

environnement social. La photo est utilisée comme médium de la pensée par l'artiste et mis en relation avec l'extérieur. Ainsi l'art peut lancer des processus de pensée – et donc de débat, réflexions et recherche – que ce soit ici sociétal ou politique. On provoque l'esprit en défiant par l'image. Venir dans la sphère du spectateur c'est bousculer son espace et son être.

Pour ce qui est de l'espace d'exposition, il semble facile à intégrer lorsqu'on s'adapte à son environnement. Seul le sujet montre quelque chose qui sort de l'ordinaire. De cette manière, on questionne aussi ceux qui n'ont pas de lien avec le domaine de l'art. C'est donc intéressant de se dire que si un milieu artistique refuse une œuvre, celle-ci pour tout à fait s'incorporer à un nouvel espace et avoir un impact totalement différent mais aussi plus répandu.

L'art ici se travaille dans l'espace public et retravaille à son tour la sphère du public – déjà en questionnement et reconstruction – en envahissant son terrain. Il faut toutefois rappeler que « Deutschland wird Deutscher » n'était d'abord pas destinée à ce milieu. Cette exposition particulière est une sorte de protestation. On pourrait donc se demander où est la juste place de cette œuvre. Cela nous montre aussi que l'art est en partie dépendant de son espace – et contexte – pour être compris d'une manière ou d'une autre. Le lieu occupé donne une certaine valeur.

Si nous revenons sur l'idée de provocation, comme réponse à la censure, Katharina Sieverding, par cette mise en place, s'affirme et offre son œuvre à la libre interprétation de chacun. Cette œuvre sur mesure pour son temps et bousculant sur tous les plans, se laisse tout de même fortement alimenter par les aléas institutionnels et les réactions populaires.

En 2021, vient donc le temps du retour des affiches. Ce projet est organisé par la Kunst-Werke de Berlin. Le paysage urbain, depuis 1993, subit forcément quelques changements. Nous pourrions nous demander si le placement des affiches est stratégique (passages, gares, stations, ou rue... Le #deutschlandwirddeutscher sur Instagram permet de se faire une première idée. La diffusion d'image ne se fait plus seulement dans les journaux ou dans la ville, mais aussi sur les réseaux sociaux, nouvelle vitrine de l'information. C'est un nouvel espace public, relayant à plus grande échelle encore et où il est très facile de s'exprimer et partager au monde entier. Dans cette direction, une affiche est aussi sujette à réactions. Elles peuvent être vandalisées ou graffées. Cette communication directement par-dessus un message alimente la discussion. C'est une façon de voir les réactions et cela peut être intéressant à observer.

Le programme de l'institut utilise le point de vue des artistes comme départ. Ainsi, leurs sujets et leurs points de vue sont des moyens de réflexion sur les questions sociales et politiques. La Kunst-Werke semble défier son public, comme le fait Sieverding dans son œuvre. Bien qu'on essaye de reproduire la même forme d'exposition qu'en 1993, l'œuvre n'est plus lâchée purement et simplement dans la nature – soit sans signature. En effet, la Kunst-Werke de Berlin est mentionnée sur les affiches. Même si on les replace en extérieur, on comprend qu'il y a un certain cadre et contrôle artistique – se dédouane-t-on aussi des malentendus ? On montre et justifie la valeur artistique, incluant la provocation dans un contexte et dans une démarche qui pouvait être moins claire en 1993. Ce qui est nouveau aussi, c'est que

cette fois-ci, des affiches sont également exposées, de manière simultanée, dans la Kunst-Werke. Cela fait un écho aux refus et la censure de 1993. Cependant, il devient facile de se demander si c'est une place pour cette photographie. Dans ce travail, on semble osciller entre art classique et média public. Placer cette œuvre dans l'espace qui l'avait refusée, est-ce cohérent ? Cela montre-il une appartenance au passé ? Dans cet intérieur, l'œuvre s'appelle-t-elle encore « affiche » (médiatique) ?

Il faut aussi savoir que la Kunst-werke de Berlin a été créée suite à la chute du mur de Berlin, donc au début des années nonante. L'institut s'est tout de suite impliqué dans ce climat particulier et très perturbé de l'Allemagne, tout comme le fait Sieverding. Il y a donc une certaine cohérence et simultanéité entre le travail de Sieverding et la création et les idées de la KW. L'art est nécessaire et permet de mettre en avant les actualités et thématiques sociopolitiques allemandes.

Une autre grande question qui se pose donc aujourd'hui, 30 ans après la naissance du projet, c'est si ces panneaux ont toujours leur place dans le contexte sociopolitique actuel et si l'Allemagne est Allemande ou encore en devenir. Il serait aussi intéressant de voir la nature de l'impact en 2021, s'il est similaire ou différent de 1993.

Annexes :

- 1) *Diverses photographies de l'œuvre et des mises en contexte de celle-ci.*
pp.5-8
- 2) *D'autres travaux de Katharina Sieverding des années 90.*
→ Culture, société, politique, genre, race, grands formats, etc.
pp.9-11
- 3) *Article : Die Zeit 1992 (online) : Roger de Weck, « Deutschland wird deutscher », in : Die Zeit (online), no.11, 6 mars 1992. Consulté le 25.08.2021 : [Deutschland wird deutscher | ZEIT ONLINE](#)*
→ Comprendre quelle est la mentalité suite aux différents événements ayant touchés l'Allemagne et comment cela se retranscrit dans l'œuvre de Sieverding. Pourquoi reprendre ce titre ?
pp.12-14

1)



Katharina Sieverding, *Deutschland wird Deutscher*, 1992, Berlin. Exposition originale en 1993. Katharina Sieverding et une de ses affiches, 2021 © Katharina Sieverding. © Photo: Lukas & Zink, Photographes.

URL: [Künstlerin Katharina Sieverding im Gespräch über Entstehungshintergründe ihrer Werke \(wochenblatt.de\)](https://www.wochenblatt.de/kuenstlerin-katharina-sieverding-im-gespraech-ueber-entstehungshintergruende-ihrer-werke)



Katharina Sieverding, *Deutschland wird Deutscher*, 1992, Berlin. Exposition originale en 1993. VG Bild-Kunst, Bonn 2019, © Photo : Klaus Mettig, VG Bild-Kunst, Bonn 2019.

URL : [Katharina Sieverding: Deutschland wird deutscher - Präsentation und Dokumentation - WELTKUNST, das Kunstmagazin der ZEIT](https://www.weltekunst.de/katharina-sieverding-deutschland-wird-deutscher-praesentation-und-dokumentation)



Katharina Sieverding, *Deutschland wird Deutscher*, 1992, vue installation, affichage métro Alexanderplatz 2017, Berlin. Exposition originale en 1993 © Katharina Sieverding, VG Bild-Kunst, Bonn 2017 © Photo: studio111a

URL: [Exposition : Prix Käthe Kollwitz 2017 - Katharina Sieverding - \(galerie-breckner.de\)](http://Exposition : Prix Käthe Kollwitz 2017 - Katharina Sieverding - (galerie-breckner.de))



Katharina Sieverding, *Deutschland wird Deutscher*, 1992, vue installation dans l'espace urbain 2021, Berlin. Affiche dans la Köpenicker Straße. Exposition originale en 1993. © Photo : Kunst Werke, VG Bildkunst Bonn 2021.

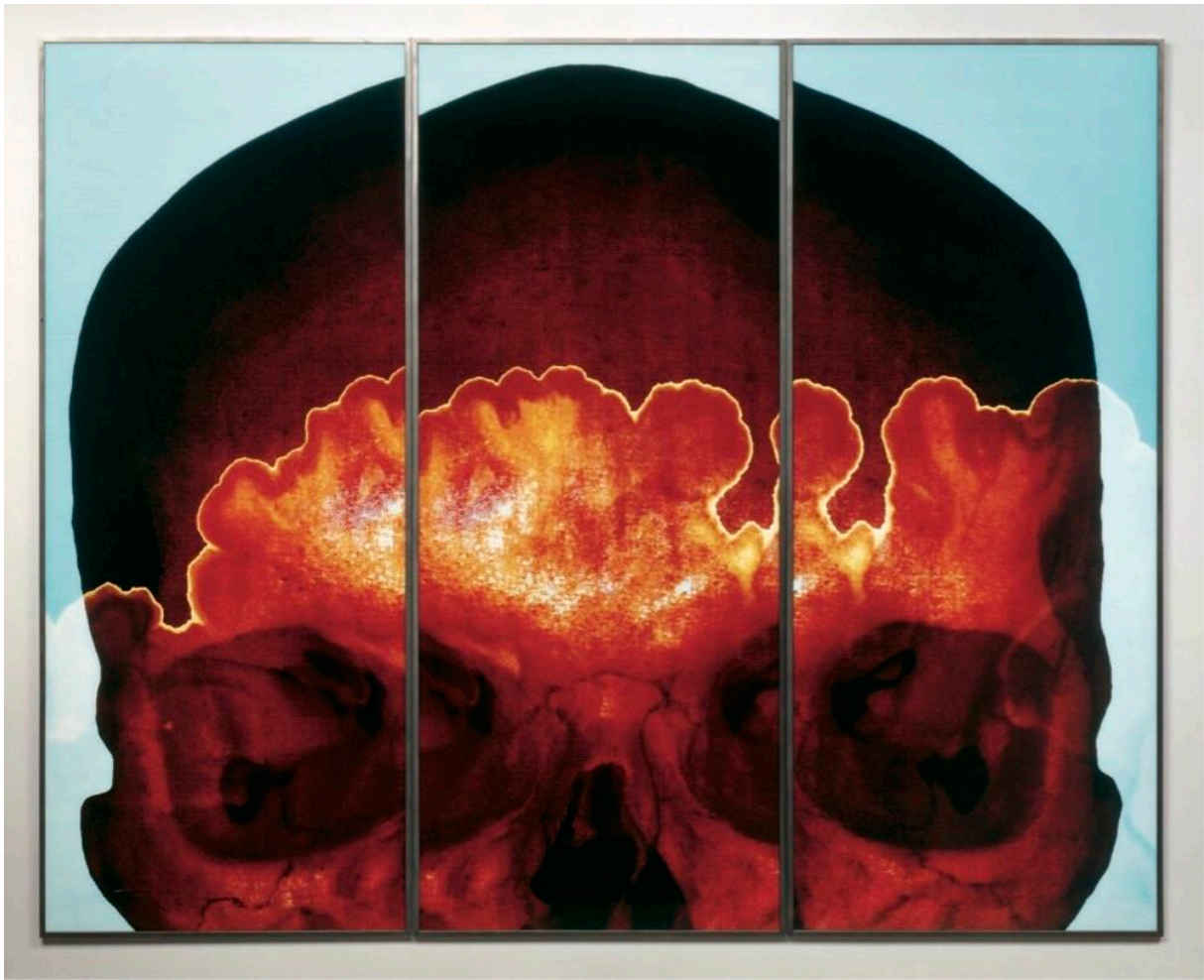
URL : [\(2\) 30 Jahre Kunst Werke: Deutschland wird deutscher - und kleinmütiger - Kultur - Tagesspiegel](http://(2) 30 Jahre Kunst Werke: Deutschland wird deutscher - und kleinmütiger - Kultur - Tagesspiegel)



Katharina Sieverding, *Deutschland wird Deutscher*, 1992, vue installation dans l'espace urbain 2021, Berlin. Exposition originale en 1993. © Photo : Pola Sieverding.

URL : [A l'Institut d'art contemporain de Berlin, trente ans de création contemporaine - Le Temps](#)

2)



Katharina Sieverding, *Steigbild X, A/D/A - Processus*, Acrylique, Acier, 300 x 375 cm (3 parties), 1997, Galerie Wilma Tolksdorf, Frankfurt am Main, Allemagne.

URL : [Katharina Sieverding - Galerie Wilma Tolksdorf](#)



Katharina Sieverding, *Stauffenberg-Block XV, XVI*, C-Print, Acrylique, Dyptich d'acier chacun 190 x 125 cm, 1969-1996, Galerie Wilma Tolksdorf, Frankfurt am Main, Allemagne.

URL : [Katharina Sieverding - Galerie Wilma Tolksdorf](#)



Vue de l'installation 'Katharina Sieverding, *mal d'archive*, K21 Düsseldorf © Photo : Achim Kukulies, Düsseldorf

URL : [Katharina Sieverding - Galerie Wilma Tolksdorf](#)



Katharina Sieverding, *O.T.*, (Bleu), Techniques mixtes, C-Print, acrylique, acier, 275 x 375 cm, Ed. 7, 1990, Galerie Wilma Tolksdorf, Frankfurt am Main, Allemagne.

URL : [Katharina Sieverding - Galerie Wilma Tolksdorf](#)



Katharina Sieverding, Untitled, 1990

URL : [Sold Price: Katharina Sieverding, Untitled, 1990 - June 5, 0116 2:00 PM CEST \(invaluable.com\)](#)

Deutschland wird deutscher

Von Roger de Weck

6. März 1992, 8:00 Uhr /

AUS DER ZEIT NR. 11/1992



Nach der Wiedervereinigung schwindet das Interesse an Europas Einheit

Von Roger de Weck

Armes Deutschland – von machiavellistischen Nachbarn umgeben, von den neidischen Franzosen um seine teure D-Mark gebracht, von den geldgierigen Südeuropäern ausgenutzt, von falschen Freunden in seiner Jugoslawienpolitik gehemmt, von geizigen EG-Mitgliedern in Osteuropa allein gelassen, von uneinsichtigen Partnern an einem wirksamen Umweltschutz gehindert, von den Brüsseler Beamten gegängelt, von allen bearwöhnt und von niemandem geliebt ... Wer manche deutschen Leitartikel liest, dem könnte das Herz zerreißen und der Magen rebellieren. "Blut in der Schokolade, Kakerlakenpanzer im Frühstücksbrot" – auch das noch muten uns die Eurokraten zu, die für hiesige Reinheitsgebote aller Art nichts übrig haben.

Vielen Meinungsmachern hierzulande scheint der Sinn jedenfalls nicht länger nach Europa zu stehen. Ihre Grundstimmung hat sich verändert, und auch die Tonlage ist nicht mehr dieselbe. Früher, als die Bundesrepublik kleiner war und die Ich-Bezogenheit nicht ganz so groß, da gaben sich die meisten Wortführer als überzeugte Europäer, denen am zügigen Ausbau der Zwölfer-Gemeinschaft gelegen war. *Tempi passati*: "Brüssel" ist nunmehr an allem schuld, und die Partner mißbrauchen die EG, um den deutschen Gulliver zu fesseln. Europa, das war einmal eine große Idee. Jetzt ist es offenbar nur noch ein Ärgernis.

Wie die Amerikaner auf Japan eindreschen, so ist es in Deutschland schick geworden, gegen die EG zu wettern und mitunter regelrecht zu hetzen. Da zieht der bekannte Ökonom Wilhelm Hankel vom Leder und belehrt uns im *Handelsblatt*, daß die Europäische Währungsunion teils "unsägliche Erinnerungen an NS-Reich und DDR" erweckt. Da empört sich der Spiegel-Herausgeber Rudolf Augstein: "Es ist eben dies, der Griff, nach den deutschen Devisenreserven, was Frankreich anstrebt." Da schlägt die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Alarm, "weil alle deutschen Nachbarn und Partnerstaaten mit dem ‚Machiavelli‘ in der Hand ihr Verhalten zu dem 80-Millionen-Volk in der Mitte auszurichten scheinen". Und: "Daß die D-Mark Europas bestes Stück ist, wissen alle."

Nun wird Machiavelli durchaus auch auf deutsch gelesen. Soll uns doch keiner weismachen, die Deutschen hätten keine Ahnung davon, wie man die eigenen Interessen durchsetzt. Nicht bloß die anderen sind clever. Aber gerade das wird in der jetzigen Debatte um Europa und die Währungsunion unterstellt: Deutschland als Opfer, das sich nicht richtig zu wehren weiß; die Europäische Gemeinschaft als Herrschaftsinstrument in der Hand von "Partnern", die nur danach trachten, die größer gewordene Bundesrepublik wieder kleinzukriegen. Wie paßt das alles zusammen mit dem Bild, das man von Helmut Kohl zu zeichnen pflegt? Seine jetzigen Kritiker wurden einst nicht müde, auf den untrüglichen, beinahe unheimlichen Machtinstinkt des Bundeskanzlers hinzuweisen. Nun aber steht er plötzlich als Naivling da, der sich in Maastricht über den Tisch hat ziehen lassen und die D-Mark "verschenkt" hat. Dabei war es seit dem EG-Gipfeltreffen von Hannover 1988 die erklärte Politik der Bundesregierung, auf eine Währungsunion und mithin auf die Preisgabe der D-Mark hinzusteuern.

Bonner Schuldenwirtschaft

Den Widersachern reicht es nicht, daß in der Europäischen Währungsunion im wesentlichen die deutschen Spielregeln gelten werden. Nein, es sollen nur Deutsche das Sagen haben: Nur die Hegemonie der Bundesbank, die seit Jahren das Zinsniveau in ganz Westeuropa bestimmt, biete Gewähr für eine stabile Währungsordnung – als ob Deutschland die Tugend gepachtet hätte.

Die vielen DM-Nationalisten wären glaubwürdiger, wenn sie selbstkritisch anmerkten, daß die Bundesrepublik je länger, desto weniger in der Lage sein wird, ihrer Führungsrolle gerecht zu werden. Nicht die Brüsseler Eurokratie, sondern die Bonner Regierung arbeitet eifrig daran, mit ihrer Schuldenwirtschaft die D-Mark und die Stabilität zu "unterhöhlen". Doch die deutschen Neinsager verschwenden kein Wort darauf, daß die EG-Partner die Zeche für die Vereinigung mitbezahlen. Sie verlieren keine Zeile darüber, daß Ausgabendisziplin im europäischen Verbund auch für die Deutschen ganz heilsam wäre.

Wie der Binnenmarktplan für 1993 einen Anstoß zum Strukturwandel und zur Modernisierung der EG-Volkswirtschaften gegeben hat, so hat schon das Europäische Währungssystem (EWS) manche Regierung zur Sparsamkeit bewogen. Um nicht ständig abwerten zu müssen, haben seit Jahren Frankreich, Belgien oder Dänemark zur wirtschaftspolitischen Vernunft zurückgefunden.

Und auch Deutschland wird ja nun davon profitieren, daß die Kriterien zur Teilnahme an der Europäischen Währungsunion so streng sind: Der gesamte Schuldenstand eines jeden Staates darf höchstens sechzig Prozent seines Bruttosozialproduktes betragen, und die jährliche Neuverschuldung soll drei Prozent nicht übersteigen. Das sind nützliche Fingerzeige und ein zusätzlicher Ansporn, in der

Bundesrepublik endlich wieder Haushaltsdisziplin zu üben; denn nach Lage der Dinge würde Bonn heute die Bedingungen nicht erfüllen. Doch schon die Perspektive der Währungsunion wirkt auf sämtliche EG-Europäer als Stachel, bis zum voraussichtlichen Start 1999 eine rigorose Finanzpolitik zu verfolgen.

Die Kritiker wollen diese Chancen nicht sehen. Sie stieren auf die Gefahren – wie einst manche "Experten" gegen das Europäische Währungssystem ankämpften und bald eines Besseren belehrt wurden. Natürlich birgt jedes Vorhaben, zumal von dieser Tragweite, gewisse Risiken. Zum Beispiel ist nicht ausgeschlossen, daß einzelne Finanzminister versuchen werden, die Teilnahmekriterien zu unterlaufen, indem sie wie Theo Waigel einen Teil des Staatsdefizites in Schattenhaushalten verstecken. Ebenso könnten Ende der neunziger Jahre die schwächeren EG-Länder darauf drängen, daß die Eintrittsbedingungen aufgeweicht werden. Aber in den Verträgen von Maastricht sind genug Sicherungen eingebaut. Ohnehin wird niemand die Bundesrepublik zwingen können, an der Währungsunion teilzunehmen, wenn andere die Spielregeln nicht einhalten. Und: Eine Währungsunion ohne die D-Mark wird es nicht geben.

Kein Wunder, daß ein so ausgewiesener Ökonom wie Bundesbankpräsident Helmut Schlesinger kurz nach dem Gipfeltreffen von Maastricht vermerkte, man höre "keine substantiellen Einwände" gegen die Währungsunion, es seien "eher untergründige Befürchtungen". Doch kaum ist die Europäische Währungsunion gezeugt, warnen die Pessimisten vor einer Frühgeburt.

Gute Politik hat noch nie darin bestanden, jegliches Risiko zu vermeiden. Im Gegenteil: Wer unbedingt am Status quo festhalten will, der geht mitunter die viel größeren Risiken ein. Was wird mittelfristig aus dem Europäischen Währungssystem, wenn ihm die D-Mark als "Ankerwährung" nicht mehr ganz denselben Halt verleiht wie früher? Wie werden die Deutschen und alle übrigen Europäer damit fertig, daß hinter der Weltwährung Dollar eine ziemlich angeschlagene Volkswirtschaft steht? Diese und manch andere Fragen sparen die Euroskeptiker aus.

Paradies und Tugend

Bis in Europa das Paradies ausgebrochen ist und nur noch die Tugend herrscht, werden sich stets tausend Einwände gegen eine einheitliche Währung erheben – ob sie nun Ecu heißt oder doch besser mit einem auch den Deutschen geläufigen Namen versehen wird. Über die eindeutigen Stärken und die eventuellen Schwächen des Vertrags über die Europäische Währungsunion läßt sich sachlich streiten. Vielen Widersachern geht es freilich weniger um das Technische als um das Grundsätzliche. Sie können mit der "Leerformel Europa" (Rudolf Augstein) nichts anfangen. Zwar hat die EG entscheidend zum Wohlstand der deutschen Exportmacht beigetragen und in der Nachkriegszeit ihren Dienst getan, aber nun wird sie lästig: Es lebe der Stillstand!

Solange die Bundesrepublik noch kein souveränes Land war, hat sie es gern gesehen, daß die Partner einen Teil ihrer Souveränität in die Gemeinschaft einbrachten. Aber jetzt, nach der Vereinigung, sieht alles, anders aus: Aus einem Bedürfnis nach Kompensation pocht man um so entschiedener auf jene Souveränität, die man soeben wiedererlangt hat. Dem Bundeskanzler wird nicht verziehen, daß er weiterhin bereit ist, Souveränität abzutreten und zu teilen.

Die Gaullisten mit ihrem "Europa der Vaterländer" – sie sind jetzt mehr in Deutschland als in Frankreich beheimatet. Zwar ärgern sie sich zu Recht, daß mit der Währungsunion keine Politische Union einhergeht. Aber nach allem, was man von ihnen hört, wäre ihnen eine wirkliche Politische Union ebenfalls ein Greuel.

Das nationale Element hat in der Bundesrepublik just zu dem Zeitpunkt Auftrieb erfahren, da das supranationale Brüssel immer stärker in die EG-Einzelstaaten hineinwirkt. Deutschland, ein bißchen deutscher geworden, reagiert empfindlich. Vorher hob man lieber die Vorteile der EG hervor, jetzt rücken die unzähligen Mängel in den Vordergrund. Einst galt es, auf die Partner Rücksicht zu nehmen, doch nun beruft man sich auf das Recht, ja die nationale Pflicht zum heiligen Egoismus. Endlich kann man so sein, wie man denkt, daß die anderen sind.

**Z2X21****DAS DIGITALE FESTIVAL
NEUER VISIONÄR:INNEN****4. & 5. SEPTEMBER**

Du bist zwischen 20 und 29 und interessierst dich für die **Zukunft der Arbeitswelt**, das **Klima**, die **Demokratie**? Triff andere Visionäre und Gründerinnen beim Z2X21-Festival!

JETZT ANMELDEN → [[HTTPS://Z2X.ZEIT.DE/EVENTS/Z2X](https://z2x.zeit.de/events/z2x)**]**

Von der Larmoyanz zur Arroganz ist es nur ein kleiner Schritt. Da freut sich die FAZ, daß nunmehr "deutsche Beschlüsse" von den Partnern "nach kurzem Geschrei auch angenommen werden" – es ging um die Anerkennung Sloweniens und Kroatiens. Aber es geht bei der gesamten Europadebatte um weit mehr: nämlich um die Machtbalance und die Machtteilung auf unserem Kontinent. Die Deutschen sind immer gut gefahren, wenn sie ihr Gewicht nicht voll ausgespielt haben. Es wäre ein Jammer, wenn diese Einsicht künftig als "naiv" abgetan würde.

Calla Henkel & Max Pitegoff

Berlin Art Spaces: Times Bar, New Theater, Grüner Salon & TV

Universität Freiburg

Departement Kunstgeschichte der Moderne und Gegenwart

Studienreise Berlin September 2021

Prof. Dr. Julia Gelshorn & Tobias Ertl MA

*You can take me to the university, I'll go with you
You can take me to the Stuttgart Künstlerhaus I'll follow you
You can fly me to the Louvre, the Met, (...)
I'll sleep with you¹
(Dan Bodan)*

2011 eröffneten Calla Henkel, Max Pitegoff und Lindsay Lawson in den ehemaligen Räumlichkeiten eines Reisebüros im Berliner Bezirk Neukölln die *Times Bar*: Kunst- und Ausgeort, Treffpunkt der expatriaten Künstlergemeinschaft – vornehmlich amerikanisch – die sich in Berlin während eines Jahres dort einfand, wo ihre Werke in einer rotierenden Auswahl über der weiss gekachelten Bar gezeigt wurden.

Von der Zeit des Bestehens der Bar ist kaum dokumentarisches Material geblieben, sie war ein unmittelbares Phänomen ihrer Zeit, das über seine Präsenz auf dem sozialen Netzwerk Facebook schon vor Eröffnung grosse Beachtung² fand und zu einer Zentrale von gleichzeitig Ausstellungs- und Nachtleben wurde. Ihr wurden dafür künstlerische Denkmäler gesetzt: Skye Chamberlain malte für das letzte *Hanging* in der Bar das grossformatige *Times Painting* (Abb. 01), das die Bar und ihre regulären Besucher:innen zeigte, dem Musiker Dan Bodan diente *Times* als Schauplatz für das Musikvideo seiner Single *DP*, für das Calla Henkel und Max Pitegoff Regie führten.³ Bodan nennt im Liedtext kanonisierte internationale Institutionen, Kunstmuseen und französische Philosophen, die als Referenzpunkte des westlichen Kunstdiskurses dienen und überführt sie in expliziten Lyrics in den Dunstkreis, in dem sie diskutiert werden. Die Bar ist ein kollektiver Betrieb, der über seine

gastronomische Funktion hinaus auch eine Bühne und Galerie für seine Besuchenden sein soll.

Times war eines der ersten kollaborativen Projekte von Henkel und Pitegoff in der deutschen Hauptstadt. Sie lernten sich während ihres Kunststudiums an der New Yorker Privatuniversität *The Cooper Union* kennen und siedelten 2011 nach Berlin um. Dort gründeten sie autonome Kunsträume, die das soziale Leben ansässiger Künstler:innen mit ihrer künstlerischen Produktion und dem Ausstellungswesen vereinten: Nach der *Times Bar* begründeten sie 2013 in Berlin Kreuzberg das *New Theater* (Abb. 02), eine lose organisierte Theaterkompanie, die unter Mitwirkung von über 80 Künstler:innen in zwei Jahren an die 20 Aufführungen produzierte.⁴ Die Idee zum Theater entwickelte sich aus der Zeit der *Times Bar*: Um den Gästen ihren Freiraum zu lassen, wurde das Fotografieren verboten, und stattdessen in ein Logbuch eingetragen, wer wann mit wem die Bar besuchte und was sich an diesem Abend abspielte. „Uns fiel auf, dass sich diese Notizen im Registerbuch wie Szenen einer Sitcom oder eines Stücks lasen – und so entstand teilweise die Idee für das New Theater.“⁵

Der Wechsel in das Medium Theater brachte ihnen den Auftrag der Volksbühne ein, die sie 2017 einlud, während einer Saison den *Grünen Salon* mit Aufführungen zu bespielen (Abb.03). Die

Volksbühne erlebte zu dieser Zeit eine turbulente Phase um den neu zum Intendanten auserkorenen Chris Dercon. Die Entscheidung des Berliner Staatssekretärs für Kultur Tim Renner, den theaterunerfahrenen, ehemaligen Direktor der Tate Modern Gallery für den Posten einzusetzen, wurde damals harsch kritisiert; dem Theater wurde eine Anbindung an die internationale Kunstwelt und eine damit einhergehende Ästhetik der „Eventkultur“⁶ vorhergesagt. Henkel und Pitegoff versuchten „ein Theater im Theater zu sein“⁷, mit der gesammelten Erfahrung aus dem *New Theater*, und sahen sich mit den Reglementierungen und dem *Savoir-faire* der Institution konfrontiert. Ihre Produktionen verstanden und reflektierten sich weder explizit als Performance-Kunst, noch knüpften sie in der Form ihrer Umsetzung an das Programm der in sozialrealistischer Tradition gegründeten und in (lokaler) Theatergeschichte verankerten Volksbühne an. Das Ensemble bestand aus einer wechselnden Truppe von Laiendarsteller:innen aus ihrem Kunstumfeld, die Drehbücher wurden in einem kollektiven Effort verfasst und für die Texte nutzten sie Auszüge aus dem aktuellen Diskurs um die Volksbühne.⁸ Sie produzierten vier Stücke, die in ihren Narrativen lose aufeinander aufbauten und „den Aufstieg und Fall einer Stadt nachzeichne[ten].“⁹

Für ihre Arbeit griffen sie unspezifisch auf das Repertoire der Volksbühne zurück; will heißen, dass beispielsweise Mitarbeitende aus der Technik zu Schauspielenden in ihren Stücken wurden, sie nutzen Kostüme aus dem Fundus des Theaters, diese dienten jedoch weder einem Realismus, noch sollten sie diesen bewusst übersteigen; die Kostümierung bestand aus Kostümteilen, scheinbar beiläufig kombinierter Alltagskleidung, Sonnenbrillen und Faschingsperücken. Die vermeintliche

Nachlässigkeit in der Umsetzung war dem Pragmatismus¹⁰ geschuldet, sich das Medium des Theaters für die eigenen kollektiven Zwecke anzueignen. Philipp Ekhardt attestiert Henkel und Pitegoff, dass es ihnen primär darum ginge, die Stücke zu „transportieren“, und dass „jenseits dessen keine Untersuchung des Theaters als Medium oder als Form [stattfände] und auch kein Versuch, es zu transformieren.“¹¹ Ihre Stücke und die Art ihrer Umsetzung können aber als inhärent in einer Transformation begriffen verstanden werden: Erstens über den theaterfremden Zugang, und zweites darüber, dass sie den autonomen Raum ihres *New Theaters* für die Volksbühne verliessen und sich in einem etablierten niederliessen. Dort schufen sie ihren eigenen Produktionsraum, mit dem Ziel, Stücke auf einfache Weise im kollektiven Rahmen zu inszenieren. Dabei entlehnten und adaptierten sie Arbeitsweisen aus dem Lamentheater, der gemeinschaftlichen, nicht-professionellen Theaterproduktion. Die Entscheidung für das Medium des Theaters war gemäss Henkel auch von diesem Wunsch nach neuen Möglichkeiten zur Gemeinschaft geprägt: „Am Theater herrscht ein unglaubliches Maß an Humanität und Solidarität. Die Art, wie die Menschen dort gewerkschaftlich vereint zusammenstehen (...)“¹²

Im Rahmen des *Preis der Nationalgalerie* werden Calla Henkel und Max Pitegoffs Arbeiten 2021 neben den drei anderen Nominierten ab dem 16. September in einer Ausstellung im Hamburger Bahnhof präsentiert. Das aktuelle Projekt, mit dem Henkel und Pitegoff vertreten sind, ist die *TV-Bar*. Damit kehren sie vom Theater zum Barraum zurück, der gleichzeitig eine Kombination der Räume darstellt, die sie schon betrieben haben.¹³ Sie entfernen sich aus dem kontrollierten Rahmen des Theaters in ein künstlerisch weniger reglementiertes

Setting. *TV* ist als Bar von Donnerstag- bis Samstagabend ab 19 Uhr geöffnet und funktioniert daneben als Set für ihre Serie *Paradise* (Abb.04), an der Henkel und Pitegoff arbeiten. Gefilmt wird auf einer 16mm Kamera, die ein nostalgisches Bild einer fiktiven Bar in Berlin im Jahr 2023 zeichnet. Die Geschichte der Bartender wird erzählt, die von einem abwesenden Barbesitzer überwacht werden und von ihm Aufträge bekommen, die Bar in eine Nachrichtenzentrale zu verwandeln, indem sie den Besuchenden die neusten Nachrichten übermitteln. Die behandelten Themen fließen aus Henkels und Pitegoffs Erfahrungen in der Regie und Produktion; beispielsweise das Schaffen eines Narrativs oder das Generieren von Bedeutung in einem Stück. Sie beschreiben die Bar als gegensätzlichen Raum zu dieser zielgerichteten Fokalisierung, der „unendliche Möglichkeiten“ offen lässt.¹⁴ In dieser Spannung wollen sie Begriffe wie Genre, Storytelling und Akteur:in in einem erweiterten Feld erproben.

Ihre Arbeitsweise will in erster Linie produktiv sein und ihr Kunstschaffen über neue Wege am Leben erhalten. Die ungesicherte, projektbasierte Arbeit, die von Fördermitteln und Institutionen getragen wird, verlangt eine stetige Weiterentwicklung von ihnen.¹⁵ In Henkels und Pitegoffs Arbeiten ist die Ebene der Produktion immer Teil des Werks; sie thematisieren die Rahmenbedingungen ihrer Entstehung in ihren Stücktexten¹⁶ oder halten sie in fotografischen Arbeiten fest. In einer Fotoserie von 2013 dokumentierten sie Künstler:innen aus ihrem Umfeld beim Ausfüllen der Steuererklärung und zeigten die Banalisierung ihrer Tätigkeit über den Freiberufler-Status.¹⁷ (Abb.05) Die Verwaltung, die den Rahmen ihrer künstlerischen Autonomie steckt, wird zum Sujet. Damit wird – pragmatisch – die Zeit,

die für administrative Tätigkeiten gebraucht wird, für die künstlerische Produktion mit verwertet.

Adorno definierte Kunst in der Ästhetischen Theorie als *fait social*, der aus der Gesellschaft heraus entsteht. In ihrer Hervorbringung konzentrierte sich „die Dialektik von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen“¹⁸ und an sich *gesellschaftlich* machte sie ihre Gegenposition zu dieser Gesellschaft. In der Kombination sei sie autonom *und fait social* und das biete ihr die Möglichkeit einer Kritik an der Gesellschaft. Erstens, indem sie sich selber genüge, also immanent Kritik an der Tauschgesellschaft ausübe, andererseits dadurch, dass die sozialen Bedingungen in ihr eingeschrieben seien, sie sich der Gesellschaft aber trotzdem entziehe.

Calla Henkel und Max Pitegoff schaffen eine eigene Ökonomie im Umgang mit diesen Herausforderungen; ihre Kunst und die gesellschaftlichen Erfahrungen sind wie ein Möbiusband nicht voneinander getrennt betrachtbar, ihre Selbstreflexion ist Teil ihrer Autopoiesis.¹⁹

Henkel sagte während eines Talks am *KW Institute for Contemporary Art* über die TV-Bar, dass sie damit *infrastructure* und nicht *content* schaffen wollten, einen Raum, der bespielt werden könne, ohne dass sie die Deutungshoheit über seinen Zweck erhalten.²⁰ Dabei verbinden sie den sozialen mit dem künstlerischen Raum, oder zeigen vielmehr entgrenzte Arbeitsweisen, in der die Kunst neben anderen Einfluss auf das Soziale nimmt, und, grösser gedacht, auch nehmen soll. Sie schaffen neue Allianzen für künstlerische Eigenproduktion in Berlin. Der Status der Stadt als Zentrum der Kunstproduktion und kritischen Bildung aus den 1990er und 2000er-Jahren, mit zugänglichen Ressourcen und Räumen, die Künstler:innen anzog

und deren Einfluss das Stadtbild quasi im Selbstläufer mitprägen konnte, ist überholt.²¹ In der gentrifizierten Innenstadt fehlen erschwinglicher Wohn- und Arbeitsraum, die kanonisierten Institutionen spielen auf dem Feld des globalen Kunstmarktes, der über Sponsoring funktioniert und die Kunstschaffenden im Kampf um überlebenswichtige finanzielle Anerkennung in permanente Konkurrenz zueinander setzt. Calla Henkel und Max Pitegoff zeigen kritisch den Prozess, sich in diesem System zurechtzufinden und das eigene Vorgehen an den *push and pull* anzupassen. En passant prägen sie die Berliner Kunstszene entscheidend mit und bekommen dafür auch von den etablierten Institutionen ihre Anerkennung.

Abbildungsverzeichnis



Abbildung 1; Skye Chamberlain, *Times Painting*, 2012 aus *Happy Hours*, Frieze



Abbildung 2; Calla Henkel und Max Pitegoff, *Apartment Schaukasten*, 2014

„Apartment was performed in Berlin but set in New York City in a shared apartment squat. In the play, a group of failed revolutionaries/roommates run a ramen noodle restaurant to fund their “cause,” but in the end it only funds their daily lives.“

- Calla Henkel, Whitney Museum of American Art, 2016



Abbildungen 3; Filmstills aus dem Trailer zu *DER KLANG DER FAMILIE*, Calla Henkel & Max Pitegoff, Volksbühne, Grüner Salon, 2018



Abbildungen 4; Visitenkarte TV-Bar, Calla Henkel, Max Pitegoff, 2020



Filmstill aus der ersten Episode von *Paradise*, Calla Henkel und Max Pitegoff, 2020



Abbildung 5; Calla Henkel und Max Pitegoff, *Yngve, Berlin, Spring 2013*, 2013, digitaler Druck, Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin (aus Ausstellungsansicht Fri Art, 2020)

Videolinks



BPA Talks: Calla Henkel & Max Pitegoff, Paradise, 2020, KW Institute for Contemporary Art



Dan Bodan, *DP*, (official video), 2012



Trailer *DER KLANG DER FAMILIE*, Volksbühne, Grüner Salon, 2018

Endnoten

¹Bodan, Dan, *DP*, 2012

² Gutmair, Ulrich, *Happy Hours*, in *Frieze*, 7. November 2012, <https://www.frieze.com/article/happy-hours>, aufgerufen am 28.08.21

³ <https://www.youtube.com/watch?v=iFoMCGFnK9w>, aufgerufen am 17.08.21

⁴ Fri Art Kunsthalle, Press Release *Calla Henkel & Max Pitegoff, German Theater 2010-2020*

⁵ Interview mit Calla Henkel und Max Pitegoff, *Wir verstehen die Bar als Bühne*, in *Monopol*, 30.08.19, <https://www.monopol-magazin.de/wir-verstehen-die-bar-als-buehne>, aufgerufen am 18.08.21

⁶ Peitz, Dirk; *Volksbühne: Nur viel Lärm*, in *Die Zeit*, vom 13. April 2018, https://www.zeit.de/kultur/2018-04/chris-dercon-volksbuehne-berlin-kommentar?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F, aufgerufen am 18.08.21

⁷ Interview mit Calla Henkel und Max Pitegoff, *Wir verstehen die Bar als Bühne*, in *Monopol*, 30.08.19, <https://www.monopol-magazin.de/wir-verstehen-die-bar-als-buehne>, aufgerufen am 18.08.21

⁸ Fri Art Kunsthalle, Booklet *Calla Henkel & Max Pitegoff, German Theater 2010-2020*

⁹ *Where madness falls in waves: Calla Henkel and Max Pitegoff present new play NEWS CRIME SPORTS at Grüner Salon*, in AQNB, 05.12.17, aufgerufen am <https://www.aqnb.com/2017/12/05/where-madness-falls-in-waves-calla-henkel-and-max-pitegoff-present-new-play-news-crime-sports-at-gruner-salon/>

¹⁰ Ekardt, Philipp, *Die Neuen Pragmatiker, über Times und New Theater*, in *Berlin Update von Texte zur Kunst*, 2014, Seite 131

¹¹ ebd.

¹² Interview mit Calla Henkel und Max Pitegoff, *Wir verstehen die Bar als Bühne*, in *Monopol*, 30.08.19, <https://www.monopol-magazin.de/wir-verstehen-die-bar-als-buehne>, aufgerufen am 18.08.21

¹³ Henkel, Calla, *BPA talks, 2020*, <https://vimeo.com/466234709>, aufgerufen am 28.08.21

¹⁴ ebd.

¹⁵ Magauer, Hanna, Interview *Im Schatten der Projekte*, in *Berlin Update von Texte zur Kunst*, 2014, Seite 79

¹⁶ Fri Art Kunsthalle, Booklet *Calla Henkel & Max Pitegoff, German Theater 2010-2020*

¹⁷ ebd.

¹⁸ Adorno, Theodor; *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Taschenbuch, 2019, S. 335

¹⁹ Fri Art Kunsthalle, Booklet *Calla Henkel & Max Pitegoff, German Theater 2010-2020*

²⁰ Henkel, Calla, *BPA talks, 2020*, <https://vimeo.com/466234709>, aufgerufen am 28.08.21

²¹ *Berlin Update von Texte zur Kunst*, 2014, Seite 4

APARTMENT

Written by Calla Henkel and Max Pitegoff
Originally performed at New Theater, April 4, 5, 12, and 13, 2014

STAR - Georgia Gray
ARNOLD - Tobias Spichtig
KEVIN - Michael Norton
CYNTHIA - Alex Coggin
MARION - Yael Salomonowitz
PATRICK - Max Pitegoff
DEARDRA - Calla Henkel
SARA - Leila Hekmat
PHILLIP - James Leary / Julien Ceccaldi
CHELSEA - Doug Boatwright
MILTON - Dan Denorch
DANIEL - Patrick Armstrong / Matthew Lutz-Kinoy

Backdrop painting by James English Leary
Set by Mia Goyette and Georgia Gray
Costumes by Nhu Duong
Hair choreography by Lisa Holzer

Pausing on East 1st Street at the entrance to Deutsche Bank, we tread nostalgically over a mosaic reading "This was Mars Bar."

*"Yes, we'd like to open a business account."
"No, our business is none of your business."*

No one was old. Europe was Saharan, the Midwest frozen over. Things were becoming interesting again, at least in New York. Small restaurants cropping up in old basements and boarded up storefronts. But no one had any interest in what it tasted like.

Large or small, even if that's the only choice. To eat is a choice, Sara would argue, and she would be right.

Characters

Roommates

STAR
ARNOLD
KEVIN
CYNTHIA
MARION

Customers

PATRICK
DEARDRA
SARA
PHILLIP
CHELSEA
MILTON
DANIEL

The play is set in an apartment-turned-ramen-restaurant in New York City, where a group of roommates struggle for power.

Poster by Calla Henkel and Max Pitegoff



APARTMENT

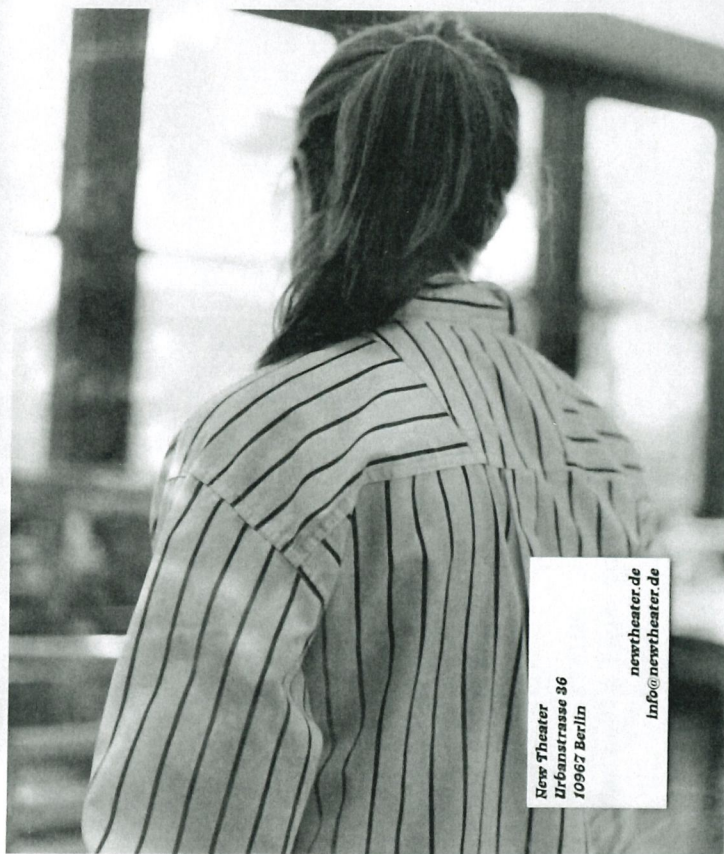


newtheater.de
newtheater.de

APRIL 4, 5,

12, 13

NEWTHEATER



New Theater
Urbanstrasse 36
10967 Berlin

newtheater.de
info@newtheater.de

BREAKFAST

The set is dark. Everyone is asleep. A lightning flash lights the stage followed by a clap of thunder. The following dialogue is drawn out, lots of pauses and turning over in sleeping bags, sighing, etc.... Kevin's sleeping bag begins to move; he's obviously masturbating.

STAR
(sleepily)

Oh fuck me, fuck me, fuck not fuck. FUCK. That's hard rain - Arnold, Arnold, wake up - the cords are getting wet. WRAP IT, WE HAVE TO WRAP IT.

(Arnold lights a cigarette, softly sings the opening lines of Randy Newman's "I Love L.A." as he slowly gets up to look at the cords)

STAR
Please, Arnold...

Arnold continues slowly singing the opening lines of "I Love L.A."

STAR
Wrap it up. Wrap it up.

KEVIN
(groggily from a sleeping bag)
We have trash bags.

STAR
Hefty? Force-Flex?

KEVIN
Glad, I think.

STAR
Those work. Duct tape?

CYNTHIA
(rustling up, turning on a flashlight)
Yes, the blue ones - it will blend better with the sky... (begins speaking to herself) The storms are everyday. At night we lie tucked into Goretex cocoons, listening to the slow swish of bodies breathing... And in the morning, like a salad, the city is dripping wet; insides on outsides skewered by forklifts.

ARNOLD
Not the journal, Cynthia. (long pause) Can't find the tape.

STAR
Whatever, I guess it will be fine. Just wrap it.

ARNOLD
(shrugging, lighting up a cigarette)
It's just a no'r'easter.

Arnold starts wrapping cords with trash bags. After a while, he settles back down into his sleeping bag. The sun rises, and Kevin wakes everyone up by banging on a pot.

KEVIN

It's eight a.m. in Milwaukee, it's twelve p.m. in Bangladesh, it's four a.m. in Moscow, it's eleven a.m. in Prague, it's two a.m. in Maui, it's six a.m. in Portland, it's three p.m. in Cape Town, it's four p.m. in Cairo, it's eight a.m. in Pittsburgh, and it's nine a.m. in New York City!

STAR
OK, OK.

MARION
MMMMmhn.

ARNOLD
Uhhhhhg.

STAR
Five more minutes.

KEVIN
People will be here soon. People. People. People.

MARION
Let them come.

KEVIN
(responding, screaming and banging on a pot, like a drill sergeant)

We have to be ready. We have to be ready. We have to be ready. We have to be ready.

MARION

(responding slowly, exasperated with Kevin)

In my experience there has been very little difference between when we are ready and when we are not. The people still come, no?

KEVIN
Marion.

MARION
OK, OK.

Cynthia gets up and begins tugging on a large system of tubes: the coffee system is a bizarre science/meth situation resulting in a funnel into a French press.

CYNTHIA
(tired)
Coffee, coffee, coffee...

KEVIN
It's nine a.m. in Port St. Lucie, it's three p.m. in Berlin, it's four p.m. in Warsaw, it's two p.m. in Paris, it's twelve p.m. in Tokyo, it's five p.m. in Seoul, it's eight a.m. in Rochester, and it's nine a.m. in New York City!!!

ARNOLD

Snooze.

STAR

Arnold! How do the cords look?

ARNOLD

Fine.

STAR

Thank god. Thank god. Thank god. The cords look fine. We're going to get the power. POWER. POWER. POWER.

MARION

We're almost out of coffee. Star, it's your turn.

STAR

No, it's Cynthia's turn. She bought decaf so it doesn't count.

Long pause. No one looks at Cynthia but everyone is waiting for a response.

CYNTHIA

(speaking out, perhaps to herself, perhaps to the audience)

It's not that every morning started this way, but they often did... *(trailing off, pause as everyone looks at her)* Look, the decaf was an accident and I said I was sorry.

Long pause. Cynthia continues setting up the coffee.

Arnold opens his laptop, and plays "I Love L.A." He sings loudly as he works, taking down boxes and setting them up as tables around the stage. The music continues to the end of the song and Cynthia, Arnold, and Kevin continue to work until Patrick enters.

PATRICK

Ding dong.

CYNTHIA

Anywhere you like.

Patrick sits at a table and starts looking at a newspaper. The others have retreated to reading books and brushing their teeth. Breakfast is run by Cynthia and Kevin. Kevin is adding water to pots.

PATRICK

(uninterested during this whole exchange, always looking at newspaper)

How's it going?

CYNTHIA

I think we're all finally sharing the same gnawing hunger, and so now we find our sustenance...

PATRICK

Yeah.

KEVIN

Sorry, we're running a little late here. She's talking about the electricity, man.

PATRICK

Oh right, how's that coming.

KEVIN

Well, we really are wasting a fuck-ton of plastic on keeping the cords dry.

PATRICK

Well, everything's drenched. The Upper East Side's got the first water-suspension sidewalk; it's really quite nice.

KEVIN

(suddenly interested in what Patrick is saying)

Sorry, did you say large or small?

PATRICK

Small.

Kevin walks over, pulling out a pad of paper.

KEVIN

So wait, this sounds like a story. Is the city funding it? Is it like something they tried in Paris?

PATRICK

The sidewalk?

KEVIN

Yeah.

PATRICK

I don't know.

KEVIN

How do you not know? Do you think they're doing it up there because it's full of rich fuckers? Fuckers, Upper West Side too, I bet. This is great. What about Stuy Town? What about Yorkville? Oh yeah. What about SoHo - I bet they're next. Chelsea. Chelsea. Chelsea.

PATRICK

I suppose that's possible....

KEVIN

It's an angle. They would never do that down here, right? Could I quote you? I'm going to quote you.

PATRICK

Like I said, I don't know.

KEVIN

Yeah, fucked up. You have pictures?

PATRICK

(returns to newspaper)
No, I should have taken some.

Kevin gets the clue that Patrick doesn't want to talk and checks on the pot.

KEVIN

Three thousand dollars a square foot. (turning back to Patrick)
You really should have taken pictures, man.

The bell rings and another customer, Deardra, walks in.

DEARDRA

Ding dong.

KEVIN

(babbling from kitchen)

Anywhere you like. Three thousand dollars a square foot, fuckin' unbelievable - Washington Heights, Bay Ridge, Sheepshead Bay, fucking Battery Park...

DEARDRA

Thanks.

CYNTHIA

Hello.

DEARDRA

How are things?

ARNOLD

(comes out with toothbrush in his mouth)
Hey! Deardra!

MARION

Oh, hello, Deardra. Arnold, put on pants.

ARNOLD

These are pants.

DEARDRA

How are the cables?

MARION

They're fantastic, I hear... This is nothing. Just a little southern wind. But you know... I feel something coming. I studied wind. I'd recognize the scent of the subtropic ridge anywhere, it's dark; ash, molten plastic, exotic wood.

DEARDRA

I'll have a large.

MARION

Those aren't pants.

Arnold shakes his head and goes back into the bathroom.

KEVIN

Deardra, what's it like in Greenpoint? Can you describe the scene?

MARION

You can't just call anything pants.

DEARDRA

(trying to ignore Marion)

Well, it's not so much of a scene as a group of people having sex.

KEVIN

Oh, that sounds really interesting.

DEARDRA

Well, since the report was released that there's no one left without herpes, herpes, herpes, herpes, herpes, herpes, they all thought why not.

KEVIN

Do you have pictures? I'll credit you. Herpes, in all holes?

CYNTHIA

(half to the audience, half to the bubbling pot of water)

This is why Kevin chose to do breakfasts; with the early shift he could coax enough news out of customers in time to organize it for the early-evening circulation. He wasn't unpopular, but his journalistic tactics were far from elegant. In the beginning we thought it would be much more revolutionary. (long pause) The good question, on everyone's tongue - as the stories grew more sensational, gathering the glitter of New York's gutters - what sort of revolutionary could we even have wanted?

DEARDRA

Seeing was enough.

KEVIN

Just fucking everywhere?

DEARDRA

Yes, quite surreal.

KEVIN

(bringing soup to Deardra)

Wow. All holes?

DEARDRA

Thanks.

KEVIN

More details.

DEARDRA

Not while I'm eating?

Kevin turns around for one last question.

KEVIN

Fist-fucking?

STAR

(enters with toothbrush in her mouth)

Jesus, Kevin, drop it! Where's my contact solution? And can someone call Porter and tell him to change his fucking address? I'm sick of getting his mail.

Deardra plays with her cell phone. No one responds to Star. Sara enters.

MARION

I like reading his mail.

SARA

Ding dong.

MARION

(screaming from sleeping bag)

Are you done in the shower? Are you done in the shower? Are you done in the shower? Are you done in the shower?

CYNTHIA

(ignoring Marion)

Anywhere you like. Anywhere you like. Anywhere you like.

SARA

I heard you're getting close to having power.

CYNTHIA

We are.

KEVIN

Damn right. Fucking pigs.

SARA

That will be lovely.

CYNTHIA

(sarcastically)
"Lovely."

MARION

Are you done in the shower? Are you done in the shower?

KEVIN

Jesus, Marion, we're working. Small or large?

Sara is staring at her phone, doesn't hear him.

KEVIN

(louder)

Small or large? Small or large? Small or large?

SARA

Oh, small.

PATRICK

I'm off.

CYNTHIA

Five dollars. *(Patrick gets up and shoves a \$5 bill into Cynthia's hand as he leaves.)* It's still about money, the quiet truth hovers over our toil...

KEVIN

(to Sara)

So you're in Midtown. What's the suspension bridge like?

SARA

Quite nice actually. I have an aunt who can take it from her house to the grocery store and the pharmacist, without stepping a foot off, AND THE BANKS WILL BE BACK SOON. THEY SAY THE BANKS WILL BE BACK SOON. LIKE A FLIP OF A SWITCH. JUST BACK TO HOW IT WAS, WILL BE. THE WEATHER DOESN'T MATTER. MY CONDO WILL BE DRY. MY CONDO WILL BE DRY. MY CONDO. MY CONDO. DRY. DRY.

CYNTHIA

It was quite obvious, although none of us spoke of it, no matter how radical we thought the restaurant was going to be — or important it was to our "mission" — it would inevitably become a luxury good. Sara was proof.

KEVIN

I love New York, I love it. I feel like with all the changes and development going on there isn't a really good source for NEWS NEWS NEWS...

STAR

Where the FUCK is my... never mind.

The scene goes black, the guests exit, and the roommates lounge in different places around the room.

LUNCH

Lights back on. Everyone is in essentially the same position. Marion's radio is playing slightly upbeat classical music. Star is listening to the ham-radio police broadcast.

ARNOLD

We're out of sugar.

STAR

(excited)

I can swing by the police station.

CYNTHIA

For months she'd been filing fake police reports only to scope out the electrical wiring, but lately she's been shoving the small pink packets of sugar into her puffy jacket. "That should keep 'em busy," she would say, leaving pages of sloppy cursive describing a domestic violence disturbance. "No witnesses, but a whole lot of sugar."

ARNOLD

STOP the journal, Cynthia!

STAR

Marion, turn it down! I'm waiting to hear Jimbo on my ham; he's checking out the pigs.

Marion turns it down slightly. Star turns up her radio: burglary on 29th, rape on 15th, domestic violence on 112th, armed assault on Orchard, homicide on 42nd, aggravated assault on 32nd, etc.

MARION

Waiting for Jimbo, I think that will be the title of your biography. (Long pause) That was my job once too, listening. The wind, in Borneo. That research trip there was so pointless, listening to the howl through the palm trees, reading up on tropical cyclogenesis. I really thought if I listened hard enough there would be a pattern... we could... find... a...

(pausing, lost, then snapping back and trying to reassert herself)

The mechanisms through which tropical cyclogenesis occurs are distinctly different from those through which midlatitude cyclogenesis occurs. Tropical cyclogenesis involves the development of a warm-core cyclone, pumping hot convection air into a five-star resort, you know, Barbados, Fiji, Maui, Jamaica, Bahamas. The banana leaves, hot wet dirt, stucco buildings, palm frond, thatched huts, thermometers, just listening. There are six main requirements for tropical cyclogenesis: sufficiently warm sea-surface temperatures, oh la la la la, atmospheric instability, high humidity in the lower to middle levels of the troposphere, yes, enough Coriolis force to develop a low-pressure center, sure, a preexisting low-level focus or disturbance, and low vertical wind shear.

As she reads, Cynthia gets up from her sleeping bag, with another transistor radio playing a slower-paced viola solo concerto.

CYNTHIA

(wandering around the stage)

When I think back - our voices hoarse, our hair matted, the earth turned up where the protest had rolled - this was not

CYNTHIA (CONT.)

the paradise we were fighting for... a WG... a restaurant... this. (Long pause) Finally they are listening because of a Chipotle press release: "Increasing weather volatility or other long-term changes in global weather patterns, including any changes associated with global climate change, could have a significant impact on the price or availability of some of our ingredients. Any increase in the prices of the ingredients most critical to our menu, such as chicken, beef, cheese, avocados, beans, rice, tomatoes, and pork, would adversely affect our operating results. Alternatively, in the event of cost increases with respect to one or more of our raw ingredients, we may choose to temporarily suspend serving menu items, such as guacamole or one or more of our salsas, rather than paying the increased cost for the ingredients. Any such changes to our available menu may negatively impact our restaurant traffic and comparable restaurant sales, and could also have an adverse impact on our brand."

Pause in the dialogue, filled in by Cynthia's, Marion's and Star's different radio broadcasts.

MARION

We are roommates.

CYNTHIA

We were supposed to be comrades.

STAR

We decided not to use that term. (pause, then screaming to Marion) Marion, I need the batteries from your vibrator.

MARION

I'm not giving you them.

STAR

We need them for the ham.

MARION

Excuse me?

STAR

The radio.

MARION

No.

STAR

Yes.

MARION

No pleasure, no principles, no revolution.

ARNOLD

(shouting excitedly)

IT'S LUNCH! IT'S LUNCH IN BEIJING IT'S LUNCH IN ABU DHABI IT'S LUNCH IN GLASGOW IT'S LUNCH IN PARIS IT'S LUNCH IN BOCA!

STAR

I know, I'm on it.

ARNOLD

I'm stepping in for Marion, 'cause I'm in a good mood...

STAR

That's not how this house works... We have jobs.

ARNOLD

It doesn't matter.

STAR

Everything matters! We're coworkers now, not roommates. OK, well, let's talk about the cables.

ARNOLD

We're almost there.

STAR

How close?

ARNOLD

Five cables more, maybe six?

STAR

The next ones need to be good, solid quality.

CYNTHIA

The electricity was the only thing they could all agree that they wanted. In the beginning there were many issues, and many conversations about many issues, but none of them were universal - to the WG.

ARNOLD

It's good; there's a few near the 42nd Street entrance. I think it's not so tough to steal those. If we sell a few extra bowls tonight, who knows, more power tomorrow... maybe tonight... and Kevin snagged some really good electrical tape.

STAR

As long as the pigs don't spot the line.

ARNOLD

Don't worry, there will be more power.

Star paces around the apartment frantically.

STAR

I want more power. I WANT MORE POWER. I WANT MORE POWER. I WANT MORE POWER. I WANT MORE POWER.

ARNOLD

I know.

50

STAR

Can you imagine how much better we will be at organizing, at assembling, at collecting? The meetings we will have!

MARION

Yes, we all had more power once. First it was avocados, do you remember? Press releases from Chipotle, no more guacamole, boohoo. But then it slowed, ha ha ha ha ha ha, it slowed down because of the Pacific winds. The ones I was watching, trade winds, bikinis - it wasn't all bad at first, was it? Unusual winds, that's what we were studying, and you could feel it on your face, the way it pricked your hairs up. It was hydrocarbon evil. The wind was different, it made me crazy, "Intoxicated by greenhouse gases," that's what they said. But I knew after all that research; the North Pole, the South, and then the Caribbean, hunting for wind. I gave up after that summer. They said I'd gone mad, topless, screaming at the sky. But I knew, that wind, that was power... but yes, let's get the cables. The cables, the cables, the cables, the cables.

STAR

OK.

ARNOLD

(on a smartphone)

Swipe left, swipe left, swipe left, swipe left, ooh! Looks like there's a twenty-footer I can pick up in Bushwick.

STAR

Ooh Arnold, could you? This is a movement, it's just the first step. There's no point forcing things 'til we have power. It's basic.

Phillip enters and finds a place to sit. He's a smug bastard with a lot of money.

PHILLIP

Ding dong! I hear you're close to power.

STAR

It's true.

PHILLIP

Don't get caught.

STAR

We won't.

PHILLIP

The banks will be back soon, thank god.

STAR

We're more interested in power.

Pause.

51

PHILLIP
(to Star)

What do you miss most?

STAR

What size?

PHILLIP

Large. Oh yeah, and Chelsea's coming too. She'll want a large as well.

STAR

OK.

PHILLIP

(to Arnold)

What do you miss most?

ARNOLD

I'm on it, two larges.

PHILLIP

(to Cynthia)

What do you miss most?

ARNOLD

Two larges, coming right up.

Chelsea enters.

CHELSEA

Ding dong!

PHILLIP

(to Chelsea)

What do you miss most?

CHELSEA

You, my darling? Thank god, I'm fucking famished.

STAR

Can I get you anything to drink?

CHELSEA

I'd love a tequila.

STAR

Don't live in the past.

CHELSEA

I was only kidding. Coffee.

MARION

Tequila. Tequila. Tequila. Tequila.

STAR

STOP IT. Don't live in the past.

KEVIN

Um, you guys, who used the last of the shampoo?

ARNOLD

Sorry, I've been busy on the new track. I'll get more.

KEVIN

OK, thanks, Arnold. Marion, you were supposed to buy toilet paper and you only bought two rolls, and usually when I buy it I get like sixteen minimum.

MARION

I only had a few dollars on me. They're hard to find.

KEVIN

Yeah, we run a business, so...

MARION

OK OK.

KEVIN

Whatever, whatever, I'll get shampoo!

ARNOLD

I owe you.

STAR

We have customers!

CYNTHIA

The business was supposed to fuel the movement, or at least the politics of the WG, that was the decision... over many dinners and late coffees, it was the best format to create space within space and to make a profit. Gather the fellow people. But the money went to shampoo, the money went to batteries, passed from radio to vibrator to flashlight. The money went to keeping out vermin and picking up herpes treatments, and the people... well, the people didn't have money to eat here.

ARNOLD

Cynthia, Jesus, not in front of the customers.

STAR

Hey, once we get power, everything will be fine.

ARNOLD

Mmmhmm.

CYNTHIA

Star's parents were killed by one of those microbreweries turned private militias in Idaho or Oklahoma, something like that. She doesn't talk about it, but it explains the insistence...

ARNOLD

Cynthia, please.

CYNTHIA

But, you know, her aggression...

STAR

Seriously, just not in front of me! Not in front of me!

ARNOLD

Coffee's ready!

STAR

Revolution comes with power. Once we steal the power for the people.

ARNOLD

Coffee's ready! Coffee's ready! Coffee's ready!

Star serves it too cheerfully to Phillip and Chelsea.

STAR

There you are.

CYNTHIA

It had become clear that the power was for the restaurant, the income stream, the normalizing vein of our existence. The power was for the hair dryer which gathered hopeful dust. The power was no longer the people's power.

STAR

(angrily)

It is the people's power. It is. Once we have the power, we can share the power. Fuck you, Cynthia. Fuck you and your narration. We will share the power. That's the point!

MARION

I'll go to Bushwick if it means taking a break from you two.

ARNOLD

Hey, that would be great.

MARION

I mean, no, I won't actually go to Bushwick, but I'd like you guys to calm down. It's only lunch.

ARNOLD

Yeah, and this was supposed to be your lunch.

MARION

I'm the scientist. I'm busy, I'm thinking, I'm planning. I'm not living here because I want to, I'm living here because it's research. Communal life, the last frontier.

Milton enters. Nobody in the WG knows him. They all eye him suspiciously.

MILTON

Ding dong!

ARNOLD

Anywhere you like. Are you a member?

Milton sits in the corner.

MILTON

No. Calm down, I'm no pig.

ARNOLD

Cool. Small or large?

MILTON

Large.

STAR

OK. Well who are you then?

MILTON

I'm Milton. I read about you on a platform. I'm hungry; isn't this a restaurant?

STAR

We reserve the right to turn customers away.

MILTON

Calm down, sweetie.

STAR

Excuse me, you don't get to talk to me like that!

MILTON

Are you serving me or what?

STAR

(to Arnold)

I HATE PEOPLE WHO ARE MEAN TO SERVICE. I HATE THEM. I HATED THEM BEFORE THIS RESTAURANT. YOU ARE EVIL IF YOU ARE NOT GOOD TO SERVICE. YOU ARE EVIL.

CYNTHIA

Her mother had been a waitress at one of those little diners in Idaho, or Oklahoma - a cop hangout, so you know, donuts and jokes about jailing farmers... That was the beginning of her...

STAR

(interrupting)

Enough about my childhood! Just because I tell you these things!

MILTON

I don't know what's going on, but I stand with you in solidarity. You're running a restaurant for the people, and I'm here to support you, and I'm hungry...

STAR

Fine.

Arnold walks over with a bowl of soup.

ARNOLD

Here you are.

MILTON

I too once lived like this, you know, in my college days.

STAR

College!? College is for fags.

MILTON

Most certainly. But when I was you, it was important. You know, we'd round up all this debt, it was fantastic... No one could understand a thing about what it meant, it was like we all had thunderclouds on leashes and we would run around following them, trying to keep them from shit-storming on us. Anyways, I joined the Coast Guard during the debt-forgiveness program...

STAR

This isn't a fucking dorm. We're fighting for power, for power!

CHELSEA

God, lay off him, he's "well to do."

STAR

Clearly.

Star walks off in a huff. The lights go dark.

DINNER

The lights come up. The customers are gone. Everyone is in the same position, except Kevin, who comes on stage with a plastic bag.

KEVIN

I got shampoo!

STAR

All property is theft!

KEVIN

You're welcome!

STAR

It's your turn, Marion. Dinner.

MARION

I feel crazy, I'm so tired, and my body is aching from this sub-tropic wind. I think it's, what's the word, PTSD. I'm really not well, flashbacks to Borneo.

CYNTHIA

Hot flashes.

KEVIN
Marion, come on. It'll be me and you, easy. I'll do all the talking.

MARION

We know.

KEVIN

Come on.

MARION

I'll get the customers sick.

KEVIN

Everyone is sick.

MARION

I'm not talking about herpes!

ARNOLD

(calling from his sleeping bag)

Hey, not everyone has herpes.

MARION

Please stop pretending like you don't have it.

ARNOLD

Uh, I gotta finish this track. *(puts headphones on)*

MARION

You do, we all do. Get over it. It's science.

KEVIN

All holes?

STAR

Jesus, Kevin, yes, all holes. All of all us, all holes. One big hole. A universal hole.

CYNTHIA

It was evenings like this when the lack of Vitamin D seemed most evident. Other minerals too. Flashbacks to fish oil, bright golden pills, bursting with a shimmering liquid and a promise of stabilized nerves.

STAR

Cynthia, can it. *(throws an apron to Marion)* Marion, you're doing dinner.

CYNTHIA

I think your iron is low. My iron is low. Anemia, that's a thing.

MARION

If we can move the hot plate over here, then I can cook from bed.

KEVIN

That's nasty. Not after...

MARION

Then I'm sorry, I just can't.

CYNTHIA

Fine! I'll do it.

Cynthia walks over and grabs the apron from Marion.

MARION

You are such a dear. Would you bring me a coffee?

CYNTHIA

I only serve customers.

Marion rolls her eyes and begins to laugh. Kevin enters the kitchen. He grabs the dish soap and starts squeezing it, making little bubbles.

KEVIN

Um, guys, who added water to the dish soap? When it's this low that trick doesn't work... We've talked about this.

STAR

It wasn't that low!

Daniel enters.

DANIEL

Ding dong.

KEVIN

(squeezing the soap bottle frantically, making bubbles)
It just makes bubbles. Look. Just making these stupid bubbles. Bubbles. Bubbles. How many bubbles do you think are in this thing? I bet more than three hundred.

CYNTHIA

Hi, Daniel. Anywhere you like.

DANIEL

Fucking crazy out there.

KEVIN

Where you been?

DANIEL

Bed-Stuy. *(Looking at Star)* I brought you something.

Daniel pulls a long cable out of his backpack.

STAR

WHOLLY FUCKING SHIT. Daniel, I love it!

Daniel pauses, excited by Star's reaction.

DANIEL

I love you too.

STAR

Uhh... Thanks.

ARNOLD

This is perfect, man. It's even rubber coated. I can slice it like butter. Where are my wire cutters?

DANIEL

Oh yeah.

STAR

Ramen's on us.

CYNTHIA

I'm working; I decide when the ramen is on us, or off us, or on top of us...

DANIEL

Whatever. Just, you know, happy to help out.

Star picks up the cable, running her hands over it.

STAR

One step closer to power, Daniel. One big seven footer closer.

KEVIN

We're pretty close now, huh?

STAR

Oh ja.

DANIEL

Snagged it from an old NYU building.

KEVIN

Small or large?

DANIEL

What?

KEVIN

Small or large?

DANIEL

Well it's a seven footer, so like medium...

KEVIN

Ramen. Ramen. Ramen. Ramen. Ramen. You're in a restaurant.

DANIEL

Oh. Large.

MARION

Let me see that. (*Star lifts it to show her.*) They look like they can stand up to some serious wind shear.

DANIEL

Star, will you come sit with me?

STAR

I don't sit with customers.

CYNTHIA

Well, if this bowl is on us, then he's not really a customer, is he?

STAR

Cynthiaaaa...

CYNTHIA

Daniel had been pursuing Star for months. They met at a rally, or a gun fair, in a tight mass of people - he fell for her almost instantly, struck by her bright blue eyes, thick eyeliner - but Star never seemed to care, maybe a lesbian, but Kevin thinks they made out a few times... none of us in the house were sure.

STAR

Jesus fucking Christ, Cynthia. Yes, I will sit with you Daniel.

DANIEL

You're not...?

STAR

No, do I seem gay?

MARION

It's your clothes.

STAR

You wear my clothes all the time.

MARION

Yeah, but they look different on me.

Sara enters again.

SARA

Ding dong.

KEVIN

Hey, Sara, you're back.

SARA

Yeah, I got hungry, again.

KEVIN

That happens.

60

SARA

I don't cook.

MARION

You can't cook.

STAR

No one's allowed to cook.

SARA

I'm trying to be pleasant, so I'd like a small.

KEVIN

Small or large? Small or large? Small or large? Small or large?

SARA

Small. Please.

KEVIN

Got it. (*walks over to Sara*) So, Sara, tell me about your condo. What's the floor plan? Prewar, postwar, pre-rain, post-rain? Square footage? One small coming up.

SARA

Oh, it's super cute. It's really a fantastic layout in a landmarked turn-of-the-century building. Beautiful limestone tiles, deep Jacuzzi-style tubs, European fixtures and toilets. Double sink in the master bedroom, and large roof deck, perfect for summer. Really perfect for summer. But it's flooded. Everything is wet. Lots of closet space, but like I said, everything is wet. Wet. Wet.

* KEVIN

How wet?

SARA

Like soaking from the ankle down in the hallway.

KEVIN

Not so bad, not so bad. Can I quote you on that?

SARA

Soaking wet?

KEVIN

Yes. Do you have pictures?

SARA

Mhm.

She takes out her phone and shows him.

KEVIN

(impressed)

Oh my god. Look at those floors!

61

SARA
Brazilian walnut.

STAR
Brazilian walnut. Are you fucking kidding me?

SARA
It's a fantastic wood. So fucking hard.

STAR
There's a revolution out there.

DANIEL
Calm down.

STAR
You don't get to tell me to calm down. THE CUSTOMER IS NOT ALWAYS RIGHT.

Cynthia pops in between Star and Daniel to block the argument.

CYNTHIA
Helllllllooooo... So can I offer the beautiful couple anything to drink? A coffee?

SARA
What I wouldn't do for a cabernet.

STAR
DON'T LIVE IN THE PAST.

DANIEL
I'll take a coffee. Star, eat something.

STAR
Are you calling me cranky? Let's get back to power.

MARION
Power power power. Sara, did I ever tell you about the winds, the ones that I studied in Borneo?

SARA
Yes, as a matter of fact, you did.

MARION
Well, what was so interesting about my whole process there is I could detect wind with my skin...

KEVIN
(interrupting Marion)
Um, sorry, sorry, you said double sinks?

Sara nods and pulls out the phone to show more pictures, ignoring Marion.

STAR
(to Daniel)

I know exactly where every outlet in the building is. The pigs won't know what hit them. Those wires will be seeping power. They think they are so contained. So efficient.

ARNOLD
(responding from sleeping bag)
It's true.

DANIEL
So where is it?

ARNOLD
The one by the north window.

STAR
Yes, the north window. THE MOTHER FUCKING NORTH WINDOW. It had been there the whole time.

CYNTHIA
The whole time she'd been casing the joint, every morning, writing in cursive, pausing to use the restroom, walking up the stairs, testing her courage to go up one more step than necessary, then two, getting caught, playing dumb... But she never thought about the holding cell, until she herself was being held.

STAR
It was a misunderstanding.

Milton enters again.

MILTON
Ding dong!

ARNOLD
Hi, Milton!

CYNTHIA
Anywhere you like.

STAR
You again?

MILTON
I hear you're close to power.

STAR
Fucking pigs. FUCKING POWER WILL BE OURS.

MILTON
You know, if I remember correctly, there's a twelve footer at my summer house.

STAR

Shut the fuck up. You have a twelve footer?

MILTON

I do.

ARNOLD

Hey dude, that's great, that could be enough. Hey, can I play you my new track?

MILTON

Sure.

CYNTHIA

No. The restaurant is open, no music. We always made rules, rules over late-night coffees, energetically structuring a better life, a more radical life, a more democratic bathroom... and eventually a better business.

ARNOLD

Come on, it's a short one. Plus he's got a twelve footer, so we're celebrating!

MILTON

Let her rip.

Arnold plays the track. It's a loud, repetitive techno beat. Everyone starts feeling their hair, as if they have lice, or a nervous tic, listening, bouncing along slowly to the song. Eventually Marion gets up and slowly walks toward stage exit.

MARION

Are you done in the shower? (pause) Are you done in the shower? (pause) I'm taking a bath! (exits stage)

About three minutes after she exits, the power cuts off, the lights go out, and Arnold's track cuts. Everyone goes quiet. The next part is delivered in the dark, calmly, in a more gentle way, different from earlier.

STAR

(amid groans from everyone)

Oh fuck. No. Fuck. No.

MARION

(yelling from offstage)

Not while I'm in the bath.

ARNOLD

Oh shit.

STAR

Check the breaker.

ARNOLD

I'm on it. *(gets up to check, looks out the window)*
Yup, its the whole grid.

KEVIN

Whole neighborhood is black, clear up to Midtown... Oop...
No light in Midtown either, again.

STAR

Shhhh...

They all pause to listen. They hear something.

KEVIN

Generators!

STAR

Fucking pigs. Of course they have generators.

DANIEL

The twelve footer. In Bushwick. I should go.

STAR

No, don't go. Not 'til there's light. Stay. Please.

Long pause.

MILTON

I could get to my summer house in about two hours.

STAR

No, no one's going out 'til there's light. We'll all be safer.

CYNTHIA

The blackouts were rolling, like a tide ebbing to reveal the sludgy underbelly of the beach - a constant threat... Tucked into wet condos, hands lovingly searching for dry matches. Exposed brick flickering, conversations would slow, feelings which couldn't surface in the light...

Long pause.

KEVIN

I read a really amazing thing about love the other day.

MARION

(from offstage)

That's why I was screaming at the sky that day. I wasn't crazy! I just knew that the wind was the only thing that would ever listen...

KEVIN

It was a really good article.

ARNOLD

I listen.

MARION

(from offstage)

This bath is getting cold. This bath is getting very cold. Oh god, where's my towel? I can't see a thing.

STAR

You can use my towel. It's the green, well, it's the fuzzy one under the flowerpot.

MARION

Got it, thanks!

ARNOLD

I do, I always listen.

KEVIN

Has anyone seen Porter?

MARION

(reentering in a towel)

I've been reading his mail, and from the last few letters I read of his it seemed like no one had seen him for a while. Mostly bills, but a few sweet ones from a girl named Iris or something. She was very hopeful he would write back; I almost thought I...

KEVIN

I miss him.

MARION

We all do.

STAR

Do we have candles?

KEVIN

I don't think we have any more.

STAR

Whose turn was it... It doesn't matter.

DANIEL

It's fine.

SARA

You know, I have a whole Rimova of them at my condo, I'll bring some by, next time I...

KEVIN

Thanks, Sara. *(everyone else also mumbles a thank you.)* Is anyone else hungry? We may as well eat this while it's still warm. Hot off the press, maybe the last time for a while...

CYNTHIA

I'll have a bowl.

ARNOLD

Me too.

KEVIN

Small or large? Small or large? Small or large?

ARNOLD

Large.

CYNTHIA

Large.

STAR

Large. Large.

MARION

Large. Large. Large.

SARA

Extra-small, please.

ARNOLD

Thank you.

CYNTHIA

Thank you.

SARA

Thanks.

Everyone starts slurping loudly.

MARION

Mmmm.

JASON

Seconds?

KEVIN

Sure.

DANIEL

Second seconds?

KEVIN

Sure.

Everyone continues to slurp in silence and darkness.

STAR

The line will have to be bigger. It has to go farther, more people...

ARNOLD

We can make it bigger...

KEVIN
More people... yes.

ARNOLD
(very slowly, with long pauses)
Anywhere you like. Anywhere you like. Anywhere you like.
Anywhere you like.

meaningless) type of place; there are spatially distinctive *kinds* of non-place as well. Airports, offices, factories and galleries are not merely equivalent as non-places. Metropolitan urban form unites and condenses these two types of differential spatial relations in an ongoing process of the destruction and spatial re-instantiation of conditions and relations of exchange.

As a metropolitan urban phenomenon, modern art partakes in this complex, abstract yet differential spatiality. Assuming it is plausible to suppose that there is some such relatively unified thing as 'contemporary art' ('distributedly' unified, at least), the question of contemporary art's mode of spatial being thus appears, first and foremost, as the question of the relationship of contemporary art to contemporary urban form. This question may be broken down into three more specific but nonetheless still general questions. First, what is the *spatial specificity* of the historical processes currently constituting urban form? Second, via what main *mediating practices* have new forms of social space imposed themselves upon and manifested themselves within the field of contemporary art, as conditions of its contemporaneity – that is, as conditions of its capacity to articulate, reflect upon and transfigure new forms of social experience? Third, how does this formative spatiality appear, immanently, at the level of the *spatial ontology* of contemporary works of art?

The answers to these questions – elaborated below – are, in brief, as follows. First, the spatial specificity of the urban present derives from its articulating position within a complex *global constellation of spaces of places, non-places and flows*. Second, the main mediating practices through which new forms of social space have imposed themselves on and within the field of contemporary art, as conditions of its contemporaneity, have been, successively, *textualization, architecturalization, post-architectural urbanism and transnationalization*. Third, this formative social spatiality manifests itself immanently at the level of the ontology of the work of art as the spatial articulation of its distinctively *postconceptual* structure.

Historically, I have suggested, metropolitan urban form united and condensed two types of differential spatial relation: the dialectical differential through which it is constituted by the negation of absolute space, dwelling or locality; and the immanent differential that it itself constructs, in its spatialization of the relations of difference that drive exchange, and production for exchange (commodity production). These are characteristics of the now-classical metropolitan urban form of the late nineteenth and early twentieth centuries. Today, however, there is a further level of spatial differentiation at play in the construction of urban form: relations between metropolitan centres – and the

6

Art space

Contemporary visual art is an urban phenomenon, in both its historical formation and cultural form, in a sense that transcends locality to the extent to which the metropolis transcends the city. If the city-state was the urban form resulting from what Edward Soja calls the 'second Urban Revolution', which occurred over two-and-a-half thousand years ago on the alluvial planes of the Tigris and Euphrates rivers, the urban-industrial capitalism of late eighteenth and early nineteenth-century Europe may be taken to have set in motion a third Urban Revolution characterized by a new, fundamentally abstract, urban form: the metropolis. The metropolis, famously, destroys the social-spatial limits of the *urbs*, destroying place as a space of dwelling, as a result of its tendential replacement of hitherto existing social relations with relations of exchange.¹

However, the spatiality of the metropolis cannot be reduced to an abstract negation of 'place' or of what is sometimes called 'absolute space'. That is, it cannot be reduced to 'abstract space' in either its Lefebvrian or mathematical-topological senses. For, if the metropolis re-replaces the absolute space of place with 'non-places' of 'encounter, assembly and simultaneity', rendering particular places equivalent by virtue of the functions they support in a universal process of circulation and exchange,² these non-places nonetheless remain dialectically entangled with the space of places, through human embodiment and the embedding of economic transactions, however abstract, in material processes of production and exchange. In fact, contrary to Lefebvre's main use of the distinction between abstract and differential space, the abstract space of the metropolis is itself both dialectically and immanently differential: it is dialectically differential in its constitution through the negation of absolute space or locality, and it is immanently differential, qua abstraction, in its spatial instantiation of the relations of difference driving the process of the accumulation of value.³ Non-place is thus not only itself a peculiar (a peculiarly

states within which they are located – constructed by global digital economic networks, with their own distinctive kinds of spatiality. On the one hand, this is an extension and intensification of the same kind of globalization of capitalism already familiar in the late nineteenth century, as a result of the tendency to universalization inherent in the value-form of capital – newly set free by the collapse of historical communism. (From this point of view, 1917–89 increasingly appears as a parenthesis in a universal history of capital.) On the other hand, however, it involves a qualitatively new spatial form, based in electronic, informational and communications technologies: computer networking, the internet and large-scale private intranets, in particular: ‘electronic space’, ‘digital space’ or what Manuel Castells has called the ‘space of flows’. Whether one conceives of this as a transformation of what is still a basically metropolitan form (as Castells and Saskia Sassen each initially did, for example, in their notions of ‘informational’ and ‘global’ cities, respectively), or as something ‘postmetropolitan’ (as Soja prefers), and hence as an element of a broader and more complex global spatiality (as Castells and Sassen subsequently came to), it is undoubtedly a *qualitative* transformation that has introduced a new type of globally immanent spatial differentiation.⁴

These changes have significant implications for the development of contemporary art as a cultural form, of direct relevance to ongoing debates about the autonomy of art, its institutionalizations, and the practices of avant-gardes. This means that there are currently at least three main types of differential space to be taken into account in a consideration of the urban form that is a spatial condition of contemporary art: the spatial dialectic of place and non-place, the spatialization of economic differences immanent to non-places (exchange and accumulation), and electronic space or the space of flows. Contemporary urban form is constituted at a planetary level through the complex mediation of these forms. The spatial specificity of the historical present (our global capitalist modernity) is thus best characterized as a complex *global constellation of spaces of places, non-places and flows*. Within this constellation, the bounded territory of the nation-state remains the primary social form of ‘place’. But it is subject to both erosion and the internal transformation of its spatial structures (in particular, currently, the relationship between ‘public’ and ‘private’) through its relations to both non-places and the ‘space of flows’ alike. This is a complex and contradictory process that Sassen has theorized as the ‘denationalization’ of the state – a process within which components of the state itself are active participants.⁵ Denationalization, transnationalization and both what we might call ‘accommodating’ and ‘reactive’ renationalizations are integral parts of a single process.

Non-places and the textualization of art

‘Non-places’ are a spatial consequence of the temporal form of the modern; specifically, of an intensification of the logic of temporal negation constitutive of the modern as ‘the new’, to the point of the immanent negation of the significance of place as a source of social meaning. This negation of the historically received meaning of ‘place’ is not a negation of the social significance of *space*, but only of one particular, restricted historical form of it. In Castell’s analysis, space is ‘crystallized time’ or ‘the material support of time sharing social practices’.⁶ As time-sharing social practices increasingly come to be materially supported by communications technologies that do not require the sharing of the same physical location, so places increasingly become emptied out of social meaning, becoming ‘non-places’.

The idea of non-place derives from the French historian of everyday life, Michel de Certeau.⁷ However, it is its use by the French anthropologist Marc Augé, in his book, *Non-Places*⁸ – which in certain respects inverts Certeau’s usage – which is relevant here. Augé is concerned with redefining the object of anthropological study of ‘the contemporary world’. He introduces the concept of non-place as the spatial dimension of a conception of ‘supermodernity’ as a culture of excess, characterized by an ‘overabundance of events’, in which the idea of individuated culture, ‘localized in time and space’, has become redundant. As the spatial consequence of ‘changes of scale . . . the proliferation of imaged and imaginary references, and . . . the spectacular acceleration of means of transport’, Augé’s idea of non-place embraces:

The installations needed for the accelerated circulation of passengers and goods (high-speed roads and railways, interchanges, airports) . . . just as much . . . as the means of transport themselves . . . transit points and temporary abodes . . . under luxurious or inhuman conditions (hotel chains and squats, holiday clubs and refugee camps, shanty towns threatened with demolition or doomed to festering longevity) . . . the great commercial centres . . . where the habitué of supermarkets, slot machines and credit cards communicates wordlessly, through gestures, with an abstract, unmediated commerce . . . and finally the complex skein of cable and wireless networks that mobilize extraterrestrial space for the purposes of a communication so peculiar that it often puts the individual in contact only with another image of himself.⁹

As its syntax indicates, non-place is conceived negatively, as ‘a space which cannot be defined as relational, or historical, or concerned with