10 2004

Aktualisierung des Raums: Der Fall Oda Projesi

Maria Lind

Übersetzt von Therese Kaufmann

Ein langer, hoher Raum. In der Mitte kleine Bäume in Schachteln. Die Wände sind auf allen drei Ebenen des Gebäudes von Türen und Fenstern durchbrochen. Hie und da stehen Schuhe vor den Türen und durch die Fenster lassen sich flüchtig Vorhänge erkennen. Neben den Schuhen wurde der eine oder andere Kinderwagen abgestellt. Tageslicht durchflutet den Raum durch ein Glasdach und wird durch das Glas an den Schmalseiten gefiltert. Wenn da nicht die Schuhe und Kinderwägen wären, würde man an ein Hotel oder sogar ein US-amerikanisches Gefängnis denken. In der Mitte des Raums spielt eine Gruppe von Männern auf ihren Instrumenten türkische Musik, andere tanzen. Ein kleines, in gelb gekleidetes Mädchen, zieht, elegant allein tanzend, die Aufmerksamkeit auf sich. Lachen erklingt. Plötzlich wird von einem Balkon eine Papierbahn herunter gelassen, die sich wie eine große Schlange entrollt, und einige Kinder beginnen darauf zu zeichnen.
Der Ort ist eine Passage und ein BewohnerInnentreff im "Galeriahaus", einem sozialen Wohnbau in der Messestadt Riem, einem Vorort von München. Der Anlass ist eine von mehreren

kleineren Veranstaltungen, die Oda Projesi während ihres Aufenthalts dort im Frühjahr 2003 organisierte. Wie der Name schon sagt ("*Oda*" bedeutet Raum und "*Projesi*" auf Türkisch Projekt), ist der Ausgangspunkt von Oda Projesis Arbeit der Raum, wie man verschiedene Orte und räumliche Situationen kreieren und neu formulieren kann durch verschiedene Formen ihrer Nutzung. Beispielsweise: Wie können gemeinsam mit unterschiedlichen Personengruppen neue Funktionen öffentlicher Orte wie ein Platz oder eines leeren Raums in einer Wohnung gefunden werden? Oder einer architektonisch gestalteten Passage wie dem Atrium im Galeriahaus, zu dem von den Behörden für Nicht-BewohnerInnen der Zutritt verboten wurde und wo Spielen verboten war?

Die drei Künstlerinnen Özge Acikkol, Gunes Savas und Secil Yersel arbeiten seit 1997 zusammen. Sie begannen damit, die sich in den öffentlichen Räumen ihrer Heimatstadt Istanbul bietenden Möglichkeiten aufzugreifen und veranstalteten mit Kindern Workshops, in denen gezeichnet, gemalt und dann ihre Arbeiten vor Ort ausgestellt wurden.[1] Im Jahr 2000 nahm die Gruppe den Namen Oda Projesi an und mietete eine 3-Zimmer-Wohnung in Galata, demselben Bezirk, in dem sie mit ihren Workshops begonnen hatte. Galata war damals ein noch nicht gentrifiziertes Viertel Istanbuls, und befindet sich nahe der berühmten Fußgängerzone *Istiklal* und einem Unterhaltungsviertel, in das viele der ZuwanderInnen aus den östlichen Regionen der Türkei bei ihrer Ankunft in der Stadt kommen. Das Leben in den engen, überfüllten Straßen und kleinen Höfe ist lebendig.[2] Es wohnt jedoch keine der Künstlerinnen in der Wohnung, die als nachbarschaftlicher Treffpunkt und als Plattform für Projekte dient, die zusammen mit den BewohnerInnen des Viertels und anderen drinnen und draußen erarbeitet werden.

Die Künstlerinnen sind mit der Umgebung in Galata und ihren

Nachbarn vertraut geworden, vor allem mit den Kindern, die sich während meiner Besuche im Oktober 2001 und im September 2003 in der Wohnung ganz selbstverständlich zu Hause und in Frieden fühlten. Die einzelnen Aktivitäten sind unterschiedlich, gemeinsam ist ihnen, dass es nicht um das Zeigen oder Ausstellen eines Kunstwerks geht, sondern darum, Kunst als Mittel einzusetzen, um neue Beziehungen zwischen Menschen durch unterschiedlichste Beobachtungen/Untersuchungen und die Formung öffentlichen ebenso wie privaten Raums (wieder)herzustellen. Oda Projesi ließ sich davon inspirieren, wie die EinwohnerInnen von Istanbul ihre Stadt benützen, ohne immer die Regeln und Gesetze zu beachten: zum Beispiel, wie Geschäftsleute geschickte Lösungen finden, um ihre Ware ohne zusätzliche Kosten außerhalb des Ladens zu zeigen oder Zubauten zu Wohngebäuden errichtet werden.
Ein Raum der Wohnung in Galata dient als Treffpunkt, mit einer Menge von Zeichenmaterialien, Kunst- und Kinderbüchern. Ein weiterer Raum wird manchmal für Kunstprojekte genützt, ein dritter fungiert als Archiv, aber die KünstlerInnen können auch den Rest der Wohnung benützen oder deren Nutzung verändern. Auch die Umgebung wird genutzt. Beispielsweise lud der Künstler Erik Göngrich als Teil seiner Studie Istanbuls als 'Picknick City" alle Nachbarn zu einem Picknick in den kleinen Hof ein, der mit jenen Plastikmatten bedeckt war, die für Picknicks ebenso wie als Gebetsmatten verwendet werden. In der Wohnung, veranstaltete die örtliche Theatergruppe Tem einen Kinderworkshop zu verschiedenen Formen des Schauspielens. Die in Istanbul ansässige Architektengruppe Heterotopya veranstaltete vor Kurzem mit Kindern eine Diskussion über die Neugestaltung des geschlossenen und mit Steinen ausgelegten Hofs. Dabei wurden Vorschläge für ein Schwimmbad ebenso entwickelt wie für einen Garten mit Schaukeln.

Oda Projesi ist ein permanentes Projekt, von den Künstlerinnen selbst initiiert und finanziert. Es ist nicht Teil eines Programms oder einer Kampagne, es verfügt weder über Öffnungszeiten noch macht es Werbung. Wenn andere KünstlerInnen zur Mitarbeit eingeladen werden, kommen die Leute aus der Nachbarschaft zu den Eröffnungen, ansonsten ist es möglich, nach mündlicher Vereinbarung vorbeizukommen. Wenn die Mitglieder verreisen, geben sie den Schlüssel an die Nachbarn, die auf die Wohnung acht geben und die Kinder und andere, die sie benützen wollen, hineinlassen. Dadurch wird die Wohnung zu einem Ort mit Eigenschaften des Privaten ebenso wie des Öffentlichen. Das Verständnis und die Benützung des Raums stehen Michel de Certeaus Ansatz des Alltäglichen, Gebrauchsorientierten und Pragmatischen nahe: Der Raum ist ein Resultat der Aktivitäten, die ihn beeinflussen und sogar bestimmen, die ihn in einem Zeitrahmen situieren und ihn dazu bringen, unter einander widersprechenden Benützungen und Verständnissen zu funktionieren. Demzufolge ist Raum eine Sache von Aktualisierung und von aktiver Benützung sowie der Ambivalenzen und inneren Abhängigkeiten, die durch seine Verwendung zutage treten. Wie wenn ein Wort ausgesprochen wirde, erhält er die verschiedenen Bedeutungsebenen durch seine spezifischen Kontexte.[3]

Die Arbeit von Oda Projesi ist zu jener vielgestaltigen Richtung zeitgenössischen Kunst zu zählen, die interaktiv agiert und in der öffentliche und semiöffentliche Räume genützt werden. Die Gruppe schafft Situationen für verschiedene Formen des Austauschs, die sich auf Intimität und persönlichen Kontakt konzentrieren, und ihre Arbeit wurde sogar als eine Reflexion

darüber, was öffentliche Kunst ist und sein kann beschrieben, beziehungsweise darüber, wie diese in der zeitgenössischen Kunst funktionieren könnte.[4] Gerade da es in diesem Feld so viele Unterschiede gibt, scheint der Versuch um so wichtiger, einige der spezifischen Punkte einer der Praxen zu erfassen. Auf den ersten Blick ließe sich Suzanne Lacys Definition von "New Genre Public Art" auf Oda Projesis Arbeit anwenden: "New Genre Public Art fordert eine integrative kritische Sprache, durch die Werte, Ethik und soziale Verantwortung mit künstlerischen Mitteln diskutiert werden können."[5]

Dieses Arbeitsmodell baut eher auf den Verhältnissen zwischen Menschen und auf sozialer Kreativität als auf Selbstdarstellung auf und ist durch Kooperationen charakterisiert. Es bezieht sich auf spezifische, oft marginalisierte, Gruppen der Gesellschaft, ist sozial engagiert, interaktiv und richtet sich an andere, weniger anonyme Öffentlichkeiten als jene der Kunstinstitutionen. In der "New Genre Public Art" geht es um kreative Partizipation als Prozess. Die Aktivitäten finden meist außerhalb etablierter Kunstinstitutionen, in sozialen Kontexten wie Wohnsiedlungen oder Schulen statt. Dadurch entsteht eine Art umgekehrter Ausschließung: Diejenigen, die durch das Projekt angesprochen und "erobert" werden, haben eher Zugang dazu als das übliche Kunstpublikum.

Ein wesentlicher Unterschied im Verhältnis zur den meisten "New Genre Public Art"-Projekten liegt jedoch darin, dass Oda Projesi nicht reaktiv ist, es also nicht in erster Linie auf ein soziales oder kulturelles Problem reagiert. Ebenso wenig werden die Personen, mit denen die Gruppe arbeitet - die Zielgruppe - als "Andere" behandelt oder beschrieben; traditionelle Public Art verharrt eher in der Position der Konstruktion eines "Anderen". Kurz gefasst, mangelt es Oda an einer "reformistischen" oder Weltverbesserungsrhetorik im Verhältnis zu einem "Anderen". Oda

Projesi will aber auch keine Kampagne führen, um die Welt zu verändern, weshalb es auch keinen Aktivismus à la "Park Fiktion" gibt.[6] Sie haben auch keinerlei Verbindungen zu spirituellen oder "heilenden" Traditionen, welche Suzanne Lacy in der "New Genre Public Art" sieht. Selbst wenn Oda Projesi ihre Projekte oft an öffentlichen oder semi-öffentlichen Orten stattfinden lässt, geht es nicht um "Public Art" im eigentlichen Sinn, da es keine öffentlichen AuftraggeberInnen gibt und der öffentliche Raum nicht spezifisch thematisiert wird. Obwohl sie gelegentlich ein freundlich-liebliches Image haben, ist ihre Arbeit nicht didaktisch, indem sie sich beispielsweise an definierte Zielgruppen unterprivilegierter BürgerInnen richtet. Trotzdem will Oda Projesi, wenn auch in einer Mikro-Perspektive, ebenso wie der große, alte Mann der sozialen und behaviouristischen Nachbarschaftsprojekte, Stephen Willats, zu einer Veränderung gesellschaftlichen Funktionierens beitragen. Dies findet oft durch den Versuch statt, das Bewusstsein über die Codes des Lebens um uns zu verändern. Für Willats ist das Verhältnis zwischen Arbeit und Öffentlichkeit selbst das Werk, aber dies ist schwer auf Oda Projesi umzulegen, da ihr Verständnis dessen, was Öffentlichkeit konstituiert, differenzierter und ihre Konzeption des Kunstwerks offener und weniger objektorientiert ist.[7]
Abgesehen von Dokumentationen ist Oda Projesi sehr darauf bedacht, keine Objekte zu hinterlassen, die als Kunst interpretiert werden kann, die ausgestellt werden soll. Die Dokumentationen werden hingegen zu einer Art Tagebuch, in dem die Aktivitäten nach ihrem Stattfinden persönlich verzeichnet und kommentiert werden. Trotzdem hat die Gruppe ihre Arbeit paradoxerweise als einer Form der Schaffung eines Monuments diskutiert. Sie sagt, dass sie "ein Monument schaffen wollen, das aus den Gesten des Alltags und den Schichten der Erinnerung der Gemeinschaft" komponiert ist, und weist darauf hin, dass dies immer zusammen

mit, jedoch nicht für die TeilnehmerInnen passiert.[8] Der Gruppe schwebt ein abstraktes Monument vor, in fluider Form, aber konkret im Gedächtnis, das den Bemühungen der TeilnehmerInnen gewidmet ist, den Raum zu untersuchen und Vorschläge für alternative Nutzungen zu formulieren, was wiederum zu einer Neudefinition und Umstrukturierung gesellschaftlicher Verhältnisse beitragen kann.
Hierin unterscheidet sich Oda Projesis Verständnis radikal von einem der in letzter Zeit meist diskutierten und deshalb auch "ikonischen" Monument-Werk, das in einer Wohnsiedlung unter Involvierung der BewohnerInnen realisiert wurde, nämlich Thomas Hirschhorns "Bataille Monument" in der Friedrich-Wöhler-Siedlung, das ein Teil der Documenta11 in Kassel im Sommer 2002 war. Sowohl Oda Projesi als auch Hirschhorn beziehen sich auf die Idee des klassischen Monuments und stellen es in Frage. Thomas Hirschhorns Strategie umfasst die Benützung einfacher und vergänglicher Materialien, wenn er seine Monumente, die klassischerweise "großen" Männern wie Spinoza und Deleuze gewidmet sind, an abgelegenen Orten errichtet. Sein Ziel ist es, Kunst zu produzieren und für das "Bataille Monument" hatte er einen vorbereiteten, zum Teil umgesetzten Plan, für dessen Umsetzung er Hilfe Benötigte. Einige der jüngeren, arbeitslosen BewohnerInnen des Bezirks machten die Arbeit in der Bibliothek und errichteten ein TV-Studio und wurden dafür auch bezahlt. Sie hatten die Rolle von "Ausführenden" und nicht von "Mit-Schaffenden".

Die BewohnerInnen in der Arbeitersiedlung erschienen als "anderes" und schillerndes Element in einem Projekt, das vor allem eine Kritik an einem Kunstgenre und nicht an sozialen Strukturen repräsentierte. Hirschhorns Arbeit wurde deshalb verständlicherweise für das Ausstellen und Exotisieren

marginalisierter Gruppen und somit eine Form sozialer Pornographie kritisiert. Er selbst wollte die Grenzen einer der zeitgenössischen Kunstschauen von höchstem Prestige austesten. [9] Während Thomas Hirschhorn einen Unterschied zwischen Sozial- und Kunstprojekten unterscheidet, wobei seine Arbeit klar zur zweiten Kategorie gehört, ist es viel schwieriger, diese Unterscheidung für Oda Projesi zu machen. Die KünstlerInnen haben lose Verbindungen mit der Kunstwelt und sind weniger mit der Frage beschäftigt, was Kunst ist, und was nicht. Es reicht aus, dass Kunst eine Methode und eine Zone für bestimmte Aktivitäten zur Verfügung stellt. Gleichzeitig arbeiten sie mit Gruppen von Leuten aus ihrer unmittelbaren Umgebung und ermöglichen diesen, auf das Projekt Einfluss zu nehmen. Deshalb ist Oda Projesis Arbeit ebenso sozial wie künstlerisch, aber ohne offizielle AuftraggeberInnen, zum Beispiel eine lokale Behörde, die Sozialreformen oder messbare Verbesserungen erwartet.

In ihrem Projekt in der Messestadt Riem auf Einladung der kunstprojekte_riem, das in Kooperation mit dem Kunstverein München durchgeführt wurde, wurde diese doppelte Qualität ihrer Arbeit ausgedrückt und zum Thema gemacht.[10] Obwohl die Wohnung in Galata das Zentrum ihrer Arbeit darstellt, repräsentiert sie diese nicht in ihrer Gesamtheit. Während der letzten Jahre führten die Künstlerinnen auf Einladung von Kunstinstitutionen und -organisationen verschiedene Projekte durch, die kürzer waren als das in Galata und oft in anderen kulturellen und soziopolitischen Kontexten stattfanden.[11] Alle BewohnerInnen von Riem wurden vorab mittels eines Briefs informiert, dass Oda Projesi über einen Monat täglich für drei Stunden im Projektraum der kunstprojekte_riem zur Verfügung

stehen würde.[12] Der Raum, der sich neben dem offiziellen - und meist verwaisten - "BewohnerInnentreff" und einer angrenzenden Küche befand, die auf die Straße geht und deshalb weniger privat ist, wurde stark frequentiert. Zusammen mit den TeilnehmerInnen versuchten die KünstlerInnen, eine Form der Benützung des Raums zu finden, für das sie nicht verantwortlich sein würden, den sie aber als BewohnerInnen der Gegend zum Beispiel für gegenseitiges Frisieren, Tupperware Parties und die Zubereitung von Essen benützen konnten. Vor allem die türkischen Frauen schätzten die Küche als Treffpunkt. Die Möblierung des Projektraums wurde verändert, teilweise in Verbindung mit jeder einzelnen Veranstaltung, und der Raum hatte schließlich ein völlig anderes Erscheinungsbild als am Beginn.
Die meisten Sozialkontakte wurden allerdings von einem türkischen Ehepaar, das einen kleinen Laden gegenüber dem BewohnerInnentreff betreibt, hergestellt. Schon aus sprachlichen Gründen - keines der Mitglieder von Oda Projesi spricht deutsch - waren die meisten der TeilnehmerInnen türkischsprachig.
Zusätzlich zu den Aktivitäten in Projektraum und Küche wurden Videos über die Umgebung gedreht, die in dem Laden gezeigt wurden. BewohnerInnen machten Führungen, und es gab eine Teeparty mit Musik und Tanz im Galeriahaus. Eine lange Papierrolle fungierte bei einigen dieser Anlässe als soziales Instrument: Die Leute wurden aufgefordert, darauf zu schreiben und zu zeichnen, was die Unterhaltung untereinander förderte.
Wie so oft bei Oda Projesi, bestand das "Publikum" im Grunde aus den TeilnehmerInnen, die alle die Künstlerinnen kennen gelernt hatten. Die Tatsache, dass es nur selten ein außenstehendes, ausschließlich beobachtendes Publikum gibt, vermindert den Inszenierungscharakter. Wer anwesend ist, nimmt teil, und die persönliche Anwesenheit der Künstlerinnen ist zentral, was eine

ungewöhnlich vertraute, von Außenstehenden nur schwer nachvollziehbare Beziehung erzeugt.

Oda Projesi teilt die Betonung auf zwischenmenschlichen Beziehungen mit verschiedensten Gruppen, die von Nicolas Bourriaud mit dem Begriff "relationale Ästhetik" umschrieben wurde. Demzufolge sind Beziehungen zwischen Menschen das Grundmaterial dieser KünstlerInnen; sie konzentrieren sich auf gesellschaftlichen Austausch, thematisieren Kommunikationsprozesse und interagieren mit den BetrachterInnen.[13] Wie Oda Projesis Arbeiten ist auch Dan Petermans Projekt "The Shop" in Chicago an eine bestimmte Community gerichtet und basiert auf gemeinsamen Aktivitäten, die nicht "ausgestellt" werden. In Petermans Fall ist das eine Fahrradwerkstätte in einem heruntergekommenen Stadtteil. Noch vergleichbarer ist die Arbeit von Oda Projesi mit Rirkrit Tiravanija, einem anderen Künstler, der mit "relationaler Ästhetik" in Verbindung gebracht wird und dessen Arbeit ebenso einen hohen Grad an Offenheit in Hinblick darauf aufweist, dass soziale Situationen von den Teilnehmenden geschaffen und gestaltet werden, und er sich mit neuen Möglichkeiten der Benützung von Raum und der Neugestaltung alltäglicher Praxen befasst.
Sowohl Oda Projesi als auch Rirkrit Tiravanija vermengen absichtlich das Private und das Öffentliche, mit allen Mitteln der Informalität und Nähe. Sie arbeiten mit Menschen, die oft etwas gemeinsam tun. Die Initiative liegt bei der Öffentlichkeit, oft Kindern und Jugendlichen, denen es oft leichter fällt, gegen vorherbestimmte Verhaltensweisen und Anwendungsformen zu handeln.[14] Im Zentrum der Projekte stehen Zusammenarbeit und Partizipation. Obwohl Oda Projesi und Rirkrit Tiravanija keine großen politischen Ansprüche verfolgen, gibt es immer die Idee der Veränderung. Wie immer, wenn menschliche Beziehungen zentral

sind, ist es nicht leicht, wenn nicht sogar unmöglich, genau zu beschreiben, was passiert und den Erfolg zu bemessen. Trotzdem ist klar, dass die Methode entscheidend ist: Bei Oda Projesi bildet die Methode in Kombination mit der Auseinandersetzung mit einem konkreten Raum das Wesen der Arbeit.
In diesem Zusammenhang ist kann die von dem in Wien ansässigen Kritiker Christian Kravagna's getroffene Unterscheidung in vier verschiedene Arbeitsmethoden in der mit sozialer Interaktion befassten zeitgenössischen Kunst hilfreich sein: "Arbeit mit anderen", Interaktivität, kollektives Handeln und partizipatorische Praxis. Der 1998 verfasste Text mit dem Titel "Modelle partizipatorischer Praxis" zeichnet das Bild einer Gesellschaft, in der ein weit verbreitetes politisches Ohnmachtsgefühl besteht, und in der reale oder drohende Arbeitslosigkeit an jeder Ecke lauert.[15] Er bezieht sich auf das Konzept der "Bürgerarbeit" des Soziologen Ulrich Beck, das die Aktivierung ungenutzter Potenziale für politisches Engagement zur Schaffung einer engagierten Zivilgesellschaft vorschlägt. "Bürgerarbeit" würde von der Sozialhilfe abhängige Menschen in organisiertes, soziales Engagement einbinden, von der Sterbehilfe über die Obdachlosenbetreuung bis zu Kunst und Kultur. Für Christian Kravagna ist das nichts anderes als ein Trick, durch den die reduzierten Möglichkeiten politischer Partizipation mit "sozialer Aktivität" in der Form unbezahlter Bürgerarbeit kompensiert werden. Nach Becks Modell sind die Menschen sinnvoll beschäftigt und werden dafür sogar "belohnt", haben also keinen Grund, unruhig zu werden. Und der Staat spart Geld.
Auch wenn das von Christian Kravagna gezeichnete Bild etwas zu schwarz/weiß sein , die Beschreibung des "Politischen" etwas verschwörungstheoretisch geraten sein und der Text nicht frei von Widersprüchen sein mag, ist er bei einer der Positionierung von Oda Projesi innerhalb der verschiedenen, heute gängigen

partizipatorischen Ansätzen vonnutzen. Zu Recht weist er darauf hin, dass "Partizipation" als Praxis in der Kunst des 20. Jahrhunderts immer dort eine Rolle spielt, wo es um die Selbstkritik der Kunst geht, die Position des/r AutorIn in Frage gestellt wird oder es um das Verhältnis zwischen Kunst und "Leben" geht. Als Vertreterinnen der ersten von ihm eingeführten Kategorie, "Arbeit mit anderen", nennt er KünstlerInnen wie Rirkrit Tiravanija, Irene und Christine Hohenbüchler sowie Jens Haaning. Seiner Ansicht nach, sind diese Praxen nicht anderes als modischer Sozio-Chic, der keine weitere Auseinandersetzung erforderlich macht. Er zitiert die KünstlerInnen Alice Creischer und Andreas Siekmann, die diesen Vorgangsweisen einen "ausgeprägten Ausbeutungscharakter" zuschreiben, da die betreffenden KünstlerInnen zwar die Produktion auslagerten, aber den Mehrwert abschöpften.
Die zweite Kategorie, Interaktivität, lässt, wie er sagt, eine oder mehrere Reaktionen zu, die das Werk in seiner Erscheinung beeinflussen, seine Struktur aber nicht grundlegend verändern. Christian Kravagna bringt dafür keine Beispiele, aber wir können uns vorstellen, dass er sich auf Arbeiten aus den so genannten "Neuen Medien" Medien bezieht, wo man auf einen Knopf drücken darf, oder auf Arbeiten, die ein Konsumangebot beinhalten. Die dritte Kategorie, kollektive Praxis, meint, dass eine Gruppe von Leuten eine Idee formuliert und sie dann zusammen umsetzt. Auch hier nennt er kein Beispiel, aber Park Fiction könnte als solches stehen. Die vierte von ihm genannte Kategorie, partizipatorische Praxis, geht von einer Differenz zwischen Produzierenden und Rezipierenden aus, jedoch mit Konzentration auf Letzteren, denen ein wesentlicher Anteil der Konzeption einer Arbeit überantwortet wird. Sein Hauptinteresse gilt partizipatorischen Ansätzen und er bespricht Arbeiten wie Adrian Pipers "Funk Lessons" (1982-84), Clegg & Guttmans "Offene

Bibliothek" (1991 und 1993), Stephen Willats "Vertical Living" (1978) sowie die von Susanne Lacy so genannte "New Genre Public Art".[16] Während die drei ersten Arbeiten als von ihm erfolgreich betrachtet werden, kritisiert er "New Genre Public Art" als traditionell, essentialistisch, moralisierend, mystifizierend und pastorale Züge aufweisend.
Sowohl hinsichtlich der Produktion als auch der kuratorischen Arbeit, kann Christian Kravagnas erste Kategorie, "Arbeit mit anderen", als Überbegriff für die folgenden drei Kategorien dienen. Sie kann alle davon oder nur einige umfassen, innerhalb einer künstlerischen Methode im Allgemeinen oder in einem bestimmten Projekt, doch gibt es einige Besonderheiten, die den anderen Kategorien fehlen, von denen "Offenheit" die Umstrittenste, aber auch Relevanteste in Hinblick auf Oda Projesis Arbeiten sein dürft. Das Problem der Ausbeutung ist sehr komplex, doch wenn von Rirkrit Tiravanija, Irene und Christine Hohenbüchler sowie Jens Haaning gesagt wird, dass sie den Mehrwert nur für sich abschöpfen, so gilt dies zweifellos auch für die angeführten Projekte von Adrian Piper, Clegg & Guttman und Stephen Willats. Oda Projesis Arbeit verkörpert wahrscheinlich eine Zwischenform, da sie alle vier Ansätze umfasst, aber mit einem offeneren Konzept der künstlerischen Arbeit, manchmal in mehreren Projekten, manchmal in ein und demselben. Darin liegt möglicherweise die Stärke ebenso wie die Schwäche ihrer Arbeiten, von alltäglichen, oft räumlichen, Ausgangspunkten zu verschiedenen Projekten mit Menschen in deren unmittelbarer Umgebung, durch die gar nicht so kleine Veränderungen in Denkweisen und Beziehungen zu einander hergestellt werden. Der politische Diskurs im Zusammenhang mit diesen Aktivitäten müsste allerdings noch weiter entwickelt werden.

In Oda Projesis Ansatz gibt es mehr als nur einen Stolperstein. Im Zusammenhang mit der kuratorischen Arbeit in einem institutionellen Rahmen, führt es das Dilemma vor Augen, wie mit zeitgenössischen Kunst umgegangen werden soll, die aus den Institutionen hervorgeht und außerhalb, als Teil von öffentlichen oder semi-öffentlichen Räumen und in enger Auseinandersetzung mit dem Alltäglichen funktioniert. Da Oda Projesi ein eher distanziertes Verhältnis zum Kunstsystem pflegen und keine Objekte oder Bilder für Ausstellungen in Kunstinstitutionen produzieren, haben sie ein undefiniertes Verhältnis zu Ausstellungen als Medium und teilweise auch zu den Institutionen als kodierte Orte. Dies wurde sichtbar, als die Dokumentation des Projekts in der Messestadt Riem als dessen Fortsetzung und Diskussion unter dem Titel *The Room Revisited* im Kunstverein München gezeigt wurde.[17] Die Situation wurde dadurch radikal verändert und Oda Projesi nun etwa war mit außenstehenden BetrachterInnen konfrontiert, die keinen direkten Kontakt zum Projekt hatten. Die Präsentation wurde dieser Situation angepasst; neben verschiedenen Dokumentationsformen planten die KünstlerInnen den Raum so, dass er dem Projektraum in der Messestadt Riem ähnelte - eine Raumnutzung, die nicht dem "White Cube" entspricht.
Im "Kabinett", einem intimen Raum in der Mitte des Treppenhauses in dem der speziell als Galerie gebauten Raum aus dem späten 18. Jahrhundert, der mit einem Teppich, Stoffen und Pölstern auf dem Boden ausgestattet war, wurde auf einem Monitor das 14-minütige Video "Riem Rooms" gezeigt. Auf dem Boden lagen auch kleine Photos zum Mitnehmen, offizielles Informationsmaterial aus dem Bezirk und ein "Raum-Notizbuch", eine von den KünstlerInnen zusammengestellte, fotokopierte Dokumentation mit Notizbuch, das die BesucherInnen ebenso mitnehmen konnten. Große Farbfotos von einigen der Räume, in

denen Oda Projesi in den letzten Jahren gearbeitet hat, waren an der Wand außerhalb des "Kabinetts" aufgehängt. "The Room Revisited" war weder eine Ausstellung, noch im engeren Sinn eine Dokumentation auf der Basis von Oda Projesis Erfahrungen in der Messestadt Riem. In gewisser Weise wirkte es etwas deplaziert, was auch durch einige Reaktionen sowohl von Seiten des Publikums als auch der Kunstkritik bestätigt wurde.
Besonders seit den 1990er Jahren gab es eine Reihe von Versuchen, Kunstausstellungsräume zu verändern, den "White Cube" in Frage zu stellen, in etwas anderes als strenge und manchmal autoritäre "Schauräume" zu verwandeln. Inspiriert von der Club-Kultur und Bar-Atmosphäre, wurden diese Ort oft u.a. in Orte zum Ausgehen und Abhängen - in undramatische, entspannte Räume - verwandelt, aber auch in Schneiderwerkstätten, Tätowierungs-Studios, Partnervermittlungsbörsen, etc. Ausstellungsräume wurden auch als Büros und Treffpunkte für AktivistInnen benützt, wodurch sie Aufgaben von Gemeindezentren oder Kulturläden übernahmen - oft im Zusammenhang mit künstlerischen Projekten. Meist vernachlässigt, aber ebenso wichtig für die Veränderungen des Verständnisses der Institutionen zeitgenössischer Kunst ist die Initiative dieser Institutionen, Projekte zu finanzieren und zu produzieren, die nichts oder nur wenig mit dem physischen Raum der Institution zu tun haben. Auf indirekte, aber greifbare Weise trugen sie so zu einer Erosion des konventionellen Verständnisses der Institution als Orte der Ausstellung von Kunstobjekten bei, indem sie die Institutionen als Strukturen der Unterstützung, Produktion und Verbreitung durch alternative Kanäle und an Orten außerhalb ihrer eigenen unterstrichen. Kurz, sie unterstützten eine "De-Duchampifizierung" der Institution.
Ein Jahr nach meiner Arbeit mit Oda Projesi und dem Projekt "The Room Revisited" im Kunstverein München bin ich noch

immer mit der Frage beschäftigt, wie wir diese - sehr wichtigen - Arbeitsformen wie jene von Oda Projesi in die institutionelle Programmierung einbringen können. Es ist künstlerische Arbeit, die innerhalb des Kunstfelds stattfinden, aber anderen gesellschaftlichen Handlungsfeldern ähnelt oder diesen sogar eher angehört. Naturgemäß diskutiert Oda Projesi nicht über die Frage, was Kunst ist, und was nicht. Stattdessen nützen die KünstlerInnen den Vorteil, innerhalb dieses bestimmten Felds arbeiten zu können. Ihre Arbeit baut auf regelmäßigem, langfristigen Engagement und persönlicher Präsenz auf. Wenn sie aber von Institutionen eingeladen werden, verbringen sie nur kurze Zeit an Orten, über die sie vorher meist wenig wissen, was die Gefahr von Oberflächlichkeit und von Alibihandlungen mit sich bringt. Sollten wir in Anbetracht all dieser Dilemmata diese Arbeitsformen sich selbst und den wenigen Organisationen, die sie unterstützen, überlassen? Oder sollten wir darauf bestehen, uns damit auseinander zu setzen und damit das Risiko eingehen, die Arbeiten zu kompromittieren und sowohl dem allgemeinen Publikum als auch den KollegInnen auf die Nerven zu gehen?
In einer solchen Situation sollten institutionelle Politiken nicht übersehen werden. Die Biographie von Oda Projesis Projekt begann damit, dass kunstprojekte_riem mit dem Münchener Kunstverein in Kontakt traten und wegen einer Kooperation anfragten. Diese waren zu jener Zeit unter starkem politischen Druck, im Stadtzentrum von München mehr Sichtbarkeit zu erlangen. Wie nannten Oda Projesi als interessante Möglichkeit, vor allem, da es uns nicht gelungen war, die Mittel für eine Aktion der Gruppe in München in Zusammenhang mit ihrer Teilnahme an der Gruppenausstellung "Exchange & Transform" (Arbeitstitel) 2002 zu lukrieren.[18] kunstprojekte_riem beschlossen schließlich, Oda Projesi einzuladen und wir boten beiden an, etwas in den Räumen des Kunstvereins zu machen. Dieser Prozess ließ danach

fragen, zu welchem Grad das Einladen von KünstlerInne wie Oda hauptsächlich dazu dient, das Bedürfnis der Institution, ihre Unterstützung von Arbeiten in sozialen Kontexten zu rechtfertigen. Meine erste Antwort wäre, die Arbeit in ihrer ursprünglichen Umgebung, also dort, wo sie herkommt, zu unterstützen, was von Vorständen und GeldgeberInnen, die eher Aktivitäten in den Ausstellungsräumen als in entfernten Vororten erwarten, nicht gerne gesehen wird. Eigentlich aber sehe ich "The Room Revisited" als ein weiteres Beispiel dafür, dass Oda Projesi in "de Certeauscher" Weise ständig aufs Neue die konventionelle Nutzung von Räumen hinterfragen. Wie sie durch die Veranstaltung von Aktivitäten, die sich mit ambivalenten oder manchmal sogar inkompatiblen Formen der Nutzung und des Verständnisses von Raum sogar den institutionellen Raum aktualisieren.

http://www.kunstprojekte-riem.de/deutsch/veranstaltungen/veranstal_26_03_2003_d.html

---

[1] Zu diesem Zeitpunkt fanden weder in Kunstmuseen noch in anderen Museen Workshops für Kinder oder andere Personen statt.

[2] Galata wurde in dem Film *Windows* von Belmin Soylemez dokumentiert. Oda Projesi benützte den Film in Ausstellungen als Teil der Präsentation ihrer Aktivitäten, zum Beispiel in der Ausstellung *Exchange & Transform (Arbeitstitel)* im Kunstverein München im Sommer 2002.

[3] vgl. Michel de Certeau: Die Kunst des Handelns, Berlin: Merve, 1988

[4] Ana Paula Cohen: Dispositiv Workshop – Teil 1: Oda Projesi, Drucksache Spring 03, Kunstverein München, 2003

[5] Suzanne Lacy: Mapping the Terrain: New Genre Public Art, Seattle, Washington: Bay Press, 1995, S.43. Lacy verwendet den Begriff, um eine Reihe sehr unterschiedlicher Projekte in den USA von den 1970er Jahren bis zu den 1990ern, von Adrian Piper bis zu den Mujeres muralistas, zu besprechen.

[6] Vgl. z. B. Christoph Schäfer & Cathy Skene: Aufruhr auf Ebene p: St. Pauli Elbpark 0-100%, in: Marius Babias und Achim Könneke (Hg.): Die Kunst des Öffentlichen, Amsterdam & Dresden: Verlag der Kunst, 1998. Park Fiktion ist eine aktivistische Initiative, die von einer Gruppe von KünstlerInnen und anderen AnrainerInnen gegründet wurde, um die Gentrifizierung St. Paulis in Hamburg zu verhindern und vor allem eine Grüngelände als Park zu erhalten.

[7] Vgl. z.B. Stephen Willats: Living Together, Ausstellunskatalog, Tramway, Glasgow, 1995. Obwohl er sich auf Kooperation und den Prozess konzentrierte, produzierte Willats produced objektorientierte Kunst, die regelmäßig in “White Cube”- Räumen ausgestellt wird.

[8] Ana Paula Cohen, Dispositiv Workshop – Teil 1: Oda Projesi, Drucksache, Spring 03, Kunstverein München, 2003

[9] Vgl Michaela Pöschl, Hirschhorn's Wurst, in: Kulturrisse 04/02, http://igkultur.at/igkultur/kulturrisse/1035718151/1035794739

[10] Oda Projesis Projekt stellte den ersten Teil der Serie Dispositiv Workshop, initiiert vom Kunstverein München 2003, dar. Auf verschiedene Weise in Kollektiven arbeitende

KünstlerInnen war eingeladen, Projekte mit von ihnen selbst gewählten Personengruppen in München zu realisieren. Die darauffolgenden Teile waren: Dispositiv Workshop, Teil 2 mit Annika Eriksson im Herbst 2003, Dispositiv Workshop, Teil 3 mit Katya Sander im Sommer 2004, Dispositiv Workshop, Teil 4 war ein Kolloquium zu kollaborativen Praxen mit künstlerischen und kuratorischen Initiativen aus ganz Europa im Kunstverein München im Sommer 2004, Dispositiv Workshop, Teil 5 mit Ruth Kaaserer im Sommer 2004 and zuletzt Dispositiv Workshop, Teil 6 mit Rirkrit Tiravanija: ein Retrospektivenprojekt im Herbst 2004.

[11] Zwei dieser Einladungen kamen von einer Institution in Istanbul, dem neuen Museum für zeitgenössische Kunst, Proje4L, in Gultepe, das sich zwischen dem Finanzdistrikt und einem der so genannten "24-Stunden-Häuser-Bezirk" befindet, wo man Zubauten an Wohnbauten ohne Bauerlaubnis errichten, kann solange es nicht länger als 24 Stunden dauert. Das Ergebnis der ersten Einladung war, dass Oda Projesi für sechs Monate in einem dieser 24-Stunden-Häuser in der Nachbarschaft des Museums eine Wohnung mieteten, in der sie ähnliche Aktivitäten wie in Galata veranstalteten. Die zweite Einladung führte zu einer Kooperation mit einer angrenzenden Schule für zwei Jahre. Eines der Projekte, die mit der Schule und den SchülerInnen durchgeführt wurden, hieß *Jump* und bestand aus einer Art Untersuchung und einem Vorschlag dafür, wie der Museumsraum genützt werden könnte. Im Museum wurden Trampoline installiert und den Kindern und anderen BesucherInnen konnten darauf springen wie und soviel sie wollten. Ein Vidoe, das die Aktion dokumentiert, wurde später in der Schule gezeigt. Ein wenig später, im Frühjahr 2002, nahmen Oda Projesi an der Gwangju Biennale in Südkorea teil, wo sie die Wohnung in Galata in ihrer realen Größe im Ausstellungsraum rekonstruierten. Jeder Raum wurde für einen anderen Zweck

benützt: Der mittlere Raum diente etwas als Veranstaltungsort für einen fünftägigen Workshop mit SchülerInnen der englischsprachigen Schule. Danach konnten die BesucherInnen die Räume nach Belieben benützen.

[12] Kunstprojekte_Riem war ein amibitioniertes Projekt, in dem die Stadt München durch die Kuratorin Claudia Büttner, Aufträge für Kunstprojekte in und für eine neue Wohnsiedlung auf dem Gelände des alten Flughafens.

[13] Nicolas Bourriaud: 'An Introduction to Relational Aesthetics', in *Traffic* (catalogue), Bordeaux: CAPC Musée d' Art Contemporain, 1995. Diese breite Umschreibung umfasst KünstlerInnen wie Angela Bulloch, Dominique Gonzalez-Foerster, Jorge Pardo, Dan Peterman, Henrik Plenge Jakobsen, Rirkrit Tiravanija und andere, von denen die meisten in einem institutionellen Zusammenhang arbeiten.

[14] Vgl. Nina Möntmann: Kunst als sozialer Raum, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2002. Während Tiravanija die meisten seiner Werke, die oft Räume oder Architekturen umfassen, in Kunstinstitutionen ausstellt, die auf für sie ungewöhnliche Weise genutzt werden, haben Oda Projesi seltener in solchen Kontexten gearbeitet.

[15] Vgl. Christian Kravagna: Modelle partizipatorischer Praxis, In: Marius Babias und Achim Könneke (Hg.): Die Kunst des Öffentlichen, Amsterdam and Dresden: Verlag der Kunst, 1998

[16] Die Frage des Kontexts erscheint hier auch jenseits der Institution, bis zu dem Punkt des von Peter Weibel für eine Ausstellung gleich Titels 1993 geprägten Begriffs "Kontextkunst" in der deutschsprachigen in der deutschsprachigen Umgebung, der besonders von der linken Kunstszene in Köln angefochten wurde.

Man könnte Kontextkunst als deutsches Pendent zur so genannten "relationalen Ästhetik", die aber programmatischer politisch und akademisch ist, bezeichnen. Beide gehen von einem dynamischeren Konzept von Kunst aus, in dem der Kontext aktiv miteinbezogen wird und oft den Ausstellungsraum verlässt. Einige der KünstlerInnen, die Christian Krawagna als "gute" Beispiele anführt, sind mit Kontextkunst in Verbindung gebracht worden. Vgl. Peter Weibel: Kontextkunst – Kunst der 90er Jahre, Köln, DuMont Verlag 1994

[17] The Room Revisited, Kunstverein München, 5. Juni bis 31. August 2003

[18] Vgl. FN 2