dazu zu nutzen, eine längerfristige Infrastruktur und Orte für die Jugend in dieser historisch geprägten Stadt zu etablieren.

PR Wir wollten eine parallele Stadt für junge Leute entwickeln, was sehr ehrgeizig war. Wir begannen mit Netzkultur zu arbeiten und wollten deren Mechanismen in den urbanen Raum übersetzen, und die verschiedenen Orte und Prozesse in der Stadt mit den temporären Übernachtungsmöglichkeiten verbinden, für die wir letztendlich zwei verschiedene architektonische Modelle konzipiert hatten. Beide lagerten sich an existierender Infrastruktur an und basierten auf der Umwertung von billigen und recycelten Materialien, die dem Ganzen eine spezielle Ästhetik und „Poesie“ gaben.

PON Ihr unterscheidet anscheinend klar zwischen „urbanen Tools“ oder „Werkzeugen“ und „urbaner Intervention“. Könnt ihr den Unterschied zwischen den beiden ein wenig erklären?

PR Urbane Intervention bedeutet für uns, einen Handlungsraum aufzumachen, wo wir mit einer Strategie beginnen und dann im Lauf der Umsetzung gewisse Taktiken anwenden müssen. Die Werkzeuge sind Teil einer Strategie. Sie bilden die Grundlage, von der aus eine spezielle Taktik verfolgt oder eine Strategie initiiert wird, aber sie sind nicht das Ziel selbst.

BH Wenn wir zu unserem Leitprojekt für die Jugend für die Kulturhauptstadt Graz 2003 zurückkommen, da war unser Tool der „Kulturbeutel“. Wir fragten

eine junge Designerin, Sabine Ott, diesen Kulturbeutel aus einem Handtuch heraus zu entwickeln, das dann auch in einen Wickelrock transformiert werden konnte. Ausgefaltet diente es als Handtuch, da die Übernachtungsmöglichkeiten, die wir entwarfen, keine eigenen Sanitäreinrichtungen hatten; die „Fliegende Kaza“ befand sich in der Nähe des Landessportzentrums im Stadtpark und die „Polyslooms“ nahe dem öffentlichen Bad, das im Museum der Wahrnehmung erhalten wurde, sodass die Sanitäräume für die Nutzung durch die jungen Leute zugänglich gemacht worden wären. Das Handtuch war also einerseits sehr funktional, aber andererseits war es ein Identitätsträger der aaa-community, und konnte zu einer Handtasche zusammengefaltet werden, ähnlich diesen peinlichen Herrenhandtaschen der 1980er Jahre. Es hatte auch ein Fach, in das man den Jugendkulturführer einstecken konnte. Das war das erste Mal, dass wir ein Tool als Identitätsträger entwickelt haben, und als etwas, das zwischen Funktion und Poesie operierte.

- PR** Ich denke, es ist wichtig zu erwähnen, dass das vor zehn Jahren war, und das Projekt schlussendlich nicht realisiert wurde. Nachdem wir zwei Jahre daran gearbeitet hatten, hatte die Kulturhauptstadt plötzlich kein Geld mehr und die Realisierung der zwei verschiedenen Typen für ca. 140 temporäre Übernachtungsmöglichkeiten wurde im letzten Moment abgesagt.
- MW** Könnt ihr ein bisschen über die Beziehung zwischen den längerfristig angelegten Projekten und den stärker „spekulativen“, auf die Generierung neuer Ideen ausgerichteten Projekten erzählen? Ich bin mir der Tatsache bewusst, dass ihr in der Folge größere architektonische Interventionen und Bauprojekte im städtebaulichen Maßstab realisiert habt. Es würde mich interessieren, wo ihr den Unterschied zwischen Projekten ansetzt, die im größeren Maßstab umgesetzt werden, und solchen, die eher visionär oder „projektartig“ oder „spekulativ“ sind. Unterscheidet ihr diese überhaupt?
- PR** Ich würde sagen, wir arbeiten dabei, was unser Denken betrifft, mit den gleichen Parametern, nur dass wir sie von der anderen Seite her angehen. D.h. bei Architekturprojekten gehen wir von einer distanzierteren Perspektive aus. Mit Lefebvre gesprochen wäre das die Repräsentation des Raumes oder das, was wir umgangssprachlich als physischen Raum bezeichnen. Wir beginnen zwar mit Zeichnungen und Architekturmodellen, was ja nicht unüblich ist auf dem Gebiet, aber wir versuchen diese Ebene sofort dahingehend zu erweitern, dass wir auch den sozialen Raum mit seinen Praktiken und Appropriationen einbeziehen.

Beim *Stadtwerk:Lehen* in Salzburg ging es vor allem auch um die Frage: Was ist Urbanität? Es bedeutet Diversität auf vielen Ebenen - sozial, räumlich und in Bezug auf die Bespielung des öffentlichen Raums. Wir wollten diese einzigartige Situation in Salzburg - das einzig größere bebaubare Gelände in der Stadt - auf die bestmögliche Art und Weise nutzen, sozialen Wohnbau mit einer Urbanität verbinden, die sich auch positiv auf die umgebenden Viertel auswirken würde. Daher konzipierten wir einen urbanen Boulevard mit einem öffentlich/gemeinnützig oder kulturell genutzten Erdgeschossbereich - etwa durch die *Galerie Fotohof*, einer Galerie für zeitgenössische Fotografie. Im Wettbewerb schlugen wir auch ungewöhnliche Nutzungen wie z.B. einen muslimischen Gebetsraum vor. Meiner Meinung nach ist das am Anfang sehr wichtig: Man bringt Fiktionen ins Spiel, die über das Wahrscheinliche hinausgehen. Man kann immer eine Zeichnung oder ein Modell für ein bestimmtes Konzept erstellen. Aber für uns ist das kein Urbanismus. Die Haltung muss in beiden Fällen - bei den „spekulativen“ (fiktiven) wie bei den

herkömmlicherweise als „architektonisch“ bezeichneten Arbeiten - die gleiche sein. Es muss eine Fiktion mit im Spiel sein, um neu denken zu können, was in einem bestimmten Handlungsraum möglich ist.

- BH** Unser Ansatz ist oft der, dass wir den Auftrag durch die Hinzufügung unerwünschter oder ungefragter Elemente und Aspekte in Frage stellen. Als wir zum Beispiel zusammen mit all den renommierten internationalen Architekten zum Wettbewerb für den Max-Reinhard-Platz vor dem Salzburger Festspielhaus geladen wurden, gab es heftige interne Diskussionen. Schließlich entschieden wir uns, dieses eigenartige Objekt zu machen, das aussah wie eine gerade auf dem Platz gelandete fliegende Untertasse, und das wir als „Laufsteg für den Alltag“ bezeichneten. Von diesem „Laufsteg“ sollten die Leute, die das ganze Jahr über in Salzburg leben, den Festspielgästen auf gleicher Ebene begegnen und auf der Terrasse des Festspielhauses zuwinken können. Natürlich fiel unser Projekt vollkommen durch. Naja, wir hatten eben eine Entscheidung getroffen, wie unrealistische Narren (*Lachen*) Dann gab es da diesen Bericht in einer Boulevardzeitung mit einer Riesenabbildung von unserem Projekt und der Schlagzeile: „Ein Spaßbad für Salzburg?“ Der spiralförmige Laufsteg war als Wasserrutsche interpretiert worden
- PR** Wir sollten unterstreichen, dass das unmittelbar vor dem Festspielhaus, also dem prestigeträchtigsten Ort in Salzburg stehen sollte. Es war ein totales
- BH** Fiasko. Wir wussten natürlich, dass das riskant war, aber wir dachten, oder zumindest dachte ich das, als Salzburgerin, die müssen doch irgendwann einsehen, dass Salzburg ein zeitgenössisches Implantat braucht. Aber natürlich war dem nicht so.
- PON** Ich würde gern mehr über diese Idee des Bruchs wissen, diese Idee der Störung eines Wettbewerbs oder eines Vergabeprozesses, diesem Ein- oder Widerspruch gegen die Ausschreibung. An anderer Stelle habt ihr von Amateurhaftigkeit gesprochen, der Möglichkeit des Amateurs die Wege des Profis zu stören. Könntet ihr etwas über die verschiedenen Strategien erzählen, die ihr in eurer Praxis zur Herstellung von Brüchen verwendet, und über die Motivation dahinter?
- BH** Das ist oft der Ausgangspunkt unserer Arbeit; dass wir irgendwie stören wollen, aber nicht im Sinn von zerstören, sondern eher im Sinn von aufbrechen - durch die Einführung neuer Qualitäten und Dimensionen. Es geht um Aspekte, die in der Architektur und in Planungsprozessen nicht berücksichtigt werden. Architektur hat wesentliche Auswirkungen auf allgemein-gesellschaftliche Belange und auf Qualitäten des Zusammenlebens. Sie definiert sowohl eine politische Arena als auch den Raum des Alltags und ist selbst in erster Linie durch politische Agenden und ökonomische Interessen bestimmt. Von Beginn unserer Zusammenarbeit an ging es uns um die Verwendung kostengünstiger Materialien, um Recycling und die Umwertung sogenannter „billiger“ Ressourcen in etwas „Glamouröses“, „Kostbares“ oder „Werthaltiges“. Bei dem Projekt, über das wir gerade gesprochen haben, wollten wir diesen tollen blasenartigen Raum aus gebrauchten Fernsehrohren bauen, die dort wie Kristalle wirkten.
- PR** Ja, sie sehen fast wie Diamanten aus. Im Sinn von Guy Debords *détournement* geht es uns darum, eine Situation auf eine andere Ebene zu verschieben. Man hat ein bestimmtes Ziel, aber man nimmt einen Umweg und so

verschiebt man die gesamte Situation. Das ist für unseren Arbeitsprozess sehr wichtig. Manchmal etwas zu machen, was in der Anforderung nicht verlangt wurde, oder etwas nicht zu machen, was dort verlangt wurde.

- PON** Ich verstehe, wie dieses „Herumdrehen“, diese Art Bruch im Sinn einer künstlerischen Intervention funktioniert und wie ihr diese künstlerischen Mittel zur Umsetzung eurer Strategie einsetzt. Wie aber seht ihr die Rolle des *détournement* in kompakteren architektonischen Projekten wie der Galerie Fotohof oder den zwei Rampen, die ihr in Salzburg für das *Stadtwerk:Lehen* realisiert bzw. für den Max-Reinhard-Platz konzipiert habt, Projekten, die ein fester Bestandteil der gebauten Umwelt sind?
- PR** Bei der Galerie Fotohof ergriffen wir selbst die Initiative, sozusagen die „Pflichten“ des Architekten überschreitend. Als Architekt stellt man ja gewöhnlich nur Räume bereit. Beim *Stadtwerk:Lehen* wollten wir aber einen urbanen Boulevard schaffen, und boten diese Räume in der Erdgeschosszone zur öffentlichen Nutzung an. Wir entwickelten die Galerie unter einem funktionalen Gesichtspunkt, und von Anfang an zusammen mit den Bauherren, die wir seit langem kannten. Sie waren sehr zufrieden mit dem Projekt, was mich glücklich macht, weil wir ja - wie alle Architekten - den Bedürfnissen des Bauherren gerecht zu werden versuchten. Aber es war das Ergebnis eines langen Prozesses, der mit Diskussionen über die Verlegung der Galerie in dieses neue Stadtviertel und über die Konsequenzen, die das für sie haben würde, begann. Und am Ende sagten sie dann: „Okay, wir ziehen dahin.“
- BH** Uns war klar, wenn wir nicht die Initiative ergreifen und selbst bestimmte Nutzungsformen in dem Quartier generieren, dann wird es scheitern. Wir waren überzeugt, dass die unmittelbare Nachbarschaft von sozialem Wohnbau und zeitgenössischer Kunst eine besondere Atmosphäre und Qualität erzeugen würde, eine andere Art von öffentlichem und sozialem Raum, der über die jeweilige Funktionalität hinausgeht. Die Rampe könnte als ein kleines *détournement* gesehen werden: Sie wurde für Menschen mit Behinderung benötigt, war also eine funktionale Notwendigkeit. Aber wir beharrten auf einem in diesem Fall physischen Umweg. Es war die einzige Stelle, wo wir in den sehr beschränkten öffentlichen/offenen Raum eine zusätzliche Dimension einbringen konnten - wo es möglich war, das Notwendige zum Besonderen zu erweitern, es zu einem Aneignungsobjekt zu machen. Ich hatte da einige Kämpfe mit dem Landschaftsarchitekten zu bestehen - und, ehrlich gesagt, auch mit Paul
(*Lachen*) Sie sagten: „Das ist das erste, was wir streichen müssen, weil niemand das Geld dafür hergeben wird.“ Aber ich war da ziemlich hartnäckig und gab nicht nach. Und inzwischen sind alle zufrieden.
- PR** Irgendwann als die Baufirma die Rampe aus Kostengründen streichen wollte, sagte der Bauherr zu mir: „Aber das war doch Teil des Auftrags an den Generalunternehmer, oder nicht?“ und setzte sich damit selbst für deren Realisierung ein.
- MW** Gibt es bei euch so etwas wie einen klaren Beginn eines Projekts? Gibt es etwas, was ihr immer macht, wenn ihr eines abschließt? Ich denke dabei an das Nachwirken oder Wiederaufgreifen von Ansätzen. Wo fängt etwas an und wo es endet es? Gibt es eine Verbindung zwischen dem, wie etwas beginnt und wie es endet? Vielleicht könnt ihr ein wenig über das Projekt sprechen, das ihr vor Kurzem gemacht habt, und bei dem ihr an einen Schauplatz

zurückgegangen seid, an dem ihr schon früher einmal gearbeitet hattet, sehr viel früher

BH Die Arbeit an Jemandland war etwas Spezielles, weil sie auf spremembazione beruhte, einem Projekt, das Paul 1997-98 mit transbanana realisiert hatte, noch vor unserer Zusammenarbeit. Die Video-Dokumentation des Projekts war irgendwie liegen geblieben, weil sich transbanana aufgelöst hatte und keine Energie mehr vorhanden war, daran weiterzuarbeiten. Bei dem Projekt ging es um die EU-Grenze, die Gorizia (Italien) von Nova Gorica (Slowenien) trennt. Die Stadt war nach dem zweiten Weltkrieg geteilt worden und litt immer noch unter ihrer traumatischen Geschichte. transbanana hatte es damals geschafft, die Grenze für die Dauer eines grenzüberschreitenden Badminton-Spiels zu öffnen; sie hatten ein Stück des EU-Zauns vor dem Bahnhof herausgenommen und dort stattdessen eine Kamera aufgebaut. Paul war immer noch in Kontakt mit Nico Yurca vom Stadtbauamt, der ihm dabei geholfen hatte, die amtlichen Genehmigungen zu bekommen, um das Projekt überhaupt realisieren zu können. Als wir von Gulsen Bal erfuhren, dass sie das Medienfestival PIXXELPOINT in Nova Gorica mitkuratiert, ergab sie für uns eine gute Gelegenheit, das Projekt fortzuführen. Die EU-Grenze war 2004 geöffnet worden, und wir waren neugierig zu sehen, wie sich die Situation seither verändert hat. Als wir im Sommer 2011 in die Stadt zurückkehrten, sahen wir, dass die Grenzen im Kopf wesentlich stärker waren als die physische Grenze. Die physische Grenze, der Zaun vor dem Bahnhof, der Stazione Transalpina, wo das Badminton-Spiel stattgefunden hatte, war abgebaut und durch ein Betonrondell ersetzt worden, das eine Art Kreisverkehr andeutete. Aber nach einiger Zeit waren neben dem Rondell Blumentröge aufgestellt worden, die eine neue Barriere bildeten. Wir wollten daher direkt mit den inzwischen leerstehenden Grenzgebäuden arbeiten, die sich noch immer an Ort und Stelle befanden, so als ob die Grenze gerade erst geöffnet worden wäre. Die KuratorInnen von PIXXELPOINT konnten die Behörden überzeugen, uns die Genehmigung zu geben, die früheren Grenzgebäude zum „Jemandland“ zu erklären - im Gegensatz zum sogenannten Niemandland, dem Streifen Land, das keiner der beiden Seiten gehört.

PR Wir möchten die Arbeit mit den Leerräumen entlang der Grenze fortsetzen. Das ist ein Problem, das sich nicht durch Stadtplanung oder einen Masterplan lösen lässt. Die Situation hat sich seit den 1990er Jahren verändert. Die Italiener gehen heute nicht mehr nur wegen der in Italien verbotenen Spielcasinos auf die slowenische Seite, sondern auch zum Einkauf in die vielen Supermärkte von Nova Gorica. Und es gibt kleine Bereiche, in denen sich die beiden Städte treffen, wie z.B. temporäre Märkte an der Grenze, die von beiden Seiten frequentiert werden. Das könnte ein interessanter Ausgangspunkt für die Fortführung von Jemandland sein....

MW An dieser Stelle würde ich gern auf die Frage des Neoliberalismus zu sprechen kommen. Aus anderen Gesprächen mit euch weiß ich, dass ihr eine bestimmte Position habt in Bezug darauf, wie KünstlerInnen, Kunstwerke und überhaupt kreative Praktiken im Dienst kapitalistischer und neoliberaler Interessen zur Neu- und Umgestaltung urbaner Räume eingesetzt werden. Was mich an eurem Ansatz interessiert, ist, dass ihr nicht einfach nur für Widerstand, für das Agieren aus dem Dagegen seid. Ihr sucht nach Ansätzen, die etwas bewegen. Meine Frage wäre also: Wie sieht eure Strategie, eure Haltung, eure Vorgangsweise in einer urbanen Umwelt aus, in der Kreativität auf eine ganz bestimmte Art und Weise vereinnahmt wird? Es gibt doch all

diese rhetorischen Vereinnahmungsstrategien, diese partizipativen Ansätze, und ich frage mich, wie ihr damit umgeht.

BH Das Projekt, das wir kürzlich für die steirische Stadt Liezen realisierten - Commons kommen nach Liezen - ist ein gutes Beispiel dafür, wie wir mit solchen Fragen konkret umgehen. Der Verein „Initiative Kirchenviertel“, eine Gruppe von Geschäftslokalbesitzern traten an das Institut für Kunst im öffentlichen Raum Steiermark heran, weil sie ein Problem mit dem leerstehenden Geschäftslokalen im Stadtzentrum hatten und das mithilfe von Kunst lösen wollten. Schließlich wurden wir eingeladen, uns die Lage vor Ort anzusehen. Natürlich erkannten wir, dass der Ladenleerstand lediglich ein Symptom war, das durch die Entwicklung des gewaltigen, die Stadt umgebenden Speckgürtel hervorgerufen wurde. Liezen war zum Einkaufszentrum für die gesamte Region geworden, das heißt, die Leute kommen lediglich zum Einkaufen nach Liezen und fahren danach gleich wieder weg, tragen also nichts zum sozialen Leben der Stadt bei. Wir hatten das Gefühl, ihnen erklären zu müssen, dass sie das Problem selbst geschaffen hatten und dass weiteres ökonomisches Wachstum für das soziale, urbane Gefüge der Stadt nichts bringen würde. Aber wir wussten auch, dass wir mit einem polemischen oder politisch-pädagogischen Ansatz sofort scheitern würden. So kamen wir auf die Idee, das Thema „Commons“ buchstäblich über ein Spiel ins Spiel zu bringen. Wir entwickelten ein modifiziertes Tangram-Spiel, um Situationen zu schaffen, in denen wir die komplexeren Fragen des Verhältnisses von Sozialstruktur und Wirtschaft diskutieren und eine längerfristige Beschäftigung mit allgemeinen Problemen der Stadtplanung und der zukünftigen Identität von Liezen in Gang bringen könnten.

Wir präsentierten das Projekt und stießen damit wirklich auf offene Ohren. Im Zentrum der Stadt gab es einen Park, der immer noch als gemeinschaftliche Obstwiese, also als Allmende, als „Commons“ funktionierte, und der eignete sich natürlich perfekt als Standort für den Pavillon, den wir als Speicher für das kollektive Kunstwerk der überdimensionalen Tangramsteine vorgesehen hatten. Dann erfuhren wir, dass die Sprecherin der Initiative Kirchenviertel der politisch ganz rechts stehenden FPÖ angehörte. Wir besprachen die Angelegenheit mit Werner Fenz, dem Direktor des Instituts für Kunst im öffentlichen Raum Steiermark, und kamen zu dem Schluss, dass wir, zumal die Frau aufgeschlossen war und sich für das Konzept interessierte, dies als Chance nutzen sollten, von der üblichen Position als „kritische KünstlerInnen“ abzugehen, in der wir uns gern mit Gleichgesinnten verschanzen, um uns gegenseitig auf die Schulter zu klopfen, was für gute und für kritische Linke wir doch sind. AnhängerInnen des gegnerischen politischen Lagers gehen wir in der Regel aus dem Weg. Wir fanden, wenn wir uns wirklich auf einer breiteren Ebene mit den hier anstehenden Fragen auseinandersetzen wollen, dann sollten wir beginnen, mit diesen ideologisch anders gepolten Leuten zu reden.

Die Tangramsteine wurden als „minimal sculptures“ zum Verkauf angeboten und konnten als Anteile an einem kollektiven Kunstwerk erworben werden. Auf diese Weise wollten wir den BewohnerInnen von Liezen wieder die Verantwortung für das Projekt, die Zukunft des Pavillons und damit auch für ihre Stadt zurückgeben, da die aus dem Verkauf erzielten Einnahmen in künftige Programme im öffentlichen Pavillon reinvestiert werden. Wir wollten das kürzlich erwachte Interesse am Gemeinwesen dazu nutzen, ein kollektives Kunstwerk als neues „Gemeingut“ anzubieten, eine neue Form von Partizipation und Engagement - und nebenbei zeitgenössische Kunst nach Liezen bringen und neue, auch über Liezen hinaus gültige Formen des Kunstsammelns zur Diskussion stellen.

PR Es stellt sich die Frage, wie weit man als Künstler oder Architekt gehen kann, ohne den Glauben an ein Projekt zu verlieren. Wenn man nicht nur Kapitalinteressen dienen, sondern sich auch weiter gesellschaftlich engagieren will, steht man immer vor harten Entscheidungen.

BH Wichtig ist, die Leute zu involvieren, dafür zu sorgen, dass sie nicht den Tisch verlassen. Um die Komplexität urbaner Probleme in einen größeren gesellschaftlichen Zusammenhang zu stellen, arbeiteten wir mit einem Mittel, das jeder von Workshops kennt und das den TeilnehmerInnen vertraut war nämlich einer Flipchart. Die Leute haben vielleicht keinen Bezug zu zeitgenössischer Kunst, aber sehr wohl zu etwas, das sie kennen und das sichtbare Ergebnisse produziert. Wir mussten die Sprecherin der Initiative Kirchenviertel bitten, die Themen, die wir während des Tangramspiels als Spielelement diskutieren wollten auszudrucken. Es war uns bewusst, dass das heikel war, weil die Referenzen, mit denen wir arbeiten, ziemlich „kritisch“ sind. Und dann tauchte sie auf und ging direkt zum Kühlschrank. Sie nahm eine Dose Bier heraus und sagte: „Weißt du, Barbara, das ist ja ganz schön harte Kost. Ich brauche jetzt ein Bier. Das ist ja richtig politisch - (*Lachen*) Sie konnte das wegstecken, sie war bereit, sich mit diesem anderen Standpunkt auseinanderzusetzen. Sie setzte sich hin und wir spielten alle Tangram und arbeiteten miteinander.

PON Mick hat früher gefragt, wo ein Projekt beginnt und wo es endet. Daran anknüpfend würde ich gerne die Frage nach der Übersetzbarkeit von Ideen aufwerfen, ihrer Übertragbarkeit von einem Projekt zum anderen, und wie sehr die Gegebenheiten des ursprünglichen Kontexts eine Arbeit letztlich definieren. Was geschieht mit einer Arbeit, wenn sie auf ähnliche Weise noch einmal an einem anderen Ort realisiert wird? Ich denke da insbesondere an Uitzicht op! oder nennen wir es das Periskop-Projekt. Ursprünglich ein Projekt für IJburg, ein neues Stadtentwicklungsgebiet von Amsterdam, wurde es dann in das Kunstfort Vijfhuizen verlagert. Was also funktioniert im ersten Kontext und was nicht, und was geschieht dann mit der Arbeit, wenn sie von IJburg ins Kunstfort Vijfhuizen verlegt wird? Welche Schwierigkeiten und Probleme sind damit verbunden, zumal die Arbeit ja offensichtlich für das neu entwickelte Stadtviertel IJburg, diesen ganz konkreten Kontext, entstanden ist? Wenn sie in eine andere Situation, eine eher ländliche Umgebung verpflanzt wird, ist damit doch eine ganz andere Auffassung von „Aussicht“ und von dem, was man jeweils sehen oder nicht sehen kann, verbunden.

BH Also mir scheint, das sind eigentlich zwei Fragen. Einmal die nach der spezifischen Situation und dem Kontext von Uitzicht op!, und zum anderen die, wo ein Projekt beginnt und wo es endet, und wie man mit unterschiedlichen Kontexten umgeht. Beginnen wir mit der ersten. Meiner Meinung nach ist das Periskop-Projekt in IJburg in gewisser Weise gescheitert, weil wir uns ja zum Ziel gesetzt hatten, eine permanente Plattform zu installieren, auf der das Periskop für alle dort wohnenden Leute zugänglich sein sollte. Irgendwann erkannten wir, dass wir in Wien einfach zu weit weg waren, um Sachen auszuhandeln oder voranzutreiben, oder Kontakt zu den Politikern und Behörden vor Ort herzustellen. Das Ganze wäre wohl anders verlaufen, wenn wir näher am Standort gewesen wären; wir hätten die Leute jedes Mal, wenn ein Problem auftauchte, direkt ansprechen können.

PR Ich bin mir nicht so sicher, dass die Entfernung das Entscheidende war. Ich denke eher, es war das Umfeld des Stadtentwicklungsprojekts, das auf einem konservativen Masterplan mit orthogonalen Blöcken beruhte. Die Blocks wurden von innen nach außen entwickelt, so dass der Ausblick auf das Meer nach und nach verstellt wurde und die Frustration der Bewohner vorhersehbar war. Das Periskop wurde dann gegen Ende von Jeanne van Heeswijks Projekt „Het blauwe huis“ realisiert, also zu einer Zeit, als diese unerfreulichen

Entwicklungen bereits klar zutage traten. Das Projekt hat das Versagen eines Grundsatzfehlers verdeutlicht. Mehr von unserer Intervention zu verlangen, wäre sicherlich zu viel gewesen. So gesehen war die Installation des Periskops ein Erfolg.

BH Es war klar, dass sie nur temporär sein würde, aber auf Betreiben der EigentümerInnen der Dachterrasse wurde sie sogar um einige Monate verlängert.

PR Das Projekt „Het blauwe huis“ lief dann leider aus, und das Periskop zog weiter. Aber diese temporäre Arbeit zeigte zumindest, dass der Masterplan außerstande war, das Hauptversprechen, mit dem er warb, nämlich den Blick auf das IJmeer, einzulösen, weil die Blockanordnung die Aussicht nach und nach verstellte. Wir hatten die daraus resultierende Frustration vorhergesehen, und das war auch die Grundlage für die Entwicklung des Periskops - die Frage nach dem Recht auf Aussicht. Und zwar nicht nur für die Wohlhabenden, sondern als Forderung eines der Hauptziele des Masterplans. In Vijfhuizen dagegen befindet sich das Periskop-Projekt nun in einem Kontext, in dem es

BH dekontextualisiert ist, jedenfalls wenn man von einem einfachen Kontextbegriff ausgeht. Aber als der Kurator Tom van Gestel vorschlug, wir sollten Holger Nickisch vom Kunstfort Vijfhuizen kontaktieren, waren wir sofort begeistert von dessen Konzept, die Beschränktheit seines Budgets zur Grundlage für ein Programm zu machen und ein Zentrum für Kunstwerke zu schaffen, die aus dem öffentlichen Raum entfernt worden sind, Arbeiten, die nicht mehr in dem Kontext stehen, für den sie ursprünglich hergestellt wurden. Ich fand das sofort großartig, eine Art Deponie für die enorme Produktion, die laufend stattfindet, und damit auch all die Anstrengung und das Geld, das in temporäre Projekte fließt und das gewöhnlich in einem völligen Missverhältnis zu Künstlerhonoraren steht usw. Das ist oft ausbeuterisch, die Projekte werden unsichtbar und bedeutungslos, sobald der Anlass, für den sie realisiert wurden, verschwunden ist. Ich war der Meinung, das sagt auch etwas über die Produktion solcher Arbeiten im urbanen Kontext. Wenn das Periskop also heute eine völlig andere Funktion hat, so geht es im Kontext dieses ehemaligen Militärforts nicht nur um eine andere Aussicht durch das Periskop und eine andere Sichtweise desselben (Periskope wurden ja ursprünglich für militärische Zwecke entwickelt), sondern auch darum, wie wir mit Produktion umgehen und um den immer noch vorherrschenden Glauben an immerwährendes Wachstum (auch in einem größeren wirtschaftlichen Zusammenhang), darum, wie viel Arbeit letztendlich verschleudert und einfach weggeworfen wird, wenn ein Projekt vorüber ist - und auf einer Art Friedhof für Kunst im öffentlichen Raum landet.

Paul Rajakovics Wie schon früher erwähnt, hat Recycling für uns immer eine wichtige Rolle gespielt. Wir wollen eigentlich nichts wegwerfen. Wir versuchen, aus nicht mehr erwünschten oder überschüssigen Objekten und Materialien neue Qualitäten herauszuholen. Man muss nur den Kontext verschieben, wenn man unserer Verschwendungskultur etwas entgegensetzen will. Und natürlich ist das Ganze auch ein Statement gegen den „Autor“ als jemanden, der eine Situation beherrscht oder kontrolliert. Man muss offen bleiben für verschiedene Interpretationen und Betrachtungsweisen, auch solche, die über die ursprünglichen Anliegen und Interessen hinausgehen.

PON Das hat mit meiner letzten Frage zu tun, der Frage nach den Grenzen der Produktion, oder den Grenzen in der Entwicklung einer Idee. Ab welchem Punkt

in der Entwicklung eines Projekts wird die Projektanforderung zu restriktiv, oder die tatsächliche Entwicklung des Projekts dermaßen beschnitten, dass ihr euch zurückzieht? Oder geht es darum, seinen Ansatz immer wieder neu zu erfinden, einfach immer weiterzumachen?

- BH** Nein, es gibt einen bestimmten Punkt, an dem man beschließt, es sein zu lassen das ist etwas, das man nur im jeweiligen Kontext entscheiden kann. Bei der Kulturhauptstadt Graz zum Beispiel wurde das Budget immer weiter gekürzt, nicht nur für unser Projekt, sondern auch für andere Projekte. Irgendwann sagten wir dann, dass wir nicht nur einen Prototypen der „Polyslooms“ zeigen wollen..
- PR** Sie wollten dieses ganz bestimmte Objekt. Sie sagten, sie hätten nicht die Mittel für das ganze Projekt, aber wir könnten diesen Prototypen realisieren.
- BH** Er wäre bestimmt ein schönes Objekt im öffentlichen Raum geworden, wäre aber auch vollkommen seiner Bedeutung und des von uns entwickelten urbanen Kontexts beraubt worden.
- PR** Da sagten wir „nein“.

Direkter Urbanismus ist Haltung und Handlung zugleich. **D. U.** operiert unspektakulär, abseits von publikumsträchtiger Spektakelwirtschaft, oft an unspektakulären Orten – selbst initiiert oder beauftragt, da, wo es notwendig erscheint. **D. U.** propagiert den Prozess anstelle eines vorgestellten Bildes oder eines fertigen Plans. **D. U.** betrachtet und behandelt soziale Aspekte und gesellschaftliche Prozesse jenseits neoliberaler Interessen als wesentlichen Faktor einer engagierten und kritischen räumlichen Praxis. **D. U.** setzt auf die direkte urbane Intervention mit performativer Involvierung von StadtnutzerInnen, BewohnerInnen, EntscheidungsträgerInnen oder anderen AkteurInnen. **D. U.** entwickelt dafür speziell auf den Ort und Kontext bezogene Tools und neue Methoden, die künstlerische und unkonventionelle Praktiken als Teil einer längerfristigen urbanen Planung einbeziehen. **D. U.** strebt an, die Dichotomie von top down- und bottom up-Planung zu überwinden, indem genau untersucht wird, zu welchem Zeitpunkt welche ExpertInnen und LokalexpertInnen als AkteurInnen einbezogen werden. **D. U.** agiert transdisziplinär, mit Forschung durch Praxis – als offener Prozess. **D. U.** ist skeptisch gegenüber einer Auffassung von Stadtplanung, die in Form von Rezepten oder vordefinierten Methoden zu einer oft simplifizierten Form von Problemlösung beitragen soll. **D. U.** schafft Situationen, die von anderen angeeignet und fortgeführt werden können. **D. U.** versteht sich nicht mit kapitalisierenden oder gentrifizierenden Aufgabenstellungen, sondern agiert in direkter Kooperation mit jenen, deren Stimme im dominanten wirtschaftlichen System keinen Platz hat. **D. U.** erfordert Geduld, da erwünschte Veränderungen oft erst in der nächsten oder übernächsten Wahlperiode sichtbar werden – und oft anders als erwartet. **D. U.** ist der Titel dieses Buches, das die Projekte von transparadiso, die zwischen Kunst-, Urbanismus- und Architekturkontext agieren, als eine Praxis zeigt.

2.2

Direkter Urbanismus

Barbara Holub, Paul Rajakovics

transparadiso begreift Architektur, Stadtplanung und Kunst – vor allem in deren transdisziplinärer, heterogener Verschränkung – als Verantwortung an der Gesellschaft und möchte gleichzeitig diese Verantwortung an die BewohnerInnen, TeilhaberInnen, RezipientInnen wieder zurückgeben. Das Infragestellen und immer wieder neue Ausloten der jeweiligen Rollen ist folglich ein wesentlicher Aspekt von transparadiso.

Direkter Urbanismus schafft Situationen, die Raum für Aneignung geben und durch andere fortgeführt werden können. Ob dabei von einem städtebaulichen, sozialen, künstlerischen, architektonischen Kontext ausgegangen wird, ist erst einmal nebensächlich. Direkter Urbanismus erzeugt einen Handlungsraum. Im Prozess des Handelns kann sich die Zielsetzung verändern bzw. sich der Kontext der jeweiligen Disziplin, so wie er von außen wahrgenommen wird, verschieben.

In den letzten fünfzehn Jahren entwickelten sich viele Praktiken urbanen Handelns und damit verbundene urbane Interventionen, die sich auf die Situationisten berufen. Für diese Praktiken wurden diverse Begriffe geprägt: „instant urbanism“, „situativer Urbanismus“¹, „ambulanter Urbanismus“ – um nur einige zu nennen. Diese Vielzahl an Begriffen zeigt das Engagement und gleichzeitig auch die Notwendigkeit, für aktuelle urbane Fragestellungen nach anderen Methoden und Tools zu suchen, und ist somit ein Beleg für die Initiative vor allem „junger“ Architekturpraktiken oder transdisziplinärer Teams. Bis heute werden diese Praktiken jedoch nicht nur in der Öffentlichkeit und Rezeption durch den Kunst- bzw. den Architektur- und Planungskontext jeweils als getrennte Felder wahrgenommen, sondern auch von den AutorInnen selbst oft getrennt davon behandelt, was man als „herkömmliche“ architektonische Praxis bezeichnen würde. Dies geht auch mit einer deutlichen Wertung einher: Die experimentellen Praktiken, urbanen Interventionen etc. werden oft als „Vorstufe“ betrachtet – bis es ein Büro endlich „geschafft“ hat, „tatsächliche“ Architekturprojekte zu realisieren.

Umgekehrt grenzen sich Teams, die ihre Arbeit als kritische räumliche Praxis bezeichnen (und eher im Kunstkontext und aktuellen Kunstdiskurs und kritischer Theorie wahrgenommen werden), meist dezidiert von größeren Bauaufgaben ab, da diese eine Kollaboration mit dem Kapital unabdingbar erscheinen lassen – und somit keine kritische Position mehr erlauben.

Dieser Text wurde erstmals veröffentlicht in:
transparadiso Barbara Holub/ Paul Rajakovics, *Direkter Urbanismus*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2013, S.164.

01 Siehe „Situativer Urbanismus“, in: arch+, 183, Mai 2007.

Aufgrund dieses Dilemmas beschlossen wir, für unser (Be)handeln von gesellschaftspolitischen, urbanistischen Fragestellungen den Begriff „direkter Urbanismus“ einzuführen, da dieser sowohl das direkte Handeln mit künstlerisch-kritischen Praktiken als auch die Verantwortung für komplexe längerfristige Planungs- und Architekturaufgaben und deren oft konfliktreiche Interessen anspricht.

In Erweiterung zu „instant urbanism“², der von seiner Grundbedeutung auf das Temporäre und Ephemäre setzt, fokussiert direkter Urbanismus längerfristige Aufgaben und betont das Andauernde³ und die Beharrlichkeit. Er beschränkt sich nicht – wie der „ambulante Urbanismus“⁴ – auf die Reparatur „urbaner Notfälle“, sondern verbindet taktisches Handeln mit strategischen Konzepten und überwindet mit künstlerischen Mitteln den vermeintlichen Gegensatz von städtebaulicher Planung und direkter Intervention.

„Direkt“ verweist auf die „direkte Intervention“ als Aktion und „Urbanismus“ als allgemein umfassender Begriff von Raum und Planung (im Sinne der tripolaren Dialektik von Henri Lefebvre⁵) leitet sich von Debords „unitärem Urbanismus“⁶ ab. Die Begriffe „direkt“ und „Urbanismus“ beziehen sich aber auch auf die Dichotomie von Taktik (direkt) und Strategie (Urbanismus – als städtische Planung und Forschung bzw. Recherche) im Sinne Michel de Certeaus⁷ und versuchen – zusammengeführt in „direktem Urbanismus“ –, diese zu überwinden.

Die „direkte Intervention“ als wesentliches Mittel des direkten Urbanismus findet ihren Paten in der „direkten Aktion“ in der britischen Sozialgeschichte, wie sie beispielsweise William Mellors als wesentliche Handlungsform des Arbeitskampfes sieht. Und wie Emma Goldman schrieb: „Die direkte Aktion, die sich schon auf ökonomischem Gebiet als erfolgreich erwiesen hat, ist im Bereich des Individuums gleichermaßen wirksam. Hunderte von Zwängen beeinträchtigen dort sein Dasein, und nur hartnäckiger Widerstand wird es endlich befreien. Direkte Aktion gegen die Betriebsführung, direkte Aktion gegen die Autorität des Gesetzes, direkte Aktion gegen den zudringlichen, lästigen Einfluß unseres Moralkodexes ist die folgerichtige, konsequente Vorgehensweise des Anarchismus.“⁸

Selbstverständlich hat sich dieser Begriff weiterentwickelt und obwohl er nach wie vor ein direktes Eingreifen in ökonomische und politische Zusammenhänge beschreibt, steht er heute vielmehr in Verbindung zu Selbstorganisation, Boykotts, Streiks, Sabotage, Smart Mob, Sitzblockaden, Demonstrationen und Besetzungen usw.

Im Sinne von Debords Lehrer Lefebvre steht durch die direkte Intervention der soziale Raum im Vordergrund, der erst durch die Handlung zum Raum wird. Dies ist auch gemeinsamer Nenner der meisten urbanen Interventionen mit partizipatorischem Charakter. Als urbane Intervention bezeichnet man meist temporäre Handlungen im öffentlich-urbanen Raum, die von „urban gardening“ bis zu theatralen Performances, partizipatorischen Nachbarschaftsprojekten oder Kunstprojekten im öffentlich-urbanen Raum reichen und sich mit Fragen von Stadtentwicklung bis zu Hilfeleistungen bei Biennalen und ähnlichen Großereignissen befassen, wo KünstlerInnen und experimentelle UrbanistInnen gleichermaßen oft zur kurzfristigen Problemlösung, zur Herstellung mangelnder sozialer Kommunikation herangezogen werden, um einen Identitätswandel „kritisch“ zu begleiten oder Konflikte aktiv anzugehen. Die weltweite Dichte urbaner Interventionen in verschiedensten Orten und Kontexten der letzten Jahre hat beinahe den Blick verstellt, um

02 Siehe die Ausstellung im Schweizer Architekturmuseum, 2007, sowie die dazu erschienene Publikation: *S AM 02: Instant Urbanism*, Basel: Christoph Merian Verlag, 2007

03 Siehe dazu auch Paul O’Neills Begriff des „durational“, in: Paul O’Neill & Claire Doherty (Hg.), *Locating the Producers_Durational Approaches to Public Art*, Valiz 2011.

04 Diesen Begriff prägte Jens Emil Sennewald in Bezug auf die Einsätze des Indikatormobils in seinem Text „Posturbanistische Stadtnutzung: Das Indikatormobil“, in: Jens E. Sennewald (Hg.), *transversale | 2 | 2006. Erfahrungsräume – Configurations de l’expérience*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006.

05 Siehe Nina Baur, Hermann Korte, Martina Löw, Markus Schroer (Hg.), *Handbuch Soziologie*, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2007.

06 Laut Debord wird „unitärer Urbanismus“ als die „Theorie der gesamten Anwendung der künstlerischen und technischen Mittel, die zur vollständigen Konstruktion eines Milieus in dynamischer Verbindung mit Verhaltensexperimenten zusammenwirken“ definiert, vgl. *Situationistische Internationale 1957–72*, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, 1998, Seite 78.

07 Vgl. Michel de Certeau, *Die Kunst des Handelns*, Berlin: Merve, 1989, S. 23.

08 Emma Goldman: *Der Anarchismus und seine wirkliche Bedeutung*, „anarchistische Texte 11“, Libertad Verlag, 1983, S. 15.

längst notwendige Differenzierungen vorzunehmen und die Rolle der Beteiligten und der jeweiligen Produktionsbedingungen genauer zu analysieren.⁹

Wir betrachten die urbane künstlerische Intervention allerdings nicht als Gegensatz zu Planung („urban design“, „urban planning“). Vielmehr sehen wir das Mittel der Intervention als direkten Eingriff in den sozialen-politischen Raum und als Schritt, eine Realisierung in einer weiterreichenden Komplexität anzustreben, wobei Recherche, Planung und Intervention in größtmöglicher Zeitnähe stehen. Dabei soll die künstlerisch-kritische Praxis sowohl dem Widerständischen als auch dem Unplanbaren einen Raum eröffnen.

Auch wenn urbane Fragestellungen oftmals ähnlich sind, so ist doch der jeweilige Kontext der entscheidende Faktor von Differenz, der jeweils spezifische Ansätze und Maßnahmen erfordert. Deshalb sind die Tools, die transparadiso für Interventionen entwickelt, immer auf den spezifischen Kontext der Projekte ausgerichtet. Dabei handelt es sich um Objekte, die einerseits kontextbezogene Qualitäten adressieren und andererseits auch als eigenständige Handlungsträger für ein weiteres Projekt adaptiert bzw. eingesetzt werden könnten. Diese evozieren aus der Interaktion der Handlungen eine inhaltliche und ästhetische Differenz zum ursprünglichen Kontext, sodass diese Herangehensweise einen wesentlichen Schritt in der Verknüpfung von Objekt und Handlung bzw. der daraus resultierenden Wechselwirkung von Handlung und Dargestelltem als Ästhetik einnimmt. Die Werkzeuge haben oft die Funktion eines Ermöglichers – entsprechend der vordringlichsten Notwendigkeiten der jeweiligen Situationen.

Schließlich propagiert der direkte Urbanismus die Fähigkeit zu wünschen (als komplexe Aufgabe jenseits konsumorientierter Interessen) sowie den Wunsch, als Promoter versteckter Sehnsüchte, vergessener Utopien und kollektiver Vorstellungsebenen zu wirken. Dabei werden individuelle Wünsche über Wunschproduktionen¹⁰ zu Makro-Utopien zusammengeführt. Die Makro-Utopie sucht die Intensität eines Ausnahmezustandes: Sie orientiert sich an der „Konkretheit“ von Realität und der tatsächlichen Möglichkeit – ohne das Unerreichbare zu vergessen.

Um die Möglichkeiten von Dialog, Partizipation, Kooperation differenziert betrachten zu können und Kommunikation als Wechselwirkung unter den Beteiligten zu fördern, gilt es, Situationen zu konstruieren, in denen konfligierende Interessen angesprochen werden können, um Konflikte und Dissens als Potenzial zu sehen. Dabei ist es wesentlich, die Parameter in der Planung und in der Offenheit des Unplanbaren präzise zu setzen und die jeweiligen Expertisen der Beteiligten (und damit auch deren Grenzen) anzuerkennen. Gleichzeitig kann die Überschreitung von Rollen auch als künstlerische Strategie (wie z. B. ein Rollenwechsel) zur Findung neuer Zugänge und unerwarteter Wendungen eingesetzt werden. Somit wird auch das im zeitgenössischen Kunstdiskurs heiß umkämpfte Feld um Partizipation wiederum von einer anderen Seite aufgemacht. Der Kunsttheoretiker Grant Kester beschreibt dies folgendermaßen: „They (collaborative practices) offer a different articulation of modern art more generally: the ability of aesthetic experience to transform our perceptions of difference and to open space for forms of knowledge that challenge cognitive, social or political conventions.“¹¹

09 Im Rahmen des Forschungsprojekts *Planning Unplanned_ Exploring the Role of Art in the Context of Urban Development*, das Barbara Holub seit 2010 am Institut für Kunst und Gestaltung 1/ TU Wien durchführt, wurde deshalb die wachsende Projektdatenbank www.urban-matters.org erstellt, in der in weiterer Folge die jeweiligen Kontexte, Produktionsbedingungen und die dafür entwickelten Tools und Methoden genauer analysiert werden sollen.

10 Vgl. Gilles Deleuze/ Félix Guattari: *Anti-Ödipus* (I. Kapitel: *Die Wunschmaschinen*) 1974, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, S. 39.

11 Grant H. Kester hat die komplexen und vielfältigen Aspekte aktueller künstlerischer Praxis zu verschiedenen Formen von Kollaborationen eingehend analysiert in *The One and the Many_Contemporary Art in a Global Context*, Duke University Press, 2011.

Wörterbuch Lexicon of terms

Kontextuelles Handeln Contextual action

Kontextuelles Handeln ist eine urbane Vorgehensweise, die programmatische Planung und taktische urbane Intervention verknüpft. Es findet insbesondere dort seine Anwendung, wo klassische Planung versagt, aber auch dort, wo der Widerstand, „beplant“ zu werden, nicht groß genug ist, um eine Fiktion für einen Ort zu entwickeln. Kontextuelles Handeln ist eine Art „urbanen Handelns“ von UrbanistInnen, was bedeutet, „alle Einflüsse einer Situation zu erfassen und daraus ein Projekt auf mehreren Ebenen und in verschiedenen Maßstäben und Zeitabläufen zu konzipieren und zu vermitteln. Kontextuelles Handeln kann als Synthese von Taktik und Strategie professionellen Agierens und damit als Grundlage von direktem Urbanismus gesehen werden.“

Contextual action is an urban procedure that links programmatic planning with tactical, urban intervention. It is applied in particular wherever classic planning fails, but also wherever the resistance against being “planned” does not have an adequate dimension to develop a fiction for a location. Contextual action is a type of “urban action” in the hands of urbanists, meaning “assessing all the influences on a situation responding by devising and mediating a project on this basis at multiple levels and to various scales and time sequences. Contextual action can be regarded as a synthesis between the tactics and the strategy of professional action and thus as the basis of direct urbanism.”

Adaptierte Definition aus der Dissertation von Paul Rajakovics:
Kontextuelles Handeln in Architektur und Städtebau,
Technische Universität Graz, 2000.

An adapted definition from the dissertation by Paul Rajakovics:
Contextual action in architecture and urban development,
Graz University of Technology, 2000.

Fiktion Fiction

lat. *factio*: „Gestaltung“, „Personifikation“, „Erdichtung“ von fingere „gestalten“, „formen“, „sich ausdenken“. Fiktion bezeichnet die Schaffung einer eigenen Welt durch Literatur, Film, Malerei oder andere Formen der Darstellung sowie den Umgang mit einer solchen Welt. Bei der Fiktion handelt es sich um eine bedeutende Kulturtechnik, die in weiten Teilen der Kunst zum Einsatz kommt.

Latin *factio*: “design”, “personification”, “fiction”, “to give shape” to something, “to form”, “to think up”. Fiction is the term used to designate an own world created through literature, film, painting or other forms of representation, and furthermore for dealings with an imaginary world of this kind. Fiction is a significant cultural technique, it is used in a very broad section of the arts.

Wikipedia, <http://de.wikipedia.org/wiki/Fiktion>

Retrofiktion Retrofiction

Die dialektische Abfolge von Bildern, egal ob sie über Kunst, Mode, Film etc. produziert wird, verleitet uns vielfach dazu, in Kategorien

wie „alt“ und „neu“ zu klassifizieren. Jedoch sind die Kategorien „alt“ bzw. „neu“ natürlich nur relative Kategorien, da sie immer wieder durch ältere Bilder und neue Erzählungen angereichert werden. Der Moderne würden wir unterstellen, dass sie oft auf der Suche nach einem neuen Urbild sei, welches, möglichst befreit von Kontext, sich ständig neu generieren kann. Dieser Glaube der Avantgarde mischt sich jedoch sehr rasch mit Erzählungen einer möglichen Zukunft, in die sich vielleicht jedoch Bilder der Vergangenheit einschleichen – also eine Fiktion der Zukunft, die mit Elementen der bewussten oder unbewussten Vergangenheit durchsetzt und damit bereits von den Prinzipien der Postmoderne infiltriert ist. Natürlich geht es hier um die Frage der Gewichtung und Bezeichnung, ob es sich um „Avantgarde“, oder nennen es wir es „Retrofiktion“, handelt und von welchem zeitlichen Anknüpfungspunkt dabei ausgegangen wird. Wir wollen also annehmen, dass sich die Rezeption eines Bildes aus dem Standpunkt zeitlicher Distanz neu schreibt und die Retrofiktion dabei zum Stilmittel postmodernen Handelns wird.

The dialectical sequence taken by images, regardless of whether these are produced in art, fashion, film etc., frequently tempts us to classify them in categories such as “old” and “new”. But naturally the categories “old” and “new” are merely relative categories, since they are continuously being enriched by older images and new narratives. We would tend to imply that Modernity is very often searching for a new archetype image, which, freed to the greatest extent possible from context can be constantly generated afresh. This conviction of the avant-garde is liable, however, to mix very rapidly with narratives of a possible future, into which images from the past may also creep. A fiction of the future results that is pervaded through-and-through with elements of the conscious or unconscious past, with the consequence that it is already infiltrated by post-modern principles. Whether we are dealing with the “avant-garde” or what we may choose to term “retrofiction” is naturally also a question of weighting and designation and of the assumed departure point in time. We thus wish to assume that the reception accorded to an image is newly generated from the standpoint of distance in time and that through this retrofiction it becomes an element of style in post-modern action.

Aus dem Text von transparadiso für „A little too far ahead of its time“, in: *Das Alte, das Neue*, Medienwerkstatt Wien, 2007;
vgl. auch Bruno Latour, *Iconoclash*, Berlin: Merve Verlag, 2002.
Taken from the transparadiso text for “A little too far ahead of its time”, in *Das Alte, das Neue* (Vienna: Medienwerkstatt, 2007);
see also Bruno Latour, *Iconoclash* (Berlin: Merve Verlag, 2002).

Makro-Utopie Macro-Utopia

„Die Inselrepublik Utopia ist vor allem deshalb eine menschenwürdige, weil ihre Bewohner so weitgehend von der Arbeitsfront befreit sind.“ So beschreibt Ernst Bloch die Quintessenz des Begriffs „Utopie“ nach dessen Schöpfer Thomas Morus.

Heute sind diese Inseln der (meist nicht mehr ersehnten) „Befreiung von Arbeit“ neu definiert. Aufgrund zunehmend prekärer Arbeitsverhältnisse kommt der Hoffnung auf adäquat bezahlte Arbeit neue Bedeutung zu. Individualisierungen und diskursive bzw. politische Realitäten lassen dem Utopiebegriff als kollektivem Topos kaum mehr Raum. Trotzdem bleibt die latente Sehnsucht nach Utopie bestehen, welche möglicherweise individuell bzw.

als potenzielle Zugehörigkeit zu einer Gruppe ausgelebt werden kann. Diese zeigt sich zunehmend auch am Interesse an der Entwicklung von zeitgenössischen Formen von *Commons*. Auch wenn jüngste Bewegungen, wie „Occupy“, „Stuttgart 21“ oder aktuell die Demonstrationen um den Gezi-Park in Istanbul, zunehmend den Aufstand proben, so sind selbst diese – international medial intensiv vermittelten – Engagements verschiedenster Bevölkerungsgruppen letztendlich immer noch marginal und den dominierenden, ökonomischen Machtverhältnissen unterlegen. Abgesehen davon ist in unseren mitteleuropäischen Kulturkreisen die Zurückhaltung vor massenbeschwörenden, gesellschaftlichen Aufbrüchen aufgrund der Geschichte des 20. Jahrhunderts groß, sodass die Sehnsucht nach Utopie in andere Bereiche transferiert wird. Letztlich lässt sich also schwer von Utopie sprechen, sondern man könnte den Begriff der Makro-Utopie verwenden, der dem Nuklid von fast vergessenen Utopien oder deren „Schläfern“ entspricht.

“The Island Republic of Utopia accords with human dignity above all because the inhabitants have been freed from the obligation to work.” Ernst Bloch describes the quintessence of “Utopia” as conceived by its creator Thomas More in these terms.

On these islands today (they are mostly no longer much yearned after) “freedom from work” has generally been redefined. The hope of finding an adequately paid job has now gained a new significance as a consequence of increasingly precarious employment relationships in the world of today. Individualisations and discursive or political realities leave very little space at present for the term Utopia as a collective topos. Despite all of this the latent desire for a Utopia continues to exist, however, as a desire which can possibly be experienced on an individual basis, or also in the potential membership of a group. This is furthermore demonstrated through the interest in the development of contemporary forms of *commons*. Even when recent movements such as “Occupy”, “Stuttgart 21”, or the current demonstrations in and around Gezi Park in Istanbul, are increasingly rehearsing the revolution, these commitments by different groups of the population – which are internationally so intensively present in the media – are ultimately still only marginal and no match for the dominant economic power structure. Quite apart from the fact that in our Central European cultural circles we have great reservations about those social surges that bring the masses under their spell on account of the history of the 20th century, with the result that a longing for Utopia has been transferred to other areas. Ultimately it becomes difficult to even speak about Utopia, and one might tend rather to use the term macro-Utopia instead, which is compliant with the nuclide element of the almost forgotten Utopias or their “sleepers”.

Wunschproduktion Production of desires / wish production

Der Begriff „Wunschproduktion“ wurde von Gilles Deleuze und Félix Guattari eingeführt und durch das Projekt „Park Fiction“ von Cathy Skene und Christoph Schäfer im Kunstdiskurs, der sich mit kritischen räumlichen Praktiken befasst, etabliert. „In einer solchen Praktik des Leeren als Ökonomie des Marktes besteht der Kunstgriff der herrschenden Klasse: sie organisiert den Mangel im Produktionsüberfluss, lenkt den Wunsch in die große Furcht vor Mangel, setzt den Gegenstand in Abhängigkeit von einer realen Produktion, dabei unterstellend, daß diese dem Wunsch äußerlich sei (die Forderung der Rationalität), während zugleich die Produktion des

Wunsches in der Phantasie ablaufen soll (nichts als Phantasie).** Der Wunsch soll aber demgegenüber auf einer kollektiven Ebene entwickelt werden.

Wunschproduktion bedeutet für uns eine künstlerische Strategie, die verlorene Möglichkeiten jenseits scheinbarer ökonomischer Machbarkeit wahrnimmt und die StadtbewohnerInnen und KonsumentInnen anregt, ihre Interessen selbst aktiv in die Hand zu nehmen. Dabei ist es uns wichtig, die Potenziale und Expertisen der verschiedenen Beteiligten zu berücksichtigen und die Wunschproduktionen, die für die jeweiligen Projekte entwickelt werden, in eine längerfristige Planung als gleichwertig bzw. als Gegenpol zu dominierenden wirtschaftlichen Interessen einfließen zu lassen.

The term "desiring-production" was introduced by Gilles Deleuze and Félix Guattari and established in art discourse engaged in critical spatial practices by the "Park Fiction" project of Cathy Skene and Christoph Schäfer. "The trick of the ruling class consists in a practice of identifying the emptying process as the economy of the market: they organise shortage in the midst of over-production, control what is wished for through fear of privation, place the object of desire in a relationship of dependence on real production and insinuate that this desire is exogenous (the claims of rationalism), while simultaneously the production of desires is intended to overflow into the imagination (nothing but the imagination).**" By contrast, however, the desire should be developed on a collective level.

For us the production of desires represents an artistic strategy. It is one which perceives the lost opportunities beyond apparent economic feasibility, and which motivates city dwellers and consumers to take their interests in hand themselves. Of great importance to us is giving full account to the potentials and the expertise of the various participants in order to allow us to incorporate the production of desires generated for the various projects into longer-term planning as a factor of equal importance or as an opposite pole to dominant economic interests.

* Vgl. Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Anti-Ödipus* (I. Kapitel: *Die Wunschmaschinen*), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974, 1977, S. 38.
See Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Anti-Oedipus* (Chapter 1: *Desiring Machines*) (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974, 1977), p. 38.

Urban Practitioner

Der „Urban Practitioner“ erforscht eine neue transdisziplinäre Rolle, die die experimentellen Praktiken, die KünstlerInnen und UrbanistInnen für urbane Fragestellungen entwickelt haben, als gleichwertig zu den gängigen Planungsinstrumentarien in Theorie und Praxis etablieren möchte. Diese neue Rolle zu diskutieren erscheint umso wesentlicher, wenn unter den aktuellen neoliberalen wirtschaftlichen Bedingungen Kunst und Architektur noch den Anspruch behaupten wollen, sich kritisch und in einem offenen Prozess ohne prädefinierte Ergebnisse für die komplexen gesellschaftspolitischen Fragestellungen zu engagieren und wirksam zu werden. In diesem Sinne ist der „Urban Practitioner“ auch ein künstlerisches Dispositiv, das sich jeglicher fixen Rollenzuschreibung verweigert, um sein subversives Potenzial allseits wandelbar einsetzen zu können.

The "urban practitioner" explores a new transdisciplinary role, which aims to establish the experimental practices developed by artists and urbanists dealing with current urban issues, on a basis of equality in theory and practice with the standard planning tools. Discussing this new role is of even greater significance when

against the background of the current neoliberal economic conditions, art and architecture wish to assert the claim of being critically committed, and effective, addressing the complex socio-political issues in an open process without pre-determined results. In this sense the "urban practitioner" is also an artistic dispositive, who refuses to accept any firmly fixed assignment of roles whatsoever, in order to be able to deploy her or his subversive potential in a changeable manner and at any time.

Siehe dazu auch das Symposium *Planning Unplanned_Exploring the New Role of the Urban Practitioner*, das Barbara Holub im Rahmen ihres Forschungsprojekts im November 2012 am Institut für Kunst und Gestaltung 1 / Technische Universität Wien durchführte.

See also the symposium *Planning Unplanned_Exploring the New Role of the Urban Practitioner*, which Barbara Holub conducted in the context of her research project in November 2012 at the Institute of Art and Design 1 / Vienna University of Technology.

3

Planning Unplanned

3.1

Planning Unplanned Editorial / Einführung

in: *Planning Unplanned - Darf Kunst eine Funktion haben? Towards a New Function of Art in Society*, 2015

3.2

Towards a New Positioning of Art in the Context of Urban Development

in: *Planning Unplanned - Darf Kunst eine Funktion haben? Towards a New Function of Art in Society*, 2015

3.3

www.urban-matters.org

Urban Matters Reconsidered: For Societal Engagement in Urban Development

Barbara Holub, Karin Reisinger

in: *Planning Unplanned - Darf Kunst eine Funktion haben? Towards a New Function of Art in Society*, 2015

3.4

Missing Things as Potential for the Unplanned. Learning from “Beyond Leidsche Rijn”, “kunstprojekte_riem”, and “Aspern Vienna’s Urban Lakeside”

in: *Planning Unplanned - Darf Kunst eine Funktion haben? Towards a New Function of Art in Society*, 2015

3.5

Planning unplanned - Wo ist die Kunst?

in: *urbanmatters.coop*, 2012

3.6

Für wen, warum und wie weiter?

Die Rolle von Kunst im Kontext urbaner Entwicklungen zwischen Freiraum und Abhängigkeit

in: *dérive_Zeitschrift für Stadtforschung*, Heft 39, Mai-September 2010

3.1

Planning Unplanned. Einführung

Dieser Text wurde erstmals veröffentlicht in: Barbara Holub/Christine Hohenbüchler, *Planning Unplanned - Darf Kunst eine Funktion haben? Towards a New Function of Art in Society*, Wien: Verlag für moderne Kunst, 2015, S.6-16.

„Eine Stadt ist kein Unternehmen“, ist auf einem Transparent der „Recht-auf-Stadt“-Bewegung in Hamburg zu lesen. Die KünstlerInnen in Hamburg haben sich organisiert und knüpfen an erfolgreiche Projekte wie *Park Fiction* an, das zu einem internationalen Paradebeispiel kollektiver Wunschproduktion geworden ist. Zunehmend agieren Städte wie gewinnorientierte Unternehmen und machen sich Kunst und sogenannte Kreative zunutze, um all jene Probleme zu kaschieren, die ebenjene einseitig von monetärem Gewinn getriebenen Entscheidungen produzieren. KünstlerInnen wird Raum geboten, bis dass die Aufwertung stattfindet und darüber hinaus, solange es gut in das touristische Stadtbild passt. Oder sie werden kurzfristig zur Hilfe gerufen, wenn die sozialen Probleme zu groß werden – und die ExpertInnen nicht mehr weiterwissen. Das Ungleichgewicht zwischen der zeitlich begrenzten Dauer dieser künstlerischen Projekteinschübe und den Machtverhältnissen politischer Entscheidungsstrukturen, die überwiegend auf ökonomischem Kalkül basieren, perpetuiert die bestehenden Verhältnisse und den Mangel an sozialer Gerechtigkeit.

Planning Unplanned untersucht Möglichkeiten, wie künstlerisch-urbane Strategien aktiv in Stadtentwicklung eingreifen und neue, sozial ausgerichtete Mehrwerte, die für die Gemeinschaft eintreten, Terrain gewinnen können. Der Widerstand gegenüber Veränderungen (sowohl in der Struktur als auch im Handeln) der bestehenden Planungsabteilungen ist nachvollziehbar – ist Stadtplanung doch der direkte Ausdruck wirtschaftlicher Interessen. *Planning Unplanned* tritt für radikale Neuerungen ein – wohl wissend, dass man Unmögliches wollen muss, um die Grenzen des scheinbar Machbaren weiterzuschieben. Dies ist bereits eine künstlerische Strategie, die auch in Projektbeispielen in der vorliegenden Publikation immer wieder auftauchen wird. Wir (Barbara Holub und Paul Rajakovics/transparadiso) haben diese vor einigen Jahren als „vorweggenommene Fiktion“ bezeichnet.

Zahlreiche Symposien und Veranstaltungen haben sich im Laufe der letzten 15 Jahre oft aus kritischer Perspektive mit Kunst im urban-öffentlichen Raum und mit Fragestellungen von Stadtentwicklung befasst. Ebenso wurden viele Ausstellungen (vor allem im Rahmen von internationalen Biennalen) sowie unzählige Projekte für Kulturhauptstädte, Kunst-im-öffentlichen-Raum-Programme bzw. selbstinitiierte Projekte – meist als temporäre, künstlerisch-urbane Interventionen – durchgeführt. Einfluss auf eine mögliche Veränderung der Praxis von Stadtplanung und Stadtentwicklung

hatten diese Projekte und neue künstlerische und urbane Praktiken, die dafür entwickelt wurden, bis dato jedoch allenfalls in ihrer Marginalität punktuell und zeitlich beschränkt.⁰¹ Auf der anderen Seite wird Kunst von Seiten der DeveloperInnen oder des Stadtmarketings zunehmend gern gesehen und vielfach gezielt eingesetzt, um Defizite in der Stadtentwicklung zu begegnen. Die Aufgaben, die Kunstprojekten dabei zukommen, befassen sich meist mit „community building“ im weiteren Sinne oder mit konkreter Problemlösung von sozialen Konflikten, Reduzierung von Kriminalität, d. h. mit sozialen und gesellschaftspolitischen Aufgaben, die von anderen Bereichen politischer Verantwortung – und eben auch von der Stadtplanung oder der Stadtentwicklung – nicht behandelt werden. Das zunehmende Interesse von KünstlerInnen, sich mit urbanen Fragestellungen und künstlerisch-urbanen Praktiken zu befassen und sich somit für gesellschaftliche Belange außerhalb des kunstinstitutionellen Raums zu engagieren, basiert meist auf einer kritischen räumlichen Praxis, die sich dezidiert Gentrifizierungsprozessen und der Dominanz des neoliberalen Wirtschaftssystems widersetzt.

Die vorliegende Publikation erscheint zum Abschluss des Forschungsprojekts *Planning Unplanned – Towards a New Positioning of Art in the Context of Urban Development*, das ich von 2010 bis 2013 am Institut für Kunst und Gestaltung 1 der TU Wien im Rahmen von „Innovative Ideen“ initiiert und geleitet habe. Die Entscheidung, als Künstlerin ein Forschungsprojekt zu verfolgen, resultiert wesentlich aus der Erfahrung und der transdisziplinären Praxis von transparadiso, die wir seit 1999 verfolgen, um neue Taktiken, Strategien und Tools für Urbanismus als gleichwertig mit herkömmlichen Methoden der Stadtplanung zu entwickeln und als direkten Urbanismus⁰² zu positionieren. Direkter Urbanismus bezeichnet die Involvierung künstlerischer Strategien (unabhängig davon, aus welcher ursprünglichen Disziplin sie entwickelt wurden) in langfristig ausgerichtete Prozesse von Stadtentwicklung und zur Behandlung von „urban issues“ unter Berücksichtigung sozialer und gesellschaftlicher Fragestellungen.

Im Laufe unserer Arbeit mussten wir allerdings feststellen, dass entgegen unseren Erwartungen und dem Diskurs, der Mitte der 1990er-Jahre vor allem von Großbritannien aus forciert wurde,⁰³ die Kontexte von gesellschaftlich engagierten Kunstprojekten im öffentlichen Raum und jene von Stadtplanung weiterhin als Parallelebenen behandelt und finanziert werden. *Planning Unplanned* als Forschungsprojekt verfolgt das Ziel, diese Diskrepanz in das öffentliche Bewusstsein zu rücken und Handlungsansätze aufzuzeigen. Die Wechselwirkung von Forschung und Praxis genauer zu betrachten ist dabei ein wesentlicher Aspekt, um der Methode von „Forschung durch Praxis“ Raum zu geben. Theorie und Diskurs müssen mit dem konkreten Handeln auf politischer Ebene, das auch eine Veränderung der vorhandenen Strukturen notwendig macht, zusammengeführt werden. Zentrale Fragen von *Planning Unplanned* sind also: Wie können Kunstprojekte und künstlerisch-urbane Strategien neue Formen von Gemeinschaft und gesellschaftlichem Zusammenleben fördern, ohne für Gentrifizierungsprozesse instrumentalisiert zu werden? Wie können diese ein Umdenken von Planungsprozessen in der Praxis bewirken? Wie kann die Unabhängigkeit von Kunst gewahrt werden?

Planning Unplanned positioniert deshalb – sowohl als Forschungsprojekt als auch nun als Publikation – die Notwendigkeit, die verschiedenen Ebenen von Theorie, Lehre, Forschung als eine sich gegenseitig informierende Praxis zusammenzubringen, sodass diese in ihrer Wechselwirkung neue Formate entwickeln, die sich zwischen den Genres von Theorie bzw. Diskurs und Anthologien von Beispielprojekten bewegen. Die Publikation ist deshalb so angelegt, dass AdressatInnen aus verschiedenen Disziplinen und beruflichen

01 Paul O'Neill untersucht in *Locating the Producers* fünf internationale Projekte von Kunst im öffentlichen Raum, die „durational“ (also als langfristige Prozesse) angelegt waren (Hrsg. von Paul O'Neill und Claire Doherty, Valiz, Amsterdam 2011).

02 Siehe dazu auch: Barbara Holub/Paul Rajakovics, *Direkter Urbanismus*, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg 2013.

03 Siehe dazu: *Occupying Architecture. Between the Architect and the User*, Hrsg. von Jonathan Hill, Routledge, London [u.a.], 1998.

Hintergründen – auch in ihren konfligierenden Interessen – angesprochen werden. Themen wie „Konflikt als Produktivkraft“ eröffnen die Möglichkeit, die Heterogenität städtischen Zusammenlebens unter Berücksichtigung aktueller Themen wie Immigration als Qualität zu fördern und den Ambivalenzen und dem Ungeplanten Raum für offene Diskussionen zu geben. Die sich ständig verändernden Parameter von Gesellschaft zeigen sich direkt im urbanen Zusammenleben, das von Stadtplanung und Stadtentwicklung maßgeblich gesteuert wird. Wir müssen uns davon verabschieden, für die damit verbundenen Herausforderungen vorab konzipierte Lösungen parat zu haben.

Planning Unplanned ist deshalb ein Plädoyer, den Prozess immer wieder nachzujustieren und dafür künstlerische Strategien einzusetzen. Die PolitikerInnen sind ebenso aufgerufen wie das Individuum, die BürgerInnen bzw. die sogenannte Zivilgesellschaft, sich ihrer Stimme zu ermächtigen und Verantwortung für die Gemeinschaft zu übernehmen, anstatt ihr Handeln auf das persönliche Eigeninteresse zu konzentrieren und zu reduzieren.

Planning Unplanned versammelt künstlerisch-urbane Projekte und Texte aus verschiedenen kulturellen Kontexten, die von der jeweils spezifischen Praxis, die KünstlerInnen / AutorInnen im Laufe der Jahre entwickelt haben, geprägt sind. Die Frage, inwieweit diese Arbeiten sich selbst als Instrument zur Verbesserung sozialer Strukturen gezielt einsetzen oder inwieweit sie eine Praxis von Kunst mit gesellschaftlich-kritischem Engagement in den Vordergrund stellen, wird als Spektrum und Spannungsfeld sowohl durch die Projektbeispiele als auch durch die Texte aufgezeigt. *Planning Unplanned* verwehrt sich gängigen Modellen von „best practice“ und ist schon gar nicht eine Art Handbuch im Sinne einer Propagierung von Handlungsanweisungen. Vielmehr verfolgt *Planning Unplanned* eine differenzierte Betrachtung der jeweiligen kulturellen und politischen Situationen und bietet ein Lernen von den verschiedenen Beispielen an – im Sinne der Strategie von „Lernen von anderen Kontexten“. So gezielt und gleichzeitig offen, wie künstlerische Projekte sich einnisten, so unerwartet sind – trotz aller Erfahrung und durchdachter Konzepte – auch die Prozesse, die sie in Gang setzen.

Aus diesem Grund wurde die Website urban-matters.org als aktive Plattform und wesentliches Recherche-Tool eingerichtet, das Projekte verschiedenster Größenordnungen in einer Datenbank versammelt und entsprechend der jeweiligen Beauftragung differenziert. In weiterer Folge werden die Tools und Strategien sowie die Fragestellungen und der spezifische Kontext analysiert und extrahiert. Kurzfristige urbane Interventionen werden nur dann auf urban-matters.org gezeigt, wenn sie eine längerfristige Wirkungskraft auf eine Situation verfolgen oder eine spezielle Zugangsweise entwickeln, die als Tool oder Strategie exemplarisch benannt und für andere Kontexte herangezogen werden kann.

Im Sommersemester 2011 wurden alle Lehrveranstaltungen des Moduls Kunsttransfer am Institut für Kunst und Gestaltung 1 in einem übergreifenden Projekt als urbanmatters.pool zusammengefasst angeboten. In Kooperation mit der HBKsaar/Saarbrücken, Klasse Georg Winter, wurden temporäre künstlerische Interventionen sowohl in Saarbrücken (als schrumpfende Stadt) als auch in der zukünftigen Aspern-Seestadt in Wien 22 (als größte Stadtentwicklung von Wien in den nächsten 20 Jahren) im Rahmen von Workshops realisiert. Diese befassten sich mit zwei der wesentlichen aktuellen Themen von Stadtplanung: Wie kann man dem Schrumpfen von Städten und Regionen begegnen? Wie kann man Urbanität in neuen Stadtvierteln schaffen? Diese Themen waren auch wichtige Ausgangspunkte für *Planning*

Unplanned, um Aufgabenfelder und Möglichkeiten einer neuen, transdisziplinären Rolle von Urban Practitioners auszuloten.

Die Entwicklung von Aspern-Seestadt in Wien wurde bis 2012 im Rahmen des Forschungsprojekts als „Testsite“ begleitet, um Entscheidungslinien in diesem größten Stadtentwicklungsprojekt Wiens der nächsten 20 Jahre nachzuvollziehen. In der Planung dieser als „zukünftige Stadt zwischen Wien und Bratislava“ vermarkteten Stadtentwicklung war eine zentrale Fragestellung, welche Qualitäten für eine „neue Stadt“ (eben nicht nur ein „Stadtviertel“) wesentlich sind. Obwohl die Aspern Development AG immer wieder temporäre Kunstprojekte gefördert hat, wurde bis dato kein längerfristiges Programm für die Involvierung von Kunst bzw. künstlerischen Strategien beauftragt, die dezidiert aktuelle Fragestellungen der Identität einer neuen „Stadt“ in Bezug auf gesellschaftliche Entwicklungen adressieren. Um diese komplexe Frage zu behandeln, haben wir jüngere Beispiele von großen neuen Stadtentwicklungsgebieten untersucht, die groß angelegte Kunst-im-öffentlichen-Raum-Projekte parallel entwickelt und realisiert haben. So wurde die Transformation des ehemaligen Flughafens München Riem in die „Messestadt München-Riem“ von *kunstprojekte_riem* und das große Stadtentwicklungsprojekt in Utrecht / Leidsche Rijn von *Beyond* begleitet.

Um die Erfahrungen durch andere kulturelle und gesellschaftspolitische Kontexte anzureichern, veranstalteten wir 2011 eine internationale Vortragsreihe mit Jane Rendell, Jonathan Banks, Georg Winter, at lier architecture autogérée, Paul O’Neill und Kerstin Bergendal sowie eine Ringvorlesung aus den diversen Perspektiven von Planung bis Stadtmarketing.

Die Texte von Georg Winter und Barbara Holub aus der Publikation *urbanmatters.coop* (2012) entstanden in Bezug auf die „Testsite Aspern Seestadt“ und werden in Kapitel 1 nun neu veröffentlicht. Jane Rendells Vortrag „From Critical Spatial Practice to Site-Writing“ erscheint nun erstmals in *Planning Unplanned*. Rendell nähert sich dem Thema des „unplanned“, indem sie zuerst das Konzept der kritischen räumlichen Praxis diskutiert und dann Kritik („criticism“) selbst als eine Möglichkeit betrachtet, sich zwischen dem Geplanten und dem Ungeplanten als einer Form kritischer räumlicher Praxis zu bewegen.

Planning Unplanned untersucht, wie das kritische und oft widerständige Potenzial künstlerischer Strategien als gesellschaftlich-soziales Engagement gegenüber den dominanten neoliberal geprägten Entscheidungen in der Stadtentwicklung wirksam werden kann. Der heftig diskutierten Frage, ob diese künstlerischen Strategien nun als „Kunst“ betrachtet werden können oder als kollaborative Praktiken vor allem sozial motiviert seien, wird eine neue, transdisziplinäre Rolle, jene der Urban Practitioners, entgegengestellt. Die Möglichkeiten dieser offenen, nicht festgeschriebenen Rolle wurden im Rahmen des Symposiums „Planning Unplanned_Exploring the New Role of the Urban Practitioner“ im November 2012 diskutiert.

Dazu wurden vier Workshops mit ausgewählten ExpertInnen aus den verschiedensten an Planung beteiligten Feldern (Kunst, Theorie, Urbanismus, MitarbeiterInnen der Stadtplanungsabteilungen, Soziologie) zu folgenden Themen veranstaltet:

1—*Tools und Strategien des Urban Practitioner*: In diesem Workshop wurden bereits bekannte und mögliche neue Werkzeuge, Rollen und Strategien der verschiedenen AkteurInnen im urbanen Raum diskutiert.

2—*Kollaboration, Kooperation, Partizipation* fragte nach Konflikten als Produktivkraft und lotete wichtige Gründe bis Abgründe aktueller Formen von

Partizipation und Kooperation aus.

3—*Urban Practitioners* und „commons“ diskutierte „ownership“, „access“ und soziale Gerechtigkeit.

4—*Nach dem Applaus* stellte die längerfristige Wirksamkeit von urbanen Interventionen zur Diskussion und fasste konkrete Möglichkeiten der Etablierung von *Urban Practitioners* zusammen.

Folke Köbbberling konzipierte dafür mit StudentInnen des Instituts für Kunst und Gestaltung 1 eigene Settings, und Georg Winter führte mit den WorkshopeteilnehmerInnen Aufwärmübungen vor Beginn der Workshops durch. Zitate aus den Workshops transferierten Folke Köbbberling und Barbara Holub in das „urbanistische Ballett des *Urban Practitioner*“ nach dem Symposium als Beitrag für die *Wandzeitung Nr. 13* bei Steinbrener/Dempff, Wien, 2. Bezirk. Für die vorliegende Publikation haben wir TeilnehmerInnen der Workshops eingeladen, ein Jahr danach anhand eines Fragebogens Statements zu den Themen, die in den Workshops diskutiert wurden, abzugeben.

In welchen inhaltlichen und räumlichen Kontexten erscheint es sinnvoll und notwendig, neue künstlerische Methoden einzuführen und als wesentliche Beiträge zur Diskussion von Stadtentwicklung als gesellschaftspolitischem Anliegen zu etablieren? Mit welchen Tools, Taktiken und Strategien können wir uns dieser Aufgabe nähern? Welche Bedingungen braucht es für diese Veränderungen? Die Texte ebenso wie die Projektbeispiele aus verschiedensten Perspektiven und Erfahrungen zeigen Ansätze dazu auf, die es weiter zu diskutieren gilt.

Kerstin Bergendal stellt ihr *Park Play Project* in Sundbyberg bei Stockholm, Schweden, vor, indem sie die Einladung zu einem Kunstprojekt nutzt, um in einem intensiven Prozess mit den BewohnerInnen eines benachteiligten Viertels tatsächlich in die Planung einzugreifen. Sie spricht dabei auch die Ambivalenz an, letztendlich dem Developer zu dienen, und beschreibt ihren künstlerischen Ausweg: die Errichtung des „Park Lek Parliament“ und in weiterer Folge die Entwicklung eines strategischen Plans für die zukünftige Entwicklung des Gebiets, der „das gesammelte Wissen und die gelebte Erfahrung“ der BewohnerInnen mit einbezieht.

aaa (atelier d'architecture autogérée) initiiert seit vielen Jahren aktiv partizipative Projekte in sogenannten benachteiligten Stadtvierteln vor allem in Paris, die die Selbstermächtigung der BewohnerInnen anregen und sich vor allem mit Umweltproblemen befassen. *R-Urban* entstand aus Eigeninitiative als „bottom-up framework for resilient urban regeneration“ in Colombes, einem Vorort von Paris. *R-Urban* findet im Rahmen des EU-Umweltschutzprogramms „LIFE+“ statt und ist das erste Projekt, in dem aaa seine Erfahrungen in einer großen städtebaulichen Dimension umsetzen und damit auch „gesellschaftliche Veränderungen“ anregen kann.

The Games Are Open von Köbbberling/Kaltwasser ist nur auf den ersten Blick eine Skulptur im öffentlichen Raum. Der überdimensionale Bulldozer wurde aus dekompostierbaren „wheat boards“, die aus dem Athletes Village der Olympischen Winterspiele 2010 stammen, gebaut und wird durch das Aussetzen im öffentlichen Raum wieder von der Natur überformt. Die meist massiven Auswirkungen von Olympischen Spielen auf die Stadtentwicklung werden in dem kurzen Lebenszyklus des gigantischen Bulldozers angesprochen.

Wie kann ein/eine KünstlerIn ein Instrument für eine kollektive Neubetrachtung unserer alltäglichen Umgebung sein, unter Berücksichtigung der Komplexität unserer Gesellschaft? Das ist die Frage, der die Künstlerin Jeanne van Heeswijk (NL) nachgeht, wenn sie entscheidet, „in welcher Form sie

ihre Arbeit einsetzt, um Communities zu verbessern“ (Zitat aus dem CV der Künstlerin). Im Rahmen der Liverpool Biennial 2012 realisierte van Heeswijk in einem zweijährigen Prozess *2Up 2Down/Homebaked*: Mit BewohnerInnen von Anfield, einem sozial schwachen Viertel in Liverpool, gründete sie eine Community-Bäckerei, die zu einem neuen Identifikationspunkt wurde, und schuf damit gleichzeitig Infrastruktur und eine Einnahmequelle.

Die Kulturwissenschaftlerin und Theoretikerin Elke Krasny beschreibt ihr Konzept einer „erweiterten, urbanen kuratorischen Praxis“ als „radikale relationale Praxis“, die die Form von Kunst, Kommunikation, Bauen, Diskurs, des Organisierens einer Nachbarschaft (Community), einer rechtlichen Handlung, unterstützender Selbstorganisation, des Ausstellungsmachens, des Protests oder jegliche andere Form annehmen kann. Ihre Praxis des „urban curating“ tritt gegen urbane Ungerechtigkeit an und propagiert eine urbane Neuverteilung.

Die Themen der Workshops strukturieren auch die weiteren Kapitel dieses Buches:

Als Einführung zu „Kapitel 3_Tools und Strategien“ diskutiert Paul Rajakovics die aktuellen Möglichkeiten von Urban Practitioners und deren Tools und Strategien basierend sowohl auf dem Workshop „Tools und Strategien des Urban Practitioner“ als auch auf der Praxis von transparadiso und analysiert die Anfänge künstlerischer Strategien im urbanen Kontext der SituationistInnen, die auch heute noch wegweisend sind, bis zu singulären Persönlichkeiten wie Antanas Mockus, der als Bürgermeister von Bogotá wie ein Künstler agierte.

Die Architektin Torange Khonsari stellt anhand von ausgewählten Projekten das Engagement von public works vor, einer multidisziplinären Praxis in London, die sich seit vielen Jahren für die Entwicklung von „communities“ einsetzt. public works entwickelt Objekte und Strukturen für die Aneignung von öffentlichem Raum, die der Selbstermächtigung und der Emanzipation vor allem benachteiligter BewohnerInnen dienen. Khonsari bezieht sich in der Beschreibung ihrer Praxis von Kunst und Architektur auf Jane Rendell, die für einen „third space“ jenseits einer binären Auffassung dieser beiden Disziplinen eintritt.

Der Text des Künstlers, Lehrenden und Forschenden Georg Winter beschreibt in einem verdichteten Wortwerk die Hintergründe von „einfachen psychotektonischen Übungen“, die seinen subversiven Handlungsmodellen, Theorien, Kollaborationen und dem realen (Kunst-)Alltag zugrunde liegen. „Die Psychologie sieht in der Antizipation eine Erwartung oder Erwartungshaltung. Ein Ereignis zu antizipieren heißt, anzunehmen, dass ein Ereigniseintritt wahrscheinlich ist. Ein Projekt wird geplant und zeitversetzt realisiert. In diesem Zusammenhang ist die Antizipation eher das Gegenteil einer direkten Praxis.“

Der Künstler Markus Ambach kuratierte in den letzten Jahren vor allem Großprojekte (wie B1A40, 2012), die sich mit der Transformation des Ruhrgebiets befassen. In seinem Text „Freies Handeln in besetzten Räumen“ hinterfragt er die vorgeschlagene Rolle des Urban Practitioner, der er die Rolle des „Künstlers als Unternehmer“ entgegenstellt, indem er auf kontextspezifische Projektstrukturen und Kooperationen eingeht.

Das Isola Art Center in Mailand ist eines der radikalsten Langzeitprojekte künstlerischen Aktivismus, das sich den Interessen von Developers entgensetzte. Hier kann man auch die sich verändernde Rolle von Stefano Boeri als ursprünglich kritischem Geist und Mitglied von „multiplicity“ beobachten, der in dem zentralen Stadtentwicklungsgebiet von Mailand zu einem

Architekten mutierte und seine Chance einseitig wahrnahm. Das Isola Art Center wurde durch die Initiative des Künstlers Bert Theis zu einem exemplarischen Projekt, das sich der radikalen Transformation im Sinne von Gentrifizierung des innerstädtischen Gebiets widersetzt – und somit zum Zeichen von Widerstand gegen neoliberale Interessen von Stadtentwicklung wurde. Dafür wurde der Begriff „fight-specific Isola“ als radikale Modifikation von „site-specific“-Projekten im urbanen Raum geschaffen.

Mick Wilson führt in das Thema der Kollaboration, Kooperation, Partizipation und des Konflikts als Produktivkraft ein. In seinem Positionstext für den 3. Workshop des Symposiums „Planning Unplanned“ spricht er die gegensätzlichen politischen Ziele von herkömmlicher Planung und der aktiven bzw. auch aktivistischen Produktion des Ungeplanten an, die vor allem von KünstlerInnen und AktivistInnen forciert werden. Dabei adressiert Mick Wilson bereits die komplexen Debatten und die Kritik, mit der sich KünstlerInnen, die sich dezidiert für urbane Belange jenseits neoliberaler Stadtplanung engagieren, konfrontiert sehen. Diese sehr differenzierte Kritik ist jedoch meist auf den Kunstkontext beschränkt. Was wäre, wenn eine ähnlich differenzierte Kritik auch in einer breiteren Öffentlichkeit in Bezug auf – oft von politischen und nicht am Gemeinwohl orientierten Interessen motivierter – Stadtplanung stattfände?

Der Kunsttheoretiker Grant Kester widmet sich in seiner Arbeit konsequent den verschiedenen Ausprägungen von partizipativen Kunstprojekten und differenziert dabei zwischen Kollaboration, Kooperation und Partizipation. In seinem Text „Our Pernicious Temporality: Embodiment and Theoreticism in Contemporary Art“ bezieht er sich auf Mikhail Bakhtin und unterscheidet künstlerische Praktiken zwischen einer „textuellen“ Annäherung und dialogischen Haltungen. Den letzteren schreibt er die Möglichkeit zu, eine kritische oder gegennormative Einsicht über den Prozess eines geteilten/ gemeinsamen anstatt eines singulären Ausdrucks zu produzieren. Kritisch diskutiert er BAVOs „truly radical critique“ von sogenannter „NGO-Kunst“. Dabei betont Grant Kester die Rolle von Betrachtenden, KollaborateurInnen und Teilnehmenden als radikale Position, der er über das „Dialogische“ zwischen AutorInnen und RezipientInnen eine wesentliche Kraft von Entscheidung einräumt.

Die Kunsthistorikerin und Kulturpolitikerin Yvette Masson-Zanussi befasst sich seit vielen Jahren aktiv auf EU-Ebene mit Agenden eines neuen Planungswesens und war bis 2013 im EFAP – European Forum for Architectural Policies in Brüssel tätig. 2013 gründete sie die europäische Plattform for Architecture, Culture and Territory (PACT).

Die Künstlerinnen Christine und Irene Hohenbüchler stellen ein aktuelles Projekt ihrer kollaborativen künstlerischen Praxis vor, die sie seit vielen Jahren mit verschiedenen sozialen Institutionen verfolgen. Die Hinterfragung von künstlerischer Autorenschaft haben sie erstmals dezidiert bei der documenta X positioniert, indem sie das Projekt, das sie mit der Lebenshilfe Lienz erarbeiteten, explizit als „Multiple Autorenschaft“ signierten. *Emscher.schul.Kunst* führten sie im Rahmen des übergreifenden Vermittlungsprogramms der EMSCHERKUNST.2013 durch. Mit SchülerInnen einer Gesamtschule aus einem Stadtgebiet mit hohem MigrantInnenanteil entwickelten sie Möblierungen für den Schulhof. Dabei loteten sie sowohl Probleme als auch Potenziale sowie Sichtbarkeiten des gemeinsamen Handelns aus.

Ihre Position – und jene ähnlich engagierter KünstlerInnen – wird auch heute noch als Angriff auf das (gängige) KünstlerInnenbild wahrgenommen und fordert explizit dazu heraus, das Rollenbild von KünstlerInnen zu hinterfragen. Umso mehr stellen diese künstlerischen Handlungsweisen einen

wesentlichen Beitrag dar, wenn wir die Rolle von Kunst im gesellschaftlich-urbanen Kontext neu diskutieren. Diese gesellschaftlich engagierte künstlerische Praxis darf dabei nicht als Alibifunktion behandelt werden, die die Politik aus ihrer Verantwortung entlässt. Umso mehr müssen wir uns der Frage stellen, wie diese neuen Kunstpraktiken nicht nur als Expertise der neuen Urban Practitioners in eine sozial engagierte neue Form der Stadtplanung Eingang finden, sondern auch als eine neue Form des Kunstsammelns im Kunstmarkt etabliert werden können.

Die Soziologin und Kulturkritikerin Anette Baldauf führt uns zurück zu den Anfängen der Gentrifizierung in Soho, New York, und endet mit Detroit als traurigem Paradebeispiel einer „shrinking city“, das nun eine Transformation aufgrund der günstigen Grundstückspreise erlebt. Dadurch werden vermehrt KünstlerInnen angelockt, die nun womöglich eine andere Form von Aufschwung initiieren können. Die Prekarität der Lebensumstände von KünstlerInnen wird somit in einen neuen Kontext gesetzt, der die Themen von Aufwertung bis zu Gentrifizierung und Verdrängungsprozessen einer differenzierteren Betrachtung unterziehen muss.

Welche neuen Formen gemeinschaftlichen Handelns gibt es, die neue Werte jenseits des rein auf ökonomischen Gewinn ausgerichteten Handelns propagieren? Dazu existiert mittlerweile eine Vielzahl von Initiativen, von denen wir hier nur einige Projekte und Ansätze darstellen können. Sie wurden unter dem Aspekt ausgewählt, eine längerfristige Auswirkung auf Stadtplanung zu verfolgen.

osservatorio urbano/Lungomare ist ein Beispiel für eine übergreifende Praxis zwischen Beobachten und Agieren, das mit dem offenen Stadtlabor (osservatorio urbano) einen vielschichtigen Veranstaltungsort in Bozen etablierte und ebenso Projekte zu relevanten urbanen Fragestellungen durchführt. In ihrem Beitrag zeigen sie ihre experimentelle Vorgangsweise, die die üblichen Rollen (auch durch ihre eigene Praxis zwischen Architektur, Grafik und Veranstaltung) überschreitet, anhand von *Jederland* – einem Projekt, indem sie einen konkreten Bereich in Bozen von InvestorInneninteressen freistellen wollen. *Sette per Sette* ist ein Rollenspiel und führt die Taktik des Rollenwechsels vor, um eine neue Perspektive auf scheinbar bekannte Situationen zu werfen und somit vorgefasste Einschätzungen zu hinterfragen.

In ihrem Text über „commoning“ fragen Stefan Gruber, Architekt und Urbanist, und Anette Baldauf, Soziologin, ob die Idee der „commons“ eine neue Strategie sein könnte, kapitalistische Ansätze und Gentrifizierungsmechanismen zu stören. Dabei adressieren sie die „Krise des Kapitalismus“, Umwelt- und Ökologiefragen sowie technologische Innovationen, um eine urbane Praxis als „commoning“ zu entwerfen, die eher Fragen stellt als Lösungen findet.

transparadiso stellt *Commons kommen nach Liezen* vor – ein „Kunstmodell“, das kollektives Handeln über ein langfristig orientiertes Kunstprojekt im öffentlichen Raum in der Form eines zeitgenössischen ökonomischen Gegenmodells etablieren möchte. Die Erwartungshaltung an Kunst, Probleme zu lösen, wird an die Bevölkerung zurückgespiegelt. Ein Pavillon wird im Stadtpark, der auch heute noch als (vergessene) Allmende funktioniert, errichtet und als Skulptur mit Tangram-Steinen gefüllt, die als „Minimal Sculptures“ zum Verkauf angeboten werden. Der Erlös fließt in die weitere, kollektive Nutzung des Pavillons ein und fordert somit die Verantwortung der Bevölkerung, aktiv über neue Formen gemeinwirtschaftlichen Handelns nachzudenken und initiativ zu werden.

Die Beiträge des letzten Kapitels „Nach dem Applaus“ betrachten – ebenso wie auch das Thema des Workshops 4 – die Situation, wenn Kunst nicht mehr da ist – nach dem Spektakel, nach der Kulturhauptstadt, nach der Biennale, nach dem kurzfristigen Event –, wenn „business as usual“ einkehrt. Was bleibt? Wie weiter? Wie können Erkenntnisse zeitlich begrenzter künstlerisch-urbaner Interventionen längerfristig wirksam werden?

Regina Bittner, Kulturwissenschaftlerin und Kuratorin am Bauhaus Dessau, rekurriert in ihren „Feldversuchen“ auf die SituationistInnen: Ausgehend von Abdoumalig Simones Stadtbeschreibungen unternimmt sie eine (Zeit-) Reise zu einem Neudenken von Stadt nach Henri Lefebvre, den SituationistInnen und Bernard Rudofsky und zeigt anschließend Tendenzen neuer Praktiken auf.

Der Künstler, Kurator, Vortragende und Theroetiker Paul O’Neill befasst sich intensiv mit „durational practices“, d. h. mit der langfristigen Wirksamkeit von Kunst im öffentlichen Raum. Er überschreitet gegenwärtige Diskussionen über das Kuratieren, Public Art und urbane Praxis entlang folgender Stränge: Das offene Konzept des „curatorial“ (Kuratorischen) – eine Konstellation, die auch parakuratorische Praktiken enthält –, betont die Bedeutung von „public time“ (öffentlicher Zeit) als „cohabitational time“ gegenüber jener des öffentlichen Raums. Der Aspekt der „attentiveness“ (Aufmerksamkeit) basiert auf Alois Riegls Konzept und reichert die Bandbreite von Urban Practitioners über die Methode der Häufung von Rollenwechseln an.

Den Aspekt zu betrachten, in welchem Rahmen Kunstprojekte im öffentlich-urbanen Raum produziert werden und wer diese unter welchen Erwartungshaltungen initiiert und finanziert, ist ein durchgängiges Thema dieser Publikation. Werden Projekte im Rahmen von Großereignissen wie europäischen Kulturhauptstädten oder Biennalen realisiert, sind sie – zumindest in ihrer öffentlichen Sichtbarkeit – von vornherein zeitlich begrenzt. Zahlreiche Biennalen wurden im letzten Jahrzehnt weltweit gegründet, und ein Ende dieses Gründungsbooms ist noch nicht absehbar. Viele befassen sich dabei auch mit Fragen des öffentlichen Raums (wie die Gwangju Biennale) bzw. mit der Rolle, die Kunst in der Stadtentwicklung spielt, um letztendlich die Aufmerksamkeit der internationalen Kunstöffentlichkeit auf Städte zu ziehen, die abseits des internationalen Kunst(markt)geschehens liegen. Die langfristigen Auswirkungen auf eine Stadt oder eine Region sind schwer quantifizierbar. „Was bleibt?“ ist also eine offene, aber keine rhetorische Frage.

Deshalb haben wir Alisa Prudnikova, die Direktorin der Ural Industrial Biennial in Jekaterinburg, zum Symposium eingeladen. Die Ural Industrial Biennial findet im Kontext der postindustriellen Transformation der Stadt statt, die immer noch von Schwerindustrie geprägt, aber mittlerweile vom „wildem Kapital“, dessen Auswirkungen direkt in der Stadtentwicklung sichtbar sind, dirigiert wird. Der Kurator Valentin Dyakonov berichtet hier über *A Piece of Europe in a Winter Garden*, welches er für die 2. Ural Industrial Biennial in Jekaterinburg (2012) realisierte. Er thematisiert die Geschichte des Museum of Fine Arts als öffentlichen Raums mit dessen vielschichtigem, historischem Hintergrund, der sich anhand des Kaslinsky-Pavillons und in der Replik eines urbanen Raums von Paris im Innenraum des Museums widerspiegelt. Dabei verbindet er kritisch das „erbarmungslose“ Jekaterinburg und seine Geschichte bis zur globalisierten Biennale.

Die abschließenden Beiträge des Buches konzentrieren sich wieder auf die aktuelle Situation in Österreich. Sie widmen sich langfristig angelegten und andauernden Projekten in Linz und in Judenburg und geben damit gleichzeitig einen Ausblick auf die Zukunft.

Der „angewandte Soziologe“ Peter Arlt hat sich in den letzten Jahren vor

allem auf ein Viertel konzentriert: das Franckviertel in Linz. Unspektakulär berichtet er von seiner ortsbezogenen Tätigkeit und von Erfahrungen mit der Stadtverwaltung und den BewohnerInnen des Franckviertels, denen er seit vielen Jahren in langwierigem Engagement all seine Aufmerksamkeit widmet. Das Insistieren und die Beharrlichkeit, mit denen Peter Arlt sich diesem Viertel verschreibt, sind damit beispielhaft für die meist unsichtbare Arbeit, die Urban Practitioners leisten – und die so diametral im Gegensatz zu dem steht, was als sichtbarer Erfolg von ArchitektInnen, StadtplanerInnen und Stadtplanungsämtern gern gefeiert wird.

transpariso stellt *Paradise Enterprise* als exemplarisches Projekt für direkten Urbanismus in Judenburg vor. Künstlerisch-urbane Strategien wurden hier als wesentliche Aspekte für eine langfristig gesellschaftsorientierte Stadtplanung entwickelt, die sich mit der Problematik einer schrumpfenden Stadt und Region befasst und deshalb vor allem Perspektiven für die Jugend eröffnen möchte. Von der Entwicklung urbaner Tools wie dem Floß AMAMUR bis zur Neuinterpretation des ehemaligen Paradiesgartens als eines neuen zentralen urban-öffentlichen Raums für die gesamte Stadt wird eine Perspektive für Judenburg entwickelt, die davon getragen ist, zunehmend verschiedene Schichten der Bevölkerung aktiv zu involvieren und somit „Selbstermächtigung“ und Eigeninitiative zu stärken. Zum Abschluss von *Paradise Enterprise* wird ein exemplarischer Katalog von Tools und Strategien des direkten Urbanismus veröffentlicht, der anderen Städten und AuftraggeberInnen als Referenz dienen soll.

Planning Unplanned ist der Versuch, Diskurse und Praktiken so zusammenzubringen, dass ein konkretes „learning from“ der sich immer noch fremden Disziplinen und der verschiedenen an Stadtentwicklung und „urban issues“ beteiligten Expertisen erfolgen kann. Ein Auftakt, die Schere zwischen Theorie und Praxis zu überwinden, ein offenes Feld, das kontinuierlich angereichert werden soll und Konflikten einen Raum einräumt. Das uns zeigt, dass Planung in der Form, wie wir sie seit Jahrzehnten kennen, dringend die Offenheit braucht, sich Ungeplantem und Unplanbarem auszusetzen. Dass Kunst jenen Raum in der Gesellschaft einnehmen und ihre Unabhängigkeit wahren muss, um Visionen zu verfolgen und – auch unliebsame – Fragen zu stellen, die sonst niemand stellt. Dafür muss auf verschiedenen Ebenen ein Umdenken stattfinden. Eitelkeiten in Form der oftmals vorherrschenden und damit auch verhindernden Verteidigung von Terrains angestammter Rollen und Disziplinen müssen überwunden werden. Dafür soll die fluide und nicht definierte Rolle von Urban Practitioners ein Ausgangspunkt sein. Der Prozess der Auseinandersetzung muss als offenes (Handlungs-)Feld weiterverfolgt werden – wenn wir die anstehenden Fragen in Bezug auf Stadtentwicklung und die Möglichkeiten der Urban Practitioners in einer emanzipierten Rolle sowohl in der Zivilgesellschaft als auch in der Politik ernst nehmen wollen. Soziale und gesellschaftliche Werte sind nicht über statistische Auswertungen messbar. Wir müssen uns davon verabschieden, in simplifizierten Kategorien von „Erfolg“ und „Scheitern“ zu denken. Somit liegt auch dieser Publikation der Wunsch zugrunde, Denk- und Handlungsräume freizusetzen, anstatt einzuordnen und zu quantifizieren. Sie ist also nicht Abschluss einer bestimmten Phase der Auseinandersetzung, sondern als Zeitschnitt zu verstehen, als Plädoyer für Umwertungen und für das Betrachten neuer Werte gesellschaftlichen Zusammenlebens jenseits von Gewinnmaximierung.

Diese Publikation ist vor allem jenen gewidmet, die das Scheitern und das Zweifeln an bestehenden Strukturen als Produktivkraft sehen und die sich

auch genau deshalb immer wieder dazu anstacheln lassen, das Unmögliche zu wollen.

Ich möchte allen danken, die *Planning Unplanned* unterstützt und daran mitgewirkt haben: insbesondere Christine Hohenbüchler als Vorstand des Instituts für Kunst und Gestaltung 1/TU Wien für die Ermöglichung des Projekts und ihre Unterstützung; Karin Reisinger für ihre wertvolle Kritik, ihre Anregungen und die Bearbeitung der Texte; Inge Manka und Karin Harather für ihr Feedback in der ersten Phase des Forschungsprojekts; Mick Wilson und Paul O'Neill für ihr Vertrauen, ihren Input und die Unterstützung dieses Projekts; Paul Rajakovics für die andauernden und anregenden Diskussionen und unsere langjährige Zusammenarbeit, auf denen meine Initiative zu *Planning Unplanned* und diese Publikation basieren; unseren transparadiso-MitarbeiterInnen, insbesondere Matthias Jahn und Jan Watzak-Helmer, die uns durch ihre positive Energie und ihren unermüdlichen Einsatz so konstruktiv darin unterstützen und bestärken, immer wieder neues und unabgesichertes Terrain zu beschreiten; und all jenen, die die Möglichkeiten dieses Projekts aufgegriffen und damit die nächsten Schritte eingeleitet haben, insbesondere Barbara Putz-Plecko und Bettina Leidl.

3.2

Planning Unplanned. Towards a New Positioning of Art in the Context of Urban Development

Dieser Text wurde erstmals veröffentlicht in: Barbara Holub/Christine Hohenbüchler (Hrsg.), *Planning Unplanned - Darf Kunst eine Funktion haben? Towards a New Function of Art in Society*, Wien: Verlag für moderne Kunst, 2015, S.20-46.

1_NEW CHALLENGES FOR CITIES AND URBAN PUBLIC SPACE IN THE POST-INDUSTRIAL ERA

What is missing from current urban developments? “Missing things” were the topic of “The First World Congress of the Missing Things”, an “unusual congress” that was actually an art project dealing with urban issues in Baltimore and presented in urban public space (2014). Far beyond this specific urban and sociopolitical context, missing things can be considered paradigmatic for recent urban development in many places, almost regardless of the context. Missing things in urban development are prevalent, visible, invisible, abundant, diverse, and have a societal impact on many levels. Yet rather than dismissing these missing things as something lacking, I consider them to be a chance. They are the basis of nourishment for this text—and for the urban practitioner as well. Therefore, this text itself can be read as being open space.

I will start by providing a short description of the background and context and telling why I, as an artist, decided to undertake the endeavor of an (open-ended) artistic research project. Then I will explore how missing things could be reconsidered and used as a basis for formulating artistic urban tools and strategies to enhance and enable new, process-orientated modes of planning. These will be exemplified mainly by referring to two of our projects, “Paradise Enterprise” and “The First World Congress of the Missing Things”.

Ongoing flows of labor migration, which continue to produce completely new situations in cities and regions, raise complex issues for urban planning. Globalization has caused labor forces to relocate, and outsourcing to countries with lower wages is still a long and ongoing process. These movements are behind shifts away from former industrial areas, which continue to shrink. In other parts of the world, particularly in the so-called 2nd or 3rd world countries and especially China, new cities are built from scratch within short periods of time. With the fall of the Iron Curtain, new markets have become available and accessible, thus prolonging the governance of the neoliberal economy. The effects have been widely discussed and also criticized from the perspective of opponents of the globalized neoliberal economy. However, the critique stems mostly from theoreticians (social scientists, philosophers, art critics, and urban researchers such as David Harvey, Saskia

Sassen, and Richard Sennett), activists, and artists—but not from urban planners. When I studied architecture in the 1980s, the master plan was still considered to be the most suitable means of envisioning urban development. The criteria for planning seemed predictable. However, over the last thirty years, this assumption of predictability has changed fundamentally, a change boosted by additional aspects such as the continuous and increasing flows of migration. Since we are still confronted with an overriding defense of globalized systems governed by neoliberal interests, it is not surprising that urban planners and urban planning departments, closely intertwined with economic interests and increasingly dependent on public–private partnerships, have not yet incorporated new methods for coping with these changing parameters into their urban and regional planning. Such incorporation would necessitate the recognition of social and societal issues as being of equal importance to the conventional planning categories (like density, heights of buildings, etc.) represented in a master plan.

Since the mid-1990s, artists and urbanists have taken an increasing interest in urban issues from their respective perspectives. Artists developed “critical spatial practices”, whereas urbanists called their new approaches “new urban tools and strategies” in order to overcome the boundaries of conventional urban planning methods. While artists like Thomas Hirschhorn or Wochenklausur⁰¹ were already engaging in early projects directed at the (social) problematics of specific communities and inviting residents to be active participants, urbanists like muf (London) or transbanana (Graz, Austria)⁰² developed objects as tools for performative actions in urban space and used strategies like the shifting of time zones to create new narratives and a different, direct experience of urban space.⁰³

Our own studio, transparadiso, which Paul Rajakovics and I founded in 1999, was based on the conviction that new, transdisciplinary approaches situated between art and urbanism were needed to bridge the gap between the current demands on urban design and urban development—if considered in their societal complexity—and the inadequacy and insufficiency of the conventional urban planning tools.

In spite of many of these practices having evolved over the last 10 to 15 years and raising an increasing interest in the art context, we had to realize that—as mentioned above—these new artistic urbanism practices have not yet managed to find their way into established planning procedure. In the art context, participatory projects and projects that encourage critical engagement by addressing urban issues usually remain temporary, for example during an art biennial or at a cultural capital, or they are misused for “temporary use”. Artists and so-called “creatives” are given spaces on an interim basis, preparing ground for revaluation, which often results in gentrification processes. The counteraction of these short-term interests and the abyss of displacement and gentrification by taking an inclusive approach towards urban development was the background and the reason why transparadiso coined their transdisciplinary practice *direct urbanism*. The term *direct urbanism* references direct action (Emma Goldman) and means the incorporation of artistic strategies and art projects into socially and societally inclusive, long-term urban planning processes.⁰⁴

What follows is an attempt to give a by no means complete overview of the current challenges and problems of urban development. It must be emphasized that the contexts of the various problems are very different. Each context must be carefully taken into consideration to avoid falling into the trap of generalization. The issues mentioned below are recurrent in many cities and regions around the Western, “post-industrialized” world. However,

01 Both their practices and also the question of participation have been widely discussed. See Grant Kester: *The One and the Many; and Actors, Agents and Attendants_Social Housing—Housing the Social: Art, Property and Spatial Justice*, Andrea Phillips, Fulya Erdemci (eds.), SKOR, Sternberg Press, 2012, on the aesthetics of Thomas Hirschhorn’s work.

02 transbanana (1995–1999) was made up of Paul Rajakovics, Margarethe Müller, and Bernd Vlay.

03 See “city joker” by transbanana, 1998.

04 For direct urbanism projects see e.g. Paradise Enterprise, Judenburg (A), 2012–2014, pp. 238 ff. in this publication, and Barbara Holub/Paul Rajakovics *Direct Urbanism*, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2013

the forms of manifestation and impacts on the societal fabric are unique and require specialized approaches depending on the many different local parameters and political and legal frameworks.

1.1 SHRINKING AND GROWING

Since the 1980s, cities in the US, the former Soviet Union, and Europe have been widely affected by post-industrial structural changes, resulting in the shrinking of cities and in certain areas (such as the former GDR or Great Britain) the shrinking of entire regions. A 2004 seminal project titled “Shrinking Cities”⁰⁵ addressed these situations and their effects on populations and urban environments by investigating four cities: Halle-Leipzig, Germany (ex-GDR); Ivanovo, Russia; Liverpool, England; and Detroit, U.S. “Shrinking Cities” was initiated and directed by Philipp Oswalt and his team and produced a broad network of projects and urban interventions as the result of an open call advertised worldwide. The contexts and backgrounds of each of the four chosen cities were very different—in addition to the obvious differences between political and economic systems. The widespread interest of artists and trans- or multidisciplinary practices in these “shrinking cities” may also have been driven by a fascination with the exoticism of the selected cities; the consequence of deindustrialization in the former industrial countries has meanwhile, ten years later, reached the dimension of a complete shift of cities and regions on a broad scale—from production to the service industry. The ways that cities and regions deal with these problems range from transforming large scale industrial sites into cultural monuments in the hope of stimulating tourism (in the Ruhrgebiet in Germany), to discussing the closing down of entire towns (suggested by an art project in the Regionale 12 in Murau, Austria titled *Oberwölz sperrt zu* (Oberwölz Closes Down)⁰⁶ and the renaturalization of large areas of cities (as in the former GDR):

Dessau-Roßlau is projected to shrink over the long term, evolving into a city with small, stable core areas with specific urban qualities. The core areas will be improved and their social networks strengthened. The demolition of surplus housing will occur mainly in the areas that lie between these, resulting in a coherent, central landscape zone: living in a green environment will become the norm. The landscape design will adopt principles from the Dessau-Wörlitz Garden Realm. The demolition sites will be planted with so-called “wild meadows”, which allow diverse and easily maintained landscapes to quickly flourish, forming the basis of the new landscape zone. The city offers citizens and initiatives the chance to sponsor specific plots of land, thereby taking responsibility for their maintenance and use.⁰⁷

This project was part of the International Building Exhibition (IBA) 2010 in Saxony-Anhalt addressing the shrinking of cities in the former GDR: “The IBA Urban Redevelopment Saxony-Anhalt 2010 embraces the federal state of Saxony-Anhalt as a laboratory for the city of tomorrow. Exemplary and innovative urban redevelopment tools are put to the test in 19 cities, which are affected by demographic change.”⁰⁸ Halle (Saale), for example, shrunk from 321,684 inhabitants in 1989 to 231,978 in 2009 and is projected to sink to 206,120 by 2025. The IBA worked together with local residents to develop concepts that enhance identification with one’s home town in spite of the difficult economic situation—a new approach implementing open processes rather than relying on top-down urban planning, which again shows the innovative potential of the IBA.

Whereas at the IBA in Saxony-Anhalt—interestingly enough—art was

05 <http://www.shrinkingcities.com>

06 <http://www.regionale12.at>

07 <http://www.iba-stadtumbau.de/index.php?dessau-rosslau-en>, accessed Aug. 27, 2014

08 <http://www.iba-stadtumbau.de/index.php?iba2010-en>

not part of the project, in many other situations where cities were shrinking due to the postindustrial situation, (especially in the UK) huge sums have been allocated for large-scale public art schemes and the founding of art institutions for creating new signifiers and points of identity. The aim of revitalizing former industrial areas and cities is driven by various agendas ranging from involving critical contemporary art projects, to art being implemented as the driving factor for “arts-led regeneration”.⁰⁹ The call to establish creative industries in hopes of generating new income and attracting investments in rundown neighborhoods often results in gentrification processes, driving out the poor rather than reinvesting the new profits for providing inclusive programs for the people inhabiting the space prior to regeneration. While doing a residency in Plymouth, England in 2006, which was followed by the “More Opportunities” exhibition at the Plymouth Art Centre, I wanted to tie engaging in urban issues to the format of an exhibition, thus addressing diverse audiences. At that time, the Plymouth Arts Centre itself negotiated an opportunity to relocate to an area being revitalized at the waterfront. Yet I decided to focus on the other part of Plymouth, Devonport, where I examined the processes of regeneration after the Royal Navy Dockyard (the city’s main employer) had been privatized by Devonport Management Limited (DML), which resulted in a loss of more than 6,000 jobs (out of a total of 11,460)¹⁰. DML sold part of the property, which had once been the center of Devonport (before being destroyed in WWII), to the City of Plymouth. The city, instead of using this opportunity to create a contemporary urban public space and reconfiguring a new center of Devonport thus building perspectives for this deprived area, set up the urban development as a public–private partnership limited to housing—just like what has been happening in most of the new urban developments in numerous cities of Europe. The lost opportunities were epitomized by a visitor’s center being newly instated at the dockyards, where the very people forced into early retirement can now visit their former workplace as tourists. The silent demonstration I staged for “More Opportunities” was a reference to the first dockyard strike in 1969—a period in time when the workers could still take pride in their identity through their work being respected whereas today they are reduced to being the silent recipients of multinational companies’ decisions. In the case of Devonport, nobody was driven out (since the area of regeneration was the territory of the former naval base), but the chance to consider this empty land as having a new potential for creating an urban public space was missed.

Of course a modest gesture like performing a silent demonstration neither creates an immediate hype nor triggers change on a large scale. Yet small gestures can accumulate and thus provoke change in the long run—starting with the people involved. If art wants to engage in contested contexts, the burning question remains: What can art actually do? How to counter expectations to functionalize art for (temporarily) covering up problems stemming from political decision-makers who dismiss their responsibility? The multitude of situations and formats, where art and/or the creative industries are expected to resolve economic problems of various scales range from dealing with empty ground floor areas in small towns and in cities all the way to repositioning entire regions. One of the largest undertakings in this field was RUHR 2010, a project that represented the first time that a European Capital of Culture focused not just on a city but on a whole region, the Ruhrgebiet, revitalizing one of the largest postindustrial areas in Europe by employing culture as an engine for regeneration. Before that, the significant art project “Kokerei Zollverein_Zeitgenössische Kunst und Kritik, 2001–2003” had paved the way for critical debate on the transformation of industrial areas

09 E.g. Liverpool Biennial (<http://www.biennial.com>) and Tate Liverpool; “Gateshead” (<http://www.newcastlegateshead.com>) and the Baltic Centre for Contemporary Art, Newcastle (<https://www.balticmill.com/>); Gorbals Arts Project, Glasgow (<http://www.gorbalsartsproject.co.uk>), accessed Aug. 27, 2014.

10 <http://www.plymouthherald.co.uk/6-460-jobs-lost-Yard-privatisation/story-12675663-detail/story.html>, accessed Aug. 27, 2014

in Essen. Curators Marius Babias and Florian Waldvogel conceived a long-term art program addressing the issues recently prevalent at the site, namely the spatial and meanwhile historical context and the presence or respective absence of workers. This ambitious and critically engaged art project came to an abrupt and early halt in 2003, when priority was given to large-scale investments which turned the UNESCO world heritage site into a “vibrant site for art, culture and creative industry”.¹¹ As Marius Babias states: “Losses are still socialized, whereas profits are privatized.”¹² What remains from that first period is the Werksschwimmbad, a public pool installed for unemployed workers by artists Dirk Paschke and Daniel Milohnic. It is now a major attraction for local youth and the general public.¹³

However, shrinking must not be thought of as a mono-directional phenomenon. It is interlinked with large migration movements and displacements resulting from war and the simple need to survive, which produce the growth of other areas. Growth can occur through planning (such as in new cities in China) or unplanned (for example through unresolved political and economic situations producing endless streams of refugees).

In U.S. cities such as Baltimore, processes are also complex but different, as shrinking and growing are spatially and geographically directly intertwined. The City of Baltimore was emptied by “white flight”, or well-off white people leaving the city in the wake of the de-industrialization that began in the 1950s. These people moved to the suburbs, taking their capital with them. No more taxes, no more revenue, and no more investment, equates the decline of the city, whereas the outskirts of Baltimore have turned into one of the richest (predominantly white) areas in the States. The population of the City of Baltimore dropped from 950,000 in 1950 to 620,000 in 2012, with 64% of the population being African-American and a significant portion of inhabitants living below the poverty line.¹⁴ The formerly grand city center and around Howard Street boasted luxurious department stores in the 1920s, conveying the glory of wealth and consumption in abundant open floors and flights of stairs the like of which could only be seen in department stores in Paris.¹⁵ Meanwhile, this downtown area has undergone major decay and is today predominantly boarded up. Trees grow out of empty windows, and ground-floor façades have been “beautified”, i.e. painted dark grey. Five minutes away from the inner harbor area, which was redeveloped in the early 1980s to cater to tourism and consumption, the inner city Howard Street area obviously has a high potential property value. A couple of buildings have already been renovated and now carry signs touting “luxury loft apartments available for sale”, whereas just around the corner the “World Famous Lexington Market” shows the tragedy of people lost in a system with little to no social care or programs to help cope with the complex social problems of this segregated city.¹⁶ But there are many other cities like Baltimore along the “Iron Belt” (including Pittsburg and Philadelphia) that are less present in the international public awareness, whereas Detroit (one of the cities researched by the Shrinking Cities project) has become the “master sample” for endless projects carried out by architecture students fascinated by the extreme, almost exotic atmosphere this shrinking city has produced (it is even a coveted location for films, including Jim Jarmusch’s *Only Lovers Left Alive*, 2013). In recent years, artists have increasingly been moving to Detroit due to the cheap real estate. This could be the beginning of a reverse process, if new legal conditions are provided to protect them from being driven out by developers who sense the potential of an unexpected change—thus repeating the circle of gentrification yet again.

But regional flows of population between shrinking and growing also

11 <http://www.zollverein.de/welterbe/kunst-und-kultur>

12 http://republicart.net/disc/institution/babias01_en.pdf

13 The website of “Kokerei Zollverein_Contemporary Art and Critique, 2001–2003” has been taken offline, but publications like *Arbeit, Essen, Angst (Work, Food, Fear)*, Stiftung Industriedenkmalpflege u. Geschichtskultur, 2001, remain vital.

14 Per capita income was \$24,155 in 2010; non-Hispanic whites were 28% of the population in 2010, compared to 80.6% in 1940; <http://quickfacts.census.gov/qfd/states/24/24510.html>; accessed Aug.27, 2014.

15 E.g., the Hutzler’s Department Store, built in 1858, was added to the National Register of Historic Places in 1984. It closed down in 1990.

16 For more information on the situation in Baltimore, see “The First World Congress of the Missing Things”, pp. 156 ff. in this publication.

stem from reasons other than de-industrialization and the shift of labor markets. In Austria and Germany, empty ground floor areas are a major problem for cities and towns. Long-established small shops and specialized retail stores have had to close due to the homogenization of products on the global market. At the same time, large shopping agglomerations (with a reduced variety of merchandise from always the same globalized brands) were constructed outside the city limits. In bigger cities, these shopping areas are usually situated in proximity to industrial sites, whereas in the countryside they are generally built near traffic hubs, leaving traditional town centers several kilometers away and well beyond the pedestrian flow of customers. These shopping hubs drain the tax flow from municipalities responsible for financing infrastructure (like roads and highways) and generate new wealth in these “communities without identity”. The tax drain emulates problems known from U.S. cities, fifty years later. The changing conditions in cities and towns and their relationship with the surrounding regions have created a new hybrid, the “city in-between” or the “transitional city”. German architect Thomas Sieverts researched this concept intensively in his seminal publication *Zwischenstadt*,¹⁷ investigating the extent to which the concept of the “European city” does or does not remain valid today. Empty ground-floor areas have been an ongoing topic for numerous art projects and possible uses by the creative industries.¹⁸ Rather than politics addressing the issue at its root (decisions based solely on economic interests), artists, architects, and curators are invited (or initiate projects themselves) to temporarily revive these empty spaces. If owners agree, they do so in hopes of generating new interest of possible tenants willing to pay a “market price”. If the projects do not show immediate (economic) results, shop owners withdraw from the next step. In spite of ambitious projects, e.g. in Vienna in the early 2000s like *making it*¹⁹ or *Unternehmen Capricorn*,²⁰ what remains is the status quo. The former vital veins of Viennese districts are today characterized by large, empty ground-floor areas. So far no long-term concept for their use (below the supposed “market price”) could be installed on a political level, since this would mean negotiating an innovative concept for right of use with the owners.²¹

As mentioned above, another big challenge of the changing urban and rural conditions in the European context are migration flows caused by imbalanced economic situations and lack of perspectives (e.g. after the fall of the Iron Curtain in 1989), war (Afghanistan, Iraq, Chechnya, and more), and the current refugee influx from North Africa triggered by the Arab Spring. These situations not only require new political frameworks on a European scale, they also call for developing new ways for different cultures and religions to cohabitate on a small scale in cities, towns, and neighborhoods. Since the friction that occurs mostly arises from a lack of knowledge about the mutually “foreign” cultures, artists are called upon or else initiate projects on their own intended to improve communication, either as a direct or underlying goal of the project. *transparadiso* included an interreligious prayer room in their submission to an architecture competition for a new residential complex in Salzburg-Lehen, based on the idea that a large number of future inhabitants would have a migration background. However, the prayer room could not be realized in the *Stadtwerk Lehen*. As we heard, politicians were too scared to be identified with taking, with such public visibility, a stand that acknowledges the religious values of residents with a migration background. This is just one example that shows why it is so important to demand responsibility from politicians, to call for them to act beyond their own personal interests in being reelected, and to instead publicly show their commitment

17 Thomas Sieverts, *Zwischenstadt: Zwischen Ort und Welt, Raum und Zeit, Stadt und Land* (Bauwelt Fundamente, Buch 118), 2000.

18 See also the recent publication *Räume kreativer Nutzungen. Potenziale für Wien*, Verlag für moderne Kunst, 2014.

19 “Making it_a storefront discussion of new Viennese architecture” by Mark Gilbert and Wolfgang Niederwieser was one of the first projects in Vienna dealing with that topic in 2000 and “Making it 2_Sprache der Straße” (2004) extended the use of empty stores for one year.

20 For *Unternehmen Capricorn*, 2001, artist Christoph Steinbrener turned empty stores in the up-and-coming 2nd district of Vienna into “temporary branches” of ten Viennese museums (like the Sigmund Freud Museum, the Jewish Museum, etc.), thereby also discussing the role and disposition of a museum.

21 Architect Roland Gruber took a different direction: with *Leerstandszentrale*, he conceived a workshop model for generating ideas on new uses for empty ground floor areas with towns thus accepting the prevalent economic conditions.

to solving societal issues. A recent sad example of the issues of shrinking and expansion being addressed on a larger political scale is the case of a deportation detention center for asylum seekers and irregular migrants to Europe in Vordernberg. Vordernberg is a small town in rural Styria, a province of Austria, and suffers from the effects of shrinking. In order to provide jobs and acquire federal funding, the town decided to build the detention center as a “guiding project for all of Europe, with a high humanitarian approach,”²² and the winning architects, Sue Architects from Vienna, emphasized the building’s architectural quality. Here the demagoguery of problems resulting from our neoliberal system is epitomized. Both shrinking towns and architects need jobs. The town, Vordernberg, acts in favor of providing employment and, out of despair, they agree to build a detention center, thus accepting and perpetuating the inhumane conditions of a “walled Europe”. The architects accept the conditions—and provide quality architecture. This means they all act out of good intentions, yet fail to address the underlying problematic of a “walled Europe” which defends its wealth against “intruders”, who are considered a threat and therefore deported. Basic humanitarian rights are neglected. Which societal values do we still adhere to in Europe? No matter on which scale—on a city level but also on regional and European levels—an understanding for change of the urban and regional social fabric must be enhanced and considered a valuable input for a new, communal living together. Rather than being pushed aside as “problems”, or being “outsourced”, the needs of refugees and migrants (no matter what political or economical reason has caused them to risk their lives) need to be acknowledged as an agenda integral to a socially minded society and thus to urban development.

1.2 URBANITY AND URBAN PUBLIC LIFE

The question of how to create urbanity is considered to be the key to successful urban development, and to maintaining a vibrant city with a historical context. Urbanity is almost a magical word, seeming to provide all that is needed to achieve a pleasant and successful urban life. But what is meant by this promising term?

What is considered “urban” today transgresses the notion of urban as being the opposite of rural. Pseudo-urban (i.e. often privately owned) “public” spaces mostly convey a single notion of “urban life”, namely spaces of consumption. These spaces are often newly implanted on the fringes of towns and cities in new urban developments, in shopping malls and transitional spaces like train stations—while actual urban centers lose the mix of qualities that was once considered “urban”—spaces of communal exchange, of festive public activities and rituals, spaces of anonymous encounter and conflictual interests. However, if we define urbanity as a sense of belonging, as providing a certain anonymity and choice of company, as being in public space amongst others yet at the same time having the freedom to stay alone, as having choices in terms of interaction and communication, this requires conditions for interaction, and spaces for pursuing disparate and conflicting interests. Spaces providing these options, where frictions and ruptures are allowed for and changes can be felt over time, need time to develop. Therefore the question is: How can we augment these conditions in new urban developments, in a fast-forward mode, so to speak? How can we condense time, yet at the same time provide time for the unplanned? How can we develop narratives that enhance unplanned interaction and contradiction, which are the source of complex communal and societal cohabitation and exchange? That is why artists involved in new residential areas and areas in

²² See, e.g.: <http://steiermark.orf.at/news/stories/2625379/>

transition often create narratives and new scenarios themselves and/or involve residents.²³

Referring to the new urban development in Munich-Riem, sociologist Hartmut Häußermann argues that, “A vital urban city as a place worth living in is, however, based on a greater range of preconditions than can be created merely by manipulating its external appearance. Those responsible for the Messestadt Riem are aware of this fact, as are the artists they have commissioned, and therefore they have not restricted themselves to ‘art’ as a product but have understood and organised it as an element in the process through which the city develops. This is indicated in the way that the boundaries of isolated art production are crossed as well as in the expansion of those areas in which artistic work intervenes as communication, alienation, and refinement—in short as a way to deeper reflection of the circumstances of life and the urbanity of the newly created living environment.”²⁴ He questions whether urbanity can be planned, and extracts three qualities “that describe scenes that are rich in experience: non-uniformity, non-simultaneity and non-parity (non-equality) of value.”²⁵ In the mid-1990s, Heinz Schütz directed the study (commissioned by the City of Munich), which was the basis for a public art project titled “kunstprojekte_riem”.²⁶ The project aimed to accompany the transformation of the former Munich airport grounds into the Messestadt Riem, a large new residential area built around the fairgrounds. The essential questions were the same as in other large scale new urban developments:²⁷ How can a city be constructed next to an existing city, embody an urban way of life, yet still be a part of the already existing city? And even more relevant today: How can the notorious marketing strategies of developers, who invest enormous amounts of money in creating the same bland aesthetics of “latte-macchiato-isation”, be counteracted? Can these budgets be shifted towards involving long-term artistic urbanism strategies to improve the social cohabitation of people of different backgrounds? And the essential question of *Planning Unplanned* is: Which role can art play within long-term urban development processes? What are the conditions for direct urbanism?

1.3 SOCIAL HOUSING AND THE SOCIAL

“The Residualization of the Social”²⁸ is an interview with Doreen Massey by Andrea Phillips, in which they discuss changing conditions in the UK and the disappearance of the welfare state, from which they both benefited, having grown up in social housing. Today, the ethos of the welfare state providing collective social security “has been taken away and turned into its obverse: now, if you depend on the State, then you are dependent, not part of a whole system based on an ethos.” In the UK, “the architecture of council housing has been one of the most extraordinary sites of innovation in the past.” However, many outstanding projects in London (including ones by Lubetkon and Lasdun) have now been privatized.” Architecturally they are transformed from icons of social space to fractured symbols of the private sphere.” Robin Hood Gardens, one of the few realized architecture projects by Peter and Alison Smithson in 1972, was demolished in 2013, making way for the regeneration of that now lucrative area of East London and the maximization of profits.²⁹ The project was just one of the many sad examples of outstanding architecture being insufficiently maintained and subsequently blamed for social problems and poor living conditions. “The residualization of the social” is a vital issue, and should be considered the baseline for all new urban developments. Vienna’s radically innovative period of public housing in the 1920s,

23 See e.g. *Once Upon a Future* by Stealth Unlimited, Bordeaux, 2011; <http://www.stealth.ultd.net>

24 Hartmut Häußermann, “How does a city district become urban?”, in *kunstprojekte_riem*, Springer Verlag, 2004, Landeshauptstadt München, Claudia Büttner (eds.), p. 230.

25 *Ibid.*, p. 238.

26 For further information see: *Stadt.Kunst*, Heinrich Schütz (ed.), 2001.

27 See also text in chapter “Missing Things as Potential for the Unplanned”, pp. 47 ff., addressing the urban developments in Utrecht/Leidsche Rijn and Vienna/Aspern Lake City.

28 This interview was published in *Actors, Agents and Attendants_ Social Housing—Housing the Social: Art, Property and Spatial Justice*, Andrea Phillips, Fulya Erdemci (eds.), SKOR, Sternberg Press, 2012, p. 52ff.

29 The Blackwall Reach regeneration project promises 1,575 new, high-quality homes to replace the modest 219 apartments at Robin Hood Gardens—where the garden was considered a central element. <http://blackwallreach.co.uk/index.php/regeneration-caught-on-camera/>; accessed Sept. 12, 2014.

known as the “Red Vienna era”, still contributes largely to Vienna’s international reputation in the architectural discourse, since it introduced ambitious new formats of communal cohabitation. Communal infrastructure such as laundry rooms, community centers, courtyards, kindergartens, and schools provided a feeling of belonging and sharing. Apart from this public housing infrastructure, the other crucial aspect of social housing in Vienna was that it was distributed throughout all districts (even the bourgeois old town) thus creating a social mix. Today, the question of belonging is more relevant than ever. Is belonging primarily associated with ownership, property ownership in particular, and how is this related to having power? Or does possession mean belonging to a social structure, an idea? Doreen Massey reversed the question, “What does it mean to belong to a place?” instead asking, “Does this place belong to us?” She argues that “such a question should bring new migrants and (already ethnically mixed) working class people together, because none of them owns the place.” In the context of Vienna, Doreen Massey’s question “Does this place belong to us?” needs to be expanded from the working class to include the middle class. Vienna traditionally has a socialist (and later social-democratic) city government, but since the so-called “financial crisis” of 2009, the question of possession has shifted away from belonging to a community and taking pride in being part of a social welfare system—no matter if one personally needs benefits beyond the public health care system, the public pension system, and occasional unemployment support or not—to a differentiation and distinction between the haves and have-nots. Real estate prices increased by 40% between 2007 and 2014, meaning that people considering purchasing an apartment to pad against the insufficiencies of the pension system are once again left out.³⁰ This is where the disappearance of the middle class first becomes visible. Now the question—and this does not just apply to Vienna—is: How can we make this place belong to us?

2_TOWARDS A NEW ROLE FOR THE URBAN PRACTITIONER

2.1 DIFFERENT BACKGROUNDS—SIMILAR INTERESTS—CHANGING CONDITIONS

In November 2012, right after I had held the “Planning Unplanned” conference in Vienna, I was invited to participate in “This Troublesome, Uncomfortable and Questionable Relevance of Art in Public Space_In Search of a Possible Paradigm” in Gdansk. The poetic title of the conference, curated by Adam Budak and Julia Draganovic, was indicative of the ambivalent role public art plays in urban development. The conference took place in an area undergoing urban renewal, not far from the Gdansk wharf where Lech Walesa had founded Solidarnosc in 1980. At one point, some young people approached us (the lecturers) during a break in the conference to ask for our support in preventing more wharf area buildings from being torn down, something which was slated to happen within the next few days. Why was it so clear that we would stay inside, continuing our discussions, while all around us, outside, things were happening that actually concerned the issues we were discussing? What makes conditions today seem so hopeless for actual change? Is it not too easy to succumb to the verdict that one is being naïve or just a dreamer? Is this submission not the best weapon in the prevention of change? Joana Warsza, who also participated in the “Troublesome” conference, was the person who introduced Antanas Mockus to the international art scene at the Berlin Biennial, 2012. Mayor of Bogotá at the time, he became famous for introducing anachronistic methods³¹ to

30 In 2012, 653,300 of Vienna’s 862,700 apartments were rented.

approach the huge problems of a society governed by the drug mafia, which had been considered unresolvable. In his sparkling intellectual personality he managed to combine multiple roles and actually used the method of what we at transparadiso call “shifting roles”, which we consider a main strategy for direct urbanism. A philosopher, he developed performative artistic strategies and applied them to resolving societal and urban problems. Antanas Mockus is an excellent example of the differentiation between art projects and artistic strategies—and also of how these practices do not necessarily need to emerge from art or urban planning. However, what is indeed needed is the will to achieve a goal, to change a situation. Conditions must not be generalized or compared on a superficial level. Recently more and more programs and art projects have begun discussing utopia again, something which is often desired and yet so far away. In order to counteract this distrust and epidemic helplessness, it can be helpful to look at singular personalities who have shown that pursuing an agenda other than personal interests and being genuine dedicated to the public interest can actually induce change.

Antanas Mockus is not the only South American politician to set an example of direct and concrete change. When José Mujica was elected president of Uruguay in 2010 (after being locked in prison during the junta), he decided to continue living in his small, modest home and to donate 90% of his salary to charities benefiting poor people and small entrepreneurs. He has introduced programs such as the free distribution of computers to school kids to help combat illiteracy.

But what does this have to do with art or the new role of the urban practitioner that I am proposing? It is essential to discuss how these roles become relevant and effective for societal issues. This cannot happen without involving politics, since art—like all other fields—is part of the system, and one could say that urban planning is the current system. If we consider the urban practitioner an advocate for change, this would mean revitalizing socialist ideas in a contemporary and democratic way, and turning the back to “collaborations” that merely comply with economic needs—as agreements like public–private partnerships (PPPs) usually do. Since the 1990s, PPPs have been marketed by city governments as a promising solution, since many cities actually do face bankruptcy (or at least scare residents, the public, with the possibility of it). Selling public property and state-owned companies has additionally contributed to a situation where private, profit-driven interests overrule public interests (e.g. providing services that are not profitable yet essential, such as public transport in rural areas). The transdisciplinary excursus of political contexts helps us look closer at the starting points and reasons why on the one hand some experimental architects and urbanists are looking for new formats and methods by developing urban interventions, and on the other hand artists have become involved in urban issues and urban development. Simultaneously, the excursus also aims to explain the different parameters of production. These conditions frame the challenges of the proposed new transdisciplinary and fluid role of the “urban practitioner”. The education and curriculum of architects and urban planners requires having broad insight and highlighting the complexity of today’s urban issues and the diverse interests involved. However, even today, in the 2010s, it is still mostly rooted in a quite traditional understanding of role models. These range from the “master architect” and the “artist genius”, to the developer-oriented, large-scale architectural production machine, the architect as a successful entrepreneur and businessman. This role has been refueled by unbelievably large-scale construction projects in China, Dubai, and elsewhere. In these projects, investors have neither the time nor the interest

31 When he wanted to revitalize a rundown, crime-ridden quarter of Bogotá, residents were afraid of being driven out after the revitalization and were therefore apprehensive. Antanas Mockus hired a theater company, Mapa teatro, to work with the people to address and act out their fears. Through this process, residents had the experience of being taken seriously and were able to build confidence that this quarter would still belong to them—yet have greatly improved living conditions. Another famous example of his unorthodox and highly successful methods of using acting to address serious urban problems was his hiring of pantomimes as traffic regulators. When he was elected Mayor of Bogotá, he was advised to wear a bullet-proof vest, but refused. His security advisors insisted and he finally gave in, but marked his heart on the bulletproof vest.

to consider failure or possibilities for new concepts for a contemporary city—notwithstanding their copying of U.S. cities (skyscrapers) combined with European historic city centers. The impact of the current conditions and challenges of urban development on social and societal levels has just barely been reflected or addressed by education so far—meaning that new architectural roles need to be discussed. Yet architects and urbanists are still trained to respond to commissions, to client briefs, or competitions. They are not encouraged to take action and hardly dare to contradict. Even if they do try to counteract or shift the brief, they still have to operate within certain limits or run the risk of being eliminated immediately. This responsive attitude is one of the fundamental differences to how artists, who generate their work topics themselves, act. As such, artists could be considered “pro-active” by definition, but this would be just as misleading as putting all architects and urbanists in the same category. Due to the complex requirements of the architecture curriculum, it is hardly surprising that the general architect’s knowledge on contemporary art often stops at the notion of “public art”, meaning art being added as an extra to a building (“Kunst-am-Bau”), or at a conventional understanding of art in public space (i.e. sculptures, or large-scale wall paintings in train and subway stations, etc.), without having any knowledge about the contemporary art discourse (this is often the case at universities of technology).

New study programs responding to the needs of new roles have only slowly been emerging. The program “Social Design_Arts as Urban Innovation” was founded at the University of Applied Arts Vienna in 2012. In spite of the potentially misleading name, which could lead to design being misunderstood as a patronizing decision and misused for certain (economic) interests, programs like this are a chance to continue discussing the issues of *Planning Unplanned* and preparing the ground for the development of new transdisciplinary collaborations and practices. Transgressing the limits of progressing specialization and the often narrow perspective of a single expert in one discipline is one of the big challenges to deconstructing the hierarchies of decision-making mainly based on economic interests.

2.2 CRITICAL URBANISTIC AND SPATIAL PRACTICES

At the same time that *Occupying Architecture_Between the Architect and the User* (edited by Jonathan Hill), a book that freshly discussed the first sprouts of experimental urban practices in the UK (muf) and critical theory (Jane Rendell) and was seminal for us, was published in 1998, other new practices began to emerge in Germany, the Netherlands, and Austria. In Berlin, Germany, the magazine *An Architektur* (2002)³² and the pro qm library³³ were established. Public art programs like SKOR in the Netherlands engaged in practices driven by brand-new agendas like “new genre public art”. SKOR provided a resource for art engaging in urban issues and added to the world of theory by publishing a magazine entitled open. In Vienna, Austria, *dérive_magazine for urban research* was first published in 1999³⁴. Derived from a student fanzine, *dérive* has now become one of the most relevant German-language publications in the field. It continuously expands its activities through a radio program³⁵ and the annual urbanize festival³⁶. Apart from public art organizations who commission projects, artist-activists like “Komm in die Gänge” in the Gängeviertel³⁷ in Hamburg or Bert Theis with the Isola Art Center in Milano initiate projects themselves to resist neoliberal urban development and to experiment with new forms of cohabitation and communal activities.

In the U.S., the official involvement of artists in urban issues is channeled

32 <http://www.anarchitektur.com/>

33 <http://www.pro-qm.de/>

34 Paul Rajakovics has been a member of the editorial board since 2000 and Barbara Holub since 2002; they introduced and curate the artist insert.

35 *Dérive_radio* for urban research: <http://o94.at/radio/sendereihe/derive/>; broadcasts can be downloaded here: <http://cba.fro.at/series/derive-radio-fuer-stadtforschung>

36 www.urbanize.at

37 <http://das-gaengeviertel.info/>

into “creative placemaking”. An influential new funding program, ArtPlace, was established in 2004 by the National Endowment for the Arts to revitalize communities through art projects.³⁸ The list of what “successful creative placemaking” means, clearly shows the aims of the program: art as an improver of social conditions, preparing ground for new investments. When I was invited in December 2013 to develop a project for the Bromo Arts District in Baltimore, Maryland, as part of the Transit program funded by ArtPlace, I was critical of these aims—but at the same time looking for opportunities to engage by reflecting these very aims back on the decision-makers and politicians. The result was the “First World Congress of the Missing Things”, which took place in June 2014.³⁹ A week before the public art project, another conference, the “Transatlantic Symposium. The Role of Artists & the Arts in Urban Resilience”, was held in Baltimore, MD⁴⁰ to enable an exchange of and dialog on the differing agendas of Europeans and Americans. Whereas ArtPlace is advertised as a major achievement of the Obama government in the U.S., creative placemaking was considered quite problematic from some of the European participants, since programs like ArtPlace cover up the fundamental reasons behind how the system produces inequalities in the U.S., thus exempting other parts of the political system from responsibility. Artists are utilized for resolving social problems that are rooted in a system governed by neoliberal economic interests, and as a consequence art projects are expected to contribute to raising property values. This would not be condemnable *per se*, if people already living on-site were involved and supported in the further process, e.g. by offering programs for them instead of misusing art to spur on gentrification.

The ArtPlace website states: “Including this year’s [2014] grants, ArtPlace has invested a total of \$56.8 million in 189 projects in 122 communities across 42 states and the District of Columbia since 2012.” At first glance, these figures may look striking, but when considering the area, number of inhabitants, and gross per capita income of the U.S. compared to small countries like Austria, one quickly sees that this funding is actually quite modest. In addition, one of the underlying principles of the funding is the expectation to legitimize the investment by attaining visible results of improvement.⁴¹ This goal is highlighted in studies evaluating the impact of art in measurable, quantifiable figures, for example in Mark Stern and Susan Seifert’s report “Measuring the Outcomes of Creative Placemaking”. In his presentation at the transatlantic symposium, Mark Stern emphasized, “The most durable approach to measurement over the past generation has been the economic impact study. These studies try to estimate the total additional value created by a particular arts investment or the aggregate of all cultural assets in a city or region. Americans for the Arts, the national advocacy organization, has been the most consistent creator of these studies.”⁴² This means that everybody involved (including the artist) is under pressure to legitimize the investment by delivering concrete figures displaying financial and/or social benefit. Consequently, this was one of the main topics in debates with engaged artist colleagues from Europe and art curators and administrators from city governments in the U.S. In the end, Stern’s study admitted that it had not as of yet been possible to develop clear criteria for measuring direct “improvements” effected by art. However, what the study considers a deficiency, I consider a hope. Art needs to escape measurable “improvement” criteria and emphasize poetic, unrecognized moments—moments lacking in our functionality-driven society, in which success is measured by economic achievement only. What aspects of art would remain, if its impact were to be quantified and functionalized to achieve direct goals?

38 For a list of what “successful creative placemaking” is, see: <http://www.artplaceamerica.org/articles/principles-of-creative-placemaking/>

39 For more information on the “First World Congress of the Missing Things”, see the text in this publication, pp. 156 ff., and www.missingthings.org

40 On May 30–31, 2014, a two-day convention of artists, curators, and public administrators from the U.S. and nine European countries took place, organized by Wilfried Eckstein (director of the Goethe Institut, Washington D.C., and former head of the Transit program). <https://www.goethe.de/de/uun/prs/med/mai4/12760640.html>

41 The expectations of the function of art in this context are expressed directly in the “White Paper on Creative Placemaking” by Ann Markusen and Anne Gadwa, 2010: <http://arts.gov/file/1919>

42 For publications by Mark Stern, see: <http://impact.sp2.upenn.edu/siap/>; for more information on *Americans for the Arts, The Arts and Economic Prosperity III* (2007), see: <http://www.americansforthearts.org/EconomicImpact>

2.3 DOES ART HAVE A FUNCTION?

The title of this publication, *Planning Unplanned*, refers to the process of “unlearning”—when planners as well as other experts, commissioning parties, urban planning departments, and stakeholders involved in urban planning forget their known procedures and become open to unexpected results. These new procedures should not demarcate a clearly defined chronology of sequential steps or instructions, but instead open up a field of interrelated steps contributing to an open-ended process.

Transdisciplinary practitioners have coined a number of terms regarding new approaches that include artistic urbanism strategies in planning and thus initiate the reconsideration of planning methods. Some of these are *instant urbanism* (Jeanne van Heeswijk, stealth), *performative urbanism* (see Kunstforum 221 and 222, “Urban Performance 1 + 2”, ed. by Heinz Schütz, 2013/2014), *ambulant urbanism* (Jens Emil Sennewald), *temporary urbanism* (Robert Temel, Florian Haydn), and *direct urbanism* (transparadiso). As Robert Temel points out, “temporary urbanism could be considered a method, an alternative to urban planning through the master-plan which serves as a planning tool of city planning departments only in a reduced way today”.⁴³ Planning Unplanned wants to take temporary urbanism to the next step, placing the potential of the *urban practitioner* in longer-term urban strategies based on the experiences of temporary urbanism and artistic interventions in urban space. transparadiso chose the term *direct urbanism* in reference to Emma Goldman’s *direct action*, defining it as the implementation of artistic urbanism interventions in a process-oriented, long-term urban planning practice on an equal level of importance with, and in addition to, conventional planning strategies. Direct urbanism overturns the dichotomy between critical urban intervention and urban planning, emphasizing the necessity to regain and reconsider public urban space as being space for appropriation by those who use it as a major element of socially engaged planning practices. Direct urbanism operates beyond the notions of “bottom up” and “top down”, and differentiates between art and artistic strategies.

“Planning Unplanned” refers to the necessity of rethinking and undoing the practices we have been taught, of reconsidering the modes of production and categories within which they operate. The “Camp for Oppositional Architecture”, organized by *An Architektur* in 2004 and 2006, “brought together people who share a growing disaffection with the dominant architectural practice, which in their eyes takes insufficient consideration of the political implications of the profession and fails to critically address important issues such as globalization and the continuing dismantling of the welfare state.”⁴⁴ “What has changed since then? Has anything changed? What is urban planning today? How can we meet the unforeseen movements of migration? The impacts they have on society? What do we want and what can we plan today? Do we want to fall into the trap of a few experts planning our future in the name of others? How can we reintroduce democratic processes that are governed by the interests of communal well-being rather than the economic interests of a few? How can we create an ongoing process of reconsidering the boundaries between professionals and informal “experts” whose knowledge is based on their living experience? What does urban planning need? Where and in what ways do we need to leave space for the unplanned, for rethinking planning and the existing distribution of roles?

Opening up space for the unplanned is sometimes reproached for not having a plan instead of seeing the unplanned as a necessary space for

43 “The temporary in the city.”
In *Temporary Urban Spaces: Concepts for the Use of City Spaces*,
F. Haydn and R. Temel (eds.), 55-62.
Basel: Birkhäuser, 2006.

44
www.oppositionalarchitecture.com

adapting to changing conditions. Uncertainty is usually (in our media-driven society, where politics are reduced to their media performance) considered to be a danger, a weakness that needs to be hidden or disguised. How can we encourage politicians to have courage and to assume responsibility for the well-being of the general public rather than for the few, who have influence in the power system? And how to bring together the power of the manifold disparate voices that have meaningful contributions and yet remain unheard and without influence? We need to acknowledge that the question of “planning” exceeds the issue of “urban planning” by far. It is directly connected to fundamental societal questions and to creating situations that allow new visions and informal assets to surface and have an impact. This is the potential that permitting uncertainty to be a principle for change could have.

Hartmut Häußermann described “the end of planning” as a result of the separation of functions and the development of the Garden City movement:

Traditional mixes, overlaying of different functions, the existence side by side of conflicting uses were taken apart. [...] Between these was just dead time; the time spent commuting and linking the various isolated functions. As a result of all this ordering and zoning the urban qualities died. [...] The problem with these developments is not their (often negligible) architectural quality but the fact that certain people had enough power to implement what they had worked out for others, i.e. to produce a complete and final solution. These others then had to live according to this plan. [...] Today planners must learn not to want to plan everything. For today we are aware that the final solutions are almost always the wrong ones or at least will, at sometime or another, become the wrong ones.⁴⁵

Not much has changed since this clear analysis from ten years ago. The prevalent and increasing desire to control—not just urban development but also the way people use space—still prevents different approaches. The quest to generate new identities could be easily achieved by letting go, by giving up control. What if the informal remnants of a construction site were left in a new urban neighborhood? They would bear the idea of something unfinished, not of a perfect marketing strategy trying to make up for a lack of identity. Identity is derived from a process that cannot and should not be steered, at least not with conventional methods. It can only develop from inhabitation, including developments that might be considered “undesirable”. These contribute to what is desired as “urbanity” or “identity”. In the summer of 2014, the Osthang Project in Darmstadt⁴⁶ reexamined a neglected site at the Mathildenhöhe, famous for its experimental art and architecture projects from the 1920s, by realizing temporary projects and discussing new approaches towards planning in international workshops and a conference. Significant for the Osthang project, again, was the discrepancy between the enormous effort and work involved in constructing this temporary settlement and the unclear impact all this effort would have on the long-term development of the prestigious and valuable area. It is a fact that, even though there are more and more projects that contribute to reconsidering planning and are characterized by transdisciplinary roles and collaborative practices (which we could consider strategies of the “urban practitioners”), their relevance in the big picture of large-scale urban planning remains wholly disproportional.

When looking at the central issue of this publication now—two years after the “Planning Unplanned” conference and workshops, the big question

45 Hartmut Häußermann, “How does a city district become urban?”, in *kunstprojekte_riem*, Springer Verlag, 2004, Landeshauptstadt München, Claudia Büttner (eds.), pp. 232–233.

46
<http://www.osthang-project.org>

remains: How to achieve a major shift? This publication presents only a few of the projects that employ artistic urbanism strategies in different ways. In addition, the www.urban-matters.org project data bank will be updated and expanded to enable analysis of the various tools, strategies, and contexts. But is collecting of these examples enough? One of the key issues (also a topic of the “First World Congress of the Missing Things” in Baltimore) is the redistribution of wealth. This may sound impossible and yet simple at the same time. To understand the significance and relevance of certain projects, it is helpful to look at where the financing comes from, since expectations and opportunities are often in alignment with their funding resource. When Aspern Lake City Development AG commissioned the Viennese group content.associates to conceive temporary art programs, these were funded through the marketing budget of the Aspern Development Agency. This meant that for the client the number of people attending events counted more than the content of the projects—not to mention that they did not commit to commissioning a long-term urban art strategy for this largest new urban development in Vienna for the next 20 years. But what if the marketing budget had been transferred to a long-term urban art strategy invested in exploring relevant urban issues? I dare say things would look different now. The long-term involvement of artistic (planning) strategies requires innovative financial models. A few examples exist, such as the current project of “Montag-Stiftungen⁴⁷ urbane Räume” (“Montag Foundations Urban Spaces”, directed by Frauke Burgdorff), which deals with the Samtweberviertel (the “velvet weavers quarter”) in Krefeld, Germany.⁴⁸ The goal for this “quarter in transition is to link the development of the velvet weaving quarter with investments in traditional velvet weaving in such a way that, in the midterm, a socially, economically, and urbanistically heterogeneous community can develop, one that is open to all directions and financially independent from public funding.”⁴⁹ The financial model is based on “seed capital” being invested in neighborhoods seen as being “on the edge”—meaning that they could either develop towards being down-graded into poverty or, if an upgrading were to take place, evolve towards high rents and the expulsion of existing tenants. The construction of real estate should generate enough profit to finance the collaborative projects of the quarter. The Montag Foundation Urban Spaces provides a basic annual budget of EUR 60,000-80,000 for the first 3-5 years of accompanying and moderating community work. This budget should be generated from renting the velvet weaving business and is intended to finance one person for coordination, small community activities, and project communication and public relations.⁵⁰

Now we return to the question of whether art has a function. This question is a fundamental aspect of the discussion on the societal relevance of art. One is reminded of the still highly relevant publication *Dürfen die das?* (“Are they allowed to do that?”)⁵¹ addressing the question of whether art may engage in social processes, and if these projects can still be considered art or if they are then actually social services—one of the strongest criticisms of socially engaged art practices. Of course this touches upon some basic questions: What is art? Must art be legitimized by participating in the art market? Or are the art practices of artists who do not engage in the art market system, even refusing it outright, not equally relevant? Meanwhile, numerous artists (such as Thomas Hirschhorn and Christoph Schlingensief) have raised controversy on societal issues, showing that it is indeed possible to be critically engaged *and* highly successful in the international art market at the same time. These examples, and others, show that the public and the art system must finally consider the now wide range of art practices involved

47 <http://www.montag-stiftungen.de/urbane-raeume.html>

48 <http://www.samtweberviertel.de/>

49 See “Handlungsprogramm Samtweberviertel”, drafted Oct. 2013, p. 11.

50 Ibid.

51 *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum*, Stella Rollig and Eva Sturm (eds.), 2001, Verlag Turia + Kant.

in and addressing urban and societal issues and that we need to reverse the critique. Why has the art market still not realized that it will remain far behind the recent developments of a major section of art production if it does not recognize these works and projects as being at least as important as the art being handled and traded in galleries now? Artists, curators, collectors, etc., i.e. the art system, need to push past the limits of the dichotomy of critically engaged art practices and art that is accepted by, and relevant for, the art market. Here, the process of “anticipated fiction” (one of transparadiso’s strategies of direct urbanism, which will be explained later in this text) can be applied: the accepting of critically engaged art practices as being the core of innovative art collecting, and thus overcoming the current state in which the prevalent function of art is reduced to that of a commodity. In this way, *Planning Unplanned* takes the question raised in 2001, “Are they allowed to do that?” a step further. I claim that art does have a function, that artists may engage in societal and urban issues, but for the further discussion of the possible function of art, transparadiso and our practice of direct urbanism emphasize the need to differentiate between art and artistic strategies.

3_SITUATIONS, ISSUES, AND THE ROLE OF ART

3.1 CONDITIONS AND PARAMETERS FOR DIRECT URBANISM AND THE URBAN PRACTITIONER

The main prerequisite for involving art⁵² in urban issues is the understanding and accepting of the fact that art is not a problem solver. However, art and artistic strategies can create a very different angle for looking at things. As mentioned above, we (transparadiso) differentiate between art and artistic strategies. What we consider “employing an artistic strategy” can be achieved, for example, by reconsidering a problem from a different perspective (reframing the problem) or by broadening the context. The significance and importance of artistic strategies invested in changing conditions is obviously not restricted to urban issues, as they can be applied to various societal contexts, especially when current acclaimed methods (like coaching, survival games, etc.) (apparently popular due to their short-term effects) are too transparent and thus do not touch on long-term intrinsic impacts. I was recently approached by a university film and media department wanting to expand the angle of their film education program from being orientated solely towards the film industry to including critical engagement by employing artistic research methods and performative elements. During the conversation, I realized that the problem was not how to develop a new program, but how to convince colleagues that this was needed and that supporting an innovative new program will garner international attention. This situation can serve as a good example of employing artistic strategies beyond the urban context, and of how the method of shifting or reframing the context can work.

Let us now return to the urban context—which is the foremost terrain of the urban practitioner. When transparadiso came to Judenburg⁵³ with *Paradise Enterprise* (2012–2014), we pointed out from the beginning that a single project, even one as engaged and long-term as *Paradise Enterprise* is planned to be, cannot resolve large-scale issues like shrinking. *Paradise Enterprise* was not going to directly inspire new companies to settle in Judenburg, provide new jobs, create new revenue, or attract more people to move to Judenburg. However, it would be able to create settings for local people to take matters into their own hands, to become active again, and to emphasize the necessity of engaging in social values. In Judenburg, for us

52 In the following statements, *art* refers to the practice of the urban practitioner.

53 See pp. 238 ff., this publication.

this meant involving as many different parts of society as possible and interconnecting them. Significant amounts of time were needed to research how to address certain people and their interests—time that is usually not provided, yet requires a true interest in individuals and their situations. Beyond applying generalized procedural patterns, strategies, and “tools”, what we need above all is time.

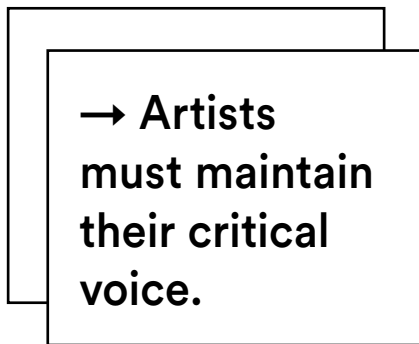
This one element—time—is one of the most volatile elements in our current Western society. The diverse perception of time exemplifies the ambiguity of a linear input–output relationship, which often counteracts expectations based on measurable results. At conferences, the most important times are the breaks, where people chat and hang out informally. One could even see the talks and discussions as merely providing a framework for the informal situation of the breaks. So, again, when considering conditions for direct urbanism, the (mostly unnoticed) time that is required to establish communication with various and diverse groups of people and agents is a completely underrecognized prerequisite and, due to the indistinctness of its investment, often underpaid or even not paid at all. Certain rhythms and loops of involvement need to be carefully designed in order to understand when interruptions or halts are needed in a process—and how art is linked to artistic strategies and at which point one or the other are more conducive. In Judenburg, the artistic strategy was to recreate the notion of a contemporary paradise garden at the site of a former “paradise” (Austrian word for tomato) garden and use the actual site and its former function to address notions of “paradise” on a social level. After outlining an overall plan for the long-term development of the area (as contributing to the development of the whole town), we invited art projects with which we wanted to work once the wishes of local residents and youths were clearly expressed. Using funding from Public Art Styria, artists Christine and Irene Hohenbüchler successfully realized the hybrid BMX pump track wished for by local riders. The young BMXers from socially “disadvantaged” backgrounds have now assumed responsibility for the site. During the project, the artists lived next door, in the notorious Paradise Street social housing complex, and were thus inside the community. Occasionally, the artists would invite the young people to join them for barbecues on the site. You could smell the sausages cooking on the improvised fire pit from afar, homemade salads sat in the dark on wooden boxes overturned to make tables, and the young riders would show up with McDonald’s bags. But they always sat down and enjoyed our strange company. Paradise Street will grow. The plan we are developing for the area includes new housing intended to create a social mix and expand the urban public space of the paradise garden into a new urban area connecting—socially as well as geographically—the historic city center to the steel company and working class neighborhood on the other side of the Mur River. Thus the neglected area of the former paradise garden will become a new urban center for Judenburg, enhancing the existing quality of the beautiful, dense, and wild landscape along the Mur.

In the first part of this text, I outlined situations in which new approaches towards urban and regional planning are needed. I stated how it is essential to investigate the context and parameters for involving direct urbanism methods, and that conditions are not comparable on a 1:1 basis, but that certain parameters can serve as reference for similar situations or issues. But what are the conditions necessary to produce direct urbanism projects and to engage “new urban practitioners”? How can artists and artistic strategies be positioned and recognized as active contributors to cultural policies and urban development? The following list (far from complete) is a summary of

what I already discussed before, derived from the transparadiso experience. Any semblance to a manifesto is not unintentional.

→ Prerequisites

- Direct urbanism needs open-minded partners committed to engaging in an open-ended process.
- Participation is not a blanket solution: Areas of expertise must be differentiated in order to create a basis for being clear about who should be involved at which point of the process, for what reason, and in which way.
- Conflict should be seen as a productive force.
- Funding must not be tied to “measurable results”.⁵



**→ Artists
must maintain
their critical
voice.**

According to the specific societal, cultural, geographical and political context, it should be investigated whether new structures for establishing the concerns of new urban practitioners need to be created independently, or if they should be part of the framework of existing structures, and which cultural producers should be involved in decision-making on what level. In spite of the discrepancy between the often self-exploitative and underpaid engagement of urban practitioners so far, and the dominant neoliberal structures, movements in other arenas of society (such as “no growth”) are underway. These movements fight for a perspective of change, which encourages the potential for change in the realm of urban planning and urban issues—where the redistribution of wealth and of resources can first be seen.

→ Goals

We need to differentiate between the various agents and cultural producers and appreciate their diverse roles within cultural policy rather than addressing cultural producers as a “general group” (or in the worst case reducing them to “creative capital”).

- Artists must maintain their critical voice.
- Artists must be seen as having expertise on par with other experts (such as urban planners, landscape architects, sociologists, civil engineers, and lawyers).
- Artistic urban practices must be acknowledged for their establishment of new societal values enhancing community-oriented action and counter-acting urban development, which is increasingly based on neoliberal decision-making.
- New qualities like poetic moments must be acknowledged as intrinsic elements of societal and urban cohabitation and planning.
- The experience participants make and the impact on their personal life, of feeling “empowered” (on which personal or communal level ever) must be considered a vital aspect.

54 Public art funds, e.g. in Austria and Germany, maintain programs that employ artists whose critical voices and independent artistic practices are respected when involved in urban issues. It is important to note that artists must not be expected to adapt their projects to prescribed tasks and envisioned outcomes.

→ **What can art not do in the context of urban development?**

- Art cannot resolve larger societal problems stemming from systems that produce social and economic inequality.
- Art cannot be an interim solution for neglected neighborhoods. If art and artistic strategies are involved in urban issues, they need to be integrated in a long-term perspective of urban development that introduces new societal values and involves broader aspects of society.
- Art must not be expected to fulfill the expectations of commissioning parties in a direct way.
- Art must not take on the responsibilities of other domains (thus exempting these domains from their responsibility).

→ **Art asks questions not asked by others**

→ **The independence of art projects and artistic strategies can be maintained when:**

- art is reluctant to fulfill expectations.
- art resists.
- art asks questions not asked by others.
- art can use its position on the fringes of society as “péruque” (see Michel de Certeau).
- art projects in urban public space provide a different view of existing situations.
- art projects in urban public space unveil hidden potentials.
- art creates poetic moments.

→ **What can art (not) do in the context of urban development?**

→ **What can art do in the context of urban development?**

Now let’s get back to the question of the function of art: As I already stated, art has an additional function that goes beyond feeding the art market. At the same time, I want to make a plea for critical art to be collected (even better, if out of personal interest and conviction rather than just for raising the credibility of a company). Critical artists claim that art has the function of not functioning within the parameters currently governing our neoliberally dominated society. Art must maintain its independence in order to function as a (non-commercial) surplus in society—a surplus free from judgement by economic criteria and outcomes. Otherwise, art loses the unique and critical role it plays in society. If art were to subordinate its role to only functioning for the purposes of the governing interests, it would not be art anymore. This may be considered a utopian perspective, since art, of course, is also part of the system. And we know how fast art can be appropriated by marketing campaigns. Therefore, the question is: How can art assume a strong function in urban and societal development without being appropriated for the purposes of creating capital for the people and companies already in positions of power?

3.2 LEGITIMACY / EVALUATION / IMPACT

The core issue of current artistic urbanism practices is the question of how to evaluate its impact and thus legitimize funding. This means that a differentiation is made between the internal value of an art project (for participants, attendants, and authors) and value that can be marketed on a political level. The internal value is very difficult to measure. This seems to result in even more emphasis being put on art and artistic practices raising the market value of a certain property. The expectation of definable results in the U.S. context has already been mentioned. However, U.S. “standards” of analysis,

such as best-practice examples, are increasingly setting the tone in Europe as well, especially when discussing large-scale urban and regional development projects involving art. New buzzwords like *creative placemaking* and *urban resilience* are continually thrown around, joined by hollowed-out terms such as *sustainability*. The quest for “best practice” remains. But what is best practice, and what are the conditions for it? Is it really so easy and does it even make sense to single out one project that stands for many others? How can we withstand simple categorization? Can we find ways to describe the parameters of the context in new narratives, narratives that could expand visions rather than limit them? Planning authorities and city governments need to accept the fact that the engagement addressed in this publication, one in which manifold projects have a voice, is based on the unique dedication of the people involved. At the same time that I am arguing for “learning from other contexts”, I want to emphasize that this must not be confounded with best practice. Best practice precludes the abyss of generalization, of creating a model intended to serve for others. No single situation can serve as a model in general terms,⁵⁵ as it would run the danger of reverting to conventional urban planning. On the contrary, each situation requires an in-depth analysis of (possibly hidden) existing potential. This potential can be used to form a concept that employs new methods and strategies, some of which I will present below. The quest for best practice also infers a clear definition of success and failure. But who defines “success” and “failure”? In whose interests? Under which circumstances can failure become a productive force?

The current zero-growth economic situation (whereas the internationally dominant economy still adheres to market dictates of growth as being the only driving factor behind creating economic strength) could be seen as marking the end of common parameters for defining “success” and “failure”—categories that have been reduced to the economic aspect. This offers a chance to redefine the “function” of art and also the question of function in urban design and urban planning on a broader scale. The degrowth concept and debate is an important source of empowerment for artists and urban practitioners, and *vice versa*. Failure (in terms of economic growth) could thus become a productive force for new values and the ways that they are discussed by degrowth movements.

→ Evaluation—For Whom and In Whose Interest?

In her *Manifesto of Possibilities* (2007), Sophie Hope states: “Evaluation should be integral to the process, embedded from the beginning, providing productive suggestions as a qualitative tool and NOT a preemptive checklist.”⁵⁶ Here, it is important to point out the differing contexts of the UK and, for example, Austria. Whereas the UK is more similar to the U.S. in terms of using evaluation to compare funding and investment results, Austria is quite reluctant to carry out this type of evaluation. From a U.S. or UK perspective, this could be considered failure. However, I think that this refusal to reduce art and artistic practices in order to analyze their function for a certain purpose contributes to maintaining the potentially independent role of art.

Austria has a broad range and growing number of public art programs in cities as well as in the provinces,⁵⁷ but a comprehensive evaluation of these projects has not yet been undertaken at this point in time. The study *Kunst macht Stadt!?* by Kubesch/Rode/Wanschura⁵⁸ examined the impact of Vienna’s Soho in Ottakring art festival (founded in 1999 by artist Ula Schneider) on the Soho district’s identity and could be considered a first step in

55 This is why it is important to consider that the range of projects presented in this publication must not be considered as examples of best practice. Instead, they aim to trigger associations with delving into current urban issues and the diverse ways artists and urban practitioners respond to, or challenge, the specific context.

56 Sophie Hope, *Manifesto of Possibilities*, <http://sophiehope.org.uk/projects/>

57 Public Art Lower Austria has maintained its crucial agenda to confront small towns in the region of Lower Austria with contemporary art of the highest level (www.publicart.at), a very innovative approach that director Katharina Blaas has been able to pursue for over 20 years now. Public Art Styria has developed a profile with a special emphasis on involving art addressing community development and regional concerns (www.publicart.at). The Festival of Regions in Upper Austria is a biennial regional festival dedicated to developing art and art projects in close collaboration with the population (www.fdr.at). In addition to the existing public art programs in cities and regions, a new regional festival was founded in 2008, the Styrian regionale, which ended in 2012.

58 Kubesch, Christian/Rode, Philipp/Wanschura, Bettina: *Kunst macht Stadt?! Study for the City of Vienna*, 2008.

that direction. However, this study—and all other studies—must be critically examined in terms of whom it is meant to serve. In this case, the goal was to investigate how the Soho in Ottakring⁵⁹ experience could serve as an example for implementing art to revalue certain areas of the city.

In the context of Vienna, this does not necessarily mean gentrification (at least not on the same scale that other cities have experienced it), since the structures are too complex.⁶⁰ Therefore, one must be even more aware of the danger of transferring initiatives like Soho in Ottakring to other urban contexts, as it could easily result in gentrification.

If evaluation were to be used to legitimize investments in art, the artistic concerns and quality of taking a stand—against dominant interests or otherwise—would be endangered. Since we are so used to adhering to the fulfillment of the quest to judge by quantity (of visitors) rather than discussing the quality of the experiences of individuals—something that cannot be measured by mainstreamed questionnaires—we need to shift the criteria of evaluation. How could one measure the value of a peaceful and inspiring community living together? Can these qualities be reduced to a figure? Or is it not rather the multitude of individuals who contribute to a vital and diverse community, with their often unwanted various social or cultural backgrounds? Counteracting linear “input–output” evaluations is usually based on a need to claim other values, where artistic knowledge and research would be fruitful and highly important: to develop new ways of appreciating the quality of personal experience and the communication processes that are enabled by artists.

4_TOOLS, TACTICS, AND STRATEGIES

Many artistic urbanism groups, including stealth (Belgrade), MUF (London), atelier d’architecture autogérée (Paris), transparadiso (Vienna), Teddy Cruz (San Diego), Stalker (Rome), and Ala Plastica (Buenos Aires)⁶¹ have developed specific tools and/or urban strategies for engaging, on various levels, in long-term, socially oriented urban development processes that can react to rapidly changing parameters and incorporate the expertise of artists and urbanists on an equal level. Many artists, sociologists, activists, theorists, urban researchers, and people from other fields have been operating in transdisciplinary roles in manifold collaborations pursuing similar goals. In spite of the significance, their tools and strategies have not yet been analyzed in depth or extracted as methodologies. This is one of the reasons why we have compiled the urban-matters.org database, which will be expanded by an analysis of each specific project’s context, problems, and methods in the next step.

I would now like to introduce the tools and strategies of direct urbanism (mainly exemplified by two of our projects, “Paradise Enterprise” and “The First World Congress of the Missing Things”) together with the new role of “urban practitioners”, who attempt to shift dominant decision-making and conventional methods of planning towards an open-ended process that respects and makes use of the specific social, societal, political, and economic conditions of a situation. The goal of the urban practitioner is to create a situation that enables local residents, politicians, and decision-makers to continue with a process once started, providing assistance only when needed. Through its fluidity, this role can assume a position suited to a specific

59 The name was criticized from the very beginning for being a direct reference to the gentrification process in Soho, New York.

60 The last remnants of the legacy of the “Red Vienna” era (1920s) left in the social-democratic consciousness are somehow still present in public awareness. However, this remaining public awareness is in danger of being completely extinguished, since current (urban planning) policies are increasingly based on neoliberal agendas, even in Vienna.

61 For more examples see the projects in this publication and on www.urban-matters.org

moment in time and to the needs of the people involved. The role may switch from that of an “educator” (although not labeled as such) to a citizen, to a professional—according to the field or specific situation required. It is important to note that the critical voice of the urban practitioner never waives, always defending the independence of artistic strategies and of art that questions societal conditions. The outstanding potential of the urban practitioner is to be both the “other” *and* the “self”, to act from inside—yet pretend to operate from outside the system (as needed according to the circumstances), to switch roles, to be discrete *and* overt, to be unpredictable. This strategy of disguise was exemplified by Michel de Certeau as “le p^éruque” (the wig)⁶² when addressing traditional working conditions in a factory. Paul Rajakovics writes about how we can also make use of other terms, tactics, and strategies introduced by de Certeau, explaining how we can adapt and employ them for current urban issues.⁶³ The recurrent use of military terminology by participants when describing current urban practices in the above-mentioned conference on “The Role of Artists & the Arts in Urban Resilience” (Baltimore, 2014) became a topic in itself during one discussion.⁶⁴ It was also pointed out that no one had mentioned the word *avant-garde* as being a forerunner among military terms crucial to the art context. Could this “missing word” indicate the necessity to have the courage to reclaim the new function of art as being *avant-garde*? This is in the sense of using the under-recognized position of being on the fringes of society to ask crucial questions concerning society—and to believe in their potential to actually have an effect. Is this a current potential role of the non-outspoken revolutionary who comes to terms with the fact that we are all part of the system—and that we thus need to challenge it from the inside (as de Certeau suggested with his strategy of the *p^éruque*), counteracting it with the means we have at hand? Could artistic strategies of this kind become a different kind of activism?

4.1 ARTISTIC URBANISM STRATEGIES

What follows are examples of artistic urbanism strategies (based on our, i.e. transparadiso’s work) that can contribute to a new methodology of an open-ended process for urban development. Many of them are interconnected and can be employed and interpreted in ever-new permutations.

→ Unlearning

Unlearning means forgetting imaginary and actual barriers; leaving bias behind and evolving beyond the experiences and the roles we have assumed, since they often result in self-censorship and prevent openness towards new methods and processes from surfacing. Unlearning claims an “artistic state of exemption”, thus enabling us to free ourselves from any assumed expectations we are accustomed to acting in accordance with.⁶⁵

62 See Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, 1984; *L’invention du quotidien*. Vol. 1, Arts de faire, 1980.

63 See *Das künstlerische Handeln in einer neuen Praxis - „Urban Practitioners“* by Paul Rajakovics, pp. 134 ff.

64 “Transatlantic Symposium. The Role of Artists & the Arts in Urban Resilience”, organized by Wilfried Eckstein, Goethe Institut, Washington D.C., May 31–June 1, 2014, MICA, Baltimore.

65 The first time we employed unlearning as a strategy was in Valparaiso (Chile, 2001) for the “deseo urbano” project, in which we developed an urban game for involving residents, city administrators, and government officials. We invited them to produce their wishes for the urban realm beyond conventional categories of urban planning. In this way, unlearning is also closely related to the production of desires. Through this, we freed not only ourselves from presumptions, but also freed everyone involved. The expertise was attributed equally to all the participants involved—no matter what background, an aspect we consider intrinsic to unlearning.

→ Shifting roles

Shifting roles is closely connected to unlearning. It is a strategy that can be used in two types of situations: from the outside, in order to set the preliminary tenor of a project, and during the course of a project:

1—Shifting roles is a method of creating new narratives, possibly even new roles, such as “actors”.⁶⁶ This strategy can also refer to the technique of the “péruque” (see de Certeau). In certain contexts, it is more viable for an artist to act from the position of an urban planner, a developer, a social agent, or an activist—fulfilling whatever the person vis-à-vis might consider to be a “professional”.

2—Roles are switched according to the requirements of the process—regardless of the role in which a person has been trained: from the “artist”, who is usually not taken very seriously (often even seen as a “crazy person”), the “negotiator” (a professional), the “architect/planning expert” (who understands the interests of developers), and many more.

⁶⁶ See, e.g., the project 7x7 by osservatorio urbano/Lungomare.

⁶⁷ See “Park Fiction” (Hamburg, Germany) by Christoph Schäfer and Cathy Skeene, which has become the “mother of production of desires”.

⁶⁸ For the exhibition “Talking Cities” (2006), curated by Francesca Ferguson.

⁶⁹ At the same time the strawberry fields are a signifier of manual labor being regarded as an unaffordable good due to high labor costs in central Europe and therefore outsourced to big strawberry plantations such as those in Spain, which are harvested by immigrant or migrant workers.

→ Anticipatory fiction

Anticipatory fiction takes the envisioned final outcome of a process and assumes it has already become reality. This conviction helps overcome barriers and can achieve much more in the long run than dealing with any “expected” difficulties. Anticipatory fiction goes beyond the production of desires⁶⁷ or the creation of visions. It works by developing narratives that transgress the seemingly doable, involving poetic moments as well as introducing new values other than that of the prevalent neoliberal governance.

In Judenburg, we simply stated that the “paradise” was already there (in the outstanding quality of the landscape space along the river Mur), and that it just needed to be rediscovered and reinterpreted. However, the method of anticipatory fiction can also be employed to move in a completely different direction. For example, when we were invited to develop a concept for the inauguration of Zeche Zollverein Essen (Germany) as a design space,⁶⁸ we proposed Plan B. Plan B was a project anticipating dependence on Russian energy supplies, the incalculable costs for consumers that go with this, and the growing problematic of Central Europeans (especially retired people) not being able to afford heating anymore. Plan B proposed to make use of a recently closed surface coal field in Köflach, Austria, by opening it up for “coal picking”. This was a reference to the self-picking strawberry fields that are enjoying growing success in Austria, since this voluntary “manual labor” offers immediate pleasure as a pastime.⁶⁹ The Plan B project proposal was dismissed by the curator as being “cynical”—but the following year the Upper Austrian Regional Exhibition offered “coal picking” as an exhibition event, without addressing any further complex set of problems that go with it. Our critical anticipated fiction had thus been overruled by mere entertainment at a different venue.

→ Shifting the context

Similar problems often arise in different cultural, societal, and political contexts. We can learn from these contexts and look at the means, methods, and tools they produced, to expand our vision and produce ideas beyond what our imagination usually perceives as doable (a limitation that often can lead to self-censorship). Voices from the

→ Expanding the context

Oftentimes the problem stated by the commissioning party needs to be reconsidered from a broader perspective in order to arrive at the core of the problem. In the “Commons Come to Liezen” project, transparadiso expanded the context from the matter of empty ground floor areas to questioning the spatial politics of the municipality, which had purchased property from farmers in order to build a huge outlying shopping area, thus draining consumption from the city center. Therefore, transparadiso reintroduced the aspect of the “commons” (based on the town park, an orchard still functioning as commons, even though this aspect had been forgotten in the public awareness) and discussed the complexity of how new economic practices and communities acting together could contribute to a new understanding and an assumption of responsibility for the well-being of the town that goes beyond personal economic interests.

→ Research through practice

It is not possible to develop new tools, strategies, and techniques through theory alone, they need to be used and tested in direct situations. The challenge is that there is no predefined ground or outcome. The direct experience and the parallel analysis reflect back on developing the next steps for the concrete situation while continuing to develop and shape the dialog between theory and research. This ping-pong process requires openness from all people involved, including the divesting of conventional concepts of what research is. Research through practice can be considered a method of artistic research. Unlike conventional scientific research methods,⁷⁰ the goal of employing research through practice is not to achieve a quantifiable measurement of results. This artistic method (like the others mentioned above) instead opens up space for unexpected knowledge through direct experience.

⁷⁰ For example, sociological research methods often drawn upon for urban research.

outside are important. It is crucial to not assume that all solutions are at hand, but instead to refer to other situations with similar problems and challenges to find modes of coping that may seem impossible to apply to a different situation. Shifting the context allows the commissioning party to draw their own conclusions rather than pretending to have a solution at hand.

The artistic strategy of drawing on the concept of a congress as an established format for generating knowledge by people on-site, accepting them as the experts, was initially developed for the “First World Congress of the Missing Things” (Baltimore, June 2014), and was then reinvestigated as an artistic method and adapted for the “Second World Non-Congress”, which took place at Aspern Lake City in Vienna in November 2014. The method of shifting the context from a shrinking city to a growing city obviously meant that conditions could not be compared. The chosen setting, artistic means, and procedures employed in Vienna were completely different, yet the two congresses had in common that they generated unexpected, yet specific, future perspectives.

→ Dialog and polylog

Bringing people with contradictory interests together as active participants and offering situations for them to communicate requires the construction of non-hierarchical discussion situations. These new situations and encounters on an eye-to-eye level can facilitate the leaving behind of familiar territories. It still needs to be carefully investigated in which situations activist strategies are more powerful for change—or when it is conducive to provide situations for engaging people in a communication process on an equal level. Too often, the greatest obstacles to change are language and social barriers between the various backgrounds, fields, and experiences. Artistic procedures can offer a language and setting to communicate across diverse interests, and thus overcome confrontational opposites and presumptions of non-understanding.

→ Conflict as a productive force

We need to reconsider conflict and start developing a “culture of conflict” as a possible productive force for changing single-minded attitudes instead of aiming to eliminate conflict altogether. This applies especially to our Central European culture, where openly addressing conflicts is something that is avoided. Conflicts are pushed to the outer edges and made invisible so as to not obstruct the comforting feeling of well-being, which politicians, in particular, try to convey.⁷¹ This “forced” consensus means eliminating differences on the surface, even though differences are what constitutes lively urban environments. Opposing interests need to be publicly discussed rather than arranged behind closed doors. Artistic practices can create settings and narratives for playing out moments of conflict and even compelling them by using the art project as a rehearsal area for conflicts to be acted out.

→ Open space or “The Urban Reserve”⁷²

Exempting certain areas from urban development in order to maintain a space as an urban reserve for unplanning is a major strategy in complementing the quest for a realized final state solely based on a previous plan. Urban reserves supply the potential to adjust to processes and unforeseen changing parameters. For *Beyond*, a long-term urban arts program for the new Leidsche Rijn development in Utrecht, the Netherlands, curator Tom van Gestel embedded a scenario called “blind spots” to highlight this potential. At Vienna’s Aspern Lake City, I proposed the Consortium Freies Feld (Empty Field Consortium) project. The proposition was to not just leave a certain area empty (regardless of size),⁷³ but to reinterpret it and develop an international forum to discuss the deficiencies of urban development and “missing things” in a broader context and the conditions that cause their absence.

4.2 CREATING SITUATIONS _ TAKING ACTION

All these artistic tools and methods contribute to the main goal: creating situations for appropriating urban public space as part of durational urban concepts by highlighting social values and translating these into cultivated aesthetics. They proclaim the equal importance of “soft skills” (such as engaging with very different individuals and social groups of the population and their controversial needs and agendas) and “soft facts” beyond the aspects and categories usually analyzed in urbanism. These “soft facts” can be hidden agendas or potentials that need to be unveiled, as in “Paradise Enterprise”.⁷⁴ transparadiso conducted the research on-site, inviting young local residents to show their favorite places along the river Mur as the first step in rediscovering hidden potential. This research gave the expertise back to the local people—as in the next steps—and established the basis not just for developing the overall project but also for establishing communication on an equal level. The soft fact of revealed hidden potential thus also resulted in the soft skill of building confidence.

Creating situations in which everyday users and residents are encouraged to take action, to take matters into their own hands, counteracts participation being used as a generic and often pseudo-democratic instrument. In these pseudo-participatory planning processes, representatives of certain groups are singled out and involved in conventional urban planning processes in order to legitimize them. No further research is done on what the actual needs and shortcomings are, since “voices have been heard”. Creating situations for appropriation means leaving the dichotomy of planners and consumers

71 Recently, the right-wing Freedom Party of Austria (FPÖ) requested to ban begging in the inner city tourist areas in Salzburg and Graz instead of addressing the underlying issues of begging.

72 See Paul Rajakovics and Barbara Holub, “Vacancies and Urban Reserves”, in *Temporary Urban Spaces: Concepts for the Use of City Spaces*, Robert Temel and Florian Haydn (eds.), p.113–119, Birkhäuser, 2006.

73 The concept of the Empty Field Consortium was derived from the fact that the Aspern Lake City has not achieved its goals of attracting institutions such as the Vienna University of Technology or the Vienna University of Economics to Aspern, institutions which would have been major carriers of identity and stimulated a mixed use.

74 For details, see pp. 238 ff.

behind to construct settings where a different type of research, like research through practice, is needed. Here, again, artistic strategies can play a fundamental role, e.g. understanding who should be involved at which point in a (planning) process. Situations where unheard voices and unwanted wants can surface should be taken as a basis for further progress. “The First World Congress of the Missing Things”⁷⁵ in Baltimore (June 2014) can be considered a paradigmatic example of creating such a situation. How can one return the public voice to the people using this rundown area next to the inner city of this shrinking town, which has recently been laden with expectations for raising its property value? How to engage these people, who are mainly homeless and drug addicts, and gain their confidence in the meaningfulness of getting involved in an art project? How to explain to city authorities that this, or any art project, cannot and must not resolve the vast social problems stemming from the political and economic system? This is why I decided to use the word congress, referring to the unquestioned credibility of a congress to produce content and build contacts. However, I shifted the congress format away from the typical closed situation, creating an open access conference in urban public space. While a congress is usually defined by its exclusiveness, the “First World Congress of the Missing Things” was based on providing a spatial setting for local people to articulate and discuss their missing things. Exactly what these missing things were was up to their own interpretation, of course, and ranged from “providing jobs for ex-convicts” to “a swimmable inner harbor”, addressing an entire range of social, urban, and societal issues. At the closing ceremony, the “Charter of the Missing Things” created by the congress was handed over to the mayor. This experience was new not only for the participants from disadvantaged backgrounds, but also for the politicians and public authorities who spent time at the congress together with those very people whom they otherwise only considered as “problems”. One of them said, seemingly touched: “Now, for the first time after having served in my function for 15 years, I feel that I am in touch again with the people and the reason why I decided to get involved in politics.” Of course, one small, temporary event like this will not change political attitudes as a whole, but it can indeed provide insight on what is needed. The aesthetic of the congress situation not only brought back an appreciation of this underrecognized site and the people living there, but it also created deep—and I almost want to say poetic—moments on a human level. For two days (or a total of three weeks together with on-site preparations), the congress successfully interrupted the tragic helplessness and hopelessness. As one black woman said to a white academic from Baltimore: “I was born a slave, you were born a master. How can we communicate?” And they went on to have a long conversation, as did many others.

4.3 AN OPEN TOOL AND STRATEGY CATALOG: FOR THE UNPLANNED

The narratives produced by and in situations like that of the “First World Congress of the Missing Things” exceed expectations. They cannot be planned. They cannot be evaluated. They are not “functional” in a measurable way. When discussing urban tools and strategies with decision-makers, there is a recurrent interest in how to make them into something functional like a “tool catalog”. Basically, there is nothing wrong with a tool catalog in the sense of learning from experience, as long as the people who want to implement specific elements are aware of the need to adapt the tools and strategies to each specific context. It would be a big misunderstanding to see them as recipes. As a result of “Paradise Enterprise” (and based on previous experience),

⁷⁵ For a detailed description of the project, see pp. 156 ff. in this publication.

transparadiso will tackle the challenge of bridging the gap between refusing to fulfill these expectations and yet providing a framework for engaging in direct urbanism, highlighting the need to leaving open space for the unplanned and enhancing open processes by publishing an open “tool and strategy catalog”. Let us now return to one of the main issues—and maybe the most complex one—where this catalog for the unplanned can be applied: the quest for “urbanity”. If the magical term urban has been overused as a general descriptor for “the creation of vitality” in new urban developments (as if urban was a guarantee, an overall solution—but for what?), then I would like to return to the basis laid out by Henri Lefebvre: “As a place of encounters, focus of communication and information, the urban becomes what it always was: place of desire, permanent disequilibrium, seat of the dissolution of normalities and constraints, the moment of play and of the unpredictable.”⁷⁶ To produce this becoming of urban anew today, I would like to expand Lefebvre’s lucid definition by “allowing for contradictions”. This allowing of contradictions is exactly what artists and urban practitioners can bring about: they act without fear, without fulfilling expectations of quantifiable results. (If art served these interests, artists would not only betray the people involved, but it would be the end of art.) Art needs to maintain its position of coming “from the outside”, yet the artist and urban practitioner know that no territory—neither physical nor metaphorical—can be gained by mere opposition alone. Thoughtful urban practitioners need to be capable of shifting roles, of engaging from different perspectives, and of communicating with everybody involved. They act from behind the scenes as much as they do overtly, escaping expectations and definitions, maintaining a fluid role. Their serious or playful energy can make the impossible happen, even achieving social equality. And if this sounds like a claim, it is intentional—it is a claim that is not modest, on the contrary: it should be expanded beyond the art context, fueled by the narratives and visions produced by the people. This is how art and urban practitioners can create new realities.

76 Henri Lefebvre, *Writings on Cities* (translated and edited by Eleonore Kofman and Elizabeth Lebas), Blackwell Publishing, 2006, p. 129.



Wandzeitung #13
Barbara Holub/ Folke Köbberling
Urbanistisches Ballett des Urban Practitioner
Wien, 2013

Zitate aus den Workshops des Symposiums "Planning Unplanned" wurden über die "Wandzeitung" # 13 (2013) zurück in den öffentlichen Raum transportiert:

Die Ausgabe 13 der „Wandzeitung“ thematisiert die transdisziplinäre Rolle des Urban Practitioner anhand einer dekonstruierten Schaufensterpuppe in verschiedenen Kontexten und Operationsfeldern.

Die Wandzeitung befindet sich im 2. Bezirk, in einem Viertel, das seit einigen Jahren einem radikalen Transformations- und Verdrängungsprozess unterliegt. Dabei mussten etliche alt eingesessene Einzelhandelsgeschäfte schließen. Diese Orte wurden oftmals von KünstlerInnen und sogenannten „KreativarbeiterInnen“ übernommen. Auch die Künstlergruppe Steinbrener/Demp hat ihr Studio in den Räumen eines ehemaligen Bettwarengeschäfts bezogen (Ecke Glockengasse/ Rotensterngasse) und bespielt die Schaufensterfront seit 2010 als „Wandzeitung“.

3_Partizipation, Kollaboration, Kooperation



Folke Köbberling und Barbara Holub nehmen das Motiv der Schaufensterpuppe als Zitat und setzen diese fragmentiert in immer neuen Konstellationen als Urban Practitioner ein. Sie werten sie somit um - von einer jeglicher Eigenschaften entkleideten Figur in das komplexe Potential multipler Rollen und Strategien, die neue Werte gemeinschaftlichen Handelns entgegen neo-liberal orientierten Wirtschaftens propagieren.

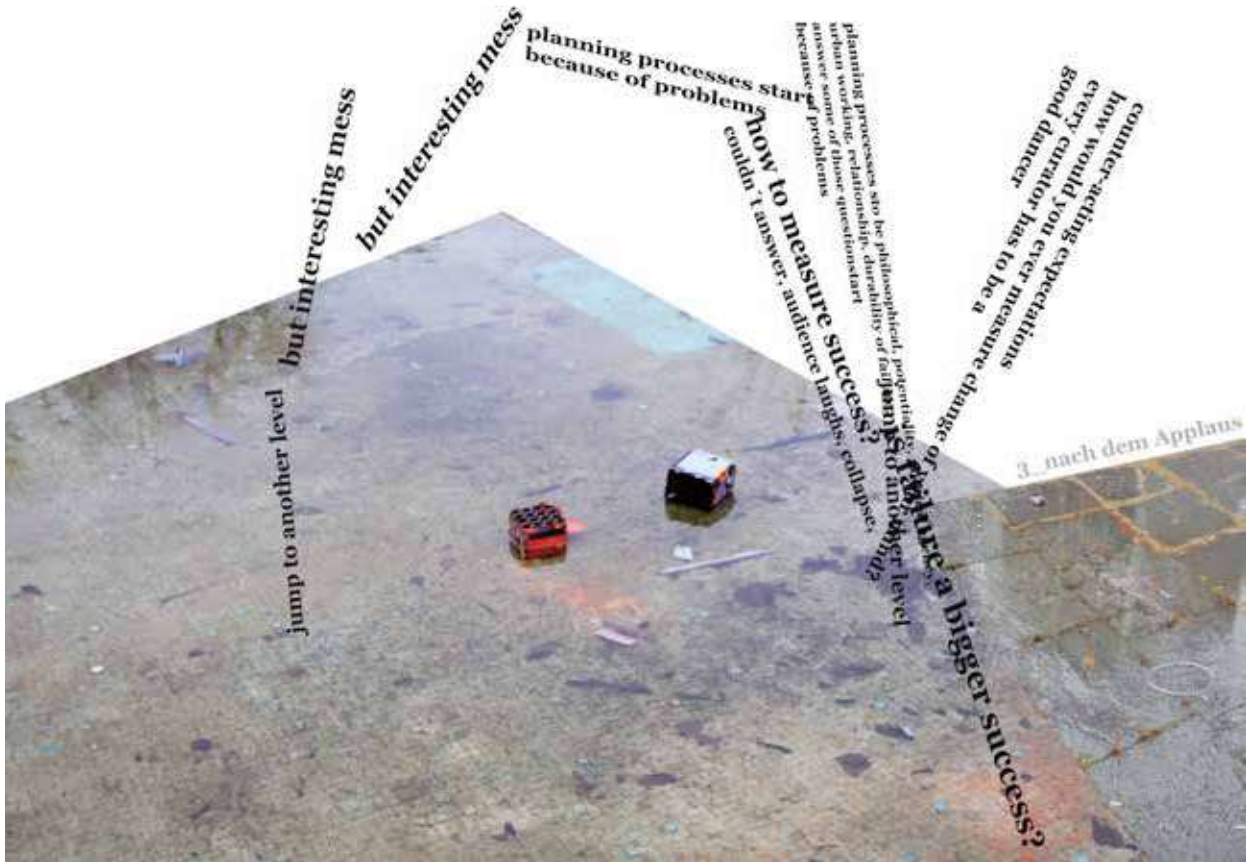
Der Urban Practitioner agiert als transdisziplinäre Rolle zwischen den Rollen von KünstlerInnen, StadtplanerInnen, ArchitektInnen, KuratorInnen, TheoretikerInnen, SoziologInnen. Er emanzipiert sich gegenüber herkömmlichen und vorherrschenden Planungspraktiken und erforscht neue Möglichkeiten des urbanen Handelns in der Theorie und Praxis, um aktuellen Problemen und den komplexen urbanistischen Fragestellungen begegnen zu können. Er operiert mit künstlerischen Praktiken in urbanen oder regionalen Kontexten, für langfristige Strategien; er lässt sich nicht für Aufwertungsprozesse vereinnahmen, behauptet sich gegenüber feindlichen Übernahmen und reklamiert neue Anerkennung als künstlerische Praxis auch auf dem Kunstmarkt. Seine Agenden wurden in Vorträgen, Workshops und öffentlichen Diskussionen beim Symposium „Planning Unplanned“, das Barbara Holub im November 2012 am Institut für Kunst und Gestaltung 1 an der TU Wien durchführte, thematisiert.¹

01 Weitere Informationen siehe:
www.urban-matters.org/symposium;
sowie die Sendung von *dérive* - Radio
für Stadtforschung auf Radio Orange,
94.0, am 01.01.2013, [http://cba.fro.at/
series/1235](http://cba.fro.at/series/1235)





3. Rollen und Strategien des UP



Wandzeitung #13
Barbara Holub/ Folke Köbberling
Urbanistisches Ballett des Urban Practitioner
Wien, 2013

3.3

www.urban-matters.org Urban Matters Reconsidered: For Societal Engagement In Urban Development

Barbara Holub, Karin Reisinger

Dieser Text wurde erstmals veröffentlicht in: Barbara Holub/Christine Hohenbüchler (Hrsg.), *Planning Unplanned - Darf Kunst eine Funktion haben? Towards a New Function of Art in Society*, Wien: Verlag für moderne Kunst, 2015, S.116-118.

In light of global change, societal challenges that range even to questions of sheer survival, and violent disturbances in many parts of the world, we see a need to raise several questions: What can art do for society? How can art engage in urban development? How can the diversity and multitude of new artistic tools and approaches contribute to the development of planning strategies able to counteract a society dominated by neoliberal interests? What can we – geographically located in Central Europe and thus unavoidably participants of a Western art and urban development discourse – learn from other fields of art-based resistance against neoliberalism and social exclusion? When should we act from a position situated within dominant urban planning practices, and when should we act from without? How can we reverse the gaze?

www.urban-matters.org was initiated as part of the “Planning Unplanned” research project in order to address the need to provide a range of unique projects implementing artistic tools and new urban strategies. Analyzing the particular goals and constraints in question is a very important way of learning from other contexts. Currently, 43 projects from all over the world are presented on www.urban-matters.org⁰¹, not including the contributions of this publication. www.urban-matters.org unites a variety of (public) art and urbanism projects, programs, and organizations that address urban issues and have been developed in diverse cultural and geopolitical backgrounds, each reacting to its specific context in a socially responsible, anti-hegemonial, and counter-neoliberal manner. By locating and unveiling the interdependencies of the various practices, the most pressing urban issues can be treated with the precision necessary to take the individual parameters and elements of the projects into account. Tools and methods from the crossroads of art, urban planning, political activism, and theory receive the attention they deserve and are discussed from a transdisciplinary perspective. Showing them on one map puts them in relation to each other, thus offering a specific basis for analysis. Since the parameters are obviously so different, conventional methods of analysis and categorization cannot be employed. This is where artistic methods come in, such as “shifting the context” or “shifting roles”⁰², thus creating new approaches through learning from other experiences and knowledge.

www.urban-matters.org highlights the relevance of each specific

01 www.urban-matters.org has been conceived and established by Barbara Holub as a project platform presenting the major elements of her research project “Planning Unplanned: Towards a New Positioning of Art in the Context of Urban Development”, hosted by Christine Hohenbüchler (Head of the Institute of Art and Design at the Vienna University of Technology). Further research team: Bernadette Krejs (until 2012) and Karin Reisinger.

02 See p. 42.

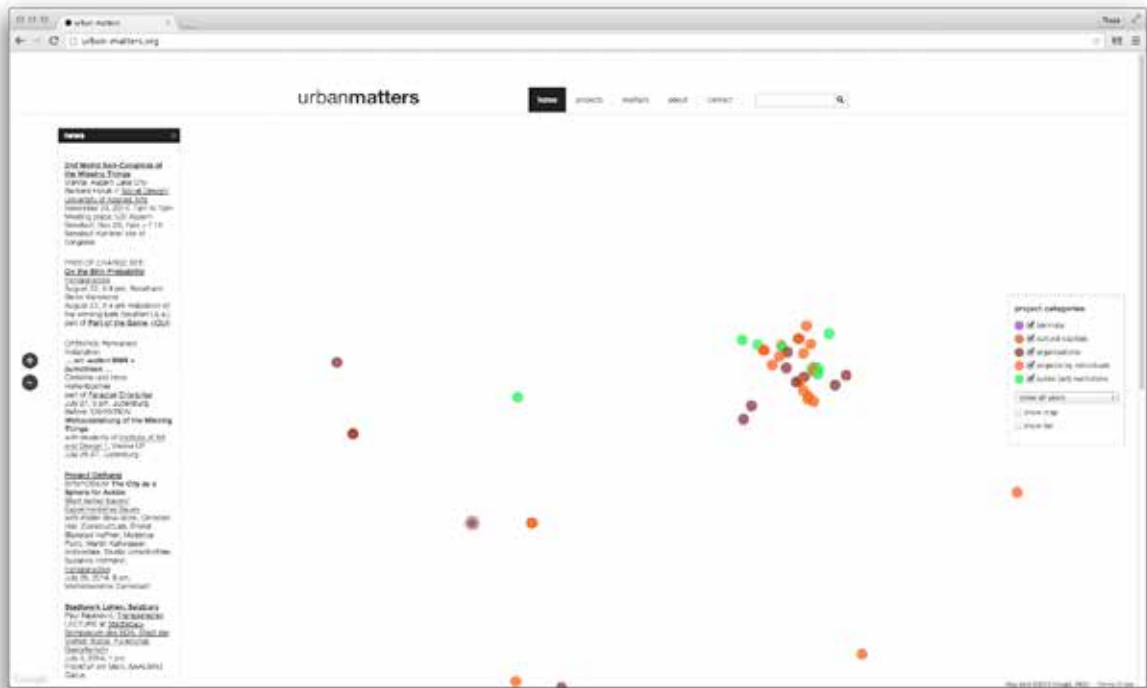
context in terms of the overall situation, including political parameters, commissioning processes, social environment, and legal framework. Project budgets are listed, on the one hand, in order to provide insight into project dimensions and, on the other hand, to raise the issue of how input (financial and time resources) and output (achievements) cannot always be considered in a direct relationship. The gap between the need to find ways to enable comparison and create references, yet still maintain the individuality of artistic-urbanistic approaches, requires new methods of analysis and the unlearning of known criteria. This also applies to the act of evaluation: Whom and whose interests does the evaluation serve?

Who are the protagonists of www.urban-matters.org? Many other websites have already created databases of high-quality projects that address the embattled field of art and planning. The starting point of www.urban-matters.org was thus to differentiate from other collections in several ways. Instead of providing just another overview of projects dealing with urban issues and spatial practices, www.urban-matters.org focuses on carefully extracting the learned experience and developing criteria so that the tools and strategies of the projects can serve as a reference for developing projects in other contexts, but facing similar problems.⁰³ The projects presented are of diverse scales. Oftentimes, the methods of small-scale projects can provide approaches that are applicable to large-scale contexts although the parameters for decision-making in a large-scale context are often determined by complex political conditions, which can render the taking of innovative steps extremely difficult. The main selection criterion for the projects is their aim to have a long-term impact on their immediate or broader spatial or socio-political context. As mentioned before, it is neither the funding, nor the spatial situation, nor the dimension of the project alone that predefines the ultimate impact. Short-term urban interventions with no long-term implications are not the focus of www.urban-matters.org, unless they engage in a longer-term process, working with methods such as repetition (returning to the same situation over time) or establishing organizations aimed at achieving change in the long term. During the past 10-15 years, a great number of short-term urban interventions have been realized throughout the world. Repeatedly appeasing and masking the need for profound change, such projects support and pursue the dominant system as a matter of fact. For this reason, www.urban-matters.org focuses its attention on those practices and organizations that form a basis for developing new and specific strategies and/or subverting existing conditions. Projects that initially look like “conventional” public art projects can be part of this growing overview of projects, as long as they aim to change urban societal conditions and the awareness thereof over time. But where does one draw the line? Of course, the borders between a project’s long and short-term impact are fluid to a certain extent – as is the fluidity of artistic research methods. The editors make no attempt to disguise the fact that the selected projects are subject to interpretation. The criteria are continuously adapted to changing production conditions, urban and regional challenges, and political context.

An interactive world map shows the variety of localities and contexts the projects are based within. Color-coded for easy orientation, information is provided about the different formats used. www.urban-matters.org collects information and data on public art organizations, institutions, biennials, cultural capitals, and above all on projects and initiatives established by individuals that deal directly with urban issues. www.urban-matters.org provides authors with an opportunity to position their artistic practices by exploring

03 The necessary tools for providing this aspect will be included in the next phase as a relaunch of the website.

O4 See, e.g., Ala Plástica (Argentina): <http://urban-matters.org/organisations/ala-plastica>



cover page of www.urban-matters.org.

the diverse and often conflictual and ambivalent interests as potential for the new role of urban practitioner.

A discourse based on Western perspectives still determines what is perceived as being an innovative concept in the field of art and urbanism. Yet the potential to learn from different contexts, ones often enmeshed in urban dilemmas or even afflicted by violent political or environmental conflict, is highly underestimated. Artists and urban practitioners have quietly and effectively acquired their own strategies^{O4} for approaching specific socio-urban issues, ones often separate from the prevalent discursive awareness. Local correspondents based in various parts of the world will therefore expand the geographical range of the projects presented. These correspondents will report on additional projects that are still underrepresented in the public awareness of the field of urban practice and theory. www.urban-matters.org addresses and aims at actively engaging a worldwide audience of artists, urbanists, urban planning departments, and experts from related fields (urban geographers, critical economists, sociologists, etc.) in a process of re-thinking urban practices. The projects, together with interviews, texts, and workshop reports create an international network for enhancing exchange and mutual (un)learning. This rhizomatic accumulation of projects with innate tools, tactics, and strategies contributes to “unplanning” and pursues the core goals of [urban-matters.org](http://www.urban-matters.org): changing planning systems by encompassing a larger societal context, changing processes and the roles of people involved, and accrediting art and artistic-urbanistic strategies with their (still underrecognized) potential for urban and societal innovation – thus changing local realities and, ultimately, reality on a broader scale.

3.4

Missing Things as Potential for the Unplanned. Learning from “Beyond Leidsche Rijn”, “Kunstprojekte_riem”, and “Aspern Vienna Lake Side”

Dieser Text wurde erstmals veröffentlicht in: Barbara Holub/Christine Hohenbüchler (Hrsg.), *Planning Unplanned - Darf Kunst eine Funktion haben? Towards a New Function of Art in Society*, Wien: Verlag für moderne Kunst, 2015, S.47-59.

What kind of conditions are needed for artistic strategies to be considered an intrinsic element of urban development processes? How can we bring across that they provide qualities conventional urban planning is unable to achieve? What are these qualities? What is their importance, who is it that attributes it to them, and what are their motives? And: What is the function of art in this context?

As part of Planning Unplanned we followed the development of Aspern Vienna's Urban Lakeside in Vienna during a phase when the process was being shaped and the various elements (communication strategy, the formation of an advisory board, etc.) were in development, but before the actual construction process started. The choice of Aspern Vienna's Urban Lakeside as a test site was based on a previous project of mine, “Am Stadtrand / On Urban Periphery”, in which I had explored the still existing qualities shaping identity by informal appropriation, before they were eradicated by the construction site.⁰¹ This was a period in time when it had (finally) become possible to involve artistic practices as overall long-term “art plans” based on the experience of two seminal and long-term projects that commissioned art in large-scale new urban development areas “kunstprojekte_riem” for Messestadt Munich (GER, 2001–2004) and “Beyond Leidsche Rijn” for Utrecht (NL, 1999–2009). Surprisingly, Aspern Vienna's Urban Lakeside had not devised a preliminary study (unlike the projects in Munich and Utrecht) for conceiving an “art plan”, even though involving art in the groundwork for new urban developments had been a strategy in many recent projects of the kind.

These two reference projects were highly innovative on different levels: “kunstprojekte_riem”, a new urban development in Munich, included the re-development of a former airport comparable in size to Aspern Lake City, and “Beyond Leidsche Rijn” (much larger in scale) is one of a few and a very engaged example of a durational urban art plan, which was carried out over a period of ten years. I will not be able to analyze the contextual or political parameters of these urban developments, nor the applied public art strategies and their impact in this text, but I will look at the program strands and their function in order to explore possibilities for taking the role of art in an urban context one step further: from a parallel program designed to accompany an urban development (and to fill in the gaps) to something that extracts new parameters for employing the transdisciplinary role of art and the new urban

01 See Barbara Holub's project “On Urban Periphery”, 2010, www.koer.or.at, www.kunstradio.at

practitioner *within* the planning process as an emancipated position. Inspired by the projects mentioned above, we had all reason to hope we could establish artistic processes as an integral part of this Vienna project as well. I have to state outright that our ambition failed. In spite of the “official” agreement between the Institute of Art and Design (Vienna University of Technology) and 3420 Aspern Development AG, it turned out that we were not considered “partners” in the sense that our knowledge would find entrance into the subsequent planning process. Thus, Aspern Vienna’s Urban Lakeside remained a potential test site based on speculation of what might have been possible. Yet it remains important to look at the aspects of why our intentions failed and to draw on the artistic program strands of the two reference projects—including what turned out to be considered a “failure” by the Munich City Council in the case of the ambitious “kunstprojekte_riem” (which then led to their premature termination). I will therefore speculate on the potential of “failure” and “missing things” as productive forces towards the end of my article.

1_TEST SITE: ASPERN VIENNA’S URBAN LAKESIDE

Aspern Vienna’s Urban Lakeside is not only the largest new urban development in Vienna, but also one of the largest in Europe to be completed within the next fifteen or twenty years, as it is intended to provide housing for about 20,000 and jobs for another 20,000 people. Since the fall of the Iron Curtain in 1989, Vienna has continuously grown after having shrunken from its peak population of 2.1 million inhabitants in 1910 to 1.5 million in the 1980s. Responding to the ongoing population growth (especially due to migration from former Eastern European countries), the 2005 STEP⁰² designated 15 urban renewal areas with the main aim of condensing the last remaining urban areas (where this is still possible, such as around the new main train station, the area of the former Südbahnhof) and creating density in less denser areas on the fringes of the city (like in the 22nd district). Apart from the Belvedere quarter and the Sonnwendviertel with the new main train station, the focus was on the re-development of the former airport and airfield at Aspern, which had been shut down on May 1, 1977. What elements are needed to create “urbanity” today in a “new city”? And not just any new city, but “a new city between Vienna and Bratislava” (Slovakia), which adds yet another dimension: that of re-discovering the Centrope region⁰³. Of course, even though the airfield had been abandoned for almost forty years, the area was everything but devoid of identity. It was used as a car race track and loaded with many different connotations. There was plenty of informal use by strong and very diverse neighbors, from the General Motors plant (opened in 1982, providing 2,000 jobs) in the south to single family housing and still existing village structures in the immediate surroundings. And not to forget the significance with which the name Aspern resonates in Austrian history, recalling the famous battle of Aspern (1809), in which Napoleon was beaten for the first time (by Austrians!)—a short-lived victory though, since Napoleon struck back in the battle of Deutsch-Wagram just a few months later. This historical period of heroes and battles is recalled by street and square names (the “hero-square” at the center of the former independent village being just one of many examples) and thus still quite present in Aspern today. With the airfield being historically loaded, each construction site field at Aspern Vienna’s Urban Lakeside requires preliminary archeological exams and digging. In spite of these many historical or more recent factors

02 STEP = Stadtentwicklungsplan (urban development plan of the City of Vienna).

03 Centrope is a cooperation of 16 regions and cities including Vienna, Prague, Budapest, and Bratislava with around 6.5 million inhabitants; <http://www.centrope.com/en>

creating manifold identities, the two-stage architectural competition (2006) was decided in favor of a master plan by Tovatt Architects that is based on a replica of the “Ring”, the circle road surrounding the first district of Vienna. However, rather than embedding or suggesting possible significant new contemporary urban public functions (which define Vienna’s first district along the Ring⁰⁴), this new Ring is circling around an arbitrary lake.⁰⁵ The borders to the adjacent neighborhoods were ignored—along with all the informal and unplanned appropriations of that multilayered space of the abandoned airfield that have evolved throughout the years and created quite a lively and rare urban void. The complex history of the site could have been a significant reference for connecting to an existing identity that was built throughout the centuries. Yet since the developers of Aspern Vienna’s Urban Lakeside wanted to emphasize the ecological component of reduced car traffic and public transport, it did not seem feasible to relate to the history of the airport, or the car races. The decision to execute this master plan has been analyzed and critically discussed extensively⁰⁶, so I will not go into detail here.

Since the goal of the City of Vienna was to position Aspern Vienna’s Urban Lakeside as a “new city”, it was envisioned that major institutions like the Vienna University of Technology or the Vienna University of Economics and Business would provide this new area with a backbone, so that a mix of uses and enhancing public activities could be created, furthering an urban public life beyond the mere function of housing. This did not happen. The University of Technology preferred to stay in its downtown location, and the University of Economics decided to build a new campus in the second district of Vienna next to the Vienna Fair and the Prater amusement area. As a consequence, 3420 Aspern Development AG⁰⁷ has undertaken manifold endeavors to explore other options, but since priority is still given to economic aspects, in times of rather unpredictable economic perspectives, these endeavors are faced with many unknown parameters as to how this whole “new town” will develop.

This unpredictability would require new modes of dealing with the “unplanned”—and here is where we saw the potential of Aspern Lake City. Unfortunately, 3420 Aspern Development AG has not yet committed to shifting perspectives on a larger scale, or to taking the courage to shift their goals (and their vast marketing campaign) towards other burning topics. And these topics are evident: regarding the issue of migration and asylum-seeking, the programming of a “new city” could be a leading project engaging in issues that are currently dominating European politics, by far exceeding the city limits of Vienna (especially seeing as it is developed under a social democratic city government in which the urban planning department is headed by the Green Party). The unplannable aspect of growth could thus be committed to as a program—as it was already suggested by the cohabitation group que[e]rbau.

Instead, temporary art programs like “PUBLIK_Art and Culture at the construction site” (curated by content.associates until 2013⁰⁸) have organized art and cultural events as “Zwischennutzung” (temporary use) since 2011. As PUBLIK was funded by the marketing department, expectations were clearly to bring in as many people as possible to the site to be developed. The budgets were allocated on a year-to-year basis, so that no longer-term perspective could be conceived. In addition, curators like Angelika Fitz produced temporary projects like the “aspern parliament” (with Oliver Hangl and Elke Krasny) as unusual acts of promoting Aspern Vienna’s Urban Lakeside at the Vienna Real Estate Fair (2010). Also, the landscape planning office ZwoPK was commissioned to realize temporary elements like the “urban field” and

04 The construction of the Ring street as a representational boulevard replaced the fortification and ditches which had become obsolete; it was officially inaugurated by emperor Franz Joseph in 1865.

05 The site has a size of 240 hectares (which equals that of Vienna’s 7th and 8th districts taken together); it will provide 8,500 apartments for 20,000 residents and 20,000 jobs; the lake of 5 hectares is situated in a park of 9 hectares.

06 For a detailed chronology and analysis of the development, see, e.g.: Sabine Knierbein, Ali Madanipour; and Aglae Degras, “Vienna_(Re)Framing Public Policies, (Re)Shaping Public Spaces?”, in *Public Space and the Challenges of Urban Transformation in Europe*; Ali Madanipour, Sabine Knierbein, and Aglaée Degras (eds.), Routledge 2014, p. 23–37.

07 <http://www.wien3420.at>; The owners of Wien 3420 AG: GELUP GmbH – 73.4% (subsidiary of the Vienna Business Agency (www.wirtschaftsagentur.at), the VIENNA INSURANCE GROUP Wiener Städtische Versicherung AG (www.vig.com) and the building society Bausparkasse der österreichischen Sparkassen Aktiengesellschaft (www.sbausparkasse.at); Bundesimmobiliengesellschaft BIG (federal property administration) (www.big.at) – 26.6%; <http://www.aspern-seestadt.at/>

08 <http://www.contentassociates.cc/>

“event square” for the area around the U2 subway station in the north, and the “lakeside pier” to offer an elevated view over the lake (2012). Numerous collaborations with Austrian and international universities added to activating the space temporarily and to communicating the project on an international level.

So, while everything seems to be possible in Aspern, an overall art plan has not been developed—let alone one to assign a new role to artistic strategies of urban practitioners. Up to now, the role of art is still the one we know, the one which mends lacks, which creates events and which entertains and activates the first few hundred residents who have moved there by now (starting November/December of 2014) along with, of course, a so-called general audience. In Dec. 2010, the Aspern Beirat was established, an advisory board of local and international experts from various backgrounds ranging from planning to business. No one from the arts context was included. In 2014, a quarter management (“Stadtteilmanagement”) was installed as a continuation of PUBLIK, one of the tasks of which is to take care of cultural activities.

But what impact do all these activities have—beyond what Heinz Schütz⁰⁹ calls the “white noise”, “pointing at one of the most frequent misunderstandings, or guidelines of understanding democracy: ‘Democratic bodies miss their goal if they want to define a space of representation for everyone. Ultimately, “democratic” means opening up a heterogeneous space, a field for articulation that does not reduce itself to the smallest common denominator, but creates clear profiles of individual voices in order to avoid the leveling “white noise”—in full awareness even of those forces in society which function beyond democratic voting procedures.’”¹⁰

THE CONSORTIUM FREE FIELD

As part of our “test site”, we conceived a collaboration between the Institute of Art and Design (Vienna University of Technology) and the HBKsaar (Academy of Fine Arts Saarbrücken / class of Georg Winter) in 2011 in order to connect the shifting perspectives between a shrinking city (Saarbrücken and the World Heritage Site of Völklingen, where Georg Winter’s class resides¹¹) and a growing city (Vienna), and in order to raise awareness as to how fluid these processes are.¹² The students took a special interest in the black spot in the master plan—devoted to “religious use” –, providing an obviously not yet defined area in the master plan. This demanding open blind spot was the starting point for speculating on the *Consortium Freies Feld* (Consortium Free Field). The Consortium Freies Feld aimed at taking a small parcel of land of the future Aspern Vienna urban lakeside off of investors’ interests and using it to discuss current urban issues in international workshops and symposiums with experts from diverse backgrounds—and on a parallel level providing open access to the public, discussing the diverse and often conflicting interests in urban development. Reversing the notion of a consortium as a merger of business interests, this atypical consortium meant to gather societal interests and social values and to find out how they could be placed in the foreground of current urban agendas beyond neoliberal interests and public–private partnerships. Since there was no burning interest of investors anyway, establishing the Consortium Freies Feld could have been the first step of involving artistic strategies in urban development in Vienna, discussing these in the context of other projects in Europe, and placing Aspern Vienna’s Urban Lakeside in the Centrope region using a new approach.¹³

Before exploring this and other “missing things” as a potential for the unplanned beyond Aspern Lake City, I would like to look at the two reference projects.

09 Director of the public arts fund of Munich from 2000–2002; “Stadt.Kunst”, Lindinger and Schmid (eds.), 2001.

10 Quote from the paper “Demokratie und Auftragskunst” by Heinz Schütz, Munich, translated by Barbara Holub; <http://www.stadtraumorg.de/archiv/vortragschuetzpage.htm>; accessed Feb. 4, 2015.

11 Völklingen was one of the most prosperous cities in Germany around 1900.

12 See “Urbanmatters.coop”, published by the Institute of Art and Design/Vienna University of Technology, 2012.

13 See also the (German) text by Barbara Holub (ibid), here republished on pp. 64 ff.

2_“KUNSTPROJEKTE_RIEM”

Munich grew by 115,000 inhabitants in the last ten years (even though young people leave the city, because they cannot afford the high rents), therefore it has an urgent need for offering affordable housing. Messestadt (Fair City) Munich-Riem is a new urban quarter on the 556 hectares area of the former airport Munich-Riem, which was shut down in 1992. Unlike Vienna Aspern Lake City, this new urban development started with a central function, the fairgrounds, which opened in 1998—before the construction of the housing areas started. It was conceived for 16,000 residents (6,500 apartments) and envisioned the provision of industrial property for 13,000 jobs—which is a density significantly below that of Aspern Lake City. The generous landscape park to the south was also the site of the Bundesgartenschau (Federal Garden Expo) in 2005 (BUGA’05). The Messestadt was scheduled to be completed in 2015. Envisioned as a social democratic model project based on the “Munich Mix”, which provides a mixture of social housing, independently funded housing, cooperative housing, and subsidized condominiums, the Messestadt has already recently been facing grave social problems (according to a study published in 2013) “due to heavy planning failures, a lack of infrastructure (like a high school, pre-schools and kindergardens) and a lack of social care for the high percentage of residents who live on welfare.”¹⁴

Already during the planning period, the Messestadt was accompanied by an ambitious public art strategy that focused on providing communication and creating identity, “kunstprojekte_riem”.

It was curated by Claudia Büttner¹⁵ based on the Riem-Studie (a preliminary study commissioned by the City of Munich in 1996)¹⁶, and realized between 2000 and 2003. “kunstprojekte_riem’ is a six-year pilot project financed by the City of Munich from its Art for Architecture budget, funds acquired as a result of a stipulation that a certain percentage of the costs involved in building municipal crèches, schools, fire stations etc. be set aside for art in and around buildings and in public places. These various sums of money were pooled in Messestadt Riem, enabling works of art to be created at public sites independently of individual building projects and in accordance with residents’ wishes. The aim of ‘kunstprojekte_riem’ is to create art that reflects the interests of the public. Commissions must therefore take into account



“Schönes Wohnen in der Messestadt Riem” (“Living at Home at the Messestadt Riem”), a magazine by Pia Lanzinger, published at Verlag Silke Schreiber, Munich, in 2010

14 <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/wohnen-in-der-messestadt-riem-vom-vorzeigeviertel-zum-ghetto-1.1616604>; accessed Feb. 4, 2015; translated by Barbara Holub.

15 She won the competition in 1998 with a basic concept spanning seven years.

16 Published as “Stadt.Kunst” in 2001 (ed. Heinz Schütz), see 9; “kunstprojekte_riem: Öffentliche Kunst für einen Münchner Stadtteil / Public Art for a Munich District”, Claudia Büttner (ed.), Springer, 2004.



Pia Lanzinger, „So wohnen wir“ (“This Is How We Live”) as part of “Worlds of Living”, “kunstprojekte_riem”, Messestadt Riem, Munich, 2001

both the rapidly changing face of Messestadt Riem now and in the years to come and the varied concerns of those affected. For the artists, this means addressing the specifics of the suburb and engaging in a dialogue with those who commission their work—ultimately, the local residents. In their works, some of which are intended to be realised over a number of years, they focus on certain aspects of life in the new suburb. In addition, several projects are carried out each year in connection with a particular theme or motto.”¹⁷
The public art strategy consisted of the following strands:

→ **“Stadtmarken” (City Markers), 2000:**

“How do you create works of art for somewhere that does not really exist? The Munich suburb Messestadt Riem is such a place. People have already moved into some of the new accommodation, but much is still missing—the centre, for example. ‘Stadtmarken’ (city markers), initiated by ‘kunstprojekte_riem’, uses art to draw attention to some prominent features of Messestadt. The works of art shed new light on existing features or draw attention to various intermediate states in the birth of Messestadt. The artists have reacted to the transitional stages between unused land, building sites and the creation of a new suburb. They have also provided residents with points of identification in an environment in which the noise of building activity is omnipresent and a planned landscaped park nothing but a far-off vision.”

¹⁷ <http://www.kunstprojekte-riem.de/>, accessed Jan.12, 2015.

→ **“Wohnwelten” (Worlds of Living), 2001**

“Considering the ‚beginning stages‘ of life in the Messestadt, which over the next few years will also be determined by the permanent simultaneity of construction work, completion, and resurfacing of apartment buildings, one topic in particular concerns everyone: Living. Living is also a theme of contemporary art. Artists create uncommon installation art and design special atmospheres. Or they look into what ‚living‘ means for people. kunstprojekte_riem invited artists to realize different projects in the Messestadt Riem.”

→ **“Gesellschaftsräume” (Societal Spaces), 2002**

“The new suburb of Messestadt Riem is generating not only streets and squares, but also social groups, initiatives and communities. United by common interests, by gender, religion, origins or age, the members of these widely differing groupings gather in various indoor and outdoor spaces. Together, they constitute society in Messestadt. The year’s theme or motto 2002 is ‚Gesellschaftsräume‘—the social spaces that are crystallising in the new residential district. kunstprojekte_riem has invited the following artists: Mauricio Dias & Walter Riedweg (Rio de Janeiro/Basle), Kathrin Böhm, Andreas Lang, Stefan Saffer (London/Berlin), Karin Sander (Stuttgart) & Lützwow 7 (a team of landscape architects from Berlin), Sissel Tolaas (Oslo/Berlin).”¹⁸

In 2003, artists Stephen Craig, The Department of Public Appearances and Oda Projesi realized projects, and the international symposium „Urban Strategies. Art in Urban Development Areas“ took place.

But what happened to “kunstprojekte_riem” then? The project ended prematurely in 2004, since “participation art always harbours the danger of declining into paternalistic, socio-educational welfare projects or of developing a kind of planning and conceptual over-protectiveness.” This was the official argument by Lydia Andrea Hartl, the head of the Cultural Department of the City of Munich.¹⁹ The next steps were the Federal Garden Expo (2005) and what Hartl describes as “a new up-to-date course for art in public space in Munich from 2004 onwards.” This new course meant to reintroduce big sculptures: visible, permanent, creating a signifier for the Messestadt—something Claudia Büttner’s plan had also envisioned for the next phase. But she also emphasizes how seemingly invisible projects are inscribed in people’s minds and the memory of the Messestadt, thus raising the issue of “visibility” and “permanence” in a more complex way. Büttner further explains the problems she and the artists encountered by realizing their art projects and that “against all expectations there were particular difficulties, not caused by the residents and the unpredictability of how they would receive art, but due instead to the complexity of the areas of responsibility (or non-responsibility), the great economic pressure and the particular power structures in this district. [...] Despite the suggestion, made at early stage, that art should be concretely involved in the formulation of concepts, that is in the assessment of the architecture competitions, such an approach was never adopted—due in part to the influence of the chamber of architects.”²⁰ As another problem she highlights the shortage of space—the discrepancy between the vast empty areas, which were yet unavailable even for temporary use due to the high economic pressure to develop property.²¹

18 <http://www.kunstprojekte-riem.de/>, accessed Jan. 12, 2015

19 In “kunstprojekte_riem: Öffentliche Kunst für einen Münchner Stadtteil / Public Art for a Munich District”, Claudia Büttner (ed.), Springer, 2004, p. 9

20 *ibid.* p. 45

21 In 2009, the continuation of employing art in the Messestadt was confirmed by the Committee on Culture of the City of Munich. The “new course” started with an invited artist competition, which Panamarenko won for “Knikkebeinen Ravens”, a huge sculpture conceived for the landscape area. In 2012, the artist informed the public arts committee that he could not resolve technical problems and therefore would not be able to realize the project. A new invited competition took place, pursuing the same goals as the last one.



“White Spots”, Beyond scenario for Leidsche Rijn, Utrecht (NL)

3_“BEYOND LEIDSCHER RIJN”

In 1995, the Leidsche Rijn Master Plan was completed and in 1997, the construction of this suburban extension of the City of Utrecht started as one of twenty-seven urban extension areas as part of the Vinex program²². This was designated in 1993 by the Dutch Ministry of Housing, Spatial Planning and the Environment in order to address the housing shortage. Leidsche Rijn was the largest Vinex site and scheduled for about 70,000 inhabitants. The Visual Arts Advisory Board proclaimed the necessity of a special arts plan that should develop along with the construction site. In 1999, Peter Kuenzli, former director of Property Development in Leidsche Rijn, approached Tom van Gestel (SKOR) to develop an art plan. From the beginning, Van Gestel emphasized the interest to identify gaps in the planning process, make them visible through art—but to not resolve problems of the master plan. In 2000, the scenario “Beyond Leidsche Rijn” was conceived as the “Vinex assignment for art”.²³

The Beyond Foundation was commissioned by Utrecht City Council and established for a period of fifteen years. Beyond developed a special communication and discussion system called “looping” to ensure a loop connecting the public, producers and decision-makers throughout the whole process of preparation, implementation and beyond.

22 “Vierde Nota Ruimtelijke Ordening Extra” translates as “Fourth Memorandum Spatial Planning Extra”; the goal is to construct 750,000 new apartments between 1995 and 2025. Vinex focuses on strengthening existing cities and urban areas thus reducing exploitation of the land, traffic and unnecessary mobility. It also aims at reducing the quality difference between the rental sector and the buying sector. (see: <http://www.deappel.nl/cp/p/34/>; accessed Jan. 31, 2015.)

23 “Beyond” was devised by a study group led by Peter Kuenzli, former director of Property Development Leidsche Rijn. The group consisted of an artist (Jan van Grunsven), an architecture critic (Bernard Colenbrander), artistic consultants (Tom van Gestel, Govert Grosveld), and a former representative from the Department of Cultural Affairs (Mariette Dölle). To download the list go to: <http://www.beyondutrecht.nl/index2.php?sub=3>

The process of devising the elements of Beyond began by inviting six specialists to write an essay exploring their visions of the larger social developments concerning the public domain in Leidsche Rijn. These essays served as a resource for the art program and were made available to the artists.

The Beyond scenario contained the following elements:

→ **Action Research**

Action Research is a programme of temporary projects and rapid interventions by artists in neighbourhoods that are already occupied, whereby 'Leidsche Rijn Now' is the focal point; Leidsche Rijn as an area with new facilities and a community under construction.

→ **Parasites**

What are Parasites? This is the umbrella name for mobile architecture and experimental forms of light urban development; residential and professional spaces that can be easily moved and require very few facilities. But parasites can also fulfil all kinds of other functions such as a catering pavilion, a gym, cinema or ice-cream parlour.

→ **Looping**

Looping is the 'communication department' of Beyond. Looping not only notifies residents and interested parties of the projects, it also encourages participation in Beyond's activities and seeks to stimulate debate on the art programme. A platform for that debate is available on this site. In addition, Looping tells visual stories featuring a number of fictional characters. These stories are a means to communicate all aspects of Leidsche Rijn. The subjects dealt with can be related to various public activities. They can be found on the homepage, where you can also view previous episodes.

→ **Director Artists**

In Director Artists, artists are invited to contribute to the design of several major infrastructure projects. In the Netherlands, the term Vinex is often associated with large, boring residential areas. We use art to conceive strategies that can be a creative solution to this.

→ **Artist Houses**

In the project Artist Houses, Beyond invites a number of artists to intervene in the urban reality of Leidsche Rijn. This could include projects like building a house or organizing an event.

→ **White Spots**

Leidsche Rijn will not be built in one day; the establishment of Leidsche Rijn as a new community is a long process. With the White Spots programme we join in that process. 'Beyond' will buy a number of plots and sites in Leidsche Rijn. This will lead to a number of 'empty' spaces in the middle of the neighbourhoods: white spots on the map. These sites can be used for temporary art projects. Eventually, Beyond will sell these plots and then buildings can still be erected on them."²⁴

24 <http://www.beyondutrecht.nl/index2.php?sub=3>

The various strands of Beyond—from creating communication and temporary interventions up to installing large-scale art projects and buildings on site—were critically engaged in the contemporary discourse of art involved in urban issues and reflected the role of artists in an ongoing process. Beyond continues to address critical aspects in their final publication, which does not shy away from highlighting the discrepancy of art engaging in urban development and the dominant interests of market forces. In a seminar in March 2001 in Utrecht about the role of visual arts in Leidsche Rijn, Chris Dercon²⁵ took the opportunity to comment on the Beyond scenario to denounce the Dutch consensus society. He said that “the ‘Art Policy’ had been superseded by a communication strategy intended to help implement the overall project.”²⁶ Peter Kuenzli and Martin Mulder²⁷ conceded that in spite of “trying to be provocative, they did not always succeed. [...] In fact what we have learned from this whole experience, perhaps, is that a cultural program cannot penetrate to the heart of that big machine. [...] The art program chains itself to the monster of urban development in the idealistic hope that it can be an agent of change, create something different. That the impetus came from the municipal authority could be construed as a perfect example of Herbert Marcuse’s notion of ‘repressive tolerance.’”²⁸ Bernard Colenbrander, who compiled and co-authored the “Vinex Assignment for Art”, conceded: “We are fully aware that reality is shaped by market forces and try to compensate by inserting scope for inalcitrant ideas. [...] But the question arises of whether art can act as a countervailing force against the commonplace or if it is just a placebo.”

Here the ambivalent role of art in urban development becomes evident. When Kuenzli considers culture as a “fourth pillar—besides the economic, social and physical planning pillars”²⁹, this reveals the problem of culture being added as an extra to the dominant “pillars” of urban development rather than being involved as integral part *within* these other pillars. Only then, participating in these meetings as equal experts with an equal voice in decision-making, artists could question the dominant parameters. They could play out the potential of resistance and being a critical element. The responsibility would be returned to the economic “players”—which would already count as a big success—rather than art being “tolerated” (and thus made insignificant) as a critical voice, which brings us back to Marcuse’s text from 1977, which is very much up-to-date yet again.

In his research project “Locating the Producers_Durational Approaches to Public Art”, Paul O’Neill analyzed “Beyond Leidsche Rijn” as one of five in-depth case studies³⁰, and he also mentioned preceding projects of artists returning the voice to public engagement, like the “Nouveau Commanditaires” (conceived by Belgian artist François Hers, established in 1991)³¹. Since 2009, the “Neue Auftraggeber/New Patrons” also exist in Germany (initiated by Alexander Koch/Berlin), where they have six partners by now³². Shifting the expertise from commissioners or curators, it is now citizens or associations that are encouraged to take initiative to realize art projects in a collaborative process for their chosen urban or regional context. Whereas the projects realized by the Nouveau Commanditaires were mostly still large-scale public art projects, the New Patrons in Germany are rather engaged in vital urban issues.

Speaking of innovative approaches of art engaging in societal issues, the Artist Placement Group (APG) is a seminal initiative to place artists within the system in order to enable change. It was founded by John Latham and Barbara Stevini in 1966. The organization actively sought to reposition the role of the artist within a wider social context, including government and

25 At the time he was the director of Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam; since 2012, he has been the director of Tate Modern, London.

26 Cor Wijn, “Battling the Unease_Reflection on 10 Years of Beyond”, in: *Art as Urban Strategy_Beyond Leidsche Rijn* (eds. Tom van Gestel, Henriette Heezen, Nathalie Zonnenberg), NAI Publishers, 2009, p. 100ff.

27 Peter Kuenzli was director of Leidsche Rijn Project Office from 1995–1999. He is director of Gideon Consult, in which capacity he serves as project director or consultant of numerous complex urban regeneration plans.

28 Cor Wijn, “Battling the Unease_Reflection on 10 Years of Beyond”, in: *Art as Urban Strategy_Beyond Leidsche Rijn* (eds. Tom van Gestel, Henriette Heezen, Nathalie Zonnenberg), NAI Publishers, 2009, p. 100ff.

29 *ibid.*

30 *Locating the Producers_Durational Approaches to Public Art*, eds. Paul O’Neill, Claire Doherty, Antennae Series no. 4 by valiz, 2011.

31 <http://www.nouveauxcommanditaires.eu>

32 The New Patrons in Germany are: GfZK, Hartware-Kunstverein Dortmund, Künstlerhaus Stuttgart, ACC-Galerie Weimar, Brandenburgischer Kunstverein Potsdam, Deichtorhallen Hamburg.

commerce, while at the same time playing an important part in the history of conceptual art during the 1960s and 1970s. In 1972, the Arts Council discontinued funding on the basis that the 'APG is more concerned with Social Engineering than with pure art'. Barbara Steveni negotiated the "Whitehall Memorandum" with the UK government, documenting the support of artist placements within government institutions. It was agreed that there was a bilateral interest between artist activity and government activity, which later led to a number of APG placements. Invited by Joseph Beuys, the APG participated in Documenta 6 (Kassel, Germany, 1977), and held a series of podium exchanges with German government officials in Bonn, which led to the first international artist-with-government placement.³³

4_WHAT NOW? THE POTENTIAL OF MISSING THINGS

What is missing now? What will be missing when Aspern Vienna's Urban Lakeside will be "completed" in some 15 years from now? Is it possible to "finish" a new urban development project today, or do not the fast changes in society require an ongoing adjustment according to changing parameters of society? Missing things can be considered a chance; they can be explored as a new strategy for involving artistic practices in urban development, as we did in the "Second World Non-Congress of the Missing Things" in Aspern Vienna's Urban Lakeside on Nov. 23, 2014.³⁴ By shifting the format of a congress into an artistic strategy for creating an emancipatory situation, people on site can reveal hidden qualities and agendas to be recognized.

The question is: Why did Aspern Vienna's Urban Lakeside not commission a durational public art project based on the experience of projects like the ones mentioned above? What difference would it have made to shift the marketing budget to art projects engaging in urban issues? Why did Public Art Vienna not take the initiative to develop a concept? They would have had the potential to produce an innovative approach of engaging art in urban issues, based on the projects mentioned above. New cultural initiatives were started in early 2015. Now the annual marketing budget of 500,000 euros was handed over to curator Jürgen Weishäupl for producing cultural venues (which he calls "salotto"/"salon"), while artist Jan Lauth was commissioned to conceive the "seeLab". But can these initiatives make up for a durational concept addressing current societal issues as an integral aspect of a new urban development, providing "urbanity" beyond singular moments of cultural events? As already mentioned, many cultural producers, artists and international university programs have engaged in providing new perspectives and meaningful and critical contributions—but what impact did all these endeavors actually have?

Let us now return to the question at the beginning: What can we learn from Aspern Vienna's Urban Lakeside? "Missed opportunities" can be considered a tool to engage in producing new visions instead of lamenting. To admit "failure", i.e. that something has been missed (a certain point in time, a certain aspect), or that parameters changed and that therefore new strategies are needed, possibly reframing the context and shifting the focus, must finally be considered a strength rather than a weakness.

Aspern Vienna's Urban Lakeside would still have the potential to realize a model for a new, contemporary city, developing a new approach towards process-oriented planning strategies and creating a lively urban public space, where contradiction is allowed and the risk of "unpopular" decisions

33 See: <http://www2.tate.org.uk/artistplacementgroup/>

34 For details, see: www.missingthings.org

Missing Things

Eine Sanddüne für die „Frau in den Dünen“	# 1	a sand dune for "the woman in the dune"
Wohnungen für queere Asylwerber	# 2	flats for queer asylum seekers
Dialog mit den Arbeitern von General Motors	# 3	a dialogue with the employees of General Motors
Reanimierung der fahrbaren (mittlerweile bereits ausrangierten) Kunstobjekte, die die Halbwertszeit von Kunst zeigen	# 4	reanimating the discarded art objects, showing the half life period of art.
Seeschwalben	# 5	terns
Eine chinesische Glückskatze	# 6	a chinese lucky-cat
Die Überraschung	# 7	the surprise
Der nahtlosen Übergang zwischen „Stadt“, Baustelle und „Gstettn“	# 8	the seamless transition between city, construction site and "Gstettn"
Der Hügel am nördlichen Seeufer	# 9	the hill at the northern lakeshore
Das Fiederhaus	# 10	the "Fiederhaus"
Die Aussichtsplattform	# 11	the observation deck
Neue Wege suchen	# 12	searching new ways
Der sich verändernde Horizont	# 13	the changing horizon
Cricketspieler aus fernen Landen	# 14	cricket players from distant land
Der maßgeschneiderte Blindenweg aus speziellen Pflanzkübeln	# 15	the tailored pass for blind people, made out of special planters
Der Erdkeller	# 16	the earth cellar
Platz für experimentelle Architektur	# 17	space for experimental architecture
Keramikbrennofen mit Holz befeuert	# 18	Ceramic kiln, fueled by wood
Mongolische Jurte	# 19	mongolian yurt
Aufbruchstimmung	# 20	"Aufbruchstimmung" // pioneer spirit
Sich besonders fühlen	# 21	to feel special
Die wilde Flora	# 22	the wild flora
Ein Ankunftszenrum für Roma	# 23	an arrival center for Roma
Der See der Namenlosen	# 24	the lake of the nameless
Preisverleihung für die Realisierung von 50 Stellplätzen (anstatt der geplanten 550) im Südtail	# 25	award ceremony for the realisation of 50 parking spaces (instead of the planned 550) for the Southern part
Die Baustellenkantinen	# 26	the construction site canteens
Die Nutzung einzelner Freiflächen nach Arbeitsschluss durch die Bauarbeiter	# 27	the use of vacant spaces by construction workers after work
Bitte liebt Aspern!	# 28	please love Aspern!
Die Bernhardiner-Allee	# 29	the Bernhardiner-Allee
Die riesigen Koi-Karpfen	# 30	the huge koi-carps
Die „Verwilderung“ und Sukzession einiger jetzt noch brachliegender Flächen und Bereiche, die einige sehr interessante jahreszeitliche Farb- und Pflanzstrukturen erkennen lässt, die aus der „Nichtpflege“ resultieren.	# 31	the wilderness of still fallow areas, and the seasonal changing structures of color and plant resulting from the lack of care
Die menschenleere Stadt	# 32	the deserted city
Container	# N	containers
Lärm	# N	noise
Analoge Kommunikation	# N	analog communication
Der Fußabdruck des Flughafens	# N	the footprint of the airport
Spiel von Licht und Schatten auf der Baustelle	# N	light and shadow situation at the construction site
Queere Räume	# N	queer spaces
Napoleons Rückkehr nach Aspern	# N	Napoleon's return to Aspern
	# N	
	# N	

2nd World Non-Congress of the Missing Things / Wien, Aspern Seestadt

These Missing Things shaped the content of the "2nd World Non-Congress of the Missing Things" in Vienna's Aspern Lake Side. They were submitted by the first some forty residents and by some of the 2.000 construction workers. For the "Non-Congress" students of Social Design/University of Applied Arts Vienna developed urban interventions based on these issues.



Aspern Lake City, 2014

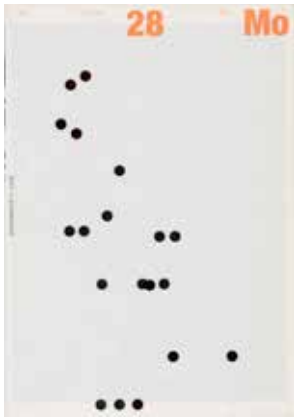
can be taken. It was decided to advertise this new urban development as Aspern Vienna's "urban lakeside" rather than, say, an "international city" claiming the obvious potential of positioning it between the "former East" and the "former West" (and connecting to ideas of creating a Centropo region, which Erhard Busek had envisioned after the fall of the Iron Curtain). This decision was based on the conviction that it would gain a larger acceptance by the public. But who is "the public"? "Unpopular" decisions would require the courage to proclaim a social equilibrium as an intrinsic societal value and to introduce means that would contribute to that. Current burning questions of our society include the unresolved issues of people seeking asylum and the ongoing migration process. How could these issues be located in a new urban development? As mentioned already, one of the cohabitation groups in Aspern Lake City, que[e]rbau, has phrased their intention of providing space for queer asylum seekers in their building—and they even want to expand the initiative to the other housing areas.³⁵ Committing to these burning issues as a marketing strategy for a „new city“ and displaying the courage to tackle them rather than providing "bread and circuses" as a placebo in the sense of what Marcuse described as "repressive tolerance" would actually make a difference. What if a city dared to announce its new strategies outspokenly as "unpopular"?

35 que[e]rbau:
<http://queerbau.mixxt.at/>

3.5

Planning Unplanned - Wo ist die Kunst?

Dieser Text wurde erstmals veröffentlicht in: Institut für Kunst und Gestaltung 1, TU Wien (Hrsg.), *urbanmatters.coop*, Saarbrücken: 2012 (ohne Paginierung).



01 Siehe dazu "Locating the Producer", in dem Paul O'Neill fünf durational art projects untersucht hat, z.B. Beyond, Leidsche Rijn/ Utrecht (kuratiert von Tom van Gestel/ SKOR), Valiz, 2011; sowie die Vortragsreihe "urbanmatters. lecture"

02 *Planning Unplanned* ist ein von Barbara Holub geleitetes Forschungsprojekt am Institut für Kunst und Gestaltung 1, TU Wien, das die Rolle von Kunst im Kontext urbaner Entwicklung untersucht.

Kunst war in *asperm Seestadt* nicht vorgesehen.

Dies ist verwunderlich, wird doch gerade Kunst und Kultur oft die Aufgabe zugeschrieben „Leben“ und Lebendigkeit anzuregen und zu entfalten, Aspekte, die für das Leben in einer *neuen Stadt* "notwendig" sind, um lebenswert zu werden.

Die paradoxe Frage ist dem gegenüber aber, wie "Leben" und Lebendigkeit geplant werden können - ist doch ein wesentliches Merkmal von Lebendigkeit genau das Unvorhergesehene, das, was eben nicht geplant werden kann. Kunst und künstlerischen Strategien wird dabei eine Expertise gezollt, die von anderen an Planung beteiligten Disziplinen und ExpertInnen nicht übernommen werden kann.

Im Kontext von Stadtentwicklung gibt es einerseits die gezielte Nachfrage nach dem Stachel, den Kunst in Form eines kritischen Widerparts platzieren kann, wie andererseits die Anfragen nach „positiver“ Wirksamkeit: Identitätsstiftung, Initiierung von Kommunikationsprozessen, Konfliktlösung, und – nicht zuletzt – Imageaufwertung. All diese Rollen wurden sowohl von KuratorInnen bewusst eingesetzt als auch von KünstlerInnen selbst initiiert.¹

*Planning Unplanned*² untersucht das Potential der Kunst, innerhalb und mittels dieser neuen Rollen Tools und Strategien für urbane Prozesse zu entwickeln, die der Logik des Neoliberalismus und dem Glauben an unendliches wirtschaftliches Wachstum als treibende Kraft eine Absage erteilen. Als ein wesentliches Element von *Planning Unplanned* wurde deshalb die Website www.urban-matters.org installiert. Diese sammelt weltweit Projekte, die sowohl von KünstlerInnen als auch von ArchitektInnen/ UrbanistInnen, SoziologInnen und anderen urbanen ProfessionistInnen initiiert bzw. realisiert wurden und werden. Das Hauptaugenmerk liegt auf der Entwicklung unkonventioneller, längerfristig wirksamer Methoden für aktuelle urbane Fragestellungen. Diese Projektsammlung dient als Recherchewerkzeug für die Zusammenstellung verschiedener Tools und Strategien als auch für die Filterung von relevanten Fragestellungen.

Planning Unplanned hatte von Beginn an das Ziel, Forschung und Praxis zu verknüpfen und als gleichwertige Elemente zu verfolgen, die sich gegenseitig verflechten. Dieses Anliegen "Forschung durch Praxis" wurde wohl immer wieder von jenen KünstlerInnen und UrbanistInnen, die neue Praktiken

entwickelt haben, als ein weiterer wesentlicher Aspekt verfolgt, jedoch bis dato kaum ernsthaft wahrgenommen. Ein Forschungsprojekt, das an einem Kunstinstitut an einer Technischen Universität angesiedelt ist, ist prädestiniert, die Verbindung von Forschung und Praxis, auch in der Lehre, anhand der Durchführung eines komplexen Projektes, nun nochmals zu betonen.

Deshalb suchten wir für das Forschungsprojekt auch nach einer Möglichkeit, ein konkretes Projekt in der Planungsphase mitzuverfolgen, um unmittelbar auf die jeweiligen Fragestellungen, Probleme und sich verändernden Parameter Bezug nehmen und daraus wiederum Erkenntnisse für *Planning Unplanned* insgesamt ziehen zu können. Die Wahl fiel auf eine Testsite in Wien, die zukünftige Aspern-Seestadt. Dieses größte Stadtentwicklungsprojekt der nächsten zwanzig Jahre in Wien (und eines der größten in Europa), eine „neue Stadt zwischen Wien und Bratislava“³, bietet dafür eine außergewöhnliche Situation – von der Wien 3420 Aspern Development AG selbst als „Ausnahmestandard“ im Oktober 2011 beim *aspern Citylab* bezeichnet.

Was heißt *unplanning* bzw. *planning unplanned*?

Fragen nach der Planbarkeit von Stadt wurden in den letzten Jahren aus verschiedenen Perspektiven immer wieder gestellt, meist aber in Zusammenhang mit dem Phänomen der ungeplanten räumlichen Aneignung in Form von Landnahme vor allem in schnell wachsenden Ballungsgebieten wie z.B. den Gecekonos in Istanbul. Die Zufälligkeit des Ungeplanten soll dabei eher ausgemerzt werden, als dass er als Produktivkraft sozialen Handelns verstanden wird. Umgekehrt gibt es mittlerweile eine Vielzahl von Projektsteuerungsmechanismen, mit denen versucht wird, gewünschte Entwicklungen so zu begünstigen, dass diese auch tatsächlich eintreten - wobei dem Ungeplanten dabei wenig bis kein Raum zukommt.

Wie können künstlerische Strategien für „unplanning“ (eines herkömmlichen Masterplans) entwickelt werden? Inwieweit ist oder soll eine „neue Stadt“ überhaupt planbar sein? Der Stadtsoziologe Hartmut Häußermann betonte das Ende der Planung bereits in Bezug auf die Messestadt München-Riem 2004⁴. „*‘Städtisch’ ist die Koexistenz des Heterogenen auf engem Raum. Das kann geplant werden mithilfe von Nutzungsbestimmungen, unterschiedlichen Gebäuden und einem inszenierten Mix von kommerziellen Aktivitäten. Aber Planung ist hinsichtlich des Städtischen letztlich immer Begrenzung, Ausschluss von Unerwünschtem, um Raum zu lassen für andere Zwecke.*“ Und: „*Heute müssen Planer lernen, nicht alles planen zu wollen.*“

Vielfach haben sich UrbanistInnen mit der Veränderung der Rolle der ArchitektInnen befaßt – und wenig hat sich in realen Planungsverfahren dadurch tatsächlich verändert. So beschreibt und fordert Klaus Overmeyer (urban catalysts) 2003 wie auch andere die sich verändernde Rolle der PlanerInnen dahingehend, dass diese mehr in die Rolle eines Ermöglichs, Agenten oder Mediators schlüpfen sollte.⁵ Dies resultierte noch aus der Hoffnung, dass die neuen Strategien tatsächlich eine Chance hätten, die gängigen Mechanismen und Machtinteressen von Stadtplanung zu durchbrechen.

Aus der heutigen Perspektive erscheint diese Forderung zu bescheiden und zu wenig weitgreifend. Durch die grundlegenden und derzeit nicht absehbaren gesellschaftlichen Umbruchsituationen stellen sich Fragen von Inklusion und Exklusion, von aktuellen und zukünftigen Wertvorstellungen von Gemeinschaft und damit der gesellschaftlichen Verantwortung von

03 Mit diesem Schlagwort wird die Aspern-Seestadt beworben.

04 Hartmut Häußermann. Wie wird ein Stadtteil urban?, in: Kunstprojekte Riem, Springer Verlag, 2004, S. 232

05 Siehe Klaus Overmeyer. Mit Zwischennutzungen Stadt entwickeln, in: „Hier entsteht_ Strategien partizipativer Architektur und räumlicher Aneignung“, hg. von Jesko Fezer/ Mathias Heyden, metroZones/ b_books, 2003, S. 48

Stadtplanung unter völlig neuen Parametern. Dies bedeutet auch, dass Schlagwörter wie „lebenswert“ oder „öffentlich nutzbarer Raum“ als Qualitäten noch intensiver eingefordert und weiterentwickelt und auch mentale Grenzen überschritten werden müssen. Die neuen Kommunikationsplattformen (Stichwort: Web 2.0) unterstützen eine Kombination von Aktivismus und sozialen Netzwerken, und eröffnen so einen ungeahnten politischen Handlungsraum, der über künstlerische Projekte kaum erreicht werden kann. Bewegungen wie Stuttgart 21 oder der Protest gegen den Wahlbetrug in Russland sind nur Beispiele der letzten Zeit...

Wenn die BürgerInnen sich also selbst ermächtigen, sind die „PlanerInnen“ umso mehr aufgerufen, ihre Rolle neu zu definieren. Wenig wurde bis jetzt untersucht, wie „unplanning“ oder „planning unplanned“ nicht aus einer Not- oder Mangelsituation heraus, sondern als aktiver Akt angelegt werden könnte, der die Möglichkeiten eines offenen und nicht vorherbestimmten Prozesses exploriert. Es erfordert also eine neue Art des aktiven urbanen Handelns, das weit über die konventionellen Grenzen der Disziplinen von Stadtplanung und Urban Design (Praxis) oder Stadtforschung (Theorie) oder Kunst im öffentlich-urbanen Raum hinausgeht, um neue Formen gemeinwirtschaftlicher Ökonomien zu entwickeln, Verantwortlichkeit in die Komplexität der Zukunftsfragen unserer Gesellschaft einzubetten und der Entscheidungsfindung aufgrund neoliberaler Wirtschaftsinteressen eine Absage zu erteilen.

Wo ist die Kunst?

Wo ist die Kunst? fragt Thomas Kaestle doppeldeutig in seinem gleichnamigen Buch von 2004⁶. Er bezieht sich dabei auf das „Betriebssystem Kunst“, das immer noch in sich geschlossen sei. Kunst, die sich andere Orte außerhalb dieses Systems suche, im urbanen Raum⁷, würde oftmals immer noch nicht als „gleichwertig“ zur Kunst im Museum betrachtet.

„Kunst muß sich am Verordneten stoßen und kann nicht Teil der Inszenierung werden.“ (Häußermann, ebenda)

Dies war auch der Rahmen, den wir für den Workshop von urbanmatters. pool im Sommersemester 2011 setzten. Kunst wird hierbei weder als Event zur Belebung oder als Zwischennutzung betrachtet, noch zur Problemlösung, sondern als offenes Feld, das einerseits direkt auf aktuelle Fragestellungen in Aspern Bezug nimmt, sich andererseits aber von jeglichen konkreten Erwartungshaltungen freispielt.

Kunstprojekte_riem/ Lernen von...?

Die Funktion, „Leben“ und Lebendigkeit zu planen, wurde der Kunst in hochdotierten Regenerationsprojekten in Großbritannien ebenso wie in Stadtentwicklungsgebieten in den Niederlanden oft gezielt überantwortet – so auch in der Messestadt München-Riem, einem in Größe und auch gewissen Rahmenbedingungen mit Aspern-Seestadt vergleichbaren Großvorhaben. In der Messestadt wurde die Beteiligung von Kunst schon lange vor Beginn der Bautätigkeit vorbereitet und eingeplant. Eine umfassende Studie⁸, die eine aktuelle Auslotung von Kunst im öffentlichen Raum vornahm, diente als Grundlage für die KuratorInnensuche. Das Konzept „Kunst Projekte Riem“ (in weiterer Folge benannt als *kunstprojekte_riem*) von Claudia Büttner⁹ wurde

06 Thomas Kaestle, *Wo ist die Kunst? Zur Geographie von Schnittstellen*, Kerber Verlag, 2004; zitiert nach www.thomas-kaestle.de/woistdiekunst.html

07 Im Deutschen oft noch zu allgemein als „öffentlicher Raum“ bezeichnet – im Gegensatz zum Raum der Kunstinstitutionen, der jedoch meist auch öffentlicher Raum ist. Zudem wird das, was üblicherweise mit „öffentlichem Raum“ bezeichnet wird (nämlich der urbane Raum) – zunehmend von neo-liberalen Interessen privater Einflußnahme geleitet.

08 *Stadtraum.Kunst*, Hrsg. von Heinrich Schütz, 2001

09 Vgl. Claudia Büttner, *Kunst Projekte Riem, Konzeption, Projektierung, Kommunikation, Grundkonzept für 7 Jahre*, 30.10.1998.

zur Realisierung ausgewählt und galt international als Vorzeigebispiel aktuellen Kunstdiskurses. Die Projekte begannen in der Leere des ehemaligen Flughafenareals und fokussierten vor allem die Möglichkeit, über künstlerisches Handeln soziale Prozesse und Kommunikation in Gang zu setzen. Dazu gab es von der Kuratorin auch Begleitinstrumentarien wie die „Riemer Runde“, eine regelmäßige Gesprächsrunde, die dafür sorgte, dass die Kunstprojekte direkt bei und mit den BewohnerInnen verankert wurden.

kunstprojekte_riem begleitete den Realisierungsprozess von 1999-2003 als dezidiertes Bekenntnis der Stadt München, neue Wege bei der Involvierung von Kunst im Kontext von Stadtentwicklung zu beschreiten. Auch die Finanzierung erfolgte nach einem neuen Modell: die 2% der Bauausgaben, die für Kunst-am-Bau gewidmet waren, wurden gesplittet in 1% Kunst-am-Bau sowie 1% Kunst im öffentlichen Raum, sodass die Projekte losgelöst von der Architektur (die es noch kaum gab) realisiert werden konnten. Dies war zwar einerseits eine Halbierung des Budgets, gleichzeitig wuchs das Budget jedoch stetig durch die hohen Kosten für die Landschaftsplanung¹⁰.

kunstprojekte_riem war hauptsächlich temporär bzw. prozessorientiert angelegt. An einem Ort, den es in seiner zukünftigen Ausprägung noch nicht wirklich gab, machte es wenig Sinn permanente Kunst-Projekte zu installieren. Dies diente später der Kulturabteilung der Stadt München als (vorgeschobenes) Argument, *kunstprojekte_riem* vorzeitig zu beenden und die Kunst von nun an wieder selbst in die Hand zu nehmen. Florian Matzner realisierte im Anschluss für die BUGA (Bundesgartenschau 2005) ein Projekt mit Studierenden und nun werden auf Beschluss des Kulturausschusses von 2009 Großskulpturen installiert. Als erstes Projekt dieser neuen Phase wird Knikkebeinen Ravens von Panamarenko installiert werden. Kunst ist nun also wieder sehr sichtbar und erkennbar als jene Art von Kunst, von der die verantwortlichen PolitikerInnen annehmen, dass sie „der Bevölkerung“ zumutbar sei und von dieser „verstanden“ werde.

Wo ist die Kunst heute?

Kunst geht wieder zurück in die Kunstinstitutionen, in der Hoffnung auf Unabhängigkeit. Zu vollgestellt ist der öffentlich-urbane Raum, und zu mühsam die Gratwanderung zwischen Vereinnahmung und „Unabhängigkeit“, zwischen Eventisierung und Widerständigkeit. Die „Stadt als (zunehmend privatisiertes) Unternehmen“ hat den öffentlichen Raum zum Konsum freigegeben. Somit ist es zunehmend schwierig geworden, selbst engagierte und kritische künstlerische Projekte als solche zwischen der Kommerzialisierung und Eventisierung wahrzunehmen. Kunst möchte wieder als *un-notwendiges* Extra der Gesellschaft wahrgenommen werden, um ihre Aufgabe aus der Aussenseiterposition (nicht) „erfüllen“ zu können. Die Konzeption des *urban practitioners* setzt genau hier an - um Kunst von der Erwartungshaltung, konkrete Aufgaben zu erfüllen, freizustellen.

In der Seestadt wurde Kunst als *Programm* von der Politik vorerst nicht eingeplant. Dies kann verschiedene Gründe haben: Es gibt niemanden, der sie finanzieren will. Sie wird nicht als notwendig erachtet. Oder: Die Problematik, Kunst als Standortaufwertung für neue Stadtentwicklungsgebiete zu vereinnahmen, wurde erkannt, aber es gab keine Ideen, wie Kunst bzw. künstlerische Strategien in einer neuen Rolle – vor allem in der momentanen schwierigen ökonomischen Lage - involviert werden könnte.

Mittlerweile hat aber die Eigeninitiative von verschiedenen KünstlerInnen

¹⁰ Dieses wurde dann jedoch durch gewisse Raffinesse wieder gekürzt, in dem z.B. der See aus den für die Berechnungsgrundlage dienenden Kosten herausgerechnet wurde.

und Gruppierungen, sich mit der Situation in *asperm Seestadt* zu befassen, weiters zugenommen. Der Widerstand, den der Ort selbst seiner Planbarkeit entgegengesetzt, wird von den KünstlerInnen unkuratiert und unbeauftragt adressiert – und zeigt somit umso mehr die Notwendigkeit der Existenz von Orten in einer Übergangssituation, die das Unfertige, Offene noch vor sich tragen. Die Wien 3420 Asperm Development AG unterstützt diese Einzelinitiativen, und ergänzt diese nun durch eine „Impulsnutzung“ vor allem im Bereich der ehemaligen Landebahn, mit deren Programmierung sie die KuratorInnen Content Associates im Rahmen des „Kultur- und Kommunikationsexperiments“ *asperm Seestadt PUBLIK* vorerst für ein Jahr beauftragte.“

asperm Seestadt als Testsite für den urban practitioner wurde im Sommersemester 2011 auch in der Lehre erprobt: eine Kooperation der HBK Saar, Saarbrücken/ Klasse für Bildhauerei und Public Art/ Georg Winter und dem Institut für Kunst und Gestaltung 1, TU Wien war dem Thema *Planning Unplanned* gewidmet und untersuchte vor Ort, was Kunst und Architektur gemeinsam können.

Schrumpfen und Wachsen

Völklingen (D) < > Asperm-Seestadt (A)

In zwei jeweils einwöchigen Workshops wurden sehr unterschiedliche Situationen bearbeitet: Das Schrumpfen in Völklingen und das Wachsen in Wien-Aspern.

Situation 1 // Völklingen, Saarland (D)

In der Handwerker-gasse, direkt im Weltkulturerbe der Völklinger Hütte, arbeiten die Kunststudierenden der Klasse für Bildhauerei/ Georg Winter/ HbK Saar. In direkter Nachbarschaft wohnen sie dem Transformationsprozess der seit 1986 geschlossenen Hütte zur rostigen „Ruine“ bei. Völklingens EinwohnerInnenzahl sinkt seit der Schliessung der Hütte kontinuierlich. Das Saarland ist die einzige Region der ehemaligen BRD, die ein Ausmaß von Schrumpfung aufweist, das mit dem der schrumpfenden Regionen der ehemaligen DDR vergleichbar ist. Es sind also längerfristige Perspektiven gefragt.

Die seit Jahren beharrliche Bearbeitung des Feldes Völklingen durch die Studierenden von Georg Winter kann selbstverständlich nicht die komplexe Problematik einer schrumpfenden Region lösen. Aber durch ihre Präsenz und ihr aktives Agieren im Stadtraum setzen sie ein Zeichen für „Leben“, für „Leben“ trotz scheinbarer Ausweglosigkeit.

Situation 2 // Asperm-Seestadt, Wien (A)

Wien wächst. Für das Jahr 2040 sind (wieder) 2 Millionen EinwohnerInnen prognostiziert. Asperm-Seestadt ist die größte zukünftige Stadtentwicklung in Wien und der Region für die nächsten zwanzig bis dreißig Jahre. 20.000 Menschen sollen hier wohnen und 20.000 Menschen sollen hier arbeiten. Eine neue „Stadt zwischen Wien und Bratislava“ soll entstehen, als Wiederbelebung des Centropo-Gedanken, und um Wien tatsächlich als internationale Stadt, zwischen „Ost“ und „West“ zu positionieren.

Den „weißen Flecken“ einer ungewissen Zukunft in Völklingen stehen die

„weißen Flecken“ der (noch) nicht eingetretenen Erwartungen in Wien-Aspern gegenüber. Die weißen Flecken begegnen sich nach der Hoch-Zeit und vor der erwarteten und erhofften Hoch-Zeit. Beide tragen aus unterschiedlichen Perspektiven das Potential in sich, komplexer über Zukunft nachzudenken und bestehende Wertsetzungen in Bezug auf das Gemeinwohl zu überdenken.

Martí Peran fordert in *Post-it City. Occasional Urbanities* wieder Informalität in der Planung und Raum für Konflikte, die der Homogenisierung und Monotonie des permanent überwachten Lebens entgegenwirken.¹²

In diesem Sinne lag der Fokus der jeweils einwöchigen Workshops in Völklingen und Aspern auf dem „Abseitigen“, um dem im Plan Vergessenen, Unerwünschten oder Unbedachten Raum zu geben. Der Workshop auf dem Gelände der zukünftigen Aspern-Seestadt sollte nicht ein weiteres kurzfristiges Event sein, sondern in eine längerfristige Perspektive eingebettet werden. Dafür wurde als realer Referenzpunkt ein Baufeld des Masterplans im Nordosten des Geländes gewählt, welches jedoch von einem Biobauern als Agrarfeld genutzt war. Diese Ausgangsbedingung zwang die Studierenden, dieses Baufeld als reinen Referenz- und Projektionsraum zu betrachten und ihre Projekte an „Ersatz-Orten“ im Gelände der zukünftigen Aspern-Seestadt anzusiedeln. Das „Freie Feld“ war also sowohl Anlass zu Produktion als auch übergeordnetes Denkfeld.

Consortium Freies Feld (CFF) *die Konstruktion einer Situation*

„Raumproduktion“ und „Recht auf Stadt“¹³ werden heute bereits in Marketingbroschüren als Schlagwörter vereinnahmt, ohne dass diese wesentlichen Begriffe des kritischen Urbanismus-Diskurses und die Handlungsräume, die sie eröffnen, von Investoren und Developern tatsächlich verstanden wurden (und deshalb schon gar nicht weiterreichend in der Realität der Planungspraxis wirksam werden konnten).

Umso wichtiger ist es also, bevor diese Begriffe als leere Worthülsen endgültig abgelegt werden, einen konkreten Ort zu finden, wo der „Beweis“ einer anderen Zugangsweise getätigt werden kann. Dies ist der Hintergrund des Freien Feldes.

Das *Consortium Freies Feld* stellt ein Baufeld in Aspern-Seestadt von Investoren-Erwartungen frei, um aktuelle Anforderungen an den öffentlichen, gemeinschaftlichen Raum - als Labor zur Erprobung neuer Formen geteilter Verantwortung¹⁴ - in der Praxis zu erforschen. Das CFF setzt sich aus InvestorInnen, KünstlerInnen, UrbanistInnen und anderen ExpertInnen zusammen. Bei dem CFF handelt es sich um keine „Zwischennutzung“, sondern um eine langfristige Strategie. Das CFF befasst sich fast aus dem *off*, dem Abseits, mit jenen Fragen, die der Plan nicht beinhaltet: Es schafft eine Art Parallelstruktur, die sich nicht direkt mit der Planung befasst, die auch nicht direkt nutzbar gemacht werden kann, aber Raum gibt für das Überflüssige, für das, was ansonsten keinen Platz hat. Diese Bearbeitung, die eine eigene Form von Beharrlichkeit an den Tag legt, kann mittelfristig eine Auswirkung auf die anderen Gebiete der zukünftigen Seestadt entwickeln.

Wie lange kann ein Freies Feld tatsächlich wider den Wertschöpfungsdruck agieren? Welche andere Form von Qualitäten und Werten abgesehen von direkt ökonomisch verwertbaren kann das CFF entwickeln? Das CFF

¹² Siehe Martí Peran, in: *Post-it City. Occasional Urbanities*, S.235-237

¹³ Alle einschlägige Theorieproduktion von und zu Henri Lefebvre hatte ebensowenig Einfluß auf die konkrete Planungspraxis wie die Situationisten und deren Praktiken oder auch Michel de Certeau's Differenzierung von "Taktik" und "Strategie".

¹⁴ Siehe auch die aktuelle Debatte um Commons, u.a. Silke Helfrich (hrsg). "Fülle Organisieren. Gemeingüter jenseits von Markt und Staat", transcript Verlag (erscheint 2012)

widersetzt sich grundlegend der Idee eines *zwischenbenutzten Event-Space*. Die sogenannte Zwischennutzung entwickelt mittlerweile ambivalente Tendenzen: Als gezielt eingesetztes Standortmarketing verliert sie ihren widerständigen Charakter und trägt zur Aufwertung bei, oder sie mutiert zur *Permanentnutzung*, wenn "der Investorendruck gering ist", wie die Berliner Stadtbaudirektorin Regula Lüscher in Bezug auf das ehemalige Flughafengebiet Berlin Tempelhof anmerkte.¹⁵

Das CFF beschreitet neues Terrain, das sich jenseits von Kategorien wie Zwischennutzung oder Permanentnutzung bewegt. Auf dem leeren Feld ist scheinbar alles möglich. Das Freihalten von Flächen für ungeplante und unplanbare Entwicklungen bei gleichzeitiger Definierung eines bestimmten Rahmens ist auch nur scheinbar ein Paradoxon: Das *Consortium Freies Feld* konstruiert eine Situation als "Praxis für Widerspruch, Ambiguität und Dissens"¹⁶. Es ist eine künstlerische Strategie, wie man „planning unplanned“ explorieren kann, und gleichzeitig Praxis dafür, wie über "Dissens" hinaus Fiktionen für Stadtentwicklung und ein lebendiges urbanes Leben entwickelt werden können.

Über *Planning Unplanned* und das *Consortium Freies Feld* wird die Frage "Wo ist die Kunst?" neu gestellt, und zwar in Bezug auf Handlungsfelder im Rahmen des konkreten lokalen Kontextes. In seinem Text „Lying freely to the public“, hält der Kunsttheoretiker Jan Verwoert ein Plädoyer für den „anonymen Adressaten“, um der Rechtfertigungsmaschinerie zu entkommen, der Kunst und künstlerische Produktion unterworfen ist.¹⁷ Das CFF bezieht Position für die Kunst als Gemeingut gesellschaftlichen Lebens. In dieser Positionierung befreit sich Kunst vom Legitimationsdruck über Besuchszahlen. Für die Programmierung des CFF gibt es keine Zielgruppenanalyse, auf die eine Marketingstrategie zugeschnitten wird. Ebenso wenig gibt es konkrete oder gewünschte KonsumentInnen.

Aber da nicht nur die Kunstproduktion (und vor allem deren Finanzierung) sondern unser "ganzes Leben" der Rechtfertigungsmaschinerie unterworfen ist, liegt die Chance des *Consortium Freies Feld* darin, nicht nur das Kunstsystem sondern auch unsere Gesellschaft, ausgehend von den Rändern, zu befragen.

Eine Testsite. Zeitdauer: unbestimmt, aber so lange wie notwendig - für den "anonymen Adressaten".

15 Regula Lüscher. „Stadt ist Veränderung“, Vortrag an der TU Wien, 13. Dezember 2010

16 Siehe „constructed situations as practices for dissent“, Martí Peran: ebenda, S.236

17 Jan Verwoert. „Lying freely to the public“, in: open 2008/ No.14, S.67

3.6

Für wen, warum und wie weiter? Die Rolle von Kunst im Kontext urbaner Entwicklungen zwischen Freiraum und Abhängigkeit

Dieser Text wurde erstmals veröffentlicht in: *dérive_Zeitschrift für Stadtforschung*, Heft 39, Mai-September 2010, S. 5-10.



Dieser Text erschien als Bericht zu dem Gesprächsabend „Für wen, warum und wie weiter? - Die Rolle von Kunst im Kontext urbaner Entwicklungen zwischen Freiraum und Abhängigkeit“, den Barbara Holub 2010 im Kunstraum Niederösterreich/ Wien zu Kunst im öffentlichen Raum kuratierte.

TeilnehmerInnen: Jaroslav Andel, Binna Choi, Christine Hohenbüchler, Paul O'Neill, Paul Rajakovics.

Das *dérive* Heft 39 wurde von Barbara Holub zum Schwerpunkt „Kunst und urbane Entwicklung“ herausgegeben.



Foto: Barbara Holub, 2010

Völklinger Hütte, Saarbrücken: die Völklinger Hütte wurde 1986 stillgelegt und 1994 zum Weltkulturerbe erklärt.

FÜR WEN, WARUM UND WIE WEITER? DIE ROLLE VON KUNST IM KONTEXT URBANER ENTWICKLUNGEN ZWISCHEN FREIRAUM UND ABHÄNGIGKEIT

Barbara Holub

In den letzten Jahren wurden in Europa Kunst und künstlerische Praktiken im urbanen Raum zunehmend von Regeneration-Prozessen geprägt und gezielt zur Image-Findung in neuen Stadtentwicklungsgebieten, zur Schaffung einer neuen Identität in Umstrukturierungsprozessen oder zur Problemlösung vorhandener (oftmals sozialer) Defizite herangezogen. Damit einhergehend fand eine immer stärkere Kategorisierung der KünstlerIn-

nen und der jeweiligen künstlerischen Praxis statt. Ist es für die KünstlerInnen sowie für die gesellschaftliche Entwicklung erstrebenswert, Kunst wieder von den konkreten Wirkungshoffnungen der Stakeholder zu befreien? Sollten KünstlerInnen, die im Rahmen von Stadtentwicklung funktionalisiert werden bzw. sich auch aktiv um diese erweiterten Operationsfelder künstlerischen Handelns bemühen, nicht den anderen ExpertInnen

gleichgestellt werden, d.h. den gesamten Prozess begleiten, anstatt punktuelle Aufgaben zu übernehmen? Wo liegen die Risiken aber auch die Vorteile, seine Arbeit dafür einzusetzen, „to make the world a better place“? Wie kann Kunst ihr kritisches Potenzial entfalten, ohne dass dieses sofort vereinnahmt wird? Was ist die „Funktion von Kunst“ und welche Auswirkungen hat Kunst auf die Rolle von UrbanistInnen?

Kunst und urbane Entwicklung

5

200.2.11 Public Art

*Public Art refers to the practice of making artwork consisting of objects or interventions in, to and/or for public or semi-public spaces.*¹

Wenn die Politik keine Verantwortung mehr für Stadtentwicklung und damit für einen Bereich, der großteils gesellschaftliche Entwicklungen mitdefiniert, übernimmt, muss Kunst diese übernehmen. Dieser Anspruch von KünstlerInnen wie FOS erhält eine neue Aktualität, in einer zweiten Runde, nach der Debatte um *sozial engagierte Kunst* der 1990er Jahre (die dann oft als *Sozialarbeiterkunst* abgestempelt wurde). Der Markt habe die politische Rhetorik so infiltriert, dass es nur noch darum ginge, KundInnen und AbonnentInnen anzuziehen, ...²

Welche Rolle nehmen KünstlerInnen in der Gesellschaft ein? Dies ist eine Frage, die immer wieder neu und aus verschiedenen Perspektiven gestellt werden muss. Bis in die 1980er Jahre war das Selbstverständnis des Architekten als *dem „Gestalter von Gesellschaft“* noch fast ungebrochen. Heute wissen wir, dass Gesellschaft (und eben auch das urbane Leben) zu stark von ökonomischen Interessen geprägt ist und die PPP (Public-Private-Partnerships) in den letzten Jahren zusehends das *Public* dem *Private* (Interesse) unterordnen mussten. Viele Städte haben Finanzprobleme und können oder wollen es sich nicht mehr leisten, ihre eigensten Aufgaben zu erfüllen. ArchitektInnen und UrbanistInnen agieren entsprechend der veränderten Rahmenbedingungen: Aufgaben werden erfüllt und gleichzeitig in einem Parallel-Leben, das sich *urbane Interventionen* nennt und meist auf Eigeninitiative basiert oder von Kunstprogrammen initiiert wird, hinterfragt.

Das bedeutet, Notwendigkeiten und Möglichkeiten klaffen auseinander. KünstlerInnen übernehmen Aufgaben zur Verbesserung der Kommunikation in sozialen Konfliktsituationen, arbeiten mit der *Community*, treten als ProblemlöserInnen auf, stellen Budgets auf, prekär, und auf einmal gibt es einen Stop – weil kein neues Budget mehr aufzutreiben ist.³ Hier gilt es sehr genau zu differenzieren, wo KünstlerInnen tatsächlich Aufgaben übernehmen, die eigentlich von

anderen ExpertInnen behandelt werden sollten, bzw. wo das Potenzial von Kunst liegt, über Notwendigkeiten hinaus eine künstlerisch eigenständige Positionierung zu entwickeln, die mit den Parametern und auch konkreten *Funktionen* (siehe auch den Text von Céline Condorelli) arbeitet, und gleichzeitig aber unabhängig von konkreten Erwartungshaltungen agiert. Parallel dazu entwickeln UrbanistInnen Zwischennutzungen, temporäre Projekte, urbane Interventionen für Kulturhauptstädte, Biennalen etc. – ein Engagement zur Aktivierung von Räumen, das immer noch darauf hofft, irgendwann einmal womöglich doch Eingang in aktualisierte Planungsstrategien zu finden. Das heißt, beiden Gruppen gelang es bis dato nicht, in einem größeren Zusammenhang von Stadtentwicklung, abseits der jeweiligen konkreten Situation, das heißt auch an politischen Strukturen anzusetzen.

Diese Fragestellungen bildeten den Ausgangspunkt für ein Symposium, das am 11. März 2010 im Kunstraum Niederösterreich in Wien unter dem Titel *Für wen, warum und wie weiter? Die Rolle von Kunst im Kontext urbaner Entwicklungen zwischen Freiraum und Abhängigkeit* stattfand.⁴

200.2.11.1 Collecting Material

Eine Standortuntersuchung des deutschen Begriffs „Kunst im Öffentlichen Raum“

Ziel des Symposiums war es nicht, Antworten oder Lösungsansätze zu suchen, sondern eine Standortbefragung zu diesen Themen zu präsentieren, indem konkrete Situationen (aus der Perspektive von KünstlerInnen, KuratorInnen, Kunstinstitutionen, Akademien und UrbanistInnen) in verschiedenen kulturellen, politischen und geografischen Kontexten in Europa untersucht wurden.

Durch die konkreten Beispiele sollte eine differenzierte Debatte zu dem Thema des Symposiums ermöglicht und somit Verallgemeinerungen, die immer noch die Diskussionen um den sehr allgemeinen und oft undifferenziert verwendeten Begriff *Kunst im Öffentlichen Raum* (in weiterer Folge als *KiÖR* abgekürzt) prägen, entgegengewirkt werden. Das, was gemeinhin unter *KiÖR* subsumiert wird, hat mittlerweile eine ähnliche Bandbreite an Herangehensweisen und

Output zwischen künstlerischem Produkt/Objekt und künstlerisch-urbaner Praxis wie beispielsweise Fotografie oder Malerei. Die Begriffsklärungen und Bedeutungsanpassungen finden in regelmäßigen Abständen (parallel zu den sich verändernden Bedingungen des urbanen-gesellschaftspolitischen Raums) statt – in den letzten Jahren jedoch meist vom anglo-amerikanischen Diskurs geprägt, d.h. bezogen auf englische Begriffe.⁵ Die sprachliche Differenzierung im Deutschen hinkt derzeit etwas hinterher, was einiges über den Stand des Diskurses aussagt, da sich dieser ja über Sprache abbildet – oder sind wir es schon so gewöhnt, nur mehr die englischen Begriffe zu verwenden? Wenn wir also immer noch den langwierigen und pauschalen Begriff *Kunst im Öffentlichen Raum* bemühen, so wird dieser den vielfältigen Handlungsweisen und -feldern nicht mehr gerecht.

Es gibt vielfältige Aspekte, nach denen Projekte, die sich mit dem urbanen Raum befassen, differenziert werden können: nach ihrer Zeitdauer – temporäre, mittelfristige und permanente Projekte – bzw. nach ihrer Intensität; nach den verschiedenen Intentionen der AdressatInnen und AuftraggeberInnen; nach der Form der Materialisierung (zwischen ephemeren Kommunikationsprojekten, Kunst als Behebung mangelnder Infrastruktur, „Spaziergangskunst“, bis zu Skulpturen); als Aspekt des Kunstdiskurses im Spannungsfeld zwischen Kunst im institutionellen Kontext und Kunst im öffentlich-urbanen Raum (Darf Kunst eine Funktion haben?), bzw. zwischen Kunstproduktion (als sinnlich erfahrbare ästhetische Materialisierung) und Theorieproduktion bzw. künstlerischer Forschung.

200.2.11.2 Thinking

Die Grenzen verschwinden. Nicht nur zwischen den Rollen, sondern auch zwischen den Räumen, in denen KünstlerInnen handeln. Francis Alys' Spaziergänge, die er im urbanen Raum scheinbar beiläufig inszeniert, haben die größere Wirkungskraft, wenn er sie danach nochmals gezielt (für die Kunstinstitution) nachstellt.⁶

Das Wechseln der Rollen je nach Notwendigkeit hat zur Folge, dass künstlerische Produktion eine vielfältigere wird, zu der

1 Gerber, Alison (2006): *Artist's Work Classification*. Künstlerhaus Büchsenhausen. Alle Zitate in *kursiv* sind dieser Publikation entnommen; S. 61 ff.

2 In: FOS (2007): *Liquid Chain Into The Vapour Wall: The Fall*. S. 133.

3 So wurde der *Trekroner Art Plan*, den Kerstin Bergendal 2000 begann und der bis 2012 konzipiert war, auf Warteposition geschickt – bis wieder Gelder kommen (sh. auch Text von Paul O'Neill).

4 Das Symposium wurde von *Kunst im Öffentlichen Raum Niederösterreich* veranstaltet und von Barbara Holub konzipiert. TeilnehmerInnen waren: Jaroslav Anděl, Kurator, Theoretiker, DOX, Prag; Binna Choi, Kuratorin, Theoretikerin, CASCO, Utrecht; Céline Condorelli, Künstlerin, Architektin, Eastside Projects, Birmingham; Christine und Irene Hohenbüchler, Künstlerinnen, TU Wien, Wien; Paul O'Neill, Künst-

ler, Theoretiker, Kurator, Situations, Bristol; Paul Rajakovics, Urbanist, Architekt, transparadiso, Wien; Mick Wilson, Künstler, Theoretiker, GradCAM, Dublin.

5 Paul O'Neill beschreibt in seinem Beitrag genau die Entwicklung der Begriffe und deren Widerspiegelung veränderter Kontexte und Handlungsfelder von Kunst, die im öffentlich-urbanen Raum agiert.



Foto: Paul McVee

Hotel Ballymun, Rezeption. Dieses temporäre Hotel wurde 2007 von dem Künstler Seamus Nolan im Rahmen von *Breaking Ground* realisiert, einem Programm, das die Revitalisierung des Stadtteils Ballymun in Dublin seit 2002 begleitet. (Siehe Text von Paul O' Neill in diesem Heft ab Seite 11 sowie www.breakingground.ie)

dann auch selbstverständlich das Kuratieren, das Schreiben, das Leiten eines Ausstellungsortes etc. gehören. Dies wird uns in Wien derzeit sehr lebendig von diversen Initiativen von KünstlerInnen vorgeführt, die sich nicht mehr auf alte Rollenmodelle des/der KünstlerIn reduzieren lassen, wie z.B. Clubblumen von Flora Neuwirth, Salon für Kunstbuch von Bernhard Cella, Coco von Christian Kobald und Severin Dünser, oder das Fluc. Sie alle haben als Teil ihrer Kunstproduktion öffentlich nutzbare Räume geschaffen und damit eine Auswirkung auf das Stadtleben, die über das übliche Kunstpublikum hinausgeht. Dieses veränderte Handlungsfeld von KünstlerInnen/ KuratorInnen/ TheoretikerInnen/ Lehrenden ist die programmatische Basis

von jungen, internationalen Institutionen wie Casco in Utrecht, Eastside Projects in Birmingham oder der GradCAM (Graduate School of Creative Arts and Media) in Dublin, die ich u.a. zum Symposium *Kunst im öffentlichen Raum* im Kunstraum Niederösterreich im März 2010 eingeladen hatte, um von ihren Erfahrungen, Anliegen und Problematiken aus ihrem jeweiligen Kontext zu berichten. Sie alle haben einen dezidierten Fokus auf die Grenzüberschreitung zwischen Kunst, Theorie und urbanem Raum.

Casco wurde 1990 als Plattform für experimentelle Kunst gegründet. Seit 1996 hat Casco ein Programm entwickelt, das Kunst im öffentlichen Kontext (*public realm*) untersucht und die Beziehung zwischen Kunst

und ihrem physischen, sozialen und politischen Umfeld hinterfragt. Binna Choi (Direktorin von Casco) präsentierte Cascos Programmatik und die Offenheit und Flexibilität in der Programmierung, in welcher die Projekte vielfältige Formen annehmen können: Sei es im öffentlichen Raum, als Publikation, Diskussion, Workshop, Ausstellung, Symposium oder Event. Seit 2005 nennt sich Casco *Office for Art, Design and Theory* um eine weiter reichende Agenda einer interdisziplinären Praxis zu propagieren, vor allem in Bezug auf die Beziehung von Praxis zu Forschung. Seit Oktober 2009 läuft ein einjähriges Programm mit dem Titel *User's Manual/The Grand Domestic Revolution*, benannt nach einem 1980 erschienenen Buch der Architektin und Stadthistorikerin

6 Am 4. November 2000 versetzte er die BewohnerInnen Mexiko Citys in Angst und Schrecken, als er mit einer Pistole, die er sich am gleichen Tag gekauft hatte, durch die Innenstadt rannte, bis er schließlich von vier Polizisten überwältigt wurde. Glück für Alys, dass mexikanische PolizistInnen offensichtlich KunstfreundInnen sind. Denn anstatt ihn festzunehmen, erlaubte man

ihm sogar, das Ganze am nächsten Tag noch einmal nachzustellen. Zu sehen war die filmische Dokumentation des realen Amoklaufs und der nachgestellten Situation Ende 2001 in der Ausstellung *Loop - Alles auf Anfang* in der Hypo-Kunsthalle in München. Erstaunlich dabei: Nicht die realen Szenen, die das instinktive Verhalten der erschreckten PassantInnen zeigten, sondern die nachgestellte

Version war spannender. Damit führte Alys den BesucherInnen vor Augen, dass ihr Blick auf Gewalt und Kriminalität durch Fernsehen und Kino so geprägt ist, dass sie gestellte, dramaturgisch bearbeitete Szenen realer empfinden als die nüchterne Realität.

Dolores Hayden. Im Rahmen dieses Programms mietete Casco ein Apartment an, um den evolutionären und kollaborativen Prozess von „lebendiger“ Wohnforschung (im Originaltext „living“ research) in der zeitgenössischen Wohn- und Privatsphäre vor allem in Bezug auf die räumliche Vorstellung bzw. die gebaute Umgebung zu thematisieren. Das Projekt möchte die Auffassungen des Sozialen, des Öffentlichen und womöglich der Commons unter dem Aspekt: *Die Straße als Korridor/Gang, die Stadt als gemeinsamer Wohnraum?*⁷ neu erproben und bestimmen.

Eastside Projects wurde 2008 von der Architektin-Künstlerin Céline Condorelli, den KünstlerInnen Simon & Tom Bloor und Ruth Claxton sowie dem Grafiker James Langdon und dem Künstler-Kurator Gavin Wade, der nun auch die Galerie leitet, inmitten einer Regeneration-Area in Birmingham als *artist-run space* gegründet. Die Programmatik von *Eastside Projects* definiert sich als neues Modell einer öffentlichen Galerie, in welcher sich Raum und Programm miteinander verweben: Ein komplexes, sich kontinuierlich entwickelndes Programm von Arbeiten und Veranstaltungen, die auf radikalen historischen Positionen basieren. Die KünstlerInnen sind aufgerufen, die Bedingungen für die Galerie zu setzen. „Work may remain. Work may be responded to. The gallery is a collection. The gallery is an artwork. The artist-run space is a public good. We aim to support the cultural growth of the City.“⁸

Die Graduate School of Creative Arts and Media in Dublin hat einen speziellen Fokus auf *creative research development*. GradCAM bietet den „Rahmen für kritischen, interdisziplinären Dialog und operiert als durchlässige Institution von Befragung und künstlerischer Forschung, die die Interaktion zwischen kultureller Praxis, Bildungspraxis und der Alltagswelt von Arbeit und Innovation über die Grenzen der Akademie hinaus ermöglicht und transportiert.“⁹

Der Wechsel der Felder und die Überschreitung normierter Feldvorstellungen hat nicht etwa ein Verwischen von Positionen zur Folge, sondern ermöglicht es, den aktuellen Fragestellungen von Gesellschaft und urbanem Raum mit Wendigkeit zu begegnen. Je nach Kontext in einer Mischung aus lang angelegter Strategie, einem Gesamtkonzept, das sich aus diversen Partikeln zusammensetzt, und kurzfristigen Möglichkeiten, auf Veränderungen, Konflikte, Defizite etc. zu reagieren. Es geht nicht mehr um ein Entweder-Oder, sondern um ein Sowohl-Als-Auch: Wo ist es sinnvoll aus welcher Position heraus zu agieren?

200.2.11.5 Talking

Dementsprechend liegt der Fokus der eingeladenen Beiträge auf der Vorstellung

von Projekten, die längerfristige Auswirkungen von Kunst auf den öffentlich-urbanen Raum und die gesellschaftspolitische Entwicklung der Stadt haben, sowohl aus der Perspektive von KünstlerInnen und UrbanistInnen, als auch aus jener der Institutionen. Künstlerisches Handeln ist in diesen Beispielen ebenso politisches Handeln und erfordert ähnlich längerfristig angelegte Strategien, wie wir sie aus der Stadtplanung kennen.

Céline Condorelli behandelt in ihrem Beitrag *Talks on Public Art: Three Support Structures* für diesen Schwerpunkt von *dérive* die Institution als *Support Structure* für die Community/Gesellschaft.¹⁰ Sie hat dafür ein eigenes Format entwickelt, das ihre multiple Rolle zwischen Architektin, Künstlerin und Kuratorin widerspiegelt.

Paul O'Neill präsentiert einen Überblick über die jüngere Entwicklung des Diskurses von der *Kunst öffentlicher Partizipation*, von *relational Art* (Nicolas Bourriaud) über den *social turn*, und führt dann „Partizipation als mittelfristige (*durational*) Erfahrung von öffentlicher Zeit“ ein. O'Neill bezieht sich dabei auf sein Forschungsprojekt *Locating the Producer*, in welchem er anhand von fünf ausgewählten, längerfristig angelegten (*durational*) internationalen Projekten im urbanen Raum, die für konkrete Kontexte neuer Stadtentwicklungen bzw. für sich verändernde urbane Strukturen (Regeneration) geplant wurden, das Potenzial und die Bedingungen untersucht, unter welchen diese Projekte und die daraus resultierenden künstlerischen Prozesse tatsächlich in urbane Entwicklungen eingreifen können.

In Prag gibt es bis dato kein spezielles Programm zu Kunst im öffentlichen Raum. Die Bedingungen von künstlerischer Produktion sind immer noch geprägt von dem Erbe eingesessener Machtstrukturen in der post-kommunistischen Situation und kaum zur Verfügung stehenden öffentlichen Förderungen. Somit kommt privaten Initiativen wie dem 2008 gegründeten DOX eine noch verantwortungsvollere Rolle zu. Jaroslav Anděl, Kurator von DOX, präsentiert in seinem Text *Urban Renewal: The Case of DOX* die Entstehungsgeschichte von DOX (das allein auf Privatinitiative eines Prager Unternehmers, der nach Australien emigriert war, basiert) und die Rolle dieser Kunstinstitution im Kontext der aktuellen kulturellen Situation von Prag – vor dem Hintergrund von zwanzig Jahren postkommunistischer Strukturen.

Paul Rajakovic diskutiert in *Die dritte Ebene: Ambulanter Urbanismus* die Gaps zwischen aktuellen Problemen und Aufgabenstellungen von urbaner Entwicklung und der zunehmenden Schwächung von Stadtplanungsmitteln und populistisch agierenden Stadtpo-

litikern aus der Perspektive des Urbanisten und Architekten – als Vertreter jener ArchitektInnengruppen, die in den letzten zehn Jahren als wesentlichen Aspekt ihrer Praxis experimentelle Zugangsweisen zu Urbanismus entwickelt haben. Er behandelt dabei die Differenzierung der Begriffe und Rollen von *Urban Planning*, *Urban Design* (im deutschen Sprach- und Begriffsgebrauch vereint als *Stadtplanung*) und *ambulantem Urbanismus*, und dessen Hintergrund über den *unitären Urbanismus* und Aktivismus. Wer sind die jeweiligen AkteurInnen und wie kann deren Handeln parallel zu künstlerisch-urbanen Praktiken gelesen werden? Abgründe bzw. Gefahren hinsichtlich Vereinnahmung und Gentrifizierung werden dabei ebenso angesprochen wie die Potenziale des Wünschens als Produktivkraft für (ungeplante) urbane Entwicklungen.

Mick Wilson, Dean der GradCAM in Dublin, untersucht in *Cultural Research for New Urbanisms* wie aktuelle Forschung durch kulturelle Praxis einen Einfluss über den akademischen Kontext hinaus haben und sich in der urbanen Situation vermitteln kann. Er untersucht den Begriff des Neoliberalismus nach David Harvey und dessen Auswirkungen auf die Möglichkeiten von Öffentlichkeit – und führt *One & Other*, ein Projekt, das Antony Gormley 2009 für das leere vierte Podest auf dem Trafalgar Square in London realisierte, als populistisch angelegtes und damit das Konzept von Öffentlichkeit desavouierendes Projekt an. Anhand der im Februar 2010 von Mick Wilson kuratierten Konferenz *Arts Research: Publics and Purposes* an der GradCAM, die das Symposium auf Ausstellungen ausweitete, führt Mick Wilson ein Plädoyer für die Notwendigkeit, wie Lehre und Forschung in und durch kulturelle Praxis das Feld akademischen Agierens auf Galerien, die Straße, auf Baustellen und angezweifelte urbane Räume erweitern können.¹¹

7 Siehe: www.cascoprojects.org

8 Siehe: www.eastsideprojects.org

9 Siehe: www.gradcam.ie

10 *Support Structure* von Céline Condorelli ist 2009 bei Sternberg Press erschienen.

11 Weitere Informationen unter: www.gradcam.ie

12 Siehe: www.situations.org.uk. *Situations* ist ein Kunst- und Forschungsprogramm, das 2005 von Claire Doherty an der University of the West of England (UWE), Bristol, gegründet wurde. Der Fokus liegt auf der Beauftragung von Werken, die sich außerhalb des konventionellen Galerien- oder Ausstellungskontextes platzieren und die eine Involvierung von Öffentlichkeit propagieren.

13 Siehe: Matthias Dusini (2010): Friedhof der steinernen Kuschelehre. In: *Falter* 8/10, S. 26-27.

14 *Espaces d'espace*, Georges Perec, Editions Galilée, 1974



Eastside Projects, Birmingham, Projekt von Henrik Schrat, 2008/2009

200.2.11.4 Execution

Die meist multiplen Rollen, die die AutorInnen in ihrer Praxis einnehmen, spiegeln das Feld ihres Agierens wieder, das nicht auf einfache Lesarten reduziert werden kann und somit den Begriff von Öffentlichkeit und Schaffen von Räumen bzw. *Situationen*¹² für vielfältige Entwicklungen entsprechend des spezifischen Kontexts für eine differenzierte Betrachtung öffnen. Die Dichotomie zwischen Kunstinstitution und öffentlichem urbanem Raum ist ein ausgedientes Modell. Längst ist es Alltag künstlerischer Praxis, das Ineinandergreifen von KünstlerInnen und UrbanistInnen, die sich mit urbanen Fragestellungen beschäftigen, zwischen Arbeiten für Institutionen und dem öffentlich-urbanen Raum zu forcieren. Der Schwerpunkt fokussiert also urbanes Handeln, das sich nicht auf ein kurzfristiges Event in der überstrapazierten urbanen Sphäre von Biennalen, Kulturhauptstädten oder Kunst-im-öffentlichen-Raum-Programmen reduziert, sondern längerfristig angelegt ist und tatsächlich in urbane Entwicklungen eingreifen möchte. Hier übernehmen KünstlerInnen oft Aufgaben, die ursprünglich

das Feld von UrbanistInnen waren, die diese jedoch aufgrund überkommener Planungsstrategien nicht mehr ausfüllen können. Wir sind also mit einer Kollision von Notwendigkeiten, wie wir einerseits den aktuellen Herausforderungen urbaner Entwicklungen begegnen, und andererseits von konventionellen starren Rollenbildern, von KünstlerInnen und UrbanistInnen geprägt, konfrontiert.

Weder das Symposium noch dieses Heft können oder wollen eine Handlungsanweisung sein. Dies wäre zu einfach und würde sich der Komplexität der Fragen entziehen. Eher gilt es, eine Bestandsaufnahme nach zehn oder fünfzehn Jahren experimenteller urbaner Interventionen der jüngeren ArchitektInnen-Generation zu machen, die als veränderte urbanistische Praxis keinerlei Auswirkung auf die konventionelle Stadtplanung hatten, sondern wie Kunstprojekte dazu eingekauft, geordert wurden oder unter meist selbstausbeuterischen Bedingungen von engagierten ArchitektInnen initiiert wurden.

Den Kunstprojekten im öffentlichen Raum wiederum wird vorgeworfen, sie würden sich für die Interessen von DeveloperInnen instrumentalisieren lassen, sie wären keine

gute Kunst, weil zu sozial orientiert und zu wenig ästhetisch-künstlerisch wahrnehmbarer Output. Sie mischten sich in Agenden ein, die sie nichts angehen, und erzeugten damit neue Konfliktzonen mit ExpertInnen anderer Sparten (LandschaftsplanerInnen, SoziologInnen etc.) ... „Kunst im öffentlichen Raum sei wie Schnee in der Stadt: Zuerst erfreut, dann nervt sie“.¹³

200.2.11.5 Traveling

Georges Perec hat in *Espèces d'espace*¹⁴ *Übungen* vorgestellt, die die Alltagswahrnehmung verändern, beginnend bei der Seite als kleinstem Partikel, über das Bett, den Schlafraum, die Wohnung, das Wohngebäude, die Straße, die Nachbarschaft, die Stadt, die Landschaft, das Land, Europa, die Welt bis zum Weltraum. Eine Übung zum Kapitel Straße lautet: „Note down what you can see. Anything worthy of note going on. Do you know how to see what's worthy of note? Is there anything that strikes you? Nothing strikes you. You don't know how to see. You must set about it more slowly, almost stupidly. Force yourself to write down what is of no interest, what is most obvious, most common, most colorless.“

Diese Übungen beziehen sich auf keinen konkreten Ort und können daher das Parallel-Lesen zu den spezifischen Kontexten der Thematiken, die das Leben im urbanen Raum, die Frage von Gemeinschaft und öffentlichem Leben betreffen, umso mehr anregen. Solche Vorstellungen, die von Funktionen freigestellt sind, sind notwendig, wenn wir künstlerisches und urbanes Handeln als Verantwortung über einen konkreten Ort hinaus begreifen und Vorstellungen von gesellschaftlichen Entwicklungen und Visionen als Grundlage des Handelns betrachten.

Let's Make it Worse¹⁵

Was bleibt, soll etwas bleiben, und wenn ja, was? Wie kann man den Moment oder den Anlass nutzen, um über die meist eventhaft aufgebaute Gesamtsituation der Außergewöhnlichkeit Anliegen zu platzieren, die eine längerfristige Wirkung entfalten?

Was bleibt von permanenten Installationen (an Input für die Gesellschaft, abgesehen von der Manifestierung, dass dies Kunst ist), bis zu längerfristig angelegten Projekten,¹⁶ oder von temporären Projekten, die im Zusammenhang mit Biennalen, Triennalen oder Kulturhauptstädten produziert werden, d.h. ein Fokus auf diese Art von Arbeiten für eine bestimmte Zeitdauer.

Wenn man die überkommene Differenz von Kunstmarkt-orientierter Kunstproduktion und KiÖR-Projekten noch aus einem anderen Winkel betrachtet, so kann man sagen, dass sogar Kunstmesse als temporäre Ballung von Kaufinteressen Energien an den Rändern produzieren, die die Messen wiederum brauchen. Finden doch im Rahmen von Kunstmesse meist Rahmenprogramme statt, die ausgelagert im urbanen Raum angesiedelt sind und die genau jene Energie freisetzen, die im abgezielten Rahmen einer Kunstmesse nicht möglich sind. So fanden wir z.B. auf der Art Rotterdam¹⁷ eine Zeitung, in der Rob

Hornstra/Arnold van Bruggen ihr *Sochi Project*¹⁸ vorstellen und für Unterstützung werben. Das Sochi Projekt dokumentiert fortlaufend die urbane Veränderung und die Veränderung der Identität der BewohnerInnen in der zukünftigen Olympia-Stadt, die bis 2014 in Russland (nur 20 Kilometer entfernt von der Grenze zu Abchasien) realisiert werden wird. Weiters wurden wir zu von KünstlerInnen initiierten Projekträumen wie De Player geführt – eine Institution für experimentelle musikorientierte Kunstproduktion in Rotterdam, die sich dezidiert mit urbanen Themen und ihrem urbanen Umfeld befasst,¹⁹ und die sich derzeit in der Ausstellung *Leerraumzentrale* im AFO Linz als Teil von *Reclaiming Space – Temporäre Zwischenutzungen* präsentiert.²⁰

200.2.11.6 Waiting

Was also, wenn KünstlerInnen sich den ihnen gestellten Aufgaben auf ihre eigene Weise entledigen, dies heißt aber nicht *ohne Verantwortung*? Was, wenn sie nicht die Erwartungshaltung *to make the world a better place* in einer direkt nachvollziehbaren Weise verfolgen, sondern Widerstände einbauen, Konflikte offenlegen und womöglich provozieren und somit das Leben sichtbar machen, das ansonsten in Neurosen endet und eine Situation schafft, die dann irgendwann als *Scheitern* eines Stadtviertels tituliert wird? In welchen Räumen agieren KünstlerInnen, UrbanistInnen, KuratorInnen, Stadtplanungsämter, Galerien, Kunstinstitutionen, Kunstmesse, KiÖR-Programme heute? Gibt es die Trennungen zwischen diesen Funktionen und den *Communities*, die sie ansprechen, noch? Grant Kester definiert *Community*²¹ als notwendigerweise komplex. Er warnt vor einer vereinfachenden Beschwörung von *Community*, vor allem wenn eine Person im Namen von anderen spricht. Dies bedeutet in weiterer Folge, dass niemand die Rolle und Verantwortung für jemand anderem übernehmen kann

– sondern Fragestellungen nur in einer neuen, Disziplinen überschreitenden Komplexität verhandelt werden können.

Die komplexe Theoriebildung (aktuell vor allem im englischen Raum), die all die Projekte, die unter *Kunst im öffentlichen Raum* subsumiert werden, analysiert und begleitet, erneuert sich in einer Geschwindigkeit, mit der die behäbigen Instrumentarien der Stadtplanung und langwieriger politischer Prozesse, die einerseits oft von Legislaturperioden bestimmt werden und deshalb auf kurzfristig sichtbare Erfolge abzielen, und andererseits aufgrund der Langwierigkeit politischer Entscheidungsfindung den akuten Fragestellungen hinterherhinken, nicht mithalten können. Es wäre also eine Chance, die engagierte und oft unter schwierigen bis selbstausbeuterischen finanziellen Bedingungen²² agierende Praxis, den Planungsinstrumentarien zur Seite zu stellen und als gleichwertig zu positionieren, damit die künstlerisch-urbane Praxis *offiziell* die eingangs beschriebenen Aufgaben aktueller urbaner Entwicklungen wahrnehmen kann, die sie ohnedies wahrnimmt, und somit anderen an Stadtentwicklung beteiligten ExpertInnen gleichgestellt wird.

Ob und unter welchen Rahmenbedingungen dies möglich wäre, und welche Auswirkungen dies wiederum auf die Rollen von KünstlerInnen und UrbanistInnen hat, ja ob die diversen Rollen aller an urbanen Prozessen Beteiligten nicht viel mehr in ein neues Selbstverständnis eines *urban practitioners* münden könnten, untersuche ich derzeit auch in einem Forschungsprojekt an der TU Wien,²³ das 2013 abgeschlossen sein wird.

Barbara Holub ist Künstlerin, derzeit arbeitet sie „Am Stadtrand“ in Wien Aspern. Nächster Stadtpaziergang: 20. Juni 2010, 14 Uhr, Aspern-Heldenplatz. www.transparadiso.com

15 Titel geborgt von einem Projekt von De Player, Rotterdam. Siehe: www.deplayer.nl

16 „Durational projects“, siehe Text von Paul O'Neill, aber auch Grant H. Kesters Analyse der Artist Placement Group und ihren Einfluss auf die Entwicklung einer *durational* und dialogische Kunstpraxis. Grant H. Kester (2004): *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*. University of California Press, S. 65.

17 Die Art Rotterdam findet im Süden der Stadt, einem ehemaligen Stadtentwicklungsgebiet am Wilhelma-Pier statt, das sich mittlerweile in ein elegantes Ambiente verwandelt hat.

18 www.thehochipproject.org

19 De Player befindet sich nur ca. 500 m von der Art Rotterdam entfernt, liegt aber in einer Brache.

Dieses sich Ansiedeln in Brachen oder auch in Gebieten, die in einer Transformation begriffen sind, ist Programmatik von De Player, die sich ihrer Rolle im urbanen Umfeld sehr bewusst sind und auch schon von Wohnbaugesellschaften gefördert wurden – allerdings nicht, um sich in der *Community* zu involvieren, sondern um radikales Programm zu machen, das dann ja auch wieder auf den Ort zurückstrahlt; siehe *Com.Post*, #1-6, 2008.

20 Die Ausstellung *Leerraumzentrale* eröffnet am 16.4.10 und dauert bis 18.9.2010; www.afo.at

21 Grant H. Kester (2004): *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*. University of California Press, S. 130.

22 Damit ist nicht das Volumen von Regeneration Projekten wie z.B. in GB gemeint, die große Sum-

men für Kunstprojekte zur Verfügung stellen, um ein neues Image zu erzeugen, sondern damit sind all jene Projekte gemeint, die Kommunikation involvieren, die die Bevölkerung miteinbeziehen und längerfristige urbane Prozesse initiieren, sie sind meist unterfinanziert und erfordern ein enormes Energie-Potenzial der beteiligten KünstlerInnen und UrbanistInnen, die in Feldern von urbanen Interventionen agieren. Diese prekären Produktionsbedingungen konterkarieren die oft noch vorherrschende Auffassung, dass KiÖR-Projekte ein *gutes Geschäft* für KünstlerInnen seien.

23 Mit Christine Hohenbüchler, Inge Manka und Karin Harather, Institut für Kunst und Gestaltung/Zeichnen und Visuelle Sprachen, realisiert im Rahmen von *Innovative Ideen*, 2010-2015.



www.derive.at

4 Makro-Utopie und antizipatorische Fiktion

4.1

flüchtig, fliegend, ein (permanenter) Ausnahmezustand - das Fluc als Rollengenerator

in: *FLUC. Tanz die Utopie!*, 2014

4.2

Collaborative Settings: From the Blue Frog Society to Direct Urbanism

in: *This troublesome, uncomfortable and questionable Relevance of Art in Public Space_In Search of a Possible Paradigm*, 2013

4.3

The Blue Frog Society

Prag (CZ), Bonn (D), New York (USA), Wien (A), Trieste (I), 2011 >

4.1

flüchtig, fliegend, ein (permanenter) Ausnahmezustand - das Fluc als Rollengenerator

Dieser Text wurde erstmals veröffentlicht in: *FLUC. Tanz die Utopie!*, Martin Wagner, Ursula Maria Probst, Peter Nachtnebel (Hrsg.), Wien: Falter Verlag, 2014, S.266-274.



Mel Chin stated: “Making objects and marks is also about making possibilities, making choices—and that is one of the last freedoms we have. To provide that is one of the functions of art. ”

Fluc wie flüchtig, Fluc wie Flug, Fluc wie Fluxus, Fluc wie ...? Wie Fluc eben. Auf einmal war es da. Von Beginn an war der Name Programm. Die Künstlergruppe [dy'na:mo] mit Martin Wagner, Martin Moser und Joachim Bock, ehemalige Studenten der Universität für angewandte Kunst, hatte sich 2002 selbst ermächtigt, ein leer stehendes Lokal im Bahnhofsgebäude Wien-Nord am Praterstern vor dessen Abriss temporär zu nutzen, bevor es noch Debatten um Zwischennutzungen als installiertes Programm gab. Als bald waren Veranstaltungen wie eine Diskussion mit Robert Temel und Florian Haydn zu „temporäre Räume“ zu Gast. Das Fluc wurde schnell zum informellen Treffpunkt und Ort künstlerischer Auseinandersetzung, basierend auf experimentellen Klangprojekten, die mit und im öffentlichen Raum agierten, jedoch von Beginn an zwischen künstlerischen Kategorien ausgerichtet waren. Schon an seinem ersten Ort wucherte das Fluc bald über die Fassade hinaus und zeigte raumgreifende Präsenz durch einen ausrangierten Schiffscontainer, der aus dem Lokal Fluc in den „öffentlichen Raum“ hinausragte. Die Begründer des Fluc nannten sie: FQ - FLUCQUADER WIEN DIE KUNSTHALLE PRATERSTERN. Das Publikum des Fluc mischte sich mit dem bahnhofsüblichen Publikum, das im aktuellen Sprachgebrauch oft höflich als „kunstfern“ bezeichnet wird.

Im Zuge der Baustellentätigkeit für den Neubau des Bahnhofs Wien-Nord akkumulierten sich als bald die Container. Dem Fluc gelang es, sich zu verlagern und als permanente (Infra)Struktur zu installieren. Die räumliche, architektonische Disposition dazu wurde vom Architekten Klaus Stattmann geschaffen. Schienen diese blauen, eigentümlich anmutenden Versatzstücke während der Großbaustelle des Bahnhofs Wien-Nord Teil der Bautätigkeit zu sein, so verschwanden sie jedoch nach der Vollendung des neuen Gebäudes nicht. Sie blieben übrig, scheinbar unfertig, doch längst etabliert als eine Institution mit kontinuierlich anspruchsvollem, heterogenem künstlerischen Programm, das wendig alle Abschweifungen zwischen Szenelokal, Musikveranstalter und Kunstproduzent nutzt, um weiterhin erfolgreich als Implantat im zunehmend gehypten 2. Bezirk Wiens eine Ausnahmestellung einzunehmen. Die ehemalige FußgängerInnenunterführung wurde in die Fluc_Wanne

01 http://en.wikipedia.org/wiki/Mel_Chin#cite_note-art-0

transformiert, die von den „Hausherren“ [dy'na:mo] 2006 als Klangraum mit der künstlerischen Installation <oscillator-ventilator> als „Modell eines kommunizierenden Gefäßes, saugend und pumpend“ thematisiert wurde. „Die Durchdringung von bildender Kunst und Sound in ein kulturelles und ästhetisches Spannungsfeld“ war fortan Programmatik.

Hat Kunst eine Funktion? Strategien des Agierens aus dem Off

Auch wenn das Fluc im öffentlichen Raum operiert und seine Außenraumnutzung nahtlos in das Umfeld des Bahnhofs übergeht, so geht es weit über die übliche Vorstellung einer Institution oder eines Projekts im öffentlichen Raum hinaus. „Art in the public interest“ – diese Form von öffentlicher Kunstproduktion mischt sich ein, arrangiert sich nicht mit Gegebenheiten, sondern stellt diese zur Diskussion. Wenn nun ein Ort – als Programm – Reibung zu dominanten wirtschaftsliberalen gesellschaftlichen Bedingungen erzeugt, und aber gleichzeitig eine Institution ist, die wirtschaftlich überleben muss, zeigen sich die Widersprüche unseres gesellschaftlichen Wertesystems direkt und reflektieren somit auch die Bedingungen künstlerischer Produktion. Wer soll oder darf was finanzieren? Von wem soll oder darf der/ die KünstlerIn Geld akzeptieren? Wie verhält es sich, wenn gesellschaftspolitisch kritische Kunst z.B. von politisch rechts stehenden Kreisen gesammelt wird? Wie kann auf der anderen Seite Kunst im öffentlich-urbanen Raum Interessen von Standortaufwertung widerstehen? Ist diese Angst vor Vereinnahmung begründet und gerechtfertigt?

Das Fluc agiert in einer polyvalenten Rolle zwischen Unternehmen und (Kunst)Institution für experimentelle Formate von Musik- und Tonproduktionen und Klanginstallationen und für Kunstprojekte in Kombination mit dem Lokal Fluc programmatisch immer wieder neu, sodass durch seine pure Existenz, aber auch in konkreten Projekten, diese Fragen als Parallelaspekte mitschwingen.

Wenn Kunst – und dann vor allem gesellschaftlich engagierte – eine Funktion hat, dann wohl jene, Fragen zu stellen, die sonst so nicht gestellt werden, Orte zu erzeugen, die nicht nachgefragt sind, und Dinge zu tun, die womöglich nicht „gebraucht“ werden. Dies ist wohl eine der wesentlichsten Rollen von Kunst und KünstlerInnen gegenüber konventionellen stadtplanerischen Aufgabenstellungen, abgesehen von den vordergründigen Themen, die sich KünstlerInnen, die im öffentlich-urbanen Raum operieren, gestellt haben, wie das Herstellen von Communities, von neuen Formen gemeinschaftlichen Handelns etc. Die vorher genannten Funktionen sind die schwierigeren, weil sie keinen direkt sichtbaren Zweck, keinen messbaren Nutzen erzeugen. Und das kann das Fluc. Hier zeigt sich die herausragende Qualität der Künstlergruppe [dy:namo], die das Fluc initiiert hat und es betreibt und das Fluc selbst zum Kunstprojekt gemacht hat. Die Rezeption des Beiläufigen, durch zufällige PassantInnen, ist weder an BesucherInnenzahlen festzumachen, noch dient sie als fruchtbares Argument für Finanzierungsverhandlungen. Allein durch diese Bedingtheit entzieht sich ein Ort (im Sinne von „venue“ = Ort, Ereignis) wie das Fluc den gängigen Kategorisierungen und auch Kriterien von „Evaluierung“.

In der Komplexität dieser Rolle hat das Fluc ganz nebenbei eine heterogene „community“ aufgebaut, die sich aus dem beiläufigen Publikum vor Ort und dem KunstszenePublikum mischt und das Implantat Fluc an seinem Ort lebendig hält. Das Fluc hat damit etwas geschafft, was heute bei

02 <http://www.Fluc.at/kunstimFluc/>

Stadtentwicklungsprozessen oft verzweifelt gesucht wird: Es hat Urbanität erzeugt.

Es setzt dabei nicht auf die „Anti-Form“ Tendenz, die sozial engagierte Kunst oft verteidigt, um sich der Instrumentalisierung durch neo-liberale Regierungen zu widersetzen, wie dies auch Fulya Erdemci in ihrem Text „Can the Contemporary Art World and Its Institutions „House the Social“ analysiert. Sie stellt darin eine essentielle Frage: „Wie können KünstlerInnen sozial engagierte Projekte produzieren und gleichzeitig ähnliche Aufmerksamkeit auf sich ziehen wie spektakuläre Kunstprojekte, ohne die TeilnehmerInnen zu missbrauchen (commodify) oder das „vermittelnde Objekt“ des Spektakels abzuschaffen?“ Als Beispiel führt Fulya Erdemci u.a. das „Bataille Monument“, das Thomas Hirschhorn während der documenta XI in Kassel durchgeführt hat, an. Dabei installierte Thomas Hirschhorn nicht nur einen temporären Ort als Treffpunkt für die jugendlichen BewohnerInnen einer sozialen Wohnbausiedlung, sondern involvierte diese auch in die komplexe Produktion des Bataille Monument. Dafür wurden u.a. aus Paketklebebandern und ähnlich „billigen“ Materialien Großskulpturen gebaut, die das Format „Skulptur“ replizierten und so auch für kunstferne BewohnerInnen ein Statement im Sinne von „dies ist Kunst“ schafften. Thomas Hirschhorn verknüpfte also eine sehr spezifische Ästhetik mit der sozialen Involvierung der BewohnerInnen und einem komplex angesetzten philosophischen und intellektuellen Diskurs.

Das Fluc entstand zur gleichen Zeit und fand den Übergang von temporär zu permanent, d.h. zeitlich unbefristet. Klaus Stattmann hat mit [dy'na:mo] in einer kongenialen Kooperation eine eigenwillige Ästhetik des Auftauchens und Verschwindens geschaffen, die ein starkes Zeichen setzt. Sie wird ergänzt durch wechselnde Zeichen im öffentlichen Raum, die sich je nach Projekt im Umfeld anlagern, und sehr konsequent von Ursula Maria Probst in Dauerkooperation kuratiert werden.

Beiläufige Urbanität

Urbanität ist kein statischer Zustand, der einmal geschaffen wird und dann als solcher besteht, sondern sie muss sich immer wieder selbst generieren. Der Stadtsoziologe Hartmut Häußermann betonte schon 2004 in Bezug auf den neuen Stadtteil München-Riem, dass Urbanität nicht planbar sei, dass „der Idealvorstellung von Urbanität eine Utopie des liberalen Anarchismus zugrunde liege – bürgerlich und antibürgerlich zugleich.“ Dies erfordert findige Methoden des Operierens und neue Strategien. In Bezug auf das Umfeld des Bahnhofs Wien-Nord, der einen grundlegenden Bedeutungswandel durch die aktuellen Stadtentwicklungsprojekte wie der Wirtschaftsuniversität erfährt (und sich damit endgültig vom kaum mehr erinnerten Image des geheimen Treffpunkts für Spione des kalten Krieges verabschiedet), stellt sich die Frage von Urbanität selbstverständlich völlig anders. Bahnhöfe sind in ihrer ureigenen Funktion urbane Verdichtungspunkte und waren auch immer Orte, an denen sich all jene informell getroffen haben, die ansonsten keinen Ort hatten, oder deren Leben von einem Permanentzustand „zwischen den Orten“ gekennzeichnet ist, wie z.B. das Leben von MigrantInnen. Die Frage ist, wer sich in Zeiten zunehmender Privatisierung von öffentlichen Räumen noch an diesen Orten aufhalten darf.

Seit der Realisierung der Vorplatzgestaltung durch Boris Podrecca 2010 wird endgültig klar, welche räumliche Distinktion wohl gewünscht ist: Podreccas durch aufwendiges Design überinterpretierte Platzgestaltung setzt sich vor

03 Fulya Erdemci. „Can the Contemporary Art World and Its Institutions „House the Social“, in: Actors, Agents and Attendants. Social Housing–Housing the Social: Art, Property and Spatial Justice; Andrea Phillips & Fulya Erdemci (eds.), S.243

04 Hartmut Häußermann. Wie wird ein Stadtteil urban?, in: kunstprojekte_riem, 2004, Hrsg. Landeshauptstadt München, Claudia Büttner, S.237

das Bahnhofsgebäude von Albert Wimmer und bildet am Ende der Blickachse der Praterstraße einen von weitem sichtbaren Raum, der von repräsentativer Leere gekennzeichnet ist – ohne ein Aneignungspotential oder Aufenthaltsqualitäten anzubieten. Das Leben tummelt sich hinten, auf der „Rückseite“, wo das Fluc sich angesiedelt hat.

In diesem urbanen Transformationsprozess erfährt das Fluc also eine zusätzliche Bedeutung und Rolle, die es von Beginn an bewusst gestaltet hat. Es hat sich dafür bestimmte Methoden – ohne diese als solche zu benennen – zunutze gemacht: sei es die Tarnung oder Täuschung, sei es der Rollenwechsel. Wird das Fluc zuerst als Veranstaltungsort für experimentelle Musikformate wahrgenommen, so taucht es mit anderen Formaten oft da auf, wo man es gerade nicht erwartet.

Die Tarnung und Täuschung durch das Auftauchen und Verschwinden, durch die nicht einordenbare Ästhetik sowie auch durch das Programm ist eine allseits listige, da sie sich so der Vereinnahmung durch andere Interessen widersetzen kann. Die multiplen Rollen ermöglichen es, Anliegen und Formate immer wieder neu zu gewichten, jeweils andere Aspekte in den Vordergrund zu holen und damit eine Wendigkeit im Handeln zu erzeugen.

Konsequent involviert sich das Fluc in urbane und künstlerische Fragestellungen vor Ort und nutzt die gemischten Öffentlichkeiten, die dem Bahnhof und U-Bahnhof beiläufige Aufmerksamkeit zwischen alltäglichem Transitraum und öffentlichem Aufenthaltsraum entgegenbringen. Immer wieder expandiert das Fluc mit temporären Projekten seinen Handlungsraum in diese Räume, in denen sich die Öffentlichkeiten mischen. Während der Wahlen im Oktober 2010 thematisierten die KuratorInnen Ursula Maria Probst und Martin Wagner in „Dis Play Praterstern_eine Idee von Gemeinschaft“ die „Monopolisierung öffentlicher Plakatflächen als kommerzielle Werbeflächen oder für parteipolitischen Stimmenfang“ und nutzten das Medium Dreieckständerplakat als Zeichen für künstlerische Auseinandersetzung. „Das urbane Display, das uns die moderne Stadt heute bietet, funktioniert tendenziell als kontrolliertes Playscape, als Bühne für Inszenierungen einer globalisierten Ikonografie des Postkapitalismus. Diesem aufblühenden „Instant Urbanismus“ und dessen schneller Konsumierbarkeit stellen wir den situativen Urbanismus künstlerischer Interventionen gegenüber.“

Das Fluc schuf eine Situation durch die Zusammenwirkung von Architektur, urbanem Umfeld und Programmierung. Wenn diese Situationen längerfristig für Stadtentwicklung wirksam werden, dann sprechen wir von „Direktem Urbanismus“. Direkter Urbanismus bezieht soziales und situatives Handeln ein und widersetzt sich der Spektakelbildung, die den öffentlichen Raum auf eine Folie für Unterhaltung, Konsum und Eventkultur reduziert. Je mehr derzeit von PlanungsexpertInnen nach direkt anwendbaren Rezepten für „Urbanität“ und „Imagebildung“ gesucht wird, umso wichtiger ist es, das komplexe Zusammenspiel zu verdeutlichen, das Möglichkeiten einer „beiläufigen Urbanität“ in das Blickfeld rückt. Diese erfordert ein ständiges sich selbst Erneuern und Befragen, das sich konventionellen Vorstellungen von Planung widersetzt und das Herstellen von „fluctuated“ (fluktuierenden) Situationen propagiert. Eben jenes Fluktuieren bedeutet aber auch, dass das, was in diesen Situationen entsteht, nicht genau absehbar ist und damit auch Widerstand gegen dominante neoliberal orientierte Planungsinteressen entfalten kann. Das Fluc schafft also beiläufig nicht nur Urbanität, sondern erprobt auch öffentlichen Raum für post-kapitalistisches Zusammenleben.

05 So muß man in Großbritannien bereits seit einigen Jahren ein Zugticket vorweisen, um überhaupt noch den Bahnsteig betreten zu dürfen.

06 Ursula Maria Probst in: <http://www.fluc.at/kunstimfluc/?info=ausstellung&artikel=310>

07 transparidiso führte den Begriff „Direkter Urbanismus“ als dritte Ebene zu Urban Design und Urban Planning ein.

Was kann Kunst anders? Wunder bewirken?

Die Rolle von Kunst in der Gesellschaft erfährt derzeit einen großen Spagat zwischen der Verteidigung der Behauptung künstlerischer Autonomie (auch wenn diese den gleichen Marktprinzipien unterworfen ist wie alle anderen Bereiche unserer Gesellschaft) und der Vereinnahmung durch gesellschaftliche und ökonomische Interessen. Umso wichtiger ist es, die verschiedenen Formen aktueller, künstlerischer Produktion und deren Produktionsbedingungen genauer zu analysieren. Die simple Gegenüberstellung von „kunstmarktorientierter Kunstproduktion“ und „kritischer, gesellschaftspolitisch engagierter Kunstproduktion“ muss einer neuen Betrachtung unterzogen werden. Jan Verwoert argumentiert für eine Praxis, die das Publikum als fokussiertes, speziell adressiertes außer Acht lässt – und dies erscheint mir ein wesentlicher Aspekt, den man sich als Methode zu Nutze machen kann, um den Fallen sozial-engagierter Kunst zu entgehen.

Dies unterscheidet aber auch künstlerische Strategien im urbanen Raum von jenen herkömmlicher Methoden der Stadtplanung. Wenn Stadtplanung immer noch in der Adressierung von definierten NutzerInnengruppen denkt, sind Kunstprojekte wie das Fluc einfach da. Sie können so Autonomie bewahren, obwohl sie sich gleichzeitig in den gesellschaftlichen Raum involvieren. Auch die Zielvorstellungen bzw. Wunschvorstellungen in Bezug auf die angestrebte Wirkung sind divergent. Kunst verweigert oft genau jene Form von direkter Funktion, die derzeit in allen Bereichen unserer Gesellschaft erwartet wird: Ergebnisorientiertheit, sichtbare Erfolge etc.

Francis Alys hat mit „When Faith Moves Mountains“ (2002) dieses Thema auf den Punkt gebracht. Die Absurdität der Vergeblichkeit, des existentialistischen Handelns, erfährt hier eine neue Dimension. Hat in Kobo Abes Roman „Die Frau in den Dünen“ die Protagonistin den verirrtten Schmetterlingsforscher für ihre Dienste missbraucht, erbarmungslos und andauernd den immerfort rieselnden Sand herauszuschaukeln, so schaukeln in Alys Projekt hunderte StudentInnen außerhalb von Lima einen riesigen Sandberg um. Das Projekt fand außerhalb einer Öffentlichkeit, mehr oder weniger nur für die Videokamera statt. Die anwesenden StudentInnen, die aus meist wohlhabendem Hintergrund stammten, waren gleichzeitig die PerformerInnen, die ArbeiterInnen. Jene, die gewohnt sind, ansonsten Arbeit zu delegieren, arbeiten hier für die Kunst und berichten von dieser Erfahrung im Video. Müßig, symbolisch, aber in dieser Vergeblichkeit umso anregender, wirkt dieses Arbeiten entgegen unserer Effizienzgesellschaft.

Kunst ist immer noch einer ausgewählten Schicht mehr zugänglich als der allgemeinen Öffentlichkeit. Dagegen arbeiten KünstlerInnen und ProduzentInnen im öffentlichen Raum, adressieren sie doch auch das „anonyme“ Publikum, wofür sie eine Vielfalt an Formen und Methoden entwickelt haben, und stellen komplexe Fragen. Diese Fragen sind wesentlicher als das Verlangen nach Antworten oder Lösungen, die PolitikerInnen nur allzu oft bereit sind zu geben – wider besseres (Nicht)Wissen, als kurzfristiger Beschwichtigungsversuch, um WählerInnenstimmen zu erhalten.

Wäre dies nicht ein Wunder, wenn das gezielte Aufzeigen von (scheinbarer) Vergeblichkeit dem Effizienz- und Erfolgsgedanken entgegen wirken könnte? Die Vergeblichkeit ist eben nur scheinbar, so wie auch Kunstproduktion in Relation zu den gewichtigen Themen der Gesellschaft nur eine scheinbar

08 So plädiert der Kunsttheoretiker Martí Peran in „Post-it City. Occasional Urbanities“ für eine „Anerkennung und Betonung des politischen Potentials konstruierter Situationen als Praktiken von Dissens“. Siehe: Martí Peran. Post-it City. Occasional Urbanities, in: Post-it City, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2008, S.198;

09 Jan Verwoert „Lying Freely to the Public“, in: Open No.14/2008, NAI Publishers

10 vgl. die Ausführungen zu „When Faith Moves Mountains“ von Grant H. Kester in „The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context“, Duke University Press, 2011

geringe Rolle einnimmt. Gesellschaftliche Werte – nicht nur von Kunst – müssen neu diskutiert werden. Kunst ist immer noch ein „Ausnahmestand“ – ein Ausnahmestand, dessen Mehrwert es jenseits neoliberaler Legitimation in der Stadtentwicklung und dominanter Sammlungsstrategien einflussreicher Kunstinstitutionen und deren Interessen neu zu bewerten gilt. Das Fluc ist ein rares Beispiel, das seinen Ausnahmestand behauptet.



Das Indikatormobil (transparadiso) bei der Ausstellung „Artmapping“, FLUC, 2007

4.2

Collaborative Settings: From the Blue Frog Society to Direct Urbanism

Dieser Text wurde erstmals veröffentlicht in: Laznia Arts Centre (Hrsg.), *This troublesome, uncomfortable and questionable RELEVANCE of ART IN PUBLIC SPACE_In Search Of a Possible Paradigm*, Gdansk: Laznia Arts Centre, 2013, S.109-122.



Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Dissertation ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar.
The approved original version of this doctoral thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.

| Przechylenie wspólny: od The Blue Frog Society do Urbanistyki Bezpośredniej

| Collaborative Settings: From the Blue Frog Society to Direct Urbanism

W jaki sposób powinno się wdrażać strategie artystyczne dotyczące kwestii urbanistycznych i rozwoju urbanistycznego, by przeciwdziałać decyzjom neoliberalnej władzy? Jak ingerować w działanie dominujących systemów za pomocą artystycznej strategii „perruque” (Michel de Certeau)? W jaki sposób utrzymać autonomię i krytyczny charakter strategii artystycznych stosowanych w miejskiej przestrzeni publicznej tak, by ich funkcja nie została zredukowana do zapełniania luk w dzisiejszych metodach planowania urbanistycznego, zdominowanych przez interesy inwestorów? W jaki sposób przyczynić się do tworzenia nowoczesnych form we wspólnej miejskiej przestrzeni publicznej za pomocą wywrotowych działań artystycznych?

Na przykładzie czterech projektów (*More Opportunities*, Plymouth, 2007; *The Blue Frog Society*, różne lokalizacje, trwający projekt; *Commons Come to Liezen*, Liezen, 2011; oraz *Paradise Enterprise*, Judenburg, 2012-2014) mam zamiar zaprezentować strategie współpracy przy tworzeniu performatywnej oprawy dla miejskich interwencji oraz dla Urbanistyki Bezpośredniej¹.

Głównym celem mojej pracy jako artystki oraz pracy transparadiso, rozumianej jako współpraca twórcza na pograniczu sztuki, architektury i interwencji miejskiej, jest zaangażowanie w sprawy

1| Publikacja pt. *Urbanistyka bezpośrednia* grupy transparadiso ukazała się nakładem wydawnictwa Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2013

How can one employ artistic strategies engaged in urban issues and urban development counteracting the neo-liberal governance? How can one use the „perruque” (Michel de Certeau) of the artist for intruding in dominant systems? How can artistic strategies operating in the urban public space maintain their autonomy and criticality without being appropriated for filling in the gaps of current urban planning methods dominated by investors' interests? How can subversive approaches of art contribute to creating contemporary forms of commons, of urban public space?

On the basis of four projects (*More Opportunities*, Plymouth, 2007, *The Blue Frog Society*, several locations, ongoing, *Commons Come to Liezen*, Liezen, 2011, *Paradise Enterprise*, Judenburg, 2012-2014) I will show strategies of collaboration by creating performative settings for urban interventions and for *Direct Urbanism*¹.

A major interest of my work as an artist and transparadiso's work as a collaborative practice in between art, architecture and urban intervention is to actively engage in urban issues and processes of urban development by involving artistic-urban interventions as a process orientated, longer term perspective. When we work as transparadiso, we are aware that we are operating from two points of departure and in two directions which seem to

1| See the recently launched publication by transparadiso, *Direct Urbanism*, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2013

miejskie i w procesy rozwoju urbanistycznego poprzez dokonywanie długofalowych artystyczno-miejskich interwencji ukierunkowanych na proces. Gdy pracujemy pod szyldem *transparadiso*, zdajemy sobie sprawę z tego, że nasze działania mają dwa punkty wyjścia oraz dwa kierunki, które mogą się wydawać przeciwstawne: z jednej strony wychodzimy z pozycji krytyki artystycznej, kwestionującej wartości leżące u podstaw dzisiejszych strategii rozwoju urbanistycznego, natomiast z drugiej strony – jako urbanisci – traktujemy nasze działania na równi z konwencjonalnymi metodami planowania.

Chciałabym zatem rozszerzyć pytanie o rolę sztuki w przestrzeni publicznej, i zastanowić się w jaki sposób artystyczne i eksperymentalne praktyki urbanistyczne mogłyby zostać zastosowane w odniesieniu do kwestii miejskich oraz rozwoju urbanistycznego w sposób długoterminowy, jako działanie długotrwałe (jak to ujął Paul O'Neill²). Oznaczałoby to nowe rozumienie sztuki publicznej, która w ten sposób zyskuje kolejną funkcję – urbanistycznego praktyka – funkcję, której przyglądam się bliżej w projekcie naukowym *Planning Unplanned*³.

Cztery projekty, które mam zamiar omówić, dotyczą różnych aspektów dialogu, współpracy i uczestnictwa⁴. W kwestii współpracy omówię oba jej rodzaje: z jednej strony współpracę w obrębie grup twórców i inicjatorów oraz współpracę artystów/praktyków z kuratorami/zlecającymi (czyli „współpracę wewnętrzną”), a z drugiej strony – współpracę z publicznością, z konkretnymi grupami ludzi oraz z inicjatorami różnych działań („współpraca zewnętrzna”) – a także relację pomiędzy tymi rodzajami współpracy. Projekty *transparadiso* i moje własne polegają na podejmowaniu

by contradictory: on the one side as a critical artistic position questioning the current values decision making in urban development is based on and at the same time – as an urbanist – placing these practices on an equal level to conventional planning methods.

Therefore I would like to extend the question of the relevance of art in public space to the question of how artistic and experimental urbanistic practices can engage in urban issues and urban development on a longer term basis, as a „durational practice”, as Paul O'Neill calls it². This also implies a shift in the notion of public art to developing a possible new role, the role of the „urban practitioner” which I have been investigating in the research project *Planning Unplanned*³.

The four projects I will discuss address different aspects of dialogue, collaboration and participation⁴. In terms of collaboration, I will consider both, collaborations within the team of authors, initiators and collaborations between the artists/practitioners and the curators/commissioners on one side (i.e. „internal collaborations”) and collaborations with a general audience or specific groups or initiatives („external” collaborations) – and the relation between the two of them. Altogether, *transparadiso*'s projects and mine involve collaborative practices which are based on creating a situation for enabling a dialogue and engagement on an eye to eye-level. We instigate the shifting of roles along the process and propose situations where multiple roles can be assumed as an artistic strategy. These situations do not only provide a physical but also a mental setting for generating unplanned visions. They foster aesthetic spatial realizations which are not predetermined by our expectations as authors.

2] Paul O'Neill i Claire Doherty (red.), *Locating the Producer*, Valiz 2011

3] Projekt rozpoczęty w roku 2010 w 1. Instytucie Sztuki i Wzornictwa na Uniwersytecie Technicznym w Wiedniu. www.urban-matters.org

4] Grant H. Kester *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, wyd. Duke University Press, 2011

2] Paul O'Neill and Claire Doherty (eds.), *Locating the Producer*, Valiz, 2011

3] Based at the Institute of Art and Design 1, Vienna University of Technology, since 2010; www.urban-matters.org

4] Grant H. Kester, *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Duke University Press, 2011

wspólnych działań, które mają na celu stworzenie sytuacji umożliwiającej dialog oraz zaangażowanie, tak, aby wypracować obopólną zgodę. Nalegamy na to, by podczas procesu zmieniały się role jego poszczególnych elementów i tworzymy sytuacje, w których strategie artystyczne zyskują wiele różnych funkcji. Takie sytuacje stwarzają zarówno fizyczne, jak i mentalne warunki do realizowania nieplanowanych wcześniej wizji, a także sprzyjają realizacji estetycznych projektów w przestrzeni, które nie są zdeterminowane przez nasze oczekiwania jako autorów.

Żeby umożliwić dialog rozumiany jako proces otwarty, a także żeby przyczynić się do stworzenia długoterminowych perspektyw dla przestrzeni miejskiej, należy dogłębnie przeanalizować kontekst danej sytuacji, precyzyjnie określić parametry procesu, a przede wszystkim – odpowiedzieć sobie na pytanie: na jakich warunkach pracują poszczególne osoby? Ponadto: w jaki sposób uwzględnić nieprzewidziany wkład w długoterminowy projekt, którego wizję my wymyśliły od podstaw? Czyli: jak elastyczny jest związek pomiędzy tymi dwoma elementami? Odpowiedzi będą się różnić w zależności od kontekstu, zwłaszcza w takich kwestiach, czy nasz projekt jest częścią większego przedsięwzięcia z zakresu sztuki w przestrzeni publicznej, czy dotyczy planowania urbanistycznego, czy też jest zupełnie samodzielny.

Aby podkreślić wagę kontekstu, wybrałam poniższe projekty, kierując się ich usytuowaniem w różnych kontekstach: procesu oddawania do użytkowania, ich miejsca oraz długości ich trwania – co w konsekwencji rodzi kolejne pytania, w tym: jak zmierzyć „sukces” albo „porażkę” w konkretnych warunkach?

More Opportunities

(Plymouth Arts Centre, 2007/2008)

Projekt *More Opportunities* (Więcej możliwości) analizował proces przemian, które przechodziło

For establishing a situation of dialogue as open ended process and for contributing to longer term urban perspectives, it is important to analyze the context into depth and to be precise about the parameters of the process – and foremost ask the question: Under which conditions should who participate? And: How to involve the unforeseen contributions in the longer term perspective which we need to develop as a vision from the outset? That means, how flexible is the relationship between these two components? This differs according to the context, especially whether the project takes place in the frame of a public art project, a project for urban planning, or if it is self initiated.

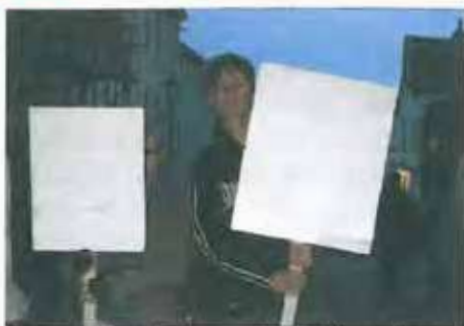
In order to point out the relevance of the specific parameters, I chose the following projects based on their situatedness in different contexts concerning the commissioning process, the venue and the temporality. They raise a variety of issues – including the question: how to measure „success” or „failure”, under which conditions?

More Opportunities

(Plymouth Arts Centre, 2007/2008)

More Opportunities analyzed the transformation process Plymouth was undergoing due to the privatization of the naval base as major employer in Devonport and – on a parallel level – the role of Plymouth Arts Centre addressing the discussion at that time of its possible relocation and the impact that would have on the area of relocation and the city altogether.

Plymouth was still a divided city, divided by a wall surrounding the largest naval base in Europe. After the end of the cold war, business of the naval base reduced and resulted in the dockyards being privatized in 2003. Parts of the territory of the naval base were sold to a private developer who conceived a housing project in this vast empty area which was the centre of Devonport, before being destroyed in WWII. Rather than making use of that opportunity and to consider how to recreate urban



W więcej możliwości, Centrum Sztuki w Plymouth, 2007 / *More Opportunities*, Plymouth Arts Centre, 2007 / © Photo: transparadiso

miasto Plymouth w wyniku prywatyzacji bazy marynarki wojennej, która była głównym pracodawcą w Devonport, a także – równoległe – rolę Centrum Sztuki w Plymouth w kontekście trwającej wtedy dyskusji dotyczącej możliwości przeniesienia bazy oraz wpływu, jaki miałyby to na tamten teren i na całe miasto.

Plymouth było wtedy miastem podzielonym przez mur otaczający największą bazę marynarki wojennej w Europie. Wraz z zakończeniem zimnej wojny baza przestała przynosić zyski, co sprawiło, że w roku 2003 stocznia została sprywatyzowana. Część terenu została sprzedana prywatnemu inwestorowi, który planował wybudowanie osiedla na tej ogromnej, pustej przestrzeni która, zanim została całkowicie zniszczona podczas II Wojny Światowej, stanowiła samo centrum Devonport. Zamiast wykorzystać tę okazję i zastanowić się jak odtworzyć przestrzeń miejską w tej najbardziej zrujnowanej części Plymouth, deweloper zaplanował budowę osiedla mieszkaniowego, kompletnie ignorując kwestie społeczne i przestrzenno-urbanistyczne.

Przy okazji mojej wystawy w Centrum Sztuki w Plymouth (Plymouth Arts Centre, PAC) zainscenizowałam demonstrację pod hasłem *W więcej możliwości*, nawiązując do demonstracji pracowników stoczni z roku 1963, gdy wesoły tłum przeszedł ulicami Plymouth, śpiewając piosenkę *We Shall Overcome* (*Zwyciężymy*). Natomiast demonstracja domagająca

public spaces in this most deprived part of Plymouth, the developer came up with a housing area without public functions, which ignored social and spatial urban issues.

For my show at Plymouth Arts Centre (PAC) I staged a demonstration for *More Opportunities*, referring to a demonstration by the dockyard workers from 1967, showing a cheerful crowd of people marching along the streets of Plymouth, singing *We Shall Overcome*.

The demonstration for *More Opportunities* was silent. People walked up and down Looe Street in front of the PAC, as if rehearsing a demonstration. The placards were painted with white, reflective colour, without words, showing the absence of any message. In the end, a banner appeared with white on white letters reading *More Opportunities*.⁵

The video of the demonstration was then exhibited in the gallery space. The placards were leaning on the wall, waiting to be picked up again. The banner „*More Opportunities*” was installed on the facade of the PAC, addressing the discussions of the future of Plymouth Arts Centre and the impact it would have on a new site on the city’s identity.⁶

The Blue Frog Society – A Habitat Without Territory

(Vienna, Prague, New York, Bonn / various locations, since 2010)

In 2010 I investigated an abandoned airfield (which was later on used as racing track) in Vienna-Aspern for my project *On Urban Periphery* (with KÖR

5] see Céline Condorelli, Barbara Holub – Walking in Silence, in *Between the vanguard and the peripheral*, ed. by Paula Orell, Plymouth Arts Centre, 2009

6] Until today the PAC has remained in the same location; the video of the demonstration was then edited as part of the double video projection *Make News instead Of*, which was shown at the London Festival of Architecture, Austrian Cultural Forum, London 2008; at the Rencontres Festival (film festival), Centre Pompidou, Paris-La Vilette, Paris, 2008, Reina Sofa, CA2M, Madrid, 2009, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2009; *Attitude*, Video Festival, Bitola, Macedonia, 2009.

się „więcej możliwości” odbyła się w ciszy. Grupa ludzi chodziła tam i z powrotem po Looe Street, przed budynkiem PAC, tak jakby ćwiczyła przed właściwą demonstracją. Transparenty zostały pomalowane błyszczącą białą farbą, bez żadnych słów, co podkreślało brak przekazu. Na sam koniec rozwinięto biały banner z białymi błyszczącymi literami układającymi się w hasło „Więcej możliwości”⁵.

Film wideo dokumentujący demonstrację został potem pokazany w galerii. Transparenty były oparte o ścianę, czekając, aż ktoś je podniesie. Banner Więcej możliwości powieszono na fasadzie PAC, nawiązując do dyskusji na temat przyszłości Centrum Sztuki w Plymouth oraz tego, jaki wpływ mogłoby ono mieć na tożsamość miasta po przeniesieniu do nowej lokalizacji⁶.

The Blue Frog Society. Habitat bez terytorium

(Wiedeń, Nowy Jork, Bonn /
różne lokalizacje, od 2010)

W 2010 zajęłam się opuszczonym lotniskiem (które potem stało się torem wyścigów samochodowych) w Aspern, dzielnicy Wiednia, na potrzeby projektu *On Urban Periphery* (*Na obrzeżach miasta*, projekt realizowany wspólnie z KÖR/Public Art Vienna) – była to wtedy zupełnie jałowa przestrzeń, miejsce urbanistycznej próżni na peryferiach Wiednia, przestrzeń „przed architekturą” – zanim stała się placem budowy „Aspern Lake City”, największego nowego projektu urbanistycznego w Wiedniu, mającego powstawać przez następane

5] Céline Condorelli, Barbara Holub, *Walking in Silence*, w: *Between the Vanguard and the Peripheral*, red. Paula Orelli, Plymouth Arts Centre, 2009

6] PAC do dziś pozostało w tej samej lokalizacji; film wideo dokumentujący demonstrację stał się potem częścią podwójnej projekcji pt. *Make News Instead of*, która została pokazana na Londyńskim Festiwalu Architektury: Austriackie Forum Kultury, Londyn 2008; na festiwalu filmowym Rencontres w Centrum Pomidou i a La Villette a Paryżu w 2008; w muzeum Reina Sofía/CA2M, Madryt 2009; w Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2009; a także na festiwalu filmów wideo Attitude, w Bitoli w Macedonii w roku 2009.



The Blue Frog Society. A Habitat Without Territory, Windows on Madison, Czech Center, New York, 2011
/ © Photo: transparadiso

(Public Art Vienna) – a wasteland / urban void on the borders of Vienna, “before architecture” – before the construction site for the largest new urban development in Vienna for the next 20 years, “Aspern Lake City”, started. I conducted performative walks with various participants and contributors who explored the hidden qualities of the periphery as an underestimated and neglected resource of an existing multilayered identity with a potential for a future identity (which was neglected in the masterplan). While researching the area, I discovered a small jungle like piece of land adjacent to the future new urban development, which was still exempt from investors’ interests. It appeared to be a signifier – a messenger of a future society... This is how *The Blue Frog Society* originated.

The Blue Frog Society is a dispositive of an art project acting in between the art context and a broader societal context, aiming at developing the fiction and reality of transgressing mental and physical borders. It investigates new values beyond a market driven economy towards new understandings of “commons”, communal public life and “shared spaces”. A crucial interest of the Blue Frog Society is the transfer between the art context and society. The *10 Issues of the Blue Frog Society* were first presented at *The Future of the Future*, DOX Center for Contemporary Art, Prague.

Following an installation in New York for *Windows on Madison* at the Czech Mission to the



Trzecia wędrowka po miejskich peryferiach, Wiedeń Apsern, 2010 / Third walk on urban periphery, Vienna Apsern, 2010 / © Photo: transparadiso



20 lat. Organizowałam tam performatywne spacerzy z różnymi uczestnikami i twórcami, badając ukryte zalety tego miejsca na peryferiach, będące niedocenionym i zlekceważonym źródłem informacji na temat istniejącej, wielowarstwowej tożsamości, a także tożsamości przyszłej, potencjalnej (czego w ogóle nie wzięto pod uwagę w planach projektu). Badając tę przestrzeń, odkryłam przylegający do obszaru przyszłej inwestycji teren przypominający małą dżunglę, którym inwestor w ogóle się nie zainteresował. Wydawało się, że to miejsce ma swój własny przekaz – wiadomość od społeczeństwa przyszłości... W ten sposób powstało The Blue Frog Society (Stowarzyszenie Niebieska Żaba).

The Blue Frog Society zarządza projektem artystycznym, działającym na pograniczu kontekstu sztuki i szerszego kontekstu społecznego. Jego celem jest rozwój fikcji i rzeczywistości towarzyszących przekraczaniu mentalnych i fizycznych granic, a także poszukiwanie nowych wartości niezwiązanych z ekonomią ukierunkowaną na potrzeby rynku, tak, aby umożliwić nowe rozumienie „wspólnoty”, wspólnego życia publicznego i „przestrzeni wspólnych”. Głównym przedmiotem zainteresowania The Blue Frog Society jest komunikacja kontekstu sztuki ze społeczeństwem. Manifest *10 Issues of the Blue Frog Society* (10 założeń Blue Frog Society) został ogłoszony przy okazji wystawy *The Future of the Future* (Przyszłość przyszłości) w Centrum Sztuki Współczesnej DOX w Pradze.

UN⁷, where The Blue Frog Society claimed a new habitat – a habitat without territory, not just as an idea, but as a messenger of a new future, the Blue Frog Society was invited (by the World Council of Peoples for the United Nations/ WCPUN) to participate at the 64th Annual United Nations DPI/ NGO Conference in Bonn. The input of the people participating in this performative installation was presented right afterwards at the show of the Big Art Award of Salzburg at Traklhaus Gallery, Salzburg. In this way a transfer between the different audiences and societal contexts (policy making and art) was established as a crucial interest of the BFS.

The Blue Frog Society employs artistic strategies to investigate issues of territory and habitat

7] 6 curated by Jaroslav Andel; a panel discussion was held at the Austrian Cultural Forum; As Jaroslav Andel described it: "Holub's project addresses the issues of territory and habitat that go to the very foundation of the dominant socio-economic system, invoking the tradition that started with Hans Haacke's Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971, which still haunts the Guggenheim Museum located a few blocks from the Window on Madison. More recently, artists such as the Slovenian group Irwin or Ingo Gunther have created symbolic state territories, harnessing various institutional forms of the state authority such as passport, visa, embassy, stamp. Holub's project takes a different direction by raising the question of habitat in relation to our values, and thus foregrounding the interconnectedness of nature, culture and economy and our vital investment in it. Barbara Holub belongs to a growing number of architects and artists who explore broader social issues in their practice. (Excerpts from the press release by Jaroslav Andel for the Czech Center, 2011)



The Blue Frog Society, instalacja na konferencji 64th UN NGO/ DPI, uczestnicy opowiadający o swoich pragnieniach dla *The Blue Frog Society*, Bonn, 2011 / *The Blue Frog Society*, installation at the 64th UN NGO/ DPI conference; participants contributing their desires for the *Blue Frog Society*, Bonn, 2011 / © Photo: transparadiso

W następstwie instalacji *Windows on Madison* w Nowym Jorku w Czeskiej Misji przy ONZ⁷, gdzie *The Blue Frog Society* wkroczyło w nowe środowisko – środowisko bez terytorium, rozumiane nie tylko jako idea, ale też jako przesłanie nowej przyszłości; oraz performatywnej instalacji towarzyszącej

7] Kuratorem był Jaroslav Anđel, a podczas Austriackiego Forum Kultury odbyła się dyskusja; Jaroslav Anđel opisał instalację następująco: „Projekt Holub porusza kwestie związane z terytorium i środowiskiem, leżące u podstaw dominującego systemu socjoekonomicznego, a także przywołuje tradycję rozpoczętą przez pracę *Hans Haacke’s Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971*, która nadal pokutuje w Muzeum Guggenheima, które znajduje się tylko kilka przecznic od instalacji *Windows on Madison*. Potem artyści tacy jak Ingo Gunther czy słoweńska grupa Irwin tworzyli symboliczne terytoria państwowe, wykorzystując różne instytucjonalne symbole władzy państwowej, takie jak paszport, wiza, ambasada, znaczek. Projekt Holub idzie w innym kierunku, poruszając kwestię środowiska w kontekście naszych wartości, podkreślając w ten sposób ścisły związek pomiędzy naturą, kulturą i ekonomią oraz nasze zaangażowanie w ten związek. Barbara Holub należy do wciąż powiększającej się grupy architektów i artystów, którzy w swojej sztuce zgłębiają szersze kwestie społeczne”. (Jaroslav Anđel, z materiałów prasowych Czeskiego Centrum, 2011).

that go to the very foundation of the dominant socio-economic system. It pushes the borders of the “possible” to make space for the unplanned and unthinkable, emphasizing civic engagement and the need for common public space, linking the art context to society.

This project also takes on a new understanding of “participation” and “commons”, developing an open ended process of acting, referring to the current political dimension of new forms of commons, as Michael Hardt describes them: “politics involve the production of the commons (not only the distribution), i.e. the production and reproduction of social relations and forms of life”⁸. Jacques Rancière defines the relation between politics and aesthetics as a conceptual problem: artistic practices are possibilities of doing and acting, referring to the French notion of “le partage” which involves partaking and sharing, both contributing to “common wealth”⁹.

8] Michael Hardt, *Production and Distribution of the Common*, *A Few Questions for the Artist*, in OPEN, 2009/16, NAI publishers, 2009

9] ibid



| *Commons Come to Liezen*, gra z tangramami (w skali 1:10) jako narzędzie komunikacji i układanie tangramów w parku, Liezen, Styria, 2011 / *Commons Come to Liezen*, the tangram game (scale 1:10) as tool for communication and playing the tangram game in the park, Liezen, Styria, 2011 / © Photo: transparadiso



64. dorocznej Konferencji Departamentu Informacji Publicznej ONZ i Organizacji Pozarządowych w Bonn (na zaproszenie WCPUN); efekty performansu zostały zaprezentowane podczas rozdania nagród Große Kunstpreis des Landes Salzburg (w Galerie im Tralkhaus).

Blue Frog Society posługuje się strategiami artystycznymi, by badać kwestie związane z terytorium i środowiskiem, leżące u podstaw dominującego systemu socjoekonomicznego. Stara się poszerzać granice tego, co „możliwe”, by stworzyć miejsce dla tego, co jest nie zaplanowane i niewyobrażalne, kładąc szczególny nacisk na zaangażowanie społeczne oraz na potrzebę stworzenia wspólnej przestrzeni publicznej łączącej kontekst artystyczny ze społecznością danego miejsca.

Ten projekt również nadaje nowe znaczenie „uczestnictwu” i „wspólnocie”, starając się, by każde działanie było procesem otwartym, oraz nawiązując do aktualnej sytuacji politycznej dotyczącej nowych form wspólnoty, rozumianych tak, jak je opisuje Michael Hardt: „polityka obejmuje stwarzanie wspólnych dóbr, a nie tylko ich dystrybucję, co oznacza stwarzanie i odtwarzanie społecznych relacji i sposobów życia”⁸. Jacques Rancière definiuje relację polityki i estetyki jako problem konceptualny: praktyki artystyczne to, inaczej mówiąc, możliwość robienia i działania; odnosi się też do francuskiego

8| Michael Hardt, *Production and Distribution of the Common*, *A Few Questions for the Artist*, w: OPEN, 2009/16, wyd. NAI Publishers, 2009

Therefore the BFS offers “shares” of the non-territorial habitat as a new form of collecting art: partaking in the development of the habitat and becoming part of a collective art project.

The first meeting of The Blue Frog Society was held in Vienna in Feb. 2012. The 2nd meeting of The Blue Frog Society in Vienna, proposing *The Blue Frog Society in Ramallah*, took place in June 2013.

Commons Come to Liezen

(Liezen, 2011¹⁰)

On the initiative of the interest group of the Liezen Kirchenviertel and the Institute for Public Art Styria, transparadiso was invited to create a public art project for Liezen which aimed at involving the residents and general public in participating in the process of the project, building a starting point for a longer term perspective. Liezen is the capital of a region in Styria and although it lies at the geographical centre of Austria, at the interface between Salzburg, Graz and Linz, it is far from any large towns. In the 1980s, Liezen decided to make use of this location as a crossroads and position itself as a shopping belt, with many retail centres on the edge of

10| Cooperation partners: Radio Freequenns, Jugend am Werk Liezen. *Commons come to Liezen* was initiated by Initiative Kirchenviertel and realized in cooperation with Public Art Styria and the City of Liezen.



| *Commons Come to Liezen*, pawilon służący do składowania tangramów, Liezen, Styria, 2011 / *Commons Come to Liezen*, the pavilion serving as storage for the objects, Liezen, Styria, 2011 / © Photo: transparadiso

pojęcia *le partage*, które oznacza współuczestnictwo i dzielenie się – wnoszenie własnego wkładu w „dobro wspólne”⁹.

BFS oferuje więc „udziały” w środowisku nieterytorialnym jako nową formę kolekcjonowania sztuki, poprzez partycypowanie w rozwoju tego środowiska i uczestnictwo w kolektywnym projekcie artystycznym.

Pierwsze spotkanie *The Blue Frog Society* odbyło się w Wiedniu, w lutym 2012. Drugie spotkanie, pod hasłem „Blue Frog Society w Ramallah” odbędzie się w Wiedniu w czerwcu 2013.

Commons Come to Liezen

(Liezen, 2011¹⁰)

Na zaproszenie współpracujących ze sobą instytucji, Liezen Kirchenviertel oraz Styryjskiego Instytutu Sztuki w Przestrzeni Publicznej, *transparadiso* zrealizowało projekt w przestrzeni publicznej, mający na celu zaangażowanie społeczności lokalnej (i nie tylko) w proces tworzenia projektu, co miało być punktem wyjścia dla długoterminowej perspektywy jego trwania. Liezen jest stolicą Styrii i mimo że leży w samym centrum Austrii, pomiędzy Salzburgiem, Grazem i Linzem, znajduje

9| *ibid.*

10| Partnerzy: Radio Freequenns, Jugend am Werk Liezen. Projekt *Commons Come to Liezen* odbył się z inicjatywy Initiative Kirchenviertel i został zrealizowany we współpracy z Public Art Styria oraz Miastem Liezen.

town. The consequence of this was that more and more shops in the city centre closed down, taking prosperity with them to the edge of the town.

Commons Come to Liezen is an art project that discussed and implemented new forms of commons as social acting. The concept considers art as a space of reflection and action, expanding the classic concept of sculpture so that this is continually redefined, in the sense of a metamorphosis from a storage space to a space of acting through the game down to the pavilion open to different usages and ongoing redefinitions. Through a series of dialogues, the project intervenes directly into people's living space.

The location – an orchard formerly used as commons in the centre of the town, could not have been more ideal for this project: “commons” is common property, and such a common was installed in the form of a pavilion in the town park of Liezen. A project space was set up at the start of the project close to the park in which various public tangram game sessions, with objects made to a scale of 1:10, used the game as a tool to broach topics such as ‘art collecting not just for the rich’, and to discuss the future of Liezen. The game sessions were also established to introduce opportunities of the game with the large tangram objects as “minimal sculptures”, which were on sale as shares in a collective work of art. The pavilion was used at the beginning as a collective “art storage space” for the tangram



| *Commons Come to Liezen*, po przedaniu tangramów pusty pawilon stał się rzeźbą – elementem infrastruktury parku, Liezen, Styria, 2011 / *Commons Come to Liezen*, the empty pavilion after the pieces were sold – now a sculpture as infrastructure for public use, Liezen, Styria, 2011 / © Photo: transparadiso

się daleko od dużych miast. W latach 80. władze miasta postanowiły wykorzystać położenie Liezen na skrzyżowaniu dróg i stworzyć strefę handlu, budując wiele centrów handlowych na obrzeżach miasta. W rezultacie wiele sklepów w centrum zostało zamkniętych i przeniesionych na peryferia, gdzie zyski były większe.

Projekt *Commons Come to Liezen* analizował i wprowadzał nowe formy wspólnoty rozumianej jako działalność społeczna. Jego koncepcja zakładała, że sztuka jest przestrzenią refleksji i działania oraz rozszerzyła pojęcie rzeźby do nieustannie przekształcającej się formy – w ten sposób zwykły magazyn przeszedł metamorfozę, w wyniku której najpierw stał się przestrzenią działania poprzez różne gry, a następnie pawilonem otwartym na różne funkcje i ulegającym ciągłemu przededefiniowaniu. Po odbyciu wielu rozmów, projekt stał się bezpośrednią interwencją w przestrzeń życiową mieszkańców.

Lokalizacja (sad, który wcześniej był wspólną przestrzenią w centrum miasta) nie mogła być bardziej idealna do realizacji tego projektu: „wspólna przestrzeń” jest własnością wszystkich, i właśnie taka wspólna przestrzeń została stworzona w formie pawilonu w parku miejskim w Liezen. Na początku, przestrzenią dla projektu było miejsce w pobliżu parku, gdzie mieszkańcy mogli układać tangramy za pomocą kostek w skali 10:1 i przy oka-

objects. These were numbered, signed and offered for sale to Liezen residents at a (subsidised) price of 100 Euros. The proceeds flew back directly to Liezen and will support further usage of the commons pavilion and help develop a durational perspective.

Since August 2011 the pavilion has been available for use by the residents and visitors for their own events.

Paradise Enterprise

(Judenburg, 2012-2014¹¹)

Since the commune of Liezen was not interested in continuing a longer term perspective addressing urban and societal issues based on and beyond the public art project, we decided to conceive an exemplary project for *Direct Urbanism* in direct cooperation with another regional town in Austria. This sample situation should convey how short term artistic urban interventions prepare longer term urbanistic and societal perspectives and become an integral part of considering urban development as societal issue.

Due to the funding we were able to shift the roles: rather than being in the position of architects aiming at receiving a commission, we approached towns and investigated their commitment and

¹¹ | *Paradise Enterprise* is a project for *Direct Urbanism*, subsidized by departure, Vienna, in collaboration with the City of Judenburg



| Transport tratwy AMAMUR z rynku w Judenburgu i inauguracja na osiedlu Feldgasse / Transport of the raft AMAMUR from the main square in Judenburg to its launch at Feldgasse, a social housing area, 2013 / © Photo: transparadiso



| AMAMUR odsłania nowe perspektywy i nieznane rejony rzeki w centrum miasta / The AMAMUR opening up a new perspective on the hidden and unrecognized qualities of the river banks as central element of the town, 2013 / © Photo: transparadiso

zji zapoznawać się z kwestiami takimi jak „kolekcjonowanie sztuki jest nie tylko dla bogatych” oraz dyskutować na temat przyszłości Liezen. Organizowanie sesji tej gry miało także na celu stworzenie okazji do konstruowania „minimalistycznych rzeźb” za pomocą wielkich tangramowych kostek, sprzedawanych jako udziały we wspólnie wykreowanym dziele sztuki. Pawilon najpierw służył za wspólny „magazyn dzieł sztuki”, w którym przechowywano kostki do układania tangramów – były one ponumerowane i podpisane, a mieszkańcy mogli je nabyć za (subsydiowaną) cenę 100 euro. Zyski były przekazywane bezpośrednio do miasta i zostaną przeznaczone na dalsze użytkowanie wspólnego pawilonu w perspektywie długoterminowej.

Od sierpnia 2011 pawilon został udostępniony mieszkańcom i osobom przyjeźdźnym, by mogli tam organizować swoje własne wydarzenia.

Paradise Enterprise

(Judenburg, 2012-2014¹¹)

Kiedy okazało się, że mieszkańcy Liezen nie byli zainteresowani kontynuowaniem długoterminowej wizji projektu wykraczającego poza ramy sztuki w przestrzeni publicznej, postanowiliśmy

¹¹ | *Paradise Enterprise* jest projektem z dziedziny Urbanistyki Bezpośredniej, dotowanym przez agencję departure z Wiednia, przy współpracy Miasta Judenburg.

openness towards involving new tools and strategies for *Direct Urbanism* – and their engagement in an open ended process. Based on this research we selected Judenburg, a small town in Styria/ Austria, disposing of a historical heritage and town center. Since the privatization of the former steel industry, Judenburg has been suffering from a process of shrinking, which has affected many postindustrial areas in Europe in various degrees.

In a 2 ½ years cooperation we are now realizing specialised tools and long-term strategies with a focus on conceiving perspectives for the future of young people.

Paradise Enterprise aims at reinterpreting the area of the vanished “paradise garden” of the former nunnery (which has been reused as social housing with a bad reputation) for creating a commons in this central location of Judenburg by connecting the historical town center to the urban development of the 1960s around the steel factory on the other side of the river Mur. As a first step we explored “secret” locations together with young inhabitants of Judenburg along the river Mur. In a collective action with the youth, a special raft was constructed as the first basic tool for shifting the perception and perspective by accessing the hidden potentials of this jungle like area from the river based on the local experts and their decisions.



| Licealiści badający jakość wody w rzece Mur z tratwy AMAMUR / Highschool students on AMAMUR taking samples of the water quality in the river Mur, Judenburg 2013 / © Photo: transparadiso

stworzyć wzorcowy projekt z dziedziny Urbanistyki Bezpośredniej w ścisłej współpracy z regionalnym miasteczkiem w Austrii. Przykład tej sytuacji powinien pokazać, w jaki sposób krótkoterminowe interwencje artystyczne w przestrzeni miejskiej mogą przygotować grunt dla działań urbanistycznych i społecznych odbywających się w dłuższej perspektywie czasowej.

Dzięki otrzymanym dotacjom mogliśmy wystąpić w innej roli: nie wychodziliśmy już z pozycji architektów starających się o dofinansowanie – zamiast tego zwracaliśmy się do różnych miast i badaliśmy ich zaangażowanie i otwartość na stosowanie nowych narzędzi i strategii oferowanych przez Urbanistykę Bezpośrednią, a także ich chęć do wzięcia udziału w otwartym procesie. Na podstawie tych badań wybraliśmy Judenburg, małe miasteczko w Styrii, które mimo swojego dziedzictwa historycznego i funkcjonującego centrum, bardzo ucierpiało z powodu prywatyzacji przemysłu stalowego – w podobnej sytuacji znalazło się wiele innych europejskich obszarów postindustrialnych.

Przy okazji tej trwającej już dwa i pół roku współpracy tworzymy wyspecjalizowane metody i długoterminowe strategie mające na celu zbudowanie nowych perspektyw dla młodych ludzi.

Paradise Enterprise reinterpretuje miejsce, w którym kiedyś znajdował się „rajski ogród”: w okolicy byłego klasztoru (w którym później urządzono mieszkania socjalne, a samo miejsce



| AMAMUR zakotwiczona przy obozie letnim centrum młodzieży / AMAMUR's landing at the outdoor camp of the youth center, Judenburg 2013 / © Photo: transparadiso

In this way, the young people, many of whom do not have much in the way of future prospects, are actively involved. Adventure, research and a sensitive approach to the nature space, which has already been remodelled several times, will subsequently lead to an innovative urban concept stretching out along the whole area of the river Mur. By considering longer-term socio-political factors and Judenburg's prospects, particularly for young people, the concept extends the urban planning level. In addition *transparadiso* will invite other artists to work on the future *paradise garden*.

Finally, an exemplary catalogue will propose tools and strategies for *Direct Urbanism*, based on *Paradise Enterprise* and earlier projects by *transparadiso*. This catalogue will serve a reference work for municipalities regarding the complex challenges posed by urban planning, taking far-reaching current and future societal issues into account.

These artistic methods require a bowing out from short term visible – in the sense of econom-



| Dawny klasztor klarysek przekształcony w osiedle mieszkaniowe o złej reputacji. Kiedyś rajski ogród – dziś urbanistyczna przepaść / The former clarisses nunnery reused as social housing of a notorious reputation. The former paradise garden is currently an urban void, Judenburg 2013 / © Photo: transparadiso

okryło się złą sławą) zaaranżowano wspólną przestrzeń zlokalizowaną w samym centrum Judenburga, poprzez stworzenie połączenia pomiędzy starym miastem a zabudową z lat 60., otaczającą hutę położoną na przeciwległym brzegu rzeki Mur. Naszym pierwszym krokiem było zbadanie „sekretnych” miejsc nad rzeką wspólnie z młodymi mieszkańcami Judenburga. Następnie, przy współpracy młodzieży, zostanie skonstruowana tratwa, która stanie się pierwszym narzędziem dającym nowe spojrzenie na okolicę i pozwalającym na odkrycie nieznanego potencjału tego przypominającego dżunglę terenu, oglądanego z perspektywy rzeki, przy uwzględnieniu pracy i decyzji miejscowych ekspertów.

W ten sposób wielu młodych ludzi, których perspektywy na przyszłość są ograniczone, będzie mogło wziąć aktywny udział w tym przedsięwzięciu. Przygoda, prowadzenie badań oraz uważne podejście do tej wielokrotnie przekształcanej przestrzeni, dziś odzyskanej przez naturę, umożliwią stworzenie innowacyjnej koncepcji urbanistycznej, obejmującej cały teren w pobliżu rzeki Mur. Poprzez uwzględnienie długoterminowych czynników socjopolitycznych oraz perspektyw otwierających się dla Judenburga (a zwłaszcza jego młodych mieszkańców), ta koncepcja wykracza poza poziom planowania urbanistycznego. Ponadto, transparadiso planuje zaprosić innych artystów do wspólnej pracy nad przyszłym rajskim ogrodem.

ically measurable – results and a reconsideration of economical values including complex issues of society. Art can interfere directly in processes of urban development – but it needs to counteract being instrumentalized for problemsolving etc. and maintain its independence and criticality beyond expectations.

issue # 3 **(of the Blue Frog Society)**

Imagine the impossible (and work on it).

Imagine the impossible (and work on it). Imagine the impossible and maybe it does not need so much work. Imagine the impossible. The impossible is personal. The impossible concerns society. We do not want to create a new utopia. Utopias also mean that something needs to be destroyed. We do not want to destroy. We want to cultivate. The moment you read these words, you dedicate yourself to the possibility of the impossible. This is what is needed – what you need. What society needs. All societies. Sharing the moment of the impossible. Sharing. The impossible always escapes.

Wreszcie, wydany zostanie katalog proponujący narzędzia i strategię Urbanistyki Bezpośredniej, opracowane na przykładzie *Paradise Enterprise* i wcześniejszych projektów *transparadiso*. Katalog ten posłuży jako materiał źródłowy dla samorządów miejskich, opisujący złożoność wyzwań związanych z planowaniem urbanistycznym i zwracający uwagę na szeroko pojęte przeszłe i obecne zagadnienia społeczne.

Te metody artystyczne wymagają pożegnania się z dającymi się przewidzieć – w sensie ekonomicznym – wynikami, oraz ponownego przemyślenia ekonomicznych konsekwencji uwzględniających złożone kwestie społeczne. Sztuka może mieć bezpośredni wpływ na rozwój miast – ale należy sprzeciwić się jej instrumentalnemu traktowaniu w celu rozwiązywania problemów itd. i pozwolić jej zachować niezależność i krytyczny charakter – mimo że ich konsekwencji nie da się przewidzieć.

Trzecie założenie (The Blue Frog Society)

*Wyobraź sobie to, co niemożliwe (i pracuj nad tym).
Wyobraź sobie to, co niemożliwe (i pracuj nad tym).
Wyobraź sobie to, co niemożliwe, a może okazać się, że to wcale nie wymaga tyle pracy. To, co niemożliwe, jest osobiste. To, co niemożliwe, dotyczy społeczeństwa. My nie chcemy tworzyć nowej utopii. Tworzenie utopii zakłada, że coś trzeba będzie zniszczyć. My nie chcemy niszczyć. My chcemy pielegnować. W chwili, kiedy to czytasz, otwierasz się na możliwość niemożliwego. I właśnie to jest konieczne – właśnie tego ty sam potrzebujesz. Tego potrzebuje społeczeństwo. Wszystkie społeczeństwa. Trzeba się dzielić chwilą niemożliwości. Dzielić się. To, co niemożliwe, zawsze umyka.*



Transparadiso rozpoczyna aktywizację i re-interpretację rajskiego ogrodu jako przestrzeni publicznej dla mieszkańców Judenburga. Pierwsza interwencja przeprowadzona ze studentami architektury Politechniki Wiedeńskiej, 2013 / *Transparadiso start activating and re-interpreting the paradise garden as contemporary public space for Judenburg. First interventions carried out with students from the Faculty of Architecture/ Vienna University of Technology, 2013 / © Photo: transparadiso*

4.3

The Blue Frog Society

Prag/ CZ, Bonn/ D, New York/ USA, Wien/ A, Trieste/ I, 2010 >

Siehe auch 5.2.3 Am Stadtrand, S.252 ff; sowie die Publikation: Barbara Holub, *found, set, appropriated*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2010.

The Blue Frog Society is an ongoing collaborative project Barbara Holub initiated in 2010. The Blue Frog Society investigates new possibilities of a future society invested in a non-territorial and societally engaged acting as an „art model“.

The Blue Frog Society originated from the public art project “On Urban Periphery” in Vienna Aspern Lake City (A, 2010), where Barbara Holub detected a remnant of a wild forest right next to this new urban development area which she proclaimed as the “Habitat of the Blue Frog Society” – as a utopia for urban development based on communal values counteracting the dominance of urban planning dictated by neoliberal interests.

The Blue Frog Society claims a new habitat – a habitat without territory, not just as an idea, but as a messenger of a new future which was presented for the first time in New York at „Windows on Madison“, Czech Cultural Center (USA, 2011) and at the exhibition “The Future of the Future” at DOX Center for Contemporary Art, Prague (CZ, 2011). Since then formal and informal meetings have been organized in various locations.

Events of the Blue Frog Society until 2018

The Future of the Future, DOX Center for Contemporary Art / Prague, 2010

Windows on Madison, Czech Center, New York, 2011

64th UN NGO/ DPI conference, Bonn, 2011

Big Art Award of Salzburg, Galerie im Traklhaus, Salzburg, 2012

First meetings of the Blue Frog Society, Vienna, 2012

„The Polyphonic New Year’s Concert of the Blue Frog Society“, Vienna-Aspern, 2013

Harbour for Cultures, trieste contemporanea, Trieste, 2017

„A State Visit to the Blue Frog Society by Minority Cultures“, *CrossSections*, Kunsthalle Exnergasse, Vienna, 2018

Links to the Blue Frog Society:

_World Council of the Peoples for the UN (WCPUN):

<http://wcpun.org/focus-areas/>

_Ö1 Kunstradio:

http://www.kunstradio.at/2010B/14_11_10.html



Photo on opposite Page:
New Year's Concert of the Blue Frog Society at the new urban development of Vienna -Aspern Lake City, Jan.13, 2013, with contributions by Folke Köbberling, Martin Krenn, Isa Rosenberger, Rita Vitorelli, Joana Wilmsa.

Photos on this page, Top:
Site where the Blue Frog Society originated, Vienna-Aspern; the 3rd performative walk on Urban Periphery, 2010. Photos by transparentis.

Bottom: Barbara Holub, map of the Blue Frog Society, *A Habitat Without Territory*, inkjet print on fabric, embroidery, 250 x 180 cm 6-ftH UN/ NGO DPI conference, Bonn, 2011; Galerie in Trakhaus, Salzburg, 2011

The Blue Frog Society

The Blue Frog Society was founded in 2010, in a small jungle-like wood, on the border of the largest new urban development of Vienna in the next 30 years, the future Aspern Lake City. This piece of land seemed to be exempted from investors' interests, a messenger of a future society—of a new species proclaiming new values of society and cohabitation. The Blue Frog Society published their "10 issues" discretely hidden in "found, set, appropriated," in 2010, and then presented them publicly for the first time at the exhibition "The Future of the Future" at DOX Center for Contemporary Art, Prague, 2011.

New Values, New Commons

The Blue Frog Society employs artistic strategies to investigate issues of territory and habitat that go to the very foundation of the dominant socio-economic system. It pushes the borders of the "possible" to make space for the unplanned and unthinkable, emphasizing civic engagement and the need for common public space, linking the art context to society.

This project also takes on a new understanding of "participation" and "commons," developing an open-ended process of acting, referring to the current political dimension of new forms of commons, as Michael Hardt describes them: "politics involve the production of the commons (not only the distribution), i.e. the production and reproduction of social relations and forms of life." Jacques Ranc re defines the relation between politics and aesthetics as a conceptual problem: artistic practices are possibilities of doing and acting, referring to the French notion of "le partage" which involves partaking and sharing, both contributing to "common wealth."³

Therefore the BFS offers "shares" of the non-territorial habitat as a new form of collecting art by becoming part of a collective art project.

A Habitat Without Territory

The Blue Frog Society claims a new habitat—a habitat without territory—transgressing borders, especially in the context of a new "walled Europe," not just as an idea, but as an active engagement in society.

Presented for the first time in New York at "Windows on Madison"/Czech Mission to the UN,⁴ then at the 64th Annual UN DPI/NGO conference,⁵ The Blue Frog Society invited the participants of the conference to contribute their ideas, desires, expertise from various angles and backgrounds, as well as their critical input for building this community and discussing the future of a habitat without territory.

- [1] by Barbara Holub, Verlag f r moderne Kunst Nürnberg, 2010
- [2] Hardt, Michael (2009): Production and Distribution of the Common, A Few Questions for the Artist, in OPEN, 2009/10, NAI publishers
- [3] ibid.
- [4] curated by Jaroslav Andel for the Czech Center, 2011, with the Austrian Cultural Forum, New York
- [5] Initiatives made possible by WCPUN and the Austrian Ministry of Education and Culture.

www.transparentis.com
www.urban-matters.org



45 • Centerpoint Now

The Blue Frog Society
in: *Centerpoint Now. Sustainability?*
ed. by Shamina de Gonzaga, p.44-45, 2013

>>
10 issues of the *Blue Frog Society*
in: Barbara Holub, *found, set, appropriated*,
Nürnberg: Verlag f r moderne Kunst, 2010.

- 6 Involve artists in decision making – and make artists transgress their borders
Involve artists in decision making.
Involve artists in decision making – and make artists transgress their borders. You as an artist have to unlearn your borders, your limits. You have to unlearn the system. You have to get involved. Make use of the artists. You as an artist reconsider your function in society. Life is out of control. Out of our control. Would artists (as individuals) decide differently? The *Blue Frog Society* took the risk. Had to take the risk. And there was no reason to regret.
- 7 Open up space for the unplanned
Open up space for the unplanned. Be aware of overregulations. Do not trust the belief in solution. Free yourself from the plan. From the overregulation of a plan. Free yourself from the expectation to have a plan. Look for developing a plan for unforeseen moments, for the pleasure of the unplanned. This is a threat.
- 8 Step beyond pragmatics – insert poetic moments
Step beyond pragmatics.
Step beyond pragmatics – insert poetic moments.
Step beyond pragmatics – insert poetic moments in the everyday. Take a detour once in a while. Take a detour especially when driven by anger. Take the elevator to the last floor and then walk downstairs to your floor (see Georges Perec). Say hi to people on the street in the city and remember the "Miracle of Milano" by Vittorio de Sica.
- 9 Claim the unfunctional – unfunction your life
Claim the unfunctional – unfunction your life.
Claim the necessity of unfunctioning. Unfunctioning creates new perspectives. Some exercises might help you. Unfunctioning needs to be trained. Exercises (after Georges Perec) might be helpful: "Note down what you can see. Anything worthy of note going on. Do you know how to see? What's worthy of note? Is there anything that strikes you? Nothing strikes you. You don't know how to see. You must set about it more slowly, almost stupidly. Force yourself to write down what is of no interest, what is most common, most obvious, most colorless." What seems to be meaningless will develop new meaning – the value of unfunctioning.
- 10 Use conflicts as a potential
Use conflicts as a potential.
Use their complexity.
Use your complexity.
Use the potential of a conflict for creating a situation.
Use the potential of a potential conflict for creating a situation. The conflict of the potential asks for simplicity. Reduce your complexity. Be simple. Think simple. Mistakes are not allowed. Be strong. Look into the mirror (in the morning). Allow yourself to make a mistake.

- 1 Counteract governing principles of no-belief: make belief
Counteract governing principles of no-belief.
Counteract the weakness of principles. Act instead of counteract. Act to make belief. Forget about what is considered fashionable or unfashionable. It is unfashionable to talk about (personal) lacks. It is fashionable to complain. It is considered naive to engage in issues beyond the personal well-being. It is unfashionable to not only talk about the lacks but to insist in the belief that fundamental change is needed.
- 2 Reassess vital issues like sustainability
Reassess vital issues like sustainability.
Reassess vital issues. Avoid empty phrases. Sustainability has become an empty word, a synonym for emptiness. How can it be filled with new meaning? Election periods and the need for immediate success prevent from long term thinking. Reassess vital issues like sustainability. Ask questions transcending your imagination. What do you expect from an artist? What do you expect from yourself? Can an artist contribute to sustainability? Yes we can. But we need you to come along.
- 3 Imagine the impossible (and work on it)
Imagine the impossible (and work on it).
Imagine the impossible. And maybe it does not need so much work. Imagine the impossible. The impossible is personal. The impossible concerns society. We do not want to create a new utopia. Utopias also mean that something needs to be destroyed. We do not want to destroy. We want to cultivate. The moment you read these words you dedicate yourself to the possibility of the impossible. This is what is needed. What you need. What society needs. All societies. Sharing the moment of the impossible. Sharing. The impossible always escapes.
- 4 Consider migration as enriching reality in all directions
Consider migration as enriching reality in all directions.
Consider migration as enriching reality in all directions – and as basis of living in the 21st century. Ask for freedom of movement as human right. Freedom of movement must be considered a basic human right. For all. No ifs or buts. No more excuses. Mobility is forced onto us. But we want freedom of movement. We are in the position to ask for.
- 5 Believe in what you dare to believe
Believe in what you dare to believe. Overcome self-censorship when necessary. Know when to listen to others and when not. We are few. We are many. Believe in what you dare to believe. The *Blue Frog Society* will help you to overcome your fear. Sometimes it is necessary to protect our thoughts. We have to act. Not now but time will come. Feel when the time is right. We do not need to protect ourselves from what we think but from what we do not think. Sometimes it is necessary to protect our thoughts. But now is the time to share our thoughts.



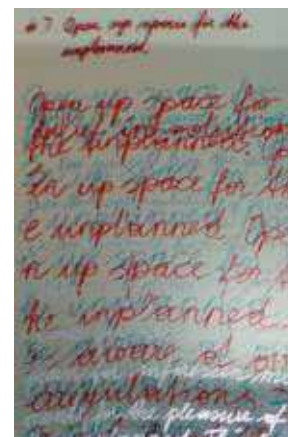
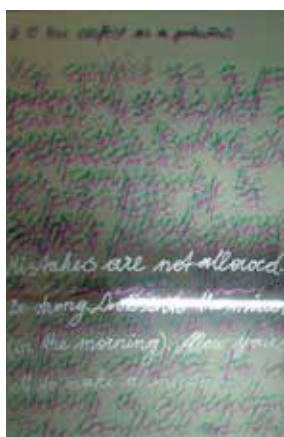
The Future of the Future
DOX Center for Contemporary Art
Prague, 2010

curated by: Jaroslav Anđel

„The future is not what it used to be. While this saying has already entered popular culture, its implications began to dawn on us only recently. The notion of „future“ was central to Modernism, but in the late 20th century it ceased to be the driver of the Western world. In recent decades, questions of the past, of memory and identity, instead emerged as dominant in our society.

The premise of this project is that this current position, with its division between our notions of past and future, is untenable. We seem to find ourselves on the threshold of a fundamental social and cultural change that is once again raising the question of the future. But it is the future (or futures) of a different kind – one that does not separate itself from the past, one that emphasizes sustainability and interconnectedness rather than progress and growth without limits.“

(<http://www.dox.cz/en/exhibitions/budoucnost-budoucnosti>)





64th UN DPI/ NGO conference
Bonn, 2011

on invitation by/ with Shamina de Gonzaga/ World Council of Peoples for the United Nations (New York)

The Blue Frog Society | A Habitat Without Territory

The Blue Frog Society claims a new habitat – a habitat without territory, not just as an idea, but as a messenger of a new future which was presented for the first time in New York on „Windows on Madison“/ Czech Mission to the UN/ Czech Center, 2011.

From Sept.3-5, 2011, The Blue Frog Society will be presented at the 64th UN DPI/ NGO conference on „Sustainable Societies, Responsive Citizens“ in Bonn, in collaboration with Shamina de Gonzaga, WCPUN (World Council of Peoples for the UN).

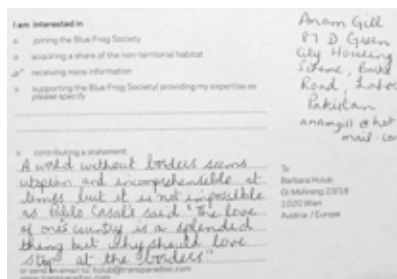
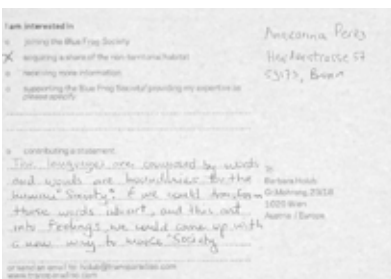
Creating a Habitat Without Territory: New Values, New Commons

The Blue Frog Society employs artistic strategies to investigate issues of territory and habitat that go to the very foundation of the dominant socio-economic system. It pushes the borders of the „possible“ to make space for the unplanned and unthinkable, emphasizing civic engagement and the need for common public space.

The BFS offers “shares” of the non-territorial habitat as a new form of collecting art: partaking in the development of the habitat and becoming part of a collective art project.

The presentation of The Blue Frog Society at the 64th UN DPI/ NGO conference is supported by the WCPUN and the Ministry of Art and Culture of Austria.

bm:uk



make truth out of the world
for the world/ le monde
in the habitat of the BFS
artistocratism for everybody

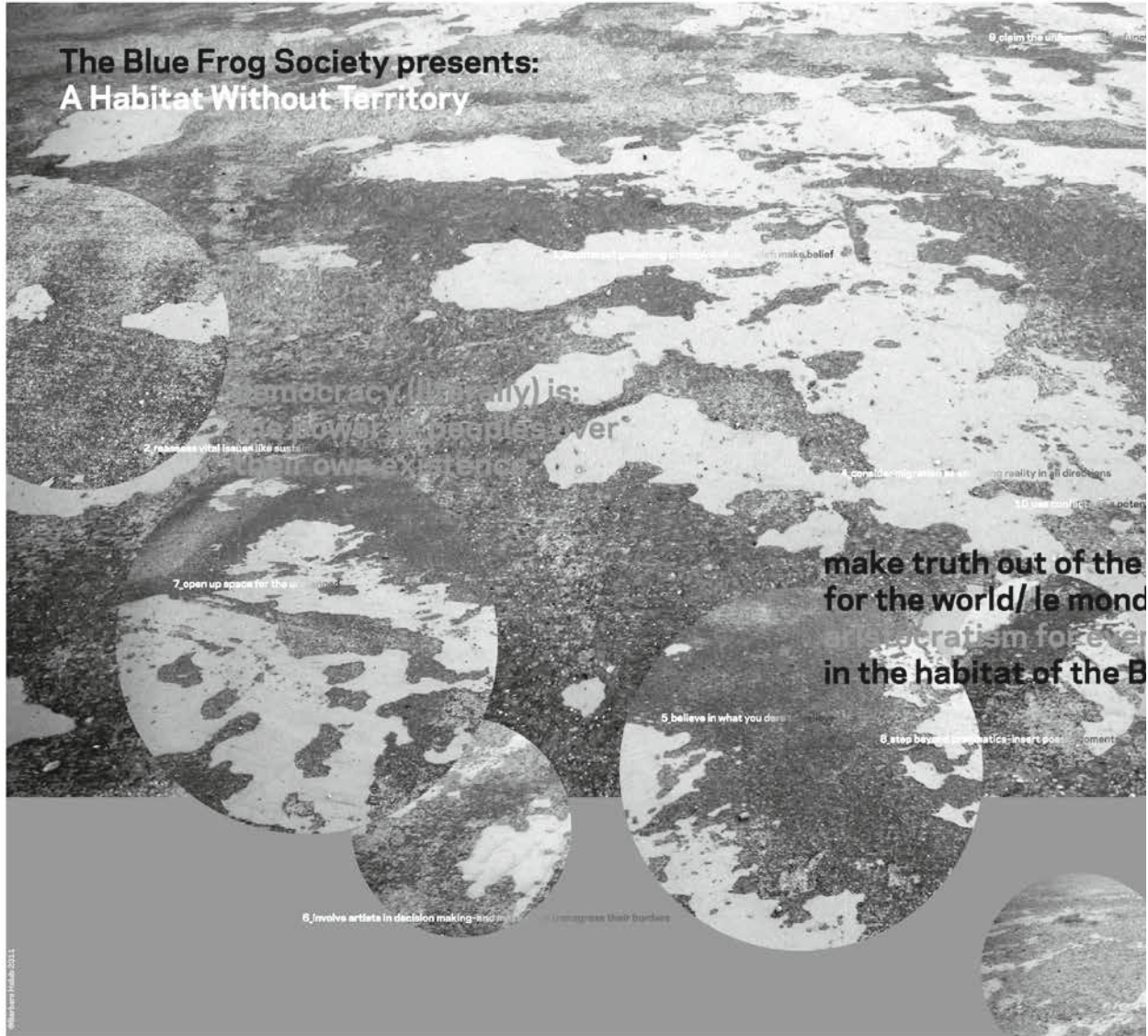
name and address

Barbara Holub
The Blue Frog Society presents:
A Habitat Without Territory
at the 64th UN DPI/ NGO
conference in Bonn,
Sept.3-5, 2011
all(y) is:
people over
their own existence

Barbara Holub
The Blue Frog Society | A Habitat Without Territory

64th UN DPI/ NGO conference on „Sustainable Societies, Responsive Citizens“
 Bonn, Sept.3-5, 2011

in collaboration with Shamina de Gonzaga, WCPUN (World Council of Peoples for the UN)



¹ Holub's project addresses the issues of territory and habitat that go to the very foundation of the dominant socio-economic system, invoking the tradition that started with Hans Haacke's *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System*, as of May 1, 1971, which still haunts the Guggenheim Museum located a few blocks from the Window on Madison. More recently, artists such as the Slovenian group Irwin or Ingo Gunther have created symbolic state territories, harnessing various institutional forms of the state authority such as passport, visa, embassy, stamp. Holub's project takes a different direction by raising the question of habitat in relation to our values, and thus foregrounding the interconnectedness of nature, culture and economy and our vital investment in it.

Barbara Holub belongs to a growing number of architects and artists who explore broader social issues in their practice. Her Blue Frog Society project originated in 2010 when she investigated an abandoned airfield and former racing track in Vienna-Aspern for her project "On the urban periphery" (with KÖR/ Public Art Vienna) - a wasteland/ urban void on the borders of Vienna, "before architecture" -before the construction site for the largest new urban development in Vienna for the next

20 years, "Aspern Lake City", started. She carried out perform the unplanned and of unplanning, of welcoming unforeseen elements was to discuss both the potential of the neglected and conflicted society beyond borders - and beyond false agreement and

In the show "The Future of the Future" (2010, DOX Centre for presented the Blue Frog Society (BFS) for the first time to the Society". [Excerpts from the press release by Jaroslav Andel for

² This input will be presented right afterwards as part of the of Salzburg, for which Barbara Holub has been nominated.

³ Hardt, Michael (2009): Production and Distribution of the Commons, 2009/16, NAI publishers

⁴ ibid.

Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Dissertation ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar. The approved original version of this doctoral thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.





<<
The Blue Frog Society | A Habitat Without Territory
digital print on satin, embroidery
250 x 180 cm
2011

>>
10 issues of The Blue Frog Society
in: Barbara Holub *found, set, appropriated*,
Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2010

The Blue Frog Society claims a new habitat – a habitat without territory, not just as an idea, but as a messenger of a new future which was presented for the first time in New York on „Windows on Madison“/ Czech Mission to the UN, curated by Jaroslav Anđel for the Czech Center, 2011², in collaboration with the Austrian Cultural Forum, New York.

At the 64th UN DPI/ NGO conference The Blue Frog Society will directly engage with the participants of the conference and invite them to contribute their ideas, desires, expertise from various angles and backgrounds as well as their critical input for building this community and discussing the future of a habitat without territory.²

Creating, Supporting, Collecting: New Values, New Commons

The Blue Frog Society employs artistic strategies to investigate issues of territory and habitat that go to the very foundation of the dominant socio-economic system. It pushes the borders of the „possible“ to make space for the unplanned and unthinkable, emphasizing civic engagement and the need for common public space, linking the art context to society.

This project also takes on a new understanding of „participation“ and „commons“, developing an open ended process of acting, referring to the current political dimension of new forms of commons, as Michael Hardt describes them: „politics involve the production of the commons (not only the distribution), i.e. the production and reproduction of social relations and forms of life“³. Jacques Rancière defines the relation between politics and aesthetics as a conceptual problem: artistic practices are possibilities of doing and acting, referring to the French notion of „le partage“ which involves partaking and sharing, both contributing to „common wealth“⁴.

Therefore the BFS offers „shares“ of the non-territorial habitat as a new form of collecting art: partaking in the development of the habitat and becoming part of a collective art project.

ative walks, investigating the potential of
ments and movements in society. Her goal
: as driving forces for developing a multifac-
d appeasement.

Contemporary Art in Prague), Holub
public with the „10 Issues of the Blue Frog
r the Czech Center, 2011)

hibition for the Artist Award of the Region

ommon_A Few Questions for the Artist, in

Barbara Holub (artist, studied architecture at the Stuttgart University of Technology, based in Vienna) founded transparadiso with Paul Rajakovics (architect, urbanist) in 1999 as platform in between architecture, urban design, intervention in the urban-public space, working on tools and strategies for direct urbanism.

*Since 2001 member of the editorial board of *dérive*, magazine for urban research, Vienna (www.derive.at). 2004 Schindler grant at the MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles. 2006-2007 president of the Secession, Vienna. Currently transparadiso is realizing a new city quarter in Salzburg for which it was awarded the Otto-Wagner-Urban-Design-Prize in 2007. Since 2010 Barbara Holub has been conducting the research project „planning unplanned, the role of art in the context of urban development“ at the Institute of Art and Design/ Faculty of Architecture, Vienna University of Technology, where she is also lecturing. www.transparadiso.com*

The presentation of The Blue Frog Society at the 64th UN DPI / NGO conference is supported by the WCPUN and the Ministry of Art and Culture of Austria.

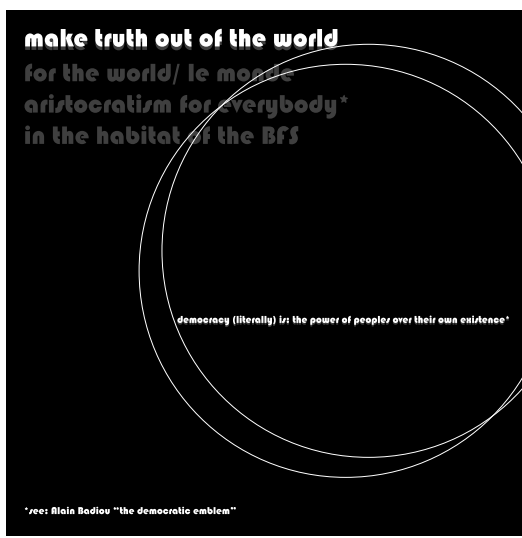


bm:uk



“By way of an imaginary new species Holub’s project addresses the issues of territory and habitat that go to the very foundation of the dominant socio-economic system, invoking the tradition that started with Hans Haacke’s Shapolsky et al., Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971, which still haunts the Guggenheim Museum located a few blocks from the Windows on Madison. Holub’s project takes a different direction by raising the question of habitat in relation to our values, and thus foregrounding the interconnectedness of nature, culture and economy and our vital investment in it.”

Jaroslav Andel (press release)



Yana Calovski

Where do you as an individual experience borders (mentally and physically) in your close environment?

Mostly in the impenetrable mindset of government officials that are clearly antagonizing the independent cultural production. Macedonia has a conservative autocratic government.

Do you want to change them? How?

I want to change them. I have no answer how. Considering drastic measures is not at the end productive although I fantasize about waking up and not having idiots tell me what to think and how to produce my shit. I insist on dialogue and grinding down the bigotry that I face up daily. Making a union organization of likeminded NGOs and individuals into a independent national network with strong ties to the Balkan region and beyond is one way of braking down the local, centralized and conservative legislations on art and cultural production. Working together with governmental agencies in some capacity of independent/external advisory, in terms of helping establish better cultural policy through serious analyses that can hopefully lead to consequent changes in the system that next generations of up and coming artists and other cultural producers can benefit from. It takes a huge effort to be diplomatic. But it is the only way that is legal and constructive. Otherwise all hell can brake loose and we don't want that (but we can safely fantasize); Speak and be heard. Hear the others, have public forums of exchange, positive and responsible political governance.

Looking at the 10 issues of the BFS:

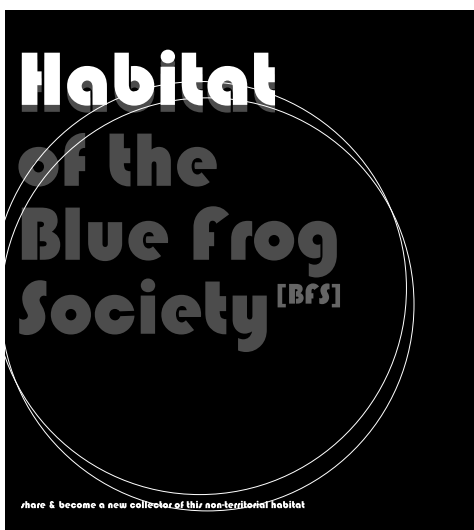
What is the most interesting aspect to you?

What is the most difficult one to consider? To realize?

Which function could art have to make a change in society?

I see more and more artists who are silencing themselves, have lost belief in the political and social currency of their work, and have simply given up due to the lack of support for their work. In order to make change in society it is not necessarily the artwork but the statement that an artist want to make, the manifesto that an artists want to proclaim and believe in. The change in society starts by declaring oneself capable of criticality. I do not necessarily think that artworks as we know them and understand them historically can play a significant role. The systems in which artists operate are controlled and therefore art seems for the most part incapable of making a serious change in society. Too much of what passes as 'relevant' is politically correct and too much bullshit gets done in the name of critical relevance of original brilliance. I am at the moment not very helpful of the role art and artists play in society.

Excerpts from statements by participants of meetings of the Blue Frog Society in various locations, since 2011



The Blue Frog Society: A Habitat Without Territory

by Barbara Holub



Issue # 2:

Reassess vital issues like sustainability

Reassess vital issues like sustainability. Reassess vital issues. Avoid empty phrases. Sustainability has become an empty word, a synonym for emptiness. How can it be filled with new meaning?

Election periods and the need for immediate success prevent long term thinking. Reassess vital issues like sustainability. Ask questions transgressing your imagination. What do you expect from an artist? What do you expect from yourself? Can an artist contribute to sustainability? Yes we can.

But we need you to come along.

44 · Centerpoint Now



The *Blue Frog Society* celebrated the New Year on Jan.13, 2013 (Russian-Orthodox New Year) as a sign for an international, decentralized New Year on site in Vienna-Aspern (on the Eastern fringe of the largest new urban development of Vienna in Aspern Seestadt, where the *Blue Frog Society* originated - against apparent borders of the possible and for new utopias.

The polyphonic New Year's Concert collects various voices and texts as informal and improvised performances for megaphone and microphone, walking and working against the wind... a new year's message counteracting the internationally acclaimed Austrian export article of the New Year's Concert, and proclaiming the potential of a habitat without territory, without borders. Secluded, yet visible.

A polyphonic New Year's Concert
13.01.2013
Vienna-Aspern

with contributions by:
Tamara Friebel, Cathérine Hug, Folke
Köbberling, Martin Krenn, Andrey
Parshikov, Isa Rosenberger, Rita
Vitorelli, Joanna Warsza

Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Dissertation ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar.
The approved original version of this doctoral thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.



A STATE VISIT TO THE BLUE FROG SOCIETY BY MINORITY NATIONALITIES

In the frame of CrossSections (2018) Barbara Holub started a new chapter of the Blue Frog Society:

„The Blue Frog Society is a messenger of a future society. It pushes the borders of the “possible” to make space for the unplanned and unthinkable, emphasizing civic engagement and the need for new social values, new commons and forms of living together beyond cultural, social or geographical borders. One of the main concerns of the BFS is how to create a common and communal life by transgressing the concept of belonging and the identity of citizens usually defined by being a citizen of a nation state. After presentations at the Czech Mission to the UN/ Czech Center (New York), the 64th UN DPI/NGO conference in Bonn, and many other public venues and internal meetings, the BFS will now gather again in Vienna, where it originated in 2010 and published the „10 Issues of the BFS“.

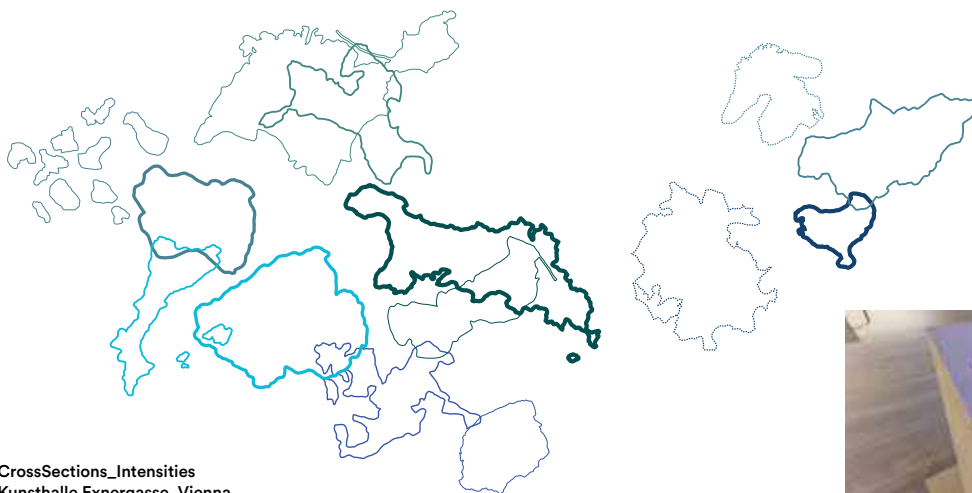
Currently we are facing an increasingly difficult state of democracy resulting in basic human rights like freedom of movement and freedom of speech being under threat - in Europe and in neighboring countries, including the Mediterranean and North Africa. The unresolved situation of finally acknowledging migration as a result of century long exploitation and the growing unequal distribution of resources and wealth will be an ongoing issue which will determine our future and unsettle the still propagated belief in planning. On a parallel level various minorities in Europe tend to claim their own nation state. Both developments uproot the idea of a common society and a living together beyond borders. The Blue Frog Society wants to take action for readdressing the idea of a common and „expanded“ Europe based on humanistic values and addressing diversity as an intrinsic element of a future society. Since many small European minority nationalities (of whose existence we are mostly not aware of, since they are not the ones claiming a new nation state) are – together with their manifold languages - under threat of dying out, the Blue Frog Society wants to invite representatives of some of these communities for paying a state visit on the non-territorial grounds of the Blue Frog Society (presented at the exhibition CrossSections) by holding a short speech. The act of a state visit is an official symbol of acknowledgement, of recognizing the other party as equal vis-à-vis. The speeches will be held in the dying languages addressing expectations of being part of the Blue Frog Society, potentials of mutual enrichment, hopes and aims for a common future.

The geographical territories of these European minority nationalities will be shown as a visionary collective new (human) geography - a map beyond conventional maps.“

(Basak Senova, exhibition guide for CrossSections, Sept. 2018)



Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Dissertation ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar.
The approved original version of this doctoral thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.



CrossSections_Intensities
Kunsthalle Exnergasse, Vienna
2018
installation views

curated by: Basak Senova



Speeches in Friulan and Romanes
by: Nancy Black, Selma Selman,
Costanza Travaglini, Gabriele
Zanello

**Speech on the occasion of the State Visit to the Blue Frog Society
in Romanes by Nancy Black (Vienna/A)**

Es tut mir leid aber ich möchte nun mal kein Herrscher der Welt sein, denn das liegt mir nicht.
Naisaren mange, nume me ci kamav te avav o imperatori a lumako, kodo naj muro.

*Ich möchte weder herrschen, noch irgendwen erobern,
sondern jedem Menschen helfen, wo immer ich kann.*
Me ci kamav te imperavav taj ci kamav te EROBERN.

Den Juden, den Heiden, den Farbigen, den Weißen.
E shiduvurenge, kodola birelijijasa, e kalenge, e parmenge.

Jeder Mensch sollte dem anderen helfen, nur so verbessern wir die Welt.
Sakko manush shaj ashutil avereske, feri kade shaj ahsutinas kodi luma.

Wir sollten am Glück des andern teilhaben und nicht einander verabscheuen.
Ame shaj ulavas amari baxt taj na te utalinas jekh e avres.

Haß und Verachtung bringen uns niemals näher.
Utalimos taj arrogancija ci phanden amen kethane.

Auf dieser Welt ist Patz genug für jeden, und Mutter Erde ist reich genug, um jeden von uns satt zu machen.
Pe kodi luma si than sakoneske, taj i luma so si amari dai si barvali taj sai tel tel sakoneske te chan.

Das Leben kann ja so erfreulich und wunderbar sein.
Kodo trajo saj awel perdo voja taj losh.

Wir müssen es nur wieder zu leben lernen.
Ame feri site atsharas pale sar te trajinas.

Die Habgier hat das Gute im Menschen verschüttet und Mißgunst hat die Seelen vergiftet und uns im Paradeschritt zu Verderb und Blutschuld geführt.
Graza pustindas sa o lashimos manushengo taj bilashimos darbardas amaro ducho taj nashlam sar katani ande amaro corimo taj radeski dosh.

Wir haben die Geschwindigkeit entwickelt aber innerlich sind wir stehen geblieben.
Ame gerdjilam but sigo numa ande amaro jilo tordjilam tele.

Wir lassen Maschinen für uns arbeiten und sie denken auch für uns.
Amen mekas machinura te keren amari butji, numa akana wi mukas le te gindin ande amaro than.

Die Klugheit hat uns hochmütig werden lassen, und unser Wissen kalt und hart.
O godjaverimos gerdas amen barimange taj amro bushanglimos kerdas amen shil taj sastruno.

Nancy Black translated the final
speech from "The Great Dictator"
(Charlie Chaplin, 1940) into
Romanes, 2018

5

Urbane Tools und Strategien

5.1

Spiele: Das Spiel als urbanes Tool für Kommunikation und Wunschproduktion

5.1.1 desejo urbano

Valparaíso (CHL), 2000

5.1.2 Commons kommen nach Liezen

Liezen (A), 2011

5.1.3 Commons kommen. Ankommen

Wien (A), 2015

5.1.4 Aufforderung zur ungeforderten freiwilligen Intersprachlichkeit

Pottenhofen (A), 2016

5.2

Gehen: Verborgene Potenziale und "stiller Aktivismus"

5.2.1 More Opportunities

Plymouth, 2007

5.2.2 Make News Instead Of

London (GB), 2008

5.2.3 Am Stadtrand

Wien (A), 2010

5.2.4 Paradise Enterprise

Judenburg (A), 2012-2014

5.2.5 Direkter Urbanismus. Eine neue Methode für urbanes Handeln.

Barbara Holub, Paul Rajakovics

in: *Andere Urbanitäten. Zur Pluralität des Städtischen*, 2018

5.3

Handeln: Partizipation für Wunschproduktion

5.3.1 Wunschfreistellung schlüsselfertig

Salzburg (A), 2005

5.3.2 Das Indikatormobil als Dispositiv posturbanistischer Stadtnutzung

Wien (A), Salzburg (A), Laafeld (A), 2003-2010

5.3.3 The First World Congress of the Missing Things

Baltimore (USA), 2014

5.3.4 The Second World Non-Congress of the Missing Things

Wien-Aspern (A), 2014

5.3.5 Du Bakchich pour Lampedusa

Sousse (TUN), 2014

5.4

Umwerten: Performative Interventionen und das Schaffen einer Situation

5.4.1 Auf die geringe Wahrscheinlichkeit

Berlin (D), Wien (A), 2014

5.4.2 Uitzicht op!

Amsterdam-Ijburg (NL), 2008

5.1

Spielen: Das Spiel als urbanes Tool für Kommunikation und Wunschproduktion

5.1.1

Deseo Urbano Valparaíso, Chile, 2000 + 2001

transparadiso

Der folgende Text ist eine gekürzte Fassung von "wunschbeschleunigung, spielend", in: *dérive. Zeitschrift für Stadtforschung*. Heft 4, Juni 2001. Er erschien in dieser Form in einer Serie von Foldern, die wir für „Innere Szene Wien“, eine Ausstellungsreihe des Az W (Architekturzentrum Wien), 2002 produziert hatten.

Siehe auch:
„deseo urbano“ in:
Direkter Urbanismus, S.32 ff.

Die Einladung zu einem internationalen Architektursymposium in Valparaíso/ Chile, die von Antonio Angelillo (Architekt in Mailand) und Bruno Barla (arq-val/ Chile) initiiert wurde, und in Kooperation mit den drei Architekturfakultäten von Valparaíso statt fand, war für uns Anlaß für bis dato zwei zusammenhängende Stadtinterventionen, die sich in unseren Forschungsbereich zwischen künstlerischem und urbanem Handeln eingliederten. Valparaíso sollte zum Weltkulturerbe durch die Unesco (patrimonio de la humanidad) erklärt werden. Aus diesem aktuellen Anlaß fand eine umfassende Diskussion über Themen wie „Denkmalschutz“ und „Patrimonio“ statt, die sich in der vergleichsweise „jungen“ Geschichte Chiles (sieht man von den ursprünglichen Einwohnern ab, deren Spuren im gebautem Raum nicht mehr sichtbar sind) und seiner aktuellen kulturellen und politischen Situation völlig anders als vor unserem europäischen Hintergrund stellen.

Der Ausgangspunkt sowohl für die Entwicklung des Projektes mit den Studenten/ jungen Absolventen im Rahmen des Workshops, den wir als Teil des Symposiums durchführten, als auch in unserem zweiten Projekt, das wir im diesjährigen chilenischen Sommer (Feb.2001) realisierten, war also die grundlegende Frage nach der Rolle des Urbanismus als gesellschaftsentwickelnden, zusammenfassenden und gleichzeitig widersprüchlichen Akt. Und konkret: Welche Stimme können sich die Einwohner von Valparaíso in diesem Zusammenhang selbst aneignen, ohne das allgegenwärtige europäische Bild von Denkmalschutz zu wiederholen?

Edward Said beschreibt in seinem Text "Experten und Amateure", wie sich „intellektuelle Vorstellungen im Handeln selbst offenbaren: nämlich indem „... der Intellektuelle als Amateur die professionelle Routine, in der die meisten von uns gefangen sind, durchbrechen und in etwas viel Lebendigeres und Radikaleres verwandeln (kann).“¹ Diese Hinterfragung der Rollenverteilung im Spiel städtebaulichen Handelns ist Ausgangspunkt unserer urbanen Interventionen. Der Architekt/ Urbanist ist dabei nicht mehr der „Experte“ Kraft seines Wissens, sondern er muss sich als Experte im neuen Sinn des bewussten „Amateurs“ erst erweisen. In diesem Verständnis ist er angehalten, seine Position des Überblickens aus der sicheren Distanz der Planung zu verlassen, und sich in die konkrete Situation des „Konsumenten“, des Stadtbenutzers, zu begeben. Durch diese Erfahrung kann er - als außenstehender - bewusst

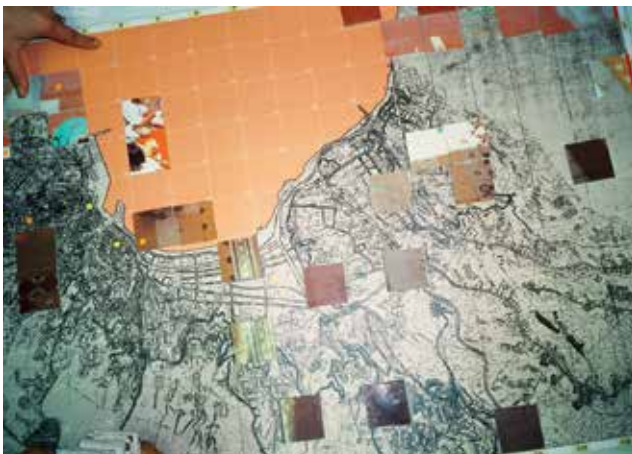
01 Edward Said: Götter, die keine sind. Der Ort des Intellektuellen, Berlin Verlag, 1997, S.26

das Risiko auf sich nehmen, sowohl unorthodoxere Handlungsweisen als auch wirklich radikalere - im Sinne von „an der Wurzel packende“ - Ansätze zu provozieren. Erwartungshaltungen der Gast- oder Auftraggeber müssen dabei notwendigerweise zuerst einmal ausgeblendet werden, um dann dekonstruiert und über die Hintertür anders „beantwortet“ werden zu können. Statt „Schutz“ zum Thema zu erheben sollte ein (Aus)tausch, auch auf ökonomischer ebene, provoziert werden. Der Ausgangspunkt war, den Begriff von Produktion in Form einer Real-Aktion in das urbanistische Handeln einzuführen.

1 Lady Arriba

ein Video-Projekt zur Selbstermächtigung der Mädchen des katholischen Mädchenheims Hogar Maria Goretti / Cerro Cordillera und Teilnehmern des Workshops im Rahmen des internationalen Architektursymposiums in Valparaíso/ Chile, 2000²

Als Handlungsraum unserer Intervention wählten wir den Hogar Maria Goretti auf dem Cerro Cordillera, einem Hügel von Valparaíso. Der „kreative Akt“ sollte an die Mädchen des Heims delegiert werden. Die ursprüngliche Idee, einen Nutzgarten zu initiieren, den sie pflegen würden, und dessen Gewinn sie abschöpfen könnten, entwickelte sich im Laufe der Gespräche in eine andere Richtung. Die Mädchen [die in ärmlichen Verhältnissen dieses auf Spenden angewiesenen Heims lebten] zeigten großes Interesse an unseren Kameras und so entstand die Idee, einen Film zu machen, bei dem sie selbst alle Rollen bekleiden würden: Schauspielerinnen, Regisseurinnen und Kamerafrauen. Wir als Workshopleiter und die TeilnehmerInnen (die StudentInnen) waren die Koordinatoren und Assistenten, die „tias“ (Tanten) des Heims interessierte Beobachter. Die ansonsten geschlossenen Tore des Heims wurden geöffnet, die Straße wurde zum Set für einen Tag. So entstand das Videoprojekt „lady arriba“.



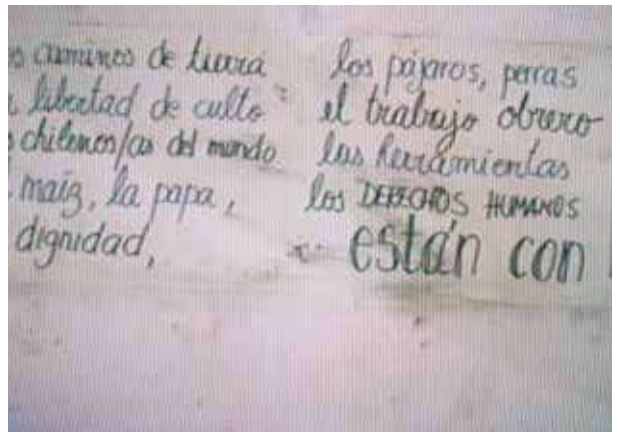
02 Die Workshopteilnehmer waren: Mariacristina Garavelli, Francisco Jara Gomez, Mariagrazia Cenciarelli, Dimitri Chatzipetros, Isabella Sassi, Felix Cáceres, Valentina Mazzotti, Giulia Savi, Marcella Isola

Deseo por venir
2000



Aufnahme des Videos *deseo por venir* auf dem Set vor dem Hogar Maria Goretti.

**deseo por venir*: der spanische Titel spielt mit der Doppeldeutigkeit von *porvenir* (Zukunft) und *por venir* (auf dt. etwa möge kommen); der Titel bedeutet also Wunsch der Zukunft bzw. Der Wunsch möge kommen.



Szenen des Video-Shootings von deseo por venir. Den Abspann malten die Mädchen mit Schuhcreme auf die Straße.

Das Video wurde von den Studenten über Nacht als Rohfassung geschnitten und im tac (taller de acción comunitaria, einem community center in der Nähe des hogar) und bei der Schlussausstellung des Symposiums präsentiert. Die tatsächliche Intervention dauerte also nur einen Tag, hatte aber die angestrebte nachhaltige Wirkung hinterlassen. Der Gewinn, wenn auch nur kurz eine andere Rolle zu leben und somit einen spezifischen sozialen und kulturellen Raum für sich selbst und die Gemeinschaft zu produzieren, war für alle Beteiligten, aber auch für die Journalisten, Mitarbeiter des Stadtplanungsamtes und andere Besucher, auf einer nicht monetären Ebene wertvoll.



Blick auf die Hügel von Valparaíso

Innenhof des Hogar Maria Goretti/ Cerro Cordillera

2 deseo urbano

in Kooperation mit Paz Undurraga

Wieder in Wien angelangt stellte sich die Frage: Wie weiter? „lady arriba“ sollte nicht als Einzelevent im städtischen Alltagsgeschehen verschwinden, sondern als Teil eines nächsten Schrittes einer breiteren Öffentlichkeit vermittelt werden.

2001 kehrten wir also zurück an den Ort des letztjährigen Geschehens, der gleichzeitig unser neues Projekt eröffnete. Den Fliesenboden im Atrium des Mädchenheims wählten wir als verbindendes Element zwischen unseren beiden Interventionen. Er war künstlerischer Ausdruck einer beiläufigen Alltagsgestaltung, ohne Architekten, in der der Pragmatismus der Verwendung von gespendeten Restfliesen von poetischer Eigenwilligkeit begleitet war. Auf diesem Boden hatte auch die erste Begegnung der Mädchen mit den Kameras statt gefunden. So zeigten wir auch das Video „deseo por venir“, das wir mit dem Material von „lady arriba“ erarbeitet hatten, als Großprojektion zuerst im Hogar Maria Goretti und dann auf der Plaza la Matriz, also mitten im Zentrum des geplanten Patrimonio-Gebietes. Danach luden wir zur Teilnahme an „deseo urbano“, einem urbanen Spiel, ein.

Für das Spielkonzept machten wir uns die Dynamik des Aufbaus von Gesellschaftsspielen zunutze, um urbane Prozesse zu initiieren, die sich einer genauen Planbarkeit von außen/oben entziehen sollten. Sie sollten stattdessen Möglichkeiten des Wünschens und des Verhandels eröffnen. Die Leidenschaft des Spielers zu entfachen, bedeutet, das aktive sich Involvieren und Freisetzen von Kampfeslust zu wecken. Die Spielsituationen fanden einerseits an verschiedenen öffentlichen Orten (einem Park, einem Restaurant, einem Café) sowie in politischen Institutionen (der Organisation des Weltkulturerbes, dem MINVU / Ministerium für Wohnbau und Urbanismus der 5. Region Chiles, u.a.) in Valparaíso statt. Die Wünsche und Fragen, die im Laufe der Spiele entstanden, wurden auf Postkarten, die als Spielkarten dienten, eingetragen, und - als Broschüre zusammengefasst - Daniel Sepulveda, dem Direktor des MINVU, bei der Schlusspräsentation in der Biblioteca San Severino übergeben. Sie sollen als Grundlage für einen diversifizierten Planungsprozess herangezogen werden können.



Aufbau des öffentlichen Screenings von *deseo por venir* auf der Plaza la Matriz im Zentrum des Weltkulturerbes als Auftakt von *deseo urbano*, 2001



Das Spiel

Die Wünsche sollen durch emotionale Aspekte assoziativ angeregt werden, die jenseits üblicher städtebaulicher Kategorien liegen:

- 1 salmón - aficionado, ambiente, mar, comida, país/ paisaje, dormir, placer
- 2 ¡adelante! – comunicación, tráfico, andar, hablar, la vida social, plata
- 3 aparición/ apariencia – superficie, luz, material, sentido, olor

Spielmaterial

- _Stadtplan von Valparaíso, eingeteilt in Quadrate
- _quadratische Spielsteine, die auf der einen Seite die Quadrate des Stadtplans und auf der anderen das Bild des Fliesenmusters im Hof des Hogars Maria Goretti zeigen
- _Postkarten mit den verschiedenen Kategorien (1 salmón, 2 ¡adelante!, 3 aparición/ apariencia)

Spielanleitung

Die Teilnehmer suchen sich einen Ort in Valparaíso, für den sie einen Wunsch platzieren wollen. Dieser wird auf dem entsprechenden Spielstein mit einem Punkt in der Farbe entsprechend der Kategorie markiert. Dazu wird auf einer Postkarte der Wunsch für diesen Ort beschrieben.





Das Spiel fand in öffentlichen Parks, Restaurants, dem TAC (taller d'acció comunitaria/ community center) nahe des Hogars Maria Goretti, sowie mit dem Ministerium für Wohnbau und Urbanismus der 5. Region Chiles (MINVU), der Organisation des Weltkulturerbes und dem Ministerium für Kulturgüter (Bienes Culturales) statt.

deseo urbano
instrucción

107 ● **salmón** - aficionado, ambiente, mar, comida, pais/paisaje, dormir, placer

que la belleza del paisaje natural no sea alterada. **1**

iadelante! - comunicación, tráfico, andar, hablar, la vida social, plata

2

● **aparición/ apariencia** - superficie, luz, material, sentido, olor **(86)**

que lo patrimonial sea mas importante que el estilo - patrimonial **3**

green 3 x 240 deseos para valparaiso:
entregan estas tarjetas al lugar temporal de transparadiso y participen en el acto urbano

paul rajakovics y barbara holub
calle santo domingo 40
plaza la matriz
tel. 25 18 83

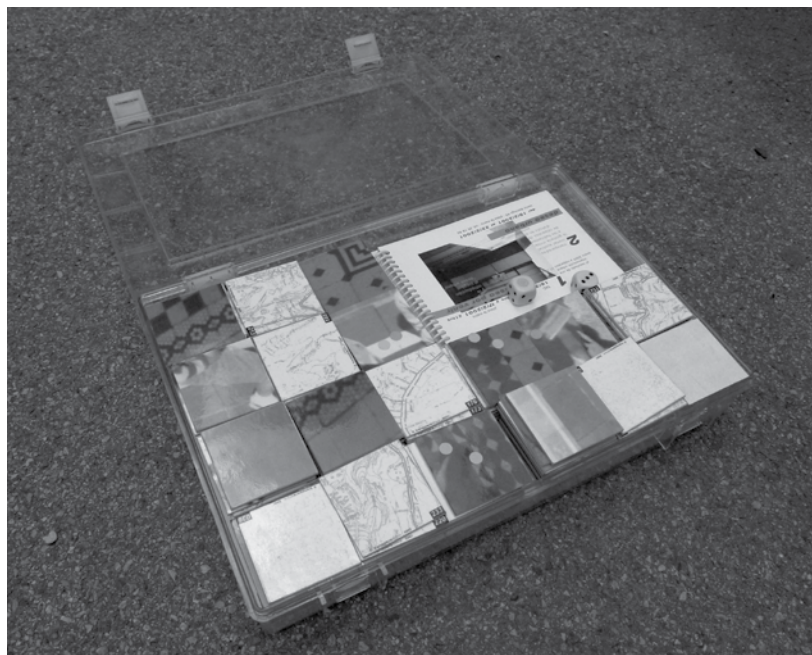
organiza: ciudadanos por valparaiso
asociación pacific architecture Chile, s.a.
asociación BKAV arquitectura, austrina
patrocinan: sec. regional ministerial de gobierno y región
sec. regional ministerial de vivienda y urbanismo, y región
arquival **7**

KUNST
© transparadiso 2001

Eine Postkarte regte als Spielelement die Wunschproduktion jenseits üblicher städtebaulicher Kategorien an.

Weitere Schritte:

Die Architektin Paz Undurraga wurde danach als Beauftragte für Sonderprojekte von Daniel Sepulveda in das MINVU geholt.



TOOL

Spiel deseo urbano

Das Spiel „deseo urbano“ ist ein Tool zur Wunschproduktion.

Spielelemente:

- Postkarten, die emotionale Aspekte ansprechen, die in üblichen Planungskategorien nicht vorkommen: „adelante“ (vorwärts), „salmón“ (Lachs) und „apariciencia/ aparición“ (Erscheinung, Auftauchen).
- Spielfeld: adaptierter Stadtplan von Valparaíso
- Spielkärtchen: seitenverkehrter Puzzleausschnitt des Stadtplanes von Valparaíso, auf der anderen Seite das Foto des Innenhofs des Hogar Maria Goretti. Dieses Foto wurde als Zeichen für eine Umwertung gewählt: Der Boden des Innenhofs wurde aus verschiedenen gespendeten Fliesen patchworkartig zusammengesetzt. So entstand aus einem Mangel ein eigener Charakter, ähnlich einem Kunstprojekt.

Game deseo urbano

The “deseo urbano” game is a tool for producing wishes.

Components of the game:

- Postcards addressing emotional factors that are not included in conventional planning categories: “adelante” (forwards), “salmón” (salmon) and “apariciencia/aparición” (appearance/apparition).
- Playing board: an adapted map of Valparaíso
- Cards: a map of Valparaíso as a puzzle that has been flipped left to right. The other side shows a photo of the courtyard of the Maria Goretti home. This photo was chosen because it symbolises revaluation: the courtyard is covered with different donated tiles in the style of a patchwork. Here a shortage of financial means takes on a unique character, similar to that of an art project.

WUNSCHBESCHLEUNIGUNG, SPIELEND - ZWEI URBANE INTERVENTIONEN IN VALPARAISO / CHILE

transparadiso

10.01.2000:

wir fahren in einem minivan von santiago nach valparaíso, durch die küstencordillere, trinken unterwegs einen „mote con huesillo“ (ein getränk mit eingelegtem, getrocknetem pflirsich und getreide), im radio werden zu seichter unterhaltungsmusik der frühen sechziger kontinuierlich berichte über die wahlvorbereitungen sowie die wahllogans der beiden kandidaten, dem linksgerichteten lagos und dem rechtsaußen lavin gebracht. die stimme des moderators klingt dabei wie die eines märchenerzählers. der schriftzug von lavin begleitet uns während der fahrt auf felswänden, hängen und - sobald wir uns valparaíso nähern - auch auf mauern der armen-wohnvierteln. er bezahlt, wie uns schon auf der fahrt erklärt wird, die armen dafür, dass sie seine wahlwerbung aufmalen, und gilt als garant, dass den militärs auch nach pinochet nichts geschehen sollte. dieser sollte nun endlich von england ausgeliefert werden.

die einladung zu einem internationalen architekturensemble nach valparaíso/chile, die von antonio angelillo, architekt in mailand und bruno barla, arqval/chile, initiiert wurde und in kooperation mit den drei architektur fakultäten der stadt valparaíso stattfand, sollte für uns anlass für bis dato zwei zusammenhängende stadtinterventionen werden, die sich in unseren forschungsbereich zwischen künstlerischem und urbanem handeln eingliederten. valparaíso sollte zum weltkulturerbe durch die unesco (patrimonio de la humanidad) erklärt werden. aus diesem aktuellen anlass fand eine umfassende diskussion über themen wie „denkmalschutz“ und „patrimonio“ statt, die sich in der vergleichsweise „jungen“ geschichte chiles (sieht man von den ursprünglichen einwohnerInnen ab, deren spuren im gebautem raum nicht mehr

sichtbar sind) und seiner aktuellen kulturellen und politischen situation völlig anders als vor unserem europäischen hintergrund stellen.

urbane konsumenten

11.01.2000:

angekommen in valparaíso: eine unglaublich schöne bucht erstreckt sich halbkreisförmig um den hafen. es ist hochsommer und der wind leitet uns wie ein freund durch die von erdbebentechnisch einzigartigen bautechnischen besonderheiten nur so strotzende altstadt. unzählige aufzüge bewegen sich auf und ab, von und zu den steilen hängen. es wurde uns ein film aus den fünfzigerjahren gezeigt, mit texten von chris marker, in dem über die unzähligen stufen immer wieder mühselig das wasser hinaufgeschleppt wird.

das offizielle programm war eine mischung aus roundtable-gesprächen, einführungen in die lokale architekturzone und eine auseinandersetzung mit dem thema patrimonio sowie die obligaten workshops für studentInnen bzw. junge absolventInnen, die hauptsächlich aus italien, aber auch aus tschechien und chile kamen. die europäischen „expertInnen“ waren eingeflogen, um den chilenischen kollegInnen aufgrund der langjährigen europäischen tradition in denkmalschutz bei der entwicklung von projekten „nachhilfe“ zu geben. wir fanden uns so also nicht nur mit der kolonialgeschichte lateinamerikas konfrontiert, sondern auch mit einer sehr aktuellen diskussion über „wissenstransfer“, selbstverständlich ohne dass dieser aspekt thematisiert wurde. der transfer erschien uns einseitig gerichtet, nämlich - wie man sich denken kann - von mitteleuropa nach chile. edward said beschreibt in seinem text „experten und amateurs“, wie sich „in-

tellektuelle vorstellungen im handeln selbst offenbaren“, nämlich indem „... der intellektuelle als amateur die professionelle routine, in der die meisten von uns gefangen sind, durchbrechen und in etwas viel lebendigeres und radikaleres verwandeln (kann).“¹ diese hinterfragung der rollenverteilung im spiel städtebaulichen handelns ist ausgangspunkt unserer urbanen interventionen. der architekt und die urbanistin sind dabei nicht mehr die „expertInnen“ kraft ihres wissens, sondern müssen sich als expertInnen im neuen sinn des bewussten „amateurs“ erst erweisen. in diesem verständnis sind sie angehalten, die position des überblickens aus der sicheren distanz der planung zu verlassen, und sich in die konkrete situation der „konsumentInnen“, der stadtbenutzerInnen, zu begeben. durch diese erfahrung können sie - als außenstehende - bewusst das risiko auf sich nehmen, sowohl unorthodoxere handlungsweisen als auch wirklich radikale, im sinne von „an der wurzel packende“, ansätze zu provozieren. erwartungshaltungen der gast- oder auftraggeberInnen müssen dabei notwendigerweise zuerst einmal ausgeblendet werden, um dann dekonstruiert und über die hintertür anders „beantwortet“ werden zu können. der ausgangspunkt sowohl für die entwicklung des projektes mit den studentInnen/jungen absolventInnen im rahmen des workshops als auch in unserem zweiten projekt, das wir im diesjährigen chilenischen sommer (feb 2001) durchführten, war also die grundlegende frage nach der rolle des urbanismus als gesellschaftsentwickelnder, zusammenfassender und gleichzeitig widersprüchlicher akt. und konkret: welche stimme können sich die einwohnerInnen von valparaíso in diesem zusammenhang selbst aneignen, ohne das allgegenwärtige europäische bild von denkmalschutz zu wiederholen?

vaterschutz und veradelung

in „patrimonio“ klingt die sehnsucht nach vergangener glorie der jahrhundertwende an, als die hafenstadt valparaiso vor dem bau des suiez-kanals wichtiges handelszentrum war. seither ist die stadt wirtschaftlich ausgetrocknet. trotzdem ist gegenüber besonders „gut gemeintem“ schutz, der der stadt zu neuer blüte verhelfen soll, besondere skepsis geboten.

14.01.2000:

ein amerikanischer „investor“ in valparaiso stellte sich bei genauerer betrachtung nur als „fundcollector“ heraus, indem er foundations, die für valparaiso für förderungen in frage kommen könnten, sammelt, selbst aber kein kapital zur verfügung hat. durch sein wissen über mögliche förderungen akkumuliert er zunehmend einfluss auf die entwicklung der stadt. im rahmen der panel discussions des symposiums referierte er über gentrification als „veradelung“, und die glanzvollen perspektiven für ein „sauberes“ valparaiso.

trotz der politischen und wirtschaftlichen bedeutung von valparaiso setzte in den fünfzigerjahren eine massive abwanderung in richtung vina del mar ein. es war nicht mehr chic, mit den aufzügen zu fahren, und es war zu mühsam, das wasser zu den villen auf den berg zu schleppen.² die stadt valparaiso homogenisierte sich also in richtung arm. für uns stellte sich daher die frage, warum denn nur ein solch kleines gebiet (um die plaza la matriz, die für uns in weiterer folge noch von bedeutung werden sollte) statischer fokus der schutzzone sein sollte, anstatt das entwicklungspotenzial der gesamtstadt, auch in bezug auf vina del mar, einzubeziehen

und „denkmalschutz“ als dynamischen prozess eines sozialen und kulturellen gefüges zu betrachten.

im traditionellen städtebau wird jedoch immer noch von festschreibbaren, anzustrebenden endzuständen ausgegangen. das holistische bild von oben ersetzt meist sowohl bei neuplanungen als auch bei revitalisierungsprojekten die frage nach den konsumentInnen der stadt. in unserem urbanen denken sollen jedoch die emanzipierten nutzerInnen zu konsumentInnen werden, indem sie durch anders gerichtete interventionen eine eigene stimme und somit, nach michel de cerateau, auch eine produktionskraft zugestanden wird.³ de cerateau stellt die frage, was die konsumentInnen aus dem gebrauch der fernsehbilder, und in weiterer folge des städtischen raumes, „fabrizieren“. diese fabrikation ist nach de cerateau eine poetische produktion, die allerdings anders geartet ist. „das gegenstück zur rationalisierten, expansiven, aber auch zentralisierten, lautstarken und spektakulären produktion ist eine andere produktion, die als „konsum“ bezeichnet wird: diese ist listenreich und verstreut, aber sie breitet sich überall aus, lautlos und fast unsichtbar, denn sie äußert sich nicht durch eigene produkte, sondern in der umgangsweise mit den produkten, die von der herrschenden ökonomischen ordnung aufgezwungen werden.“⁴

15.1.2000:

besuch der verschiedenen universitäten valparaisos. wir sind hauptsächlich interessiert an der universidad catolica, die in den siebzigerjahren eine neuartige methodik einer didaktik im besten sinne entwickelt hat, die in der „ciudad abierta“ („offenen stadt“) in ritoque, das ca. 30 km von valparaiso entfernt ist, umgesetzt wurde. die universität

kaufte grundstücke, auf denen mit und durch die studentInnen objekte und gebäude 1:1 gebaut wurden. ein großer teil der entwürfe wurde von den studierenden selbst ausgeführt, sollte aber auch von ihnen selbst angeeignet werden. - alberto und fabio cruz, die gründer der ciudad abierta, sind jedoch mit all ihrem charisma ein bisschen alt geworden.

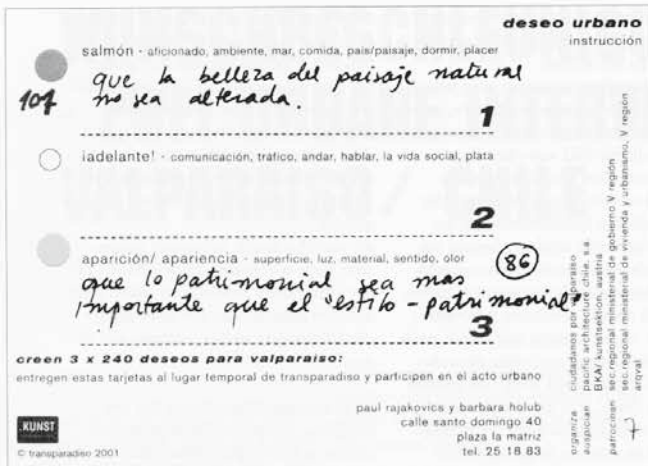
die entscheidende, scheinbar polemische frage wurde uns dann nämlich in der universidad tecnica von einem journalisten gestellt: was wir denn unter denkmalschutz stellen wollten - die armut?

diese aussage diskreditierte für uns endgültig das an uns herangetragene thema in der vorgegebenen form. er brachte mit diesem satz erstmals die klare position eines „emanzipierten lokalexperten“ ins spiel. es war uns seitdem also - sogar von außen legitimiert - unmöglich, weiterhin den anbietenden und romantisierenden bestrebungen von patrimonio zu folgen. die workshopteilnehmerInnen, meist engagierte italienische absolventInnen bzw. chilenische studentInnen⁵, waren überdies interessiert an relevanteren strategien, als wieder im herkömmlichen sinn altstadtsanierungsthemen zu bearbeiten. sie sehnten sich vielmehr nach etwas, was sie noch nie gemacht hatten, nach einem abenteuer mit offenem ausgang und nachhaltiger wirkung statt einer absehbar perfekt designten schnellplanungsschlusspräsentation bekannten formats.

der ort unserer intervention wurde uns dann im vorbeigehen geliefert: der hogar maria goretti, ein heim für mädchen auf dem cerro cordillera, der zwar fernab der schutzzone lag, jedoch aus anderen gründen für die stadt als „schützenswert“ galt. im gleichen block befand sich eine arbeiterInneniedlung



Projekte



4

in lamentablem Zustand, die eine industrielle am Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts als damals herausragende Initiative für ihre ArbeiterInnen errichtet hatte, sowie eine verfallene Holzkirche. Der Ort war perfekt geeignet, um einen wichtigen Aspekt unserer Intervention zu verankern: nämlich das Verhältnis von präzisen und konkreten Interventionen in bestimmten Vierteln außerhalb des Zentrums zu übergeordneten Planungskonzepten sichtbar zu machen.

verständnis und missverständnis

statt Schutz zum Thema zu Erheben, sollte ein (Aus)Tausch, auch auf ökonomischer Ebene, provoziert werden. Der Ausgangspunkt war, den Begriff von Produktion in Form einer Real-Aktion in das Urbanistische Handeln einzuführen, der so genannte kreative Akt wurde an die Mädchen des Heims delegiert. Die ursprüngliche Idee, einen Nutzgarten mit den Mädchen zu initiieren, den sie pflegen würden, und dessen Gewinn sie abschöpfen könnten, entwickelte sich im Laufe der Gespräche in eine andere Richtung. Die Mädchen zeigten großes Interesse an unseren Cameras und so entstand die Idee, einen Film zu machen, bei dem sie alle Rollen bekleiden würden: SchauspielerInnen, RegisseurInnen und Kamerafrauen. Die WorkshopleiterInnen und TeilnehmerInnen waren die KoordinatorInnen und AssistentInnen, die „Tias“ (Tanten) des Heims interessierte BeobachterInnen, die ansonsten geschlossenen Tore des Heims wurden geöffnet, die Straße wurde für einen Tag zum Set. So entstand das Videoprojekt „Lady Arriba“. Die Polizei zeigte sich

großzügig und räumte die von uns mit Stühlen abgesperrte Straße erst, als die Dreharbeiten abgeschlossen waren. Das Video wurde von den StudentInnen über Nacht geschnitten und im Tac (Taller de Acción Comunitaria, einem Gemeindezentrum in der Nähe des Hogars) und bei der Schlussausstellung präsentiert. Die tatsächliche Intervention dauerte also - abgesehen von der Vor- und Nachbereitung - nur einen Tag, hatte aber - wie sich bei unserem diesjährigen Projekt herausstellte - die angestrebte nachhaltige Wirkung hinterlassen. Der Gewinn, einen Tag eine andere Rolle zu leben und somit einen spezifischen sozialen und kulturellen Raum zu produzieren, war für alle Beteiligten, inklusive der JournalistInnen, der MitarbeiterInnen des Stadtplanungsamts und der anderen BesucherInnen, auf einer ökonomisch nicht quantifizierbaren Ebene wertvoll.

26.02.2001:

rückkehr nach Valparaíso: entgegen den Befürchtungen, dass der neue Präsident Lagos nach seinem Wahlsieg nicht die Kraft haben würde, die alt eingesessenen Militärs und sonstigen Erben der Junta Pinochets in die Schranken zu weisen, zeigten sich bereits die ersten Früchte seiner Regierung: so auch Aufbruchstimmung allerorts in den Ministerien, mit denen wir im Laufe unseres Projektes zu tun hatten.

wir erfuhren, dass der Antrag Valparaícos, als Weltkulturerbe von der Unesco aufgenommen zu werden, von der internationalen Kommission in Paris abge-

lehnt worden war, da die sozialen Aspekte in den eingereichten Entwicklungskonzepten zu wenig bis gar nicht berücksichtigt worden waren.

als wir in den Wiener Winter 2000 zurückgekehrt waren stellte sich die Frage: wie weiter? „Lady Arriba“ sollte nicht als isolierbares Einzelereignis im städtischen Alltagsgeschehen verschwinden, sondern als Teil eines nächsten Schrittes einer breiteren Öffentlichkeit, z.B. auch der kulturinteressierten Bevölkerung im benachbarten Vina del Mar, vermittelt werden. Wir nahmen also mit Paz Undurraga, die sich aktiv bei den „Ciudadanos por Valparaíso“ (einer der raren BürgerInneninitiativen) engagiert und Michael Bier (beide von Pacific Architecture) in Valparaíso Kontakt auf, um das Projekt auf dem Stand der neueren Entwicklungen der Stadt fortzusetzen.

deseo urbano

wieder begannen wir eine Intervention unbekanntem Ausgangs. Die Rückkehr an den Ort des letztjährigen Geschehens war gleichzeitig die Eröffnung unseres neuen Projektes. Der Fliesenboden des Atriums im Mädchenheim hatte im ersten Jahr sofort unser Interesse auf sich gezogen. Er war künstlerischer Ausdruck einer beiläufigen Alltagsgestaltung, ohne ArchitektInnen, in der der Pragmatismus der Verwendung von gespendeten Restfliesen von poetischer Eigenwilligkeit begleitet war. Diesen Boden, auf dem auch die erste Begegnung der Mädchen mit den Cameras stattgefunden hatte, wählten wir als verbindendes Element zwischen unseren beiden Interventionen. So zeigten wir auch das Video „Deseo por Venir“, das wir mit dem Material von „Lady Arriba“ erarbeitet hatten, als Großprojektion zuerst im Hogar Maria Goretti, und dann auf der Plaza La Matriz, also mitten im Zentrum des geplanten Patrimonio-Gebietes. Danach luden wir zur Teilnahme an „Deseo Urbano“, einem urbanen Spiel, ein.

für das Spielkonzept machten wir uns die Dynamik des Aufbaus von Gesellschaftsspielen zunutze, um urbane Prozesse zu initiieren, die sich einer genauen Planbarkeit von Außen/Oben entziehen sollten. Sie sollten stattdessen Möglichkeiten des Wünschens und des Verhandelns eröffnen. Die Leidenschaft der SpielerInnen zu entfachen, bedeutet, das Aktive sich involvieren und Freisetzen von Kampfeslust zu wecken. Wer sich mit wem verbündet oder sich von

wem abgrenzt, zeugt von verschiedenen gelagerten interessen ... die „ergebnisse“ des spiels sollten wiederum als grundlage für einen diversifizierten planungsprozess herangezogen werden können. „deseo urbano“ funktioniert also sowohl über den zufall (würfeln) als auch über das erfüllen von aufgaben, in diesem fall fragen zu stellen oder wünsche zu formulieren. es besteht aus einem spielplan (grundriss der stadt valparaiso, der in 240 felder unterteilt ist) und 240 spielkarten, die sich als puzzle zu einem bild formieren. bei einer bestimmten würfelkonstellation kann der spieler einen wunsch für einen konkreten ort der stadt äußern, und diesen auf einer karte notieren. die wünsche können in drei kategorien geäußert werden, die nicht den üblichen städtebaulichen aspekten entsprechen, nämlich „salmon“ (lachs, steht im weitesten sinn für alles, was mit genuss zu tun hat), „adelante“ (vorwärts, für kommunikation, auch geldverkehr etc.) und aparición/ apariencia (erscheinung, für oberfläche, licht, materialien). die dynamik des spiels entwickelte sich denn auch zunehmend spannend, wenn bereits wünsche für bestimmte orte gehortet werden mussten, weil das glück den würfeln nicht hold war. wir führten deshalb für die schlusrunde noch einen extrawunsch, der die gesamte stadt betreffen sollte, ein, sodass jedeR spielerIn zumindest noch diese gelegenheit hatte, seinen/ihren wunschstau zu reduzieren. die orte des spiels wurden in kooperation mit paz undurraga gewählt und vorbereitet. sie setzten sich aus öffentlichen orten (parks, cafés, restaurants) ebenso wie aus den für das projekt relevanten ministerien (MINVU, ministerium für wohnbau und urbanismus; bienes nacionales, nationalgüter, d.h. die staatlichen besitze, die vor allem jetzt für kulturelle zwecke genutzt werden, etc.) und der neu gegründeten spezialabteilung für patrimonio zusammen. die öffentlichen spieltermine wurden plakatiert und in der zeitung angekündigt. die wünsche und fragen, die im laufe der spiele entstanden, wurden auf postkarten = spielkarten eingetragen, die, als broschüre zusammengefasst, daniel sepulveda, dem direktor des MINVU, bei der schluspräsentation in der biblioteca san severino übergeben wurden.

2010

wollen wir von spiel sprechen, muss ein gewinn versprochen worden sein. was

war also der mögliche gewinn bei „deseo urbano“? die spiellust der teilnehmenden spielerInnen und der spielleitung war sichtbar entfacht worden - und diese sprach sich auch herum, sodass sogar der bereits erwähnte amerikanische „förderer“ noch zu einem nicht geplanten sonderspieltermin ins haus von paz undurraga und michael bier kam. der gewinn war weiter gefasst zu betrachten als die symbolische moztartkugel, die wir als selbstironisch-süße reduktion eines touristischen images verteilten, das valparaiso so nicht wiederholen sollte.

2010 wird das zweihundertjährige jubiläum chiles stattfinden. dies ist für die neue regierung anlass und ansporn, ambitionöse programme durchzuführen, die uns - vor allem unter der derzeitigen politischen situation in österreich - mit neid und bewunderung auf chile blicken lassen können. kaum haben wir hier in österreich die erfahrung gemacht, dass unkonventionelle planungsstrategien mit solchem interesse und widerhall aufgenommen wurden, wie z.b. „deseo urbano“ von daniel sepulveda des MINVU. soweit es trotz der geografischen entfernung möglich ist, werden wir also für konkrete situationen in valparaiso neuerlich „spiele“ im weitesten sinne als „planung: direkt“ verwirklichen. auf diese art können stadt-befindlichkeiten unter anderen aspekten, als sich in den dienst des üblichen autoritätsgefälles zu stellen, das der profession des urbanistInnen eigen ist, entwickelt werden.

transparadiso: seit 1999, initiiert von paul rajakovics und barbara holub, plattform für beabsichtigte und unkalkulierte zwischenfälle zwischen kunst, architektur und urbanismus mit regelmässigen ausflügen in randgebiete

abbildungen:

- 1 bruno barla's einführung in die geschichte und geografie chiles, universidad católica, 2000
- 2 abschnitt des video-projektes „lady arriba“ mit den mädchen des hogar „maria goretti“, gemacht von den teilnehmerInnen des workshops, 2000
- 3 libreria ivens, mit dem plakat für „deseo urbano“, 2001
- 4 rücksicht der postkarte, die einerseits als ankündigung für die videoprojektion diente, und gleichzeitig spielkarte für die formulierung der wünsche war
- 5 die mädchen des heims beim ausprobieren der cameras, 2000

1 edward said: götter, die keine sind, der ort des intellektuellen. berlin verlag, 1997, s.26

2 valparaiso hat bezüglich des sozialen gefüges eine sonderstellung: es gibt weniger als in anderen lateinamerikanischen städten die sonst übliche segregation zwischen armen und reichen. im durchschnitt könnte man die bevölkerung valparaisos als arm bezeichnen, jedoch zählt man mit dem lokalen blick den großteil der einwohnerInnen zum mittelstand. (ca 3000 S/mo-nat). ein spezifisches phänomen von valparaiso, dem „tal des paradises“ ist es, dass sich die häuser des mittelstands mit jenen der armen auf den hügeln der stadt oft verweben. der unterschied besteht dann darin, ob das haus von einer befestigten straße mit dem auto zugänglich ist, oder auf der steilen seite des abhangs so dürftig verankert ist, dass es bei einem regenguss weggeschwemmt werden kann. die favelas/ „unauthorized settlements“ erstrecken sich weit in die tälern und bergrücken in das landesinnere hinein, sind aber (illegal) an das strom- und wassernetz angeschlossen.

3 diese haltung entwickelt sich aus dem marxistischen produktionsbegriff, wovon sich auch die raumtheorien von henri lefebvre ableiten. siehe z.b. „la production de l'espace“.

4 michel de certeau „die kunst des handelns“, merve verlag berlin, 1988, s.13

5 die workshopteilnehmerInnen waren: mariacristina garavelli, francisco jara gomez, mariagrazia cenciarelli, dimitri chatzipetros, isabella sassi, felix caceres, valentina mazzotti, giulia savi, marcella isola, ingrid tarò, paula nolff



5.1.2

Commons kommen nach Liezen

transparadiso

Liezen/ A, 2011

Commons kommen nach Liezen wurde mit Kunst im öffentlichen Raum Steiermark im Rahmen von "Platzwahl" realisiert.

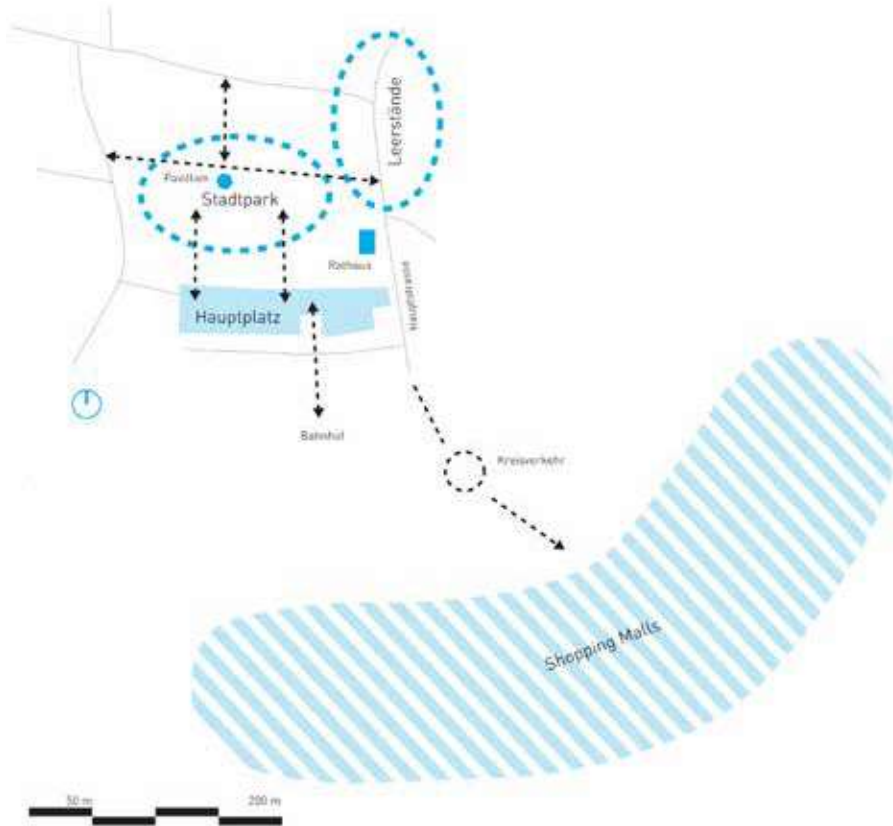
Das Projekt entstand aufgrund des Interesses der Initiative Kirchenviertel (mit Ingrid Hofmann und Heinz Michalka) in Liezen.

Auf Initiative der Interessensgemeinschaft des Liezener Kirchenviertels und des Instituts für Kunst im öffentlichen Raum Steiermark wurde transparadiso eingeladen, sich mit der Problematik leerstehender Geschäftslokale in der Innenstadt befassen. Gemeinsam mit der Bevölkerung wollte transparadiso ein öffentliches Kunstwerk schaffen, das längerfristig als Struktur (auch für nachfolgende KÖR-Projekte im Sinne des längerfristigen Projektes „Platzwahl“) zur Verfügung stehen sollte.

Liezen ist eine Bezirkshauptstadt in der Steiermark (ca. 8.100 EinwohnerInnen), die zwar im geografischen Zentrum Österreichs an den Schnittlinien zwischen Salzburg, Graz und Linz liegt, sich jedoch fernab größerer Städte befindet. In den 1980er Jahren beschloss Liezen, diese Positionierung als Verkehrsknotenpunkt zu nutzen, um sich als Einkaufsmetropole mit Shopping-Centern am Rande der Stadt zu positionieren. Dies hatte zur Folge, dass sich die Geschäftslokale der Innenstadt zusehends entleerten und die Kaufkraft an den Stadtrand abfloss.

Commons kommen nach Liezen ist ein Kunstprojekt, das neue, gemeinwirtschaftliche Formen gesellschaftlichen Handelns diskutiert und realisiert. Das entwickelte Konzept versteht die Kunst als Denk- und Aktionsraum, der den klassischen Werkbegriff der Skulptur erweitert – im Sinne einer Metamorphose vom Speicher zum Handlungsraum des Spiels bis hin zum nutzungsoffenen Pavillon. Das Projekt greift so über eine Reihe von Dialogen direkt in den Lebensraum der Menschen ein.

Der Ort – eine ehemals gemeinschaftlich genutzte Obstwiese im Zentrum der Stadt – konnte für dieses Projekt nicht idealer sein: „Commons“ sind Gemeingüter, und ein solches wurde in Form eines Pavillons im Stadtpark von Liezen auch errichtet. Zu Projektbeginn installierte transparadiso ein Projektlokal nahe dem Stadtpark, in dem verschiedene öffentliche Tangram-Spielrunden mit Spielsteinen im Maßstab 1:10 stattfanden. Das Spiel wurde als Tool genutzt, um Themen wie das Sammeln von Kunst – nicht nur durch Vermögende – aufzugreifen und die Zukunft von Liezen zu besprechen. Die Spielrunden dienten auch als Einführung für das Spiel mit den großen Tangramsteinen als „Minimal Sculptures“, die als Anteile an einem kollektiven Kunstwerk zum Verkauf standen.



Das kleine Stadtzentrum von Liezen, das dörflich geprägt ist, ist im Süden umgeben von einer Abfolge von Shoppingmalls, deren Ausdehnung den Maßstab der Kleinstadt völlig sprengt.

Der Pavillon diente als kollektiver „Kunst-Speicher“ für die Tangramsteine. Diese sind nummeriert und signiert und werden zu einem (gestützten) Preis von 100 Euro für die Liezener zum Verkauf angeboten. Die Einnahmen fließen direkt nach Liezen zurück und werden für die weitere Nutzung des Commons-Pavillons und für die Entwicklung einer längerfristigen Perspektive verwendet. Seit August 2011 steht nun der Pavillon den BewohnerInnen und BesucherInnen von Liezen für eigene Veranstaltungen zur Verfügung.

Somit spiegelte transparent die Verantwortung an die Bevölkerung zurück. Erst durch den Verkauf der Tangramsteine wurde der Pavillon nutzbar.

Commons kommen nach Liezen

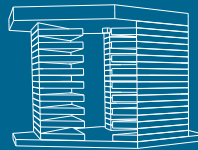
ein Kunstmodell von transparadiso | Barbara Holub/Paul Rajakovicis

„[D]ie Grundlage für eine umweltfreundliche Stadt [liegt] nicht unbedingt in einem besonders umweltfreundlichen Städtebau oder neuartigen Technologien [...], sondern viel eher darin, dem allgemeinen Wohlstand eine Priorität gegenüber dem persönlichen Reichtum einzuräumen.“
(Mike Davis, Soziologe und Historiker, 2008)¹

„Alles Spiel ist zunächst und vor allem ein freies Handeln. Befohlenen Spiel ist kein Spiel mehr. [...] Spiel ist nicht das „gewöhnliche“ oder das „eigentliche“ Leben. Es ist vielmehr das Heraustreten aus ihm in eine zeitweilige Sphäre von Aktivität mit einer eigenen Tendenz.“
(Johan Huizinga, Homo Ludens, 1938)

¹siehe auch: www.commonis.at

2011>



Das Spiel, der Pavillon, das Kunstsammeln, neue Commons,

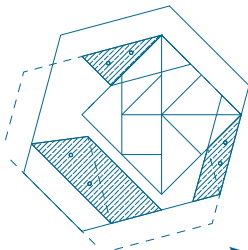
Commons kommen nach Liezen (Commons = Gemeingüter) ist ein Kunstprojekt, das neue, gemeinwirtschaftliche Formen gesellschaftlichen Handelns diskutiert und realisiert. Mit diesem Konzept wird die Kunst zu einem Denk- und Aktionsraum, verabschiedet sich auf diesem Weg vom klassischen Werkbegriff der Skulptur, Malerei oder Grafik und greift über eine Reihe von Dialogen direkt in den Lebensraum der Menschen ein.

Termine Pavillon / Verkauf der Kunstobjekte

2.7.2011, 15.00, Stadtpark Liezen: Eröffnung des Pavillons mit Bgm. Rudolf Hakel, Werner Fenz (Institut für Kunst im öffentlichen Raum Steiermark), sowie Beiträgen von Andrea Seidling (Az W, Wien) zum Thema „Commons“ und Anja Hasenlechner (Hasenlechner artconsult) zum Thema „Kunst sammeln“
Start des Verkaufs der Kunstobjekte

16.7.2011, 15.00, Stadtpark Liezen: letzte organisierte Spielrunde und weiterer Verkauf der Kunstobjekte

ab 1.8.2011 steht der Pavillon für die öffentliche Programmgestaltung durch die Bevölkerung von Liezen zur Verfügung



17 Schichten Tangramspiele (à 9 Objekte) je 200 x 200 cm:
9 x 9 Objekte verkehrsorange
8 x 9 Objekte verkehrsbau
Sperrholz verleimt, lackiert

Commons kommen nach Liezen wurde von der Initiative Kirchenviertel Liezen initiiert und wird im Rahmen der Reihe PLATZWahl, des Instituts für Kunst im öffentlichen Raum Steiermark in Kooperation mit der Stadt Liezen realisiert, mit Unterstützung von Jugend am Werk.



Das Spiel, der Pavillon, das Kunstsammeln, neue Commons,

Kunst sammeln - Anteile an Commons kommen nach Liezen erwerben

Die Tangramsteine sind Kunstobjekte. Sie sind nummeriert, signiert und werden zu einem (gestützten) Preis von 100 Euro für die BewohnerInnen von Liezen - für die weiteren SammlerInnen wird der Preis 250 Euro betragen - zum Verkauf angeboten. Somit erwirbt man einen Anteil („Share“) am gemeinschaftlichen Kunstwerk als neuen Aspekt von Commons. Pro Person können maximal 4 Objekte erworben werden.

Die Einnahmen aus dem Verkauf der Spielsteine fließen in das Projekt zurück: transparadiso wird auch nach der Übergabe des Pavillons an die Liezener punktuell Veranstaltungen konzipieren und die weiteren Diskussionen um mögliche neue Formen von Commons in Liezen begleiten.

Wenn Sie Interesse haben, Kunstobjekte von Commons kommen nach Liezen zu erwerben, kontaktieren Sie bitte Barbara Holub, holub@transparadiso.com

Weitere Informationen
www.transparadiso.com
www.oeffentlichekunststeiermark.at

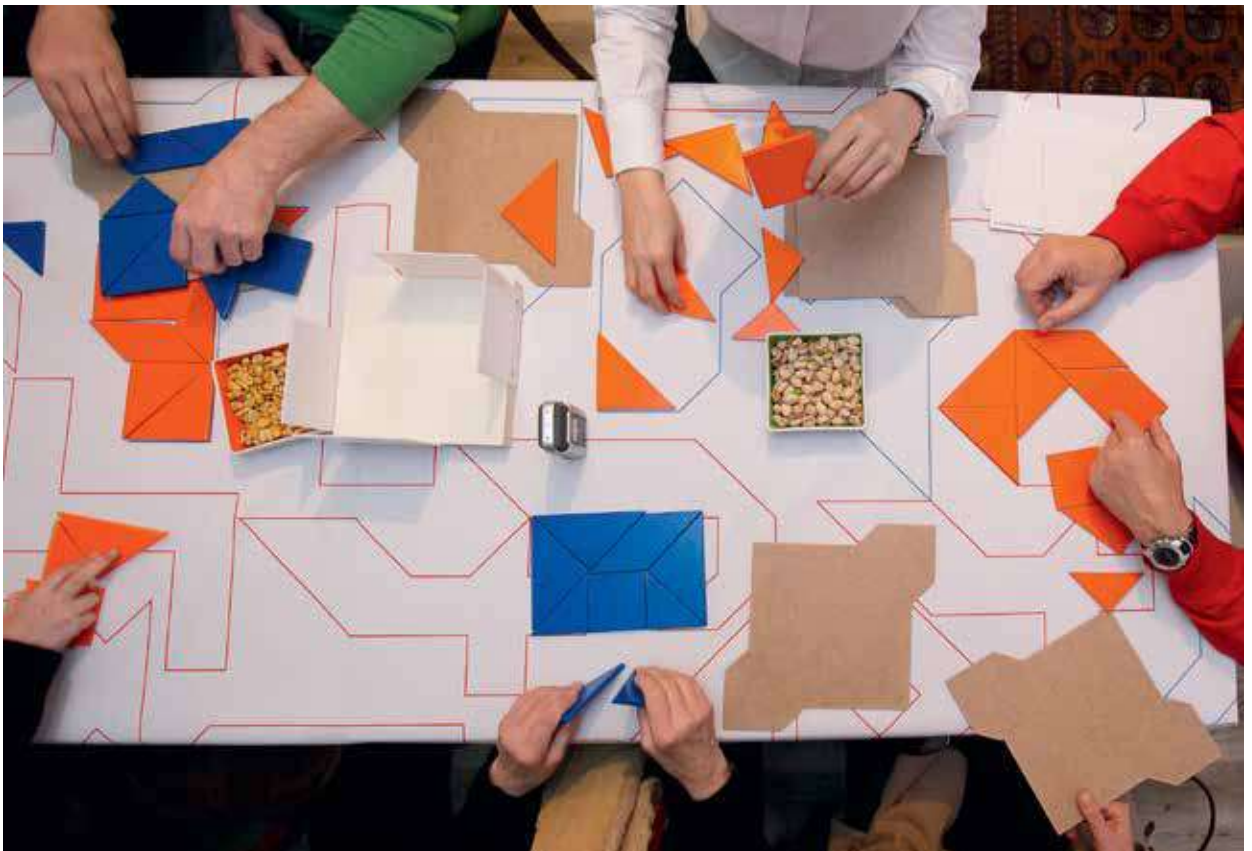


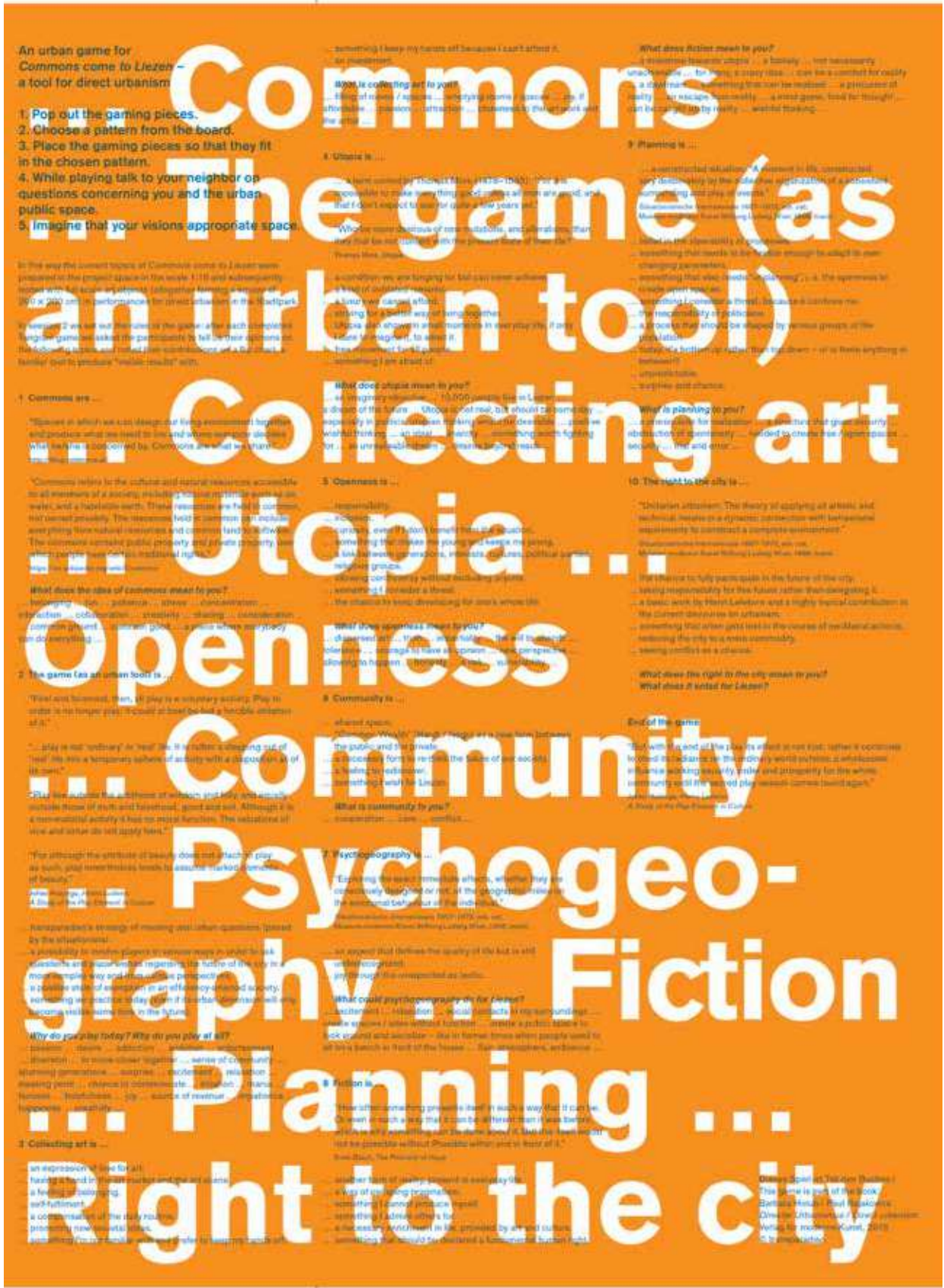


Kollektives Tangram-Spiel und Diskussionen im Projektlokal



„Quälgeist“: Ein historisches Tangram-Spiel aus Ton (um 1900), das in Österreich gepflegt wurde





Das Spiel,
der Pavillon,
das Kunstsammeln,
neue Commons,



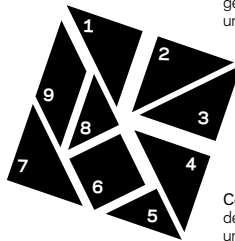
Commons kommen nach Liezen

ein Kunstmodell von transparadiso [Barbara Holub/Paul Rajakovics]
2011>

Kunstkaufzertifikat

Hiermit bestätigen wir, dass Frau/Herr
folgende Kunstobjekte der limitierten Edition (+ Lagen 18+19 Künstlerexemplare)
von **Commons kommen nach Liezen** als Anteil an einem kollektiven Kunstwerk
erworben hat:

1	1	2	3	4	5	6	7	8	9	o
2	1	2	3	4	5	6	7	8	9	b
3	1	2	3	4	5	6	7	8	9	o
4	1	2	3	4	5	6	7	8	9	b
5	1	2	3	4	5	6	7	8	9	o
6	1	2	3	4	5	6	7	8	9	b
7	1	2	3	4	5	6	7	8	9	o
8	1	2	3	4	5	6	7	8	9	b
9	1	2	3	4	5	6	7	8	9	o
10	1	2	3	4	5	6	7	8	9	b
11	1	2	3	4	5	6	7	8	9	o
12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	b
13	1	2	3	4	5	6	7	8	9	o
14	1	2	3	4	5	6	7	8	9	b
15	1	2	3	4	5	6	7	8	9	o
16	1	2	3	4	5	6	7	8	9	b
17	1	2	3	4	5	6	7	8	9	o



Dies sind folgende Nummern:

.....
Datum/Ort Unterschrift
.....

Der/die SammlerIn ermöglicht somit die
Nutzung des Pavillons in Liezen und das Wei-
terdenken an Möglichkeiten für zukünftige
Commons im Sinne von Gemeinwesen und
gemein(wirt)schaftlichem Handeln in Liezen
und darüberhinaus.

Commons kommen nach Liezen wurde von
der Initiative Kirchenviertel Liezen initiiert
und im Rahmen der Reihe PLATZWahl des
Instituts für Kunst im öffentlichen Raum
Steiermark in Kooperation mit der Stadt
Liezen und mit Unterstützung von Jugend
am Werk realisiert.



“With this concept, art becomes a space for thought and action, leaving behind the classical notion of art as sculpture, painting or drawing, and intervenes directly in people’s living environments via a series of dialogues.”

(Werner Fenz)¹

Commons Come to Liezen began in the autumn of 2010, when a group of shopkeepers approached the Institut für Kunst im öffentlichen Raum (Institute for Art in the Public Sphere) Styria with the idea of an art project to provide new impulses for the decaying city center. Characterized by the metalworking industry, the town is located far from other agglomerations, but at a traffic crossroads in Austria’s geographical center. Liezen saw marked growth after World War II, but today it suffers from its strategic positioning as shopping hub on the major road through the Enns Valley. As a result, many stores in the town center are now empty.

Working together as a productive force—an art project as an open process Liezen’s town park was previously an orchard and still serves as a commons (the people of Liezen harvest the fruit jointly). A pavilion was erected there that functions first of all as a storage space for large-scale tangram pieces². The pieces are sold as a limited edition of art objects and as part of a collective work of art. As they are sold, the pavilion empties out. The proceeds go directly back to Liezen and to the local population, and they are earmarked for the events that are to take place in the pavilion. Months before the pavilion was built, transparadiso invited the public to play tangram. While people were playing, they could discuss vital topics concerning the city and its future as well as the fact that not many residents identify strongly with the city.

Commons Come to Liezen questions the belief in current-day processes marked by neoliberal economics. The project initiates and realizes new forms of communal action, referring above all to the political dimension of new forms of commons as described by Michael Hardt: as production and reproduction of social relationships and ways of life.³ Finally, the issue is about more than the classical question of distribution.

Sharing and participating

Philosopher Jacques Rancière considers the relationship between politics and aesthetics a conceptual problem: artistic practices are opportunities for doing things and acting. The process of sharing (French: “le partage”) includes sharing in two senses: dividing up as well as taking part in what is common to people. Both contribute to common wealth⁴.

In consequence, “taking part“ in a collective work of art such as Commons Come to Liezen also means taking responsibility in order to continue the “participating” process of sharing. By purchasing a tangram piece, a person becomes part of a community that owns an art piece individually and collectively. In other words, collectors buy both cultural and social capital⁵—which can, in turn, be reintroduced into circulation (the value of the art piece on the art market will rise as demand increases)—and the potential of further communal use of the pavilion will grow in this way as well.

The project called the town park to the attention of many local people of Liezen for the first time—and thereby also made them aware of the quality of an outside perspective that opens up a new view of (supposed) urban problems and unloved places. The people of Liezen played tangram enthusiastically.

01 Quotation from a press text by Werner Fenz (Director of the Institute for Art in the Public Sphere Styria). transparadiso’s project was conceived as the beginning of a longer-term cooperation of the town of Liezen in the framework of “Platzwahl” (“Choosing one’s place”), a new project series of the Institute for Art in the Public Sphere Styria. It came into being at the initiative of the Kirchenviertel Liezen.

02 Tangram is a Chinese puzzle game. It was very popular in Austria and Germany in the late 19th century, where it was made of pottery and marketed under names such as “Qualgeist” (“Tormentor”).

03 Michael Hardt, “Production and Distribution of the Common_A Few Questions for the Artist”, in open, 2009/16: “Politics involve the production of the commons (not only the distribution), i.e. the production and reproduction of social relations and forms of life”, p. 26.

04 Ibid., p. 21

05 Pierre Bourdieu makes a fundamental distinction between economic, cultural and social capital; the term “social capital” was used before him, for example by Adorno and Jacobs. See: Pierre Bourdieu, “Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital”. In: Soziale Ungleichheit. Reinhard Kreckel (ed.), Göttingen: Schwartz, 1983, pp. 183-198.

06 Quotation from the press text by Werner Fenz (see 01)



Das erste Spiel im Park fand bereits vor der Errichtung des Pavillons statt.

Even if the societal effects of artistic strategies in Liezen still need time to unfold, the “thorn has been placed”⁶ (in form of the pavilion). The game will continue. ...

(Text aus Planning Unplanned, S.208 ff.)





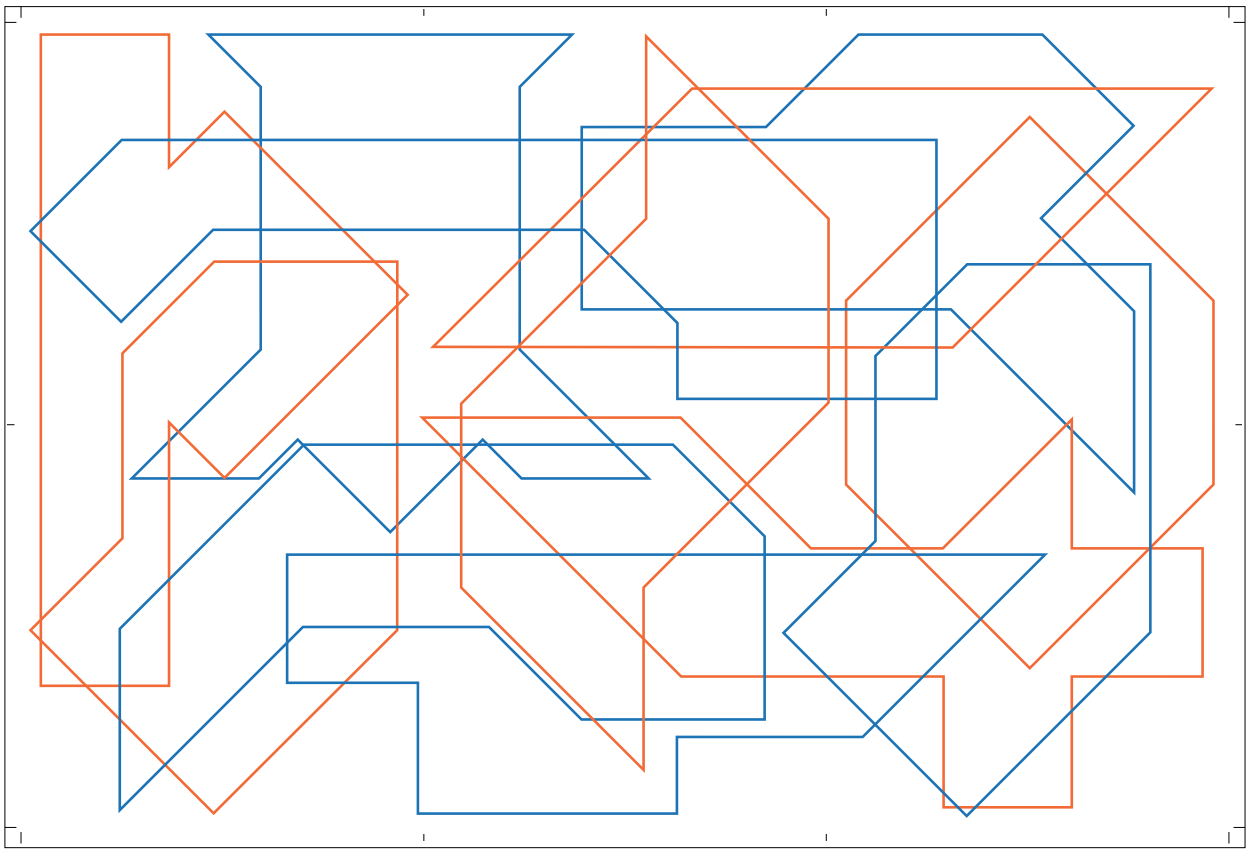
Durch den Verkauf der Tangram-objekte leerte sich der Pavillon, sodass er dann zur Benutzung zur Verfügung stand.





In weiterer Folge entwickelten wir ein Konzept für die nähere und mittelfristige Zukunft, das einerseits den Pavillon für Events aktivieren wollte (wie das Konzept „Platzwahl“ es vorgesehen hatte). Dafür gab es bereits einen Partner vor Ort, der Interesse hatte, dies zu organisieren. Andererseits erschien es uns wichtig - basierend auf unseren Erfahrungen und Erkenntnissen während des Projekts - die nächsten wichtigen Schritte für die Stadtentwicklung vorzuschlagen und einzuleiten. Trotz ausführlicher weiterer Besprechungen mit dem Bürgermeister und der Präsentation von Konzeptvorschlägen hatte die Gemeinde kein Interesse daran, diese Vorschläge aufzugreifen und damit auch die Intention von „Platzwohl“ fortzusetzen.

Dies war der Ausgangspunkt für *transparadiso*, ein exemplarisches Projekt für direkten Urbanismus zu verfolgen. Dabei sollten die Rahmenbedingungen und wechselseitigen Verantwortlichkeiten von Beginn an klar definiert werden.



Tangramspielplan 1:10

5.1.3

Commons kommen. Ankommen

transparadiso

Kunsthaus Wien/ A, 2015/2016

Ein Projekt für die Ausstellung
„Creating Common Goods“, im Rahmen
der VIENNA ART WEEK 2015

kuratiert von: Ursula Maria Probst und
Robert Punkenhofer

„Commons kommen. Ankommen“ transferiert „Commons kommen nach Liezen“ - ein Kunstprojekt im öffentlichen Raum von Liezen, das neue, gemeinwirtschaftliche Formen gesellschaftlichen Handelns diskutiert und realisiert hat, in die Ausstellung „Creating Common Good“ und den aktuellen Kontext von Wien.

Während der Dauer der Ausstellung wurde ein Set des Tangramspiels (bestehend aus 9 Objekten) als Skulptur gezeigt. Der Aspekt des Spiels zur Generierung von Wunschproduktion wurde nun von Liezen nach Wien transportiert und adressiert die aktuelle Situation der Flüchtlingsthematik, die – abgesehen von dem aktuellen unglaublichen Engagement der Zivilgesellschaft – langfristig grundlegende Veränderungen unseres Zusammenlebens hervorrufen wird. Diese sind derzeit noch nicht in ihrer Tragweite absehbar und werden einerseits als Chance für positive Veränderung im Sinne einer weiteren Öffnung unserer Gesellschaft zu einem interkulturellen Zusammenleben und andererseits als Bedrohung wahrgenommen.



Ausstellungsansicht
„Commons kommen.
Ankommen.“

Die Komplexität der damit verbundenen Wünsche und Ängste wurde in einem öffentlichen Spiel-Event in ihren Widersprüchen diskutiert. Dafür transportierte transparadiso die Spielsituation mit Tangramspielsteinen im Maßstab 1:10, die ursprünglich in Liezen im Einsatz waren, um Wünsche für die zukünftige Stadtentwicklung von Liezen zu generieren, in das Kunsthaus Wien.

Die Themen wurden mit Bleistift auf die Wand geschrieben und luden zur Ergänzung ein:

1_Was bedeutet für Sie „willkommen sein“?
_Akzeptiert zu werden, so wie ich bin
_am öffentlichen Leben teilzunehmen

2_Wovor haben Sie Angst?
_zuviel Nähe
_allein zu sein

3_Worauf freuen Sie sich?
_mehr Zeit zu haben
_auf Arbeit

4_Welche Qualitäten schätzen Sie in Ihrem Leben?
_an gesellschaftlicher Veränderung zu arbeiten
_an die Wirkungskraft von Kunst zu glauben

5_Welche Qualitäten vermissen Sie?
_die Landschaft, mit der ich aufgewachsen bin

6_Was wünschen Sie sich von der Politik in Bezug auf neue Formen des Zusammenlebens?
_Orte des Austauschs

7_Was möchten Sie dazu beitragen?
_Gastfreundschaft (wie in südlichen Ländern)

8_Was bedeutet für Sie Gemeinschaft?
_mit Freunden Inhalte zu teilen
_ein Schwein zu schlachten und es als Spanferkel zu grillen

9_Was ist das Dringlichste, das Sie in Ihrem Leben realisieren möchten?
_eine leistbare Wohnung zu finden

Die BesucherInnen der Ausstellung griffen intensiv zum Bleistift, sodass die Wand zum Zeitpunkt des Spiel-Diskussionsabends bereits völlig beschrieben war. Die Themen wurden dann im Spiel-Abend mit TeilnehmerInnen aus verschiedenen Hintergründen (Beheimateten, MigrantInnen aus verschiedenen Einwanderungsgenerationen sowie Neuankömmlingen/ aktuellen Flüchtlingen/ AsylwerberInnen) weiter bearbeitet. Die Übersetzungen während des Spiels fanden informell durch die verschiedenen Beteiligten statt. Durch das Spiel stand die konkrete Zusammenarbeit in Bezug auf die Themen im Vordergrund und der unterschiedliche rechtliche sowie soziale Status wurde somit - zumindest für diesen Abend - aufgehoben. Das daraus resultierende große Plakat wurde dann über die vorher beschriebene Wand gehängt.



Das Spiel

- _Tischtuch mit sich überlagernden Formationen von Tangram
- _10 Tangramspiele 1:10
- _ein Großplakat mit den Themen, deren Aspekte durch die TeilnehmerInnen ergänzt wurden



Workshop
Kunsthau Wien, Dez.2015

5.1.4

Aufforderung zur ungeforderten freiwilligen Intersprachlichkeit

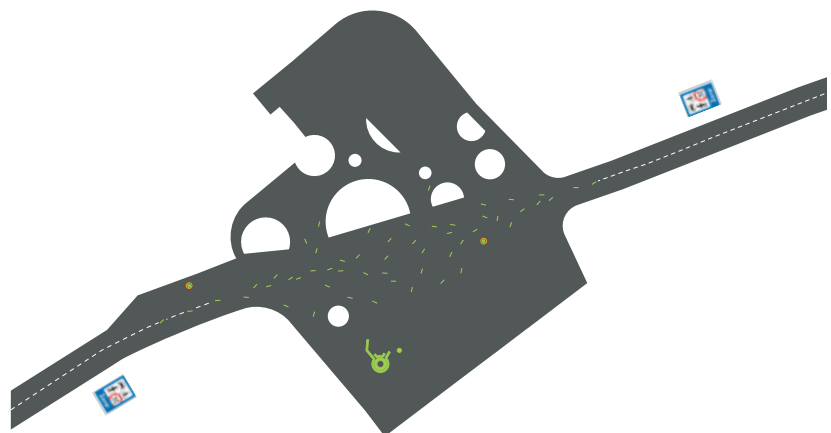
transparadiso

Pottenhofen/ A, 2016

Ein Projekt von "Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich".

transparadisos Projekt *Aufforderung zur ungeforderten freiwilligen Intersprachlichkeit* definiert den Raum zwischen der Feuerwehr und dem Gemeindezentrum in Pottenhofen, der durch die Landesstraße getrennt ist, als Platz. Pottenhofen ist eine Ortschaft von 270 Einwohner_innen und eine von fünf Einzelgemeinden von Wildendürnbach (1.700 Einwohner_innen) an der tschechischen Grenze, weshalb das Hauptaugenmerk des Projekts auf der Förderung der grenzüberschreitenden Nachbarschaft liegt.

Der Platzgestaltung vorangegangen ist ein kollektives Event im Mai 2016: ein zweisprachigen Scrabble-Spiel. Aus den daraus gewonnenen Wortschöpfungen der Teilnehmer_innen verfasste transparadiso ein Textbild, das auf einer vertikal und horizontal schwenkbaren Scheibe installiert wird. Diese ist gleichzeitig Identitätsträger für grenzüberschreitende Nachbarschaft und Schattenspender/Dach für eine Sitz-Tisch-Skulptur, die den Platz definiert. Die Skulptur schafft einen Aufenthaltsraum, der durch die Pflanzung eines Baums und die Installation einer für die Region typischen Leuchte aus den benachbarten tschechischen Orten Nový Přerov und Břežín ergänzt wird. Um die Zusammenführung der getrennten Platzhälften zu fördern wurde eine Geschwindigkeitsreduktion auf 30 km/h im Bereich des Platzes mit der NÖ-Landesregierung erwirkt.





Ein zweisprachiges Scrabble-Spiel (Deutsch-Tschechisch) fand simultan auf zwei Spielfeldern statt.



Spielfeld 1

Senkrecht

KÁH (hák) –	(Haken)	
RYS	(Luchs / Eigenschaft)	
PAST	(Falle)	
ŽAL	(Trauer)	
ENNIR		(RINNE) TANZ
PRS	(Brust)	BEIL
JDE	(es geht)	HEFT
MASNA	(Fleischerei)	
BOS	(barfuß)	
ZEM	(Erde, Boden, Fußboden)	
JUXYG		(juxig)
HÉU		

Waagrecht

KDYŽ	(obwohl, wie)	
LOP		(POL)
ROJ	(Schwarm)	
VES	(Dorf)	FUX
SEM	(hierher)	SINN BÖS
ZUG		NOTE
MILÉ	(Meile)	
TĚLO	(Körper, Leib)	
TÍHA	(Last)	

HOEHE
NORDWEST
KATZE
GUT

á
ž
ě
ř
í
ř
š
ý
ú
č



Die Wörter und Wortschöpfungen, die durch freie Spielregeln entstanden, waren die Grundlage für das experimentelle Textobjekt, das die Platzskulptur definiert.

Spielfeld 2

Senkrecht

ŘING	(Ring)
HOD	(Wurf, Werfen, Ostersonntag)
VĚK	(Alter)
KYL	(Kiel)
N'OS – nos	(Nase)
ZIJ (Zix) –	lebe(!)
MRUT (TURM)	

DA
ARM
AM

(MASCHE)

NEU
SEIL
PU^TE

DUB	(Eiche)
EHCSAM	
PECET	(Siegel)
LEN	(Flachs)

CIN	(Zinn)
ŠEF	(Chef, Leiter)
KRÝT	(Gehäuse, Unterschlupf) -
JINÖ (JINÉ)	(andere)
BIENx	

(decken)
GÄŠT
(BIENE)

Waagrecht

NÍM (míň)	(weniger)
ÚL	(Bienenstock)
PUK	(Puck)
SNU	

(UNS)
NU

HONIT^	(treiben, jagen)
TÁC	(Servierbrett)
VEŠTĀ (vesta)	(Weste)
APEŘ (řepa)	(Rübe)
VĚŽ (věž - Turm) –	(wisse)

KISUM	
CESI (Češi)	(Tschechen)

NAMEN
(MUSIK)

LŮJ	(Talg / Lippensalbe)
MOC	(Stärke, Macht, viel, sehr)
SCHÖRE	

NEUEN
FAD
GOLDRABE

(SCHERE)



Eröffnungsfest, Juli 2016





Platzgestaltung mit Gingko Biloba, Leuchte aus dem tschechischen Nachbarort Březí und Geschwindigkeitsreduktion der Landesstraße im Platzbereich auf 30 km/h.



5.2

Gehen: Verborgene Potenziale und “stiller Aktivismus”

5.2.1

More Opportunities

Plymouth Arts Centre/ GB
2007/ 2008
kuratiert von: Paula Orrell

“More Opportunities” wurde weiters
gezeigt in “Der Menschheit Würde”,
MUSA Vienna, Kunstgalerie von
Bosnien und Herzegowina Sarajevo,
Haus der Kunst, Brno, 2014

„Plymouth Arts Centre presents the first UK solo exhibition of the Vienna based artist, architect and urban designer Barbara Holub. Her work addresses anthropological issues that decisively shape society, examining social and personal identities through the modes of visual art and architecture. As part of the Artist and Curators Residency Programme, Holub has been spending time in the city researching the current fluxes and state of the regeneration process in Plymouth.

‘More Opportunities’ relates to a city in search of a new identity and the concerns that result through regeneration. Barbara Holub in her processes as an artist and architect has spent time talking to local people, planning departments, examining areas of significant identity change such as Devonport, relating to people in and outside of the borders and boundaries that occupy this area. Barbara Holub transforms this research into narrative and poetic elements in the show, which oscillate between reality and fiction laying open today’s pragmatism and stages a demonstration.

‘More Opportunities’ revolves around the limits of occupying space. The artist uses the format of a demonstration as an outdated, almost “retro-utopian” model, relating to a 16mm film documentary from the dockyard strikes that took place in Plymouth in the mid 1960’s, and more recent strikes of the current privatisation of the Naval yard and reclamation of land to Devonport area being transformed into privatised social housing. The feeling and sense of lost opportunity in this area coming along this development of regeneration is symptomatic to many current examples of public-private-partnerships all over.

This melancholy due to an unclear new identity resulting from the ongoing processes of transformation in the city and in ones own individual life is accompanied by the big hope and generalised desire for “more opportunities”. In her show Barbara Holub addresses the collective understanding and personal wishes in terms of “more opportunities” beyond the concrete cause of Plymouth.

The location for the staged demonstration is on Looe Street in front of the Plymouth Arts Centre, which is also looking for a new location and identity. This staged demonstration references the strike of the dockyard workers in



**“Who says we are not”
lambda prints on metallic paper
mounted on aluminium
20 x 30 cm, 2014**

**(videostills of the dockyard strike,
1969)**

1969. Due to economical decline after the cold war this major employer was privatised and more recently begun the process of devolving property from private to public space.

(excerpts from the press release by Paula Orrell)



View from the Marlborough Building onto the Devonport area which will be developed as housing area - without public facilities, a missed opportunity

lambda prints, 50 x 70 cm, 2014

The performance refers to the first demonstration of the dockyard workers in 1969 - the first one after 300 years since the coexistence between the dockyard/ naval base as major employee of the city and the city was always considered beneficial to both sides. During the last years the dockyard has been privatized by HML as a result of economical decline after the end of the cold war and the company starts to give back part of their property to the city.

The changes due to the privatization culminate in the development of tours through the dockyard where the navy officers function as tour guides. After a sample tour the visitors are asked to fill in a questionnaire in order to optimize the quality of the tour according to the expectations of the visitors.

The demonstration was filmed and then included in the exhibition. The placards and banner for the demonstration were painted in reflective white - devoid of a message but with a visionary aspect between innocence and the glooming of science fiction appearances. They were presented in the show already before the demonstration.

“More Opportunities” oscillates between the general promise any politician would make and the hopes of the individual. Staging a demonstration to this topic raises the question of which impact the format of demonstrations has in the globalised economy today– placing it as fiction.





Staged Demonstration
Looe Street, Plymouth
8th December, 2007

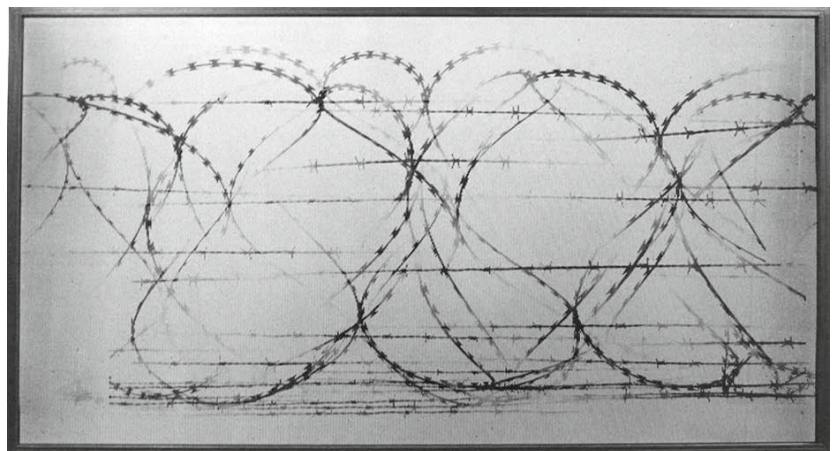
"who says we are not..."
white reflective paint on hardboard
plackards for the demonstration
various sizes

Plymouth Arts Centre, 2007
exhibition view





“welcome to the navy base visitor's centre”
lambda print, 50 x70 cm, 2014



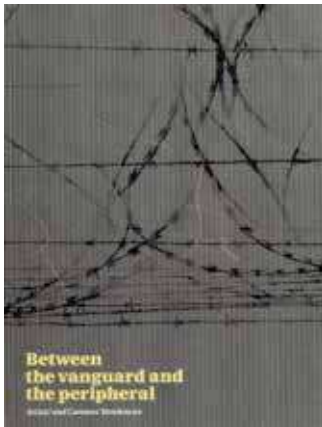
“taking the future into our hands”
silkscreen on glass, 100 x 52 cm

A 3d image is created by an overlay of various closeups of barbed wire on the wall of Devonport/ Plymouth naval base which is slowly taken down due to privatization of the dockyards.

Walking in Silence

Céline Condorelli

Dieser Text wurde erstmals, gemeinsam mit einem Interview mit Barbara Holub, veröffentlicht in: Paula Orrell (Hrsg.), *Between the vanguard and the peripheral*, Plymouth Arts Centre, 2009.



A group of people walks uphill holding placards that show nothing but the glistening of a winter's day. They are marching slowly and sternly, looking straight ahead or down at the empty road; they are dressed warmly, most of them wearing thick jackets of dull colours, and the sky is steel grey. The street sits between two lines of austere flat-fronted buildings with white facades, their windows empty. There are some cars parked on one side of the road, but no one to be seen except the protesters themselves, walking past skinny bare trees. They are walking towards us and past the indifferent city street, soon they are behind us.

A group of people walks uphill holding placards that show nothing but the glistening of a winter's day. The march is silent. There are no slogans written, none declaimed, we cannot hear any songs; it just walks on. The placards are held low, some of them obscuring the faces of those carrying them. The atmosphere is heavy, the marching incomprehensible, almost menacing. It points at something always slightly paradoxical about marches and protests, which are both an actual movement and a metaphorical one. Protests walk towards something which they cannot get physically closer to by walking, as it is a destination which is not in the present, but a possibility somewhere in the future, they physically walk towards the projection of a desire.

They walk in order to change something: it is a movement of the body aimed at provoking a movement of politics. This is walking for walking, as a demonstration of will and of choice, 'standing up' for these and what they imply, but also doing so in alliance, taking sides with a cause, and accepting to be implicated in it.

A group of people walks uphill holding placards that show nothing but the glistening of a winter's day. They are walking in order to be seen to be walking, walking to carry a message, walking as the God Hermes flies, the bearer of the message. What are they walking for? Did the placards hold a message we can't see anymore? Is the reflection too strong for us to read? Did their message become invisible or get washed out along the way? What was the message and what happened to it? Was there ever a message? What are they saying to us now? And what future are they walking towards?

A group of people walks uphill holding placards that show nothing but the

glistening of a winter's day. At some point, the largest banner, at the back, catches some light and through its seemingly homogeneous whiteness large letters shine faintly into two words: MORE OPPORTUNITIES. In the winter of 2007 a demonstration is staged by Barbara Holub on Looe Street, outside the Plymouth Arts Centre.

We are taking our future into our hands.

What the plea 'more opportunities' (which is also the title of the exhibition) signifies is not the fact that there isn't a message, but precisely that the message is missing. And what is revealed is the very place where this message should be: written all over the placards, carried through the streets of the city. It is this absence that is exposed and exhibited by the demonstration, made to appear before us and blinding us with its glare. Through the silent demonstration we encounter a lack: it does not and cannot speak, like a ghost who refuses to communicate in a language we can understand; it is impenetrable, we do not know where it has come from or what it is saying, but continues walking nevertheless. What is the specter of this marching, what is it that haunts it that we cannot, but should see?

We tried with all the strategies we knew - demonstrations, rhetorical figures, sometimes playful, at other times absurd - to explode the system.

In another film, rows of people are shown advancing, walking in a orderly column on the sidewalk, occupying its entire width, at a steady pace, with a certain lightness, a well-behaved column which appears to have no tail. It seems the march consists exclusively of men, marching side by side, a lot of them smiling; they are dressed properly, their clothes freshly ironed. Carefully combed hairstyles from another time, the longer haired boys suggest it is the 60's. The men speak about poverty and struggle, the struggle of keeping a home and maintaining their life outside work. They speak of their wives. And the wives, at some point arrive, they are running to join their men, their boys, they join in as if they had been kept away by some chore, maybe the washing had to be done, or dinner to be cooked. And they are all laughing. With housedresses and funny handbags, they are holding hands. There are children on bicycles coming in and out of the demonstrators, sometimes leading ahead. It is sunny and the shadows are crisp, every leg doubled, the street filled with twice as many figures as those that are actually there.

The walking carries a certain dignity, one of language and of place; they know that this is the appropriate language, the right place for what is happening and what needs to be happening, it belongs to them in this instance, it is theirs to use. They have known it was there for a long time but have never used their knowledge. The television presenter says they haven't had a strike in 300 years, but today they are walking and representing themselves. The walking is brisk, not fast, but determined, straight and clear; they are going somewhere: to the dockyard.

It is the 8th August 1969 and the Plymouth dockyard workers are demonstrating for the first time, demanding that the naval base meet the 3,5% increase on pay. The dockyard is a major employer in the city and has coexisted harmoniously with its inhabitants for over three centuries.

While the demonstrators make their way towards the dock, fragments of a

song emerge, words seemingly disconnected from the celebratory atmosphere of the event: "... we shall overcome..." The song rhythm is paced and fragmented, punctuated by cheers.

"We shall overcome" was an anthem of the US civil rights movement, originally a gospel song written in 1901. It was transformed into a political hymn in 1945, by the mostly female and African American members of the Food and Tobacco Workers Union in a 5-months strike held against the American Tobacco Company. Lucille Simmons adapted it and sung it to end each day's picketing. The song was a few years later taken up by the young student activists at Highlander, the research and education centre deeply involved in the civil rights movement, as the school was a focus for non-violent protests, brutally squashed by the police. Highlander played a vital role in spreading "We Shall Overcome" amongst other songs throughout the Civil Rights Movement: they were sung across the American South in marches, rallies and jails, and became representative of the movement. Resonating from place to place, from struggle to struggle, the song spread around the globe, helping to keep spirits high in the face of injustice and segregation, and was sung on a sunny day in 1969 on the way to the dockyards, which are now closed.

We were working towards the destruction of something, not the construction of another ideology.

Stills from the 1969 demonstration populate Holub's exhibitions, as do fragments of texts, disconnected phrases alluding to stories and narratives we do not have. Disconnected moments, alluding to stories and narratives that are not our own, the short sentences sound like slogans, and pace the show with moments of extreme optimism. Scattered amidst the other pieces, they feel like declamations, mottos, manifestoes and ambitions: dreams and desires either quoted or invented. The photographs too have an aural quality, they sound as a voice, going out and coming back, faint, but present, a refrain: they are not the voices of history and they do not speak with authority, but they makes it and themselves felt. They need to be listened to differently to be heard, not so much as language, but as sounds, as modulations and articulations, speed, rhythm and pitch.

"The voice is the materiality of speech, located at the articulation of body and discourse. And what such listening offers is access to what the speaking subject doesn't say". (Roland Barthes)

We are taking your future into our hands.

How can we listen beyond language, beyond what our ears can distinguish as sense? How can we hear voices spoken through silence? Demonstrating without words, Holub's performance does not offer us slogans or propaganda; there isn't a simple, populist message for us to recognize and digest. We are not given the few plain words, which would allow us to dismiss the campaign, reject its message by making it recede into a generic background of such-like events and homogeneous language.

Instead, it haunts us; the demonstration, a ghostly, empty frame, alone and without content. Exposing the obsolete nature of the street protest, it also points to a linguistic drought, to a society without messages, without songs of liberation to sing. Liberation from what?

From the distance of our reality we become tourists in our own city.

It is indeed the idea of protest that has shifted, changed beyond recognition. We are no longer able to recognize words spelled out on placards because they read like marketing campaigns, and sound exactly like the slogans developers employ to launch new buildings, “urban quarters” and promote speculative projects. Placards themselves are mostly used for advertisement, carried for pay rather than for conviction. But does this mean language failed us, failed to bring about the changes of a generation singing for a better future? Perhaps slogans did not manage to change the word but they were carriers for something, for a certain form of political imagination: their importance lies in the politics of their imaginative affect. When the most radical of those messages get appropriated and absorbed by commercial corporations driving privatization, they are transformed in that simple gesture from drive to consumable, from beneficial to profitable, from declaration of support to marketing campaign.

But a protest however, is always in support, even a silent one - it may appear more like mourning, a mourning for something or someone who got lost along the way. The silent protest talks of histories without words, those that haven't been spoken and cannot be heard because too many things were left unsaid; it asserts the presence of voices that were muted by their being perceived as simply noise and protests against silence by making us see it. It announces itself and through that gesture, refuses to offer a voice.

The idea that words cannot alter reality is acceptable. But differences in our conceptual system, brought about by changes in language, do change what we experience as reality and they influence the way in which we perceive the world and in which we act in accordance with those perceptions.

“Attentiveness to the aural properties of speech and voice, to its pre-significatory state, a listening in the barthian sense of the term, strike me as interesting tools through which to think about dissensual political spheres. The voice of the other, is always on first hearing a noisy and senseless utterance. It's a field of articulation that operates on registers that are out of tune with the dominant melody of the sensible. Democratic non-sense then, is interesting not because its content is meaningless but because it attests to the lowly status of an unauthorized voice within an assumed and common language of deliberation. The drive for semantic legibility, for a common language, is synonymous with consensual view of the political sphere. What we hear as noise or as non-sense, we are always listening to from the privileged position of authorized discourse. The noise of the utterance, the grain of voice, the stutter and splutter of speech, dispel the fiction of a common language.”

Beatrice Gibson, This is a lecture on nothing, 2007

Who says we are not taking the future into our hands?

The changes due to the privatization of the dockyards in Plymouth culminated in the development of daily tours for which the navy officers function as guides. The tours are part of the attempt to transform the area into a tourist destination, a transition disturbingly taking place while the dock is still partly active. As the working and the historicized dock overlap, the latter turns it into a monument of itself, with men appearing as both workers and exhibits. The working dockyard is strangely fictionalised through this spectacle, and

starts to depict a romantic activity from another time, one with ambitions vastly different to our own.

The melancholy seeping through aspect of Holub's work is exactly the measure of distance between the utopian, optimistic moment of a day of protest in 1969, and the commodity driven world we now inhabit and promote. And yet her work takes place in exactly those democratic means used in the attempt to change the world, or at least its conditions - structures of civic participation like election campaigns, support and protests.

Holub acknowledges this irresolvable contradiction, and invents a "retro-utopian model" which both declares its aspects of re-enactment and consciously proposes imaginations of the future, or at least a future. In fact, the slogans mostly come from such endeavours, modernistic utopias, writings by superstudio, or fragments from the 60's sci-fi "Journey to the bottom of the sea" but they are used here to suggest an imagined society.

Castells says in 2000 about his own work "we do not need new urban ideologies or clean meaningful urban utopias – let people create their own urban myths". If we are to take his suggestion seriously, it suggests that it is also the way in which visions are articulated and described that needs to evolve, away from ideology towards myth-making; to talk about it, it requires the right vocabulary, adjusted or invented towards expressing a particular set of ideas. What more appropriate language for such inventions than that of science fiction? Science-fiction works in creating possible worlds close enough to our own to function as critiques and models; its imaginary elements are largely conceivable within our established reality and its recognized laws, but using subtle or obvious differences between the two it allows to explore, through speculation, alternative social or political arrangements, thus becoming a voice for certain possibilities or imaginations.

The protest will continue to exorcize the loss of slogans until it becomes itself unrecognizable, part of a narrative of a different kind, a sort of anthropological relic; its only chance of survival being the reinvention of its language, being how protests are exercised. It does not suggest that imagining the future is possible but renders explicit our very inability to imagine that future. Meanwhile the failure it reveals – of ideologies, of means and possibilities – by refusing to offer us images of the future, is exactly underlining the fact that we do not even know how to think of the future, unless we remember and reinvent how to imagine in the first place.

Interview

Barbara Holub - Céline Condorelli

CC We could just start talking about things- and issues that may come up today we could continue through writing- writing questions you could answer via email.

The first question is very general, but in terms of the more opportunities project and specifically the situation in Plymouth of undergoing massive regeneration, I was wondering if you could explain a little about your reading of the situation- especially in regards to this process and what this actually means to you?

BH The term 'regeneration' struck me when I started to deal with several cities in the UK over the last years- because of its harmless and simply positive connotation. how does regeneration relate to what we know from the US as gentrification. Regeneration in England is the current synonym for massive changes of the urban fabric and of identity, a change from the industrial or postindustrial age to service society. In England there is a huge amount of funding going into those regeneration processes, whereas in former East-Germany money is lacking. Regeneration creates a new identity without really addressing the fact, that history actually disappears completely within a few years. Within one generation people lose touch of their roots and are imposed on let's say a new life. How do people deal with these changes? Do they consider these changes a future hope or simply a necessity which happens from the outside, without active involvement of themselves.

In Plymouth we are facing a very specific situation, because it is not the declining steel industry but the naval base and dockyards of Devonport which have been affected by major recession since the end of the cold war. For more than 300 years there was a very amicable, friendship based relationship between the dockyards as major employer and the people in Plymouth. Today we have to face the beginning of a complete makeover of that area as lost opportunity. Rather than considering the privatization of the dockyards and the return of part of the land a chance to develop a contemporary city centre for this underprivileged area (actually drawing on the historical role of that area which used to be the city centre until it was bombed out in WWII), we face an example of the win of the private among the public in this PPP. Obviously decision making was left in the hands of a private developer who created a housing quarter without public

Dieses Interview wurde gemeinsam mit einem Text veröffentlicht in: Paula Orrell (Hrsg.), *Between the vanguard and the peripheral*, Plymouth: 2009.

CC Céline Condorelli
BH Barbara Holub

spaces or notions of urban life, disregarding the context and the needs of the area.

- CC** So the city completely receded any responsibility towards the situation.
- BH** That's what it seems like from my perspective as an outsider. At the same time, the dockyards started to set up a tourist visitors programme. The parallel existence of people still working, and at the same time you become a visitor of your own joblessness - I found that quite irritating.
- CC** Regeneration, it seems, comes quite directly from biology, so that it is part of a scientific vocabulary, and therefore it really has to do with appearance and form, so that it is applied to plants, which suggests the fact that it is a concept within which cities are looked at as natural organisms which is extremely strange. Could you mention briefly how this process of regeneration appears: what is the shape of the city in regeneration?
- BH** In my observation what is significant to regeneration is that the focus is on a specific part of the city, to develop and market it. The marketing aspect seems to be prevailing interest. These city quarters are exactly not treated as part of a natural organism, the city, as you mention it now. On the contrary, it seems as if the city is falling apart in a number of regenerated and themed areas, rather than having a concept for the city as a whole. Most of the time there is a radical change without any kind of natural growth.
- CC** So that it looks completely disconnected. There is also something about fragmentation, right? So that some of the city's fragments are taken out and "treated".
- BH** The residents or inhabitants of new areas become more part of this programme and of its marketing strategy, than being part of the city and the urban fabric with all its contradictions.
- CC** There seems to be in your work a very particular notion of the public. Which has to do with the fact that it is not audience, it is not spectators, or merely actors, but a combination of all, and maybe something that has to do with what it means to take part in something? There isn't this binary relationship between audience or spectators and you as artist, they are more like actors. But there is a difference again between the acting in fiction and enacting in democracy, between the two there might be a notion of what it means to be public. And whom you are actually addressing both through the research and the work. So I was wondering if you could say something about your notion of a public.
- BH** I consider "the public" as multitude of individuals who experience an art project for a limited amount of time, sometimes by chance, sometimes on purpose, depending on the setup of the piece. What I deliberately address in my pieces is the possibility of taking action or being involved in an activity within a distinct frame rather than consumption, but in a subtle way. There is always a kind of notion of treating it like an exercise, a rehearsal, an offer to try out a new role, a different one from the one one is used to – without having a clear understanding where all of that will be leading to, altogether an open ended experience.

I recently made something like an “election campaign” - without addressing it like this - for “Orientierungen” as part of the regionale08, a new festival in Southern Styria/ Austria. The exhibition dealt with concepts of orientalism and I developed veil-like objects out of used nylons and asked 4 women personalities from diverse cultural backgrounds and diverse relationships to islam, all living in Austria, to pose for posters which were installed on poster stands typical for election campaigns in austria in the country side. The specifics of the posters are that there are blankouts instead of texts. So the message is quite irritating – since there is no message except for the ambivalence of the image. The public could be wondering if now women somehow related to islam are candidates for elections, without knowing the specifics of what kind of election this campaign stands for. At the same time the performers are real personalities, whose biographies are made public in the exhibition hall, the Kunsthalle Feldbach.

So again, there is always this tension between the specific individual and the unknown public in my work.

- CC** But also I guess because whoever is coming to see the exhibition, the individuals walking around are also part of the wider public addressed by the issues. They come from the city that you are talking about, they probably have personal or historical relationships with some of the issues that are coming through. In Plymouth I thought it must have been quite striking how you are offering also a possibility to take part again, or anew, in a conversation or negotiation with the city’s own history. The connection with fiction is really obvious, but it also does a subtle and ambiguous play between the scenario that is happening in the gallery, and how that has to do with the particular inhabitation of the city on a much wider scale as well.
- BH** It was the 1st time that I addressed an existing situation in the actual city, where the show took place. Usually projects like this play with a certain kind of exoticism, which means that the artist shows a situation from somewhere else, also to create a somewhat safe distance. I think this is very much how the art production works at the moment. We are interested in looking at “the other”, but we are bored with being confronted with our own situation. Also of course it is a bit of a tangible thing to do, since as an outsider you have a specific reading of a situation which I didn’t want to be document or comment. I am rather interested in taking an concrete situation to another level which opens up questions and possible visions relevant to other situations.
- CC** These issues have evolved over time as well, that is the really interesting movement between the individual taking part and the city one is dealing with. The issues of regeneration really have to do with all the different scales, the scale of the city, of the individual, the scale of the state. But what is interesting I think is the particular attitude, and this brings me to my next question. You always start from a very specific situation, in a way, a micro-history, and a careful analysis of this specific, immediate situation. I was wondering whether you thought this could have any relationship with a feminist agenda?
- BH** it is interesting that you ask that question. Recently I became interested in involving more women in my work, and in looking at my role as a woman as part of larger power structures. Being trained as an architect, I was always aware of the system and the borders and limits women are facing within that system. But rather than pointing out these limits in an explicit way, I always looked for a parallel strategy, based on Michel de Certeaus technique of the

“peruque”, a disguise – a strategy of “preconceived fiction”. To deal with these issues from a visionary point, as if we had already overcome these limits.

- CC** yes it doesn't have to be such a public agenda, but maybe it is a medium. That in a way is an attitude I can really relate, that I don't think that there is an explicit feminist agenda in your work, I just suddenly realized that this methodology, looking from the really specific clear situation as a political situation, and extracting from it some much larger issues in a way, relates to feminist theory and its particular notion of politics, of the political.
- BH** If it is addressed like this, then I have to say that 100% I do come from a feminist awareness as a woman. But what I would never like is to use characteristics that we connect with a feminist art practice. This would narrow down the issues and create categories again...
- CC** The next question is about function. Coming from a concern with how to exorcize disciplinary differences, especially art and architecture- the practices of which can stretch, at one end of the spectrum with someone like Pardo, and at the other end with someone like you, with or without transpardo, that deal with very political urban realities. Function, is often defined by a set of client relations, it has to do with requirements or conditions of a site, things like rules and regulations, and how that relationship with the client is articulated. One of your explicit tools is fiction, which for me is very interesting as it has to do with the past as much as the future, something that has maybe been lost and a possible future: it is a projection, maybe the projection that could be called regeneration, or not. But this is why I was wondering, what is the function of fiction? Can we say that this fiction also has a social function?
- BH** I consider fiction as a tool when we talk about architecture, situated right in between my artistic practice and my involvement with architecture. In both cases it works with allowing to transgress the limit of what we consider to be safe. Fiction serves as a tool which I apply deliberately in my work as an artist- which is about my own fiction, a very personal one, with its particular ideas of beauty for example, which I want to offer to other people so that they can overlay their own fictions and visions.
- CC** Can you tell me something about the film that you were using? “Voyage to the bottom of the sea”. The relation to this fiction film is very much about that, isn't it, how suddenly this sci-fi becomes a voice for certain possibilities or imaginations.
- BH** It functions in such an exaggerated way, with a beautiful set design from the culture of the 1960's in strong contradiction to the hardship of working in a submarine of course. “Voyage to the bottom of the sea” points out this simple mission of wanting to save the world. We do not want to and cannot save the world anymore- who could say that today? This naivety that we are longing for to keep, which we had as children, also has to do with why we work as artists...
- CC** There is a strong element in your work that has to do with giving voice. Listening to a situation. This has to do with the hidden potential and the opportunities that haven't been taken up, but also very much with things unsaid, the voices that didn't really get heard through the process of history.

Which is always a particular history. Can you see the work, and particularly the protest, as a protest for what cannot be heard or spoken yet. And how that relates to issues of invisibility, or blindness.... and things that we might not even be able to see yet.

- BH** The “silent demonstration” is a demonstration without words, without propaganda – deconstructing and thus pointing out the obsolete function of a demonstration today.
Blindness could be considered the common denominator of our living situation today. The more we know about our living conditions in the world today (and fate and fact is that we cannot withdraw from all that information anymore), the more we have to be “blind”/ black out certain information in order to survive as individuals. The challenges are too big to face in order to survive in a mentally healthy condition.
So I consider blindness a possible tool you suggest, a tool to focus on the essential – in whichever way one might define that.
- CC** So it is giving voice somehow- and listening to the situation in a different way, to the invisible voices.



„More Opportunities“
in der Ausstellung „vorgehen, nachgehen“
von Barbara Holub
Galerie Peithner- Lichtenfels, Wien 2017

5.2.2

Make News Instead Of

London Festival of Architecture/ GB, 2008

Screenings:

London Festival of Architecture, Austrian Cultural Forum London, 2008

Rencontres Internationales (film festival): Centre Pompidou/ Paris-La Vilette, Paris, 2008

Attitude, Video Festival, Bitola, Macedonia, 2009

Rencontres Internationales (film festival): Reina Sofia/ CA2M, Madrid, 2009; Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2009

Galerie Peithner-Lichtenfels, Wien, 2017

The double video projection „Make news instead of“ is based on a double slide projection which was part of my exhibition „More Opportunities“ at Plymouth Arts Centre, 2007/ 2008. It deals with issues of regeneration in Plymouth as an example for changes of industrial cities to service economy in the globalized context. It addresses the fast and radical change of identity of a city and its people in a docu-fiction as collage of various material:

Film scenes and stills from:

—„A Voyage to the Bottom of the Sea“ by Irwin Allen, a science fiction movie, 1961

—16mm film documentation of the dockyard strike in Plymouth, 1969 (Southwest Filmarchive Plymouth)

—„The Way We Live“ by Jill Craigie, 1946 (documentary on Abercrombie, the architect and urban planner who developed „A plan for Plymouth“, after Plymouth’s city centre was destroyed in WW II)

—„More Opportunities“ by Barbara Holub, 2007 (a staged demonstration Barbara Holub held in Dec.2007 as part of her exhibition project for Plymouth Arts Centre)

The text includes quotes taken from the film „A Voyage to the Bottom of the Sea“ (1961, by Irwin Allen), Superstudio: Middelburg Lectures (edited by Valentijn Byranck, Amsterdam 2005), „Taking the Matter into Common Hands“ (edited by Maria Lind, Johanna Billing and Lars Nilson, 2006).

The piece refers to lost utopias from the 1960’s and the longing for new visions which seem to be impossible at this time, due to capitalist/ neo-liberal interests, which are dominated by the private part of public-private partnerships. The title of the piece refers to a quote from the science fiction movie from 1961, „A Voyage to the Bottom of the Sea“: „make news instead of listening to them“.





Video still of the double video projection „Make News Instead of“

“It is hard to imagine from our perspective today that by then there were hardly any visionary people actually having an impact on society on a larger scale. The promises of politicians of “more opportunities” disappeared in the drawers right after elections. The so-called public-private-partnerships of that time only suggested by their name that the “public” still had a say. People gave in, thinking that there was no chance and knowing that they were probably right.

The Public Private Partnership’s said: we are taking your future into our hands. Maybe people were still thinking that they would like to take their future into their hands, but they did not dare or felt strong enough.

[...]

We are in search of a new identity

HM Naval Base Devonport Visitor’s Centre says in the questionnaire they distribute at the end of the sample tourist tour (they start practicing the shift of economy from military to tourism):

„We sincerely hope that you have enjoyed your time at the Devonport Naval Base.

Now that you have had a chance to visit us and see what goes on, hear how we operate and get a feel for the level of professionalism and dedication of our staff, we would like you to take a few minutes to answer some questions so that we can make the visit an even better experience next time.

How would you rate your overall level of satisfaction with the visit?“

I want to carry out a vision based on other principles, which consists in the possibility i give to each viewer to link up the appropriate associations.

[...]

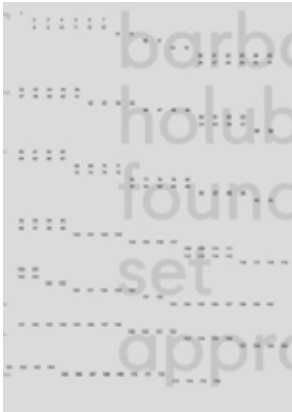
Well, well kept secrets seemed to be a specialty of that time. Plymouth Arts Centre had been looking for a new space, more appropriate for the needs of contemporary art production of that time. This was not so much a secret as the arguments pro and contra certain locations. Rumors of June 2008 said that Plymouth Arts Centre wanted to move to the Guild Hall, a historical building! When this rumor spread, the art scene was shocked – how could Plymouth consider that as sign of a forward looking spirit? Apparently the reason was that the offer for subsidizing a new building for the Plymouth Arts Centre came along with a deadline. So legal and financial issues again almost prevented a wise and future orientated decision in favor of the necessity of budgets attributed to certain projects.”

5.2.3

Am Stadtrand

Wien-Aspern/ A, 2010

Siehe Barbara Holub, *found, set, appropriated*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2010.



Der Publikation liegt eine CD mit dem Kunstradiostück *Die Blue Frog Society spaziert auf den Mond* bei.

Die Künstlerin Barbara Holub erkundete in vier performativen Stadtrandspaziergängen das Areal der neu entstehenden „Seestadt Aspern“ auf einem ehemaligen Flugfeld – die damalige Brache vor Baubeginn, die BewohnerInnen spontan für sich nutzbar gemacht hatten – und machte sich auf die Suche nach noch verbleibenden und zukünftigen Räumen für das Ungeplante. Die Fiktion einer zukünftigen Gesellschaft, der *Blue Frog Society*, die aus der Recherche vor Ort – einem am Rande der Seestadt entdeckten und von Investoreninteressen noch unberührten Wäldchen – entstand, war der Hintergrund der Spaziergänge. Das Projekt drehte sich um die Idee einer neuen Spezies, die gewisse Qualitäten oder Umwertungen von Wertvorstellungen in die Zukunft trägt, die sonst nicht mehr durchsetzbar zu sein scheinen. Wie können Widersprüchlichkeiten und Vielschichtigkeiten, die ein heterogenes urbanes Leben heute ausmachen, zugelassen, seine Konflikte einbezogen werden? Wie können wir kritische Theorien in Handlungen umsetzen, die den Kunstkontext und -diskurs überschreiten und in die Gesellschaft eindringen?

Parallel dazu realisierte Barbara Holub eine Reihe von Billboards, welche die Sujets der Marketingkampagne der Seestadt Aspern mit der als zukünftige BewohnerInnen avisierten jungen, erfolgreich-dynamischen Wunschklientel durchbrachen. Die Zeichnungen basierten auf Fotos, die sie als Antwort auf einen öffentlichen Call zu spezifischen Situationen im 22. Bezirk erhalten hatte.

Zum Abschluss des einjährigen Projekts erschien Holubs Buch *found, set, appropriated* (Verlag für moderne Kunst Nürnberg 2010), das Zeichnungen ungeplanter Aneignungen öffentlich-urbaner Räume in verschiedenen Städten weltweit in den Kontext der Billboards in Aspern setzte. Die Beiträge der Stadtrandspaziergänge wurden in das Kunstradiostück *Die Blue Frog Society spaziert auf den Mond* (Ö1, 14. November 2010) transformiert und als CD der Publikation beigelegt. Das Hörspiel lässt die durch die neue Stadtentwicklung überformten Ränder nochmals nachhören.

(<http://www.koer.or.at/projekte/am-stadtrand/>)

Für die Stadtrandspaziergänge lud Barbara Holub zu performativen Beiträgen ein, die narrativen Fiktionen und Visionen Raum eröffneten:

WIEN-ASPERN
April - November 2010

Barbara Holub
Am Stadtrand

ABWEICHEND

RÄUME

VORGESTELLT
GEHEIM
UNERKANNT

RÄ

GENOMMEN
VOR

GELIEBT

AN DEN RÄNDERN
ERSCHEINT
ÄNDERN
für der Architektur

VERBORGEN
ANGENOMMEN

Die Identität des Stadtrandes von Wien-Aspern ist im Zuge der neuen Stadtentwicklung, die das ehemalige Flugfeld in die Seestadt Aspern transformiert, in radikalem Umbruch begriffen. Welche urban-öffentlichen Räume entstehen hier für die (neuen und eingesessenen) BewohnerInnen, genau an jener Stelle, wo die Ränder zwischen Stadt und Land aufbrechen: in der unspektakulären Grauzone, zwischen Stadt und Land, die sich durch das Wachsen des Stadtrandes kontinuierlich verschiebt?

Barbara Holub konzipiert für "Am Stadtrand" eine Serie von performativen Stadtrandspaziergängen, mit einem jeweils speziellen Script, das verschiedene Bezüge zu Interpretationen von Rändern - auch im weiter gefassten Sinne - und deren Potentiale herstellt. Dafür lädt sie TeilnehmerInnen aus verschiedenen Kontexten ein, spezifische Beiträge bis zu Performances zu gestalten.

Alltag / Umbruch / Konflikt / Vision

Platzieren Sie Ihre Sicht von und für Aspern - Einladung zur Teilnahme

Die sich verändernde Identität von Aspern und dem öffentlich-urbanen Raum am NoCh-Rand wird weiters thematisiert durch großformatige Zeichnungen auf Billboards, die verschiedene, auch ungeplante Nutzungen und Aneignungen des öffentlichen Raums anhand von Situationen in Städten wie Los Angeles, Hongkong oder Birmingham untersuchen. Die Billboards werden auf dem Karl-Schrödinger-Platz sowie in der zukünftigen Aspern-Seestadt installiert werden.

Inmitten dieser internationalen Beispiele wird Barbara Holub eine neue Zeichnung von und für Aspern entwickeln. Diese soll das Potential des Zwischenraumes "vor der Architektur" nutzen, um ungeplanten und unplanbaren Wünschen Raum zu geben. Die Wiener Bevölkerung ist eingeladen, Fotos von urbanen Situationen in Wien-Aspern an Barbara Holub zu schicken, die von Lieblingsorten/-nutzungen bis zu Konfliktsituationen den derzeitigen Alltag in Aspern reflektieren - vor dem Umbruch. Aus diesen Fotos wird die Künstlerin eine Zeichnung für ein Billboard in Aspern konzipieren.

Senden sie Ihre Fotos bitte bis 15. Juli 2010 an:
holub@transparadiso.com

Zum Abschluss von "Am Stadtrand" erscheint ein Buch in der Art eines "Malbuchs" im Verlag für moderne Kunst Nürnberg. Diese Publikation zeigt die Zeichnungen für die Billboards in Aspern zusammen mit einer Auswahl von Zeichnungen, die Barbara Holub in den letzten Jahren zu verschiedenen (auch ungeplanten) Nutzungen und Aneignungen des urbanen Raums im internationalen Kontext realisierte. Die Zeichnungen werden von Kurztexten, die den jeweiligen sozio-kulturellen und politischen Kontext reflektieren, sowie von einem theoretischen Text begleitet.

Ö1 Kunstradio
Die Stadtrandspaziergänge werden als Hörstück (mit Bruno Peisker) in eine Sendung für Ö1 Kunstradio transformiert. Eine CD dieser Hörspaziergangscollage wird dem Buch beigelegt.

Termine

11.4.2010, 14-17:00
1. Stadtrandspaziergang
In Kooperation mit dem Az WJ
Special Guest: Max Fieder

20.6.2010, 14-17:00
2. Stadtrandspaziergang
mit Gerald Straub
Treffpunkt: 22. Bezirk, Johann-Kutschera-Gasse/ Schranken
am Eingang zum Info-Kiosk der Aspern AG

22.6.2010, 14:00
Gespräch mit Elke Krasny und Barbara Holub zu "Am Stadtrand" im Rahmen des Festivals der Bezirke, Karl-Schrödinger-Platz, 22. Bezirk

15.7.2010
Einsendeschluss der Fotos für die Billboardzeichnung für Wien-Aspern

19.9.2010, 14-17:00
3. Stadtrandspaziergang

14.11.2010, 23:03
Ö1 Kunstradio in 5:1 Mehrkanalton
<http://kunstradio.at>

17.11.2010, 13-16:00
4. Stadtrandspaziergang im Rahmen der Vienna Art Week und Buchpräsentation

Weitere Informationen:
www.koer.or.at



Am Stadtrand wird gefördert vom KÖR Kunst im öffentlichen Raum Wien und unterstützt von der Bezirksverwaltung Donaustadt Kultur sowie der Aspern AG.
Design: Emilia Lössler

**1. Stadtrandspaziergang,
11. April 2010**

im Rahmen von „Az W sonntags 230“, mit Max Rieder:
„wieder/wider – eine Stadt,
die nie gebaut wird“



**1. STADTRANDSPAZIERGANG
11.4.2010 | Wien Aspern**

Az W sonntags 230
Teil 13 16 Uhr Az W Stop / Abfahrt 14.00 Uhr Az W Rasthof /
Rückf 17.00 Uhr Az W

Im Rahmen von "Am Stadtrand"
ein Projekt von Barbara Holub

Note down what you can see. Anything worthy of note going on. Do you know how to see what's worthy of note? Is there anything that strikes you? Nothing strikes you. You don't know how to see.

You must set about it more slowly, almost stupidly. Force yourself to write down what is of no interest, what is most obvious, most common, most colorless.

Wenn das Land/ der Stadtrand urban wird, verschärfen sich die Vorlieben. Diesen vergessenen Rand wollen wir noch einmal erkunden, bevor er nicht mehr Rand ist und der Stadt Aspern weicht. Aspern, das Flögele, Aspern, die Aitersinnen, Aspern... die Schicht, Aspern, der Gedächtnisort.

Barbara Holub lädt im Rahmen ihres Projektes „Am Stadtrand“ mit XCR Kurat im Öffentlichen Raum Wien zu einem Stadtrandspaziergang der besonderen Art ein. Das vergessene kleine Umland, das all die Jahre als Hinterland vor sich tut, wächst ein bisschen mehr nach vorne. Dem kleinen Prozess seinen Akzent zu setzen, nicht und wider Gelächter, werden wir versuchen bei einem Spaziergang zwischen den Wurzeln... vor der Architektur.

Special Guests
Karl Wimmer
Max Rieder "wieder/wider - eine Stadt die nie gebaut wird"

Wieners Stadtrandspaziergänge
23.06.2010
SWP 2010

(aus: Charles Jencks: Spaces of Spaces)

Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Dissertation ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar. The approved original version of this doctoral thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.





2. Stadtrandspaziergang, 20. Juni 2010

Mit: Gerald Straub „zu Löchern und solchen, die fehlen“ sowie Interviews von Barbara Holub zu „Stimmen aus einer internationalen Stadt der Zukunft“ mit Beiträgen von Elnaz Bekham, Michael Claude, Stéphane Girault, Mehru Jaffer, Daria Kipinova, Emilia Lopez, Victoria Oscarsson, Louise Prinz, Aradhana Seth und Studierenden der Webster University Wien sowie des Integrationshauses Wien. Diese waren die Grundlage für eine Text-Collage von Barbara Holub, die von den Schauspielern Dirk Nocker und Sönke Schnitzer gelesen wurden.





2. STADTRANDSPAZIERGANG 20.6.2010 | Wien Aspern

Treffpunkt:
Wien-Aspern, 22. Johann-Kutschera-Gasse/An der alten
Schranke am Schrägen Ruchung 1610 Kiosk der Aspern AG
im Rahmen von "Am Stadtrand"
ein Projekt von Barbara Holzb

löcher löchern. sie machen
auf, eine möglichkeit, tief
hineinzuschauen, in das
fehlende, das potential des
ungewissen, des noch fehl-
lenden, das daraus genährt
wird, nicht genau zu wissen,
wo die tiefe liegt.
manchmal will man nicht
genau wissen, wo die tiefe
liegt. denn wüsste man es,
wäre man der projektionen
beraubt. löcher werden ge-
meinlich in unserer gesell-
schaft als makel betrachtet,
die es zu stopfen gilt. wir
wollen nicht stopfen, son-
dern löcher ermöglichen,
weitere, aufreißen. raum
schaffen für die geheimnisse
des ungeplanten, für den
Blauen Frosch...



Eine neue Stadt situieren zwischen Wien und Bratislava,
auf einem ehemaligen Flugfeld ruft nach internationalen Platz.
Und nach Bewegung, auch wenn die Bewegung der Flughafen
in Wien-Aspern an eine eher gemächliche erinnert. Den ver-
schiedensten Geschwindigkeiten der trüben Bewegungen von
Menschen und dem heutigen ultiativen Zwang zur Bewegung
aus wirtschaftlichen Gründen planen wir heute Raum ein.
Denn wollen wir Straßen führen von Menschen in Bewegung,
die jeweils von vollständigeren Statistiken dem Kollapsen
ein Gesicht zeigen. Ein Ausflug in eine mögliche Präsenz einer
zukünftigen "internationalen" Stadt.

Barbara Holzb führt im Rahmen ihres Projektes „Am Stadtrand“
mit K&T Kunst im Öffentlichen Raum Wien zum 2. performativen
Stadtrandspaziergang ein mit einer Ansichts, einer Prozession
und sprechenden Wandel-Stationen mit internationalen Stim-
men aus der Zukunft...

mit Beiträgen von:
Elena Bekhrad, Michael Clarke, Hagenau Gessert, Mirko Jellat,
Daria Kuzmina, Erika Lopez, Victoria Oscarsson, Louise Pratt,
Anastasia Roth, sowie Studierenden der Webster University Wien
und Beiratsmitgliedern des Integrationshauses Wien, u.a.
Sprecher: Dirk Nicker, Sabine Kitzberger

Special Guest
Gerald Blaud in "Löchern und schichten, die tiefen"
(Performance: Noah Holzwecker)

Die Stadtrandspaziergänge werden in eine Sendung für
Ö1 Kulturradio übertragen (mit Bruno Plask)

Weitere Stadtrandspaziergänge:
19.9.2010, 14-17:00
17.11.2010, 15-16:00
im Rahmen der Vienna Art Week!

www.stadtrandspaziergang.at

R/ändern _ Ränder ändern

1 Aus welchem Land kommen Sie?

_I come from America, New York to be exact, but am born of an English mother and Swedish father.

_I am an Indian Muslim mother of two boys.

_ India

_Nigeria

_Afghanistan

_Tschetschenien

_Nigeria

_Ich komme aus Guinea, Conakry.

_Ich komme aus Genf in der französischen Schweiz.

_Russland

_Ich komme aus Frankreich.

_Aus dem Iran

_From Mexico

_Luxemburg

_Slovakia

_Österreich

_Österreich

_Poland

_Russia

_My ancestors originated from Sudan around 1500 AD and settled on the shores of Lake Victoria namely in Kenya, Uganda and Tanzania. I was born in Uganda of a Kenyan Mother and grew up in the later so I consider myself to be Kenyan with Ugandan roots.

3 Was stellen Sie sich unter einem „guten/ besseren Leben“ in Österreich vor?

_Inner city quiet, much being on foot. Restoration of the beautiful Baroque buildings that make up the inner city. Living in a small city vs. London or Paris. Excellent transportation. Some of the greatest museums in the world for European art. Ability to access both a grand dynastical history of the Habsburgs which encompasses all of Europe as well as understand the destruction that took place during the time of Hitler.

_Life is ‚better‘ organized and visually it looks very ‚good‘.

_ Clean air. The woods and water close at hand. Being close to nature. Space. Well planted. Public transportation for all and an urban calm.

_Für mich würde das Leben viel besser sein, wenn es keinen Rassismus gäbe, keine Diskriminierung, und vor allem eine Arbeitserlaubnis für jeden, da ich es unfair finde, dass gesunde Menschen zuhause bleiben müssen und nicht arbeiten dürfen.

_Für mich hat ein besseres Leben in Österreich keine Bedeutung. Was die Situation besser machen würde, wäre, wenn ich meinen Beruf wieder ausüben könnte.

_Eine gute Zukunft für meine Kinder und eine eigene Wohnung, in der ich selbständig sein kann.

_Für mich wäre es ein besseres Leben, wenn es keinen Rassismus gäbe, und wenn man den Menschen eine Integration ermöglichen würde.

_Integriert sein, eine gute Ausbildung bekommen und später die Möglichkeit haben zu arbeiten.



Mit Beiträgen von: Irene Bittner,
Barbara Imhof, Srdan Ivkovic,
Bertram Weisshaar und Daniel
Aschwanden

„Für mich ist die Qualität des Lebens etwas Wichtiges, aber ich weiß nicht, ob ich der aktuellen Rangliste zustimme. Ich sehe, dass Wien an erster Stelle der Liste der Städte mit der höchsten Lebensqualität ist, gefolgt von zwei schweizer Städten (Genf und Zürich). Aber ich sehe auch, dass die Menschen in den Straßen dieser Städte traurig sind, gestresst und nicht unbedingt glücklich! Meiner Meinung nach wäre es gut, wie in Bhutan ein BNG (Bruttonationalglück) zu schaffen, statt immer vom BSP (Bruttonationalprodukt) zu sprechen. Warum haben wir Kultur, Infrastruktur und große saubere Straßen, aber eine so hohe Selbstmordrate?“

„In Österreich ist eine hohe Lebensqualität. Ich würde nichts ändern. Das einzige, was mir nicht gefällt ist, dass die Geschäfte nicht rund um die Uhr arbeiten und am Sonntag geschlossen sind.“

„Ein sehr warmer Winter und ein kühlender Sommer.“

„Man hat verschiedene Aspekte und Faktoren vor Augen und es ist ganz unterschiedlich in jedem Alter. Ich als Studentin habe ein gutes Leben, wenn ich mich auf der Uni und im Studium weiterentwickeln kann. Dass es freie Räume gibt und dass den Studenten viele gute Möglichkeiten zur Verfügung gestellt werden und dass sie gut unterstützt werden, finde ich gut.“

Ich denke, in Wien ist alles in Frieden und ruhig. Es ist weg von den



Atmosphären, die man in grosseren Staedte, bekommt. Teheran (Hauptstadt vom Iran) ist eine grosse Stadt. Viele Autos, viel los, viele Leute und die Stadt schläft nie) . Hier ist wirklich ein Kontrast zu meiner Heimatstadt und ich bin momentan damit zufrieden. Everything is in peace....

_ Less stress (I lived for 15 years in London previously), the possibility to be in nature in a short time, less consumerism drive

_Weniger Ausländerfeindlichkeit

_Having enough money to enjoy the city, the museums, the opera etc.

_Freies Land, Unabhängigkeit

_Toleranz, Offenheit Menschen anderer Kulturen gegenüber, Meinungsfreiheit

_Cultural life, classical music

_Nice apartment and lifestyle

_A good and better life is when I have access to all services available to the inhabitants of a city or town– namely good transportation, housing, clean water and food, access to the job market and also support for individuals who have something to offer to the community, society, nation and also internationally regardless of whether I am an artist or an African politician, activist journalist or anything that brings fulfillment in my life and to those who it may touch and inspire.





4. Stadtrandspaziergang
17. November 2010

im Rahmen der Vienna Art Week

Mit: Georg Winter/ S_A_R Team („Einfache antizipatorische Grundübungen zur Verbesserung der Lebensumstände zukünftiger BewohnerInnen“) und Anne Bennent („Le bateau ivre“ von Arthur Rimbaud, nicht aufgeführt)



Wien-Aspern: Das ungeplante Leben, das unplanbare Leben

10 PORTRAIT

RAUM

Dieser Text wurde veröffentlicht in:
RAUM 80, ÖIR (Hrsg.), 2010.

Wien-Aspern Von der unbemerkten Grundstücksreserve zur Idealstadt

Das ehemalige Flugfeld Aspern ist zu einem Ort urbanistischer Visionen geworden. „An den Alten Schanzen“, wo Napoleon vor 200 Jahren von Österreich besiegt wurde (und bald darauf in Deutsch-Wagram fürchterliche Rache nahm) verlangten 240 Hektar seit Mitte der 1990er Jahre unverzinst brachliegende städtische Grundstücksreserven nach Entwicklung. Nun ist es so weit: mit dem größten Stadtentwicklungsprojekt in Wiens Geschichte „Seestadt Aspern“. Noch nie ist ein Stadtentwicklungsprojekt mit solchem Branding versehen worden. Die aufwändige Imagekampagne suggeriert die Planbarkeit „eines aktiven, modernen Umfeldes für das ganze Leben“. Es sollen innerhalb von 20 Jahren nicht nur 8.500 Wohnungen und 20.000 Arbeitsplätze entstehen, sondern gleichsam eine Modellstadt des

21. Jahrhunderts. Alles soll besser werden: Nutzungsdurchmischung, Vielfalt der Wohnformen, hochqualifizierte Arbeitsplätze, kleinteiliger Einzelhandel, durchgrünter öffentlicher Raum, höchster Freizeitwert, Vorrang für Fußgänger und Radfahrer etc. Dabei verwundert ein Masterplan, der eine hermetisch in sich geschlossene, historisierende Stadtfigur aufweist. Wie kann dieses Strukturmodell auf unvorgesehene Entwicklungen reagieren, ohne sich selbst in Frage zu stellen, und wie kommuniziert es im großräumigen Zusammenhang? Zum anderen regen sich Zweifel, dass sich die Verheißungen der Marketingstrategen für die „Marke Seestadt Aspern“ erfüllen lassen („Work-Life-Balance“, „Creative City“, „Cosmopolis“), wenn zwar eine vergleichsweise detailliertere städtebauliche Planung ausgearbeitet wird, aber in der Umsetzung die Instrumente und Akteure die gleichen sein werden, wie in den „Modellstädten des 20. Jahrhunderts“ (Wienerberg, Laaerberg, Leberberg usw.). In Analogie zur o.a. Vorgeschichte des Standortes ist zu hoffen, dass die „Marke Seestadt Aspern“ nicht in eine Vermarktung à la Deutsch-Wagram gerät.



© Wien 3420 AG



© B. Holub

Wien-Aspern

Das ungeplante Leben, das unplanbare Leben

Barbara Holub

Ein hoher Anspruch ist es, eine neue Stadt (nicht etwa ein neues Stadtviertel an der Peripherie einer bestehenden Stadt, Wien) zu gründen, nach all den gescheiterten Modellen der Moderne. Oder ist der Begriff „Seestadt“ nur das Resultat einer findigen Werbekampagne, nachdem andere mögliche Strategien wie „die internationale Stadt“ nicht mehrheitsfähig schienen?



Redl

Wir biegen in die Erzherzog-Karl-Straße ein und lassen eine Vielfalt von Einzelhäusern, Siedlungen, Baumärkten, den im Oktober 2010 abgerissenen Genoschmarkt, neue Wohnanlagen, lange Zäune, die mit rhythmisierten Plakatwänden eine Raumkante bilden, hinter uns. Die neue U2-Station Aspernstraße ist ein Vorbote der Anbindung zur Seestadt. Eine scharfe Linkskurve führt vorbei am Löwen von Aspern, am Heldenplatz, und mündet in den Siegesplatz, der als Platz nicht wirklich auszumachen ist. Die Zufahrt zu einem Baumarkt linkerhand wird vor allem sichtbar durch auf dem Grünstreifen entlang der Straße linear aufgereihete Block/Schrebergartenhöfen, so als wären sie eine Modellsiedlung. Längst haben wir die Stadt verlassen, doch auf einmal führt eine kurze, durch einen Mittelstreifen geteilte Zufahrt zum Werk von General Motors – das selbst den Anspruch zu erheben scheint, eine in sich geschlossene „Stadt“ zu sein.

Eine Produktions„stadt“, herausgenommen aus dem Kontext, und (zumindest derzeit) ohne Ambitionen, sich für die nächsten Nachbarn, die zukünftige Seestadt, zu interessieren. Die Arbeiter verlassen die Fabrik, zerstreuen sich auf dem riesigen vorgelagerten Parkplatz und pendeln zurück ins Burgenland, in ihr anderes Leben.

Eine scheinbar leere Fläche, das ehemalige Flugfeld in Wien-Aspern, habe ich gesucht: als Potenzial einer Branche, die weitgehend unentdeckt und verborgen an den Rändern schlummerte und nun durch die Planung der Aspern-Seestadt zunehmend in den Blickpunkt der öffentlichen Aufmerksamkeit gelangt.

Eine scheinbar leere Fläche, deren eigene Geschichte, sowie jene ihrer Ränder, jedoch beredt spricht und die offensichtlichste aller Fragen aufwirft, nämlich warum genau jenes Projekt, das die Ränder und deren Potenzial zur neuen Identitätsfindung komplett negiert, als Siegesprojekt aus einem internationalen Wettbewerb hervorging.

Eine scheinbar leere Fläche, zu der man nicht findet. Im Osten führt eine Straße entlang des eingezäunten Geländes von GM an einem urwaldähnlichen Habitat vorbei. Dieses kleine Urwäldchen erregt sofort die Neugier des Erforschens, da es offensichtlich und seltsamerweise der Planung entgangen und der Verwertbarkeit enthoben zu sein scheint. Mysteriös, fast unheimlich, mutet es an wie ein vergessenes Relikt aus der Vergangenheit und weist doch in die Zukunft. Hier mußte eine spezielle Spezies überlebt haben – eine, die sich den derzeit dominanten Forderungen nach Profitgewinn widersetzen und einen Ausblick auf die Zukunft eröffnen könnte: die Blue Frogs.

Folgt man der verlassenenen, jedoch von hohen Lampenmasten geprägten Straße weiter, vorbei am Stützpunkt der Christophorus-Helikopter des ÖAMTC, wird man begrüßt von einer Tafel: „Rad- und Wanderoute, Benutzung bis auf Widerruf gestattet, Aspern AG“. Einsam und verheißungsvoll deutet ein Schild mit einem Fahrradsymbol auf die Möglichkeiten der Leere, der undefinierten Fläche. Berge von Sand und Gestein der bereits abgetragenen Landebahnen sowie Kreise, die von Baufahrzeugen temporär in den Boden eingeschrieben waren, eröffnen ein Bild ungeplanter Mög-



lichkeiten, die von einer spezifischen Ästhetik getragen wurden. – Befänden wir uns in den 1970er Jahren, hätte man das Setting wohl als Land Art interpretieren können.

Helden heute

Aspern ist geprägt von Geschichte: Die Schlacht von Aspern (1809), in der Napoleon das erste Mal besiegt wurde – von Österreich. In den französischen Geschichtsbüchern taucht diese Niederlage nicht auf. Würde doch in der Schlacht von Deutsch-Wagram bald darauf dem österreichischen Heer eine vernichtende Niederlage zuteil. Die Straßen- und Platznamen sind noch heute präsenze Zeugen: der Siegesplatz, der Heldenplatz, An den alten Schanzen.

Doch wer sind die Helden von heute? Die Piloten, an die das Flugfeld erinnert? Die Autorennfahrer, die das Flugfeld ab 1956 eroberten?²² Gibt es heute noch „Helden der Arbeit“? 1980-82 wurde das Werk von General Motors an der Stelle des ehemaligen Flughafengebäudes errichtet. Das Image der Helden wandelte sich somit ein weiteres Mal. GM konnte durch die Geschichte der Autorennen und die Nutzung durch den ARBÖ als Verkehrsübungsplatz (ab 1988) also direkt an das Image von Automobilität anknüpfen.

Die Wohnsiedlung „Pilotengasse“³, die als Vorzeigemodell des avancierten Wohnbaus galt, klang nach „Pilotprojekt“ – damals am Rand, heute integriert in die zukünftige Ent-

wicklung. Die Manager, die weltweit die Konzerne steuern und längst politische Entscheidungsträger ersetzen, die als Helden des Kapitalismus gehandelt wurden – sind sie heute noch Helden?

Womöglich hat das Konzept von „Helden“ ausgedient. Mut braucht es, nicht die wenigen, herausragenden Individuen einer Gesellschaft herauszustellen, sondern einer neuen Form des Gemeinwesens und einer heterogenen Gemeinschaft Raum einzuräumen.

Was bedeutet das Eindringen der Urbanität an den Rändern an Gewinn und was an Verlust?

Ränder von Städten haben die Tendenz zu wuchern, unkontrolliert, den kurzfristig denkenden Profitinteressen der Nachbargemeinden anheimfallend. Die Imagekampagne der Aspern-Seestadt suggeriert einen Plan: Die plakatierten Bewohner/-innen der Zukunft sind jung, attraktiv und erfolg-

reich und wechseln wohl leichtfüßig zwischen Familie und hybriden Lebens- und Karrieremodellen.

Doch wo bleiben all jene, die ein (womöglich nur scheinbar) durchschnittliches Leben führen, jene, die alt und nicht mehr so fit sind, und die Menschen aus anderen kulturellen Hintergründen, die in einer neuen Stadtgründung das Bild einer zukünftigen, offenen Gesellschaft zeichnen könnten, die nicht nur für Wien Modellcharakter haben, sondern auch international ein Zeichen setzen könnte?

Die Fahrt an die Ränder wird zu einer Reise. Wien wird breit, am Rand, mit den eingemeindeten Dörfern des 22. Bezirks: Aspern, Breitenlee, Eßling, Hirschstetten, Kagran, Kaisermühlen, Stadlau, Süßenbrunn.

Da kann man spüren, dass das Konzept der Seestadt als einer „in der Mitte zwischen Wien und Bratislava“ neu entstehenden Stadt tatsächlich an die Perspektive eines neuen „Mittel-europas“ anknüpfen und daran mit-

© P. Rajkovic



bauen könnte. Aber was bedeutet es, heute eine „neue Stadt“ zu planen? Das Planen (aus der Perspektive konventioneller Stadtplanung) reicht wohl nicht aus, um Modell-Visionen einer zukünftigen Gesellschaft zu imaginieren. Wie können die Ränder, wie die derzeitigen ungeplanten Aneignungen des Flugfeldes genutzt werden, um Freiraum für das Ungeplante – jenseits ökonomischer Wertbarkeit, für die Identität einer neuen Stadt zu schaffen, ohne diese zu domestizieren? Skateboardsurfer, Modellautorenneilnehmer/-innen wollen nicht auf ein für sie vorgesehenes Feld reduziert werden. Sie siedeln sich genau da an, wo es einen undefinierten Raum gibt.

Ist das Leben planbar?

Der Plan ist immer gefordert. Welcher Politiker kann schon damit punkten, dass er keinen Plan hat, dass er offen zugibt, dass wir in einer Zeit leben, die nicht die Vorstellung von Plänen

insgesamt ad absurdum führt, die es aber notwendig macht, die Frage aufzuwerfen, wie wir auf die schnellen und unabsehbaren Entwicklungen unserer Zeit kurzfristig reagieren können, ohne damit eine Vision für die Zukunft aufzugeben?

Räume sind in Bewegung: Konflikt-räume, Möglichkeitsräume, Ausnahmeräume, Migrationsräume, Unbestimmtheitsräume, Komplizenräume, Eventualitätsräume, Räume der wechselnden Notwendigkeiten.

Räume an und zwischen den Rändern eröffnen die Möglichkeit für Fiktionen, die sich aus dem Alltag des Bestehenden, aber auch aus dem scheinbar Unmöglichen/Unvorstellbaren nähren.

Die Mythen der Moderne sind gescheitert – umso wichtiger ist es, an ihnen anzuknüpfen und der neuen Herausforderung einer Unplanbarkeit des Lebens Raum zu geben.

Längst ist es an der Zeit umzudenken. Die Strukturen des Zusammenlebens

sind in grundlegender Veränderung begriffen, doch diese „Unsicherheit“ zu explorieren, statt mit vorgefertigten Konzepten zu kontern, erfordert den Mut, eine Sensibilisierung für diese Themen in einer breiten Öffentlichkeit voranzutreiben. Den aktuellen Diskussionen um neue Formen der „Commons“, des Gemeinwesens und der Gemeingüter, die in Österreich ja in Form der Allmende noch einen Anknüpfungspunkt haben, wird deshalb zunehmend große Aufmerksamkeit gewidmet.⁴

Neue Lebensmodelle sind gefragt – Aspern könnte ein Anlassanfang sein.

Dieser Text basiert auf den Stadtrandspaziergängen, die Barbara Holub im Rahmen ihres Projektes „Am Stadtrand“ von Oktober 2009 bis November 2010 in Wien-Aspern durchgeführt hat. Nähere Informationen unter: www.koer.or.at; <http://www.mik22.at>.

¹ Als der Flughafen Aspern 1912 eröffnet wurde, galt er als der größte und modernste Europas. 1977 wurde der Flughafen Wien-Aspern zugunsten der zweiten Piste des Flughafens Schwechat stillgelegt.

² Jochen Rindt gewann 1962 auf Alfa Romeo Giulia in Aspern.

³ von Herzog & de Meuron, Adolf Krischanitz, Steidle Architekten; fertiggestellt 1992

⁴ siehe Condorelli, Céline: *Life Always Escapes*, in: *Urbane Wunder*, Remise Bludenz, hrsg. von Barbara Holub/Paul Rajakovics, Bucher Verlag, 2010 sowie „Platz da! European Urban Public Space“, Az V, Wien, 2010

Barbara Holub, Künstlerin und Gründerin von *transparadiso*, ist Research Fellow am Institut für Kunst und Gestaltung der Technischen Universität Wien.



5.2.4

Paradise Enterprise Judenburg, 2012-2014

transparadiso

Dieser Text wurde erstmals veröffentlicht in: Barbara Holub/ Paul Rajakovics: "Direkter Urbanismus". In: *archithese* 2. 2015 April, Architektur und Soziologie, S.80-88.



Paradise Enterprise eröffnet eine Perspektive für die Zukunft der Stadt Judenburg, eine für Österreich mittelgroße Stadtgemeinde in der Steiermark, die auch von den massiven Schrumpfungprozessen der Obersteiermark gekennzeichnet ist. Planung und Realisierung fokussieren eine Strategie für einen konkreten urbanen Kontext – das Gebiet des ehemaligen Paradiesgartens des früheren Klarissinenklosters. Paradise Enterprise behandelt die Gesamtentwicklung der Stadt Judenburg unter Einbeziehung weiter gefasster gesellschaftspolitischer und sozialer Anliegen. Der Name des Projekts ist also paradigmatisch und zugleich ein Versprechen.

Paradise Enterprise ging die Erkenntnis voraus, dass die Realisierung eines exemplarischen Projekts notwendig ist, um die neuen Methoden und die dafür wesentlichen Voraussetzungen für direkten Urbanismus sichtbar zu machen und die Erfahrungen im Laufe des Realisierungsprozesses in der Öffentlichkeit zu vermitteln. Direkter Urbanismus setzt an jenen Problemfeldern der Stadtentwicklung an, wo die herkömmlichen Methoden nicht mehr greifen, und entwickelt dafür künstlerische Handlungsweisen, die die üblichen Planungskategorien überschreiten. Durch die Förderung von *departure* ist es möglich, dieses exemplarische Projekt als neues Format eines urbanen Masterkonzeptes zu realisieren. Eine komplexe Analyse, die künstlerische und soziologische Vorgangsweisen nutzt, wird übersetzt in künstlerisch-urbane Interventionen und die Entwicklung spezifischer Tools und langfristiger Strategien für die Stadtentwicklung.

Die Praxis des direkten Urbanismus wird hiermit erstmals prototypisch am Beispiel einer österreichischen Stadt mit ca. 10.000 EinwohnerInnen getestet, wobei Judenburg im Folgenden als Referenz für andere Situationen mit ähnlichen Fragestellungen dienen soll. *transparadiso* recherchierte aus diesem Grund im Vorfeld mehrere Städte und entschied sich letztendlich aufgrund mehrerer Faktoren für die Kooperation mit der Stadt Judenburg: Die Stadt Judenburg zeigte sich von Beginn an aufgeschlossen, sich aktiv in diesem offenen Prozess, dessen Ergebnis entgegen üblicher Planungsmethoden nicht von vornherein vorbestimmt ist, zu engagieren. Die BewohnerInnen von Judenburg hatten bereits in vielfältigen Initiativen gezeigt, dass sie bereit sind, die Dinge in die Hand zu nehmen und dafür auch neue Wege zu beschreiten. So ist Judenburg Partner in dem EU-Netzwerk „Douzelage“ und zeigt insge-

samt ein breitgefächertes kulturelles Engagement . Paradise Enterprise soll auch dazu beitragen, weitere Perspektiven für die Gemeinde Judenburg zu eröffnen.

Die Gemeinde formulierte in den ersten Gesprächen das Interesse, vor allem für die Jugend Zukunftsperspektiven zu entwickeln. Die virulente Problematik der Überalterung, die noch verstärkt wird durch den Schrumpfungsprozess in der Obersteiermark, ist ein wesentliches Thema, das auch viele andere Regionen Europas betrifft.

Aufgrund der ausführlichen Analyse sozialer und urbaner Aspekte der Gesamtstadt wählte transparadiso das Gebiet des ehemaligen Klarissinnenklosters und des davorliegenden, großteils brachliegenden, der Mur zugewandten Raums, der zeitweise für Zirkusaufführungen genutzt wird, und daher allgemein als „Zirkusplatz“ bezeichnet wird. Dieser stadträumlich zentral gelegene Platz bietet ein völlig unterschätztes Potenzial, das durch Paradise Enterprise aktiviert werden soll. Der Name Paradise Enterprise bezieht sich auf den Paradiesgarten des Klosters, der sich bis in die 1980er Jahre des 18. Jahrhunderts dort befand. Er ist auch heute noch für die Adressbezeichnung „Paradeisgasse“ verantwortlich. Das Kloster wurde nach seiner Auffassung zu Arbeiterwohnungen umgenutzt, wobei trotz hoher Wohnstandards der Ruf der Siedlung in Judenburg stigmatisiert wurde. Paradise Enterprise setzt deshalb gerade an diesem Ort an, um über eine Umwertung die Vision einer neuen Zukunft für dieses zentrale Wohnquartier zu eröffnen. Das Wohnen in der Paradeisgasse soll seinem Namen wieder gerecht werden.

Entwicklung von Tools: Die AMAMUR

Um den Prozess der Reaktivierung dieser Brache in Gang zu setzen, wurden im Vorfeld verschiedene Interventionen durchgeführt. Diese dienten auch der Kommunikation und Kontaktaufnahme mit den JudenburgerInnen.

In einem ersten Schritt organisierte transparadiso Spaziergänge entlang der Mur, um sich die „geheimen Orte“ von den JudenburgerInnen zeigen zu lassen und die verborgenen Potenziale dieses unterschätzten Naturraums als zentrale Qualität der Stadt in den Blickpunkt zu rücken. In weiterer Folge wurden Jugendliche eingeladen, gemeinsam ein Floß zu bauen. Dieses wurde von transparadiso konzipiert und großteils aus Recyclingholz hergestellt. Das Floß diente als Tool, um den Uferraum der Mur aus einer neuen Perspektive zu erfahren und an Erinnerungen an Zeiten anzuknüpfen, als die Mur noch aktiv für Floßfahrten und als Badeort genutzt wurde. So wurde die Anlegestelle des Floßes im Sommer 2013 auch als informeller Strand wiederentdeckt. Die Amamur wird nunmehr sowohl für öffentliche Fahrten für die BewohnerInnen als auch als Plattform für Forschungsfahrten (wie etwa mit dem Gymnasium Judenburg zur Evaluierung der Wasserqualität der Mur) zur Verfügung gestellt. Parallel dazu wird ein Herbarium der Pflanzen des Murraums angelegt, das von Judenburger BiologInnen weiter ergänzt wird. Ein Lehrpfad über IQ-Codes ist geplant.

Die am Projektanfang stehende These, dass die Mur selbst ein Paradies ist, konnte im Sommer 2013 bestätigt und untermauert werden. Der Landschaftsraum der Mur erinnert in seiner Stille, die in dieser Intensität erst aus der Mitte des Flusses erfahrbar wird, an entlegene Sehnsuchtsräume „unberührter Natur“, so wie sie eigentlich nur mehr in der Vorstellung bestehen. Das

Erlebnis des Flussraums der Mur als direkt erfahrbarer Sehnsuchtsraum wird immer wieder von Brüchen, wie dem Auftauchen der Eisenbahn, überlagert und erinnert somit daran, dass sich dieser Naturraum mitten in der Stadt befindet. Das Tool der Amamur wird nach Projektende dem Jugendzentrum übergeben, welches bereits jetzt flussabwärts ein Jugendcamp an der Mur betreibt.

Das Bild eines zeitgenössischen „Paradieses“ wird 2014 in die Paradeisgasse zurückprojiziert und erlebbar werden.

Das Schaffen von Situationen: Der Paradiesgarten

Die Identifizierung des Paradiesgartens als „Situation“, d. h. nicht nur als geografisch, sondern auch gesellschaftlich zentraler Ort für die Entwicklung von Zukunftsperspektiven für Judenburg, ist ein wesentlicher Aspekt des Projekts. Dieser unterschätzte Ort der Paradeisgasse / Zirkusplatz liegt stadträumlich zentral zwischen der historischen, bürgerlichen Altstadt und den Stadtteilen Murdorf und Strettweg mit dem Stahlwerk, das immer noch Hauptarbeitgeber von Judenburg ist. Zudem führt die Hauptstraßenverbindung zur Murtalschnellstraße über die neben dem Areal liegende Hauptbrücke ins Zentrum der Altstadt.

Der Paradiesgarten ist derzeit eine Brache, die von der Stadt als Lagerplatz genutzt wird. Durch die Bearbeitung des Ortes des Paradiesgartens und dessen informelle Transformation in einen zeitgenössischen und neuartigen urbanen Raum für die Gesamtstadt, der von verschiedenen Programmen zwischen halböffentlich (dem sozialen Wohnbau zugeordnet) und öffentlich (zur Mur hin) geprägt werden und von Konsum freigestellt sein soll, wird das Wohnen in der Paradeisgasse eine neue Identität erfahren. Der Paradiesgarten wird die sehr unterschiedlichen Stadtteile verbinden und den Zugang zur Mur ermöglichen. Durch das anstehende Kraftwerksprojekt eröffnen sich zusätzliche Möglichkeiten, die Veränderungen des Geländes für eine Neuinterpretation des ehemaligen Paradiesgartens zu nutzen und somit auch mit geringen Mitteln bereits sichtbare Veränderungen bewirken und neue Qualitäten etablieren zu können.

Direkter Urbanismus bedeutet nicht nur die Durchführung urbaner-künstlerischer Interventionen als Teil einer längerfristigen Strategie für Stadtentwicklung, sondern es geht auch darum, ein Augenmerk auf informelle Bildung und Vermittlung räumlicher Praktiken zu legen, die Werte des Gemeinwesens in den Vordergrund stellen. Die Einbindung verschiedener Bevölkerungsgruppen ist deshalb ein wichtiger Aspekt, der sensibel mit den Zeitlichkeiten der Projektentwicklung abgestimmt werden muss, um so auch eine langfristige Wirksamkeit zu entfalten.

Künstlerische Projekte zur Aktivierung des Paradiesgartens

Um den Paradiesgarten im Vorfeld durch konkrete Projekte zu stärken, entwickelte transparadiso ein Konzept, in dem KünstlerInnen erste Realisierungen vornehmen. Der kuratorisch-konzeptuelle Fokus liegt darauf, die Bevölkerung (vor allem die angrenzenden BewohnerInnen der Paradeisgasse) einzubinden und Projekte zu initiieren, die auf vorhandenen Wünschen basieren und verlorene Möglichkeiten aktivieren. Somit werden die Eigeninitiative, Eigenverantwortung und die aktive Involvierung der BewohnerInnen angeregt und gestärkt.

Die KünstlerInnen Folke Koeberling (Berlin), Stefan Demming (Berlin) und Christine und Irene Hohenbüchler (Wien/ Eichgraben, Münster) werden 2014 ihre Projekte für den Paradiesgarten realisieren.

Folke Köbberlings Projekt Girls Club nimmt auf den historisch aufgeladenen Ort und Raum Bezug. Sie geht dabei wie eine Archäologin vor und thematisiert den Paradiesgarten als Ausgrabungsort, an dem womöglich Funde zutage befördert werden und die bei Ausgrabungen üblichen Strukturen wie Abstützungsstrukturen aus Holz einen neuen Ort schaffen. Scheinbar beiläufig wird dabei auch der von den Jugendlichen gewünschte Girls' Club einen Ort finden, der ein ausdrücklicher Wunsch einiger Mädchen aus dem angrenzenden Wohnbau ist. Der Aushub wird in einen Paradiesgarten, einen Garten mit verschiedenen Sorten von Paradeisern (Tomaten) transformiert.

Stefan Demming greift das Thema „Zirkusplatz“ auf. Auch die großen Zirkusse sind selten geworden, da sie kaum noch Überlebenschancen haben. Somit bleibt der Platz, der als Zirkusplatz in Judenburg im öffentlichen Bewusstsein der Stadt verankert ist, meist leer. Nur noch ca. alle 5 Jahre schafft es ein großer Zirkus nach Judenburg. Im Mai 2014 kommt Die kleinste Show der Welt 2 in den Paradiesgarten bzw. auf den Zirkusplatz nach Judenburg. Diese enthält ein Wanderkino mit der Geschichte zweier Nonnen in einem Zirkus in den USA sowie eine Zeltinstallation, deren Filmszenen und Lichtereignisse den vergangenen Glanz des Zirkus(kinos) feiern. Zusätzlich entsteht nun eine Live-Show, für die der Direktor und sein Gorilla erstmalig lokale Talente einladen, eigene Kunststücke zu entwickeln und im Zelt zu präsentieren.

Christine und Irene Hohenbüchler arbeiten mit Jugendlichen an der Realisierung deren lang gehegten Wunsches: einer BMX-Bahn, die nicht ständig der Bedrohung der Zerstörung ausgesetzt ist. Die KünstlerInnen werden allerdings neue Formationen anregen, sodass diese hybride BMX-Bahn im Paradiesgarten ein Ort des Begehrens – nicht nur für die „Extreme Chillers“ als InitiatorInnen aus Judenburg, sondern auch für Jugendliche aus der Umgebung werden wird.

Weltausstellung of the Missing Things

Parallel zu den Projekten der Künstlerinnen Folke Köbberling und Christine und Irene Hohenbüchler findet im Sommer 2014 die Weltausstellung of the Missing Things (konzipiert und realisiert von StudentInnen des Instituts für Gestaltung 1/ sowie des Instituts Architektur und Entwerfen/ Abteilung Wohnbau, TU Wien) im Paradiesgarten statt.

Dieses neue Konzept einer Weltausstellung konterkariert die herkömmliche Form von Weltausstellungen als internationale Leistungsshow nationaler wirtschaftlicher Errungenschaften, indem Werte des sozialen Zusammenlebens und des urbanen-öffentlichen Raums als wesentliche Aspekte eines Modells einer zukünftigen „Weltausstellung“ neu betrachtet werden. Die Weltausstellung of the missing things wird analoge, einfache Präsentationen und urbane Interventionen unter Involvierung der lokalen Bevölkerung als AkteurInnen und PerformerInnen zeigen. Dieses Projekt wird nicht nur den Paradiesgarten in seiner Dimension als offenen Raum von Visionen für die Nachbarschaft und die Stadt Judenburg neu interpretieren, sondern auch Judenburg als Stadt, die innovative Handlungen setzt, platzieren.

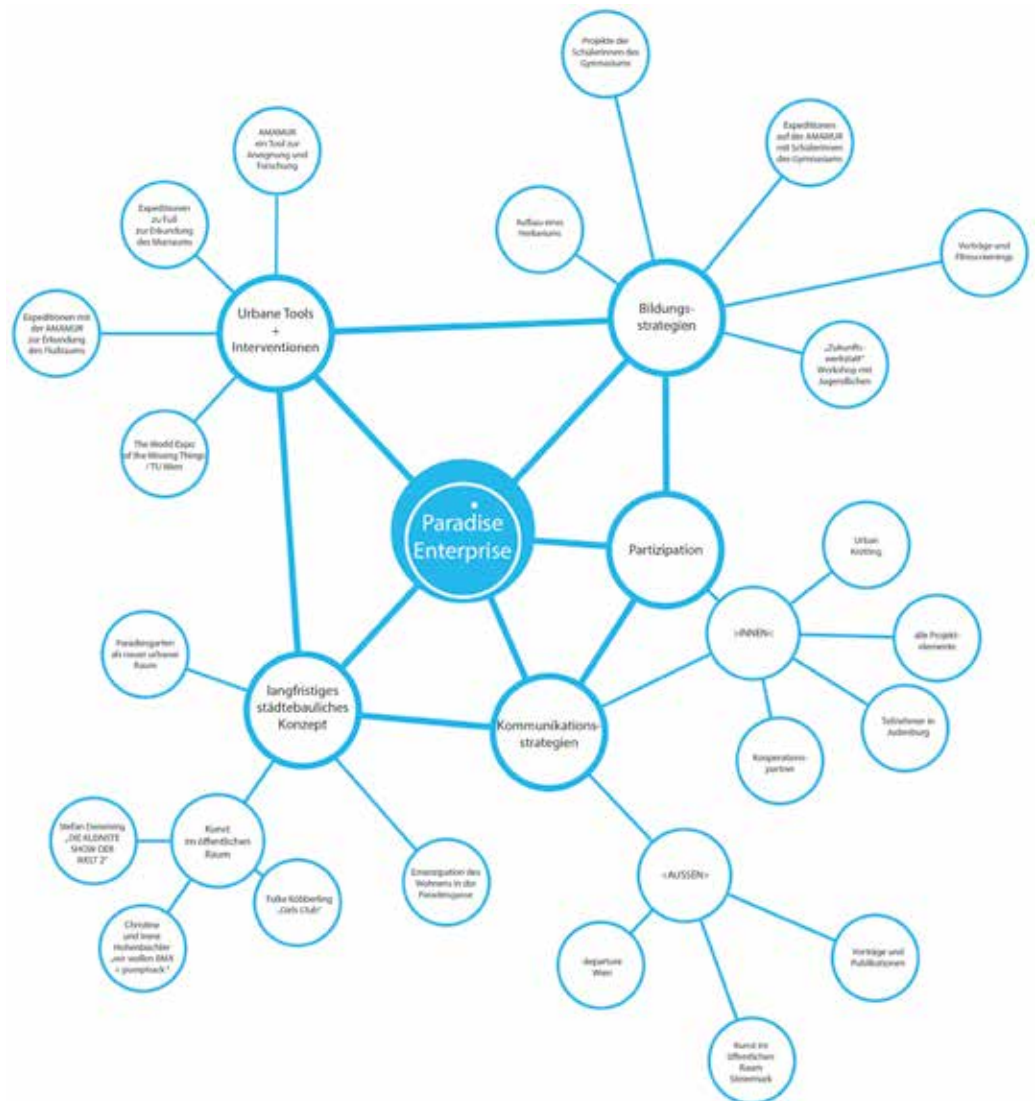
Direkter Urbanismus: Planung als offener Prozess Kooperationen, neue Zeitlichkeiten, neue Visionen

Die Herausforderung von Paradise Enterprise (als exemplarisches Projekt für direkten Urbanismus) liegt in der kontinuierlichen Verschränkung verschiedener Formate zwischen künstlerischen Strategien, urbanen Interventionen und Aspekten von Stadtplanung und Stadtentwicklung, die neuartig gegenüber üblichen Planungsmustern und Planungsvorgangsweisen ist. Durch die Verknüpfung von urbanen Interventionen (wie den Spaziergängen und Fahrten mit der Amamur zur Erkundung des Naturraums oder der geplanten Weltausstellung of the missing things als großes Fest im Paradiesgarten, das auch in die Region ausstrahlen soll) und langfristigen Überlegungen zur Anlage des Arealen sowie ersten Projekt-Realisierungen durch KünstlerInnen wird eine Dramaturgie entwickelt, die von einer zunehmenden Dichte der Involvierung verschiedener Bereiche der Bevölkerung sowie von Politikern der Stadt Judenburg geprägt ist. Die Verantwortung wird durch das gemeinsame Erarbeiten von Möglichkeiten zur Aneignung des Raumes wieder an die Bevölkerung zurückgespiegelt.

Die wechselnden Formate dieses exemplarischen Projekts für direkten Urbanismus ermöglichen die Flexibilität, auf kurzfristig auftauchende Probleme oder „missing things“ eingehen zu können, und damit wiederum die weitere Perspektive der Stadtentwicklung unter Einbeziehung sozialer Aspekte zu stärken. Die – in Kooperation mit der Stadt Judenburg – gemeinsam definierte Aufgabenstellung, ein Projekt zu initiieren, welches das Thema des Schrumpfens über die Entwicklung von Perspektiven für die Jugend adressiert, ist ein großes Ansinnen. Ein einzelnes Projekt kann diese große und komplexe Problematik nicht bewältigen, aber die Vorgangsweise und die einzelnen Elemente können nicht nur Möglichkeiten und neue Perspektiven von Herangehensweise aufzeigen und Self-Empowerment anregen, sondern tatsächlich Veränderungen bewirken. Diese sind vor allem darin angesiedelt, ein neues Bewusstsein von allen Beteiligten (den PolitikerInnen und der Bevölkerung) zu entwickeln und die Perspektive von außen (von transparadiso sowie den eingeladenen KünstlerInnen, StudentInnen etc.) zu nutzen. Das große (unmögliche) Ziel wird als Strategie genutzt: Das Unmögliche ist so unmöglich, dass man das Unmögliche wagt, weil es nichts zu verlieren gibt – und dadurch finden tatsächlich Veränderungen statt. Die Entwicklung einer Fiktion, die durch den bereits bestehenden Namen des Paradiesgartens angeregt wird, ist dabei ein wesentliches Tool.

Katalog von Tools und Strategien für direkten Urbanismus

Zum Abschluss wird – basierend auf Paradise Enterprise und unter Einbeziehung von früheren Projekten von transparadiso – ein exemplarischer Katalog mit Tools und Strategien für direkten Urbanismus entwickelt werden. Dieser wird als Referenz für aktuelle Themen wie das Schrumpfen, die Zusammenlegung, Überalterung oder die Aushöhlung der Stadtkerne durch Shoppingmalls dienen. Inwieweit künstlerische Strategien im urbanen Kontext eine Verbesserung von sozialem Zusammenleben im Sinne eines Entgegenwirkens gegen neoliberale Stadtentwicklung bewirken können, ist nicht quantifizierbar (übrigens ebenso wenig wie es die „Erfolge“ herkömmlicher Planungspraktiken sind). Die Hilflosigkeit angesichts des Schrumpfens von Städten und Regionen und vieler anderer Probleme zeigt jedoch langsam eine Offenheit gegenüber der Expertise von künstlerischen Strategien, welche die dominanten, neoliberalen Werte grundsätzlich in Frage stellen.



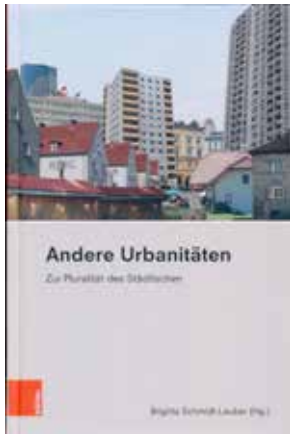
Struktur von Paradise Enterprise

5.2.5

Direkter Urbanismus. Eine neue Methode für urbanes Handeln.

Barbara Holub, Paul Rajakovics

Dieser Text wurde publiziert in:
Brigitta Schmidt-Lauber (Hrsg.),
*Andere Urbanitäten. Zur Pluralität
des Städtischen*, Wien: Böhlau Verlag,
2018, S. 135-150.



Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Dissertation ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar.
The approved original version of this doctoral thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.

DIREKTER URBANISMUS

EINE NEUE METHODE FÜR URBANES HANDELN

Es gibt keinen theoretischen Grund, das Verschwinden der Zentralität im Lauf der Verschmelzung der städtischen Gesellschaft mit dem Land anzunehmen. Der Gegensatz »Urbanität – Ruralität« akzentuiert sich, anstatt zu verschwinden, während sich der Gegensatz Stadt-Land abschwächt.¹

Was ist urban?

Bevor wir auf unsere Projekte beziehungsweise auf unsere Methode des direkten Urbanismus eingehen, möchten wir den rhetorischen Titel der Konferenz »Wir sind nie urban gewesen« als Frage beziehungsweise fiktive Aussage für Klein- und Mittelstädte analysieren. Dabei ist für uns fast nebensächlich, ob eine dieser Städte 5.000 oder 50.000 Einwohner*innen hat. Vielmehr stellt sich die Frage, was mit »urban« eigentlich gemeint ist. Das etymologische Wörterbuch beschreibt »urban« wie folgt: »Das Adjektiv wurde im 18. Jh. aus lat. *urbanus* ›fein, vornehm, gebildet‹ entlehnt. Dies ist von lat. *urbs* ›Stadt‹ abgeleitet und bedeutet eigentlich ›zur Stadt gehörend‹. Das Adjektiv wurde zunächst nur im Sinne von ›gebildet und weltgewandt‹ gebraucht, im 20. Jh. – vielleicht unter dem Einfluss von entsprechend franz. *urbain*, engl. *urban* – dann im Sinne von ›städtisch, für ein städtisches Leben charakteristisch‹.«² Dazu stellen sich die Bildungen urbanisieren »verfeinern, kultivieren; städtebaulich erschließen« (19. Jahrhundert) und Urbanität »Freiheit, Vornehmheit, Gebildetheit; städtischer Charakter, großstädtische Atmosphäre« (18. Jahrhundert).³

»Urban« steht im Kontext des Symposiums aber weniger für die oben beschriebene Definition im Sinne von »Freiheit, Vornehmheit oder Gebildetheit«, sondern mit »urban« ist vielmehr ein städtischer Charakter gemeint, der

1 Lefebvre (2016): Recht auf Stadt, S. 109.

2 Dudenredaktion (Hg.) (2014): Das Herkunftswörterbuch, S. 885.

3 Drosdowski (Hg.) (1989): Etymologie, S. 773.

in der Sozialgeographie einerseits die durch funktionale Differenzierung gekennzeichnete Stadt, andererseits im sozialwissenschaftlichen Sinne eine durch städtische Lebensweisen geprägte Alltagswelt und Urbanität umschließt und somit sowohl städtebauliche also auch funktionale, sozio-kulturelle und sozio-ökonomische Elemente einer Lebensumwelt, die als »typisch städtisch« interpretiert werden kann, meint. Hier entsteht aber eine tautologische Fragestellung, die nur fragt, wie städtisch die Klein- oder Mittelstadt tatsächlich ist. Vielmehr geht es aber um das »Recht auf Stadt«, beziehungsweise um das Recht auf Zentralität, wie es Henri Lefebvre sowohl im kürzlich erst ins Deutsche übersetzten »Le droit à la ville«, beziehungsweise auch in »Revolution der Städte« beschreibt:

Zu den sich herausbildenden Rechten gehört das Recht auf Stadt (nicht auf die alte Stadt, sondern auf das städtische Leben, die erneuerte Zentralität, auf Orte der Begegnung und des (Aus-)Tauschs, auf Lebensrhythmen und Tagesabläufe, die den vollen und vollständigen Gebrauch dieser Augenblicke und Orte erlauben.⁴

Unter Urbanität verstehen wir also das Schaffen von offenen Orten der Begegnung, die einen sozialen Raum generieren. Dass dieser soziale (Handlungs-)Raum auch außerhalb von städtischen Zentren entwickelt werden muss, kann mittlerweile als gesellschaftspolitische Notwendigkeit betrachtet werden. Wie dies jedoch zu geschehen hat – soll dieser Raum geplant werden oder von unabhängigen selbstorganisierten Initiativen ausgehen – ist dann aber meist umstritten.

Der Stadtsoziologe Hartmut Häußermann betonte das Ende der Planung bereits in Bezug auf die Errichtung des neuen Stadtviertels Messestadt München-Riem und beschreibt »städtisch« folgendermaßen:

»Städtisch« ist die Koexistenz des Heterogenen auf engem Raum. Das kann geplant werden mithilfe von Nutzungsbestimmungen, unterschiedlichen Gebäuden und einem inszenierten Mix von kommerziellen Aktivitäten. Aber Planung ist hinsichtlich des Städtischen letztlich immer Begrenzung, Ausschluss von Unerwünschtem, um Raum zu lassen für andere Zwecke.« Und: »Heute müssen Planer lernen, nicht alles planen zu wollen.«⁵

Dem pflichten wir bei und trotzdem beginnen wir bei jedem Projekt schon in der Analysephase mit Planung – allerdings mit der Planung von Strategien: Wer verfolgt welche Ziele? Wer könnte für uns und das Projekt ein Partner sein? In welcher Rolle steigen wir hier ein? Wo gibt es lokales Wissen? Was macht den spezifischen räumlichen und sozialen Kontext aus?

4 Lefebvre (2016): Recht auf Stadt, S. 197.

5 Häußermann (2004): Wie wird ein Stadtteil urban, S. 232.

Dies sind Fragen, die jedes Kunst-im-öffentlichen-Raum-Projekt begleiten sollten. Wir stellen diese Fragen in der Anfangsphase jedoch noch ohne genau zu wissen, wie sich das Projekt artikulieren wird. Dies klärt sich erst im Laufe des Prozesses, dessen Ergebnis nicht vorweggenommen wird, sodass auch die möglichen Phasen des Projektes oft zwischen herkömmlichen Bezeichnungen wie Kunstprojekt, Sozialprojekt oder Stadtentwicklungsprojekt wechseln und in ihrer Gesamtheit etwas Neues bilden – Prozess, Beteiligung, Objekt, Gestaltung.

Auch wenn wir hier schon mitten in der Beschreibung dessen sind, was wir als »direkten Urbanismus« bezeichnen, möchten wir nochmals auf Definitionen von »urban« zurückkommen. In der von Claudia Büttner herausgegebenen Publikation »kunstprojekte_riem«⁶ führt Hartmut Häußermann weiter aus:

Für Urbanität sind unkontrollierte Räume, in denen sich Öffentlichkeit herstellen kann, essenziell wichtig – Öffentlichkeit als etwas Soziales und Politisches, das sich aus individuellem und kollektivem, aber aufeinander bezogenem Handeln ergibt. [...] Der Idealvorstellung von Urbanität liegt eine Utopie des liberalen Anarchismus zugrunde – bürgerlich und antibürgerlich zugleich. Eine urbane Stadt ist eine lebendige Stadt.⁷

Die Funktion, »Leben« und Lebendigkeit zu planen, wurde der Kunst in meist hochdotierten Regenerationsprojekten in Großbritannien ebenso wie in Stadtentwicklungsgebieten in den Niederlanden oft gezielt überantwortet – so auch in der Messestadt München-Riem. Dort wurde die Beteiligung von Kunst schon lange vor Beginn der Bautätigkeit vorbereitet und eingeplant. »Stadt.Kunst«, eine umfassende, von Heinz Schütz herausgegebene Publikation, nahm im Vorfeld eine aktuelle Auslotung von Kunst im öffentlichen Raum vor.⁸ Das kuratorische Konzept »kunstprojekte_riem« von Claudia Büttner, das zur Realisierung ausgewählt wurde, galt international als Vorzeigemodell des aktuellen Kunst-im-öffentlichen-Raum-Diskurses. Die Projekte begannen in der Leere des ehemaligen Flughafenareals und verfolgten das Ziel, über künstlerisches Handeln soziale Prozesse und Kommunikation in Gang zu setzen und so allmählich eine Identitätsbildung aufzubauen und damit »Urbanität«

⁶ »Kunstprojekte_riem« war ein beispielhaftes, innovatives Projekt (kuratiert von Claudia Büttner), wie über Kunstprojekte und künstlerische Interventionen im urbanen Raum bereits im Vorfeld der neuen Stadtentwicklung eine Identität für und unter Einbindung der ersten Bewohner*innen geschaffen werden sollte. Dieses wurde 2003 von der Stadt München als Auftraggeberin vorzeitig beendet, sodass dieses prozessorientierte kuratorische Konzept nicht in seiner geplanten langfristigen Wirksamkeit, die auf der Verflechtung von temporären und permanenten Projekten basierte, umgesetzt werden konnte.

⁷ Häußermann (2004): Wie wird ein Stadtteil urban, S. 237f.

⁸ Schütz (2001): Stadt.Kunst.

im Sinne von Lebendigkeit zu schaffen.⁹ »Kunstprojekte_riem« begleitete den Realisierungsprozess der Messestadt von 1999 bis 2003 als dezidiertes Bekenntnis der Stadt München, neue Wege bei der Involvierung von Kunst im Kontext von Stadtentwicklung zu beschreiten und wurde dann aber vorzeitig abgebrochen, sodass das Konzept von Claudia Büttner nicht in seiner Langfristigkeit mit den angestrebten Qualitäten und Übergängen von temporären zu permanenten Projekten realisiert werden konnte.

Dieser (ergebnis-)offene, akkumulative Prozess, der sich im Laufe eines Projekts verdichtet, ist ein wesentlicher Aspekt von direktem Urbanismus. Wenn Künstler*innen sich in urbane-gesellschaftliche Prozesse involvieren, stellen sie oft unbequeme Fragen, die nicht Erwartungshaltungen bedienen, sondern auf heterogene und nicht konsensorientierte Art Sozialität erzeugen. Diese unorthodox erscheinenden Qualitäten betrachten wir als einen wichtigen Charakter von »urban«, nämlich das Zulassen von Widersprüchen – unabhängig von der Größe von Städten. Etwa ein Jahr nach der Konferenz »Wir sind nie urban gewesen« stellt sich das Thema von Klein- und Mittelstädten neu: Globale Migrationsbewegungen haben auch diese Städte bereits erreicht und damit neue Transformationsprozesse in Gang gesetzt. Nun stellen sich demografische Fragen wie Überalterung oder Abwanderung neu.

Diese Themen prägten auch unsere Herangehensweise für »Paradise Enterprise«, das wir als exemplarisches Projekt für direkten Urbanismus in Judenburg, einer Kleinstadt in der Steiermark (A), von 2012 bis 2014 realisierten. Auch in Judenburg zeigt die Statistik durch den Zuzug junger Migrant*innen eine sprunghafte Veränderung. Die Stadt äußerte das Anliegen, sich speziell der Zukunft der Jugend zu widmen und damit Schritte zu setzen, um der Abwanderung langfristig entgegenzuwirken.

Paradise Enterprise

Judenburg widerspricht dem Thema des Symposiums bereits insofern, als Judenburg in den letzten Jahren permanent um seine 10.000 Einwohner*innengrenze kämpft, dabei also nicht als »Mittelstadt« im Sinne des Symposiums betrachtet, aber durchaus als »urban« bezeichnet werden kann. »Urban« verstehen wir losgelöst von Einwohner*innenzahlen und vielmehr als eine Mischung von Faktoren, die eine Vielfältigkeit gesellschaftlichen Zusammenlebens ermöglichen. Auch wenn Judenburg – vor allem im europäischen Kontext – als Kleinstadt gilt, kann diese Stadt als paradigmatisch in ihren aktuellen Fragestel-

⁹ Dazu gab es von der Kuratorin auch Begleitinstrumentarien wie die »Riemer Runde«, eine regelmäßige Gesprächsrunde, die dafür sorgte, dass die Kunstprojekte direkt bei und mit den Bewohner*innen verankert wurden.



Abb. 1: Verknüpfung der historischen Altstadt mit der »Arbeiterstadt« auf der anderen Seite der Mur: Schaffen eines neuen zentralen öffentlichen Raums im Paradiesgarten für die gesamte Stadt. Grafik: transparadiso.

lungen für viele europäische Städte betrachtet werden, die reich an Geschichte und an stadt- und naturräumlichen Qualitäten sind, aber gleichzeitig unter Abwanderung leiden. Judenburg ist heute immer noch von zwei Polen geprägt: von einer mittelalterlichen Altstadt und dem Stahlwerk, welches weiterhin ein wesentlicher Arbeitgeber ist. Die Altstadt gilt als bürgerlich, während die daran angrenzenden Stadtteile auf der anderen Seite der Mur als Arbeiter*innenviertel gesehen werden. Die verschiedenen gesellschaftlichen Schichten, die die Stadt prägen, sowie der für die Stadtentwicklung unterschätzte Landschaftsraum der Mur, waren unser Ausgangspunkt, um mit der Stadt ein exemplarisches Projekt mit den Methoden des direkten Urbanismus für die zukünftige Stadtentwicklung zu erarbeiten.

Direkter Urbanismus

Direkter Urbanismus bedeutet prozessorientiertes Planen, das urbane künstlerische Interventionen und Stadtplanungsprozesse verknüpft. Er steht für eine Kombination aus strategischer Planung und taktischer Intervention. Über das Potential von kollektivem Handeln, Wunschproduktion, aber nicht zuletzt auch aus der Strategie der Makroutopie entsteht ein kollektiver Topos, der über künstlerische Prozesse langfristige Strategien für Stadtentwicklung initiiert, die soziale und gemeinschaftliche Agenden propagieren. Direkter Urbanismus entwickelt über die direkte Intervention vor Ort schrittweise ein Ziel, welches dann durchaus in einer übergeordneten städtebaulichen Planung seine Entsprechung findet.

Das Entdecken verborgener Potenziale

So haben wir im Zuge intensiver Recherchen vor Ort das Areal des ehemaligen Paradiesgartens mit der angrenzenden stigmatisierten Siedlung in der Paradeisgasse als zentralen Bereich für eine sozial orientierte Stadtentwicklung definiert. Diese Brachfläche zwischen ehemaligem Kloster (das nun Teil des sozialen Wohnbaus »Paradeisgasse« ist) und der Mur war bis in die 1880er Jahre der Paradiesgarten des Klosters – und damit vielleicht einmal einer der schönsten Orte dieser Stadt. Nun diente er als städtischer Lagerplatz, der offensichtlich als ehemaliger Paradiesgarten die Frage nach zeitgenössischen Bildern von »Paradies« evozierte: Gerade das noch verschwommene Bild eröffnet also die Chance, die verborgenen Potenziale für eine neue Urbanität – auch für die Gesamtstadt – hier zu fördern und einen offenen Prozess als neue, sozial orientierte Form von Stadtentwicklung im Sinne des direkten Urbanismus zu initiieren.

Die Urbanität wurde dabei über viele Schritte aufgebaut. Anfangs führten wir Expeditionen zu Land und dann zu Fluss auf der Mur durch, um das verlorene »Paradies« zu suchen. Erstes Teilprojekt und Werkzeug für die Expeditionen zu Wasser war der Bau des Floßes »AMAMUR«, welches zum Erleben und zur Erforschung des Murraumes von uns entwickelt und gemeinsam mit Jugendlichen am Hauptplatz der Stadt gebaut wurde. Die Flussexpeditionen ließen die Teilnehmer*innen in die lautlose Ferne des Gewässers gleiten – fernab des Treibens des Alltags. Der neue Blick von der Mitte des Flusses auf



Abb. 2: Paradiesgarten, 2012. Foto: transparadiso.

die Ufer eröffnete eine Situation, die längst vergessene Qualitäten (wie das Baden in der Mur) aufleben ließ und neue Wünsche anregte.

Wunschproduktion

In dieser Phase wurden also die Wünsche der Bevölkerung für den vergessenen Paradiesgarten gesammelt und als urbane Programme in eine längerfristige urbane Planung integriert. Im Wesentlichen waren dies der Wunsch nach einer BMX-Bahn, die Wiedernutzung der Zirkuswiese für Zirkusveranstaltungen, ein Garten und die Errichtung eines Badestrandes an der Mur. Die Wünsche wurden in ausführlichen Gesprächen mit der Bevölkerung fokussiert, wobei wir immer die Wichtigkeit der Kollektivität der Wünsche betonten. Das kuratorisch-konzeptuelle Augenmerk lag insbesondere darauf, die Bevölkerung (und vor allem die Bewohner*innen der angrenzenden Wohnsiedlung) einzubinden und deren Selbstermächtigung anzuregen. Durch eine Kooperation mit dem Institut für Kunst im öffentlichen Raum Steiermark konnten drei Künstler*innen/Teams (Christine und Irene Hohenbüchler, Wien/Münster; Folke Köbberling, Berlin; Stefan Demming, Berlin) für ein temporäres und zwei permanente Kunstprojekte eingeladen werden, um die urbanen Wünsche in Form von Kunstprojekten zu realisieren und weitere Handlungsräume für den Paradiesgarten zu entwickeln. Nicht nur der Bau und die Fahrten auf der Mur hatten einen spielerischen Charakter (der ja schon durch den Ausgangspunkt, mit Jugendlichen zusammenzuarbeiten, naheliegend war) sondern auch die künstlerischen Interventionen im Bereich Paradeisgasse/Zirkuswiese knüpften daran. Auch Henri Lefebvre betonte bereits die Qualität des Spielerischen:

Die Zentralität des Spielerischen hat Folgen: Den Sinn für das Werk wiederherzustellen, den Kunst und Philosophie beigetragen haben. Der Zeit gegenüber dem Raum Vorrang einräumen und dabei berücksichtigen, dass sich die Zeit allmählich in den Raum einschreibt und darin schreibt – die Aneignung über die Beherrschung stellen.¹⁰

Das Spielerische ist für direkten Urbanismus allgemein und für Paradise Enterprise im Besonderen ein wesentlicher Aspekt, der sowohl entgegen konventioneller, klar formatierter Planungsmethoden arbeitet, als auch übliche Bildungsmaßnahmen und pädagogisch-soziologische Praktiken überschreitet. Johan Huizinga beschreibt in seinem zeitlos gültigen Werk »Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel« (1939) das Spiel als eigenen Raum, das Sinn stiftet, aber dem Unsinn seinen Raum lässt:

¹⁰ Lefebvre (2016): Recht auf Stadt, S. 186.

Spiel ist eine freiwillige Handlung oder Beschäftigung, die innerhalb gewisser festgesetzter Grenzen von Zeit und Raum nach freiwillig angenommenen, aber unbedingt festgesetzten Grenzen von Zeit und Raum nach freiwillig angenommenen, aber unbedingt bindenden Regeln verrichtet wird, ihr Ziel in sich selber hat und begleitet wird von einem Gefühl der Spannung und Freude und einem Bewußtsein des »Anderseins« als das »gewöhnliche Leben«.¹¹

Und weiter:

Der Form nach betrachtet, kann man das Spiel also zusammenfassend eine freie Handlung nennen, die als »nicht so gemeint« und außerhalb des gewöhnlichen Lebens stehend empfunden wird und trotzdem den Spieler völlig in Beschlag nehmen kann, an die kein materielles Interesse geknüpft ist und mit der kein Nutzen erworben wird, die sich innerhalb einer eigens bestimmten Zeit und eines eigens bestimmten Raumes vollzieht, die nach bestimmten Regeln ordnungsgemäß verläuft und Gemeinschaftsverbände ins Leben ruft, die ihrerseits sich gern mit einem Geheimnis umgeben oder durch Verkleidung als anders als die gewöhnliche Welt abheben.¹²

Das Spiel und das Spielerische, das hier über künstlerische Strategien und Kunstprojekte initiiert wird, eröffnen einen Handlungsraum, in dem herkömmliche Bewertungen von Fähigkeiten, die im beruflichen Kontext vorherrschen und in unserer mittel-/westeuropäischen Gesellschaft den sozialen Status maßgeblich prägen, aufgehoben werden. Das Spiel im urbanen Raum bedeutet, sich auf eine Situation einzulassen, die außerhalb des Alltags liegt – eine Situation, die jenseits üblicher Kategorien von »Gewinnern« und »Verlierern« operiert. Stattdessen sind diese Situationen von der Teilnahme und Teilhabe an einem gemeinschaftlichen Projekt geprägt, das den Teilnehmer*innen durch die Öffentlichkeit Anerkennung bringt, die gerade für jene umso wichtiger ist, die im Alltag kaum Wertschätzung erfahren.

Stefan Demming brachte mit Amateur-Darsteller*innen der Stadt mit seiner »Kleinsten Show der Welt II« den Zirkus wieder zurück an den Zirkusplatz. Dieser Ort neben dem Paradiesgarten leidet seit Jahren unter dem Niedergang der Zirkusse, sodass dieser nur noch selten von (namhaften) Zirkussen besucht wird. Stefan Demming gelang es, die Bewohner*innen der Paradeisgasse, von Judenburg, sowie aus den Nachbargemeinden, zu überzeugen, ihre speziellen Fähigkeiten in der Öffentlichkeit zu zeigen und damit ihren Zirkus selbst zu produzieren. So erfuhren auch die Bewohner*innen der Paradeisgasse öffent-

¹¹ Huizinga (1997): *Homo Ludens*, S. 37.

¹² Ebd., S. 22.

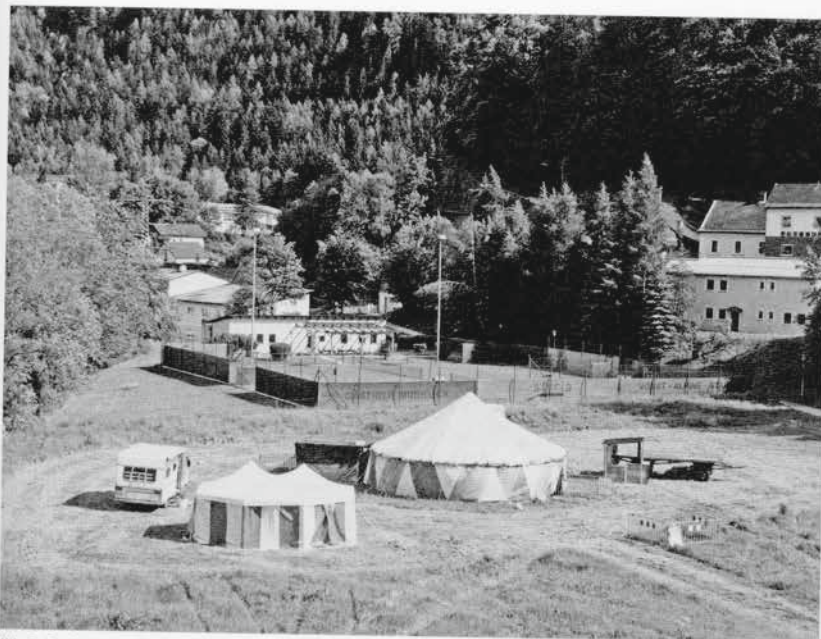


Abb. 3: Stefan Demming, Kleinste Show der Welt II, 2014. Foto: transparadiso.

liche Anerkennung und die Bestärkung, dass auch sie in weiterer Folge ihre Belange selbst in die Hand nehmen können. 2015 und 2016 haben daraufhin einige Mitglieder des Vereins »Ritterschaft zu Judenburg«, die sich intensiv in der »Kleinsten Show der Welt II« engagierten, eine Wohnung in der Paradeisgasse bezogen. So wurde die Paradeisgasse zu einem Zentrum des Vereins – und damit zu einem ersten Zeichen einer Veränderung.

Folke Köbberling widmete sich dem Thema des seit langem verschwundenen und vergessenen Paradiesgartens, den sie durch die Pflanzung alter Sorten von Paradeisern zeitgemäß interpretierte und als Gemeinschaftsgarten für die Paradeisgasse wiederaufleben ließ und installierte den »Girls Club«: ein abgesenkter Rückzugsort für Mädchen, der auf Ausgrabungen und damit die komplexe Geschichte des Ortes Bezug nahm.

Schließlich entwickelten Christine und Irene Hohenbüchler ganz im Sinne ihrer Methode der »Multiplen Autorenschaft« in einem langfristigen Prozess eine raumgreifende BMX- und Pumptrack-Bahn, die den gesamten Platz des Paradiesgartens neu definiert. Diese hybride Bahn wurde in Workshops der Künstlerinnen mit den Jugendlichen konzipiert und zu einem großen Teil von den Jugendlichen mitgebaut.

Der Ort ist nunmehr tatsächlich Zentrum jugendlicher Aneignung und neuer Identität einer eingeschworenen Community geworden, der auch von BMX-Fahrer*innen aus Nachbargemeinden genutzt und bis heute von den

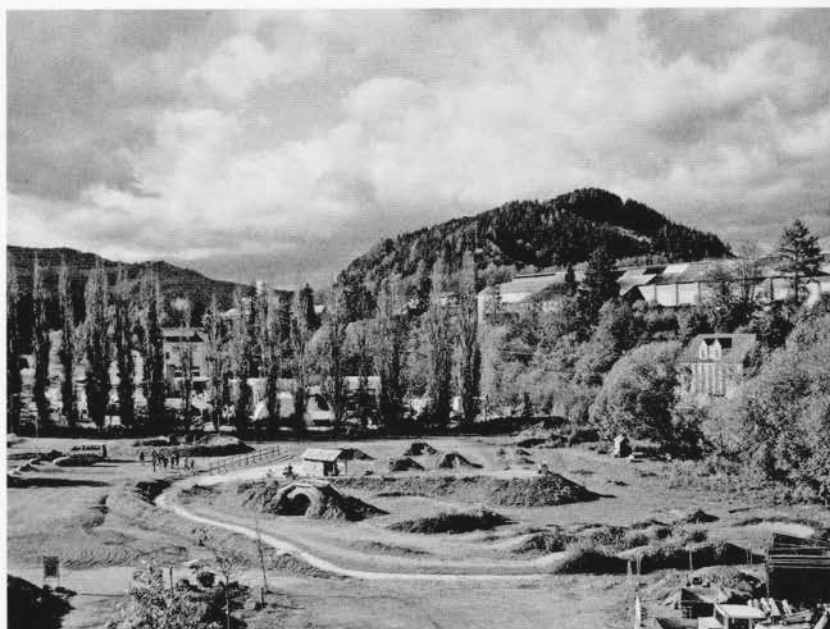


Abb. 4: Der reaktivierte Paradiesgarten, 2014. Foto: transparadiso.



Abb. 5: Eröffnung des Paradiesgartens, 2014. Foto: transparadiso.

Jugendlichen selbst verwaltet wird.¹³ Die Brache wurde mit einem geringen Budget und umso mehr kollektiver Arbeit zum neuartigen »Aktivpark«, der den zukünftigen Gemeinschaftsgarten und selbstdefinierte Aktivitäten mit weiteren Wünschen verknüpft. Somit können langfristig die Eigeninitiative, Eigenverantwortung und die aktive Involvierung der Bewohner*innen gestärkt werden.

Der Paradiesgarten – eine Makro-Utopie

Aus einem utopisch erscheinenden Konzept wurde also über Makro-Utopien (hier ineinandergreifende Teilprojekte) etwas Großes – eine quasi realisierte Utopie.

Die temporären und permanenten Projekte wurden sanft in ein längerfristiges Planungskonzept für das Gesamtareal eingebettet, welches von der Stadtentwicklung und der städtischen Wohnbaugesellschaft (dem Grundeigentümer des als Wohnbau umgenutzten Klosters) übernommen wurde.

Der Paradiesgarten soll in der Folge durch neue Wohnbauten für Singles ergänzt werden, da diese trotz der Schrumpfung der Stadt nachgefragt sind und dieser Typus in den Bestandsbauten nicht realisierbar ist. Der hier zu erwartende Zuzug würde wesentlich die soziale Durchmischung dieses Quartiers fördern. Ebenfalls sollen die urbanen Räume im Paradiesgarten (zum Beispiel durch eine öffentliche Plattform zur Mur) ergänzt und mit der zukünftigen Verlegung der Staustufe akkordiert werden. Somit sollen Angebote für die gesamte Stadt geschaffen werden, die die unterschiedlichen Bereiche, die bisher durch die Mur getrennt waren, in einem neuen zentralen öffentlichen Raum zusammenführen.

Aufforderung zur unaufgeforderten, freiwilligen Intersprachlichkeit

Urbanität einer ganz anderen Dimension – in einer Kleinstgemeinde – erzeugten wir in unserem im Juli 2016 eröffneten Projekt »Aufforderung zur ungeforderten freiwilligen Intersprachlichkeit« in Pottenhofen nahe der tschechischen Grenze. Pottenhofen (262 Einwohner*innen) ist eine Teilgemeinde von Wildendürnbach (1.570 Einwohner*innen) und wohl nie »urban« gewesen. Die Randlage an der tschechischen Grenze rief eine Verlangsamung hervor, die insbesondere durch das Interesse des Bürgermeisters Herbert Harrach an grenzüberschreitender Kommunikation und Zusammenarbeit (die trotz des Falls des

¹³ Dies wurde ermöglicht durch die informelle Betreuung von Heinz Gradwohl (unserem Projektpartner/Stadtentwicklung Judenburg).

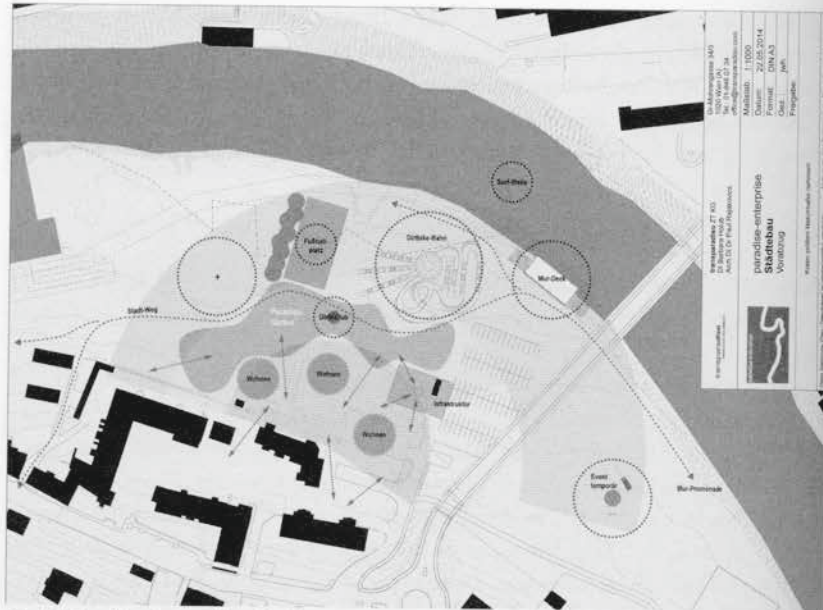


Abb. 6: Urban Development Plan. Grafik: transparadiso.

Eisernen Vorhangs vor mittlerweile 27 Jahren immer mehr zu kurz kommt¹⁴⁾ nun neue Möglichkeiten eröffnen soll.

Dieses Interesse griffen wir als zentralen Aspekt für die Platzgestaltung in Pottenhofen auf. Dafür entwickelten wir ein zweisprachiges, deutsch-tschechisches simultanes Scrabble-Spiel. Aus den daraus gewonnenen Wortschöpfungen der Teilnehmer*innen verfassten wir ein Textbild, das als wesentliches Element der Sitz-Tisch-Skulptur, die den Platz definiert, installiert wurde. Die Skulptur wird somit zum Identitätsträgerin einer grenzüberschreitenden Kommunikation im Alltag und schafft einen Aufenthaltsraum, der durch die Installation einer für die Region der benachbarten tschechischen Orten Nový Přerov und Břežítischen Leuchte ergänzt wird.¹⁵⁾

Urbanität verstehen wir hier auch im Sinne der Offenheit aller Beteiligten und der Auftraggeber*innen, die alle die Rolle von Ermöglicher*innen eingenommen haben.

¹⁴⁾ So mussten vor einigen Jahren die Sprachkurse für Tschechisch in den Volksschulen aufgrund gestrichener Förderungen aufgelassen werden.

¹⁵⁾ Um die Zusammenführung der getrennten Platzhälften zu fördern, wurde weiters eine Geschwindigkeitsreduktion auf 30 km/h im Bereich des Platzes mit der Niederösterreichischen Landesregierung erwirkt.



Abb. 7: Eröffnung in Pottenhofen, 2016. Foto: transparadiso.

Wie können wir Urbanität jenseits herkömmlicher Planungsinstrumente planen?

Die angeführten Projekte zeigen Urbanität in sehr verschiedenen Kontexten. Auch in ländlichen Regionen kann »Urbanität« entstehen – im Sinne des Schaffens von Qualitäten von öffentlichem Raum und dessen aktiver Aneignung. Wir verstehen Urbanität also nicht nur als Angebot, Raum zu nutzen, sondern als Möglichkeit, Visionen für ein gemeinschaftliches Zusammenleben zu entwickeln und im Alltag zu pflegen. Künstlerische Strategien, um Situationen dafür zu schaffen¹⁶, gibt es mittlerweile viele – auch wenn diese als Methoden noch kaum im Kunst- oder Urbanismus-Diskurs analysiert wurden¹⁷. Wir möchten hier zumindest zwei anführen, die uns speziell in Bezug auf die Frage nach Urbanität wichtig erscheinen:

Partizipation

Dem mittlerweile oft pauschal geäußerten Ruf nach Partizipation muss differenziert begegnet werden: Wer soll wann in welcher Expertise und für welches Ziel involviert werden? Welche Wirksamkeit und tatsächlichen Einfluss haben die Teilnehmer*innen auf Planungsprozesse? Wie kann die Dichotomie von »bottom up« und »top down« überwunden werden? Dies ist ein wesentliches Anliegen von direktem Urbanismus: Damit meinen wir auch, wie aktivistische

¹⁶ Wenn wir von »Situationen« sprechen, beziehen wir uns auf die Situationisten.

¹⁷ Dies war der Ausgangspunkt für Barbara Holubs Forschungsprojekt »Planning Unplanned« am Institut für Kunst und Gestaltung/TU Wien; vgl. Holub/Hohenbüchler (2015): *Planning Unplanned*.

Initiativen sowie künstlerisch-urbane Strategien maßgebliche Wirksamkeit in Planungsprozessen entfalten und gleichzeitig ihre Autonomie bewahren können. Partizipation bedeutet, sich Konfrontationen auszusetzen, anstatt nach vereinfachtem Konsens zu suchen. So betont Häußermann: »Kunst muss sich am Verordneten stoßen und kann nicht Teil der Inszenierung werden.«¹⁸

Makroutopie – die Möglichkeit des Unmöglichen

Während der Utopie-Begriff eher von einem abgeschlossenen Bild ausgeht (man denke an die (Ur-) Insel »Utopia« von Thomas Morus¹⁹), steht bei der Makroutopie der offene Prozess im Vordergrund. Das Bild des kaum Erreichbaren ist vorhanden und wartet auf seine Vergrößerung. Als wir vor knapp zehn Jahren den Begriff »Makroutopie« erstmals in einem Text verwendeten, bezeichneten wir diesen als ein »Nuklid der schon fast vergessenen Utopie oder deren »Schläfer«²⁰. Es geht also um die Vorstellung einer Veränderung, die wir erdenken – ja vielleicht auch nur erträumen, deren Umsetzung aber vorerst nicht realistisch erscheint. Selbstverständlich sind hier in erster Linie gesellschaftliche und räumliche Prozesse gemeint, die nur mit der Kraft des Kollektiven umgesetzt werden können.

Der Ausgangspunkt muss viel mehr als ein pragmatisch erreichbares Ziel sein. Es stehen »radikale Bilder« im Hintergrund, die auch mit den Parametern einer geringen Hoffnung auf Umsetzung eines größeren Ziels arbeiten (zum Beispiel tatsächliche gesellschaftliche Veränderungen, wie die Abkehr von neoliberaler Wirtschaft). Die Vorstellungen (Bilder) werden offengehalten und passen sich einem Arbeitsprozess, der auf ein (Fern-)Ziel ausgerichtet ist, an. Auf diese Weise wird Makroutopie zu einer Praxis, die immer wieder kleinere Ziele (»Makros«) formuliert. Diese Vorgangsweise liegt recht nahe an dem, was Ernst Bloch in »Das Prinzip Hoffnung« als »konkrete Utopie« beschreibt. Dabei reagierte Bloch auf die in der Mitte des 20. Jahrhunderts vorherrschende Utopie-Kritik basierend auf positivistischen und existenzialistischen Strömungen. Ausgehend von einem marxistischen Weltbild bettet Bloch das Thema der Utopie über die Hoffnung in eine jüdisch-christliche Tradition ein:

So liegt diese Identität allen Wachträumen, Hoffnungen, Utopien selber im dunkeln Grund und ist ebenso der Goldgrund, auf den die konkreten Utopien aufgetragen sind. Jeder solide Tagtraum meint diesen Doppelgrund als Heimat; er

18 Vgl. »The First World Congress of the Missing Things« (Baltimore, USA, 2014) und »The Second World Non-Congress of the Missing Things« (Wien, Aspern Seestadt), <http://www.missingthings.org> (28. 3. 2017).

19 Morus (2013): Utopia.

20 Holub/Rajakovics (2005): Fiktion: Makroutopie, S. 83.

ist die noch ungefundene, die erfahrene Noch-Nicht-Erfahrung in jeder bisher gewordenen Erfahrung.²¹

Während der Begriff der »konkreten Utopie« unrealisierte Möglichkeiten anspricht, betrachten wir Makroutopie als Methode, Utopien in kleinen Schritten – über »Makros« – zu realisieren und sich damit dem »utopischen Fernbild« anzunähern. So kann etwa ein kaum realisierbares Projekt über mehrere Teilprojekte zu einer tatsächlich realisierbaren Utopie werden (siehe oben: »Paradise Enterprise«).

Wir sind »urban«: Stadt Aichfeld – ein Stadtmodell

Die Stadt Judenburg verfolgt mit den Nachbarstädten im Aichfeld (unter anderem Knittelfeld, Zeltweg und Fohnsdorf) seit einigen Jahren ein neuartiges Modell einer »kollektiven Stadt«, die eine neue Identität proklamiert.²² Dieses Stadtmodell strebt an, die Gemeinden des Aichfelds aufgrund ihrer geografischen Lage zu einer Stadt zu vereinen, und damit nicht nur Verwaltungskosten zu reduzieren, sondern entgegen der üblichen Konkurrenzen von Nachbargemeinden (siehe die Shoppingmall in Fohnsdorf, die die Innenstadt von Judenburg aushöhlt) die spezifischen Qualitäten der einzelnen Gemeinden als Teil der neuen Gesamtstadt Aichfeld zu stärken. Damit wird dem Zwang von Eingemeindungen, um die 10.000 Einwohner*innengrenze zu erreichen, entgegengewirkt: Die Stadt Aichfeld wird ca. 50.000 Einwohner*innen haben und damit tatsächlich die Größe einer Mittelstadt erreichen.

Dieser neue Typus einer Stadt interessiert uns, denn er stellt ganz neue Herausforderungen an »Zentralität« im Sinne Lefebvres beziehungsweise der hier beschriebenen Urbanität dar. In dieser Stadt wird es kein klassisches Zentrum geben – eine Stadt also, die durch unerwartete Gegebenheiten sozial orientierte Gemeinschaften aktiv produzieren kann. Diese entstehen aus dem Mut, sich gegen populistische Tendenzen zu behaupten und sich für das Gemeinwohl zu engagieren. Dabei ist jede*r Einzelne gefragt. Dies ist gelebte Urbanität.

²¹ Bloch (1985): Das Prinzip Hoffnung, S. 368.

²² Hier ist es interessant, auf die Thematik der »Zwischenstadt«, wie Thomas Sieverts sie benannt hat, zu verweisen: Auch wenn seine Forschung Phänomene von Stadt betrachtet, die zwischen Vorstadt, Vorort und Kernstadt liegen, sich demzufolge auf städtische Qualitäten in Bezug auf deren Randgebiete beziehen, so weisen auch Kleinstädte im ländlichen Bereich strukturelle Phänomene auf, die nach einem neuen Konzept fragen und somit eine neue Identität schaffen können – auch wenn es hier keine Differenzierung oder Hierarchisierung zwischen »Stadt« und umliegenden Gemeinden gibt.

5.3

Handeln: Partizipation für Wunschproduktion

5.3.1

Wunschfreistellung - schlüsselfertig

transparadiso

Salzburg/ A, 2005

Im Rahmen von TrichtLinnBurg: Trichtlinnburg erforschte die Auswirkung von Tourismus auf das urbane Leben historischer Altstadtzentren im Rahmen eines EU-Projektes zwischen Maastricht/ Jan-van-Eyck-Akademie, Tallinn/ Center for Contemporary Arts und dem Salzburger Kunstverein/ Initiative Architektur

kuratiert von: initiative architektur und Hildegund Amanshausner

Das Indikatormobil agiert im Rahmen von Trichtlinnburg als Mediator leer stehender Objekte in der Altstadt um Wünsche jenseits von Marktzwängen freizulegen und somit wieder eine Vielfalt von Nutzungen in der Altstadt, die weitgehend monofunktional von Tourismus-bezogenen Nutzungen besetzt ist, anzuregen. Gemeinsam mit der Initiative Architektur und in Kooperation mit dem Altstadtmarketing konnten Besitzer von leerstehenden Geschäften in der linken Altstadt Hälfte zu einem Umdenken gewonnen werden, sodass die Leerstände anstatt als Stigma als Potenzial erkannt wurden und temporär von ihrer wirtschaftlichen Verwertbarkeit freigespielt wurden. Tapetenplakate verwandelten die Freistände in „Fassaden einer Zukunft mit Vision“. Die Leerstände wurden als Reserve der Stadt markiert und zur sichtbar gemachten Projektionsfläche von Wünschen der TeilnehmerInnen am Projekt. Vor Ort am Indikatormobil wurden Schlüssel (ohne zugehörige Adresse) zu den leerstehenden Lokalen ausgegeben. Wunschberater als „Spione“, die im Bereich der Lokale auf Einsatz warteten, führten die BesucherInnen in das eine oder andere Lokal. Ein Video präsentierte die Leerstände auf dem Indikatormobil, begleitet von Stimmen, die Wünsche flüsternten, und verhalf den RezipientInnen so - ergänzend zur persönlichen Wunschberatung - zur Entwicklung von persönlichen, aber auch kollektiven Wünschen.

Parallel veranstalteten wir ein öffentliches Video-Screening auf dem Indikatormobil und kuratierten ein Filmprogramm für Das Kino.



Das Indikatormobil war die Zentrale für Wunschberatung

transparadiso
barbara holub/ paul rajakovics

präsentiert mit dem indikatormobil:

wunschfreischaltung_schlüsselfertig _eine urbane intervention

in kooperation mit initiative architektur salzburg



im rahmen von **tricht_linn_burg_**
einem EU-projekt mit
maastricht/ jan-van-eyck-akademie
tallinn/ center for contemporary arts
salzburg/ salzburger kunstverein

"wunschfreischaltung_schlüsselfertig"

in der teilnahme salzburgs an **tricht_linn_burg**, einem eu-projekt von maastricht, salzburg und tallinn, in dem es nicht zuletzt um das verhältnis zwischen tourismus und leerstand geht, hat salzburg eine besondere rolle: im gegensatz zu den anderen beiden städten weist die altstadt von salzburg kaum leerstände auf. da die miet- und kaufpreise in salzburg eher hoch sind, gibt es wenig möglichkeiten für einsteiger, kulturschaffende oder überhaupt einer entwicklung für eine unabhängigen (kultur)szene. salzburgs chance einer psychogeographischen regenerierung ist damit stark eingeschränkt. "wunschfreischaltung - schlüsselfertig" bezieht sich in seiner gesamtheit also nicht auf die individuelle tatsache des **leerstehenden geschäftslokals**, sondern eher auf die möglichkeit eines anderen, heterogenen stadt-lebens, das auch widerständischere lebensweisen als image nicht nur zulässt sondern womöglich propagiert.



die wenigen freiräume entziehen sich, wenn überhaupt vorhanden, einem nicht ökonomisierten zugriff. transparadiso reagiert auf diese tatsache gemeinsam mit der **initia-tive architektur** und einigen besitzern von leerstehenden geschäften auf der rechten altstadtseite mit der urban-künstlerischen intervention "wunschfreischaltung_schlüsselfertig". **tapetenplakate** markieren dort freistände als "fassaden" einer zukünftigen funktion. die leerstände werden so als **poetische reserve** der stadt positioniert und zur projektionsfläche von wünschen der teilnehmerInnen am projekt. am indikatormobil in der priesterhausgasse werden schlüssel zu den leerstehenden lokalen ausgegeben, von denen allerdings nur manche sperren werden. von transparadiso eingesetzte "**spione**" werden im bereich der lokale auf die projektteilnehmerInnen warten, um diesen für einen kurzen moment das eine oder andere lokal zu **öffnen**.

schlüsselaußgabe:
beim indikatormobil/ priesterhausgasse

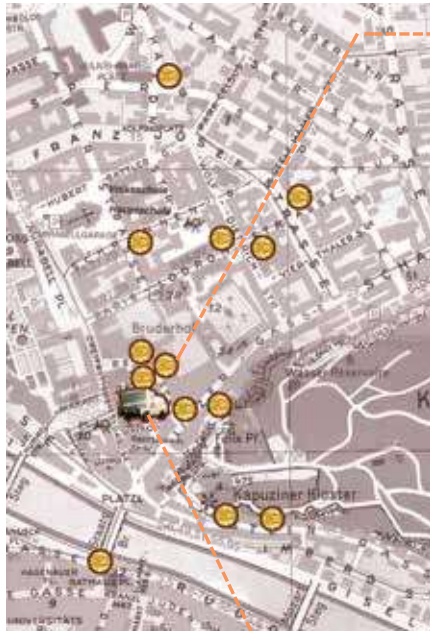
fr. 20.05.05 16–20 h
sa. 21.05.05 16–20 h

weitere informationen unter:
www.transparadiso.com
www.initiativearchitektur.at



INITIATIVE ARCHITEKTUR
salzburg

leer stehende räume
→topographien des wünschens:



die leerstände wurden in kooperation mit dem altstadtmarketing salzburg markiert und teilweise zugänglich gemacht

das **indikatormobil** als öffentliches **open-air-kino** zeigt:

20.05 und 21.05, 20h:
michael blum "wandering marxwards"
anton thiel "erich schuhputzer"

weitere zeigt **das kino** in kooperation mit initiative architektur ausgewählte filme als begleitprogramm



holen auch Sie sich einen schlüssel und lassen Sie sich von einem unserer spione in einen der derzeit (noch) verfügbaren freiräume in salzburg führen.....

das **indikatormobil**, ist ein "urbanes einsatzfahrzeug" für taktischen urbanismus, welches von transparadiso seit 2004 für urbane Interventionen eingesetzt wird. es versteht sich als flexibles tool für operationen im städtischen kontext, die sich zwischen urbanen und künstlerischen interventionen anordnen. es eröffnet unter anderem die möglichkeit, taktile bereiche urbaner fragestellungen in stadtplanerische überlegungen miteinzubeziehen. das "indikatormobil" soll urbane "notfälle" aufspüren und zur behandlung derselben eingesetzt werden. die notwendigkeit von einsatzorten wird aus vielfältigen und genre-übergreifenden aspekten herausdestilliert. urbanistische forschung und projektrecherche werden unmittelbar über kommunikation erobert.

hier wird bei "wunschfreischaltung_schlüsselfertig" das eigens für dieses projekt entwickelte **navigationsvideo** gezeigt und es werden nicht zuletzt die schlüssel zu den derzeit leerstehenden geschäften ausgegeben. außerdem kann beim indikatormobil während des projektes jederzeit für die persönlichen wünsche der teilnehmerInnen eine **fachberatung** eingeholt werden.

das antiraunzlokal, ein chillout, erzählte räume, vertikale plantagen in der steingasse, sonnenlicht im tiefgeschoß, schnürlregenfreie zone, vereinsheim für verlierer, ein schreiraum, revolutionszentrum, eine schule des riechens, dampfbad, hindutempel, eine freizone für lesben und schwule, die schatzkammer, ein lila salon, das ein-million-dezibellokal, das übungszentrum für panzerknacker, ein freiraum, ein mozart-emanzipationsraum für anfänger, räume der reserve

assistentz und technik: wolfgang obermair
 in kooperation mit der radio-fabrik salzburg und dem altstadtmarketing salzburg
 herzlichen dank an paul raspotnig/ initiative architektur salzburg
 © transparadiso 2005

5.3.2

Das Indikatormobil als Dispositiv posturbanistischer Stadtnutzung

transparadiso

Dieser Text wurde erstmals publiziert in: Jens E. Sennewald (Hrsg.), *transversale | 2| 2006*. *Erfahrungsräume - Configurations de l'expérience*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, S. 212-217



01 Etwa seit OMA's Wettbewerbsbeitrag für den Parc de la Vilette, Paris 1983, könnten Programming und strategisches Denken als fixe Komponenten in der Städteplanung vorausgesetzt werden. Dabei werden über die funktionale Zuordnung hinaus Programme entwickelt, die verschiedene Szenarien forcieren. (Dieses Vorgehen ist aber eher Selbstverständlichkeit im Diskurs als in der gängigen Praxis von Stadtplanungsämtern)

02 Marius Babias, Kunst und Militanz – Zum Verhältnis zwischen Ästhetik und Politik in Geschichte und Gegenwart, Kunst Öffentlichkeit Zürich, 2005, vgl. www.stadtkunst.ch

03 "public art" steht hier für öffentliche Projekt-Kunst und nicht für die Transformation des Skulpturenbegriffes im öffentlichen Raum, für die der Begriff in den 1970er und 1980er Jahren in erster Linie stand (vgl. z.B. Claes Oldenburg).

Seit Mitte der Neunzigerjahre wird der urbane Raum zunehmend durch künstlerische Interventionen aktiviert – ein Terrain, das vom Städtebau unterschätzt oder gar vergessen scheint. transparadiso arbeitet seit 2003 an der Entwicklung eines neuen urbanistischen Instrumentariums, dem Indikatormobil, das eine neue urbane Praxis, das kontextuelle Handeln, in die Realität umsetzen soll. Dieses Feld soll über experimentelle und spontane Handlungen, bei der Praxis und Forschung zusammenfallen können, für urbane Fiktionen zurückerobert werden.

Als Instrumentarium, dessen öffentliche Verantwortung sich mehr und mehr in der Normierung von internationalen Standorten und in der Abwicklung von Public-Private-Partnerships erschöpft, blendet die Stadtplanung naturgemäß den Raum für kurzfristige Interventionen und Programme¹ aus. Deshalb wurde in den letzten Jahren (vielleicht seit "Culture in Action", Chicago 1994, das immer wieder als Schlüsselprojekt angeführt wird) vermehrt die Kunst zu Hilfe gerufen, wenn es um urbane Probleme in Zusammenhang mit gesellschaftspolitischen Fragen ging. Allgemein wird bei Projekten, die im öffentlichen Raum (Stadtraum) stattfinden, und die sich an verschiedene Öffentlichkeiten wenden, oft der Begriff der "urbanen Intervention" verwendet, wo ein "Urbanes Programming" oder eine direkte urbane Intention als Motivation dahinter steht. Die Grenzen sind bewusst oder unbewusst fließend, was als Kunst (z.B. "televecendario" von Inigo Mangano-Ovalle bei "Culture in Action", Thomas Hirschhorn's Monumentprojekte), Theater (z.B. Schlingensiefel) oder Urbanismus bezeichnet werden sollte. Allgemein wurde von diesen Projekten ein sozialer Impact erwartet und sie wurden oftmals mit dem allgemeinen Begriff der "Public Art" charakterisiert.

"Public Art agierte im Bewusstsein einer gesellschaftlichen Dauerkrise. Sich unabhängig von der autonomistischen Geschlossenheit des Werks zu machen und in oftmals parallel geschaltete verschiedenartige Rollen, Medien und Genres zu schlüpfen, ist ein Kennzeichen der Public Art sowie die Verschiebung des Rollenmodells Künstler/Künstlerin hin zum Kulturproduzenten/Kulturproduzentin"² – was auch bedeutet, dass urbane Interventionen formal nicht so einfach von Public Art³ unterschieden werden konnten. Noch diffiziler wird es, urbane Interventionen einem Rezeptionsfeld (abgesehen vom zufälligen Passanten-Konsumenten) zuzuordnen: Wann bezieht sich die Handlung

auf Kunst und wann auf Urbanismus? Auch wenn wir für eine Aufhebung der Grenzen zwischen den Genres plädieren, ist es uns umso wichtiger, genau jene Situationen zu benennen, in denen eine Differenzierung notwendig erscheint – nämlich dann, wenn als Teil des Projektes eine längerfristige, nachhaltige Wirksamkeit angestrebt wird, d.h. wenn die temporär angelegte Intervention als Mittel für Veränderung von Stadt eingesetzt wird, sei es im Denken, im Handeln, oder in beidem. Diese Ansätze – und von jenen wollen wir hier sprechen – sind für uns dem Urbanismus zuzuordnen. Im Sinne einer Weiterentwicklung bzw. Ausdifferenzierung urbaner Interventionen als urbanistische Strategie benötigt es allerdings neue Mittel und Werkzeuge, die eine “Urbane Praxis” auch auf eine nachhaltigere Ebene bringen können.

Das Indikatormobil, ein neues urbanes Instrumentarium

transparadiso begann 2003 mit der Entwicklung des Indikatormobiles, welches als Prototyp seit 2004 im Einsatz ist.

“Das Indikatormobil versteht sich als flexibles Tool für Operationen im städtischen Kontext, die sich zwischen urbanistischen und künstlerischen Interventionen anordnen. Es eröffnet unter anderem die Möglichkeit, taktische Bereiche urbaner Fragestellungen in stadtplanerische Überlegungen miteinzubeziehen”⁰⁴.

Die Wendigkeit, die dieses Tool ermöglicht, eröffnet somit neue Zugangsweisen zu urbanen Interventionen, die man als “Ambulanten Urbanismus” bezeichnen könnte. Dieser bedient sich taktischer Intervention und strategischem Denken, welches Planung auch als partizipatorisches Prinzip betrachtet, ohne das Gesamte inklusive der konkreten Verantwortlichkeiten der Akteure außer Acht zu lassen. Das professionelle Agieren in diesem Sinne möchten wir als “Kontextuelles Handeln”⁰⁵ bezeichnen, auf welches wir später noch genauer eingehen werden. Ambulanter Urbanismus als urbane Praxis kontextuellen Handelns besteht nicht zuletzt aus einer Summe von Einzelinterventionen, welche taktisch auf Situationen reagieren.

Das “Indikatormobil” soll urbane “Notfälle” aufspüren und zur Behandlung derselben eingesetzt werden. Die Notwendigkeit von Einsatzorten wird aus vielfältigen und genre-übergreifenden Aspekten herausdestilliert. Es ist gar nicht notwendig, Modethemen wie “schrumpfende Städte” oder die Verslumung von Megacities heranzuziehen, um zu sehen, wie sehr Stadtplanung als übergeordnetes hierarchisierendes Instrumentarium hoffnungslos überfordert ist. Das Indikatormobil sucht daher über kleine, konkrete und kontextbezogene Fragestellungen an ein übergeordnetes Thema heranzukommen. Die eingesetzten Mittel sollen jedes Mal neu an der Aufgabenstellung entwickelt werden. So kann eine größtmögliche Flexibilität in der Arbeit gewährleistet werden, obwohl das Indikatormobil sehr wohl mit einer fixen Grundausstattung versehen ist:

Ein alter Volkswagen T3 wurde mit einem Spezialaufsatz versehen, der mit diversen Grundfeatures ausgestattet ist, die je nach Anforderung des Einsatzes ergänzt bzw. aktiviert werden können. Zur fixen Ausstattung gehören: eine ausziehbare Bar, Lautsprecherboxen und eine Videoprojektionsleinwand mit Beamer, der über einen Wechselrichter auch während der Fahrt projizieren kann. Desweiteren stehen optional Videokameras, Laptops, ein Tonverstärker und ein mobiles Mischpult zu Verfügung. Bereits beim letzten Projekt “Wunschfreischaltung_schlüsselfertig” in Salzburg bei “tricht-linn-burg” wurden konkrete Überlegungen angestellt, dieses Fahrzeug mit einer mobilen

04 Vgl. www.transparadiso.com/ Indikatormobil

05 Vgl. Paul Rajakovics, Kontextuelles Handeln in Architektur und Städtebau, Graz 2000 (Dissertation an der Technischen Universität Graz bei Joost Meuwissen)

Radiosendeeinheit auszustatten, was jedoch auf Grund der Entwicklung des EU-Gesamtprojektes letztlich doch nicht realisiert wurde.

Das Indikatormobil als urbanes Tool könnte in seinem Einsatz als posturbanistisches Einsatzfahrzeug⁶ gesehen werden, welches sich ständig in einem urban unsicheren Terrain bewegt, ja es sogar sucht, ohne seinen "Plan" zu verlieren. Es steuert durch fehlgeplante und verlassene urbane Strukturen, um plötzlich wie aus dem Nichts aufzutauchen und als analoger "Max Headroom" auf den verschiedensten Ebenen eine Survivalstrategie zu entwickeln – oder es decodiert festgefahrene Strukturen, um wieder neuen Freiraum zu schaffen.⁷ Es soll Hilfestellung bei mutmaßlich "feindlichen Beplanungen"⁸ leisten oder einfach als Forschungsfahrzeug eingesetzt werden.

Im April 2004 tauchte das Indikatormobil erstmals bei der Ausstellung "Wiener Linien" im Wienmuseum auf, von wo aus dann auch der erste Projekteinsatz mit "Seine Evidenz" gestartet wurde. Verschiedene Magistratsabteilungen der Stadt Wien wurden eingeladen, ihren Gerätschaften und Einsatzfahrzeugen hedonistische Komponenten abseits der funktionalen Alltags-Einsatzroutine abzurufen, und so Fragen nach einem "Funktionieren" von Stadt neu zu stellen. Das Indikatormobil und seine Crew folgten den Spuren von Müllwägen, Lampenkränen, Schneebuggern, Laubsaugern, mobilen Brückenliften etc. und forderten diese zu einer gemeinsamen neuen Choreographie heraus. Dabei entstand über einen Zeitraum von 48 Stunden eine dichte Abfolge von Interventionen, spontanen Begegnungen und performativen Events, die auf Video dokumentiert und live im mobilen Studio im Indikatormobil geschnitten wurden. Auch wenn es sich hier um ein klar urbanes/urbanistisches Projekt handelte, so wurde "Seine Evidenz" – ähnlich wie der Einsatz im slowenischen Kulturzentrum "Pavelhaus" in Laafeld/Steiermark an der Grenze zu Slowenien mit dem Video "impeccable" – eher im Kunstkontext rezipiert.

Anders verhielt es sich bei dem Ende Mai stattfindenden Projekt "Wunschfreischaltung _schlüsselfertig" in Salzburg, welches als Auftrag der Initiative Architektur Salzburg konkret als Projekt für die Altstadt stattfand:

"Wunschfreischaltung _schlüsselfertig"⁹

Gemeinsam mit der Initiative Architektur konnten in Kooperation mit dem Altstadtmarketing einige Besitzer von leerstehenden Geschäften in der linken Altstadt Hälfte zu einem Umdenken gewonnen werden, das die Leerstände anstatt als Stigma positiv als Potenzial konnotierte und somit temporär von ihrer wirtschaftlichen Verwertbarkeit freispielen konnte. Tapetenplakate verwandelten die Freistände in "Fassaden" einer Zukunft mit "Vision". Die Leerstände wurden so als Reserve der Stadt markiert und zur sichtbar gemachten Projektionsfläche von Wünschen der TeilnehmerInnen am Projekt. Vor Ort am Indikatormobil wurden Schlüssel (ohne zugehörige Adresse) zu den leerstehenden Lokalen ausgegeben, von denen allerdings nur manche sperrten. "Spione", die im Bereich der Lokale auf Einsatz warteten, führten die ProjektteilnehmerInnen auf Wunsch für einen kurzen Moment in das eine oder andere Lokal, falls der ausgehändigte Schlüssel nicht passte. Ein Video präsentierte die Leerstände, begleitet von Stimmen, die Wünsche flüsterten, und verhalf den RezipientInnen so – ergänzend zur persönlichen Wunschberatung von SpezialistInnen – zur Entwicklung von persönlichen, aber auch kollektiven Wünschen.¹⁰

Der Beitrag zu *tricht_linn_burg* verdeutlichte die Kluft zwischen Immobilienverwertung(sdruck) und urbanem Bedürfnis. In einer Stadt wie Salzburg ist auf Grund der üblichen Immobilienpreise nicht einmal mehr das Wünschen

06 Jens Emil Sennewald prägte diesen Begriff als Initiator zu diesem Text

07 Wenn Städteplanungen immer mehr vom Goodwill privater Investoren abhängig werden, also das, was als öffentlicher Raum bezeichnet wird, quasi aufgegeben wird, so werden endzeitliche Fernseh-Szenarien, wie in der Kult - U.S. Science Fiction Serie "Max Headroom" Wirklichkeit. Dort wird bereits in den 1980ern aus dem Geist der Cyberpunk-Bewegung der öffentliche Raum als etwas Aufgegebenes dargestellt, während der Hauptprotagonist sich im Cyberspace bewegt. Das Indikatormobil wäre in diesem Fall ein posturbanistisches Survival-Realrauminstrumentarium.

08 Als "feindliche Beplanung" könnten beispielsweise Planungen bezeichnet werden, die eine "soziale Raumproduktion" ausklammern bzw. unter private Kontrolle stellen.

09 Dieses Projekt war ein Beitrag zu *tricht_linn_burg*, einem EU-Projekt mit der Jan-van-Eyck-Akademie/ Maastricht, dem Center for Contemporary Art/ Tallinn und dem Salzburger Kunstverein mit der Initiative Architektur Salzburg und fand im Mai 2005 statt.

10 Die "Topographien des Wünschens" waren: das Antiraunzlokal, ein Chillout, erzählte Räume, vertikale Plantagen in der Steingasse, Sonnenlicht im Tiefgeschoss, schnürlfreie Zone, Vereinsheim für Verlierer, ein Schreirraum, Revolutionszentrum, eine Schule des Riechens, Dampfbad, Hindutempel, eine Freizone für Lesben und Schwule, die Schatzkammer, ein lila Salon, das Ein-Million-Dezibel-Lokal, das Übungszentrum für Panzerknacker, ein Freiraum, Räume der Reserve.....

gestattet. So hat die Wunschberatung beim Indikatormobil gezeigt, dass SalzburgerInnen wesentlich verhaltener bei ihren Wünschen waren als Touristen. Fast immer wurden die hohen Mietkosten erwähnt, obwohl das Projekt abseits stadtbekannter Hochpreisareale stattfand. Trotz erfolgreicher Intervention stellte sich die übliche Frage, nämlich wie das Dilemma der Pragmatik zu Gunsten von mehr Freiheitsgraden eröffnet werden kann? Wo und wie können nachhaltig Strukturen geschaffen werden, die soziales Agieren bis zu gezielter Agitation wieder ermöglichen? Die Stadtplanungsämter stehen hier meist im Windschatten von Privatisierungen und Private-Public-Partnerships angekettet auf verlorenem Posten. Projekte wie „Wunschfreischaltung“ können wohl momentan etwas zünden, jedoch fehlt ihnen die Basis für Nachhaltigkeit, die zu Strukturen einer potenziellen Permanenz verhilft. (Im Falle von „Wunschfreischaltung“ arbeiten wir noch daran.) In diesem Fall muss man als UrbanistIn hier aber von der Taktik zum strategischen Plan übergehen.

Intervention contra Planung? Kontextuelles Handeln

Urbane Denk- und Planungsprozesse werden fast immer als Dichotomie zwischen Strategie und Taktik dargestellt. Kontextuelles Handeln, welches als urbane Vorgehensweise eine Verknüpfung von programmatischer Planung und taktischer urbaner Intervention ist, findet insbesondere dort seine Anwendung, wo klassische Planung versagt, aber auch der Widerstand, „beplant“ zu werden, nicht groß genug ist, um eine Fiktion für einen Ort zu entwickeln. Es kann als Synthese zwischen Taktik und Strategie¹¹ professionellen Agierens und damit als Grundlage des ambulanten Urbanismus, wie wir ihn mit dem Indikatormobil entwickeln, gesehen werden. Kontextuelles Handeln ist eine Art „urbanen Handelns“ von StädteplanerInnen, was bedeutet, „alles, was eine Situation mitbestimmt“ zu erfassen und daraus ein Projekt auf mehreren Ebenen und in verschiedenen Maßstäben und Zeitabläufen zu konzipieren. Vor allem Aspekte, die üblicherweise unerwünscht sind, und die deshalb als Fehler „ausgemerzt“ werden sollen, wie Widersprüche und sich reibende Interessen, werden als positives „Material“ aufgegriffen und womöglich noch verstärkt, um spezielle Qualitäten herauszudestillieren. Im Falle von „Wunschfreistellung_schlüsselfertig“ wurde dies z.B. sichtbar im Moment des Türöffnens der einzelnen Lokale. Obwohl das zugänglich machen der Lokale im Einverständnis mit den Besitzern geschah (als Resultat längerer Überzeugungsarbeit während der Projektvorbereitung), wohnte dem Moment selbst etwas heimliches oder auch unheimliches inne. Ausgestattet mit Taschenlampe und Projekt-T-Shirt bekam der eigentlich selbstverständliche Moment des Öffnens die Ambivalenz des Eindringens – etwas Besonderes und Nicht-Alltägliches, das mit dem Reiz des Randes der Legalität spielte.¹² Durch bewusst inszenierte Außergewöhnlichkeit wurden auch die völlig unterschiedlichen Qualitäten der Orte viel intensiver wahrgenommen. Die KulturkonsumentInnen wurden zu Komplizinnen in einer verdeckt erscheinenden Ermittlung, und drangen nicht nur hinter die mit Plakaten bedeckten Fassaden der Lokale, sondern auch hinter die Fassaden von divergierenden Interessen vor. Kontextuelles Handeln ist in Makrobereichen – wie dem oben erwähnten – ebenso möglich wie in großen urbanistischen Zusammenhängen. Man könnte sagen, es ist die professionelle Zwillingschwester des „urbanen Handelns“, welches im Sinne de Certeaus ja nur als widerständische taktische Praktik des kleinen Mannes verstanden werden kann.

Entgegen herkömmlicher Planungsmethoden, die versuchen, einen angestrebten Zustand mit gewissen Planungsinstrumentarien zu erreichen, versucht das kontextuelle Handeln, als Parallelebene zu linearem Denken,

¹¹ Vgl. auch Michel de Certeau in „Kunst des Handelns“. Merve Berlin, 1988, Seite 21 ff. (frz.: „arts de faire“, Union Générale d'Éditions, Paris 1980). In seinem Kapitel „Taktiken von Praktiken“ stellt er diese beiden Begriffe gegenüber, um sehr deutlich das zu beschreiben, was als urbane Praxis heute verstanden werden kann.

¹² Ursprünglich war geplant, ausgewählte Orte tatsächlich kurzfristig dem „unbekannten Nutzer“, der den richtigen Schlüssel zog, zur Verfügung zu stellen. Dies war jedoch bei den Besitzern nicht durchzusetzen.

Brüche zu ermöglichen und Aneignungspotenziale zu eröffnen, d.h. einen Zustand in der Schwebelage zuzulassen. Dies setzt ein Bewusstsein voraus, das fast als das eines Doppelagenten erscheinen mag. Das heißt, gewisse Handlungen werden initiiert, um andere nach sich zu ziehen, die jedoch so nicht vorausgedacht werden, sondern erst durch die Aneignung von KonsumentInnen verzweigte Wege einnehmen können. Das Feld der einzelnen sozialen Handlung wird genau so eingeschlossen wie das Bewusstsein, nicht alles planen zu wollen.

Will man kontextuelles Handeln über Lefebvres erklären, so geht es um ein Oszillieren zwischen räumlichen Praktiken und der Repräsentation von Raum (Darstellungsebene). Die dritte Ebene in Lefebvres "production de l'espace", die Vorstellungsebene bzw. die "Räume der Repräsentation", lassen das zu, was wir als Fiktion bezeichnen wollen. Auch bei "Wunschfreischaltung" war der fehlende Wunsch letztlich die Hürde für die Nachhaltigkeit des Projektes.

Wunsch, Vision, Fiktion, Sehnsuchtsraum

Waren Utopien bis dato hauptsächlich geprägt von der Sehnsucht nach Erleichterung von Arbeit bzw. möglichst einem Leben ohne Arbeit, so hat sich diese Situation heute umgekehrt. Das Schaffen von Arbeitsplätzen als Garant für Wirtschaftssicherung und damit Sicherung der Altersversorgung ist ein Dauerbrenner auf der tagespolitischen Agenda der Industrienationen. "Die Inselrepublik Utopia ist vor allem deshalb eine menschenwürdige, weil ihre Bewohner so weitgehend von der Arbeitsfron befreit sind." beschreibt Ernst Bloch die Quintessenz des Schöpfers des Begriffs "Utopie", Thomas Morus. Heute sind diese Inseln der (meist nicht mehr ersehnten) "Befreiung von Arbeit" neu definiert. Individualisierungen und diskursive bzw. politische Realitäten lassen dem Utopiebegriff als kollektivem Topos kaum mehr Raum. Trotzdem bleibt die latente Sehnsucht nach Utopie bestehen, welche möglicherweise individuell bzw. als potenzielle Zugehörigkeit zu einer Gruppe ausgelebt werden kann. In unseren Kulturkreisen ist jedoch die Zurückhaltung vor massenbeschwörenden gesellschaftlichen Aufbrüchen groß, sodass Sehnsucht nach Utopie in andere Bereiche transferiert wird. Letztlich lässt sich allerdings schwer mehr von Utopie sprechen, sondern man könnte den Begriff der Macroutopie verwenden, der dem Nuclid einer fast vergessenen Utopie oder deren "Schläfer" entspricht.

Ein konkreter Sehnsuchtsraum soll für das Gebiet Köflach/ Voitsberg in der Steiermark, deren Braunkohleabbau Ende letzten Jahres (2004) endgültig stillgelegt wurde, generiert werden. Ob diese "Insel" von "glücklichen Arbeitslosen" bewohnt ist, erforscht transparadiso mit dem aktuellen Projekt "Plan b"¹³. transparadiso möchte in diesem Projekt das erste Mal mit einer neuen Strategie arbeiten, nämlich mit der "vorweggenommenen Fiktion".

"Plan b" und die vorweggenommene Fiktion

"Im Falle des Scheiterns tritt Plan b in Kraft" – transparadiso nimmt ein Ausstellungsprojekt zum Anlass, seine urbanistische Forschung anhand einer konkreten Intervention mit Langzeitauswirkung zu verfolgen. "Plan b" setzt bei der vorweggenommenen Fiktion an. Da, wo das Wünschen wieder gestattet und gefordert ist, nach dem Scheitern des neoliberalen Systems, da wo eine "Vision" wieder Platz hat. Das Faktische, das im Titel anklingt, ist strategisches Programm: Als wären die Voraussetzungen bereits geschaffen, operiert "Plan b", indem es – als Ziel – dann tatsächlich Voraussetzungen schaffen möchte, die längerfristige Wirkung auf urbanistische Prozesse haben können.

¹³ "plan b" ist derzeit in Vorbereitung und wird anlässlich der Ausstellung "talking cities" für die Kokerei Zollverein in Essen 2006 entwickelt.

In einem ersten Schritt soll ein konkreter architektonischer/ urbaner Entwurf konzipiert werden, welcher Wunschvorstellungen implementiert. Über die Intervention bzw. die Gründung einer Gewerkschaft entsteht eine taktische Ebene. Aus der Differenz zwischen urbaner Realität und Utopie bzw. Subvision¹⁴ des Projektes entsteht eine neue Ausgangsposition konkreter Wirklichkeit. Die Gewerkschaft ist Teil einer Fiktion der Bespielung, und wird bereits durch ihre Gründung als Part der Projektrealisierung vorausgesetzt.

Köflach, eine kleine Stadt in der Weststeiermark, ist mit der Problematik postindustrieller Nutzungen konfrontiert (aufgelassener Bergbau, Schließung eines Kraftwerkes etc.). "Plan b" befasst sich mit dem schnellen Verschwinden der Identität einer ganzen Region und dem damit einhergehenden Strukturwandel, der harmlos und umweltverträglich "Rückbau" genannt wird, und nicht nur sprichwörtlich "Gras über die Sache wachsen lässt". Das Dazwischen, das fehlt, die Differenz zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem ist dabei Ausgangspunkt unserer Spekulation und Recherche und soll mit den vor Ort Beteiligten in produktives Material überführt werden.

Ein zentrales Element dabei soll die "Gewerkschaft für Kaufkrafthalter"-spielen, die im Rahmen des Projektes gegründet wird. Die Gewerkschaft als anachronistisches Instrument soll dabei – im Sinne der Fiktion – in ihrem Retrocharme genutzt werden, um eine Makroutopie¹⁵, zu etablieren. Im Laufe des Projektes soll ein Spiel mit der Lösung entstehen, anstatt krampfhaft nach der einen "großen Lösung" zu suchen.

Unsere Mutmaßung ist, dass diese Differenz größer ist, als von offizieller Seite festgestellt wird. "Plan b" tritt immer dann in Kraft, wenn der ursprüngliche Plan versagt hat. Scheinbar eine Notlösung, aus Notwendigkeit, könnte er zu einem selbstbewussten, eigenständigen Extra mutieren, das weitere Kreise zieht, als die direkt abschätzbaren oder planbaren und dies ist wiederum Signifikat einer ungeplanten Situation – vielleicht sogar "posturbanistisch", falls die offizielle Planung taktische Bereiche vergisst.

14 Subvision bezeichnet eine durch eine Mikroutopie generierte Vision, die der Pragmatik kollektiven Denkens verhaftet ist.

Seine Evidenz

Einsätze des Indikatormobils im öffentlichen Raum in Wien

Wiener Linien

Wien Museum, 2004

kuratiert von: Brigitte Huck und Wolfgang

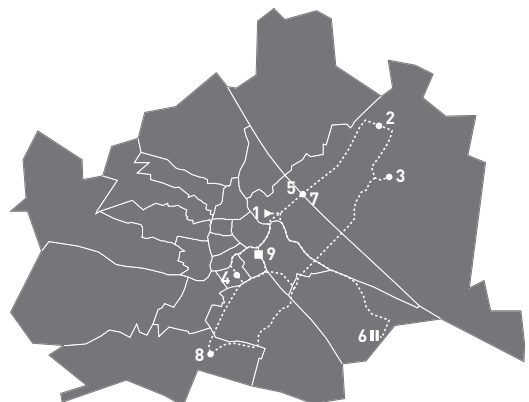
Kos



Einsatz des Indikatormobils in Wien-Inzersdorf: Vorstellung bei der ASFINAG



Einsatz auf der Reichsbrücke während deren Renovierung, der in der Nacht mit der MA 29 fortgesetzt wurde.



Routen der Einsätze des Indikatormobils für Wiener Linien



Im Rahmen der Ausstellung „Wiener Linien“ fand der erste öffentliche Einsatz des Indikatormobils statt, das sich dabei seinen Wiener „Kollegen“ diverser Magistratsabteilungen vorstellte, also jenen Beamten, die mit dem reibungslosen, pragmatischen „Funktionieren der Stadt“ befasst sind. Dieses „Funktionieren der Stadt“ wurde in Auseinandersetzung mit dafür zuständigen Magistratsabteilungen wie MA 48 (Abfallentsorgung, Schneeräumung), MA 33 (Straßenbeleuchtung), MA 29 (Brückenbau) und MA 42 (Stadtgartenamt) hinterfragt und durch hedonistische Aspekte abseits der üblichen Funktionen erweitert.

So entwickelte sich zum Beispiel eine performative „Verfolgungsjagd“ mit den Maschinen der Autobahnmeisterei in Wien-Inzersdorf auf dem Firmengrundstück – somit geschützt vor den Folgen gesetzlich ungedeckter Einsätze des Indikatormobils –, „ein Spaziergang auf der Fahrbahn der frisch asphaltierten und noch gesperrten Reichsbrücke über die Donau sowie ein nächtlicher Ausflug in die ruhige Tiefe bei Wartungsarbeiten unterhalb der Brigittenauer Brücke, die ebenfalls über die Donau führt.

Die intensiven Tag- und Nacht-Einsätze wurden gefilmt, im Indikatormobil geschnitten und während der Fahrt auf die Rückwand des Indikatormobils projiziert. Rohschnitte waren bei einem nächtlichen Zwischenstopp im Kunstraum Bernsteiner zu sehen. Ein Video mit einem Zusammenschnitt der Einsätze wurde sowohl im Indikatormobil, das während der Ausstellung vor dem Wien Museum geparkt war, als auch in der Ausstellung selbst gezeigt.



Live Projektion und Video-Schnitt während der Fahrt im Indikatormobil



Nachteinsatz #1
Mittwoch, 2.Juni 2004, 19:00,
bis Donnerstag, 3.Juni 2004, 7:00



Zwischenstopp: 22:30,
Kunstraum Bernsteiner,
Dreherstraße 75B, 1110 Wien

Das Indikatormobil klappt seine Bar aus und zeigt Videobilder von seinen ersten Einsätzen

Der folgende Beitrag ist ein komplementärer Text. Lesen Sie auch Posturbanistische Stadtnutzung: Das „Indikatormobil“ von transparadiso im Jahrbuch *transversale* Nr.2, erschienen im Wilhelm Fink Verlag, München 2006.

Intervention contra Planung? Kontextuelles Handeln

Von Barbara Holub und Paul Rajakovics, Wien (transparadiso@chello.at)

Depuis le milieu des années quatre-vingt-dix, l'espace urbain est habité et toujours plus structuré par des interventions artistiques... un domaine que l'urbanisme semble sous-estimer, voire oublier. Depuis 2003, Transparadiso travaille au développement d'un nouvel instrument urbanistique : le Indikatormobil (mobile indicateur), une pratique urbaine censée réaliser une « action en relation avec son contexte ». Au cours des activités expérimentales et spontanées de Transparadiso, pratique et recherche ne font souvent qu'une. Le but est alors de reconquérir les zones urbaines pour en faire des espaces fictionnels.

Urbane Denk- und Planungsprozesse werden fast immer als Dichotomie zwischen Strategie und Taktik dargestellt.

Kontextuelles Handeln, das als urbane Vorgehensweise eine Verknüpfung von programmatischer Planung und taktischer urbaner Intervention ist, findet insbesondere dort seine Anwendung, wo klassische Planung versagt, aber auch der Widerstand, "beplant" zu werden, nicht groß genug ist, um eine Fiktion für einen Ort zu entwickeln. Es kann als Synthese zwischen Taktik und Strategie professionellen Agierens und damit als Grundlage des ambulanten Urbanismus gesehen werden.

Kontextuelles Handeln ist eine Art "urbanen Handelns" von Städteplanerinnen und Städteplanern, was bedeutet, "alles, was eine Situation mitbestimmt" zu erfassen und daraus ein Projekt auf mehreren Ebenen und in verschiedenen Maßstäben und Zeitabläufen zu konzipieren. Vor allem Aspekte, die üblicherweise unerwünscht sind, und die deshalb als Fehler "ausgemerzt" werden sollen, wie Widersprüche und sich reibende Interessen, werden als positives "Material" aufgegriffen und womöglich noch verstärkt, um spezielle Qualitäten herauszudestillieren.

Bei dem Projekt "Wunschfreischaltung _schlüsselfertig", das als Auftrag für die Altstadt in Salzburg durchgeführt wurde¹, wurde dies z.B. sichtbar im Moment des Türöffnens der einzelnen Orte. Das Projekt bestand darin, dass leer stehende Ladenräume, die zuvor mit eigens entwickelten Tapeten-Plakaten verhängt worden waren, mit von den Künstlern verteilten Schlüsseln zugänglich gemacht wurden. Obwohl das Zugänglich-Machen der Orte im Einverständnis mit den Besitzern geschah (als Resultat längerer Überzeugungsarbeit während der Projektvorbereitung), wohnte dem Moment selbst etwas heimliches oder auch unheimliches inne. Ausgestattet mit Taschenlampe und Projekt-T-Shirt bekam der eigentlich selbstverständliche Moment des Öffnens die Ambivalenz des Eindringens – etwas Besonderes und Nicht-Alltägliches, das mit dem Reiz des Randes der Legalität spielte. Durch bewusst inszenierte Außergewöhnlichkeit wurden völlig unterschiedliche Qualitäten der für das Projekt ausgewählten Orte viel intensiver wahrgenommen. Die Kulturkonsumenten wurden zu Komplizen in einer verdeckt erscheinenden Ermittlung, und drangen nicht nur hinter architektonische Fassaden, sondern auch hinter die Fassaden divergierender Interessen.

Kontextuelles Handeln ist in Makrobereichen – wie dem oben erwähnten – ebenso möglich wie in großen urbanistischen Zusammenhängen. Man könnte sagen, es ist die professionelle Zwillingsschwester des "urbanen Handelns", welches im Sinne de Certeaus ja nur als widerständische taktische Praktik des kleinen Mannes verstanden werden kann. Entgegen herkömmlicher Planungsmethoden, die versuchen, einen angestrebten Zustand mit gewissen Planungsinstrumentarien zu erreichen, versucht das kontextuelle Handeln, als Parallelebene zu linearem Denken, Brüche zu ermöglichen und Aneignungspotenziale zu eröffnen, d.h. einen Schweb-Zustand zuzulassen. Dies setzt ein Bewusstsein voraus, das fast als das eines Doppelagenten erscheinen mag. Das heißt, gewisse Handlungen werden initiiert, um andere nach sich zu ziehen, die jedoch so nicht vorausgedacht werden, sondern erst durch die Aneignung von Konsumenten verzweigte Wege einnehmen

¹ Dieses Projekt fand im Mai 2005 als Beitrag zu *tricht_linn_burg* statt, einem EU-Projekt mit der Jan-van-Eyck-Akademie (Maastricht), dem Center for Contemporary Art (Tallinn) und dem Salzburger Kunstverein mit der Initiative Architektur Salzburg.

können. Das Feld der einzelnen sozialen Handlung wird genauso eingeschlossen wie das Bewusstsein, nicht alles planen zu wollen. Will man kontextuelles Handeln über Lefebvres erklären, so geht es um ein Oszillieren zwischen räumlichen Praktiken und der Repräsentation von Raum (Darstellungsebene). Die dritte Ebene in Lefebvres "production de l'espace", die Vorstellungsebene bzw. die "Räume der Repräsentation", lassen das zu, was wir als *Fiktion* bezeichnen wollen. Auch bei "Wunschfreischaltung" war der fehlende Wunsch letztlich die Hürde für die Nachhaltigkeit des Projektes.

Wunsch, Vision, Fiktion, Sehnsuchtsraum

Waren Utopien bis dato hauptsächlich geprägt von der Sehnsucht nach Erleichterung von Arbeit bzw. möglichst einem Leben ohne Arbeit, so hat sich diese Situation heute umgekehrt. "Die Inselrepublik Utopia ist vor allem deshalb eine menschenwürdige, weil ihre Bewohner so weitgehend von der Arbeitsfront befreit sind" beschreibt Ernst Bloch die Quintessenz von Thomas Morus' "Utopia". Heute sind diese Inseln der (meist nicht mehr ersehnten) "Befreiung von Arbeit" neu definiert. Individualisierungen und diskursive bzw. politische Realitäten lassen dem Utopiebegriff als kollektivem Topos kaum mehr Raum. Trotzdem bleibt die latente Sehnsucht nach Utopie bestehen, welche möglicherweise individuell bzw. als potenzielle Zugehörigkeit zu einer Gruppe ausgelebt werden kann. In unseren Kulturkreisen ist jedoch die Zurückhaltung gegenüber die Massen beschwörenden gesellschaftlichen Aufbrüchen groß, so dass Sehnsucht nach Utopie in andere Bereiche transferiert wird. Letztlich lässt sich allerdings schwer noch von Utopie sprechen, man müsste eher den Begriff der *Makroutopie* verwenden, der dem Nukleus einer fast vergessenen Utopie oder deren "Schläfer" entspricht.

Ein konkreter Sehnsuchtsraum soll für das Gebiet Köflach / Voitsberg in der Steiermark, deren Braunkohleabbau Ende letzten Jahres (2004) endgültig stillgelegt wurde, generiert werden. Ob diese "Insel" von "glücklichen Arbeitslosen" bewohnt ist, erforscht *transparadiso* mit dem aktuellen Projekt "Plan b".² *transparadiso* möchte in diesem Projekt das erste Mal mit einer neuen Strategie arbeiten: mit der "vorweggenommenen Fiktion".

"Plan b" und die vorweggenommene Fiktion

"Im Falle des Scheiterns tritt Plan b in Kraft" – *transparadiso* nimmt ein Ausstellungsprojekt zum Anlass, seine urbanistische Forschung anhand einer konkreten Intervention mit Langzeitauswirkung zu verfolgen. "Plan b" setzt bei der vorweggenommenen Fiktion an. Dort, wo das Wünschen wieder gestattet und gefordert ist, nach dem Scheitern des neoliberalen Systems, dort, wo eine "Vision" wieder Platz hat. Das Faktische, das im Titel anklingt, ist strategisches Programm: Als wären die Voraussetzungen bereits geschaffen, operiert "Plan b", indem es – als Ziel – dann tatsächlich Voraussetzungen schaffen möchte, die längerfristige Wirkung auf urbanistische Prozesse haben können. In einem ersten Schritt soll ein konkreter architektonischer/urbaner Entwurf konzipiert werden, welcher Wunschvorstellungen implementiert. Über die Intervention bzw. die Gründung einer Gewerkschaft entsteht eine taktische Ebene. Aus der Differenz zwischen urbaner Realität und Utopie bzw. *Subvision*³ des Projektes ergibt sich eine neue Ausgangsposition konkreter Wirklichkeit. Die Gewerkschaft ist Teil einer Fiktion der Bespielung und wird bereits durch ihre Gründung als Part der Projektrealisierung vorausgesetzt.

Köflach, eine kleine Stadt in der Weststeiermark, ist mit der Problematik postindustrieller Nutzungen konfrontiert (aufgelassener Bergbau, Schließung eines Kraftwerkes etc.). "Plan b" befasst sich mit dem Verschwinden der Identität einer ganzen Region und dem damit einhergehenden Strukturwandel, der harmlos und umweltverträglich "Rückbau" genannt wird, und nicht nur sprichwörtlich "Gras über die Sache wachsen lässt". Das Dazwischen, das fehlt, die Differenz zwischen

² "plan b" wurde anlässlich der Ausstellung "talking cities" für die Kokerei Zollverein in Essen 2006 entwickelt, vgl. <http://talkingcities.org>.

³ *Subvision* bezeichnet eine durch eine Mikroutopie generierte Vision, die der Pragmatik kollektiven Denkens verhaftet ist.

Sichtbarem und Unsichtbarem ist dabei Ausgangspunkt unserer Spekulation und Recherche und soll mit den vor Ort Beteiligten in produktives Material überführt werden.

Ein zentrales Element dabei spielt die "Gewerkschaft für Kaufkraftalter", die im Rahmen des Projektes gegründet wird. Die Gewerkschaft als anachronistisches Instrument soll dabei – im Sinne der Fiktion – in ihrem Retrocharme genutzt werden, um eine Makroutopie zu etablieren. Im Laufe des Projektes soll ein Spiel mit der Lösung entstehen, anstatt krampfhaft nach der einen "großen Lösung" zu suchen. Unsere Mutmaßung ist, dass diese Differenz größer ist, als von offizieller Seite festgestellt wird. "Plan b" tritt immer dann in Kraft, wenn der ursprüngliche Plan versagt hat. Scheinbar eine Notlösung, aus Notwendigkeit, könnte er zu einem selbstbewussten, eigenständigen Extra mutieren, das weitere Kreise zieht, als die direkt abschätzbaren oder planbaren und dies ist wiederum Signifikat einer ungeplanten Situation – vielleicht sogar "posturbanistisch", falls die offizielle Planung taktische Bereiche vergisst.

5.3.3

The First World Congress of the Missing Things

Baltimore/ USA, 2014

Dieser Text wurde erstmals veröffentlicht in: Barbara Holub/ Christine Hohenbüchler (Hrsg.), *Planning Unplanned - Darf Kunst eine Funktion haben? Towards a New Function of Art in Society*, Wien: Verlag für moderne Kunst, 2015, S.156 ff.

Das Projekt wurde realisiert mit Marie-Christin Rissingner, Julian Verocai und Elisabeth Stephan (StudentInnen von Social Design/ Universität für angewandte Kunst).

On invitation by Anton Falkeis, the head of the Social Design program at the University of Applied Arts, Vienna.

The project is part of TRANSIT, an initiative of the Washington, DC cluster of the European Union National Institutes for Culture and the Baltimore Office of Promotions & the Arts, and supported by a grant from the European Union. The European culture institutes involved are: Austrian Cultural Forum, British Council, Goethe-Institut and the Embassy of Spain. The project was also supported by a grant from ArtPlace America, a collaboration of leading national and regional foundations, banks and federal agencies accelerating creative placemaking across the US. Additional support for the Congress was provided by the Maryland Transit Administration.

“Missing Things” is neither a scientific category, nor a typical congress topic. Missing things are abundant and diverse. They are subject to personal valuation. They are sometimes visible, sometimes invisible – especially in contested areas like Lexington Market in Baltimore.

The „First World Congress of the Missing Things“ was conceived in response to a call by EUNIC and Bromo Arts and Entertainment District in Baltimore. It was realized at the Lexington Market subway station entrance, next to the “World Famous Lexington Market” – a historical landmark that has become an unfortunate indicator of the absence of social welfare in the nation. Lexington Market is located in the once bustling city center, neglected since the 1950s due to “white flight”. Baltimore is a shrinking city. Undertaking a massive urban development project, it began regenerating the inner harbor area as major tourist attraction in the early 1980s . Today, the adjacent and formerly lively city center with its luxurious department stores remains boarded up. In October of 2013, the Bromo Arts and Entertainment District became the last of three such districts in Baltimore established in an endeavor to regenerate Howard Street and the surrounding area.

The starting point for developing an art project within this highly disputed context was the question of whether or not art has a function (and if so, what kind of function?), and if it should become involved in current societal and urban issues. The project was partly funded by ArtPlace, a program initiated by the National Endowment for the Arts under President Obama. The goal of ArtPlace is to counteract community deficiencies arising from the lack of a social system and the enormous inequalities generated by the neo-liberal economy. The expectations of the program – to use art to facilitate the bridging of these gaps – would reduce art to another commodity, a good perpetuating the interests of the neo-liberal economy. It would go from providing a social service to being part of a “creative economy” intended to create new business. A project fulfilling these expectations would not only hollow out the role of art in questioning overall context, but also runs the danger of intensifying gentrification processes if not embedded in a long-term strategy. So the question was how to develop a critically engaged project that uses the opportunity to contribute to the revitalization of a neighborhood while maintaining the premise of prioritizing social revitalization as a key goal.

I therefore decided to create a congress, handing responsibility and giving voice to the people of Baltimore, to the people already using this urban space (mainly homeless persons, drug addicts, and ex-convicts), as well as to the people of the municipality and to whoever else interested in participating in a publicly accessible congress in urban public space. „The First World Congress of the Missing Things“ shifted the usual setting of a congress, often exclusive and dominated by the division of “panel” and “audience”, by creating a spatial rhizomatic structure enabling non-hierarchical communication. In this inclusive situation, one-to-one communication was enhanced and topics were presented simultaneously without differentiating between “experts” and “audience”. In a process that took place before the congress, the people of Baltimore were invited to contribute their ideas and opinions about missing things to be published on the website www.missingthings.org. Information was distributed at events, at a table set up at Lexington Market for the purpose of engaging in one-to-one conversations and by attending events and generally spreading the word through people engaged in Baltimore as multipliers. The director of Bromo Arts and Entertainment District, Priya Bhayana, had set up events for me to get introduced to the local community, to artists and cultural producers during my previous research visit.

By asking the public to shape its content, the congress emphasized the democratic right to participate in public decision-making and the shaping of our society. „The First World Congress of the Missing Things“ wanted to counteract the division of society and dominant decision-making processes by handing a voice over to the people. Enabling people to speak who are usually unheard, invisible, or reduced to being considered a “problem” or a disturbing factor in the otherwise seemingly functioning, dominant system.

If art is to have the function of challenging urban societal issues, it is by using the position of coming from the outside as Europeans, by being unbiased and propagating different values, shifting expectations from “problem solving” to offering ways to empower local people and activate hidden potentials and spaces. This art project is also about creating poetic moments in an area of decline and poverty in addition to addressing weighty social and urban issues. „The First World Congress of the Missing Things“ employed the transparadiso method of direct urbanism, which means involving artistic strategies in long-term urban development, at the very least as a vision, as in this case. For city authorities, this means becoming engaged in an open-ended process, one not finished when the artist leaves the site of intervention. Programs like ArtPlace are based on achieving measurable results. However, just such art projects as „The First World Congress of the Missing Things“ must not be measured by quantifiable criteria or expected to deliver immediate results (such as crime rate reduction or rising property values). These are expectations that artists like myself intentionally do not want to comply with in order to avoid being instrumentalized. How can one measure the invaluable qualities of the personal conversations that took place during the congress, ones, for example, starting with the question, “I was born a slave, you were born a master. So how can we communicate?” People felt taken seriously, on an equal level, and opened up to the same extent that we, the European artists, did. We made use of our background – not being part of unresolved racial and social issues – to create a situation of confidence. This was in and of itself a huge achievement and led to concrete first ideas evolving out of the congress. These ideas need to be heard by the municipality and subsequent steps must be taken sensitively so as to not betray the people who confided

in us during the congress. Many individuals and organizations that were intensively engaged in the project are striving to achieve change in the social and urban policies of Baltimore. In further processes, they need to continue to be involved in order to provide new perspectives for the people inhabiting the site, to make sure that „The First World Congress of the Missing Things“ does not result in yet another example of being held responsible for involuntarily having contributed to a process resulting in gentrification. Despite the distance to Europe – the voices of artists from the outside could further a socially invested and sensible process of urban development by being involved on a durational level.

„The First World Congress of the Missing Things“ must not be confounded with activism, even though it activates people by creating a setting within which people can take over the situation. It emphasizes fluid and changing roles, raising the question of what kind of expertise is needed for each specific occasion. Is there a way to overcome the current dichotomy between critically engaged art and activism, which reduces both rather than acknowledging the crucial differences? Artists active in this field could be considered “new urban practitioners”, transdisciplinary experts proposing controversial, unwanted, immeasurable, and poetic moments, enhancing communal cohabitation and a sense of community based on recognizing individuals from diverse backgrounds as able to contribute to a multi-faceted society. Instead of being implemented to mask social problems or being considered a speculative investment for the art market, the otherwise often under-recognized voice of art could thus regain a new position in society.



The now abandoned but formerly vivid city center around Howard Street: the ground floor area was painted grey in order to make it look less appalling.



A congress office and a website were installed at Current Space, an artist run gallery on Howard Street / around the corner from Lexington Market.



The famous Lexington Market turned into a drug-hub: Julian Verocai installed an information disk on the congress there.

The Bromo Tower Arts & Entertainment District hosts:

The 1st World Congress of the Missing Things / June 7-8, 2014

Lexington Market Subway Station
320 W Lexington Street, Baltimore

Share your voice in this unique, open congress!

The First World Congress of the Missing Things asks the public – YOU – to submit whatever you consider “missing” in your daily private or public life. Your submissions will become topics for discussion that you are encouraged to present at this unconventional congress directed by you – the people of Baltimore. By asking the public to shape its content, the Congress emphasizes the democratic right of participating in public decision-making and in shaping our society. “missing things” are up to your interpretation – no matter how personal or public, poetic, desperate or utopian they might be.

participation is free of charge - please submit your topics by May 30, 2014



Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Dissertation ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar. The approved original version of this doctoral thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.

Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Dissertation ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar.
The approved original version of this doctoral thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.



Performances announcing the Congress





The First World Congress of the Missing Things
 Location: the neglected entrance of the Lexington Market Subway station was turned into the site of the congress



Missing Things

walking around for candies	1 # 48	unmediated experience
time keeping	2 # 49	generosity and simplicity
redistribution of wealth	3 # 50	help as a disabled citizen in America
peace is a need	4 # 51	a good Tex Mex restaurant
good taste	5 # 52	benefits made available for the displaced / missing people
(un)balance	6 # 53	a not over-regulated public space
spaces free of fear	7 # 54	La Vida (life)
children playing on their own	8 # 55	replace prevalent surveillance practices with affirmative, dialogic communicative practices
legalize access to vacant space	9 #	
tax breaks for local and small businesses	10 # 56	free access to the high quality education
allow DIY venues to continue DIY	11 # 57	tutors for children
Americans daring to be political	12 # 58	wind and solar energy for our house
swimmable Inner Harbor	13 # 59	more God
jobs for adolescents to prevent them from creating violence	14 # 60	honest politicians
affordable housing and living wages	15 #	
„site“-lines to history (sightlines)	16 #	
vibrant public life	17 #	
non-athletic public venue for aggression, unrelated to productivity	18 #	
celebrating in public space	19 #	
appreciation of manual work	20 #	
empathy, compassion, friendliness	21 #	
transparency in government	22 #	
homes for the homeless, food for the hungry	23 #	
a state's attorney who will prosecute killer cops	24 #	
recreation centers for the youth	25 #	
equal opportunity	26 #	
a government that's not for sale	27 #	
the 28th Amendment	28 #	
a subway that goes somewhere	29 #	
unbiased journalism	30 #	
green spaces, solar energy, good tasting city water	31 #	
tourist attractions that average people can afford to go to	32 #	
an overall plan	33 #	
olfactory perception	34 #	
functioning, contemporary & user-friendly infrastructure	35 #	
move jobs for ex-offenders	36 #	
programs for the ex-convicts and housing	37 #	
housing for the homeless	38 #	
fixing of the housing neighborhood	39 #	
better lighting on the streets of Baltimore	40 #	
safety awareness for the public	41 #	
honesty	42 #	
food system that links people to local, seasonal produce	43 #	
stop police brutality	44 #	
functioning, contemporary & user-friendly infrastructure	45 #	
prescription drugs	46 #	
respect for the merchants	47 #	

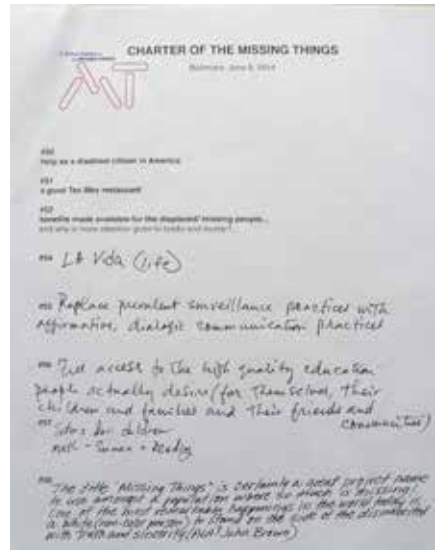
1st World Congress of the Missing Things / Baltimore, Lexington Market



The topics of Missing Things were submitted by the people of Baltimore.

Weitere Ausstellungen und Präsentationen:

- _65th UN NGO DPI Conference, New York, 2014
- _"A Revolution Without Movement", tranzit.sk, Bratislava, 2014
- _"Design Acts!", Galerie der Stadt Villach, 2014
- _"Kapital Heimat", Dt.Künstlerbund, Berlin, 2016
- _"Harbour for Cultures", trieste contemporanea, Trieste, 2017



The „Charter of the Missing Things“ was handed over to the mayor at the Closing Ceremony.

5.3.4

The Second World Non-Congress of the Missing Things

Wien, Seestadt Aspern/ A
23.11.2014, 7am - 7pm

Realisiert mit: Marie-Christin Rissinger,
Karin Reisinger und Studierenden
von Social Design/ Universität für
angewandte Kunst Wien.

The 2nd World Non-Congress of the Missing Things will be held in Vienna, Nov. 23, 2014. It shifts the notion of the First World Congress of the Missing Things, held in Baltimore (USA) from June 7-8, from an open access congress in public urban space to a closed „non-congress“¹, focussing on current vital issues of urban development in a specific site in Vienna. It will take place in Vienna Aspern Lake City, addressing the urban conditions of this largest new urban development in Vienna for the next 20 years at the moment, now, since the first some 20 „settlers“ have arrived. Together with the other people on site, the construction site workers, they will be invited to produce the contents of this non-congress, anticipating what might be missing – beyond the abundant wide critique the development of Aspern Lake City has been facing so far. The current situation is quite unique: to imagine to live in a construction site for the next 15 years might turn out that exactly this situation offers many (unplanned) things that are missing in finished, generic urban developments.

Special performative settings will be developed to investigate again the format of a congress. It connects to earlier projects by Barbara Holub having dealt with and taken place at Aspern Lake City like „At the urban periphery“ (2010) and *The Blue Frog Society* (founded in 2010). The expertise will be returned to the people using the space on site. In addition, certain people from outside, who either already had been critically engaged in Aspern, or who currently deal with relevant issues of urban development beyond neo-liberal decision making, will be invited for specific formats.

The non-congress 1 will take place in a clandestine way, starting at dawn on Nov.23, far away from public attention, refusing to cater to an audience, to attract people – like what the big and costly marketing machine of Aspern Lake City attempted to achieve. In Vienna there is no lack of interventions in public urban space, of conferences, symposiums etc. addressing issues of urban development, but all the critical voices of engaged people remain unheard in the seemingly democratic procedures. That is why time has come, where we (artists, as initiators of processes) need to withdraw, to do consciously and actively (almost) nothing. The concept of the 2nd World Non-Congress of the Missing Things refers to issues like „social non-movements“ (a term coined by Iranian sociologist Asef Bayat), which are a major reference

01 The 2nd World Non-Congress must be considered a „non-congress“, since conditions are very different from Baltimore: there the notion of a congress being an exclusive meeting of experts was turned around to a public art project in an underprivileged area waiting for developers and new investment in that shrinking city. In order to question the consequences of the anticipated revitalization, which usually results in gentrification, First World Congress of the Missing Things was an open event, where residents and users of the urban public space produced the content and claimed the expertise themselves. The 2nd World Non-Congress takes place in a growing city, characterized by a pioneer spirit, even though already certain expectations have not been fulfilled...



point of a project taking place at the same time in Bratislava, „A Revolution Without Movement“ (18.11.-28.11., curated by Berit Fischer and Galerie HIT / Jaro Varga & Dorota Kenderová, Bratislava). Therefore an exchange/ collaboration will be organized with „A Revolution Without Movement“, repositioning the relationship between Vienna and Bratislava beyond the hollow marketing slogan of Aspern Lake City, „building a new city in between Vienna and Bratislava“.

(excerpt of announcement, Oct.2014)

For the Second World Non-Congress the Missing Things collected addressed topics that will be missing upon completion of the construction site: they could serve as a new planning vocabulary for future programs for Aspern Lake City. They were researched in conversations with the construction workers, the first residents and the next residents who were about to move in.

In a workshop with students of Social Design/ University of Applied Arts the students selected certain topics and developed performances for this one-day-congress, held at the canteen for the construction worker - an informal meeting place.



Missing Things

Eine Sanddüne für die „Frau in den Dünen“	# 1	a sand dune for “the woman in the dune”
Wohnungen für queere Asylwerber	# 2	flats for queer asylum seekers
Dialog mit den Arbeitern von General Motors	# 3	a dialogue with the employees of General Motors
Reanimierung der fahrbaren (mittlerweile bereits ausrangierten) Kunstobjekte, die die Halbwertszeit von Kunst zeigen	# 4	reanimating the discarded art objects, showing the half life period of art.
Seeschwalben	# 5	terns
Eine chinesische Glückskatze	# 6	a chinese lucky-cat
Die Überraschung	# 7	the surprise
Der nahtlosen Übergang zwischen „Stadt“, Baustelle und „Gstettn“	# 8	the seamless transition between city, construction site and “Gstettn”
Der Hügel am nördlichen Seeufer	# 9	the hill at the northern lakeshore
Das Flederhaus	# 10	the “Flederhaus”
Die Aussichtsplattform	# 11	the observation deck
Neue Wege suchen	# 12	searching new ways
Der sich verändernde Horizont	# 13	the changing horizon
Cricketspieler aus fernen Landen	# 14	cricket players from distant land
Der maßgeschneiderte Blindenweg aus speziellen Pflanzkübeln	# 15	the tailored pass for blind people, made out of special planters
Der Erdkeller	# 16	the earth cellar
Platz für experimentelle Architektur	# 17	space for experimental architecture
Keramikbrennofen mit Holz befeuert	# 18	Ceramic kiln, fueled by wood
Mongolische Jurte	# 19	mongolian yurt
Aufbruchstimmung	# 20	“Aufbruchstimmung” // pioneer spirit
Sich besonders fühlen	# 21	to feel special
Die wilde Flora	# 22	the wild flora
Ein Ankunftszentrum für Roma	# 23	an arrival center for Roma
Der See der Namenlosen	# 24	the lake of the nameless
Preisverleihung für die Realisierung von 50 Stellplätzen (anstatt der geplanten 550) im Südtteil	# 25	award ceremony for the realisation of 50 parking spaces (instead of the planned 550) for the Southern part
Die Baustellenkantinen	# 26	the construction site canteens
Die Nutzung einzelner Freiflächen nach Arbeitsschluss durch die Bauarbeiter	# 27	the use of vacant spaces by construction workers after work
Bitte liebt Aspern!	# 28	please love Aspern!
Die Bernhardiner-Allee	# 29	the Bernhardiner-Allee
Die riesigen Koi-Karpfen	# 30	the huge koi-carps
Die „Verwilderung“ und Sukzession einiger jetzt noch brachliegender Flächen und Bereiche, die einige sehr interessante jahreszeitliche Farb- und Pflanzstrukturen erkennen lässt, die aus der „Nichtpflege“ resultieren.	# 31	the wilderness of still fallow areas, and the seasonal changing structures of color and plant resulting from the lack of care
Die menschenleere Stadt	# 32	the deserted city
Container	# N	containers
Lärm	# N	noise
Analoge Kommunikation	# N	analog communication
Der Fußabdruck des Flughafens	# N	the footprint of the airport
Spiel von Licht und Schatten auf der Baustelle	# N	light and shadow situation at the construction site
Queere Räume	# N	queer spaces
Napoleons Rückkehr nach Aspern	# N	Napoleon’s return to Aspern
	# N	
	# N	

2nd World Non-Congress of the Missing Things / Wien, Aspern Seestadt

2nd World Non-Congress of the Missing Things / Program

Sunday, 23.11.2014, 7am - 7pm - Vienna, Aspern Lake City

- 7:00 – 7:15 # 24 Lake of the nameless
N Container
Klelija Zhivkovikj, Sally Kotter, Anna Ilona Misovic
Aspern Wind City – For her heroes and constructors / U2 exit
Breakfast & welcome / Lake City canteen
- 7:15 – 8:00 # 7 The surprise
12 Searching new ways
Antonia Eggeling, Dilruba Erkan
Story-Hunt / Aspern Lake City
- 8:00 – 8:30 # N Noise
Vera Nikolaeva Naydenova, Ana-Marija Vasicek, Jan Phillip Ley
Non-Concert for Hammer and Drill / factory
- 9:00 – 9:30 # 4 Reactivate the discarded art objects, showing the half life period of art
Bo Mu, Alejandra Loreto
The Bird and the Frog / in front of factory
Mobility break or mobility walk
Johann-Kutschera-Street / David Knapp/ Que[e]rbau
- 10:00 – 10:30 # 30 The huge koi-carp
Lydia Kaminski
Ahoy Koi / Southern lakeshore
- 10:30 – 11:00 # 19 Mongolian yurt
Cornelia Bast (Initiative for urban rituals)
Urban Ritual #1 / Southern lakeshore
- 11:00 – 11:30 # N The Lost Archive
Shaheen Merali
The Lost Archive / Lake City canteen
Lunch & Maneki-neko-training by Bo Mu // Lake City canteen
- 11:30 – 12:00 # N Analog communication
N The footprint of the Airport
Wookseob Jeong
1st International Air Show / Parking lot next to U2 exit
- 12:00 – 13:00 # 20 "Aufbruchstimmung" (pioneer spirit)
2 Flats for queer asylum seekers
Joanna Zabielska, Andrea Navarrete Rigo, Tinka Legvart, Miriam Hübl, Lisa Puchner; in cooperation with Que[e]rbau
Rosetta has landed in Aspern / container next to factory
- 13:00 – 13:30 # N Queer spaces
Katharina Heinrich, Roland Hampl
Auda_Blocks / courtyard behind Lake City canteen
Teatime with pancakes
- 13:30 – 14:00 # 13 The lake of the nameless
Barbara Holub, Marie-Christin Rissinger, Paul Rajakovic
Baptism „Lake of the nameless“ / Northern lakeshore
- 14:30- 15:00 Break
- 15:00 – 16:00 **Video-Screening**
1_The 1st World Congress of the Missing Things
2_We love Aspern - Oldooz Ahmadzadeh
Lake City canteen
- 16:00 – 17:00 Closing remarks (Barbara Holub, Marie-Christin Rissinger, Anton Falkeis)
Dinner // Lake City canteen
- 17:00 – 17:30 *The End*

Projects at Lake City canteen (all day > ongoing)

- # 8 The seamless transition between city, construction site and "Gstettn"
Madeleine Salinger / Lake City canteen
- # N Light and shadow situation at the construction site
Cosima Terrasse, Christoph Steininger
The spectacle of light and shadow in Aspern / Aspern Lake City construction side
- # 24 The lake of the nameless
N Container
Klelija Zhivkovikj, Sally Kotter, Anna Ilona Misovic
Aspern Wind City – For her heroes and constructors / Lake City canteen

Projects in Aspern Lake City (all day)

- # N Napoleon's return to Aspern
Peter Oroszlany, Hana Krizanova
The Ghost of Aspern Lake / Aspern Lake City area
- # 7 The surprise
12 Searching new ways
Antonia Eggeling, Dilruba Erkan
Story-Hunt / Aspern Lake City area





Walk/ Workshop on Missing Things

4th Ural Industrial Biennial
Ekaterinburg (RUS), 2017



Oct.22, 2017
Sennaya Square

In the frame of the International Forum (curated by Dmitri Bezouglov) Barbara Holub conducted a workshop-walk on Missing Things, things that would be missing if this square with a long history was subjected to developers' interests.



5.3.5

Du Bakchich pour Lampedusa

transparadiso

Sousse / TUN, 2014

Bye, bye bakchich système

Bye, bye bakchich système wurde auch in der Ausstellung "The Turn – Sozial engagierte Kunst im Nach-Frühling", kuratiert von Christine Bruckbauer und Patricia T.Triki, Kunstraum Niederösterreich, 2016, gezeigt.

Das Video *Bye, bye bakchich système* wurde erstmals beim Film Festival "This Human World", Wien, 2016, gezeigt.

As part of the public art project „Bye, bye, bakshish système“ addressing the issue of corruption in Tunisia (funded by the UN for Development) „Du Bakchich pour Lampedusa“ expands this issue to the European context and the relationship between corruption withdrawing income for social services of the state, which result in continuing social inequality. Corruption is not only a suppressed vital issue in Tunisia, but in Austria and the EU as well. The first anti-corruption report was published by the EU in March 2014 stating that 120 billion Euro per year are lost due to corruption. In addition the restrictive immigration policy of the walled Europe majorly contributes to the problematic of refugees risking their lives to enter Europe for a supposed better future.

For „Bakshish for Lampedusa“ a garbage container was transformed into an oversized savings box as sculpture being placed right in front of the Big Mosq in the medina in Sousse, surrounded by screens granting an intimacy similar to settings of elections. The residents of Sousse were called for donating 10% of their irregular incomes of the last 3 years to the savings box. In an official closing ceremony the donations were handed over to the humanitarian aid organization „African Intelligence“ (founded and directed by Father Jonathan; located in Sfax, where the refugees take off to Lampedusa) which takes care of the refugees of Lampedusa.

Thus „Bakshish for Lampedusa“ is not only a symbolic gesture, but a first small step of taking public action – above all promoting communication on this discrete issue in public.



Bye, bye bakchich système
installation in the Medina in front of the Big
Mosk





installation



map showing the route of the refugees from Sfax to Lampedusa

transparadiso zt kg
Barbara Holub/ Paul Rajakovics
Gr.Mohreng.34/3
A-1020 Vienne
Autriche
T +43 1 946 07 34
M +43 699 102 79 217
www.transparadiso.com

البَشِيْشُ لِلْمَبْدُوْزَةِ

Du bakchich pour Lampedusa

Vienne, 080414

Madame, Monsieur,

Nous nous permettons de nous adresser à vous en tant que personnalité éminente de Sousse. Nous sommes deux artistes d'Autriche et d'Allemagne qui prenons part à un projet artistique qui aura lieu à Sousse les 19 et 20 avril 2014, « Bye Bye Bakchich Système ». Ce projet fait partie d'une action artistique¹ qui vient en soutien à un projet important en Tunisie « Appui à l'Etablissement d'un système national d'intégrité » qui est promu par le Programme des Nations Unies pour le Développement (PNUD).

Ce projet se veut très marquant pour l'avenir – non seulement pour votre pays – mais aussi dans le cadre de discussions plus approfondies avec l'Europe et plus particulièrement avec l'Autriche et l'Allemagne d'où nous sommes originaires. En participant à ce projet, nous avons le sentiment de créer et travailler pour un futur plus juste, basé sur les Droits de l'Homme, - pas seulement ceux définis par l'ONU - mais élargis aux valeurs sociales et éthiques.

En participant à ce projet politique et artistique, nous voulons marquer notre désaccord avec la politique des frontières européennes, et œuvrer par un acte concret au dialogue sur les valeurs universelles de cohabitation harmonieuse dans le monde.

Nous vous invitons à venir voir les œuvres qui seront exposées près des remparts de la Medina de Sousse les 19 et 20 avril 2014. A cette occasion, notre installation ludique « Du Bakchich pour Lampedusa » (sur la place devant la grande Mosquée) comprendra une grande tirelire destinée à recueillir votre contribution pour venir en aide à vos compatriotes réfugiés à Lampedusa. *Nous espérons récolter 10% de l'argent que chacun aurait reçu en tant que ressources non déclarées dans les trois dernières années, en d'autre terme l'argent de la corruption.* Les fonds ainsi récoltés seront donnés à une organisation qui s'occupe des réfugiés à Lampedusa. Ce geste de générosité constituerait un important signe pour le public – pas seulement tunisien, mais aussi international, en démontrant que la défense des valeurs du bien-être commun domine le seul profit personnel.

Nous sommes confiants que vous voudrez profiter de cette occasion pour apporter votre contribution à la tirelire « Du Bakchich pour Lampedusa ». Si vous le souhaitez, votre geste sera anonyme. Alternativement, vous pourrez profiter de votre geste pour vous présenter en tant que personnalité publique. Vous êtes d'ailleurs invité (e) à participer à l'acte final festif du projet « Du Bakchich pour Lampedusa » pendant lequel nous annoncerons le montant récolté dans la tirelire.

Pour plus d'information sur cet évènement, vous trouverez en annexe, le communiqué de presse. N'hésitez pas à nous contacter si vous souhaitez recevoir plus de détails.

Barbara Holub et Paul Rajakovics

¹ Le projet „Bye Bye Bakchich Système” a été conçu par l'artiste tunisienne et pluridisciplinaire Faten Rouissi, Présidente de l'Association 24 Heures Pour l'Art Contemporain – 24HPAC.

Invitation letter addressed to the citizens of Sousse to contribute to “Du Bakchish pour Lampedusa”

Concerns: Bakshish for Lampedusa
Vienna, April 2014

Ladies and Gentlemen,
We would like to address you, the prominent personalities of Sousse, as well as you, the residents of Sousse.

We are two artists from Austria and Germany participating in the art project „Bye bye bakshish system“, which was curated by the Tunisian artist Faten Rouissi, and which will take place in the public space at the medina in Sousse from April 19-20, 2014. This art project supports „Help for the establishment of a national system of integrity“, a project launched by the UN for Development for fighting corruption in Tunisia.

This project will be significant for the future of your country, but also for the rigorous discussions with Europe. By participating in this project we feel to create and work for a more just future, based not only on the human rights defined by the UN, but expanded by social and ethical values.

By participating in this political and artistic project we want to pronounce our disagreement with the policy of the European borders and engage in a dialogue on universal values of harmonious cohabitation in the world by a concrete action.

Our participatory installation „Bakshish for Lampedusa“ at the square in front of the Big Mosque in Sousse will consist of a large savings box for collecting your contribution as aid for your compatriots who were refugees in Lampedusa. We hope to collect 10% of your irregular income of the last 3 years, in other words, the money of corruption. These collected fundings will be handed over to „African Intelligence“, an organization based in Sfax which takes care of refugees from Lampedusa.

This gesture of generosity will be an important sign for the public – not only in Tunisia but also internationally, by showing that defending communal values dominates the mere personal profit.

We are confident that you would like to profit from that occasion for bringing your contribution to the savings box of „Bakshish for Lampedusa“. If you wish your gesture will remain anonymous. Alternately you could profit from your gesture for presenting yourself as public persona.

You are invited to participate in the final and festive act of „Bakshish for Lampedusa“ on Sunday, April 20, at 6 pm, where we will announce the amount of money collected in the savings box and hand it over to our guest of honor, Father Jonathan, the director of „African Intelligence“.

Kind regards,

Barbara Holub and Paul Rajakovics

Invitation letter addressed to the citizens of Sousse to contribute to “Du Bakshish pour Lampedusa” (*English translation*)



Emptying the savings box

Handing over of the collected funds to Père Jonathan (director of African Intelligence)



5.4

Umwerten: Performative Interventionen und das Schaffen einer Situation

5.4.1

Auf die geringe Wahrscheinlichkeit

transparadiso

Berlin/ D, 2014
nGbK / Trabrennbahn Berlin-Karlshorst

Part of the Game
kuratiert von der nGbK-Projektgruppe:
Claudia Burbaum, Angus Cameron,
Berit Fischer, Folke Köbberling, Pia
Lanzinger, Olivia Plender

k48/ Wien / Trabrennbahn Wien-
Krieau, 2014, kuratiert von Oliver Hangl

Video: <https://www.youtube.com/watch?v=Q5wHbyghwpo>

„Part of the Game“ des neoliberalen Wirtschaftssystems ist auch das Spiel als Ersatzhandlung und Parallel-Hoffnungserwerbsquelle zwischen Spiellokalen und Wettbüros. Jenseits des Glanzes von Pferderennen, die in der Monarchie als herrschaftliche Repräsentationsereignisse gefeiert wurden, wurden Wettbüros europaweit zu neuen Arbeitsplätzen. Sie prägen als Symptom der Prekarisierung von Arbeit zunehmend die Transformationsprozesse des urbanen Raums - und vor allem die verlassenen Erdgeschoßzonen von Städten. Aktuelle Initiativen beleben altehrwürdige Galopprennbahnen wie jene in Berlin-Hoppegarten als Businessmodell, mutieren zur Event-Location (wie die Galopprennbahn Freudenau in Wien) oder finden sich als räumlich amputierter Identitätsträger inmitten eines Stadtentwicklungsgebiets wieder (wie die Trabrennbahn Krieau im „Viertel Zwei“ in Wien). Bis vor kurzem war in der Krieau die immer noch vorhandene soziale Durchmischung der BesucherInnen bemerkenswert.

„Auf die geringe Wahrscheinlichkeit“ untersucht die Ambivalenz dieser Transformationsprozesse und führte dazu eine Intervention in der Trabrennbahn Berlin-Karlshorst durch. transparadiso wählte diesen Ort m ehemaligen Osten von Berlin, der den Horizont von Glorie längst überschritten hat, da sich hier jedoch noch seltene soziale Qualitäten, die eine Gemeinschaft fördern, finden.¹ Pferdewetten verströmen den Charme vergangener Glorie, wo Arm und Reich aufeinandertreffen. Spekulation und die Unkalkulierbarkeit der Pferde lassen Verzweiflung und kurzfristiges Glück bis zum nächsten Einsatz dicht nebeneinander stehen. transparadiso richtete dort ein temporäres Wettlokal ein, in dem auf aktuelle Themen von Stadtentwicklung sowie auf neue Werte für eine Umverteilung in der Gesellschaft gartis gewettet werden konnte. Dieses analoge Wetten macht die Möglichkeit der Beeinflussung wieder sichtbar – entgegen des unsichtbaren Spekulierens auf Derivate, Pleiten von Staaten etc.

„Auf die geringe Wahrscheinlichkeit“ dreht die vorherrschende Verteilung von Gewinn und Verlust, in der Gewinn privat genutzt wird und Verlust öffentlich getragen werden muss, um. Das Projekt adressiert eine Umverteilung von der Sehnsucht nach persönlichen Gewinn und dessen möglichem Gewinn für die Gemeinschaft. Es wurden aktuelle gesellschaftliche Themen zur Wette angeboten, die in Form von kleinen urbanen Interventionen realisiert werden.

01 So ist es z.B. gestattet, eigenes Essen und Getränke in die Wetthalle mitzubringen., d.h. die BesucherInnen sind vom Konsumzwang befreit.

<p>WETTE N° 1</p> <p>«Aufwertung trägt zum Wohlstand dieses Viertels bei»</p>	<p>Wettgewinn</p> <p>Geld verdienen</p> <p>Realisierung 23.8.2014 14:00 Uhr</p> <p>Trakkenwiese 179 nach Verkündung der Ergebnisse des Preisgeldes für 1. Preisrichter</p>	<p>WETTE N° 3</p> <p>«Auf der Gewinnersseite»</p>	<p>Wettgewinn</p> <p>Preise für die Empfänger ausgegeben nach Verhandlung</p> <p>Realisierung 23.8.2014 14:00 Uhr</p> <p>Trakkenwiese 179 nach Verkündung der Ergebnisse des Preisgeldes</p>	<p>WETTE N° 5</p> <p>«Mein letztes Hemd»</p>	<p>Wettgewinn</p> <p>das Heroldsgewinn für mich selbst</p> <p>Realisierung 27.8.2014 nach Verkündung der Ergebnisse des Preisgeldes</p> <p>Trakkenwiese 179 nach Verkündung der Ergebnisse des Preisgeldes</p>
<p>«Umverteilung»</p> <p>WETTE N° 2</p>	<p>Wettgewinn</p> <p>die Vorteile von Kommunikation in Kommunikation zu Kommunikation</p> <p>Realisierung 23.8.2014 nach Verkündung der Ergebnisse des Preisgeldes</p> <p>Trakkenwiese 179 nach Verkündung der Ergebnisse des Preisgeldes</p>	<p>«Soziale Gerechtigkeit»</p> <p>WETTE N° 4</p>	<p>Wettgewinn</p> <p>«Ich bin ein Quäntchen weiter als die anderen»</p> <p>Realisierung 23.8.2014 14:00 Uhr</p> <p>Zimmer 304b, 8 nach Verkündung der Ergebnisse des Preisgeldes</p>	<p>«ich weiß nicht mehr wie weiter»</p> <p>WETTE N° 6</p>	<p>Wettgewinn</p> <p>JOKER</p> <p>Realisierung 23.8.2014 14:00 Uhr</p> <p>Ort wird bekanntgegeben</p>
<p>WETTE N° 7</p> <p>«Ich fühle mich wohl in Karlsborst – deshalb möchte ich folgendes beitragen:»</p>	<p>JOKER</p> <p>Realisierung entsprechend der Entscheidungen unter dem Karlsruher</p>	<p>WETTE N° 9</p> <p>«Das Spiel ist Abgrund für all jene, die dies als letzten Strohhalm betrachten»</p>	<p>Wettgewinn</p> <p>Substanz für Therapie gegen Tumorerkrankung und weiter</p> <p>Realisierung 23.8.2014 nach Verkündung der Ergebnisse des Preisgeldes</p> <p>Trakkenwiese 179 nach Verkündung der Ergebnisse des Preisgeldes</p>		
<p>«Das Spiel ist notwendige Abweichung aus dem Druck des Lebens»</p> <p>WETTE N° 8</p>	<p>Wettgewinn</p> <p>Realisierung 23.8.2014 nach Verkündung der Ergebnisse des Preisgeldes</p> <p>Trakkenwiese 179 nach Verkündung der Ergebnisse des Preisgeldes</p>	<p>«Soziale Umverteilung finde ich ungerecht – ich habe mir schließlich meinen Wohlstand hart erarbeitet»</p> <p>WETTE N° 10</p>	<p>Wettgewinn</p> <p>Die Kommunikation in Kommunikation zu Kommunikation</p> <p>Realisierung 23.8.2014 14:00 Uhr</p> <p>Wettgewinn Karlsborst nach Verkündung der Ergebnisse des Preisgeldes</p> <p>Auf die geringe Wahrscheinlichkeit des Auftretens von Tumorerkrankungen hinzuwirken</p>	<p>Im Rahmen von Print of the Games 2014, Innsbruck 2014</p>	

Folder der Wettangebote und Wettgewinne

Gesetzt wird auf das Thema, das den größten Erfolg haben könnte, d.h. auf welches die meisten Wetten abgegeben werden. Die Wette überschreitet also das persönliche Interesse und "spekuliert" mit den Interessen der Gemeinschaft all jener, die sich an den Wetten beteiligen. Diese Themen wurden mit den BesucherInnen diskutiert - somit wurde die Verantwortung für eine aktive Teilhabe an sie zurückgespielt.



Trabrennbahn Karlshorst, Berlin



Ankündigung der Wetten

„Part of the Game« zu sein, impliziert Teilnahme an einem begrenzten, durch Regeln bestimmten Raum. Spiele sind Abbilder der Gesellschaft, in denen bestimmte Beziehungen und Praktiken reproduziert und eingeübt werden. Manche Spiele sind genau das: ein Spiel und nichts anderes. Andere jedoch, bei denen es um Politik, Geld, Macht und Raum geht, beeinflussen uns – ob wir nun Teil des Spiels sind oder nicht. Die Stadt wird zum Spielbrett. Sechs künstlerische Positionen gehen der Bedeutung des Spiels nach, verhandeln in Spielform aktuelle Themen, fragen nach Möglichkeiten nicht mitzuspielen und untersuchen, inwieweit die Stadt schon immer ein Spielfeld ist: ein Ort für verschiedenste, sich überlagernde und widersprüchliche Spiele.“

(Text von nGbK)





Die Siegerwette war: Wette #1 „Aufwertung trägt zum Wohlstand dieses Viertels bei“. Als urbane Intervention zur Siegerwette wurde der Gully an der Ecke Treskower Allee/ Am Carlsgarten vergoldet.



A1 **transparadiso**



Setzen auf das Klientel

Zeltraum	1878–2014
Wullevel	50%
Investoreninteresse	👁️ 📊 📈
Ästhetik	Fin de Siècle

Das an den Wiener Prater angrenzende Areal der Trabrennbahn Krieau mit dem denkmalgeschützten Gebäudeensemble ist teilweise von Abriss und Umformung bedroht. Das Umfeld wird völlig neu strukturiert und weiter privatisiert. Bis dicht an die Trabrennbahn entstehen neue Bürokomplexe und private Luxusapartments. Der Wegfall informeller Qualitäten und die Ausgrenzung des weniger begüterten Publikums ist zu befürchten.

A2 **transparadiso**



Spekulation auf Pleiten

Zeltraum	seit 2007
Wullevel	95%
Investoreninteresse	👁️ 📊 📈
Ästhetik	Börsianer-Schick

Hedgafonds spekulieren auf Kursverfall und die Pleiten von Ländern (Griechenland): »Offen ist aber noch, wie viele Gläubiger am Ende [bei der Rettung von Griechenland] mitziehen. Denn mittlerweile haben viele Hedgafonds griechische Staatsanleihen und entsprechende Ausfallversicherungen (CDS) gekauft, weil sie Finanzkreisen zufolge auf eine Pleite des Landes spekulieren. Sie hätten daher kein Interesse an einer Rettung des Landes.« [Die Welt, 12.01.2012]

A3 **transparadiso**



Die kleine Hoffnung

Zeltraum	seit 2000er Jahre
Wullevel	50%
Investoreninteresse	👁️ 📊 📈
Ästhetik	Falschgold

Wettlokale prägen – ebenso wie 1-Euro-Shops – zunehmend die EG-Zone, die aufgrund des Sterbens des Einzelhandels massive Leerstände verzeichnet. Anstatt dass die EG-Zone als Gemeingut zur Verfügung und damit von Verwertung freigestellt wird, sind diese Nutzungen Zeichen der »Hoffnung des kleinen Mannes« in prekären Lebensverhältnissen, die jenen jedoch oft noch weiter in Verzweiflung stürzen. In Wien-Margarethen haben sich auf 900 Metern 13 Wettlokale eingemietet.

A4 **transparadiso**



Auf die geringe Wahrscheinlichkeit

Zeltraum	1894–2014
Wullevel	50%
Investoreninteresse	👁️ 📊 📈
Ästhetik	Post-Ascot-Style

Auf die geringe Wahrscheinlichkeit bietet eine Wette auf dem Areal der Trabrennbahn Karlshorst an, die das Dispositiv des Wettens hinterfragt und neu interpretiert. Jenes Thema, auf das am meisten gesetzt wird, wird als urbane Intervention in Karlshorst realisiert. Die Devise ist: Spielen nicht auf Kosten von anderen – sondern gewinnen, indem man dazu beiträgt, einen kollektiven Wunsch zu realisieren.

Anstatt eines Katalogs erschien das Quartett »Part of the Game«

„Auf die geringe Wahrscheinlichkeit“ wurde darauf nach Wien transferiert: am 4.11.2014 lud transparadiso im Raum k 48 (Oliver Hangl) zur Teilnahme ein. Die Siegerwetten wurden im neuen Stadtentwicklungsgebiet „Viertel Zwei“ auf dem Gelände der Trabrennbahn Krieau realisiert.





Realisierung der Siegerwetten:
Wette #3: "Auf der Gewinnerseite" > Prosecco und Fingerfood in ehemals abgewirtschaftetem Hausflur
Wette #4: "Soziale Gerechtigkeit" > Golf für alle

5.4.2 Uitzicht op! transparadiso

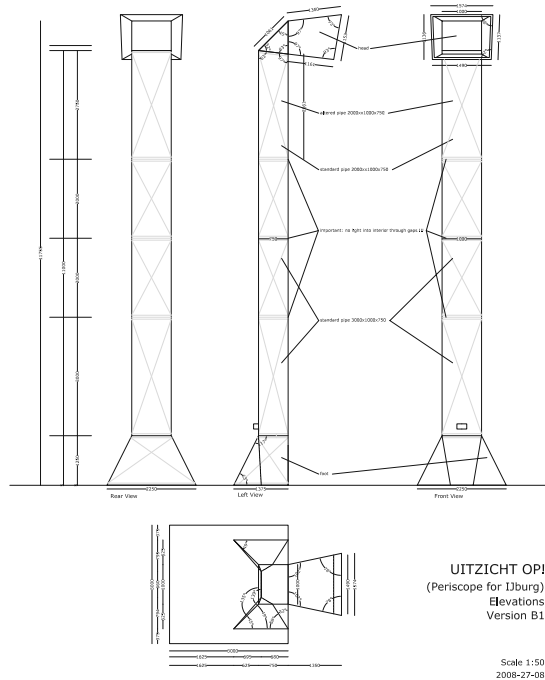
Amsterdam-IJburg/ NL, 2009

Ein Projekt im Rahmen des "Blue House"
(kuratiert von Jeanne van Heeswijk)
realisiert in Kooperation mit „Stedelijk
goes to Town“

2010-2016 permanente Installation,
Kunstfort Fijfhuizen/ NL

From February 7 till March 28, 2009, a roof terrace next to the Blue House was publically accessible for the project "Uitzicht op!" by transparadiso. An especially devised periscope re-opened the view to the IJmeer. To have a view to the IJmeer was one of the most beautiful promises of IJburg. But for many residents this view was a temporary privilege because the view continuously disappeared with the completion of IJburg. For this reason transparadiso developed a periscope of an urban format which returns the view to the IJburgers.

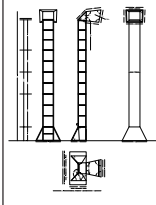
With this temporary installation transparadiso wanted to start the discussion concerning "the right of a view" in the coming development stages of IJburg – for everyone in IJburg. The project was thus accompanied by a petition for "more view".



construction



installation of the periscope on the roof terrace overlooking the block in front



"Uitzicht op!"

Een nieuwe kijk op IJburg

Een project van *transparadiso* (Barbara Holub en Paul Rajakovics) uit Wenen in samenwerking met Het Blauwe Huis.

Het werk van *transparadiso* richt zich op het installeren en zichtbaar maken van bepaalde eigenschappen die op dit moment ontbreken op IJburg, om deze als blijvend onderdeel mee te nemen in het toekomstige bouwproces.

De installatie "Uitzicht op!" toont een van de grootste onvervulde beloften van IJburg: uitzicht op het IJmeer. Dit bleek voor veel bewoners van korte duur. Met elk nieuw woonblok wordt het uitzicht van het achterliggende blok weggenomen. Steeds weer worden bewoners geconfronteerd met de tijdelijkheid van hun uitzicht. Met deze installatie willen *transparadiso* en Het Blauwe Huis de discussie starten over het recht op uitzicht in de komende ontwikkelingsfasen van IJburg.

Uitzicht op! eist het recht op uitzicht voor iedereen. Geef elk gebouw een collectieve ruimte met uitzicht, zoals een dakterras, zodat het zicht op het IJmeer weer door iedereen gedeeld kan worden. Bij gebrek aan collectief terras pleit Uitzicht op! voor een permanente persicooplift in of op elk gebouw.

Kom kijken naar de eerste semi-publieke periscoop op de Maria Austriastraat 700b en teken de petitie voor een beter uitzicht. Iedereen kan zelf bijdragen aan de discussie door de petitie "Uitzicht op!" te ondertekenen. U kunt een bericht naar info@blauwehuis.org sturen en/ of lever de ingevulde petitie in voor 28 maart 2009 bij Het Blauwe Huis, Willy Mullenskade 13, 1087 KH, Amsterdam.

Voor meer informatie: www.transparadiso.com en www.blauwehuis.org.

Naam	Adres	Email	Handtekening

petition for „A Right to a View“



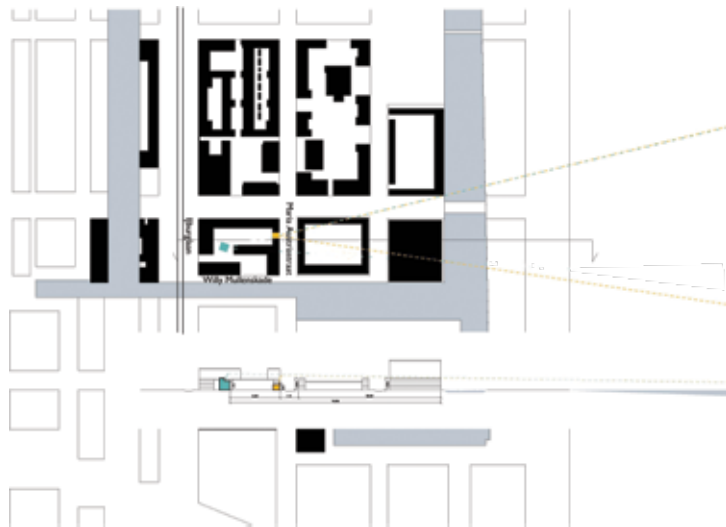
2007



2008



2009





regaining the view to the sea



Uitzicht op!

Barbara Holub, Paul Rajakovics

Dieser Text wurde 2009 von transparadiso für den Katalog des "Blue House", der nicht erschienen ist, verfasst.

In *Species of Spaces* Georges Perec writes, "This is how space begins, with words only, signs traced on the blank page."

This describes what one might have expected when traveling to Ijburg in July 2006. But Ijburg was no longer a blank page, there were already too many traces there. A strange feeling accompanied us when we got off tram 26 at the final stop, Ijburglaan, before it turned around in a loop in the sand. The buildings along Ijburglaan looked artificial, barely finished, not yet filled with life, and our first thought was: What are we doing here? We entered Block 35 and there it was: The Blue House, An intensely blue building standing out in a courtyard location. The blue color seemed as if it were glued to the building, which in turn seemed to be screaming out to be different, wanting to be "something better" I suppose, still strangely placed in this panopticon-like situation. Foucault immediately came to our mind, but the question was: who observes whom here? The Blue House was conceived as a villa, as the luxury version in a "model block" providing a range of housing types for various social groups and needs: spacious apartments, duplexes, row houses, and social housing. It often happens that what is intended "for the best" fails most of all. As it turned out, in spite of the planners' intentions, the villa proved to be unpopular. Heavy black curtains running along the corner windows of the Blue House were an obvious signifier for the building's problematic nature.

The social housing area could be easily identified. What was supposed to be a garden was in fact a concrete platform, since these buildings were located above the parking garage. But already then these cement gardens had received a striking counterpart, which somehow did not fit into the concept: a prospering, luxurious vegetable garden showing a wide diversity of fruits and crop, a visual delight creating desire and an immediate urge to touch the plants – a very haptic experience from the first moment. This was the community garden initiated by Rudy Luiters (an art historian and landscape architect) for the Blue House. The garden doors flung open, some Moroccan kids entered, wandered around, and examined some of the fruits which were on the verge of ripening. Later Rudy told us that most of these kids had never seen a strawberry grow before, and that for them it was a unique and rewarding experience to take care and make use of a garden. Community gardens have always proved to be successful in social art projects. Thus, one could

state that this was nothing special, but rather an obvious possibility to start inhabiting a space with the aid of an art project. Still, it was very special. In this new place, which at the time was not yet a place, rather a vast desert, in this non-place Rudy Lijters' garden prospered and created a wilderness which seemed to be unplanned, despite its careful planning and cultivation. Now, in an aesthetic aspect, the element of the intuitive, spontaneous came into play.

When walking upstairs to our new, temporary apartment on 2nd floor, Paul (who had arrived earlier) said that we were lucky, because it seemed that the builders would be on vacation pretty soon. While talking on the phone I noticed various rhythms of hammer drills in the background. There were certain regular breaks, but apart from these breaks the noise of the drills became the unwanted, dominant companion of Ijburg's new residents. We walked up to the terrace and enjoyed the view over Ijmeer for the first time. It was stunning: a panorama of countless different cranes that marked current construction sites, and sand and the sea in the distance, one panorama being especially "framed" by a frame that was part of a roof terrace in front of the Blue House, pointing at this quality in Ijburg – the view to the Ijmeer..

And then, looking around on the terrace, we noticed: they were everywhere, on the hand rails, around the window frames, on the grid above us, hanging, climbing, weaving, walking, busy with conquering their new territory in an unimaginable speed: spiders. This unwanted and unplanned population was the signifier for this new territory, a signifier of something being out of balance.

We started to walk, walk, walk, towards the edges, experiencing the development's margins: isolated bridges arising in the sand and ending in the sand, lost, with no water underneath, yet. This abundance of a void, of the absence of history was a fascinating, new experience for us, coming from a country loaded with historical heritage and preservation regulation accompanied with endless discussions, whether and due to which conditions contemporary architecture is tolerable. All imaginable projections could find a place here, but this would require empty spaces to be preserved, as part of the masterplan: regarding the desert as potential, or pockets of desert in between developments, an "invisible city" in a sense of contemporary exploration of Italo Calvino's book (1972).

Could Ijburg serve as inspiration for one more invisible city as imagined by Italo Calvino? How would he describe Ijburg, and would this narrative possibly infiltrate Ijburg's planning process and real life there? At this point, there was still space for imagination and for developing a narrative for the new habitat. At certain points construction nets stuck out of the newly modeled sandy ground, and – seemingly from nowhere – high-street lamp posts arose along an already asphalted bridge that ascended from the sand with a road sign reading "Amsterdam", a bridge that connects Ijburg with where?

The idea of living on an island evokes a feeling of longing and desire for what is absent in everyday life. „Island“ is a synonym for the other, the escape, the non-everyday, the irregular. However, since on Ijburg this will be the everyday situation, how can the non-everyday be cultivated in ever new turns? Is this a question developers and urban planners took into consideration when they sketched out the urban design and the master plan for Amsterdam-Ijburg?

We followed the signs to Blijburg Beach and bumped into one of this new island's qualities: dusk falling upon Blijburg, to spend an evening sitting on the sand, overlooking the beach that was now almost empty. The beach was the attraction for people from Amsterdam, a hip pseudo-post-hippy place, run successfully and as well-calculated business by a politician's daughter.

On Saturday morning Nicoline Koek (an art historian, who had installed a flower shop at the Blue House) arrived and set out her flower stalls, arranging the flowers generously in large vases. She told us that her greatest dream was to start up a flower shop on Ijburg, but that there were no licenses for individual stores, since only one shopping center governed by Albert Hijn, and thus no competition, was tolerated.

The following Thursday a sign was placed outside the Blue House announcing the "Children's Library", initiated by Marthe van Eerdt (an Ijburg resident), open once a week. Bookshelves were set up on the ground floor of the Blue House, its communal space, and the room quickly filled with kids from the neighborhood.

On one of the next evenings a public dinner organized and hosted by the Blue House took place. Benches and tables were set out in front of the building, and for the first time this urban space – one which could be considered public space in principle – changed from a large deserted area, where occasionally someone would pass through (e.g. in the evening or morning; one never saw kids playing here), into a space that was in fact public and private at the same time, something like an urban living-room. We found out that for about 10.000 people living in Ijburg at that time, there was only one café and not even a single restaurant on the island.

Every day we learned more about the lacking infrastructure – not only in terms of its all-encompassing totality we had been aware of from the master plan –, which we experienced on a one-to-one basis. Virtually every event of the Blue House was a response to a specific lack of life on the island: the lack of spaces and occasions for people to meet (apart from the shopping center) – more or less anything that would transform Ijburg from a bedroom suburb to a lively, future-orientated urban area as it had been originally intended.

Since there was already an abundance of project initiatives of diverse orientations and goals, we decided not to add yet another project to the Blue House. Rather than that we developed a concept to implement most of the already existing projects of other residents of the Blue House into a permanent structure, enlarged by the site-specific qualities of Ijburg: the Blue Block.

By developing a fiction based on a tangible reality the experiences of the Blue House should be transferred to a level of conviction and sustainability (the major part of infrastructure had been planned for the next island which might never be built; transparadiso will try to follow up on this promise together with the Blue House). With this project, transparadiso explored how "direct urbanism" and "classical urban planning methods" can take on new forms of programmatic substantiation: The methods and procedures of developers and the block structure would be analyzed alongside the master plan and would be confronted with the model of the "Blue Block".

This meant to implement a new block, i.e. to concentrate on the question of how to transfer the temporary qualities of the projects of the Blue House (ranging from social services, sociological investigations to art projects) into permanent qualities of the new islands, offering a haptic and aesthetically visible experience which would counteract and create an addition to the mainstreamed aesthetic of Ijburg. We wanted to set an example for how to rupture this circle of recent urban practices where artists are involved in urban developments for very specific reasons and expectations from the various stakeholders – but just for a limited amount of time, and then construction business, developer interests etc. continue as before. The goal was to continue the Blue House Project as Blue Block beyond the period Jeanne van Heeswijk had been (self)appointed and had initiated her project, in order to support her intentions: with collective terraces (the view towards the sea had been one of our favorite qualities in Ijburg right from the beginning), “Pump up the Blue” by Hervé Paraponaris, Nicoline’s flower shop that should be transformed from an informal kiosk into the imaginative “Hanging Gardens of Semiramis”, informal playgrounds by M7red, further collective farming soil (e.g. a cultivated sand hill) by Rudy Luijters, and exploring other potentials given by the context of Ijburg like creating a birds’ nesting place fighting the spiders.

With the Blue Block we aimed at integrating all temporary services and qualities generated by the residents/ artists of the Blue House and transforming them – alongside the experiences gathered throughout the project – into permanent qualities of a sample block, the Blue Block. We wanted to add only one further aspect which we anticipated to become vital within the next two years: The loss of the view. When we came to Ijburg for the first time in July 2006, we were confronted with the fact that the view was limited to 2 years, until the next block would be built right in front of the first one, since the construction sites developed from the center to the fringes.

Coming from a mountainous area, we thought that maybe the Dutch mentality may altogether have a different attitude towards the significance of having a view. Whereas Austrians work their entire life to build their desired homes and continuously postpone satisfaction that follows, people in Ijburg are used to moving, to living with short-term fulfillments; they possibly have a different conception of “property”, ownership and territory. During the process of working on the project and through conversations with Marianne Maasland we learned, however, that divorce rates were increasing, and thus started to make assumptions... Could this trend be related to high and maybe irredeemable expectations that rely on new architecture and new territory as a synonym for a happy life (as it is a general marketing strategy for new city quarters like Ijburg)?

December 2006

A first draft of the Blue Block served as basis for a discussion which should unfold with the other residents of the Blue House, the stakeholders etc. The first meeting was organized by Jeanne and Irene: a dinner with other residents and the neighbors of the Blue House. Together with Dennis we had meetings with planners and stakeholders of Ijburg, like the director of Waterstaad2, one of the urban planners of Ijburg, etc. – After these meetings we realized that most of the blocks had already been planned and that it would be very hard to develop such a project from a distance, since it would require a lot of negotiations in a longer-term process.

Dutch housing has served as a role model all around Europe, and we therefore wanted to explore some of the examples and research the problems that had shown over time and see the “upgradings” in order to understand more about how IJburg had been conceived and what had possibly been learned from other examples.

We visited Almere and witnessed its “regeneration” by OMA. The intervals between the construction of a new urban quarter and its regeneration are getting increasingly shorter, they in fact almost blend into each other. Almere was built from 1975 onwards; the refurbishing resp. completion of public space on a high level started with “Almere Poort” in 2000. Together with Jeanne van Heeswijk and Yane Calovski we went to Leidsche Rijn to see “Beyond”, a very ambitious long-term public art project for a new city quarter in Utrecht, which shall become the home of 80.000 inhabitants. Passing by a market for Christmas trees, we decided to buy a Christmas tree for the Blue House, even if none of us would be there for Christmas. We somehow still wanted to create a moment for our shared experience at the Blue House, a symbol for belonging – so what could be a stronger symbol than a Christmas tree (traditional symbols always seem to be strong)?

2007

In Spring 2007 Jeanne van Heeswijk and Dennis Kaspori told us about a temporary hotel project. We liked the idea and suggested to combine it with our project dealing with the loss of the view, and to add a special tool for regaining a view. The idea of the Periscope Elevator was born.

Summer 2007

The Blue Block was announced and the Periscope Elevator was developed further as an independent object that could be connected to the “Hotel Out of the Blue” and considered part of the Blue Block as a next step.

We found an old periscope from WWI in the depths of family treasures. A manual (in German and Hungarian) explaining how to use it for looking around corners was enclosed.

The Periscope Elevator is based on the simple optical principles of a periscope, using the height of the elevator as optical feature: the lower mirror is fixed to the rising platform / cabin and the upper mirror is attached to the building. Traveling up and approaching the upper mirror would mean that the view through the periscope would eventually collapse with the actual view when having reached the upper point. We worked on several versions: the Periscope Elevator as traveling platform which could be located in different sites on IJburg, or by using a construction site elevator attached to a building, possibly to the Hotel Out of the Blue.

Then the Hotel Out of the Blue was postponed to 2009, since the construction sites were either finished or not yet brought up to a state of structural work that could be used. So we decided to develop the Periscope Elevator as independent urban tool for IJburg and to offer the view towards the sea from various points of the island.

2008

The Periscope Elevator was developed further, but then all kinds of obstacles came into discussion, like the wind force and enforced legal regulations to obtain a permit. The high costs for renting a rising platform did not seem to be appropriate or justifiable for a single event either.

August 2008

We were looking for a new option, considering to install the periscope in a fixed place. When we arrived at the Blue House in August 2008, we were confronted with what we had anticipated since the beginning: the view had disappeared! The viewing-frame (meant for framing an open and unlimited view towards the sea) on the roof terrace on Maria-Austria-Straat 700b showed a new construction site in front of the terrace – we realized this would be a perfect site for the periscope!

An intense process searching a location and including negotiations for obtaining permits was started by Irene, and Yasser, together with Ruid from All Right Service, was in the middle of producing the periscope.

As it turned out, the Blue House was in contact with some of the owners of the terrace (our preferred location), Anjo and Aline Terpstra from Timon Woongroep. Irene proposed and explained the project to them, and with her openness and hospitality that she had shown to all of us throughout the whole process of inhabiting and working with the Blue House, she managed to convince them to collaborate on realizing the project. It seemed like a miracle, that after all these efforts dealing with planners, developers etc., the private initiative, personal engagement and individual interest actually made it possible to realize something all of us had been working on very hard for more than two years.

2009

February 2009

The big moment happened on February 6th: The periscope was installed in Maria-Austria-Straat 700b, in Block 35 – the block of the Blue House – on a private roof terrace, and with the help of Yasser Balleman and Ruid and many other helping hands. The installation took place together with the opening of the Bouwkeet of the Stedelijk Museum. The owners Anjo and Aline Terpstra's generous offer was to open up their private house to welcome the public every Friday and Saturday to take a view through the periscope.

Looking through the periscope opened up a new dimension: One could see the IJmeer again with ships passing by, as if the new wall right in front of the terrace had dissolved into the mist of the sea. And even though we had anticipated how it would feel to have a view unfolding in front of one's eyes again, we could not know what it would actually mean. There it was: the emotional and poetic experience of overcoming the factiveness of merely recuperating a function. The periscope was equipped with a binocular, which emphasized the perception of already being at sea, looking into the far distance, exploring new shores of unknown territory.

Once one turned away from the periscope, facing the wall again, that was emphasized by the frame on the terrace, one immediately sensed a feeling of disappointment, that one was betrayed of the view. The frame seemed

like a helpless leftover of an idea that was cut out of context or that possibly deliberately wanted to neglect the context by the fact that this framed view on Ijburg was meant to be a short-time experience. The periscope developed this seductive energy of dragging you back to take another look. The music of De Rotte Herders, who had performed adapted old Dutch sailor songs, resonated in one's ears.

The periscope was accompanied by a "Petition for a View". The petition aimed at implementing the "right to have a view" (on which Pim Hazewindus gave a talk as part of the opening ceremony) as a permanent quality to be considered in the further urban planning of Havenisland and the following islands planned on Ijburg.

The periscope should come out of its "hidden", private position and claim a public space accessible to all. The wonderful thing about the periscope's location was that it was part of the Blue House's block, as if part of the Blue Block had actually been realized...at least for a period of 3 months.

Epilogue

Summer 2009

The taxi stopped at an unknown place. At the reception desk of the Hotel Out of the Blue we realized: Now we were guests, deprived of our status of being residents. The temporally limited project was about to time out for us. For the first time we looked at the Blue House from an external point of view, pointing it out to other conference guests as a site of attraction, as something already physically distant from us. Maybe our process of getting acquainted, making friends, feeling at home and then moving out again paralleled the experience of other Ijburgers who, for different reasons of unfulfilled expectations, had left behind their new life in Ijburg already after a couple of years....

We made our last walks on the island overcrowded by buildings and still lacking people on the streets. Hard floors, asphalt, kids hanging out, no more sand: hard facts. We learned that the first school for black kids only had opened on Ijburg. We saw new inhabitants wearing purple shirts and sun-glasses, leaning on their bikes; most of them seemed to have a migrant background. We learned that they are streetworkers, to whom kids could turn to avoid getting in trouble. The construction of the next island (with the infrastructure to come) has been postponed due to the financial crisis, so the first island is being retrofitted, even before it is finished. With regards to social aspects retrofitting is in fact already necessary.

And then, on the last evening, we discovered another group of inhabitants, we actually re-discovered them: At night on the bridges (which were the first signifiers of a future population and settlement in the desert of Ijburg) we witnessed a new life that was vivid, intense, full of energy, and very engaged in work. Spiders had regained their territory – now, when the island's construction had almost been completed. This was surprising, because one might have expected that by then nature and the competing forces had established a new equilibrium – in favor of the dominant interests of the planners of Ijburg. Especially at night on Ijburg's bridges the spiders' bustle created a second life, as if they were operating due to the commands of a film director who had decided to continue with a different story than the one originally written by the developers.

“All utopias are depressing, because they leave no room for chance, for difference, for the “miscellaneous”. Everything has been set in order, and order reigns. Behind every utopia there is always some great taxonomic design: a place for each thing and each thing in its place.”
(Georges Perec: “*penser/ classer*”, Hachette, 1985)

After the installation at The Blue House in Amsterdam-IJburg the periscope found a semi-permanent home at Kunstfort Vijffhuizen (close to Schiphol). On this heritage site of a former fort the periscope gained a new meaning referring to the military use of periscopes. The Kunstfort, had developed a focus on “discarded” public art sculptures thus turning the limited financial resources into a special characteristic of this unique collection.



6

Das Bienvenue

6.1

Das Lachen, das einem im Halse stecken bleibt

Performing Public Art Festival/ Vienna Biennale, Wien (A), 2015

6.2

Je suis arabe - Ein Recht auf Poesie

Salzburg (A), 2015

6.3

Quartier Bienvenue.

Neue Formen des Zusammenlebens

Wien (A), 2016-22

6.4

Bienvenue.

Neue Formen des Zusammenlebens

Neue Aufgaben und Rollen von Architektur und Kunst im Zusammenhang gesellschaftlicher Verantwortung

in: *Räume des Ankommens. Topographische Perspektiven auf Migration und Flucht*, 2015

6.1

Das Lachen, das einem im Halse stecken bleibt

transparadiso

transparadiso inszeniert eine „Lach-Performance“ als Probe-Demonstration und drängt damit auf eine Erneuerung dieses demokratischen Grundrechts, das zunehmend von privilegierten Berufsgruppen missbraucht wird um abgehobene Forderungen durchzusetzen, während die Anliegen der am Rande Lebenden außerhalb des Verhandelbaren bleiben. Die Performance basiert auf Texten von Vilém Flusser, Herbert Marcuse, Henri Bergson u.a. sowie auf Fernsehinterviews.

„Die Wirklichkeit ist anders. Die geheimen Codes der Heimaten sind nicht aus bewussten Regeln, sondern größtenteils aus unbewussten Gewohnheiten gesponnen. Um in eine Heimat einwandern zu können, muss der Heimatlose zuerst die Geheimcodes bewusst erlernen und dann wieder vergessen. Bei der Einwanderung entsteht zwischen den schönen Beheimateten und den hässlichen Heimatlosen ein polemischer Dialog.“ (Vilém Flusser, „Von der Freiheit des Migranten“, 1994)

Die Performance knüpft an „Du bakchich pour Lampedusa“ (Sousse / TUN, 2014) und „Je suis arabe - ein Recht auf Poesie“ (Salzburg Museum / A, 2015), die in der Ausstellung „Performing Public Art Festival“ im AIL gezeigt werden.

(Auszug aus Presstext, 2015)

Performing Public Art Festival,
Vienna Biennale, 2015

Konzept, Dramaturgie und Skript:
Barbara Holub und Paul Rajakovics

Komposition, Elektronik,
Grammophon: Tamara Friebe

Performer: Christiane Beinl,
Xenia Gala, Akram al Halabi,
Nancy Mensah-Offei, Johanna
Orsini-Rosenberg

Lach-Chor: Hor 29. Novembar und
das Publikum

Assistenz: Marie-Christin Rissinger

Video
Kamera: Matthias Jahn, Reinhard
Mayr, Ewa Stern
Tontechnik: Felix Zwinger
Schnitt: Marie-Christin Rissinger

Dank an: SOS Mitmensch,
Integrationshaus und Vinzi-Rast
für die Zusammenarbeit und
Unterstützung.

Publikation
„Performing Public Art“, Gerald
Bast, Peter Weibel, Herwig Steiner
(Hg.); De Gruyter, 2015

Screening
Film Festival „This Human World“,
Wien, 2016

Als Ort für die Performance wählten wir den kleinen Park neben dem Seiteneingang der Votivkirche, die berühmt geworden ist, als sich 2012 Flüchtlinge aus Traiskirchen nach Wien aufmachten um gegen die Asylpolitik zu protestieren. Sie suchten Zuflucht in der Votivkirche, die dann aber vom Pfarrer geräumt wurde. Dieses Ereignis war Grundlage für Elfried Jelineks Stück „Die Schutzbefohlenen“ (2014).





Die Lachperformance spielte sich auf dem Spazierweg ab. Betten wurden geschoben und Textfragmente aus dem Skript nach freier Wahl durch die DarstellerInnen vorgetragen. Sie gaben ebenso durch das kurze Anstimmen einer Vogelstimme Anweisung an das (das teilweise vorinformierte) Publikum, in ein Lachen einzustimmen.

Die Performance erzeugte somit eine Ambivalenz zwischen Beiläufigkeit und Inszenierung. Dadurch wurde die klare Rollenverteilung zwischen AkteurInnen und Publikum aufgehoben, sodass die PassantInnen herausgefordert waren zu entscheiden, wie sie sich in der Situation verhalten sollten. Das Lachen wurde in der Situation von Ausweglosigkeit im Krieg in Syrien als pazifistisches Mittel des Widerstands eingesetzt.



**Johanna
(PROLOG)**

JO (VF Vilém Flusser „Von der Freiheit des Migranten“, S.20)
Die Soziologen scheinen uns zu belehren, dass die geheimen Codes der Heimat von Fremden erlernt werden können, da ja die Beheimateten selbst sie zu lernen hatten. [...] Daher könnte ein Heimatloser von Heimat zu Heimat wandern und in jede von ihnen einwandern, wenn er nur an seinem Schlüsselbund alle notwendigen Schlüssel zu diesen Heimaten mit sich trägt.

Bei der Einwanderung entsteht zwischen den schönen Beheimateten und den hässlichen Heimatlosen ein polemischer Dialog:

.....
AH (J)_ Schönen guten Abend.

XG (R)_ *Schönen guten Abend.
Schönen
Guten*

JO (Off)_ *Henri Bergson ist nicht erschienen.*

NM (ML)_ „Eine Katastrophe, eine menschliche Tragödie die uns zum Handeln zwingt und zwar zum raschen Handeln.“

XG (R)_ *Eine Katastrophe. Und das bedeutet ...
bedeutet Bedeutung,*

JO (Off)_ *Man muss es nur oft genug wiederholen, dann hat es keine Bedeutung mehr, dann hört man nur noch das Wort.*

XG (R)_ „Rasches Handeln“??? rrrrraschshhhh

NM (ML)_ Ja eine unfassbare Tragödie.

JO (Off)_ *Worte des Bedauerns...werden ausgedrückt und verharren in
Belanglosigkeit.*

NM (ML)_ Hier sind heute einige konkrete Vorschläge gemacht worden.

CB (HM)_ Es ist Aufgabe und Pflicht des Intellektuellen an geschichtliche Möglichkeiten, die zu utopischen geworden zu sein scheinen, zu erinnern.

AH (J)_ ..und es ist nichts passiert.

Textquellen

- _Interview ZIB 2 Mikl-Leitner, 20.04.2015 (ML) (J)
- _Herbert Marcuse, „repressive Toleranz“, 1966 (HM)
- „Das Lachen und das Komische“, Zeitschrift für Literatur- und Theater-
soziologie, März 2012 (LK)
- _Henri Bergson „Das Lachen“, 1900 (HB)
- _Joseph Beuys „Aufruf zur Alternative“ (1978) (JB) (Erstveröffentlichung in
der Frankfurter Rundschau am 23. 12. 1978)
- _Vilém Flusser „Von der Freiheit des Migranten“, Bollmann, 1994

- NM (ML)_** Auch ich bin ungeduldig, mir wäre lieber unser Projekt „Leben Retten“ wäre schon umgesetzt, wir haben einen wichtigen Schritt erzielt.
- XG (R)_** *keine Betonung, natürlich sprechen*
- NM (ML)_** Wir müssen....
- XG (R)_** *Wir müssen...*
- Alle_** Wir müssen....
- CB (X)_** Wir müssen ... einschreiten ...
- NM (ML)_** Es ist ganz wichtig und dringend erforderlich, dass wir Anlaufstellen von UNHCR direkt in den Nordafrikanischen Ländern schaffen. Es braucht einen Paradigmenwechsel im Mittelmeer. wir müssen ... einschreiten ...
- CB (HM)_** Der Verfasser ist sich dessen voll bewusst, dass gegenwärtig keine Macht, Autorität oder Regierung vorhanden ist, die eine befreiende Toleranz in die Praxis übersetzen würde.
- NM (ML)_** Das heißt einen Paradigmenwechsel, um hier den Schleppertaten ein Ende zu setzen. Dass wir eben die geretteten Menschen nicht direkt nach Europa bringen, sondern direkt zurück in die nordafrikanischen Ländern in die UNHCR Anlaufstellen, wo die Erstprüfung stattfinden soll.
- AH (J)_** Ist das nicht zynisch?
- NM (ML)_** Wir, Europa, können doch die Last nicht alleine tragen
- JO (Off)_** *Worte des Fragens greifen um sich:
Welche Last? Ist nicht die Ungleichheit die Last, die auf uns allen lastet?*

_____ **LC 1** _____

- JO (off)_** *Wir brauchen einen Paradigmenwechsel einer anderen Art*
- CB (HM)_** Die Idee der Toleranz erscheint, mit anderen Worten, heute wieder als dasjenige, was sie an ihren Ursprüngen war, zu Beginn der Neuzeit – als ein unparteiliches Ziel, ein subversiver, befreiender Begriff und als ebensolche Praxis.
- NM (ML)_** Lassen Sie mich.... Lassen Sie mich noch ganz kurz ausreden.

Dramaturgie

- 1_Aufnahmen von Tamara mit Performern, in denen Texte sich überlagern
- 2_Textperformance mit Lach-Chor
- 3_Grammophonplatte / Tamara Friebe

Die Texte werden entsprechend der zugeteilten Seiten von den Performern mehr oder weniger gleichzeitig gelesen: Zusammenspiel zwischen hören auf die anderen und selbst aktiv werden. Jeder Performer hat eine Vogelstimme, die in ein Lachen kippt: wenn alle Performer lachen, gibt das den Einsatz für Lach-Chor / Publikum.

6.2

Je suis arabe - Ein Recht auf Poesie

transparadiso

Salzburg/ A, 2015
Operation Goldhaube
Volkskundemuseum/ Monatsschlössl,
Salzburg Museum, 2015

Performer:
Akram al Halabi (Arabisch), Barbara
Holub (Deutsch)

Video
<https://vimeo.com/142362957>

The performance „Je suis arabe – a Right to Poetics“ was developed for the exhibition „Operation Goldhaube/ Operation Golden Barret“ at the Volkskundemuseum / Salzburg Museum (Museum of Folk Art / Salzburg Museum, Austria). It interprets the „golden barret“ (Goldhaube) in its ambivalence between traditional cultural heritage and the Austrian air surveillance system which was named after it. transparadiso developed special „golden barrets“ as gilded satellite dishes which were equipped with CB-radio for transmitting the poem „La volonté de vivre“ by the Tunesian author Abou el Kazem Chebbi in Arab and in a German translation in two locations in Salzburg: Volkskundemuseum / Monatsschlössl and the Schwarzenberg Barracks, where the air defense system „Goldhaube“ was tested for the first time.

The performance addresses emotions like „love for home“ and „fear of foreigners“ which are often misused by politics and introduces instead a central piece of arab culture which is widely unknown in Europe (there is no complete translation in French and obviously not in German available), even though it was essential for the Arab Spring.

The video shows the performance and thus the text for the first time in full length in German and Arab. The performance took place as „art piece of the month“ on April 11, 2015. Due to the ongoing stream of refugees the Schwarzenberg Barracks were opened as refugee camp in Sept.2015.

„Je suis arabe – a Right to Poetics“ thus experiences a current actuality, especially since the longer term impact on our society cannot be foreseen. To further new forms of cohabitation on an emancipated level between „homebased people“ and „arrivals“ (see Vilém Flusser „The Freedom of the Migrant“) means to get to know the mutual cultural backgrounds and to acknowledge the people who are considered „homeless/ arrivals“ in our area as cultural producers.



Performance 1
Volkskundemuseum/ Monats-
schlössl <> Park Hellbrunn

Performance 2
Vor bzw. in der Schwarzenberg-
kaserne, Salzburg

Quartier Bienvenue. Neue Formen des Zusammenlebens. 2016 -2022

transparadiso

„Quartier Bienvenue“ - Prozess zur Vorbereitung von Programmen für die Realisierung eines neuen städtischen Quartiers in Wien

Das Konzept für das „Quartier Bienvenue“ (Wien, Baubeginn 2019) basiert auf vielfältigen Erfahrungen durch Projekte, die transparadiso im Laufe der letzten Jahre zum Thema Migration durchgeführt hat. Die Kunstprojekte („Je suis arabe – ein Recht auf Poesie“/ 2014, „Du Bakchich pour Lampedusa“/ 2014 und „Das Lachen, das einem im Halse stecken bleibt“/ 2015), das Forschungsprojekt „anders günstig“ (1) (das Paul Rajakovics 2017 an der TU Wien in Zusammenarbeit u.a. mit der Wohnbauforschung Niederösterreich durchgeführt hat), dem Engagement von Barbara Holub im Flüchtlingsquartier in der Vorderen Zollamtstraße 7 in Wien (mit der Universität für angewandte Kunst, Okt.2016-April 2017), der Workshop im Kunsthaus Wien zu „Commons kommen.Ankommen“ (Nov.2016) trugen wesentlich dazu bei, Erkenntnisse im Sinne von „Forschung durch Praxis“ zu sammeln. Daraus konzipierte transparadiso im November 2016 die „Charta für Willkommens-Architektur“.

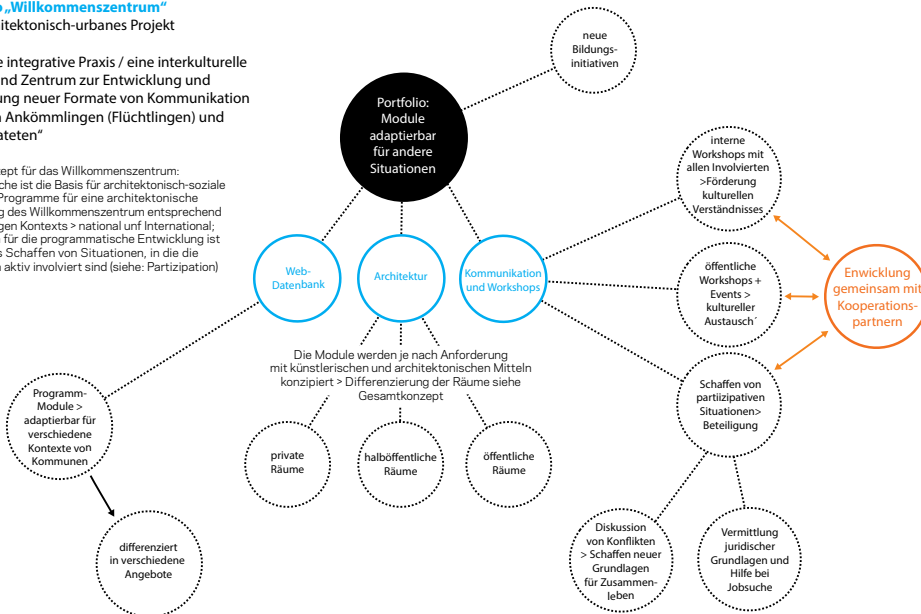
Alle diese Erfahrungen bildeten die Basis für die Entwicklung von Programmen für das Quartier Bienvenue. Hier war also nicht das tatsächliche Architekturprojekt ein partizipativer Prozess, sondern die Programme für dieses neue Quartier resultierten aus den vorangegangenen (Kunst)projekten, die unter Mitwirkung von vielen Beteiligten entstanden.

01 Siehe dazu auch die Publikation „Anders günstig – Wohnbau sozialintegrativ“; Hrsg. Anita Aigner, Irene Ott-Reinisch, Paul Rajakovics Verlag Bibliothek der Provinz, Weitra, 2017

Portfolio „Willkommenszentrum“
_ein architektonisch-urbanes Projekt

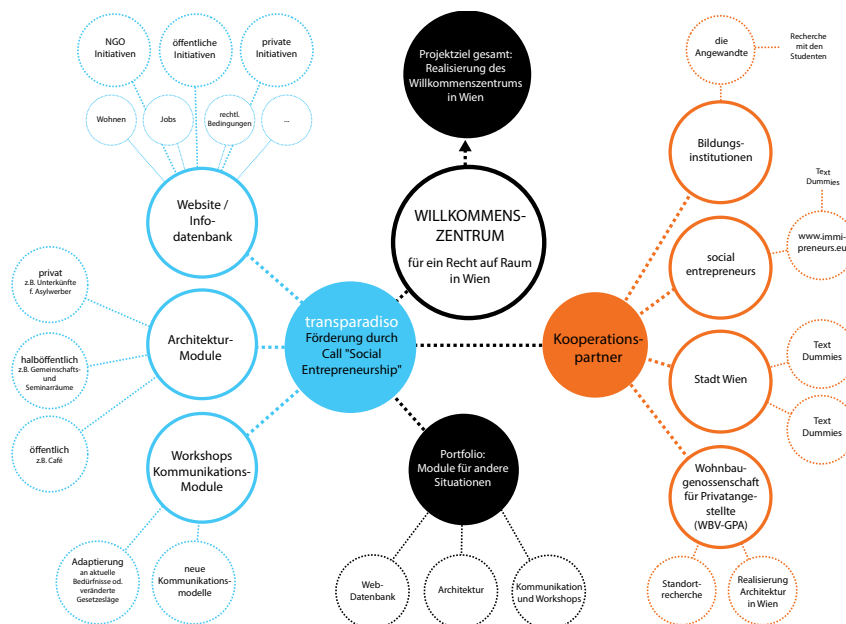
> für eine integrative Praxis / eine interkulturelle Heimat und Zentrum zur Entwicklung und Erforschung neuer Formate von Kommunikation zwischen Ankömmlingen (Flüchtlingen) und „Beheimateten“

siehe Konzept für das Willkommenszentrum: die Recherche ist die Basis für architektonisch-soziale kulturelle Programme für eine architektonische Umsetzung des Willkommenszentrum entsprechend des jeweiligen Kontexts > national und International; wesentlich für die programmatische Entwicklung ist jeweils das Schaffen von Situationen, in die die Beteiligten aktiv involviert sind (siehe: Partizipation)



CHARTA FÜR WILLKOMMENSARCHITEKTUR

- 1) Willkommensarchitektur verknüpft Wohnen, Arbeiten und individuelle sowie gemeinschaftliche kulturelle Entfaltung.
- 2) Willkommensarchitektur arbeitet mit unterschiedlichen Prozessen und Temporalitäten.
- 3) Willkommensarchitektur ist offen für das Andere und fördert die Begegnung der Beheimateten mit den Heimatlosen.
- 4) Willkommensarchitektur berücksichtigt in ihrem Zugang die Herkunft der Ankommenden und deren spezielle kulturelle Eigenständigkeiten.
- 5) Willkommensarchitektur sucht nach neuen (Wohn)typologien, die sich mit der Herkunftskultur auseinandersetzt.
- 6) Willkommensarchitektur fordert Raum jenseits juristisch-ökonomischer Regulative.
- 7) Willkommensarchitektur soll in unseren urbanen Zentren stattfinden. - Die Ankommenden sind Teil unserer Gesellschaft.
- 8) Willkommensarchitektur verweigert sich zu verstecken. Sie soll auch in der Architektur sichtbar sein.



Die Diagramme zeigen die Projektelemente die wir für die Realisierung eines Willkommenszentrums für eine Einreichung bei departure - Call für Social Entrepreneurship, 2015, konzipiert haben.

Quartier Bienvenue - Puchsbaumgasse Wien 10

Basierend auf unserem Konzept des "Bienvenue", das ein Zusammenleben verschiedener Generationen von ImmigrantInnen verschiedener Generationen, kürzlich Geflüchteten und "Beheimateten" propagiert, werden wir gemeinsam mit gerner°gerner plus und M&S Architekten, mit den Wohnbauträgern WBV-GPA und der EBG, sowie mit Jugend am Werk und der Caritas dieses innovative Quartier realisieren.

Dss Quartier Bienvenue ist neben der Ankerbrotfabrik und der Loft-City (und unweit des Böhmisches Praters) situiert und verbindet diese städtebaulich mit dem gegenüber liegenden sozialen Wohnbau. Für dieses neue urbane Quartier entwickeln wir neue Formen von Wohnen (basierend auf anderen Kulturen), die Gemeinschaft fördern, und die wir mit sozialen und kulturellen Programmen sowie Ausbildungsangeboten verknüpfen. Dabei arbeiten wir intensiv mit Organisationen vor Ort zusammen. Neben ca. 215 geförderten Mietwohnungen wird ein Wohnheim mit 180 Micro-Appartements und den dazugehörigen Gemeinschaftseinrichtungen für StudentInnen und Flüchtlinge errichtet. Mit dieser kostengünstigen Wohnform leisten wir einen wichtigen Beitrag zur Wohnversorgung und ermöglichen Integration der dort lebenden Menschen in unsere Gesellschaft. In Kleinstwohnungen und Wohngemeinschaften können von Jugend am Werk Auszubildende betreut und beschäftigt werden. In Werkstätten vor Ort werden jene Arbeiten geschaffen, die dann in einem Design-Laden zum Verkauf angeboten werden. Für die Betreuung von Senioren durch die Caritas planen wir 20 barrierefreie Wohnungen wo die Bewohner nach individuellem Bedarf betreut werden können.

Freiraum

Der Freiraum entwickelt sich graduell von öffentlich zu intim: vom urbanen Boulevard (Fortsetzung des Anker-Boulevards) mit Sitzmöglichkeiten und Jugendspielplatz bis hin zum intimen „Grünen Hof“ mit Gemeinschaftsgarten im Inneren des Quartiers Bienvenue. Die Werkstätten, Kulturräume, sowie Anker-Café, Greissler, Design-Shop sind zum Boulevard orientiert. Der Durchgang zur Puchsbaumgasse (zwischen BT3 und BT4) führt den Grünraum der gegenüber liegenden Wohnanlage „Ankerbrotgründe“ in den privateren, höher gelegenen „Grünen Hof“ fort und stärkt somit die fußläufige

Quartier Bienvenue, Wien, 2017

Wohnbauträger: WBV-GPA, EBG
ArchitektInnen: M&S Architekten,
gerner°gerner plus, transparadiso
Landschaftsarchitektur: YEWO
LANDSCAPES

Soziale Kooperationspartner:
Caritas und Jugend am Werk
Bauphysik (inkl. Schallschutz):
Dr.Pfeiler ZT GmbH
Statik: Buschina&Partner ZT GmbH
HKLS: HTB Plan
Brandschutz: Erich Zöhrer ZT

Wettbewerb 1.Stufe: Nov.2016
Wettbewerb 2.Stufe: Mai 2017,
1.Preis



Blick vom Boulevard
auf den Grünen Hof



Der Anker-Boulevard als urbaner Freiraum

Durchwegung des gesamten Viertels. „Gartenboxen“ versorgen den „Grünen Hof“ mit Stauraum und einer Garten-Bassena.

Weitere Freiräume und Freizeitangebote befinden sich auf den Dächern: auf BT 4 ein multifunktionaler Sportplatz mit Abendbeleuchtung und Blick auf die Tangente; BT 5 hat ein begrüntes Dach mit Mieterbeeten, Boccia-Bahn, Dusche, etc.; auf BT 7 befindet sich eine kollektive Terrasse für die BewohnerInnen. Das Atrium in BT 7 verknüpft vertikal seinen Gewürzgarten mit dem „Grünen Hof“.



Der Anker-Boulevard bei Nacht mit Blick auf das „Zweite Wohnzimmer“ und den Sportplatz auf dem Dach des Studenten-/ Flüchtlingsheims mit Aussicht auf die Tangente

BIENVENUE.

Neue Formen des Zusammenlebens.

Neue Aufgaben und Rollen von Architektur und Kunst im Zusammenhang gesellschaftlicher Verantwortung

Dieser Text wurde erstmals veröffentlicht in: Amalia Barboza, Stefanie Eberding, Ulrich Pantle, Georg Winter (Hrsg.), *Räume des Ankommens. Topographische Perspektiven auf Migration und Flucht*, Bielefeld: transcript, 2016, S.181-195.

Siehe außerdem: Barbara Holub, Social Design Arts as Urban Innovation (Hrsg.) *Das Bienvenue: Ein Recht auf Raum für alle (Social Design Reader)*, 2016

01 Stéphane Hessels Essay „Indignez-vous“ erschien im französischen Original im Oktober 2010, Indigène, Montpellier 2010, und auf deutsch: Ullstein, Berlin 2011

02 Unter direktem Urbanismus verstehen wir die Einbindung künstlerischer Strategien und Projekte sowie urbaner Interventionen als Teil einer prozessorientierten Stadtentwicklung, um den aktuellen gesellschaftlichen Herausforderungen begegnen zu können. Siehe auch: Barbara Holub/Paul Rajakovics: *Direkter Urbanismus*, Verlag für moderne Kunst Nürnberg 2013.

03 Siehe dazu das Symposium „Ankommen! Perspektiven der Flucht in einer flüchtigen Gesellschaft“, HBK Saar/ HTW Saarbrücken, Mai 2015. <http://www.uni-saarland.de/lehrstuhl/barboza/aktuelles/symposium-ankommen-perspektiven-der-flucht-in-einer-fluechtigen-gesellschaft.html>

04 Siehe dazu Hans Stimann: *Standardisierte Unterkünfte*, in: *Stadtbauwelt* 208 (48.2015), S. 30.

Fünf Jahre nachdem Stéphane Hessel in seinem agitatorischen Essay „Empört euch“¹ dazu aufgerufen hatte, die Dinge wieder in die Hand zu nehmen, haben die nicht abbrechenden Ströme von Ankömmlingen in der Mitte Europas eine Situation geschaffen, die uns nun tatsächlich dazu anhält, die „Empörung“ gegen Ausgrenzung und ökonomische und soziale Ungleichheit in konkretes Handeln umzusetzen.

Die zumindest in Österreich und Deutschland anfänglich viel gepriesene „Willkommenskultur“ ist längst wieder einer Politik der Ausgrenzung gewichen, deren VertreterInnen in Österreich mittlerweile nicht einmal mehr versuchen, diese in verharmlosende Worte zu fassen. Auf der anderen Seite gibt es weiterhin ein ungebrochenes Engagement vieler Initiativen und Privatpersonen, die sich gegen diese Politik der Ausgrenzung stellen und aktiv an Perspektiven für ein Zusammenleben arbeiten.

So haben auch wir (transparadiso) uns in unseren künstlerischen Projekten und urbanen Interventionen, aber auch in Architekturprojekten, immer wieder und in den letzten Jahren verstärkt mit Fragen von Migration, Identität und Zusammenleben befasst. Nun arbeiten wir seit geraumer Zeit an einem längerfristigen Architekturprojekt, dem *Bienvenue*, das als urbanes Quartier spezielle Programme für ein Zusammenleben von Beheimateten und Heimatlosen entwickeln wird. Dafür setzen wir die Methoden des *direkten Urbanismus*² ein, um Formen der Gemeinschaft zu stärken und unvorhergesehene und – mit konventionellen Mitteln der Stadtplanung nicht planbare Visionen und Qualitäten zu erzeugen.

Ankommen, willkommen sein – als Gast. Ankommen, rasten oder sich ausrasten. Welche Bedingungen braucht es um langfristig in einer ‚flüchtigen‘ Gesellschaft anzukommen?³ Ankommen bedeutet eine Perspektive des Verweilens einzunehmen, die die Rastlosigkeit der (erzwungenen) Bewegung unterbricht. Verweildauer unbestimmt. Diese Unbestimmtheit schafft eine Spirale von Bewegung und Verweilen – eine deutlich andere Situation als zum Beispiel jene in Deutschland nach dem zweiten Weltkrieg, als die Flüchtlinge aus den „Ostgebieten“ und der Tschechoslowakei nach Deutschland vertrieben wurden und sich die Frage gar nicht stellte, wie lange sie verweilen würden.⁴

Vor dem Ankommen ist die Bewegung. Und auch das „Ankommen“ bedeutet

keinen Ruhezustand, sondern den Beginn weiterer Bewegung, die sich oft über Generationen fortschreibt⁵, oder aufgrund eines sich über viele Jahre hinschleppenden ungeklärten Aufenthaltsstatus das Ankommen als dauerhafte interimistische Lebensform manifestiert. Dieser Zustand ist von Heimatlosigkeit und der Hoffnung, irgendwann wieder beheimatet zu sein, geprägt. Das Aufeinanderprallen der „Heimatlosen“ auf die „Beheimateten“ ruft uns dazu auf, unser Verständnis von Heimat zu hinterfragen.

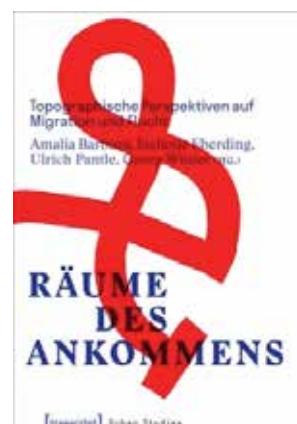
Der Medientheoretiker und Philosoph Vilém Flusser, der selbst den Weg von beheimatet zu heimatlos zu neuem beheimatet sein mehrfach durchlebte, beschreibt in „Die Freiheit des Migranten“⁶ diese komplexe Wechselwirkung folgendermaßen:

„Die geheimen Codes der Heimaten sind nicht aus bewussten Regeln, sondern größtenteils aus unbewussten Gewohnheiten gesponnen. [...] Um in eine Heimat einwandern zu können, muss der Heimatlose zuerst die Geheimcodes bewusst erlernen und dann wieder vergessen. [...] Der Einwanderer ist für den Beheimateten noch befremdender, unheimlicher als der Wanderer dort draußen, weil er das dem Beheimateten Heilige als Banales bloßlegt. Er ist hassenswert, hässlich, weil er die Schönheit der Heimat als verkitschte Hübschheit ausweist. Bei der Einwanderung entsteht daher zwischen den schönen Beheimateten und den hässlichen Heimatlosen ein polemischer Dialog.“

Die Heimatlosen lassen uns also in Bewegung geraten und fordern uns heraus, uns selbst in Bewegung zu setzen und uns aus der Starre der Saturiertheit eines oft nur scheinbar beheimateten Daseins zu erheben. Längst wird diese Saturiertheit durch prekäre Arbeitsverhältnisse wachsender Teile der Bevölkerung konterkariert. Hier kann das Selbstverständnis von KünstlerInnen hilfreich sein - ist dieses doch (bei allen unterschiedlichen Ausprägungen ihres Künstlerdaseins) wesentlich davon bestimmt, dass sie eben nicht in „mehrheitsfähigen“, gesellschaftlichen Strukturen beheimatet sind - auch wenn sie selbstverständlich innerhalb dieser operieren. Sie widersetzen sich der Anpassung, sie ordnen sich nicht der gesellschaftlichen Akkordierung unter. Sie sind rastlose MigrantInnen innerhalb des Systems, in dem sie leben und gegen welches sie oft ankämpfen mit dem Wissen und Bewusstsein nicht ankommen zu können oder zu wollen. Sie pflegen diesen latenten Zustand als immer wieder neu aufrecht zu erhaltenden und neu zu befragenden.

„Der Mensch ist frei, weil er sich mit einer unvorhersehbaren und unerklärlichen Bewegung gegen seine Bedingung empören kann und sie verändern kann. Durch diese Möglichkeit ist er virtuell frei, und, wenn er sie vollzieht, ist er faktisch frei.“⁷

Der latente Zustand zwischen virtueller und faktischer Freiheit ist eine Triebkraft für KünstlerInnen sich in gesellschaftlichen Prozessen zu engagieren. Ihre künstlerischen Praktiken spielen dabei mit dem Wechsel von Rollen, der zwischen verschiedenen Akteuren, kulturellen und sozialen Hintergründen eine ‚Sprache‘ findet, die der Angstmache und Demagogie entgegenarbeitet. Diese KünstlerInnen und AkteurInnen, die – wie *transparadiso* – oft zwischen den Disziplinen operieren, bezeichne ich als „urban practitioner“⁸. Hier liegt das aktuelle Potenzial von Kunst, als Expertise wahrgenommen zu werden, um neue Formen von Kommunikation zu ermöglichen, die Konflikte oder divergierende Interessen zulassen und auch Ängsten Raum geben. So entstehen Begegnungs- und Kommunikationsräume, die keinen üblichen Regeln unterliegen, die von keinen vorgefassten Erwartungshaltungen geprägt



05 Doug Saunders beschreibt in „Arrival City“ den langwierigen Prozess des „Ankommens“, der sich meist über Generationen hinzieht, wenn Landarbeiter in die „Ankunftsstadt“ aufbrechen, um sich eine neue (Über)lebensperspektive zu erwirtschaften. Doug Saunders „Die neue Völkerwanderung - Arrival City“, Pantheon Verlag, 2013

06 Vilém Flusser: Die Freiheit des Migranten, Bollmann Verlag, Benheim, 1994, S. 21.

07 ebd. S.31-32

08 Siehe dazu Barbara Holub / Christine Hohenbüchler (Hgg.): Planning Unplanned – Darf Kunst eine Funktion haben? Towards a New Function of Art, Verlag für moderne Kunst, Wien, 2015.

sind (was gerne als „ergebnisoffen“ bezeichnet wird) – Settings, die nichts verlangen.

Ein solches Setting haben wir im Dezember 2015 im Rahmen der Ausstellung „Creating Common Good“ im Kunsthaus Wien als Recherche für das Bienvenue geschaffen. In diesem Spiel- und Diskussionsabend haben unsere Gäste aus verschiedenen kulturellen Hintergründen und Ankunftsepochen ihre Wünsche und Ängste sowie Vorstellungen, die ein gleichwertiges Zusammenleben aller ermöglichen, diskutiert. Das dafür modifizierte kollektive Tangram-Spiel⁹ schaffte eine entspannte Atmosphäre des sich Kennenlernens, wobei gleichzeitig der Ehrgeiz des Spiels zum gemeinsamen Legen der Figuren anregte. Der Wechsel zwischen Spiel und Diskussion der Fragen entwickelte eine angenehme Dynamik, sodass am Ende des Abends die Spielunterlage mit den Tangram-Legefiguren, die wir als Großplakat ausgedruckt hatten, mit Beiträgen der Gäste in verschiedenen Sprachen angefüllt waren. Dieses Plakat wurde danach in der Ausstellung installiert und machte so den Prozess der Diskussion als integralen Beitrag der Ausstellung für die BesucherInnen sichtbar.

Die scheinbare Lapidarität, ein Spiel als Tool für „Wunschproduktion“ und Recherche durch Beteiligung zu nutzen (in diesem Fall für die Bearbeitung des Konzepts für ein „Willkommenszentrums“), eröffnet Kommunikationsformen, die sich dem Ziel einer ‚wissenschaftlichen‘ Auswertung, wie wir sie aus Disziplinen wie der Soziologie kennen, widersetzen und diese gezielt sprengen. Hier ist der künstlerische Prozess selbst ein migratorischer zwischen den Disziplinen.

Diese Erfahrungen mit dem Einsatz künstlerischer Strategien sind in der aktuellen, „ungeplanten“ Situation besonders wertvoll, da herkömmliche urbanistische und sonstige Methoden für die Unplanbarkeit in diesem lange nicht gekannten Ausmaß nicht mehr zulänglich sind. Der gezielt intendierten Hilflosigkeit der Politik begegnen KünstlerInnen, AktivistInnen und urban practitioner mit dem Anspruch, nach neuen Modellen eines Zusammenlebens zu suchen, die die funktionale Pragmatik von Unterbringung und Versorgung (auf der der aktuelle Fokus auch der meisten Architekturprojekte liegt) hinter sich lassen. Sie betrachten die Unplanbarkeit vielmehr als Gunst der Stunde, um für gesamtgesellschaftliche Veränderungen und für eine gerechtere Gesellschaft mit den Beheimateten einzutreten.



09 Tangram ist ein chinesisches Geduldspiel, bei dem vorgegebene Formen jeweils mit allen sieben Spielsteinen gelegt werden müssen. In Österreich und Deutschland wurde es Ende des 19. Jahrhunderts als „Quälgeist“ bekannt. transparadiso entwickelte eine modifizierte Form des Tangramspiels als kollektives Spiel zur Wunschproduktion für „Commons kommen nach Liezen“, 2011 – ein Projekt für Kunst im öffentlichen Raum Steiermark. [http://www.transparadiso.com/cms/index.php?id=85&L=1%27%28\[%257B%255E~](http://www.transparadiso.com/cms/index.php?id=85&L=1%27%28[%257B%255E~)
Für das Event im Rahmen von „Creating Common Goods“ wurde es für diesen neuen inhaltlichen Kontext eingesetzt.

Hier und jetzt ist die Zeit, Architektur und Stadtentwicklung wieder als Engagement für die komplexen Herausforderungen zur Gestaltung von gesellschaftlichen Visionen zu betrachten und hierfür neue Formen von Teilhabe zu fordern und dafür Modelle zu entwickeln. Die Zeit, sich nicht nur theoretisch sondern im konkreten Handeln zu empören.

Dies war der Ausgangspunkt für transparadiso ein „Willkommenszentrum – ein Recht auf Raum für alle“ zu konzipieren. Dieses soll in Wien realisiert werden und auch als adaptierbares Modell für andere Städte und Regionen entsprechend des spezifischen Kontextes dienen.¹⁰ Den ursprünglichen Namen betrachten wir mittlerweile als Platzhalter, ist doch der Begriff des „Willkommens“ schon ähnlich abgenutzt und teilweise missbraucht wie „Nachhaltigkeit“. Eine Flut von engagierten Projekten, Initiativen und Organisationen aus der Zivilgesellschaft wie „Refugees Welcome“ oder „trainofhope“ sowie Hochschulprogramme vor allem aus der Architektur¹¹ widmen sich der „Willkommenskultur“. Hier droht der kurzfristige Kampf um Aufmerksamkeit, der direkt auch mit der Verteilung von finanziellen Mitteln verknüpft ist, den Blick auf die große gesellschaftliche Dimension des Themas und den langen Prozess, dessen Entwicklung noch nicht absehbar ist, bereits zu verstellen. Wir sind aber an genau jenem langfristigen Prozess interessiert, der nun nach dem ersten ‚Willkommens-Schub‘ und einer Ernüchterung aufgrund neuer Grenzzaunerrichtungen und -debatten einsetzen sollte. Der Abnutzung des Begriffs der „Willkommenskultur“ muss also mit umso schärferem Beharren auf dessen Bedeutung begegnet werden.

Die Unmöglichkeit eines adäquaten Begriffs

Die „Willkommenskultur“ kontinuierlich zu befragen ist Zeichen eines wichtigen Prozesses, den wir aufgrund der neu zu entwickelnden Inhalte für ein Zusammenleben, das nach dem ersten „Willkommenheißen“ ansetzt, erst mit Qualitäten füllen müssen. Dieser Prozess überschreitet unsere bisherigen Vorstellungen von „Integration“.

Willkommen

Etymologisch bedeutet „willkommen“ (mittelhochdeutsch willekomen, spätmittelhochdeutsch willechomen): (du bist) nach Willen (= nach Wunsch) gekommen. „Willkommen“ wird meist als Geste gegenüber einem Gast, einem Ankömmling beschrieben und im Sinne von „willkommen heißen“ verwendet. Dem gegenüber steht das Gefühl des „willkommen seins“, das die Perspektive des Gastes/Ankömmlings betrifft. Dieses Verhältnis zwischen „willkommen heißen“ und „willkommen sein“ (d.h. sich willkommen fühlen) ist eines, das sich in einem latenten Zustand befindet und dessen Disparität wohl lange unsere Gesellschaft in Veränderung bestimmen wird.

„Willkommen“ bedeutet für uns die Offenheit für Dialog, Austausch und Gemeinschaft, die die verschiedenen Bedürfnisse von Privatheit und Teilhabe an Gemeinschaft respektiert und fördert – und zwar quer durch alle Gesellschaftsschichten, seien es „Beheimatete“, die selbst aus verschiedenen Generationen von Einwanderung stammen, oder kürzlich angekommene „Heimatlose“. Die zentrale Frage für uns ist: Was können wir von den Ankömmlingen lernen? Dies bedeutet wechselseitiges Lernen zu fördern anstatt auf konventionellen Vorstellungen von „Integration“ zu beharren. Die Gesten, die „willkommen“ bedeuten, sind kulturell konnotiert und sehr unterschiedlich – ein Anlass also, über unsere Gesten nachzudenken.

¹⁰ Seit Mai 2015; im Juni 2015 konzipierte ich dann den Workshop „Ankommen. Neue Formen des Zusammenlebens“ im Dept. Social Design/Universität für angewandte Kunst Wien, den ich im Oktober 2015 mit Herwig Turk realisierte.

¹¹ Es gibt kaum eine Architekturfakultät im deutschsprachigen Raum, die es sich leistet, kein Programm zur Flüchtlingsthematik zu entwickeln, und dazu gleich auch zu publizieren; ebenso widmen sich auch u.a. der österreichische und deutsche Pavillon bei der Architekturbiennale in Venedig 2016 der Flüchtlingsthematik.

Bienvenue

Frz. (wörtlich übersetzt): gut an(ge)kommen; Hier beziehen wir uns jedoch auf „bienvenue“ im Sinne von „willkommen“, das wir dem Belvedere - das bedeutende Kunstsammlungen birgt und auch ein wichtiger Ort für zeitgenössische Kunst in Wien ist - als aktuelles sozial anspruchsvolles Projekt gegenüberstellen.

Assimilation

Der Begriff „Assimilation“ wurde in den 1980er Jahren verwendet und ist mittlerweile fast aus dem Diskurs verschwunden. Dieses Verschwinden ist Ausdruck des kontinuierlichen Wandels der Debatte um „Eingliederung“ der Ankunfts-kultur in die bestehende „Mehrheitskultur“ im Verhältnis zum Bewahren von Eigenständigkeit der Ankunfts-kultur. Assimilation hat den unangenehmen Beigeschmack der bedingungslosen Unterordnung der Ankömmlinge gegenüber den Beheimateten.¹²

Integration

„Das im 18. Jh. aus dem Lateinischen („integrare“) entlehnte Wort steht etymologisch für „ergänzen, vervollständigen, sich zusammenschließen, in ein größeres Ganzes eingliedern“. [...] Hintergrund dieser allgemeinen Bedeutung ist also, dass ein Ganzes durch einseitige (Eingliederung) oder mehrseitige (Zusammenschluss) Aktivitäten herstellbar ist. [...]“¹³

Entgegen des mittlerweile als diskreditiert wahrgenommenen Begriffs der Assimilation, d.h. der Verschmelzung der Ankunfts-kultur in der beheimateten Kultur (die bis zur Auflösung der Herkunftsidentität führen kann), betont „Integration“ eher die Eingliederung im Sinne eines Zurechtkommens der Ankunfts-kultur mit der beheimateten Kultur und vice versa.¹⁴

In unserem/transparadisischen Verständnis heißt Integration (für die Ankömmlinge), sie auf ein Leben in der Ankunfts-gesellschaft vorzubereiten, das oft erst in der nächsten Generation einen freieren Umgang mit den mittlerweile gemischten Wurzeln ermöglicht. Für die Beheimateten sollte Integration bedeuten, den Ankömmlingen mit Offenheit zu begegnen und sich über verschiedene Wertvorstellungen auszutauschen. Kulturelle „Missverständnisse“ sollten offen diskutiert und als produktive Kraft für gesellschaftliche Veränderung betrachtet werden, um dem vielfachen Missbrauch des Begriffs „Integration“ von rechts gesinnten Politikern im Sinne von „Assimilation“ entgegen zu wirken.

Zwei außergewöhnliche Flüchtlingsunterkünfte in Wien – ein Exkurs in die Geschichte

Macondo

In der aktuellen Flüchtlingsdebatte in Europa und im Fokus auf die dringliche kurzfristige Unterbringung vergessen wir vieles. Wir vergessen, mit wie vielen Generationen von Flüchtlingen wir immer schon konfrontiert waren und dass wir selbst Teil dieser sind. Manche davon sind heute in Wien noch beispielhaft sichtbar – wie in der ungewöhnlichen Siedlung Macondo am Stadtrand Wiens zwischen Flughafen, Autobahn und Freiräumen für Fantasie und Fiktion (wie sie auch der Name schon anregt) – und andere sind immer noch geheim. Macondo entstand 1956 aus der Umnutzung der ehemaligen Kaserne Kaiserebersdorf für Flüchtlinge aus Ungarn, die aufgrund des Ungarnaufstands nach Wien kamen. In den 1970er Jahren war Macondo geprägt

12 „Assimilation ist ein Prozess der Entgrenzung (boundary reduction), der sich ereignen kann, wenn Mitglieder von zwei oder mehr Gesellschaften oder kleineren kulturellen Gruppen aufeinander treffen. Wenn man sie als abgeschlossenen Prozess betrachtet, ist sie [die Assimilation] die Vermischung von zuvor unterscheidbaren sozio-kulturellen Gruppen zu einer Einzigen. Wenn wir Assimilation jedoch als Variable ansehen, was meiner Ansicht nach unser Verständnis vertieft, stellen wir fest, dass Assimilation von den bescheidensten Anfängen von Interaktion und kulturellem Austausch bis hin zur gründlichen Verschmelzung der Gruppen reichen kann.“ J. Milton Yinger: *Toward a Theory of Assimilation and Dissimilation*, in: *Ethnic and Racial Studies*. Bd. 4, Nr. 3 (Juli 1981), S. 249–264, siehe dazu: https://de.wikipedia.org/wiki/Assimilation_%28Soziologie%29, (Zugriff 08.05.2016).

13 Schätzle, Susanne: *Migration und Integration in Deutschland. Eine Bestandsaufnahme mit Konsequenzen für die Pädagogik*, TU Darmstadt 2004.

14 Die Dimension der Eingliederung einer Ankunfts-kultur in die beheimatete Kultur bzw. des wechselseitigen Respekts von Werten, d.h. inwieweit welche Kultur sich öffnen sollte, hat sich in den letzten Jahren kontrovers und beispielhaft an der sogenannten „Kopftuchdebatte“ entzündet. Die Einflüsse von ZuwanderInnen aus islamischen Hintergründen werden vielfach als drohende Gefahr einer schleichenden Islamisierung gesehen, deren mögliche Auswirkungen der Schriftsteller Michel Houellebecq in seinem Roman „Die Unterwerfung“ (2015) drastisch ausgemalt hat.

von Flüchtlingen aus Chile, die der Pinochet-Junta entflohen. Aus dieser Zeit stammt auch die Namensgebung Macondo, die sich auf den Roman „Hundert Jahre Einsamkeit“ von Gabriel Garcia Marquez bezieht. Heute treffen Flüchtlinge von aktuellen Kriegsschauplätzen aus allen Teilen der Welt auf die BewohnerInnen der verschiedenen Generationen von Ankömmlingen. Zurzeit leben in Macondo zwischen 2000 und 3000 Menschen aus 22 Ländern in mehr als 500 Wohnungen. In den letzten Jahren hat diese Siedlung zunehmendes Interesse von KünstlerInnen und ArchitektInnen erfahren, deren komplexen Mikrokosmos u.a. die Künstlergruppe Cabula Seis im Rahmen einer Residency vor Ort 2008/2009 erforschte. Sie installierte einen Nachbarschaftsgarten und das ArchitektInnenteam arquitectos (Pretterhofer/ Spath, Wien) verfasste eine ausführliche Studie zu Macondo. 2014 erschien der vielfach ausgezeichnete Film „Macondo“ der Regisseurin Suda-bah Mortezaei, der aus der Perspektive eines 11-jährigen tschetschenischen Jungen das Leben und die sozialen Konflikte in der neuen noch-nicht-Heimat aufgrund seines kulturellen Hintergrundes beschreibt.

Dieses vielfältige „Soziotop“ befindet sich im 11. Bezirk, am Stadtrand von Wien. Von dort ist es ein weiter Weg in die Stadt, die Nutzung öffentlicher Verkehrsmittel ist teuer und schränkt die Bewegungsfreiheit und somit auch die Arbeitssuche ein. Die Flüchtlinge leben also in einer eigenen Welt, die ein spannendes Beispiel für ein heterogenes Zusammenleben verschiedenster Kulturen – allerdings ohne ÖsterreicherInnen – ist. Diese Abwesenheit ist auffällig, ebenso wie die Abwesenheit von kleinen Geschäften oder Werkstätten, obwohl in der Siedlung genügend Freiräume wären, die solche Nutzungen zulassen würden – Freiräume, nach denen wir uns in der Stadt sehnen. Hier fehlt es an einem gesetzlichen Rahmenwerk, das Möglichkeiten für Eigenständigkeit und Eigeninitiativen zulässt und damit den Aufbau von Zukunftsperspektiven der Ankömmlinge und eine wechselseitige Bereicherung mit und in der Ankunftsgesellschaft fördert. Bis heute gibt es in Macondo keine öffentlichen Einrichtungen (abgesehen von der Diakonie als sozialem Hilfsdienst und einem Nachbarschaftszentrum). Das Kardinal-König-Haus, das ehemalige Integrationshaus, wurde 2010 unter der schwarz-blauen (ÖVP-FPÖ-)Regierung zynischer Weise in ein Schubhaftzentrum umgewandelt, das nun eingezäunt inmitten der Grenzen von Macondo ein sichtbares Zeichen für die Bedrohung durch Abschiebung für all jene BewohnerInnen ist, die noch keinen Asylstatus haben.¹⁵ Macondo steht aber auch für eine reale Fiktion, aus deren im Laufe der Zeit akkumulierten Qualitäten und jenen, die noch fehlen, wir lernen und die wir weiterentwickeln sollten, wenn wir von neuen Formen des Zusammenlebens sprechen. Beheimatet werden / sein / sich fühlen kann nur jene Person, die auch eine berufliche Perspektive und damit eine Zukunftsvision aufbauen kann. Dies gilt sowohl für Ankömmlinge als auch Beheimatete.



Studie zu Macondo von arquitectos ZT KG (Wien)



15 1998 wurde das «Kardinal-König-Integrationshaus» vom Österreichischen Integrationsfonds errichtet und war elf Jahre lang Unterkunft für anerkannte Flüchtlinge. Seit 2010 wird es vom Innenministerium verwaltet, und seither ging es mit der Gründungsidee bergab. Unter dem freundlich-familiären Namen «Familienunterbringung Zinnergasse» werden dort Familien inhaftiert, die auf ihre Abschiebung zu warten haben. <http://www.augustin.or.at/zeitung/artistin/macondo-liegt-in-simmering.html> (Zugriff 31.1.2016).

Flucht im kalten Krieg – Wien als Zwischenstation

Ebenso in Simmering gelegen ist ein heute immer noch unbekannter, geheimer Zwischenort aus der Ära des kalten Krieges (Ende der 1970er/Anfang der 1980er Jahre). Wien war eine Drehscheibe zwischen Ost und West, und so ist es auch nur naheliegend, dass sich hier ein interimistisches Flüchtlingslager befand, das unter der Kreisky-Ära jüdische Flüchtlinge aus der Sowjetunion aufnahm, die weiter in die USA auswandern wollten. Die Flüchtlinge wurden dort untergebracht, bis die Angelegenheiten, d.h. der Geldfluss und die Akten geregelt waren. Heute zeugen vom ehemaligen Camp nur noch eine Mauer und eine Freifläche, die in den angrenzenden neuen Wohnbau quasi ‚integriert‘ ist. Eine dieser Flüchtlinge war die Künstlerin und Schriftstellerin Svetlana Boym. 1981 war sie u.a. mit den Künstlern Vitaly Komar/ Alexander Melamid dort der Ungewissheit auf ihr angestrebtes Exil, die USA, ausgesetzt. 2013 besuchte ich mit ihr den Ort ihres ehemaligen Camps, da sie nun nach mehr als dreißig Jahren und als etablierte Persönlichkeit den Mut und das Interesse hatte, diesem Kapitel ihrer Vergangenheit nachzuspüren und es öffentlich zu machen.¹⁶ Die Mauer war dann auch das Thema, um das sich alles kreiste. An sie konnte sich Svetlana Boym erinnern. Sie wußte damals allerdings nicht, wo sie sich innerhalb von Wien befand. Die Aufenthaltsdauer im Camp war vorübergehend, war die organisierte Flucht ja bei aller Geheimhaltung ein erprobtes „Geschäftsmodell“, an dessen guter Abwicklung beide Seiten der Geschäftspartner Interesse hatten. Trotzdem war der temporäre Aufenthalt im Camp von Ungewissheit geprägt, die die Künstlerin dann auch erneut ergriff, als es um die Frage der Übersetzung ihrer Erfahrung in ein Video ging. Im Sommer 2015 war eine Ausstellung im jüdischen Museum in Wien geplant, in der die Künstlerin ihre persönliche Geschichte und jene des Camps erstmals öffentlich machen wollte. Sie verstarb jedoch im August 2015, sodass diese Geschichte weiter verborgen bleibt.

Das Bienvenue – ein Willkommenszentrum und Quartier für alle

Die oben beschriebenen performativen Settings dienen ebenso wie künstlerisch-urbane Interventionen als Recherche durch Praxis, um daraus strukturelle Mittel für die Architektur und einen prozessorientierten Urbanismus, der das Handeln und Beteiligung inkludiert (direkten Urbanismus) zu entwickeln. Dieser wendet sich an ALLE.

Das Konzept für das Bienvenue basiert auf intensiven Recherchen und unseren Erfahrungen mit Kunstprojekten und urbanen Interventionen, die wir zum Thema Migration in den letzten Jahren realisiert haben¹⁷, sowie auf Entwurfsprojekten mit Studierenden an der TU Wien (die vielfach selbst als Flüchtlinge nach Wien kamen) und Gesprächen mit den internationalen Studierenden von Social Design / Universität für angewandte Kunst, Wien, die trotz ihrer „privilegierten Situation“ die kulturellen Missverständnisse und Schwierigkeiten des Eingewöhnens direkt an uns zurückspiegeln, und direkten Erfahrungen mit Flüchtlingen in diversen Notunterkünften in Wien.¹⁸

Das Bienvenue verstehen wir als Ort des „guten Ankommens“, als Willkommenszentrum für Heimatlose und Beheimatete. Als Ort der Begegnung, des gegenseitigen Kennenlernens, des Austausches, des Zusammenfindens und des Zusammenlebens, als städtisches Quartier. Als Zwischennutzung, aber auch als permanenten Lebensraum für neu Angekommene sowie für hier längst Ansässige – ein Anlass, aus der bis dato nicht allzu geglückten „Integrationspolitik“ in Österreich (bzw. in Wien) zu lernen. Intensiv wurde in

16 Svetlana Boym war Professorin für Slawische Sprachen und Literatur an der Harvard University und u.a. Autorin von „The Future of Nostalgia“. Sie verstarb am 5. August 2015. Seit 2014 arbeitete sie an einem Video für eine Ausstellung im jüdischen Museum in Wien, in dem sie ihre Erfahrung in diesem geheimen Interimslager erstmals thematisieren wollte. Kurz vor ihrem Tod veröffentlichte sie einen ausführlichen Text dazu: <http://www.tabletmag.com/podcasts/196376/a-year-of-firsts>, (Zugriff 08.05.16).

17 „Du Bakchich pour Lampedusa“ (Sousse, TUN, 2014), „Je suis arabe – ein Recht auf Poesie“ (Salzburg Museum, 2015) und „Das Lachen, das einem im Halse stecken bleibt“ (Performing Public Art/ Vienna Biennale, 2015); siehe www.transparadiso.com.

18 Mit den StudentInnen und internationalen Gästen führte Barbara Holub (mit Herwig Turk) im Oktober 2016 den Workshop „Ankommen. Neue Formen des Zusammenlebens“ durch, und seit Oktober 2016 sind das Dept. Social Design/Universität für angewandte Kunst, Wien, sowie das Institut für Kunst und Gestaltung/ TU Wien intensiv in der Vorderen Zollamtstraße (der größten Flüchtlingsunterkunft in Wien mit bis zu 1.300 BewohnerInnen) engagiert.

den letzten Monaten die Frage von Werten diskutiert. Diese erfolgte jedoch meist polarisierend im Hinblick auf jene kulturellen Werte, die „wir“ fürchten zu verlieren, ob der neuen zu uns kommenden kulturellen Einflüsse, die uns von den Medien hauptsächlich pauschalisiert als „fremd“ vorgeführt werden. Dies können wir jedoch positiv als Anlass betrachten, über unsere Werte, derer wir uns schon länger nicht mehr genau bewusst sind, nachzudenken.¹⁹ Die „Werte“-Debatte muss also in einem weiteren Kontext betrachtet werden: welche Werte des Zusammenlebens sind uns abhandengekommen? Das Verschwinden von sozialen Qualitäten, die eine möglichst ausgewogene Gesellschaftsstruktur und die Gemeinschaft gegenüber Individualinteressen stärken, ist ein schleichender Prozess, der auch Wien, das international immer noch als Vorzeigebispiel – sowohl für die Periode des „Roten Wien“ der 1920er Jahre, als auch für den sozialen Wohnungsbau – gilt, betrifft. Der soziale Wohnungsbau wurde mittlerweile über Bauträgerwettbewerbe auf die Bedürfnisse des Mittelstands adaptiert und der letzte Gemeindebau wurde 2004 in der Rösslergasse, 23. Bezirk, errichtet. 2015 wurde durch den Wiener Bürgermeister Michael Häupl der Gemeindebau wieder eingeführt. Im „4-Säulen-Modell“, das der Beurteilung von Projekten durch den Grundstücksbeirat zugrunde liegt, spielt die soziale Nachhaltigkeit eine gleichermaßen wichtige Rolle wie die Architektur, Ökonomie und Ökologie.²⁰ Trotz dieser Bemühungen zeugen die Wahlergebnisse der letzten Gemeinderatswahlen in Wien im September 2015 von den anhaltenden Versäumnissen, mit den Ängsten der sozial schwächeren Bevölkerungsgruppen so umzugehen, dass dafür ernsthafte soziale und politische Angebote geschaffen werden konnten, die als solche auch wahrgenommen werden. Die ehemaligen Hochburgen sozialistischer WählerInnen (wie der 11. Bezirk) wurden von der FPÖ vereinnahmt.

Eine Wohnbauvereinigung, die vielfach sozial orientierte Sonderprojekte realisiert hat (wie zum Beispiel auch einen Neubau in Macondo, 1986) hatte bereits durch eine beauftragte Studie festgestellt, dass die scheinbare Einsparung von Hausmeistern²¹ in Gemeindebauten ein Vakuum hinterlässt, das soziale Probleme nach sich zieht. Geht doch die ‚Funktion‘ eines Hausmeisters weit über die pragmatischen Bedürfnisse hinaus: Der Hausmeister ist Ansprechpartner, Konfliktlöser, Kummerkasten etc. für alle und in dieser seiner harmlosen Rolle nicht durch einen Sozialarbeiter o.ä. ersetzbar. Seitdem werden wieder Hausmeister eingesetzt, wozu diese Wohnbaugenossenschaft ein eigenes Unternehmen gegründet hat.

Probleme in unserer beheimateten Gesellschaft sind meist kaum verständlich für die ankommenden Kulturen, da diese von einem anderen Gemeinschaftsinn geprägt sind: Einsamkeit quer durch die Generationen, Vereinsamung/Alleinsein im Alter, Zerfall der Generationen, kleine Kernfamilien, Leiden unter Sinnlosigkeit trotz relativem materiellen Wohlstand, Definition des Selbstwertes nur über berufliche Erfolge, etc. Ebenso schwierig ist es für viele Ankömmlinge die Frage zu verstehen, was sie als ihr berufliches Ziel formulieren möchten, sind sie aus ihren Herkunftsländern meist nicht gewohnt, eine Wahlmöglichkeit zu haben.²² In den vielen Gesprächen, die ich seit Oktober 2015 im Notquartier in der Vorderen Zollamtstraße in Wien führe, um für das Willkommenszentrum zu recherchieren und dafür konkrete Angebote zu formulieren, war deshalb die Antwort auf meine Frage nach beruflichen Wünschen und Vorstellungen meist eine sehr allgemeine wie „Arbeit finden - ich würde alles tun“. Ein Flüchtling hat mir gesagt, dass es für Afrikaner nur zwei Möglichkeiten im Ausland gibt: Entweder als Student, wenn man aus entsprechend privilegierter Schicht kommt, oder als „pied noir“/„sans papier“

19 So hat auch die katholische Kirche mittlerweile festgestellt, dass die Debatte um den Zuzug von Menschen mit islamischer Religion nun auch vermehrt Anlass ist, uns unserer „eigenen“, christlichen Wertvorstellungen wieder bewusster zu werden und sich mit dem Verhältnis zwischen Religion und Gesellschaft neu auseinanderzusetzen. Siehe dazu z.B.: <http://derstandard.at/2000034844552/Wie-veraendert-Migration-Religion-in-Europa> (Zugriff 08.05.2016).

20 Der Grundstücksbeirat beurteilt nicht nur wie der Gestaltungsbeirat die architektonische, sondern auch die soziale und infrastrukturelle Qualität, bevor ein Bauvorhaben beschlossen wird. „Öffentlich geförderter Wohnbau ist der Entwicklung einer sozialen und gerechten Gesellschaft verpflichtet und verantwortlich für die Baukultur und Schönheit der Stadt. Er hat den zeitgenössischen Qualitäten in den Bereichen Ökonomie, Sozialer Nachhaltigkeit, Architektur und Ökologie zu entsprechen. Jeder Wohnbau hat deshalb die Anforderungen der 4-Säulen gleichwertig zu berücksichtigen.“ in: Beurteilungsblatt 4-Säulen-Modell, Hrsg. Wohnfonds Wien, 2015; siehe dazu: <http://www.wohnfonds.wien.at/articles/nav/142>, (Zugriff: 08.05.2016).

21 Die Aufhebung des Hausbesorgergesetzes wurde 2010 unter der schwarz-blauen Regierung verabschiedet. Begründet wurde dies damit, dass die Betriebskosten gesenkt und diese Aufgaben künftig von verschiedenen Dienstleistern erbracht werden sollten. „Dies wird die Kosten für Mieter sicher nicht senken. Selbst wenn es keinen Hausbesorger gibt, können alle Kosten, samt Sozialabgaben in die Abrechnung genommen werden“, erklärt Elisabeth Weihsmann, Geschäftsführerin der Wohnbauvereinigung für Privatangestellte. Im vergangenen Jahr wurde eine Umfrage bei Mietern gemacht. Und über 70 Prozent der Befragten wollen einen persönlichen Ansprechpartner, der kleine Reparaturarbeiten selbst ausführt.“ http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/oesterreich/chronik/353877_Sterben-die-Hausmeister-bald-aus.html?em_cnt=353877, (Zugriff 08.05.2016).

(d.h. illegal) Handel zu betreiben.

Die Wahlmöglichkeit, die bei unseren Jugendlichen eine Orientierungslosigkeit hervorruft, erscheint den Ankömmlingen als unverständlicher Luxus, da sie meist um das nackte Überleben kämpfen – sei es vordergründig aufgrund von Krieg (Syrien, Afghanistan) oder Armut (afrikanische Länder), die beide gleichermaßen in einer Perspektivlosigkeit münden und keine Chance für eine den Beheimateten gegenüber emanzipierte Zukunft eröffnen. Dabei ist zu betonen, dass viele „Beheimatete“ ebenso vor ihrer Zukunft bangen, da es seit der De-Industrialisierung kaum noch Jobs für ungelernte Arbeitskräfte gibt. Der Unterscheidung zwischen „Wirtschaftsflüchtlingen“, die schnellst möglich abgeschoben werden sollen, und „Kriegsflüchtlingen“, für die zumindest die zeitweilige Gewährung von Asyl im Respekt auf die Genfer Konvention für Menschenrechte in Betracht gezogen wird, muss also ebenso entgegen gearbeitet werden, wie unter den Beheimateten zwischen „Arbeitswilligen“ und „Sozialschmarotzern“. Der Status des Arbeitslos-Seins bedeutet – egal ob für Ankömmlinge oder Beheimatete – den Zwang zur Tatlosigkeit, die eine Nicht-Teilhabe am gesellschaftlichen Leben nach sich zieht. Das Bienvenue sieht also vor, konkrete Bildungs- und Job-Angebote für alle zu schaffen, um die Eigenständigkeit und Eigeninitiative zu fördern.

Das Bienvenue - konkret

Vilém Flusser unterscheidet den Emigranten vom Flüchtling folgendermaßen: „Der Flüchtling ist, positiv und negativ, der verlassenen Bedingung verhaftet. [...] Der Emigrant hat sich über die verlassene Bedingung erhoben. In dieser seiner Empörung kann er aus ihr herausheben, was er will, und anderes kann er verwerfen. Was unterscheidet den Immigranten vom Flüchtling? Der Flüchtling, eingekapselt in die verlassene Bedingung wie er ist, ist der neuen verschlossen. Er hat ihr weder etwas zu geben noch etwas zu nehmen. Der Immigrant steht der neuen Bedingung teilweise offen, nämlich an den Stellen, an denen die verlassene Bedingung ironisch verworfen wurde.“²³

Das Bienvenue versteht sich als Konzept, das verschiedene räumliche Dimensionen annehmen kann. Derzeit verfolgen wir (transparadiso in Kooperation mit Julian Pöschl/ trainofhope und einer Wohnbauvereinigung) mögliche (Zwischen-)Nutzungen, u.a. des brachliegenden Bahnoramas²⁴, das in direkter Nachbarschaft zum Oberen Belvedere, direkt neben dem Hauptbahnhof Wien und im Fokus des neuen Stadtentwicklungsgebietes situiert ist. Dieses ikonische Zeichen wollen wir als eine Art kulturelles Zentrum / Community Zentrum nutzen, bevor dieser für Immobilieninvestoren höchst interessante Standort verwertet wird. Im Bienvenue sollen halböffentliche und öffentliche Räume für Workshops und Seminare, ein Café, Informationszentrum und womöglich eine Zweigstelle der Wiener Büchereien eingerichtet werden, die für Ankömmlinge, Beheimatete und die AnwohnerInnen des Bezirks gleichermaßen Angebote vor Ort schaffen sowie als Informationsdrehscheibe für ganz Wien fungieren. Gleichzeitig arbeiten wir am Quartier Bienvenue, das aus einer Mischung von Wohnen und (halb-)öffentlichen Räumen und den Programmen, die bereits in der Zwischennutzung erprobt werden, in Abstimmung mit dem urbanen Kontext bestehen soll.

Zusammenarbeiten, Zusammenleben, Teilen

Gemeinschaft entsteht von innen heraus, aus Interessensüberschneidungen der Beteiligten, aber sie braucht vor allem Zusammenarbeit und

22 Dies differiert natürlich entsprechend der Herkunftsländer und -kulturen. Während Ankömmlinge aus Syrien (auch Frauen) relativ gut gebildet sind, ist die Anzahl von AnalphabetInnen vor allem aus Afghanistan, die keine oder kaum Schulbildung haben, sehr hoch. Dies sagt jedoch nichts über ihre intellektuellen Fähigkeiten aus, sondern ist Ausdruck des gesellschaftlichen Systems, das Frauen weitgehend Schulbildung verweigert.

23 Flusser, Villém: Die Freiheit des Migranten, 1994, S.33

24 Das Bahnorama wurde als Aussichtsplattform für die Entwicklung der Baustelle des Hauptbahnhofgeländes errichtet und steht seit Dezember 2014 leer.

Kommunikation. Der Soziologe Richard Sennett unterscheidet in seinem Buch „Zusammenarbeit“ zwischen dialektischer und dialogischer Kommunikation. Während Dialektik auf Konsens ausgerichtet sei, bezeichnete der russische Literaturwissenschaftler Michail Bachtin eine Diskussion als „dialogisch“, wenn diese nicht darauf hinausläuft, dass man Übereinstimmungen findet.²⁵

Unsere Zusammenarbeit mit den Ankömmlingen - sowohl für das Bienvenue als Zwischennutzung als auch für das Quartier Bienvenue - ist geprägt von zweitem: Für die Adaptierung von Räumlichkeiten für eine Zwischennutzung werden wir mit den Ankömmlingen eine hybride Ästhetik und Programmatik schaffen. Diese Erfahrungen werden in die permanenten Programme für das Quartier Bienvenue einfließen, um die verschiedenen Wohnvorstellungen entsprechend der jeweiligen kulturellen Hintergründe in Sonderwohnformen umzusetzen, die gleichermaßen ein wichtiges Angebot für hybride Lebenssituationen von Beheimateten darstellen.²⁶

Mit künstlerischen Strategien werden wir spezielle Settings erproben um neue Formen von wechselseitiger Kommunikation und kulturellem Austausch zu entwickeln. Dabei betrachten wir „kulturelle Missverständnisse“ als Produktivkraft. So planen wir u.a. einen Workshop zu „Vier Stunden ohne Uhr“, der unsere Maßgabe von Effizienz in Bezug auf Qualität hinterfragen wird. Wir könnten lernen zu verlernen. Und dieser Konjunktiv, so lehrt uns Richard Sennett (allerdings insgesamt bezogen auf die Rolle des Konjunktivs) „eröffnet im Verhältnis der Beteiligten einen unbestimmten Raum, in dem sich Fremde gemeinsam aufhalten können, ob es sich nun um Immigranten und Einheimische in ein und derselben Stadt, oder um Schwule und Heterosexuelle in derselben Straße handelt.“ Er führt weiter aus: „Das dialektische und das dialogische Vorgehen sind zwei Möglichkeiten zur Gestaltung eines Gesprächs, im einen Fall durch ein Spiel von Gegensätzen, das zu einer Übereinstimmung führt, im anderen durch einen ergebnisoffenen Austausch von Ansichten und Erfahrungen.“²⁷

Letzteres ist unser Wunsch an das Bienvenue.

25 Richard Sennett
„Zusammenarbeit“, 2014, dtv, 2014,
S.36

26 Das aktuelle Konzept für das Quartier Bienvenue sieht folgende gemischte Wohnformen für unterschiedliche Zielgruppen vor: kulturell gemischte Paaren bzw. Familien verschiedener Ankunftsgenerationen; ÖsterreicherInnen, die Austausch mit anderen Kulturen suchen; Patenschaften für Wohnungen um andere sozial zu unterstützen; Alleinerziehende mit Kindern aus verschiedenen kulturellen Hintergründen und Ankunftsgenerationen, die sich einen Gemeinschaftsraum teilen; WGs für unbegleitete Minderjährige; Großfamilien; etc.

27 Richard Sennett
„Zusammenarbeit“, S.41-42

7

Schlusstext

Ein Plädoyer: Planung braucht Bildung

In diesem Schlusstext möchte ich einen Ausblick zeigen, welche Bedingungen der Urban Practitioner und direkter Urbanismus brauchen, um sozial ausgerichtete Zukunftsvisionen der Gesellschaft zu imaginieren und zu implementieren. Statt des wiederkehrenden Rufs nach „Best Practice“ plädiere ich für Bildung – in allen Bereichen der Gesellschaft. Hier können künstlerisch-urbanistische Strategien einen wesentlichen Beitrag leisten.

1 Was braucht direkter Urbanismus

Zu Beginn möchte ich noch einmal kurz die Haltung von direktem Urbanismus erläutern. Unter direktem Urbanismus verstehen wir die Involvierung künstlerisch-urbanistischer Strategien in Stadtplanungsprozesse – als gleichwertige Expertise zu üblichen ExpertInnen (StadtplanerInnen, SoziologInnen etc.). Dieser Begriff, den transparadiso 2007 entwickelt hat, bezieht sich auf „direct action“, den die Theoretikerin und politische Aktivistin Emma Goldman bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts prägte: „Direct action is the logical, consistent method of anarchism.“¹ Die Methode des direkten Urbanismus entwickelten wir aus unserer Praxis heraus, in der wir zunehmend verschiedene Strategien für urbanistisches Handeln als Antworten auf unterschiedliche Anforderungen der Aufgabenstellungen erarbeiteten. Die Aufgabenstellungen werden einerseits an uns herangetragen und manchmal je nach Situation auch von uns „umgewertet“. Andererseits initiieren wir aktiv Projekte im Sinne des direkten Urbanismus, die oft mit Wunschproduktion arbeiten, um eine Makro-Utopie zu generieren.

Direkter Urbanismus propagiert ein prozessorientiertes, oft ergebnisoffenes Planen und entwickelt künstlerisch-urbanistische Methoden, die herkömmliche Planungsmethoden ergänzen, sodass auf sich verändernde Parameter reagiert werden kann. Direkter Urbanismus schafft eine neue Ebene von handlungsorientierter Planung, die die Dichotomie zwischen Top-down- und Bottom-up-Planung und den divergierenden Interessen zu überwinden sucht. Diese Dichotomie betrachten wir als nicht mehr adäquat, da es eine Zusammenarbeit auf allen Ebenen und mit allen Beteiligten braucht. Wesentlich für direkten Urbanismus ist die Einbindung konkreter Handlungen/Aktionen und Realisierungen als Teil eines kumulativen Planungsprozesses, der sich

01 „Anarchism...stands for direct action, the open defiance of, and resistance to, all laws and restrictions, economic, social, and moral.“ <https://www.brainyquote.com/quotes/quotes/e/emmagoldma399443.html> (Zugriff: 01.03.2017).

immer weiter fortschreibt und dabei auch konventionelle Planungsmethoden nutzt. Direkter Urbanismus ist also kein „anderer“ Urbanismus, sondern ein „erweiterter“ Urbanismus, der über seine flexiblen Methoden und Handlungsformen mit unerwarteten Wendungen so agieren kann, dass für die nicht planbaren und sich verändernden Parameter Mittel entwickelt werden – um eine gerechtere Gesellschaft und neue Formen des Zusammenlebens als wesentliche Aspekte von Stadtplanung zu verfolgen. Direkter Urbanismus engagiert sich explizit für soziale und gesellschaftliche Anliegen und wehrt sich der Vereinnahmung durch rein ökonomisch bestimmte Interessen von Stadtentwicklung. Um eine transdisziplinäre Praxis² je nach Anforderung zu ergänzen, binden wir – entsprechend der Aufgabenstellungen – ExpertInnen aus anderen Disziplinen ein.

Verabschiedung von der Planbarkeit bedeutet nicht „Nicht-Planen“

Die Forderung nach offener Planung ist eine immer wiederkehrende. So stellt Lucius Burckhardt bereits 1967 die klassische Planbarkeit von Stadt in Frage, indem er betont, dass diese nur auf Annahmen für die Zukunft beruhe, die für die Planung bereits als Tatsache herangezogen würden. Dabei würde auch die Beteiligung der anvisierten zukünftigen BewohnerInnen, deren Wünsche und Bedürfnisse, nicht berücksichtigt werden, sondern diese müssten sich an die geplanten Umstände anpassen: „Es müsste also nicht heißen [...]: Wieviel muss geplant werden, sondern die Frage muss lauten: Wie wenig darf geplant werden, wie wenig kann überhaupt geplant werden? Das ist aber nicht zu verwechseln mit einem Nicht-Planen.“³ Lucius Burckhardt fordert also bereits 1967 eine „offene Planung“.

Lucius Burckhardt analysiert als wesentliches Problem der Planung das Streben nach dauerhaften Lösungen, die sich einer Anpassungsfähigkeit entgegenstellen: „1. Die Verschlechterung unserer menschengemachten Umwelt liegt in ihrer mangelnden Anpassungsfähigkeit begründet. Diese hat ihre Wurzeln in unserem Denken: [...] Wir neigen dazu, Probleme, die eigentlich durch Strategien behandelt werden müssten, benennbaren Lösungen zuzuführen. Beispiel: Auf das Problem des Alterns in der heutigen Gesellschaft antworten wir mit dem Altersheim.“⁴ Und weiter: „3: [...] Um das Programm möglichst exakt zu machen, wird die Dynamik des zu lösenden Problems stillgelegt; ein momentaner Zustand wird einer „dauernden Lösung“ zugeführt. Indem sich die „Lösung“ als Maßanzug einem Problem überstülpt, blockiert sie dessen weitere Entwicklung, bis dann die Nähte aufplatzen.“⁵

Umdenken in der Politik

Lucius Burckhardt konstatiert, dass „das Planen von Strategien und das Einleiten von Prozessen unmöglich ist bei einer Politik, die den Wettlauf um konkrete Erfüllung an die Stelle der Diskussion alternativer Zieltendenzen gesetzt hat.“⁶ Die Auseinandersetzung mit Lucius Burckhardt zeigt, wie viele Erkenntnisse wir für Qualitäten des sozialen Zusammenlebens in den letzten Jahrzehnten verlernt oder verdrängt haben. Der Wunsch nach Planbarkeit beruht nicht nur auf dem Bedürfnis, Ressourcen entsprechend abschätzen und einsetzen zu können, sondern auch auf der Sehnsucht nach Sicherheit, die u.a. durch politische Propaganda weiter geschürt wird – vor allem im Zusammenhang mit möglichen Bedrohungen von außen, durch Fremde (Stichwort: MigrantInnen), die in rechtspopulistischer Propaganda unsere

02 Jane Rendell untersuchte unsere transdisziplinäre Praxis ausgehend von unserem Namen transparadiso, indem sie Aspekte von *trans* behandelte: „Quer hindurch und daran entlang: writing transparadiso“, in: *Direkter Urbanismus*, S.108–117. Siehe auch die Rezension zu *Direkter Urbanismus* von Jes Fernie in „Art & the Public Sphere“, Volume 3, Number 1, 2015: <http://www.jesfernie.com/index.php/writing/C9> (Zugriff: 10.12.2017).

03 Lucius Burckhardt, *Wer plant die Planung?*, Kassel: Martin Schmitz Verlag, 1980, S.38.

04 ebd.

05 Lucius Burckhardt, *Wer plant die Planung?*, Kassel: Martin Schmitz Verlag, 1980, S.26.

06 Lucius Burckhardt, *Wer plant die Planung?*, Kassel: Martin Schmitz Verlag, 1980, S.27.

Sicherheit in Frage stellen. Damit wird Verunsicherung herbeigeredet. Es gilt also, ein anderes Klima und Bewusstsein in der Öffentlichkeit zu erzeugen, um diesen Entwicklungen begegnen zu können.

Ein wesentlicher Aspekt von direktem Urbanismus ist deshalb das Herstellen von Situationen, die das Selbst und individuelle Wünsche als Teil einer Gemeinschaft erleben lassen: In einem kollaborativen Prozess propagieren diese kollektives Handeln und die gemeinsame (Wunsch-)Produktion von urbanen Programmen, die sich aus den Bedürfnissen und Visionen der Bevölkerung nähren. Diese Situationen ermöglichen ein informelles Lernen, das aus eigener Erfahrung in der Praxis gewonnen wird – eine Form des Lernens, die nicht diktiert, sondern direkt erlebt und selbst erarbeitet wird.⁷ Um diese Visionen umzusetzen, braucht es vor allem ein offensives Bekenntnis der Politik im Sinne einer „no-fear“-Politik, die nicht aus Angst vor dem Verlust von Wählerstimmen agiert, sondern Haltung zeigt. Dafür ist ein grundsätzliches Umdenken der Politik notwendig, um Formate und neue gesetzliche Grundlagen zu entwickeln, damit gesellschaftliche Interessen und Qualitäten für das Gemeinwohl für alle mit wirtschaftlichen Interessen korrespondieren können. In der aktuellen, geopolitisch unabsehbaren Situation kommt einer sozial orientierten Stadtplanung, die flexibel auf unvorhergesehene Ereignisse reagieren kann, eine noch größere Verantwortung zu. Dies betrifft alle Länder weltweit mit ihren spezifischen Kontexten. Jedoch sind derzeit insbesondere soziale Errungenschaften, die in Europa über Jahrhunderte erkämpft wurden, in Gefahr, durch rechtspopulistische Regierungen vernichtet zu werden. Wenn wir verhindern wollen, dass die Gesellschaft auch in Europa weiter sozial gespalten wird, muss die Politik aktiv werden.

Um eine sozial gerechte Stadtplanung und damit ein gesellschaftliches Zusammenleben der vielen zu fördern, müssen von der Politik und den AuftraggeberInnen folgende Voraussetzungen erfüllt werden:

- Es braucht offene Partner, die sich für einen Prozess mit offenem Ergebnis aktiv engagieren.
 - Es gibt keine zuvor bestimmten Ergebnisse, sondern diese entwickeln sich aus dem kollaborativen Prozess.
 - Stadtentwicklung muss als politischer Wille so ausgerichtet und von der Politik programmatisch positioniert werden, dass nicht ökonomische Interessen einiger gegenüber dem Gemeinwohl aller dominieren. Dafür müssen auch neue gesetzliche Grundlagen geschaffen werden.
 - Innovative künstlerisch-urbanistische Praktiken dürfen nicht als spannendes „Beiwerk“ behandelt werden, sondern müssen ins Zentrum der Planungsmethoden gerückt werden.
 - Partizipation ist keine allgemeine „Lösung“: Partizipation muss geführt werden. Dazu benötigt es eine genaue Unterscheidung zwischen den verschiedenen ExpertInnen und Expertisen sowie die Kenntnis, an welchem Punkt diese involviert werden sollen – und mit welchem Ziel.
 - Konflikt soll als Produktivkraft betrachtet werden: Besonders hier können künstlerische Strategien, die oft auch mit paradoxen Situationen arbeiten, wirksam werden.
 - Einbindung von ExpertInnen, die sich mit künstlerisch-urbanistischen Strategien längerfristig und während des gesamten Prozesses befassen.
 - Der Prozess endet nicht mit dem Ende des Auftrags bzw. einer bestimmten Zeitspanne:
- Deshalb müssen im Laufe des Projekts bereits die notwendigen Schritte

07 Es ist hinlänglich bekannt, dass die Fremdenfeindlichkeit umso größer ist, je weniger Flüchtlinge sich in einer Stadt oder Region befinden. Weiter konterkarieren rechts orientierte Regierungen (wie aktuell auch in Österreich) jegliche Bestrebungen und Erfolge der Integration, indem z.B. Lehrlinge abgeschoben werden.

eingeleitet werden, wie und von wem der Prozess in der Folge vor Ort weitergeführt werden kann. In regelmäßigen Abständen sollten die ProjektautorInnen den Prozess weiterhin begleiten.

Mit den Methoden des direkten Urbanismus kann insbesondere auch in schwierigen Kontexten gearbeitet werden, in denen die Ursachen für bestimmte Probleme aus sehr komplexen Zusammenhängen resultieren. Diese müssen differenziert analysiert werden, um zu adäquaten Lösungen für die Gesamtsituation zu kommen. Dafür braucht es auch manchmal unspektakuläre Maßnahmen, die jedoch in der Summe eine Veränderung für eine sozial gerechtere Stadt bewirken können. Die Dimension der Projekte spielt keine direkt proportionale Rolle in Bezug auf die Absichten oder den Wirkungsgrad. Jedes Projekt braucht die gleiche Aufmerksamkeit und Sorgfalt. Auch kleine Projekte (dafür wurde u.a. der Begriff „acupuncture urbanism“⁸ eingeführt) können weitreichende Wirkung erzielen, wenn sie als Teil eines längerfristigen Prozesses angelegt sind und vom politischen Willen unterstützt werden.

2 Planung und Handlung: „Handlungswissenschaft“

Wenn Dialog Ver-Handlung und Kommunikation bedeutet, dann bedeutet Handlung (doing) direkte Aktion. Handlung und Planung zusammenzuführen sind die Grundlage für direkten Urbanismus.

Die Handlung als konkrete Intervention vor Ort ist also die erste Stufe der Planung – einer Planung, die aus der Forschung in der Praxis resultiert. Um urbanes/urbanistisches Handeln – ein Handeln, das eben nicht vom Schreibtisch aus erfolgt – als gleichwertig zu gängiger Planungspraxis zu etablieren, muss ihm jene Bedeutung zuerkannt werden, die es tatsächlich hat: Ich schlage deshalb vor, es als neue Wissenschaft zu bezeichnen – als Handlungswissenschaft.⁹ Dies mag auf den ersten Blick widersprüchlich erscheinen. Wenn man Wissenschaft als Versuch begreift, durch Betrachten aus der „Distanz“ zu verstehen, so ist Handeln das aktive Gegenteil. Dieser scheinbare Widerspruch soll jedoch genutzt werden, um Aufmerksamkeit für die Bedeutung des Handelns zu erzeugen und es gleichzeitig in der Wissenschaft zu etablieren. Damit spricht der Begriff der Handlungswissenschaft ein wesentliches Merkmal von direktem Urbanismus an, nämlich Forschung durch Praxis. Über das Handeln können direkte Erfahrungen gewonnen werden, die nicht imaginiert (oder über Algorithmen hochgerechnet) werden können, da konkrete Menschen im Umfeld der geplanten Aktionen oder Interventionen beteiligt sind, deren Handeln und daraus resultierenden Reaktionen nicht vorhersehbar sind. Dem Handeln (mit künstlerischen Methoden) kommt in der schwierigen aktuellen politischen Lage eine besondere Bedeutung zu, da die weitreichenden Folgen von Politik sich zuerst und am spürbarsten im urbanen Zusammenleben äußern. Dies trifft auf neoliberale (Planungs-) Politik zu, wenn Wohnraum heute in vielen europäischen Städten zunehmend nicht mehr leistbar ist. Hingegen zeigt die sozial orientierte Politik der Periode des „roten Wien“ vor hundert Jahren noch heute vorbildhaft, dass sozialer Wohnbau, wenn er in allen Bezirken verteilt wird, nachhaltig eine soziale Durchmischung fördert. Das bedeutet, dass derzeit auch ein Handeln notwendig ist, das sich auf den weiter gefassten politischen Kontext bezieht – als erweiterter Kontext von Urbanismus.

08 Zu „acupuncture urbanism“ siehe: <http://www.culburb.eu/about/> (Zugriff 16.12.2017).

09 Siehe dazu: Barbara Holub „Why is Taking Action Beautiful? Explorations for Actionology“, in: *Perspectives in Metropolitan Research*, Hilke Marit Berger, Gesa Ziemer (Hrsg.), Berlin: Jovis Verlag, 2017.

Als Lucius Burckhardt die Durchführung von „quer“ und nicht geführten Spaziergängen (anknüpfend an die Situationisten), die über Titel wie „Die Reise nach Tahiti“ als Vorläufer der Wunschproduktion betrachtet werden können, zur Spaziergangswissenschaft (Promenadologie) erklärte, behauptete er dadurch die Emanzipation einer für die Planung unorthodoxen künstlerischen Methode gegenüber anerkannten Methoden – eben jene der Wissenschaften. In seinen wegweisenden Texten, die heute ebenso aktuell sind, stellte er bereits vor vierzig Jahren die dominanten Praktiken der Planung in Frage. Doch hat er weder die Spaziergänge noch seine theoretischen Texte zur Planung und Planbarkeit in Stadtplanungsprozessen umgesetzt. „Kunst im öffentlichen Raum“-Projekte, auch wenn sie mit künstlerisch-interventionistisch-performativen Strategien arbeiten und dabei aktuelle urbanistische Fragestellungen ansprechen, sind ebenso wenig Teil eines Stadtplanungsprozesses und können deshalb auch nicht auf diesen einwirken. D.h. diese Projekte bleiben üblicherweise in ihren angestammten Feldern. transparado wechselt deshalb zwischen den Feldern und setzt dafür auch paradoxe künstlerische Strategien ein. Die Bezeichnung des direkten Urbanismus als Handlungswissenschaft könnte man auch als paradoxe Strategie betrachten.

Hier möchte ich nochmals kurz auf die Frage der „Autonomie“ von künstlerisch-urbanem Handeln (entgegen der viel besprochenen Vereinnahmung) zurückkommen. Die Behauptung der Autonomie ist als Ausgangspunkt wesentlich, um künstlerisches Denken und das daraus resultierende unorthodoxe Handeln quer zu konventionellen Planungslogiken wirksam einzusetzen – auch wenn das Handeln im Sinne des direkten Urbanismus in längerfristige Planungsprozesse eingebunden werden soll und damit eine „Funktion“ hat. Dieses Handeln tritt der verbreiteten Hilflosigkeit und der daraus resultierenden Hoffnungslosigkeit entgegen und kann so eine neue Form von „Autonomie“ von Kunst behaupten, wie sie Pierangelo Maset bereits 2002 beschrieben hat: „Wir befinden uns im noch frischen 21. Jahrhundert in einer Situation, in der es kaum darum gehen kann, dem Künstler oder dessen Werk weitere Autonomie zu verschaffen. Vielmehr verlagert sich die zeitgenössische Form ästhetischer Autonomie darauf, den Rezipienten Möglichkeiten von Autonomie zu eröffnen.“¹⁰ Um Möglichkeiten zur Autonomie künstlerisch-urbanen Handelns im Sinne von direktem Urbanismus zu eröffnen, wird also das Auslösen von Handlungen zur künstlerischen Aufgabe, die das aktive Eintreten in Situationen, die unsere Gesellschaft und das Gemeinwohl betreffen, fördern. Hier löst sich der scheinbare Widerspruch zwischen Autonomie und Funktion der Kunst auf.

Die von Maset angesprochenen Rezipienten werden dabei zu TeilnehmerInnen und AkteurInnen, die bei der Handlung auch in eine Verhandlung eintreten. Hilke Berger hat diesen scheinbaren Widerspruch zwischen Handlung und Verhandlung offengelegt. Sie beschreibt Handlung als eine „gemeinsame Praxis urbaner Gestaltung, die auf eine Veränderung gerichtet ist – die teils durch Flüchtigkeit gekennzeichnet und als ein ergebnisoffener Prozess strukturiert sein kann“.¹¹ Die Ergebnisse dieser Arbeitsweise seien daher auch nicht zwingend bauliche Manifestationen, sondern fänden sich in performativen Dynamiken, die beispielsweise durch das Evozieren neuer Perspektiven auf Veränderungen zielten. Entgegen einem künstlerischen Verhandeln (im Sinne einer kreativen Bearbeitung eines Themas) wird Verhandeln in anderen Kontexten als Aushandlung eines Konfliktes definiert. „In diesem Verständnis ist die Verhandlung natürlich genuiner Bestandteil von Handlung [...], denn gerade ein solches Verhandeln ist bei kollaborativen Arbeiten wesentlich,

10 Pierangelo Maset: „Bewegungsabläufe nervöser Kunstbegriffe“, in: *Dürfen die das?*, Wien Stella Rollig, Eva Sturm (Hrsg.), Wien: Verlag Turia + Kant, 2002, S.89.

11 Hilke Marit Berger, *Handlung statt Verhandlung. Kunst als gemeinsame Stadtgestaltung*, Berlin: Jovis Verlag, 2018, S.180.

da so in vielen Fällen überhaupt erst Räume für Dialoge geschaffen werden, in denen divergente Interessen sich treffen können.¹² Diesen Konflikt mit EntscheidungsträgerInnen und städtischen Ämtern sowie mit politisch Andersdenkenden zu führen, ist eine wesentliche Aufgabe – nicht nur für Urban Practitioners. Aber diese können hier eine wichtige Rolle einnehmen und sind deshalb speziell herausgefordert, neue Formate eines Umgangs mit Sprache und das Herstellen eines Dialogs zwischen divergierenden Interessen zu schaffen.

3 Was braucht der Urban Practitioner?

Die transdisziplinäre Rolle des Urban Practitioner habe ich erstmals im Rahmen von *Planning Unplanned* vorgeschlagen, um die diversen Expertisen zwischen „critical spatial practice“ und „socially engaged art“, „new geography“, Sozialanthropologie, Stadtforschung etc. – die sich kritisch für „urban issues“ und eine sozial engagierte, innovative Stadtplanung einsetzen – miteinander zu verknüpfen und als neue offene Rolle zu etablieren. Diese Rolle bedeutet jedoch nicht eine Vermischung der jeweiligen Expertisen im Sinne einer Homogenisierung oder Reduzierung, sondern sie möchte ein Bewusstsein für die Fluidität der Rollen und die Notwendigkeit eines Zusammenarbeitens schaffen, um tatsächlich Veränderungen – im Sinne einer Reaktivierung von sozialen Werten – in einer zeitgenössischen und demokratischen Form bewirken zu können. Dies bedeutet, dass wir einer „Zusammenarbeit“, die auf rein ökonomischen Interessen basiert, den Rücken kehren müssen.¹³

Um eine Wirksamkeit des Urban Practitioner zu ermöglichen – auch als Antwort auf Creative Placemaking –, müssen die Parameter klar definiert werden. Dafür müssen wir die verschiedenen Anliegen und die Rollen von KulturproduzentInnen in der Kulturpolitik und Stadtentwicklung differenziert betrachten – anstatt KulturproduzentInnen verallgemeinernd als „kreatives Kapital“ anzusprechen. KünstlerInnen und Urban Practitioners müssen ihre kritische Stimme behaupten und gleichzeitig als gleichwertige ExpertInnen (wie z.B. StadtplanerInnen oder SoziologInnen) anerkannt werden. Dazu braucht es eine professionelle Beauftragung wie jene anderer ExpertInnen, und zwar aus dem Planungsbudget – und nicht aus dem Marketingbudget, wie dies immer wieder der Fall ist (z.B. bei Aspern Seestadt, Wien). Wenn die Beauftragung aus dem Marketingbudget erfolgt, sind damit meist andere Erwartungen verknüpft, nämlich, dass Kunst und künstlerische Strategien vordringlich dem (Standort-)Marketing dienen sollen. Das bedeutet, dass sie nicht für die Produktion eines urbanistischen Prozesses eingebunden werden.

Überwindung von „Top-down- und Bottom-up-Planung“

Um der Dichotomie von Top-down- und Bottom-up-Planung entgegenzuwirken, gilt es, Formate für eine Zusammenarbeit zu finden, die soziale Interessen des Gemeinwohls mit wirtschaftlich neu gedachten Modellen und Ressourcen verknüpfen. Dafür entwickelte z.B. die Montag-Stiftung „Urbane Räume“ mit der Förderung von „Initialkapital“ im Samtweberviertel in Krefeld ein innovatives Modell.¹⁴ Aus der Perspektive von Urban Practitioners betrachtet, produzieren und zeigen viele urbanistisch engagierte Festivals wie „Post-it City. Occasional Urbanities“ (Barcelona 2008)¹⁵ oder „urbanize“

¹² Hilke Marit Berger, *Handlung statt Verhandlung. Kunst als gemeinsame Stadtgestaltung*, Berlin: Jovis Verlag, 2018, S.180.

¹³ Siehe Barbara Holub/ Christine Hohenbüchler (Hrsg.), *Planning Unplanned. Darf Kunst eine Funktion haben? Towards a New Function of Art in Society*, Wien: Verlag für moderne Kunst, 2015, S. 113.

¹⁴ Der Programmbericht 2015/2016 „Quartiere kooperativ entwickeln“ steht hier zum Download zur Verfügung: https://www.montagstiftungen.de/fileadmin/Redaktion/Urbane_Raume/PDF/Veroeffentlichungen/160803_INKA_Jahresbericht_Einzelseiten_ISSU.PDF (Zugriff: 14.10.2018).

15 <http://www.cccb.org/en/exhibitions/file/post-it-city-occasional-urbanities/16445>; <http://www.ciutatsoccasional.net/equipo.htm> (Zugriff: 22.10.18); "Post-it City" wurde von Acci3n Cultural Espanola und dem Centre de Cultura Contempor3nea de Barcelona (CCCB), also aus Kulturbudgets, finanziert.

16 "urbanize" (Wien) wird u.a. von der MA 18 – Stadtentwicklung und Stadtplanung Wien, der MA 7 – Kulturabteilung der Stadt Wien und der Wirtschaftsagentur Wien gef3rdert, „urbanize! Berlin 2018“ u.a. von der Senatsverwaltung f3r Stadtentwicklung und Wohnen (Berlin).

17 "We-Traders" ist ein Projekt des Goethe-Instituts, das seit einigen Jahren einen Schwerpunkt auf "urban issues" legt und dazu an vielen Orten weltweit (auch in sogenannten Entwicklungsl3ndern) innovative und wertvolle Projekte produziert. <http://www.goethe.de/ins/be/prj/wet/enindex.htm> (Zugriff: 22.10.2018).

18 Dies zeigte sich (wie bereits im Einf3hrungstext ausgef3hrt) anhand von *The First World Congress of the Missing Things*, als ich einen Geldgeber gefunden hatte, der die konkreten Ma3nahmen als Ergebnisse aus dem Congress finanzieren wollte, die Stadt Baltimore jedoch kein Interesse daran hatte – wohl deshalb, weil diese Ma3nahmen nicht in ihre Vorstellungen von „Aufwertung“ passten.

19 Siehe dazu: https://repository.upenn.edu/siap/about_siap.html (Zugriff: 27.08.2018). W3hrend des *First World Congress of the Missing Things* fand auch das „Transatlantic Symposium“ des Goethe Instituts/Washington D.C. statt, in dem die verschiedenen Zugangsweisen zur Rolle von Kunst in „urban issues“ diskutiert wurden. Ich war als „respondent“ zu Mark Stern eingeladen, der eine Methode der Evaluierung f3r diese Rolle entwickelt hat, die jedoch genau darauf abzielt, Kunst f3r umfassende soziale Problematiken, wie z.B. die Vermeidung von Verbrechen, nutzbar zu machen. In seiner Analyse gestand er zu, dass es keine M3glichkeit gibt, die direkte Auswirkung von Kunst – etwa auf die Vermeidung von Verbrechen – darzustellen. Siehe: https://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1000&context=siap_placemaking (Zugriff: 05.04.2018).

(2010 in Wien gegr3ndet, mittlerweile auch aktiv 2017 in Hamburg und 2018 in Berlin)¹⁶ oder "We-Traders. Tausche Krise gegen Stadt" (2013–2015 in Lissabon, Madrid, Toulouse, Turin und Berlin)¹⁷ seit vielen Jahren relevante Praktiken und intensives Engagement f3r eine Stadtentwicklung "von unten", die oft auf dem Selbstengagement der BewohnerInnen aufbaut. Die Festivals agieren jedoch oftmals aus einer programmatisch selbst gew3hlten Position der "Opposition" zu herk3mmlicher Planungspolitik – auch wenn sie aus Kulturbudgets, im Rahmen von EU-Projekten, nationalen Kulturinstituten oder Stadtplanungsabteilungen (mit)finanziert werden. Es stellt sich also die Frage, inwieweit die Projekte dieser Festivals und deren Erkenntnisse dann tats3chlich in die Planungspraxis einflie3en, oder gar eine Etablierung der Rolle des Urban Practitioners – der zwischen jenen Disziplinen agiert, aus denen diese Projekte finanziell unterst3tzt werden – zur Folge haben. Oder ob die Projekte von der Politik nicht haupts3chlich als Zeichen einer offenen Kulturpolitik, die zu einer "lebendigen Stadt" beitragen, begr33t und vermarktet werden. Die prek3ren finanziellen Bedingungen, unter denen die meisten dieser Projekte im Rahmen von Festivals zu realisieren sind, werden dabei – wie schon im Einf3hrungstext erw3hnt – selten beleuchtet.

„Autonomie“ des Agierens zwischen Beauftragung und Selbstbeauftragung

Es muss immer in das 3ffentliche Bewusstsein ger3ckt werden, dass die Beauftragung k3nstlerisch-urbaner Projekte im urbanen Raum nicht zur L3sung von weitreichenden und komplexen gesellschaftlichen Problemen (deren Ursache z.B. in Baltimore im mangelnden Sozialsystem bzw. insgesamt in der politisch-3konomischen Ausrichtung begr3ndet ist) dienen kann, geschweige denn dazu missbraucht werden d3rfte – sofern solche Projekte nicht in ein l3ngerfristiges Stadtentwicklungskonzept eingebunden werden.¹⁸ Dem Ansinnen, die direkte Verwertbarkeit und Nutzbarmachung von k3nstlerisch-urbanen Projekten – wie sie z.B. Mark Stern in seinem „Social Impact of the Arts Project“ anstrebt – zu beweisen, muss deshalb dezidiert zur3ckgewiesen werden. So gestand Mark Stern in einem seiner Berichte ein, dass nicht bewiesen werden konnte, dass „die Kunstprojekte eine direkte Auswirkung auf die Reduzierung von Kriminalit3t hatten“.¹⁹ Allein die Forderung, dass k3nstlerisch-urbane Projekte solche weitreichenden sozialen Probleme l3sen k3nnten, zeigt das Missverst3ndnis der Funktion von Kunst in der akademischen Forschung im US-amerikanischen Raum auf. Insbesondere im anglo-amerikanischen Kontext muss in Bezug auf die Beauftragung betont werden, dass die Finanzierung unabh3ngig von „messbaren Ergebnissen“ erfolgen sollte.

Dar3ber hinaus braucht es eine Ausweitung von st3dtebaulichen Programmen, die 3bliche funktionale Aspekte und 3konomische Interessen 3berschreiten und poetischen Qualit3ten ebenso wie humanistischen Werten und Visionen Raum geben. Die Auswirkung von „poetischen Momenten“ als nicht-existente Kategorie in der Stadtplanung auf Qualit3ten des Zusammenlebens kann nicht bemessen werden. Sie bewirken jedoch in der Summe eine Ver3nderung. Hier braucht es eine Sensibilisierung f3r „weiche Programme“ der Stadt- und Regionalentwicklung. Die Auswirkung der Erfahrungen der TeilnehmerInnen auf ihr eigenes Bewusstsein, die Best3rkung zu erleben, selbst aktiv werden zu k3nnen, kann ebenso wenig bemessen werden. Sie wirkt sich aber langfristig auf die gesamte Situation aus, indem die BewohnerInnen lernen, Initiative zu ergreifen und selbst Strukturen aufzubauen.

4 Was Kunst nicht kann – was Kunst kann

Zusammenfassend möchte ich hier die Rolle von Kunst²⁰ (wie ich sie für den Kongress „Transatlantic Symposium“ in Baltimore 2014²¹ formulierte) nochmals anführen:

Wenn Urban Practitioners sich jedoch selbst beauftragen, d.h. Projekte initiieren, können sie über künstlerische Mittel sehr wohl wesentliche Impulse für eine sozial gerechtere urbane Entwicklung setzen und längerfristige Projekte aufbauen, die auf dem Schaffen von Situationen zur Selbstermächtigung der BewohnerInnen basieren. Diese Projekte sind vor allem in Ländern außerhalb

Was kann Kunst *nicht tun* im Kontext von Stadtentwicklung?

- Kunst kann keine gesellschaftlichen Probleme lösen, die aus Systemen resultieren, die soziale und ökonomische Ungleichheit produzieren (siehe Creative Placemaking/National Endowment for the Arts, USA).
- Kunst kann keine interimistische Lösung für benachteiligte Viertel sein: Wenn Kunst und künstlerische Strategien in „urban issues“ involviert werden, müssen diese in eine langfristige Perspektive integriert werden, die gesellschaftliche Werte und das Gemeinwohl fördert.
- Kunst erfüllt keine Erwartungshaltungen von AuftraggeberInnen in direkter Weise (siehe Umwertung der Aufgabenstellung, Erweiterung des Kontexts, Verschiebung des Kontexts).
- Kunst darf nicht die Verantwortung für die Aufgaben anderer Domänen übernehmen (und diese dadurch womöglich aus ihrer Verantwortung entlassen).
- Jenseits von Best Practice: Tools und Strategien können nicht 1:1 in andere Kontexte transferiert werden.

Europas und den USA sehr wirksam, da es dort noch weniger Regulative gibt und Urban Practitioners mit ihren unorthodoxen Methoden Dinge in Bewegung setzen können, die von der Stadtverwaltung vorerst nicht ernst genommen und deswegen geduldet werden. So konnte der Performancekünstler Abdallah Daif mit seiner Organisation Gudran²² ein Projekt in einem Fischerdorf außerhalb von Alexandria (Ägypten) über eine Dynamik aus einem parallelen künstlerischen Handeln mit der Community entwickeln, indem es allmählich im Verborgenen wachsen konnte (getarnt als Kunstprojekt wurde es von der Stadtverwaltung nicht ernst genommen), bis die Wirkung auch für die Stadtverwaltung nicht mehr übersehbar war.²³

Der spezifische Kontext muss betrachtet werden, dann kann von anderen Kontexten mit ähnlichen Fragestellungen gelernt werden. Auch wenn jegliche Arbeit kontextgebunden ist, und es somit keine „Autonomie“ im tatsächlichen Sinne gibt, ist die Gratwanderung zwischen Anforderungen, die an die AutorInnen/KünstlerInnen/Urban Practitioners herangetragen werden, und

20 Den Begriff „Kunst“ verwende ich hier und in der Folge vereinfachend für künstlerisch-urbanistische Projekte im urbanen Raum.

21 Organisiert und kuratiert von Wilfried Eckstein/ Goethe-Institut, Washington DC. Siehe dazu die Publikation: „The Role of Artists & the Arts in Creative Placemaking“, Hrsg. Goethe-Institut, 2014; Text zu *The First World Congress of the Missing Things*, S.49–51; PDF der Publikation zum Download: http://www.goethe.de/ins/us/was/pro/creative_placemaking/2014_Symposium_Report.pdf (Zugriff: 10.12.2017).

22 Gudran beschreibt die Ziele folgendermaßen: To develop local marginalized communities through the development of the aesthetic sensibility of its members and the support of creative artistic work among the various sectors of society .
Objectives: 1. Spreading the culture of dialogue and social peace among youth. 2. Raising the awareness of the importance of developing areas of special and unique characteristics. 3. Activating the concept of the artist's social responsibility . (<http://www.annalindhfoundation.org/members/gudran-art-and-development>; Zugriff: 14.10.2018).

23 Abdallah Daif und die KünstlerInnen stellten über die Kinder allmählich den Kontakt zu Frauen her, die keine Jobs mehr hatten (und die deshalb von den Männern schlecht behandelt wurden); mit den Frauen wurden – an traditionelle Handwerkstechniken anknüpfend – Stickerei- und Näherei-Werkstätten eingerichtet. Die Frauen machten sich daraufhin selbstständig. Die KünstlerInnen betonten gegenüber Regierungspersonen, dass sie nur malen würden, während stattdessen sukzessive die Häuser saniert wurden, das Dorf immer mehr aufblühte und die Kriminalitätsrate massiv sank. Hier arbeiteten die KünstlerInnen also intensiv mit der „Perücke“ und konnten so dieses Projekt in einem langen Prozess durchsetzen. Trotz des Aufschwungs des sozialen Lebens, der ökonomischen Verhältnisse, der Sanierung der Häuser nach traditionellen Methoden – d.h. insgesamt ein unglaublicher Erfolg des Projekts – wurde das Fischerdorf mittlerweile zerstört, um Wohnanlagen mit einer Multiplikation an Dichte zu errichten. Die Website des Projekts musste aufgrund des Drucks der Regierung entfernt werden.

Was kann Kunst also tun im Kontext von Stadtentwicklung?

- Kunst kann Fragen stellen, die andere (so) nicht stellen.
- Kunst kann ihre Rolle als „Extra“ in der Gesellschaft nutzen (siehe „péruque“/Michel de Certeau).
- Kunst im urbanen-öffentlichen Raum kann eine neue Perspektive auf vorhandene Situationen und eine „Umwertung“ derselben eröffnen.
- Künstlerische Strategien und künstlerisches Handeln können verborgene Potenziale enthüllen.
- Kunst kann poetische Momente schaffen – jenseits des Spektakels.

den eigens definierten Zielen und Methoden in Bezug auf gesellschaftlich engagiertes Handeln wesentlich. Die Rahmenbedingungen müssen für den jeweiligen Kontext des Projekts bereits im Vorfeld ausgelotet werden. In weiterer Folge des Projektprozesses muss das Bewusstsein der AuftraggeberInnen und NutzerInnen/KonsumentInnen geschärft werden, um so tatsächlich neue Ansätze realisieren zu können. Dies braucht auch immer wieder die subtile, nicht ausgesprochene Parallelebene von „Bildung“ als begleitende Maßnahme, für die spontan Strategien entwickelt werden müssen.

Mit der Autonomie von Kunst²⁴, der Funktion von Kunst und dem Zusammenhang von Kunst und Aktivismus befasste sich auch die kubanische Künstlerin Tania Bruguera intensiv. Sie beschreibt „Arte Útil“ („nützliche Kunst“) folgendermaßen: Arte Útil kann grob als „nützliche Kunst“ übersetzt werden, aber darüber hinaus schlägt Arte Útil Kunst als Werkzeug vor. Arte Útil basiert auf künstlerischem Denken, um Taktiken zu imaginieren, zu schaffen und zu implementieren, die unser Handeln in der Gesellschaft verändern.²⁵ Projekte „nützlicher Kunst“ sollen u.a. neue Funktionen von Kunst in der Gesellschaft vorschlagen, auf aktuelle Dringlichkeiten reagieren, auf einer 1:1-Ebene agieren, Autoren durch Initiatoren und Zuschauer durch Nutzer ersetzen, ein praktisches, nutzbringendes Ergebnis für die Nutzer haben und Ästhetik als System der Transformation etablieren.²⁶

Kritische Betrachtung von „Best Practice“

So unterschiedlich die Hintergründe und Beweggründe der KünstlerInnen oder Urban Practitioners sein mögen, sich mit diesen Fragestellungen (Autonomie von Kunst, der Funktion von Kunst und dem Zusammenhang von Kunst und Aktivismus) zu befassen, so ähnlich sind die Anliegen dennoch. Wie und mit welchen Mitteln diese dann wiederum verfolgt werden, hängt jedoch sehr vom spezifischen politischen und kulturellen Kontext ab.

Deshalb möchte ich vor dem häufigen Ruf nach Best Practice-Beispielen warnen. Die Sehnsucht von Städten und Stadtplanungsämtern ist groß, gewünschte Wirkungen nach einer Art von Rezept erzielen zu können. Die Erwartungshaltung ist, dass Erfahrungen direkt übertragbar auf andere Kontexte sind, um so Probleme zu lösen. Dieser Wunsch nach Übertragbarkeit

24 Die Frage der Autonomie von Kunst – in Bezug auf gesellschaftlich engagierte Kunst – ist auch das Thema meiner Vorlesungsreihe „Kunst und Autonomie“, die ich seit 2012 am Institut für Kunst und Gestaltung/ TU Wien durchführe.

25 <http://www.arte-util.org/about/colophon/> (Zugriff: 27.08.2018).
„Arte Útil roughly translates into English as ‚useful art‘ but it goes further suggesting art as a tool or device. Arte Útil draws on artistic thinking to imagine, create and implement tactics that change how we act in society.“

26 1) Propose new uses for art within society
2) Use artistic thinking to challenge the field within which it operates
3) Respond to current urgencies
4) Operate on a 1:1 scale
5) Replace authors with initiators and spectators with users
6) Have practical, beneficial outcomes for its users
7) Pursue sustainability
8) Re-establish aesthetics as a system of transformation

von Mitteln und Lösungen ignoriert aber wesentliche Aspekte: Die beteiligten Handelnden sind jedes Mal andere, und sie agieren aus ihrer jeweiligen Position, ihrem Potenzial und ihrer persönlichen Art heraus anders. Wenn wir also von neuen Methoden der Planung sprechen, die nicht nur vom Schreibtisch, d.h. aus der Distanz heraus erfolgen, sondern ebenso vor Ort mit Menschen, ist es wesentlich, die menschlichen Faktoren ebenso wie die unterschiedlichen politischen, kulturellen und juristischen Bedingungen einzubeziehen. Da diese sich kontinuierlich ändern, muss man sich also jedes Mal von Neuem auf einen Prozess einlassen.

5 Ein Plädoyer: Planung braucht Bildung

Neue Formate von Bildung auf allen Ebenen zu entwickeln und einzusetzen – nicht nur die BürgerInnen sondern gleichermaßen die PolitikerInnen betreffend – erscheint mir mittlerweile der essenzielle Aspekt zu sein, um sozial engagierte Planungspraktiken durchsetzen zu können. Dazu können künstlerische Praktiken einen wesentlichen Beitrag leisten, weil sie entgegen und quer zu üblichen Methoden von Didaktik, Pädagogik und Sozialarbeit agieren. Bildung der breiten Bevölkerung würde ein Bewusstsein und eine Sensibilität für komplexe politische Zusammenhänge schaffen, die selbstverständlich massiv Planungsentscheidungen betreffen. Dadurch würden BürgerInnen sich mit einem Wissen um die Komplexität engagieren können, das über persönliche Interessen hinausreicht und stattdessen von einem Bewusstsein für gemeinschaftliche Anliegen zeugt. Um die BürgerInnen mit entsprechenden Angeboten, die sich künstlerische Methoden (auch von Nicht-KünstlerInnen wie Antanas Mockus) zunutze machen, zu erreichen, bedarf es eines Bewusstseins der FördergeberInnen und der Politik – eines politischen Willens. Umso wichtiger ist es, ein Bewusstsein für „Bildung“ als gesellschaftlich, sozial orientiertes Verantwortungsgefühl bei den politischen EntscheidungsträgerInnen zu erzeugen. Dies bedeutet, dass es bereits im Vorfeld künstlerisch-strategisches Handeln braucht, das entgegen Widerständen und scheinbarer Aussichtslosigkeit agiert, um diese Verantwortung zu aktivieren und als Grundlage für urbanes Handeln zu etablieren.

Lernen verkörpert eine Transformation von Wissen, von Wahrnehmung, des Selbst, und kann ein Prozess von Verwirrung oder Instabilität sein. Es kann aus Wiederholung, Experimenten oder Ereignissen entstehen, die das Bekannte unterbrechen und damit zu neuen Sichtweisen führen.

Dabei gilt es zu unterscheiden zwischen Wissenserwerb und Veränderung der Wahrnehmung und der Sichtweise durch Erfahrungen, die die Routine des Alltags unterbrechen. Beide Aspekte von Bildung bzw. Lernen sind gleichermaßen wichtig. Um dieses Lernen – hier konkret in Bezug auf eine sozial gerechte Stadtentwicklung – zu ermöglichen, müssen neue, informelle Bildungssituationen, die auf unsere veränderten Lebensweisen und den Gebrauch von Medien eingehen, geschaffen werden. Diese sind nicht mit konventionellen Formaten von Schule zu verwechseln, sondern betonen das Lernen durch künstlerisch-urbanistische Praxis. Gleichzeitig soll aber auch über die Rolle von Volkshochschulen als niederschwellige „Volksbildungseinrichtung“ neu nachgedacht werden.

27 (Übersetzung d. A.) „Do the people have the right or not, in the process of taking their history into their hands, to develop another kind of language as a dimension of those who have the power? [...] Another question: Do the people have the right or not to participate in the process of producing the new knowledge? I am sure that a serious process of social transformation of society has to do that. Of course, it implies a change in the way of producing economically. It implies a much greater participation of the masses of the people in the process of power. Then it means to renew the understanding of power.“
in: *We Make the Road by Walking. Conversations on Education and Social Change*, Myles Horton and Paulo Freire, Philadelphia: Temple University Press, 1987. (<https://codkashacabka.files.wordpress.com/2013/07/we-make-the-road-by-walking-myles-and-paolo-freire-book.pdf>; Zugriff: 16.12.2017).

28 Paulo Freire, *Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1984 [1970], S.65. (<https://www.pfz.at/article178.htm>; Zugriff: 14.10.2018).

29 <http://udn.hcu-hamburg.de/> de/ (Zugriff: 14.10.2018).

30 „metroZones-Schule für städtisches Handeln. Schoolbook“, Petra Barz, Anne Huffschmid, Kathrin Wildner (Hrsg.), 2017, Sprung Verlag Hamburg; <https://www.metrozones.info/mz-presents-das-schoolbook-fuer-staedtisches-handeln/>

31 „Switch on Mehringplatz“ war Teil von EULER, eines EU-Projekts, das von Erasmusplus gefördert wurde und in vier europäischen Städten (London, Antwerpen, Berlin und Barcelona) von Sept. 2016 bis Juni 2017 stattfand: <https://www.eulerproject.eu/the-project/> (Zugriff: 23.10.2018).

In seiner wegweisenden Forschung zu Bildung und Pädagogik formulierte Paolo Freire bereits in den 1970er Jahren in Bezug auf „Forschung durch Praxis“ wesentliche Aspekte, die heute wieder aktuell relevant sind. Im Buch „We Make the Road by Walking“ überschreiben die Autoren Myles Horton und Paulo Freire das dritte Kapitel „Ideas“ mit „Without practice there’s no knowledge“. Paolo Freire beginnt mit den Fragen: „Haben die Menschen das Recht oder nicht, ihre Geschichte in ihre Hände zu nehmen, um eine andere Sprache als eine Dimension derer zu entwickeln, die die Macht haben? [...] Eine andere Frage: Haben die Menschen das Recht oder nicht, am Prozess neuer Wissensproduktion teilzunehmen? Ich bin mir sicher, dass ein ernsthafter Prozess der sozialen Transformation der Gesellschaft das tun muss. Natürlich bedeutet dies eine Veränderung der Art und Weise der wirtschaftlichen Produktion. Es beinhaltet eine viel größere Beteiligung der Massen des Volkes am Machtprozess. Dann muss das Verständnis von Macht erneuert werden.“²⁷

Lernen durch urbane Praktiken

Urban Practitioners haben zusehends diese neuen Aufgabenstellungen als Aufgabenfelder begriffen, Initiative ergriffen und dafür Formate entwickelt. Wechselseitiges Lernen ist dabei die Grundlage für Veränderung politischer Strukturen. So führte Paolo Freire bereits 1970 aus: „Der Lehrer ist nicht länger bloß der, der lehrt, sondern einer, der selbst im Dialog mit den Schülern belehrt wird, die ihrerseits, während sie belehrt werden, auch lehren. So werden sie miteinander für einen Prozess verantwortlich, in dem alle wachsen.“²⁸

Aktuelle Beispiele, in denen Urban Practitioners Bildung als wesentliches Instrument für engagierte urbanistische Prozesse einsetzen, sind u.a. die „Universität der Nachbarschaften“²⁹ (HdK Hamburg 2012–2014), „Switch on Mehringplatz. Tools for Comming“ (2016–2017 Berlin) und die „metroZones-Schule für städtisches Handeln“, zu der 2017 das „Schoolbook“ erschien.³⁰ Über einen Zeitraum von mehreren Jahren erprobte die „Universität der Nachbarschaften“ zeitgemäße Bildungsformen für/mit Studierenden in einem 1:1-Format an der Schnittstelle von Kultur, Wissen und Stadtentwicklung. Dafür wurde das leerstehende ehemalige Gesundheitsamt im Hamburger Stadtteil Wilhelmsburg zur aktiven Aneignung von Raum genutzt, um Möglichkeiten von Wissensproduktion und Wissensvermittlung direkt in den Prozess einer konkreten urbanen Transformation überzuführen.

„Switch on Mehringplatz. Tools for Comming“ (von Tesseræ Urban Social Research) etablierte informelle Situationen des Lernens im urbanen Raum und entwickelte einen Toolkit, um Aktivitäten von benachteiligten Communities zu unterstützen, die eher vom Arbeitsmarkt ausgeschlossen sind, und um verborgene Fähigkeiten der BewohnerInnen zu stärken.³¹

Mit der „Schule für städtisches Handeln“ erprobte metroZones ein Format des kollektiven Lernens, als kollektiven Prozess von Wissensproduktion. Dafür wurden Werkzeuge und Methoden der kritischen Stadt- und Kulturforschung mit aktivierenden Methoden der politischen Erwachsenenbildung (von dock europe) verknüpft. Die Schule wollte ein genaueres Verständnis erzeugen, wie städtische Räume und Konfigurationen wirken und welche Akteure und Prozesse den urbanen Alltag prägen, um auf die Politisierung städtischer Verhältnisse einzuwirken. Die Schule ging dabei an marginalisierte

Ränder, in den Stadtteil Wilhelmsburg in Hamburg und nach Moabit in Berlin.

Das „an die Ränder Gehen“ (auch im übertragenen Sinn) ist essenziell wichtig in Bezug auf Bildung allgemein und auf urbanes Lernen im Besonderen – und ebenso wichtig für die Wirkungskraft von Kunst und künstlerischem Handeln in Bezug auf Gesellschaft.³² Menschen, die sich an die Ränder gedrängt fühlen, anzusprechen, meistert die rechtspopulistische Politik sehr gut, während die traditionellen sozialdemokratischen Parteien ihre ureigene Klientel nicht mehr erreichen können. Konflikte und Konfrontationen müssen deshalb als Produktivkraft für Veränderung aktiv genutzt werden – anstatt diesen auszuweichen –, um jene zu involvieren, die sich am Rand der Gesellschaft befinden. Urbanes Lernen dient als wesentlicher Faktor der kollektiven Selbstermächtigung, um in politische Prozesse eingreifen zu können. Parallel dazu müssen sich KünstlerInnen und Urban Practitioners auf jene zubewegen, die als politische GegnerInnen betrachtet werden, und ein (Ver-)Handlungsfeld mit ihnen eröffnen. Dies erfordert, die bekannte Komfortzone des eigenen (künstlerischen oder politischen) Umfelds und Diskurses zu verlassen und sich auch mit der Kritik jener zu konfrontieren, deren Haltung als populistisch abgetan wird. Dem Zuhören kommt dabei eine wesentliche Bedeutung zu, die wir weitgehend verlernt haben, aber durch künstlerisch-urbanistische Praktiken wieder neu lernen können. Cecilie Sachs Olsen befasst sich in ihrem Projekt „Urban Voices. The Political Arts of Listening“³³ genau mit der Fragestellung, wie durch die Praxis des Zuhörens institutionelle Kräfte und Mächte der Stadt (wie PlanerInnen oder politische EntscheidungsträgerInnen) mit lokalen Communities zusammengebracht werden können, um kollektiv eine urbane Zukunft zu imaginieren.

Wenn beide (oppositionelle) Seiten lernen, sich auf Ereignisse einzulassen, die das Bekannte unterbrechen, und lernen, sich neuen Sichtweisen zu öffnen, können künstlerisch-urbanistische Methoden tatsächlich ein wesentliches Werkzeug sein, um wechselseitiges Lernen in Bezug auf eine sozial engagierte politische Haltung und somit auch eine sozial gerechte Stadtplanung zu fördern.

32 Deshalb sollten sich auch Kunstinstitutionen vermehrt „an den Rändern“ oder in sozial benachteiligten Vierteln ansiedeln, um jenes Publikum anzusprechen, das üblicherweise vielleicht nicht Kunstinstitutionen besuchen würde. Dadurch können Kunstinstitutionen niedrighschwellig zur Bildung beitragen. Dies ist transparadiso mit der Übersiedlung der Galerie Fotohof in das neue Quartier Stadtwerk Lehen (das sich in einem traditionellen Arbeiterviertel befindet) in Salzburg gelungen. Die Galerie Fotohof entwickelte dabei von Beginn an spezielle Vermittlungsangebote für BewohnerInnen, die aus sozial benachteiligten Hintergründen kommen, und vor allem für Jugendliche.

Die neue Kulturstadträtin von Wien, Veronica Kaup-Hasler, stellte in ihrer ersten Pressekonferenz die Frage, ob die Kunsthalle Wien nicht vielleicht an die Ränder übersiedeln sollte. Auch der Bezirksstadtrat des 22. Bezirks (des am meisten wachsenden Wiener Bezirks), Norbert Scheed, strebte an, eine Kunsthalle in seinem Bezirk zu etablieren.

33 <http://urbanvoices.uk/about/> (Zugriff: 23.10.2018).

- Agamben, Giorgio (1993): *The Coming Community*, Minneapolis.
- An Architektur (11/2003): *Gemeinschaftsräume*, Berlin.
- Atelier d'Architecture Autogerée/ aaa und Peprav (Hrsg.) (2007): *Urban/ Act*, Paris.
- Archis #1 (2007): *Cities Unbuilt*, Amsterdam.
- Archis #3 (2009): *The Block, Mass Housing Guide, Supersudaca Reports #1, Microrayon Living*, Amsterdam.
- Archplus 183 (2007): *Situativer Urbanismus. Zu einer beiläufigen Form des Sozialen*, Berlin.
- Augé, Marc (1994): *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt am Main.
- Babias, Marius und Florian Waldvogel (Hrsg.) (2001): *Arbeit Essen Angst*, Essen.
- Babias, Marius und Florian Waldvogel (Hrsg.) (2002): *Campus 2002*, Essen.
- Babias, Marius und Florian Waldvogel (Hrsg.) (2003): *Die offene Stadt*, Essen.
- Babias, Marius und Achim Könnke (Hrsg.) (1998): *Die Kunst des Öffentlichen*, Amsterdam, Dresden.
- Barz, Petra/ Huffs Schmid, Anne/ Wildner, Kathrin (Hrsg.) (2017): *metroZones-Schule für städtisches Handeln. Schoolbook*, Hamburg.
- Baumann, Zygmunt (2016): *Die Angst vor den anderen*, Berlin.
- Baur, Nina/ Korte, Hermann/ Löw, Martina/ Schroer, Markus (Hrsg.) (2007): *Handbuch Soziologie*, Wiesbaden.
- Berger, Hilke Marit und Gesa Ziemer (Hrsg.) (2017): *Perspectives in Metropolitan Research*, Berlin.
- Berger, Hilke Marit (2018): *Handlung statt Verhandlung. Kunst als gemeinsame Stadtgestaltung*, Berlin.
- Beyes, Timon/ Krempf, Sophie-Thérèse/ Deufhard, Amelie (Hrsg.) (2009): *ParCITYpate. Artistic Interventions and Urban Space*, Salenstein.
- Bielanska, Jolanta/ Birne, Torsten/ Eckardt, Franck/ Fraueneder, Hildegard/ Kälman, Rita/ Mennicke, Christiane/ Meijer zu Sclochtern, Thomas (2008): *(urban potentials). Konzepte und Handlungen*, Berlin.
- Bienert, Dorothee und Antje Weitzel (Hrsg.) (2006): *How to Do Things*, Frankfurt.
- Birne, Torsten/ Golz, Sophie/ Mennicke, Christiane (Hrsg.) (2006): *Wildes Kapital, Reflexionen zur Postsozialistischen Stadt*, Nürnberg.
- Bishop, Claire (2005): *Installation Art*, Abingdon/ Oxford.
- Bishop, Claire (2006): *Participation*, Cambridge/ USA.
- Blaas-Pratscher, Katharina (Hrsg.): *Öffentliche Kunst. Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich*, Heidelberg.

- Bloch, Ernst (1985): *Das Prinzip Hoffnung*, Berlin.
- von Börries, Friedrich/ Böttger, Matthias/ Heilmeyer, Florian (Hrsg.) (2008): *Bessere Zukunft? Auf der Suche nach den Räumen von Morgen*, Berlin.
- Bonnemaison, Sarah und Ronit Eisenbach (Hrsg.) (2009): *Installations by Architects. Experiments in Building and Design*, Hudson, NY.
- Borden, Iain (2001): *Skateboarding, Space and the City. Architecture and the Body*, Oxford.
- Bourriaud, Nicolas (2002): *Relational Aesthetics*, Dijon.
- Bourriaud, Nicolas/ Holmes, Brian/ Rossiter, Ned / Neilson, Brett/ Verwoert, Jan/ Virno, Paolo (2009): "A Precarious Existence, Vulnerability in Public Domain." In: *Open. Cahier On Art and the Public Domain*. Rotterdam.
- Büro Bert (1993): *Copyshop - Kunstpraxis und politische Öffentlichkeit*, Berlin.
- Burckhardt, Lucius (2004): *Wer plant die Planung?*, Kassel.
- Burckhardt, Lucius (2008): *Warum ist Landschaft schön?*, Kassel.
- Büttner, Claudia (1997): *Art Goes Public*, München.
- Büttner, Claudia und Landeshauptstadt München (Hrsg.) (2004): *kunstprojekte_riem. Öffentliche Kunst für einen Münchner Stadtteil*, Heidelberg.
- Butler, John und Gavin Wade (Hrsg.) (2006): *Generator 1&2*, Birmingham.
- Caduff, Corina/ Siegenthaler, Fiona/ Wälchli, Tan (2010): *Kunst und künstlerische Forschung; Art and Artistic Research Zürich Yearbook of the Arts/Zürcher Jahrbuch Der Künste*, Zürich.
- Caillois, Roger (2017): *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*, Berlin.
- Chevrier, Jean-Francois (1997): *The Year 1967 from Art Objects to Public Things*, Barcelona.
- Condorelli, Celine (2009): *Support Structures*, Berlin.
- de Certeau, Michel (1988): *Die Kunst des Handelns*, Berlin.
- Cumberlidge, Claire und Lucy Musgrave (2007): *Design and Landscape for People: New Approaches to Renewal*, London.
- Débord, Guy (1996): *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin.
- Departure (Hrsg.) (2014): *Räume kreativer Nutzungen. Potenziale für Wien*, Wien.
- Dérive, Zeitschrift für Stadtforschung Heft 38 (2010): *Kunst und urbaner Raum*, Wien.
- Deutsche, Rosalyn (1996): *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge/ USA.
- Doherty, Claire (Hrsg.) (2004): *From Studio to Situation*, London.
- Dressler, Iris und Hans D. Christ (2007): *On Difference #3, Raumpolitiken/ Politics of Space*, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Stuttgart.
- Emmelhainz, Irmgard (2013): *Art and the Cultural Turn: Farewell to Committed, Autonomous Art?*, Journal #42 - February 2013. <http://www.e-flux.com/journal/art-and-the-cultural-turn-farewell-to-committed-autonomous-art/>.
- Esche, Charles (2005): *Modest Proposals*, https://www.academia.edu/2365968/Modest_Proposals_Book.
- Fenz, Werner (2013): "Institut für Kunst im öffentlichen Raum Steiermark. transparadiso, Irmgard Schaumberger, Werner Reiterer. Platzwahl. Liezen, Bad Gleichenberg, Hitzendorf". In: Fenz, Werner/ Kraus, Evelyn/ Kulterer, Birgit (Hrsg.): *Kunst im öffentlichen Raum Steiermark 2011*, S.66-67.
- Feuerstein, Christiane und Angelika Fitz (2009): *Wann begann temporär? Frühe Stadtinterventionen und sanfte Stadterneuerung in Wien*, Wien/ New York.
- Ferguson, Francesca (Hrsg.) (2007): *S AM 02 - Instant Urbanism*, Basel.
- Festival der Regionen, www.fdr.at.
- Fezer, Jesko/ Clemens, Olivier/ Förster, Kim/ Hagemann, Anke/ Horlitz, Sabine/ Kaspar, Anita/ Müller, Andreas (Hrsg.) (2007): *Produktion und Gebrauch gebauter Umwelt*, Berlin.
- Fezer, Jesko/ Clemens, Olivier/ Förster, Kim/ Hagemann, Anke/ Horlitz, Sabine/ Kaspar, Anita/ Müller, Andreas (Hrsg.) (2007): *Camp for Oppositional Architecture: Theorizing Architectural Resistance*, <http://anarchitektur.org/>

aa18_camp_utrecht/aa18_camp_dt.html.

Fight Specific Isola (2013): *Art, Architecture, Activism and the Future of the City*, Berlin.

Finkelpearl, Tom (2000): *Dialogues in Public Art*, Cambridge/ USA.

forschungsgruppe_f (2008): *Little*, München.

Freire, Paulo (1998): *Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit*, Reinbek. (<https://www.pfz.at/article178.htm>).

Freire, Paulo und Myles Horton (1987): *We Make the Road by Walking. Conversations on Education and Social Change*, Philadelphia. (<https://codkashacabka.files.wordpress.com/2013/07/we-make-the-road-by-walking-myles-and-paolo-freire-book.pdf>).

Freire, Paulo (2008): *Education for Critical Consciousness*, London

Flusser, Vilém (1994): *Von der Freiheit des Migranten*, Düsseldorf.

van Gestel, Tom/ Heezen, Henriette/ Zonnenberg, Nathalie (Hrsg.) (2009): *Art as Urban Strategy. Beyond Leidsche Rijn*, Rotterdam.

Gilbert, Mark/ Niederwieser, Wolfgang/ Hinterholzer, Hans (Hrsg.) (2006): *Sprache der Strasse. Untersuchungen alternativer Urbanismen*, Wien.

Goethe-Institut (Hrsg.) (2014): *The Role of Artists & the Arts in Creative Placemaking*. http://www.goethe.de/ins/us/was/pro/creative_placemaking/2014_Symposium_Report.pdf.

Goldman, Emma (1983): „Der Anarchismus und seine wirkliche Bedeutung (1911)“. In: *Anarchistische Texte 11*: <https://www.marxists.org/deutsch/referenz/goldman/1911/aufsaeetze/anarchismus.htm>.

Gruen, Arno (2015): *Der Verlust des Mitgefühls*, München.

Häußermann, Hartmut (2004): „Wie wird ein Stadtteil urban“. In: Landeshauptstadt München, Claudia Büttner (Hrsg.), *kunstprojekte_riem*, Berlin, S. 232 ff.

Hardt, Michael und Antonio Negri (2011): *Commonwealth*, Cambridge/ USA.

Harvey, David (2009): *Social Justice and the City*, Athens/ Georgia.

Hill, Jonathan (Hrsg.) (1998): *Occupying Architecture. Between the Architect and the User*, London.

Hillebrandt, Frank (1999): *Die Habitus-Feld-Theorie als Beitrag zur Mikro-Makro-Problematik in der Soziologie – aus der Sicht des Feldbegriffs*, Hamburg.

Holert, Tom und Mark Terkessidis (2006): *Fliehkraft, Gesellschaft in Bewegung – von Migranten und Touristen*, Köln.

Holmes, Brian (2007): „The oppositional device or, taking matters into whose hands?“. In: Lind, Maria/ Billing, Johanna und Nilsson, Lars (Hrsg.), *Taking the Matter into Common Hands*, London.

Holub, Barbara und Social Design Arts as Urban Innovation (Hrsg.) (2017): *Das Bienvenue: Ein Recht auf Raum für alle*, Wien.

Holub, Barbara (2015): „Bienvenue. Neue Formen des Zusammenlebens Neue Aufgaben und Rollen von Architektur und Kunst im Zusammenhang gesellschaftlicher Verantwortung“. In: Barboza, Amalia/ Eberding, Stefanie/ Pantle, Ulrich/ Winter, Georg (Hrsg.): *Räume des Ankommens. Topographische Perspektiven auf Migration und Flucht*. Bielefeld, S. 181-196.

Holub, Barbara und Christine Hohenbüchler (Hrsg.): *Planning Unplanned. Darf Kunst eine Funktion haben? Towards a New Function of Art in Society*, Wien.

Holub, Barbara und Paul Rajakovics (2013): *Direkter Urbanismus*, Nürnberg.

Holub, Barbara und Paul Rajakovics (2010): „Urbane Wunder“ in: *Urbane Wunder*, Hohenems, S. 2-3.

Holub, Barbara und Paul Rajakovics (2018): „Direkter Urbanismus. Eine neue Methode für urbanes Handeln“, in: Schmidt-Lauber, Brigitta (Hrsg.), *Andere Urbanitäten. Zur Pluralität des Städtischen*. Wien, S.135-150.

Holub, Barbara (2018): „Planning Unplanned. Art and Artistic Strategies in the Urgency of Radical Societal Changes“. In: Vaz-Pinheiro, Gabriela (Hrsg.),

Bodied Spaces. Discursos cruzados entre corpo e espaço. Porto, Cadernos do Rivoli 06, S. 26-55.

- Holub, Barbara (2018): „Planning Unplanned. ОТХОД ОТ ПЛАНИРОВАНИЯ —К НОВОМУ ПОЗИЦИОНИРОВАНИЮ ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА“. In: Bezouglov, Dmitrii (Hrsg.), *Publication on the Intellectual Forum of the 4th Ural Industrial Biennial Ekaterinburg*. Ekaterinburg, S.167-230.
- Holub, Barbara (2017): „Why is Taking Action Beautiful? Explorations in Actology“. In: Berger, Hilke Marit und Gesa Ziemer (Hrsg.), *New Stakeholders of Urban Change: A Question of Culture and Attitude? Perspectives in Metropolitan Research 4*. Berlin, S.80-93.
- Holub, Barbara (2016): „Bienvenue – Neue Formen des Zusammenlebens“. In: Barboza, Amalia/ Eberding, Stefanie/ Pantle, Ulrich/ Winter, Georg (Hrsg.), *Räume des Ankommens - Topographische Perspektiven auf Migration und Flucht*. Bielefeld, S. 181-196.
- Holub, Barbara (2014): „The First World Congress of the Missing Things, Baltimore, June 7-8, 2014“. In: Eckstein, Wilfried und Goethe-Institut (Hrsg.), *The Role of Artists and the Arts in Creative Placemaking*. Washington DC, S.49-51
- Holub, Barbara (2013): „Collaborative Settings: From the Blue Frog Society to Direct Urbanism“. In: Laznia Centre for Contemporary Art, *This troublesome uncomfortable and questionable relevance of art in public space_in Search of a Possible Paradigm*. Gdansk, S. 109-122.
- Holub, Barbara (2014): „The Blue Frog Society“. In de Gonzaga, Shamina (Hrsg.), *centerpoint now- Journal of the World Council of the Peoples for the United Nations*. New York, S. 44-45.
- Holub, Barbara und Paul Rajakovics (2015): „Direkter Urbanismus“, In: *archithese 2.2015 April Architektur und Soziologie*. Sulgen, S.80-88. www.archithese.ch/de/produktedetails/architektur-und-soziologie.
- Holub, Barbara/ Rajakovics, Paul/ Wilson, Mick/ O'Neill, Paul (2013): „Situative Fiktionen und taktische Brüche: ein Gespräch über den direkten Urbanismus von transparadiso“. In: Holub, Barbara und Paul Rajakovics (2013): *Direkter Urbanismus*. Nürnberg, S. 8-28.
- Holub, Barbara und Paul Rajakovics: „Direkter Urbanismus“. In: Holub, Barbara und Paul Rajakovics (2013): *Direkter Urbanismus*. Nürnberg, S. 164-171.
- Holub, Barbara und Paul Rajakovics (2007): „On Direct Urbanism and the Art of Parallel Strategies“. In: *Open. Cahier On Art and the Public Domain*. Rotterdam.
- Hope, Sophie (2007): Manifesto of Possibilities: http://wiki.bbk.ac.uk/Buildingcultures/index.php/Manifesto_of_Possibilities.
- Huizinga, Johan (1997): *Homo Ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Reinbek.
- Jacob, Mary Jane/ Brenson, Michael/ Olson, Eva M. (Hrsg.) (1995), *Culture in Action*, Seattle.
- Kaestle, Thomas (2017): „Planning Unplanned“, in: *The Art and Public Sphere Journal*, Volume 6 Issue 1-2 September 2017, Bristol.
- Kaestle, Thomas (Hrsg.) (2004): *Wo ist die Kunst? Zur Geographie von Schnittstellen*, Bielefeld.
- Kaestle, Thomas (Hrsg.) (2005): *Wann ist die Kunst? Prozess, Moment, Gültigkeit*, Bielefeld.
- Kaestle, Thomas (Hrsg.) (2006): *Wer ist die Kunst? Funktion und Selbstverständnis*, Bielefeld.
- Kaestle, Thomas (Hrsg.) (2009): *Mind the Park. Planungsräume. Nutzersichten. Kunstvorfälle*, Oldenburg.
- Kastner, Jens (2007): *Transnationale Guerilla: Aktivismus, Kunst und die kommende Gemeinschaft*, Münster.
- Kastner, Jens und Bettina Spörr (2008): *Nicht alles tun*, Münster.

- Kester, H. Grant (2004): *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, Oakland.
- Kester, H. Grant (2011): *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham.
- Klingan, Katrin und Ines Kappert (2006): *Sprung in die Stadt, kulturelle Positionen, politische Verhältnisse, sieben Szenen aus Europa*, Köln.
- Knierbein, Sabine/ Madanipour, Ali/ Degras, Aglaee (2014): "Vienna_(Re)Framing Public Policies, (Re)Shaping Public Spaces?". In: Knierbein, Sabine/ Madanipour, Ali/ Degras, Aglaee (Hrsg.), *Public Space and the Challenges of Urban Transformation in Europe*. Abingdon-on-Thames, S. 23-37.
- Kossak, Florian/ Petrescu, Doina/ Schneider, Tatjana/ Tyszcuk, Renata/ Walker, Stephen (Hrsg.) (2009): *Agency: Working with Uncertain Architectures*, Abingdon-on-Thames.
- Kubesch, Christian/ Rode, Philipp/ Wanschura, Bettina (Hrsg.) (2010): *Kunst macht Stadt. Vier Fallstudien zur Interaktion von Kunst und Stadtquartier*, Wiesbaden.
- Kwon, Miwon (2002): *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity*, Cambridge/ USA.
- Lampugnani, Vittorio Magnago/ Barman-Krämer, Gabriela/ Brandl, Anne/ Unruh, Patric (2007): *Handbuch zum Stadtrand. Gestaltungsstrategien für den suburbanen Raum*, Basel.
- Lefebvre, Henri (2003): *Die Revolution der Städte*, Berlin.
- Lefebvre, Henri (2016): *Recht auf Stadt*, Hamburg.
- van der Ley, Sabrina und Markus Richter (2006): *Ideal City, Invisible Cities*, Berlin.
- Maier, Julia und Mathias Rick (2008): *Acting in Public*, Berlin.
- Marchart, Oliver (2010): *Die politische Differenz*, Berlin.
- Marchart, Oliver (2005): *Neu beginnen. Hannah Arendt, die Revolution und die Globalisierung*, Wien.
- Marchart, Oliver (2012): *Dancing Politics. Some Reflections on Commonality, Choreography and Protest* (Vortrag).
<http://blip.tv/dancetehtvbliptv/oliver-marchart-dancing-politics-some-reflections-on-commonality-choreography-and-protest-4743731>
- Markusen, Ann und Anne Gadwa (2010): *White Paper on Creative Placemaking*. Washington DC. <http://arts.gov/file/1919>
- Maset, Pierangelo (2002): „Bewegungsabläufe nervöser Kunstbegriffe“. In: Rollig, Stella und Sturm, Eva (Hrsg.), *Dürfen die das?*. Wien, S.89.
- Massey, Doreen (2005): *For Space*, London.
- Matzner, Florian (Hrsg.) (2004): *Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. Ein Handbuch*, Ostfildern-Ruit.
- Miessen, Markus und Shumon Basar (2006): *Did Someone Say Participate?*, Cambridge.
- Miessen, Markus (2012): *Albtraum Partizipation*, Berlin.
- Miles, Malcolm (2004): *Urban Avant-Gardes and Social Transformation: Art, Architecture and Change*, Abingdon-On-Thames.
- Möntmann, Nina (2002): *Kunst als sozialer Raum*, Köln.
- Mouffe, Chantal (2007): *Über das Politische*, Berlin.
- Mouffe, Chantal/ Lütticken, Sven/ Möntmann, Nina/ Verwoert, Jan/ König, Kasper, Van der Poel, Blick (2008): "Art as Public Issue". In: *Open. Cahier On Art and the Public Domain*. Rotterdam.
- Morus, Thomas (2013): *Utopia*, Wiesbaden
- Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig (Hrsg.) (1998): *Situationistische Internationale 1957–72*, Wien.
- Musgrave, Lucy und Clare Cumberlidge (Hrsg.) (2007): *Design and Landscape for People: New Approaches to Renewal*, London.
- Nancy, Jean-Luc (2000): *Being Singular Plural*, Palo Alto.

- O'Neill, Paul (2007): *Curating Subjects, Open Editions and De Appel*, London/ Amsterdam.
- O'Neill, Paul (2011): *Locating the Producer*, Amsterdam.
- O'Neill, Paul und Mick Wilson (Hrsg.) (2010): *Curating and the Educational Turn; Open Editions and De Appel*, London/ Amsterdam.
- Oswalt, Philipp und Tim Rieniets (Hrsg.) (2006): *Atlas der schrumpfenden Städte/ Atlas of Shrinking Cities*, Stuttgart.
- Oswalt, Philipp (Hrsg.) (2005): *Shrinking Cities - Volume 1: International Research*, Berlin.
- Overmeyer, Klaus (2003): „Mit Zwischennutzungen Stadt entwickeln“. In: Fezer, Jesko und Mathias Heyden, *Hier entsteht_ Strategien partizipativer Architektur und räumlicher Aneignung*. Berlin, S. 48.
- Philipps, Andrea and Fulya Erdemci (Hrsg.) (2012): *Actors, Agents and Attendants. Social Housing–Housing the Social: Art, Property and Spatial Justice*, Berlin.
- Peran, Martí (2008): *Post-it City. Occasional Urbanities, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona*, Barcelona.
- Perec, Georges (2008): *Species of Spaces and Other Pieces*, London.
- Pretterhofer, Heidi und Dieter Spath (Hrsg.) (2002): *Im Boot. Wettbewerbsverfahren Wohnbau*, Wien.
- Rajakovics, Paul (2000): *Kontextuelles Handeln in Architektur und Städtebau*, Graz.
- Rajakovics, Paul/ Vlay, Bernd/ Studen, Marko (Hrsg.) (2006): *Uropean Urbanities*, Heidelberg.
- Rancière, Jacques (2006): *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin.
- Raunig, Gerald (Hrsg.) (2005): *Publicum: Theorien der Öffentlichkeit*, Wien.
- Raunig, Gerald: „Spacing the Lines. Konflikt statt Harmonie. Differenz statt Identität. Struktur statt Hilfe“. In: Rollig, Stella und Eva Sturm (Hrsg.) (2001): *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum*, Wien.
- Raunig, Gerald und Gene Ray (Hrsg.) (2009): *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, London.
- Rauterberg, Hanno (2013): *Wir sind die Stadt! - Urbanes Leben in der Digitalmoderne*, Berlin.
- Rendell, Jane (2006): *Art and Architecture. A Place Between*, London/ New York.
- Rendell, Jane (2011): *Site-Writing: The Architetcure of Art Criticism*, London/ New York.
- Rode, Philipp/ Kubesch, Christian/ Wanschura, Bettina (2010): *Kunst macht Stadt*, Wiesbaden.
- Rogoff, Irit (2000): *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*, London.
- Rollig, Stella und Eva Sturm (Hrsg.) (2001): *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum*, Wien.
- Ronneberger, Klaus/ Lanz, Stephan/ Jahn, Walter (1999): *Die Stadt als Beute*, Bonn.
- Roost, Frank (2000): *Die Disneyfizierung der Städte*, Wiesbaden.
- Ruby, Andreas und Ilka Ruby (2008): *UrbanTransFormation*, Berlin.
- Sadler, Simon (1999): *The Situationist City*, Cambridge/ USA.
- Sachs Olsen, Cecilie (2017): *Collaborative challenges: Negotiating the complicities of socially engaged art within an era of neoliberal urbanism*, London.
- Said, Edward (1997): *Götter, die keine sind. Der Ort des Intellektuellen*, Berlin.
- Schenker, Christoph und Michael Hiltbrunner (Hrsg.) (2007): *Kunst und Öffentlichkeit. Kritische Praxis der Kunst im Stadtraum Zürich*, Zürich.
- Schmidt, Sabine Maria (2011): *Hacking the City. Interventionen in urbanen und kommunikativen Räumen*, Essen.
- Schmidt-Lauber, Brigitta (Hrsg.) (2018): *Andere Urbanitäten. Zur Pluralität des Städtischen*, Wien.

- Schweizerisches Architekturmuseum Basel (Hrsg.) (2007): *S AM 02: Instant Urbanism*, Basel.
- Segal, Rafi und Els Verbakel (Hrsg.) (2008): *Cities of Dispersal; Architectural Design*, v. 78, no. 1, Chichester.
- Sennett, Richard (2014): *Zusammenarbeit*, München.
- Sennewald, Jens Emil (2006): „Posturbanistische Stadtnutzung: Das Indikatormobil“. In: Sennewald, Jens E. (Hrsg.), *transversale |2| 2006. Erfahrungsräume – Configurations de l'expérience*, München.
- Seiß, Reinhard (2007): *Wer baut Wien*, Wien.
- Seijdel, Jorinde und Lisbeth Melis (Hrsg.) (2012): *Open! Key texts 2004/2012*, Rotterdam.
- Schütz, Heinz (2001): *Stadt.Kunst*, Berlin.
- Sheikh, Simon (2014): *Public Spheres and the Functions of Progressive Art Institutions*. <http://eipcp.net/transversal/0504/sheikh/en>
- Sieverts, Thomas (2000): *Zwischenstadt*, Basel.
- sinn-haft nr.20/ Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Literatur (2006): *City Contest. Neuformulierungen des urbanen Raums*, Linz.
- Smith, Neil (1996): *The New Urban Frontier, Gentrification and the Revanchist City*, London.
- Sorkin, Michael (Hrsg.) (1992): *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*, New York.
- Straka, Barbara (1986): „Kunst im Stadtraum in der Krise: Funktionswandel und Funktionalisierung der Kunst im öffentlichen Raum und Ansätze zu ihrer Neuorientierung“. In: *Die Gestalt der Stadt*, Sonderheft der Zeitschrift Stadt, Heft 4.
- Temel, Robert (2008): „Temporärer Urbanismus“. In: Krasny, Elke und Irene Nierhaus (Hrsg.), *Urbanographien*. Wien.
- Temel, Robert und Florian Haydn (Hrsg.) (2006): *Temporary Spaces. Concepts for the Use of City Space*, Basel.
- Terkessidis, Mark (2015): *Kollaboration*, Berlin.
- Till, Jeremy/ Blundell, Peter/ Petrescu, Doina (Hrsg.) (2005): *Architecture and Participation*, London.
- transparadiso: Holub, Barbara/ Rajakovics, Paul/ Vlay, Bernd (2007): „On Direct Urbanism and the Art of Parallel Strategies“. In: *Open. Cahier On Art and the Public Domain*. Rotterdam.
- Transportale-Kuratorteam (Hrsg.) (2004): *TRANSPORTALE. Positionen zur Kunst im Stadtraum*, Berlin.
- Ullrich, Wolfgang (2003): *Tiefer hängen*, Berlin.
- Ullrich, Wolfgang (2016): *Siegerkunst. Neuer Adel, teure Lust*, Berlin.
- Virno, Paolo (2005): *Die Grammatik der Multitude. Öffentlichkeit, Arbeit und Intellekt als Lebensformen*, Wien.
- Warsza, Joanna und Artur Zmijewski (Hrsg.) (2012): *Forget Fear*, Berlin.
- Warwick, Rhona (2006): *Artist and Place-making*, London.
- Wildner, Kathrin (2015): „Inventive Methods. Künstlerische Ansätze in der ethnografischen Stadtforschung“. In: *Ethnoscripts. Anthropology and Art*, Jahrgang 17, Heft 1, Hamburg.
- Willats, Stephen (1976 und 2000): *art and social function*, London.
- Willats, Stephen (2008): *Texte zur Architektur*, Wien.
- Willemsen, Merel (2007): „Camp for Oppositional Architecture. An Initiative of An Architektur“. In: *Open. Cahier on Art and the Public Domain*, 2007/ No.12, Rotterdam.

Projektliste*

access.all.areas.	59
Agentur paratransdiso	
A little too far ahead of its time	
Abfallwert steigend	
Am Stadtrand	30, 33, 126, 252
A Promise for Harbour for Cultures	
Auf die geringe Wahrscheinlichkeit	27, 326
Aufforderung zur ungeforderten freiwilligen Intersprachlichkeit	28, 35, 47, 228
Avantgarde versus Retrofiktion?	
A Walk on the Wild Side: Hafencity from Oversea via Osaka to Trieste	
Betrifft: Scheibbs	
Beutegriff	
Botendienst unplugged	
Common Ground, Shared Place	
Commons kommen nach Liezen	25, 64, 85, 113, 172 f., 212, 224
Commons kommen. Ankommen.	26, 224, 354
Das Lachen, das einem im Halse stecken bleibt	348, 354
Deseo por venir	25, 58, 200, 203
Deseo urbano	24 f., 36, 57, 58, 198
Die Blue Frog Society spaziert auf den Mond	252
Driven	
Du bakchich pour Lampedusa	320, 348, 354
First World Congress of the Missing Things	90, 101, 306
Ganz nah so fern	
Geheimnisträger	
Geschlossene Gesellschaft	
Habitat Wilderness	
Handlauf	
Harbour for Cultures	27, 32, 36, 313
Hingabe an die Absichtslosigkeit	19, 22, 24
Hundred Desires for Harbour for Cultures	
Image Transfer	
Impeccable	296
Im Zweifelsfall	
In einer Wohnlandschaft herrscht kein Bilderverbot	
Indikatormobil	26, 163, 290, 294

Initiative Island	
Ish bin ein...	
Jemandsländ / terra di qualcuno / xxx	63
Je suis arabe – ein Recht auf Poesie	348, 352
Lichtventilator, Resonanzboden, Vogerlbad	
Listen to the Quiet Voice	
Make News Instead of	250
Mit vorgehaltener Hand	
More Opportunities	30, 93, 167 f., 234, 236 f., 241, 250
Paradise Enterprise	20, 30, 35, 38, 49 f., 87, 90, 105, 110, 115, 174, 268
Parapölt	
Password I	
Password II	
Password III	
Perable	
Plastique Bertrand	
Push	
Quartier Bienvenue	18, 354, 366 f.
Second World Non-Congress of the Missing Things	29, 36, 113, 136, 314
Shared Values, Ambulant Gardens, and Other Spaces	
Seine Evidenz	296
Set!	
Spielen...mitspielen?	
Swinging	
Tatort: Displaced Territories	
The Blue Frog Society	164, 168 f., 180, 314
The System: Prêt-à-porter	
Times of Dilemma	
Uitzicht op!	34, 65, 334, 338
Urbane Wunder	
Urgent Perspectives	
Vertraulich behandelt	22
Vorgehen, Nachgehen	249
Walk on Missing Things	319
What I	
What I am Proud Of	
Wiederaufbau!	
Wunschfreistellung – schlüsselfertig	26, 35, 290, 295 f., 298
Zwischenrollen	44

* In dieser Projektliste sind Architekturprojekte (außer Quartier Bienvenue) und Wettbewerbe nicht berücksichtigt.

Bildnachweis

S.131: Pia Lanzinger; S.133: Beyond / Leidsche Rijn, Utrecht; S.192: Otto Wieser;
S.193: Basak Senova; S.194, S. 195, S.233 (oben): Matthias Bildstein; S.363:
arquitectos ZT KG

Alle anderen Abbildungen: transparadiso.

Biographie

Barbara Holub

Künstlerin, Architektin, lebt in Wien.
Architekturstudium an der TU Stuttgart (Diplom 1987).

1999 gründete Barbara Holub mit Paul Rajakovics *transparadiso* (t) als transdisziplinäre Praxis zwischen Kunst, künstlerisch-urbaner Intervention, Urbanismus und Architektur. Barbara Holub war Gastprofessorin an der University of Illinois at Chicago (UIC), School of Art and Design (1997); Visiting Artist an der Universität für Angewandte Kunst/ Dept. Social Design (2014-2016); Gastprofessorin an der Universität für Angewandte Kunst/ Dept. TransArt (2015); Präsidentin der Secession Wien (2006-2007); Mitglied des Beirats für Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich (2005-2007); „Cultural Ambassador of Europe“ in Japan (2008).

Barbara Holub ist Univ.Lektorin am Institut für Kunst und Gestaltung 1/ TU Wien; Mitglied des Advisory Board des Art & Public Sphere Journal (UK); des World Council of Peoples for the United Nations (New York); Mitglied des Expert Committees der 5th Ural Industrial Biennial Ekaterinburg (RUS); External Examiner an der Bartlett School of Architecture, UCL London für „Situated Practice“; Jury-Mitglied des Innovationsfonds „Kultur im öffentlichen Raum“ der Stadt Stuttgart.

Keynotes, (Werk)Vorträge, Symposien und Workshops (Auswahl)

Aarhus School of Architecture/ Arkitektiskolen, Aarhus (DK), 2018; Akademie der bildenden Künste, Nürnberg (D), 2018; „Die politische Dimension der Kunst“, Erich Hauser-Stiftung, Rottweil (D), 2018; IUAV Venedig (I), 2018 (t); 4th Ural Industrial Biennial, Ekaterinburg (RUS), 2017; 8th CEI Forum, „Harbour for Cultures.“, trieste contemporanea, Venedig und Trieste (I) (t), 2017; The Bartlett School of Architecture, UCL, London (UK), 2017; Valand Academy of Fine Arts, Gothenburg (SE), 2017 und 2018; „Bodied Spaces“ - Performance Festival, Porto (PT), 2016; Third Architecture Triennale, Bukarest (RU); „Art and Public Space“, Hong Kong City University, Hong Kong, 2015; Social Urban Art, HafenCity University, Hamburg (D), 2015; „Wir sind nie urban gewesen“, IFK, Wien, 2015 (t); „planvoll planlos“, BDA Symposium, Köln (D), 2015; „65th UN NGO/ DPI Congress“, UNO, New York, 2014; „Transatlantic Symposium: Role of Artists and the Arts in Urban Resilience“, MICA, Baltimore (USA), 2014; „Dt. Städtebausymposium“, BDA, Frankfurt, 2014; „Osthang Project Symposium“, Darmstadt (D) (t), 2014; „Commoning the City“, Akademie der Bildenden Künste Wien, 2014; „Planning Unplanned_Exploring the New Role of the Urban Practitioner“ (Symposium konzipiert und organisiert von Barbara Holub), 2012; „This troublesome, questionable role of art in the public realm“, Laznia Arts Center, Gdansk (PL), 2012; ELIA Biennial Conference, Kunsthalle Wien, Wien, 2012; Osservatorio Urbano Lungomare, Bozen (I), 2011; „Die Rolle von Kunst im Kontext urbaner Entwicklungen“, Kunstraum Niederösterreich, Wien (Symposium konzipiert von Barbara Holub), 2010; GradCam Summer Academy, IMMA (Irish Museum of Modern Art), 2009; „Initiative and Institution“, London Metropolitan University; „Cities of Desire“, Hongkong Arts Centre, Hongkong, 2009; MUMAK, Kyoto, 2008; University of Tokyo, Dept.of Architecture, Tokyo, 2008; Bigakko Art School, Tokyo, 2008.

Ausstellungen/ urbane Interventionen (Auswahl)

The Island is What the Sea Surrounds, European Capital of Culture/ Valletta 2018, Malta (t); CrossSections, Kunsthalle Exnergasse, Wien, 2018; TRI/E/S/T/E, Haus

der Architektur, Graz, 2018 (t); Vorgehen, nachgehen, Galerie Peithner-Lichtenfels, Wien (A), 2017; "Harbour for Cultures", trieste contemporanea/ Trieste (I), 2017-2019; Aufforderung zur ungeforderten freiwilligen Intersprachigkeit, Platzgestaltung Pottenhofen, Kunst im öffentlichen Raum NÖ, 2016 (t); Abfallwert steigend, Kunsthaus Wien/ Garage (kuratiert von Barbara Holub); Das Lachen, das einem im Halse stecken bleibt, Vienna Biennale, 2015 (t); Creating Common Goods, Kunsthaus Vienna, 2015/2016 (t); KAPITAL HEIMAT, Deutscher Künstlerbund, Berlin, 2016 (t); The Turn, Kunstraum Niederösterreich, Wien, 2016 (t); Mujeres alcanzando la luz, Casa Museo del Banco Nacional, Panama, 2015; Je suis arabe – ein Recht auf Poesie, Operation Goldhaube, Salzburg Museum, 2015 (t); The First World Congress of the Missing Things, Baltimore, 2014; Du bakchich pour Lampedusa, Sousse (TUN), 2014 (t); Part of the Game, nGbK, Berlin, 2014 (t). Der Menschheit Würde, Museum of Contemporary Art, Sarajevo; House of Arts, Brno, 2014. Close Link, Steirischer Herbst, Graz, 2013 (t); The Blue Frog Society, 64th DPI Conference der UN, Bonn, 2011; The Non-territorial Habitat of the Blue Frog Society, Czech Center, New York, 2011; The Future of the Future, DOX Center for Contemporary Art, Prag, 2010; Am Stadtrand, KÖR Wien, 2010; Curtain Show, Eastside Projects, Birmingham; 4th IEEB, Graphic Biennial, Bukarest, 2010; Rencontres Internationales (Film Festival), Ca2m/ Reina Sofia, Madrid, Centre Georges Pompidou/ La Vilette, Paris, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2009; Uitzicht op!, The Blue House/ Jeanne van Heeswijk, in Kooperation mit „Stedelijk Goes to Town“, Amsterdam- Ijburg, 2009 (t); This is The Gallery and The Gallery is Many Things, Eastside Projects, Birmingham, 2008; London Festival of Architecture/ Austrian Cultural Forum, London, 2008; More Opportunities, Plymouth Arts Centre; 2007/2008; Orientierungen, Regionale08, Steiermark; Konfrontationen und Kontinuitäten. Österreichische Kunst von 1900 bis 2000, Sammlung Essl, Klosterneuburg, 2008; Trichtlinnburg, urbane Intervention, Salzburger Kunstverein/ Initiative Architektur, Salzburg, 2005 (t); One in a Million, Austrian Cultural Forum, New York, 2004 (t); Wiener Linien, Wienmuseum, Wien (t), 2004; Niemandland, Künstlerhaus, Wien, 2004; Paula's Home, Lentos, Kunstmuseum, Linz, 2004; Mimosen, Herbstzeitlosen, Kunsthalle Krems, Museum der Moderne, Passau, 2003; Kollektion 2003/2004 – in einer Wohnlandschaft herrscht kein Bilderverbot, Galerie Hohenlohe & Kalb, Wien, 2003; Enactments of the Self, Steirischer Herbst, Graz, 2002; 5th Biennial on Media and Architecture, Graz, 2001; dese urbano, Valparaíso/ Chile, 2001 (t); Common Ground, Shared Place, Galerija Marino Cettina, Umag/ Kroatien, 2001; Gouvernementalität, Alte Kestner Gesellschaft, Hannover, 2000; Set!, Galerie Hohenlohe & Kalb, Wien, 2000; Mit vorgehaltener Hand, Secession, Wien, 1999; Hingabe an die Absichtslosigkeit, Porschehof, Salzburg/ Salzburger Kunstverein, 1999; Tatort: Displaced Territories, Galerie Grita Insam, Wien, 1997; Geheimnisträger, Neue Galerie Graz, Graz, 1996.

Architekturprojekte (t) (Auswahl)

„S 36_ Ortsbildgestaltung Rothenturm, St.Peter, Wöll“, Steiermark (A) (1.Preis 2018; Realisierung 2023-2030); "Quartier Bienvenue", Wien (A), (1.Preis Wettbewerb, 2017; Realisierung 2020-2022); "WoGen Haus für Genossenschaften", Quartiershaus, Wien (1.Preis Wettbewerb, 2017; Realisierung 2020-2022); Stadtwerk Lehen, Salzburg (1.Preis Wettbewerb, 2006; Realisierung 2008-2012).

Preise und Förderungen (Auswahl)

Österreichischer Kunstpreis für bildende Kunst 2018; Förderung von departure für „Direkten Urbanismus“, 2012 (t); Nominierung zum Großen Kunstpreis des Landes Salzburg, 2011; Nominierung zum Pixelpoint Art Award (t), 2011; Otto-Wagner-Städtebaupreis, 2007 (t); Schindler-Stipendium, MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles, 2004 (t); Outstanding Artist Award für künstlerische Fotografie, BKA/ Kunstsektion, 1999; Staatsstipendium für Fotografie, BMWFK, 1995.

