

Creative Economies or Artistic Role Models with Narrow Waists

Lecture, Berlinische Galerie/ The State Museum of Modern Art, Photography, and Architecture, Berlin, 25.11.2004

I. Let me begin right away with a point in Eva Grubinger's exhibition where visitors are situated in a highly contrasting, hierarchical relationship to the object on display: the 'Headset'. With its proportions of 3.9 x 4.5 x 4.1 meters, the black headset is not only umpteen times larger than the ordinary item that fits on a human head, but it is also clearly bigger than any visitor's entire body. Anyone who walks into its center is simultaneously captured, overcome, protected, cut off, and then enveloped in a cloud of ebbing and flowing electronic sounds. Here, too, human proportions are distorted, since the voices in the sound collage assembled by Curd Duca are hardly recognizable as such. By walking into the space between the earpieces, one voluntarily enters a space that is first and foremost an uncanny one.

According to Freud, this uncanny effect is associated with new encounters with phenomena that are actually or were once familiar. In relation to the headset, the effect results because the object is alienated from its function. The headset is meant to function as a communications tool, to aid in providing and receiving information and directions. Anyone wearing it is in contact with the outside world and remains connected to it. However, the size, opaque black color, and material qualities of Grubinger's work, make it seem as if its relationship to the outside world has more to do with power relations – where it is not so much interesting news that is exchanged, but orders and details having to do with control. This characteristic can also be applied to the rest of the objects in the exhibition: the mirrored window, the cooling tower, the reactor, the skyscraper, and the control tower.

However, there are indications that the headset is not a communications tool that can be used both internally and externally. Rather, the flow of information runs exclusively in one direction – that is, internally. Visitors find themselves limited to the role of receiver, where they themselves are the focus of a spatial situation marked by mechanisms of power and control. Surrounded, enveloped, enclosed, and overcome are therefore various levels

describing a state in which the visitors are subjected to by the size, material, and curves of the piece (and their opposite, the direction and tones of the sound).

This ambivalent impression characterizes the entire 'Dark Matter' exhibition. The threatening, impenetrable character of its form is bound up with the social functions taken on by the control towers, mirrored glass walls, reactors, cooling towers, and skyscrapers: for one, the immanent opposites extant in their maintenance tasks; and for another, their ability to create hierarchies, to exclude and include, to perform surveillance tasks, and to uphold norms. "To be on the safe side, everybody is under suspicion," wrote Jan Verwoert in the exhibition catalogue. Yet to me, there is something crucial to the impression created by 'Dark Matter', that should be mentioned here. It is that we all deal with suspicion in a precautionary way, attempting to defuse it by behaving in an innocent manner. For at the same time, all of the objects in the show refer to the internalization of rules and values, presented here as pieces of architecture and equipment that symbolically control and provide norms.

II. This addresses self-technologies, as Michel Foucault described them in his theory of governmentality, which gained in significance in the post-Fordian era. In New Economy work relations, self-technologies always bind self-determination and self-realization to self-management and self-improvement. Current social relationships, paraphrased by Grubinger's set of examples, use these values – self-realization, self-determination, self-management, and self-improvement – to create a special proximity between the fields of art and economics. And in fact, one of the unforeseen results of the New Economy is the direct way in which the two areas have come closer.

According to the thesis proposed in this lecture, Grubinger's practice is linked to the negotiations that determine what form this relationship between the economic and the artistic might take, and it does this in a very specific way. So please allow me at this point to make a short excursion into how the relationship between art and economics developed.

To get straight to the point: despite the fact that the demand for creativity has been inseparable from the notion of the artist since the early nineteenth century, its meaning and function in post-industrial society has become lastingly insecure. Since it has been taken

over by models of economic production and management, art's claim to creative exclusivity has been destroyed through appropriation. As Luc Boltanski and Eve Chiapello explained, the methods of appropriation used also integrate autonomy, authenticity, and liberation into new entrepreneurial strategies. The description of post-Fordian employment relationships seems to echo criteria mainly reserved for artists and other people's expectations of them. After all, techniques of self-organization and self-management have now settled into this environment of self-realization, self-determination, and freedom, and belong there just as much as does, for instance, the ability to make paradoxes productive.

In this framework, where we can see a general tendency to provide the economic with cultural qualities, artists are assigned corresponding functions as role models. Regarding the predominant notion of the artist cultural sociologist, Gerhard Schulze wrote in 1992, "In the late twentieth-century myth of the artist, the traditional components of mastery and privileged participation in the sublime have largely disappeared. Both elements allude to arrangements that did not come directly from the artist himself, but which he nonetheless attempted to approach. They had to become obsolete to the same degree that the artist became a projection of the notion of self-fulfillment. The artist is primarily a depiction of his subjective existence. People crowd the art academies and creative professions, and in the close relationship between the new cultural scene and the milieu of those seeking self-fulfillment, it becomes obvious that the artist has become the vehicle for a vision of the self, held by those seeking self-fulfillment. In this vision, the artist is somebody who works damned hard on himself, often alone, but unerringly, obliged to nobody but himself."

Coupled with self-improvement, self-fulfillment (and the freedom associated with it) seems, in the context of the New Economy, to be a way of to economize the self, with the goal of creating marketing advantages. It is, as sociologist Ulrich Bröckling writes, no longer calibrated to an "inventory of conforming personality traits" but to the "norms of individuality."

Thus, through the connecting figure of the artist, creativity and economy enter into a changed relationship. With the increase in so-called immaterial work in the New Economy, another aspect can be added to this relationship. According to an analysis by Maurizio Lazzarato, as immaterial work has increased, the source of wealth has shifted to conceptual

tasks. Knowledge and the ability to deal with information and culture have replaced the various processes of producing commodities. Corresponding to the shift from an industrial to a service society, jobs in the so-called secondary service field, such as management, organization, consulting, publishing, and teaching, have increased disproportionately. If Werner Dostal's and Alexander Reinberg's prediction – that publications and artistic works will just about double between 1995 and 2010 – holds true, then this trend will remain consistent into the near future.

Distinctions between conception and execution, effort and creativity, and author and audience start to dissolve in these kinds of work processes. Responsibility is distributed across flatter hierarchies, where the workers are considered active subjects who participate in coordinating the production. By linking the subjectivity and personality of the workers, a greater identification with each task and the company that organizes them is expected. The danger of being swallowed up by economic factors – grounded in the decreasing separation between professional and private life – can be described as a latent risk. The dark side of economic tendencies permanently adheres to the advantages of self-determination and self-management.

Both these altered work relationships and the risks accompanying the symbolic capital that is linked to the absorption of both artistic products and the ways that artists do things are dealt with in the same way by the contemporary art discourse. To name just a few things meant by that: the call to creativity associated with art and artists, the precarious work situations that go along with self-management, the marketing of subjectivity, the feminization of work, and the economization of the self.

III. This has been expressed in many publications, exhibitions, and conferences, some of which had more to do with artistic perspectives, others with social or cultural and economic perspectives. For example, Grubinger's work was seen at 'Art & Economy', an exhibition sponsored by the Siemens Arts Program, shown in 2002 at the Deichtorhallen in Hamburg. For 'Wirtschaftsvisionen,' a series of projects that began this show, she developed a work called '1:1'. It deals with the relationship between money and art, and the way it is the result of both sides valuing each other on both the economic and symbolic levels. Grubinger paid 30,000 Deutschmarks to the company of her choice, the Deutsche Bank. This represented

the sum pledged to her by the Deutsche Bank and the Siemens Arts Program: 15,000 Deutschmarks each. On 1 January 2002, the date on which the Euro became valid, she received her payment back, including the pledge sums (a total of 30,000 Euros) – just as if she had succeeded in her trick of exchanging Deutschmarks for Euros on a 1:1 basis.

At the same time, she did not exchange money for art, but money for money as art, and in this way transformed a completely ordinary business transaction into an act that uses the symbolic capital of a work of art. In addition, Grubinger marked this act as something motivated solely by symbolic capital. Furthermore, no other object made in a traditional artistic sense was created. There were simply photos documenting each of the checks and the people who delivered them – the artist, and the chairmen of each company involved, Fischer and Radomski, in the role of couriers equipped with attaché cases full of money. In '1:1' Grubinger completed a gesture that has to be called immaterial. Completely in accordance with the notion of post-Fordian era types of work, this gesture had nothing to do with producing works, but was instead aimed at the processes of networking, organization, management, and re-contextualization.

This accent on relational processes in the field of art is characteristic for Grubinger's work, even when it generally makes use of material objects in order to present this set of issues. It is also characteristic that in the process, she takes into consideration the many different types of capital that determine the relations dominating the field of art. By this, I mean the differentiation between economic, social, cultural, and symbolic capital, which Pierre Bourdieu worked out. For instance, Bourdieu distinguishes between the common, ordinary idea of economic capital from social capital, which has to do with relationships and networks and the positions taken within them. Cultural capital is built up through upbringing, education, and knowledge, while symbolic capital mostly consists of features assigned to us in society, such as fame, charisma, or other qualities that make us stand out from the crowd. According to Bourdieu, all of the different sorts of capital are connected to each other, mutually supplement each other, and contribute to the status and position of the subject in society.

IV. When this distinction is accessed in Grubinger's works, then the goal is to analyze its meaning for the positions and roles taken specifically in the field of art. From there, room to

act has to be developed, which, as in the last example, makes it possible to play with the current proximity of art and economics. Just as in she puts economic and symbolic capital in an oscillating, interdependent relationship '1:1', in 'Cut- Outs', Grubinger takes on the aspect of social capital . The work consists of a group of figures and attributes that can be downloaded and cut out from the Internet. Then, like classic paper dolls, they can be dressed up with accessories and placed into groups. (An installation of these figures, now transferred via a silk-screening process to aluminum, can be seen [height: 120 or 75 cm] in a 1997 version at Galerie Lukas & Hoffmann, Cologne). The figures have individualized features, yet their accessories and gestures chiefly represent general stereotypes. The moving signs, clothing, buttons, or hairdos denote membership in variously defined groups. The figures can be dressed or undressed with the help of Velcro, showing that social contexts are formed not only by groups, but also by the additional process of formation. Both sides use different processes to carry out acts of inclusion and exclusion and give meaning to the different attributes of membership. These processes are relevant to both the broader social field and the conditions specific to the field of art. By this is meant the formation of groups that come together because they are interested in carrying out a particular aesthetic development or act, through which social and discursive contexts result to help determine the production of meaning in the field of art.

However, this can also mean the exclusion of others who are distinguished by their lack of group attributes or who deviate from them. These attributes include race, class, gender, nation, religion, or quite simply age and preferences in media. Just like the belt buckles in Grubinger's work, common traits decide who belongs to the social network – which, for its part, then helps to decide who is going to accumulate what kinds of economic or symbolic capital. For the social network participates in determining the status that includes either membership in or exclusion from a group, as well as the significance and power connected with it.

V. With 'Operation R.O.S.A.' in 2001, Grubinger took on yet another kind of capital: the cultural. R.O.S.A. is translated as "Rechnergestützte Orientierung der Selbst-Ausbildung," or in English, "Computer-Aided Orientation of the Self," which was shortened to "C.A.O.S." 'Operation ROSA' consists of a video projection and an enameled polyester sculpture in the shape of a baby's rattle, both equally oversized in relation to human proportions. There is

also a text spoken by Nina Hagen, which associates the twists and colors of the rattle with a Möbius strip as well as with lead, and links both to her own parents, who at the time of her birth in 1969, worked for Robrotron, an East German computer technology company. These facts are in turn related to the so-called educational toy, which is meant to encourage learning even in the earliest stages of childhood. Things are arranged around us, Grubinger has Hagen say, "that stimulate me, make me intelligent and passionate, original and sociable, creative and hard-working - all at once!" What is the difference, she then asks, "between stimulation and control?"

'Operation ROSA' focuses attention on the way social norms are practiced, norms which – entirely in accordance with the New Economy, link creativity, social competence, and the ability to accomplish a great deal. The earlier these abilities and the knowledge they require are acquired (as cultural capital), the better a person's chances for survival and success later. It is possible to discern in this a form of self-punishment, as Foucault describes it in the self-technologies, which ultimately hastens to perfect the subjugation of a person to a system of economic social regulations and uniformity in early childhood. The responsibility for successful cooperation with society is therefore shifted to the subject, who fulfills its requirements by teaching itself what it has to do and learning what it has to know.

The public art project 'Caught in Flux: flexibel.org' extended this argument to the area of adult education. The artist designed four visual allegories for the Bundesschulzentrum Tamsweg in Salzburg, which, because they have to do with the principle of anamorphosis, unfortunately cannot be reproduced herein a way that makes sense. This project dealt with various perspectives of self-improvement through education, in accordance with the kind of lifelong learning favored by the New Economy. While one of the images showed a girl working out, for example, another image showed a young man and an older man wrestling each other in a battle between the generations. Only those who keep themselves fit in body and mind according to the underlying economic requirements – those who work on them, shape them, and are always ready for new challenges – are equipped for survival under post-Fordian circumstances. With its painterly presentation, Grubinger's work makes it possible to see these kinds of usually implicit claims, thus opening them up to critical debate.

VI. In order to be able to trigger any impulses for this kind of debate, Grubinger must be entitled to an authority that has nothing to do with having expertise in economics or a professional background in sociology, but instead rests on the symbolic capital that comes to her as an artist. In her work, Grubinger always presents her own connection to a social network of relationships by questioning the traditional role of the artist:

'Sacher Torture', for instance, shifts another aspect of the kind of self-improvement associated with the special status of the artist into the foreground. The management seminar, where social and leadership skills are supposed to be tested and improved, is overlapped with echoes of the traditional Last Supper motif. Seven images suggest a narrative context by employing an office table around which are gathered eleven figures, of whom one wears a halo. His superior status is confirmed by the fact that he is the only one allowed to eat a piece of Sacher-Torte, while the others look on. The three figures questioning this special status are subsequently excluded from the group. This visual narrative is like a parable where the mythical qualities of the traditional social function of the artist – as leader, magician, faith healer, or prophet – are condensed. They are mythical inasmuch as (corresponding to Roland Barthes's definition of the myth) they no longer need any base in historical fact. They consist of preconceived images that give precedence to specific observations – a process that Marcel Mauss says is characteristic for the function of magic: "Whenever we see the magic within a function, the opinions of magic precede the magical experiences. It is about establishing rites or related ideas in the canon. Experiences are only had in order to confirm these things – almost never to refute them." The characteristics are granted by the community, which is founded from the first upon their belief in a single, outstanding person. Doubters must be dealt with by exclusion.

This corresponds to Bourdieu's description of how the field of art is regulated. All players on the field collectively believe in the game, and therefore declare themselves ready to accept the rules established through the way people position themselves, their power relations, how they help to constitute meaning, and who accumulates various types of capital. The notion that symbolic capital here is officially held in higher esteem than economic capital, and that recognition and fame are goods worth striving for (especially within the smallest circle of the initiated), while the financial interests of artists, gallerists, curators, or critics are denied or treated as if they were of secondary importance, are equally essential

components of these rules. Grubinger's 'Hype!', one of four games ('Hype!, Hit!, Hack!, Hegemony!', 1996), finally allows the last group of initiates, the art community, to play by their own rules. Structured according to the way ordinary board games are played, the players exhibit the behavior used by different cultural sub-fields to attain an audience. There are the hackers, wavering between the necessity of operating in secret and their desire to achieve the hacker masterpiece, which promises the hacker immortal fame as an Internet legend. Then there are the musicians, who are only obliged to their uncompromising achievement and development, yet nevertheless hope for recognition by hitting the charts. And then there is the academic community of political scientists, which is devoted to the development of radical theories, yet at the same time directs their attention toward the political effectivity of their theses. All three are sub-fields, which clearly resemble the art world in their ambivalence between one, an autonomous type of development focused exclusively on artistic quality – which also accepts the notion of being ignored during a lifetime – and two, the possibility of financial success.

This game makes it clear how much the ability to organize a public or an audience determines work in the cultural sphere. Grubinger shows how strongly these organizational tasks depend upon symbolic capital in her Internet project, 'Computer Aided Curating' (1994). 'C@C', as it says in the flyer, "is a computer application where contemporary art can be created, viewed, discussed, and purchased." Here, Grubinger takes on the job of intermediary, usually performed by curators or gallerists. She provides a structure in an electronic network that allows any participating artist to present and perhaps sell his or her work. In addition, participants themselves have the chance to be curators, since they are able to exhibit three more artists. Furthermore, work itself can be produced in the net itself. Comments from other users can be added -just as buyers can add a description of their own job. A forum, if you will, where the various activities involved in artistic work form a network and function like a reflective microcosm in the macrocosm of the field of art.

The only thing disempowered here is the effect of symbolic capital belonging to artists, curators, gallerists, or critics, which not only normally decides the market price of a work of art, but also determines the significance of an exhibition or a review. Just as recognition from a particular circle of artists enhances the value of an artist or a work of art, it is also true that only a gallery known to insiders or a highly specialized, initiated critic can first

legitimize the work at all. With the opening allowed by 'C@C', which cancels out most of the so-called gate keeping functions or legitimating mechanisms valid in the art world, even more emphasis is placed upon perceiving their symbolic value.

In 'Netzbikini' (1995), it is precisely this symbolic value and its functions in the field of art that again achieve central significance. Anyone who wanted to could download a pattern for a bikini and sew it at home, using ready-made, netted fabric. However, in order for the finished piece to be considered a work of art, the tailors had to send the artist a photograph of themselves wearing the bikini, which was then uploaded onto the website. In return, the sender received the label authorized by the artist, which could then be sewn onto the bikini. Seeming to offer the broadest possible access to art, the interactive nature of the work once again involved the signature of the artist, which lends value to an object. Part of the function of the author, which has been involved in many controversies since the 1970s, the signature in Grubinger's work is also decidedly a gender-specific, codified act of inscription. With her label, Grubinger modifies the signatures on the almost transparent bikinis on the female bodies, which in the 1960s were still exclusively reserved for the male artist, such as Michelangelo Pistoletto or Yves Klein.

To conclude, if we assemble all of the different perspectives Grubinger has used to investigate various kinds of capital, then we can see that it is characteristic of her art to constantly relate the rules dominating the art field to the present-day society outside of it. In this way, she uses features of art to depict the connections between art and the economy sought by the New Economy. Yet she also aims for more than just the representation of these connections, by attempting to create more room for artists to act beyond simply incorporating culture into economics. In this respect, the 'Dark Matter' exhibition especially underscores this claim, for it characterizes the power and control functions of the buildings and equipment as ultimately self-contained. The opaque blacks of the materials, and the way they are set up and organized seem – metaphorically speaking – more like the mechanisms of self-punishment that work on perpetuating existing structures and norms. In contrast, Grubinger's practice exemplifies a way of exiting the closed system.

Beatrice von Bismarck

Creative Economies oder Künstlerische Rollenmodelle mit schmaler Taille

Vortrag, Berlinische Galerie/ Landesmuseum für moderne Kunst, Fotografie und
Architektur, Berlin, 25.11.2004

I. Lassen sie mich gleich an einer Stelle der Ausstellung von Eva Grubinger einsteigen, die Besucherinnen und Besucher in besonderem Maße in ein kontrastierendes, hierarchisiertes Verhältnis zu dem präsentierten Objekt setzt: Das ‚Headset‘. Mit seinen Maßen von 3,90 x 4,50 x 4,10m gehen die schwarzen Kopfhörer nicht nur ein zigfaches über die übliche Größe des an den menschlichen Kopf angepassten Gebrauchsgegenstandes hinaus, sondern überragen auch den Gesamtkörper eines Besuchers deutlich. Sie umfassen den, der in ihre Mitte tritt, überwältigend, schützend und abschottend zugleich, hüllen ihn oder sie zusätzlich noch in an- und abschwellenden Wolken elektronischer Klänge ein. Auch hier eine Verfremdung des menschlichen Maßstabs, bleiben in der von Curd Duca zusammengestellten Soundcollage die Anklänge an Stimmen doch kaum noch erkennbar. Zwischen den riesigen Ohrmuscheln begibt man sich freiwillig in einen Raum, der vor allem unheimlich ist.

Das Unheimliche, das, folgt man Freud, in der Wiederbegegnung mit eigentlich und einstmals Vertrautem siedelt, resultiert in den Headsets aus einer funktionalen Verfremdung: Gedacht sind sie als Kommunikationsmittel, mit deren Hilfe Informationen und Anweisungen ebenso ausgegeben werden können wie empfangen. Ihre Trägerinnen oder Träger nehmen mit ihnen Kontakt auf zur Außenwelt und bleiben mit ihr verbunden. Die Größe, das opake Schwarz und die Eigenschaften des Materials verleihen dieser Außenbeziehung den Charakter von Machtverhältnissen, in denen weniger interessante Nachrichten als vielmehr Befehle und Kontrolldetails ausgetauscht werden – ein Charakter, den die übrigen Objekte in der Ausstellung, das verspiegelte Fenster, der Kühlturm, der Reaktor, das Geschäftshochhaus und der Kontroll-Tower zusätzlich unterstützen.

Bezeichnend allerdings ist, dass es sich genau nicht um ein nach außen und nach innen gleichermaßen einsetzbares Kommunikationsgerät handelt, sondern der Informationsfluss ausschließlich in eine Richtung, nach innen, läuft: Die Ausstellungsbesucher finden sich auf die Rolle als Empfänger beschränkt, in der sie sich einer Raumerfahrung aussetzen,

welche durch Mechanismen der Macht- und Kontrollausübung geprägt ist und in der sie selbst im Zentrum stehen. Umgeben, umhüllt, umschlossen, überwältigt sind damit graduell abgestufte Beschreibungen des Zustands, in den Größe, Farbe, Materialität, die Rundungen und ihre Gegenüberstellung, Soundrichtung und -färbung ihren Adressaten versetzen.

Die Zwiespältigkeit dieses Eindrucks ist eine, die die gesamte Ausstellung ‚Dark Matter‘ charakterisiert: Das Bedrohliche und Undurchdringliche ihrer Gestaltung verbindet sich mit den gesellschaftlichen Funktionen, die Kontroll-Türme, verspiegelte Glaswände, Reaktoren, Kühltürme und Hochhäuser, übernehmen: den immanenten Gegensätzen, die in ihren Versorgungsaufgaben einerseits und ihren hierarchisierenden, Aus- und Einschluss überwachenden, normgebenden Potentialen andererseits bestehen. „Vorsichtshalber werden wir alle verdächtigt“, schreibt Jan Verwoert im Ausstellungskatalog. Entscheidend erscheint mir für den Eindruck von ‚Dark Matter‘ vor allem aber, und das soll hier ergänzt werden, dass wir vorsichtshalber auch alle mit dem Verdacht umgehen, ihn zu entkräften suchen und uns unverdächtig verhalten. Denn alle Objekte der Ausstellung verweisen zugleich auch auf die Internalisierung der Regeln und Werte, die durch hier symbolisierten kontrollierenden und normierenden Architekturen und Geräte ausgegeben werden.

II. Angesprochen sind damit Selbsttechnologien, wie sie Michel Foucault in seiner Gouvernementalitätstheorie beschrieben hat und die im Postfordismus maßgeblich an Bedeutung gewonnen haben. Selbsttechnologien, die in den Arbeitsverhältnissen der New Economy Selbstbestimmung und Selbstverwirklichung immer auch an Selbstmanagement und Selbstoptimierung binden. Die aktuellen gesellschaftlichen Verhältnisse, die das Set der Exponate Eva Grubingers umschreibt, lassen mit eben diesen Werten – Selbstverwirklichung, Selbstbestimmung, Selbstmanagement und Selbstoptimierung – eine besondere Nähe zwischen den Bereichen des Künstlerischen und des Ökonomischen entstehen. Eine in ihrer Direktheit unvermutete Annäherung der beiden Bereiche zählt in der Tat zu den Auswirkungen der New Economy.

Eva Grubingers Praxis klinkt sich, so die im Folgenden ausgeführte These meines Vortrags, in die Verhandlungen ein, wie sich dieses Verhältnis zwischen dem Ökonomischen und dem Künstlerischen gestalten könnte, und zwar in einer sehr spezifischen Weise. Erlauben

Sie mir daher einen kurzen Exkurs über die Entwicklung der Beziehung zwischen den beiden Bereichen Kunst und Wirtschaft.

Um es gleich vorwegzunehmen: So untrennbar die Forderung nach Kreativität auch seit Beginn des 19. Jahrhundert an die Vorstellung des Künstlers geknüpft ist, so nachhaltig ist ihre Bedeutung und Funktion in der postindustriellen Gesellschaft doch ins Wanken geraten. Übernahmen durch ökonomische Produktions- und Managementmodelle haben den von Seiten der Kunst formulierten Exklusivitätsanspruch auf Kreativität in Aneignungsverfahren gebrochen – Aneignungsverfahren, die wie Luc Boltanski und Eve Chiapello ausführten, auch Autonomie, Authentizität und Befreiung in neue Unternehmensstrategien integrierten. Die Anforderungsprofile postfordistischer Arbeitsverhältnisse hören sich an wie ein Echo auf Kriterien, die bislang vorrangig künstlerischer Praxis und den an sie geknüpften Erwartungen vorbehalten waren, zählen doch im Umfeld von Selbstverwirklichung, Selbstbestimmtheit und Freiheit angesiedelte Techniken der Selbstorganisation und -verwaltung ebenso dazu wie die etwa Fähigkeit, Paradoxalitäten produktiv zu machen.

Im Rahmen einer insgesamt zu beobachtenden Kulturalisierung des Ökonomischen werden Künstlerinnen und Künstler entsprechend Vorbildfunktionen zugesprochen. Der Kultursoziologe Gerhard Schulze schrieb 1992 über die herrschende Vorstellung von Künstlerschaft: „Im Mythos des Künstlers am Ende des 20. Jh. sind die traditionellen Komponenten von Meisterschaft und privilegierter Partizipation am Erhabenen weitgehend verschwunden. Beide Elemente spielen auf Ordnungen an, die nicht unmittelbar aus der Persönlichkeit des Künstlers selbst kamen, sondern denen er sich anzunähern versuchte; sie mussten im selben Masse obsolet werden, wie der Künstler zur Projektion der Idee der Selbstverwirklichung wurde. Der Künstler ist primär Darsteller seiner Subjektivität. Im Massenansturm auf Kunstakademien und kreative Berufe und in der engen Beziehung von neuer Kulturszene und Selbstverwirklichungsmilieu wird deutlich, dass der Künstler zum Vehikel der Ich-Visionen des Selbstverwirklichungsmilieus geworden ist. In der Vorstellung des Milieus ist der Künstler jemand, der verdammt hart an sich arbeitet, oft in Einsamkeit, aber unbeirrbar, einzig sich selbst verpflichtet.“

Selbstverwirklichung, und die damit assoziierten Freiräume, erscheinen in der Koppelung an Selbstoptimierung im Kontext der New Economy als eine auf die Schaffung von

Marktvorteilen ausgerichtete Selbstökonomisierung. Sie ist, wie der Soziologe Ulrich Bröckling schreibt, nicht mehr auf ein „genormtes Inventar von Persönlichkeitsmerkmalen“ geeicht, sondern auf die „Norm der Individualität“.

Kreativität und Ökonomie treten damit durch die Verbindungsfigur des Künstlers in ein gewandeltes Verhältnis. Ihm (diesem Verhältnis) ist mit der Zunahme so genannter immaterieller Arbeit in der New Economy schließlich auch noch ein weiterer Aspekt hinzuzufügen: Mit immaterieller Arbeit hat sich, der Analyse Maurizio Lazzaratos zufolge, die Quelle des Reichtums auf konzeptionelle Tätigkeiten verlagert. Kenntnisse und Fertigkeiten im Umgang mit Informationen und Kultur sind an die Stelle von Warenproduktionsprozessen getreten. Entsprechend der Entwicklung von der Industrie- zur Dienstleistungsgesellschaft haben gerade Tätigkeiten im so genannten sekundären Dienstleistungsbereich wie Management, Organisation, Beratung, Publikation und Lehre überproportional zugenommen - ein Trend, der auf für die nähere Zukunft beständig bleibt, sollen sich doch gerade Publikationstätigkeiten und künstlerische Arbeiten nach den von Werner Dostal und Alexander Reinberg veröffentlichten Prognosen von 1995 bis zum Jahre 2010 nahezu verdoppeln.

Unterscheidungen von Konzeption und Ausführung, von Mühe und Kreativität, von Autor und Publikum beginnen sich in solchen Arbeitsprozessen aufzulösen, Verantwortung wird in flacheren Hierarchien verteilt, in denen die Arbeitenden als aktive Subjekte angesprochen werden, die sich an den Koordinationen innerhalb der Produktion beteiligen. Durch die Einbindung von Subjektivität und Persönlichkeit der Arbeitenden wird eine erhöhte Identifikation mit der jeweiligen Arbeit und dem sie organisierenden Unternehmen erwartet; ökonomische Vereinnahmungen, die auf der verschwindenden Trennung zwischen Beruflichem und Privatem aufbauen, lassen sich als latentes Risiko beschreiben. Den Vorteilen von Selbstbestimmung und Selbstverwaltung haften Ökonomisierungstendenzen als ihre Schattenseiten unlösbar an.

Im zeitgenössischen Kunstdiskurs werden diese gewandelten Arbeitsverhältnisse ebenso verhandelt, wie die Risiken, die mit der Vereinnahmung des sowohl an künstlerische Produkte als auch an künstlerische Handlungsweisen gebundenen symbolischen Kapitals einhergehen. Gemeint sind damit – um nur einige Stichpunkte zu nennen – die aus den

Zuschreibungen an Kunst und KünstlerInnen abgeleiteten Kreativitätsanrufungen, die an Selbstverwaltung gebundenen prekären Arbeitssituationen, der Verkauf von Subjektivität, die Feminisierung von Arbeit und Selbstökonomisierung.

III. In einer Vielzahl von Publikationen, Ausstellungen und Tagungen, die einmal stärker unter künstlerischen, das anderer mal stärker unter gesellschaftspolitischen oder kulturökonomischen Perspektiven vorgingen, fand sie in den vergangenen Jahren ihren Niederschlag. Eva Grubinger war u. a. in ‚Art & Economy‘, einer vom Siemens Arts Program geförderten Ausstellung, die 2002 in den Hamburger Deichtorhallen gezeigt wurde, vertreten. Im Rahmen der Projektreihe ‚Wirtschaftsvisionen‘, die den Auftakt dieser Ausstellung bildete, entwickelte sie die Arbeit ‚1:1‘. In ihr behandelte sich das Verhältnis von Geld und Kunst, wie es sich durch den gegenseitigen Gegenwert, sowohl auf ökonomischer als auch auf symbolischer Ebene, ergibt: An das Unternehmen ihrer Wahl, die Deutsche Bank, zahlte sie 30.000 DM, entsprechend er von der Deutschen Bank und dem Siemens Arts Program zugesagten Fördersumme von jeweils 15.000 DM. Am 1. Januar 2002, dem Datum des in Kraft treten des EURO, erhielt sie ihren Einsatz samt der Fördersumme zurück, also insgesamt 30.000 Euro, ganz so als sei ihr das Kunststück gelungen, DM gegen Euro im Verhältnis 1:1 zu tauschen.

Zugleich tauschte sie damit nicht Geld gegen Kunst, sondern Geld gegen Geld als Kunst, verwandelte auf diese Weise eine durchaus gewöhnliche wirtschaftliche Transaktion von Ein- und Auszahlung in einen das symbolische Kapital eines Kunstwerks zum Einsatz bringenden Akt. Mehr noch, sie kennzeichnete diesen Akt als allein durch das symbolische Kapital motiviert, entstand doch darüber hinaus kein weiteres im traditionellen Sinne gestaltetes künstlerisches Objekt. Erhalten blieben lediglich die dokumentierenden Photos, die die jeweiligen Schecks und ihre Überbringer, die Künstlerin und die beiden Unternehmensvorstände Fischer und Radomski, in einer Rollangleichung als mit Geld-Koffer ausgestattete Geldboten zeigten. In ‚1:1‘ vollzieht Grubinger damit eine immateriell zu nennenden Geste, die ganz im Sinne der oben beschriebenen Arbeitsformen im Postfordismus nicht auf die Produktion von Werken, sondern auf Prozesse der Verknüpfung, der Organisation, des Managements und der Neukontextualisierung ausgerichtet ist.

Dieser Akzent, der auf die relationalen Verfahren im Kunstfeld gerichtet, ist charakteristisch für die Arbeit Grubingers, auch wenn sie sich üblicher Weise auch materieller Objekte für die Präsentation dieser Fragestellungen bedient. Charakteristisch ist auch, dass sie dabei insbesondere die verschiedenen Kapitalsorten berücksichtigt, die für die Relationen, die im Kunstfeld herrschen, bestimmend sind. Gemeint ist die Differenzierung zwischen ökonomischem, sozialem, kulturellem und symbolischem Kapital, die Pierre Bourdieu vorgenommen hat. Von der umgangssprachlich geläufigen Vorstellung des ökonomischen Kapitals unterscheidet er etwa das soziale, das sich auf Beziehungen, Vernetzungen und darin eingenommenen Stellungen bezieht. Das kulturelle Kapital formiert sich durch Erziehung, Bildung und Wissen, während es sich beim symbolischen Kapital ganz wesentlich um gesellschaftlich zugewiesene Eigenschaften, um Renomé, Außeralltäglichkeit oder Charisma handelt. Alle Kapitalsorten sind nach Bourdieu miteinander verbunden, ergänzen sich gegenseitig und tragen zu der Position und Stellung des Subjekts in den gesellschaftlichen Feldern bei.

IV. Wenn in Eva Grubingers Arbeiten diese Differenzierung der Kapitalsorten Eingang findet, dann mit dem Ziel, ihre Bedeutung für die spezifisch im Kunstfeld eingenommenen Positionen und Rollen zu analysieren und daraus einen Handlungsraum zu entwickeln, der in letzter Instanz einen spielerischen Umgang mit der aktuellen Nähe von Kunst und Ökonomie ermöglicht. So wie sie in ‚1:1‘ ökonomisches und symbolisches Kapital in ein oszillierendes Abhängigkeitsverhältnis zueinander setzte, so nimmt sie sich in ‚Cut-Outs‘ etwa dem Aspekt des sozialen Kapitals an. Es handelt sich bei ihnen um eine Gruppe von Figuren und beweglichen Attributen, die man sich aus dem Internet herunterladen, ausschneiden, und wie die klassischen Anziehpuppen mit den Accessoires staffieren und gruppieren kann. (Eine Installation solcher Figuren, nun auf im Siebdruckverfahren gestaltetes Aluminium übertragen, sehen sie hier (Höhe 120 cm bzw. 75 cm) in einer Version von 1997 in der Galerie Lukas & Hoffmann, Köln). Die Figuren tragen individualisierte Züge, repräsentieren in ihrer Aufmachung und Gestik vor allem aber verallgemeinerbare Typen. Die beweglichen Zeichen, Kleidungsstücke, Buttons oder Frisuren, markieren Zugehörigkeiten zu unterschiedlich definierten Gruppen. Mit Klettband an- und ausziehbar, weisen sie die Bildung von sozialen Zusammenhängen als einen sowohl seitens der Gruppe als auch seitens der Dazukommenden gestaltbaren Prozess aus. Beide Seiten nehmen an Ein- und Ausschlussverfahren mit je unterschiedlichen Verfahren teil und verleihen den

Zugehörigkeitsattributen ihre Bedeutung. Für das weiter gefasste gesellschaftliche Feld besitzen diese Prozesse ebenso Relevanz wie für die spezifischen Verhältnisse im Kunstfeld: Gemeint sind die Formationen von Gruppen, die sich im Interesse bilden, eine bestimmte ästhetische Entwicklung durchzusetzen oder auch Vorgänge, durch die sich soziale und diskursive Zusammenhänge ergeben, die die Bedeutungsproduktion im Kunstfeld mitbestimmen. Gemeint sind aber auch Ausschlussverfahren gegenüber Anderen, die sich durch das Fehlen oder die Abweichung der Gruppenattribute auszeichnen, etwa durch Rasse, Klasse, Geschlecht, Nation, Religion, oder auch ganz einfach nur Alter und mediale Präferenzen. Wie bei Grubinger die Gürtelschließen, entscheiden die verbindenden Merkmale über die soziale Vernetzung, die ihrerseits ermöglichend zur Akkumulation anderer, etwa ökonomischer oder symbolischer Kapitalsorten beiträgt. Denn sie nimmt teil an der Bestimmung der Stellung, welche die Gruppenzugehörigen wie -ausgeschlossenen im Feld einnehmen, sowie der mit ihr verbundenen Bedeutung und Macht.

V. Mit ‚Operation R.O.S.A.‘ nimmt sich Eva Grubinger 2001 einer weiteren Kapitalsorte, der kulturellen, an. R.O.S.A. übersetzt sich in „Rechnergestützte Orientierung der Selbst-Ausbildung“ oder im Englischen „Computer-Aided Orientation of the Self“, was abgekürzt zu „C.A.O.S.“ wird. ‚Operation R.O.S.A.‘ besteht aus einer Videoprojektion und einer emaillierten Polyester-Skulptur in Form einer Kinderrassel, beide, im Verhältnis zu den menschlichen Maßen, gleichermaßen überdimensioniert. Dazu hört man einen von Nina Hagen gesprochenen Text, der die Rassel in ihren Verschlingungen und der Farbgebung sowohl mit der Möbiusschleife assoziiert als auch mit Blei, beides mit den eigenen Eltern verbindet, die 1969, zur Zeit ihrer Geburt, in der ostdeutschen Computertechnologiefirma Robotron arbeiteten, und diesen Sachverhalt wiederum in Beziehung setzt zu so genanntem erzieherisch wertvollem Spielzeug, das die Lernfähigkeit schon im frühkindlichen Stadium gezielt fördert. Dinge werden um sie herum arrangiert, so lässt Grubinger Nina Hagen sagen, „die mich stimulierten, mich intelligent und gefühlvoll, originell und sozial, kreativ und hart arbeitend machen sollten – alles auf einmal!“ Was ist der Unterschied, so fragt sie weiter, „zwischen Stimulation und Kontrolle?“

‚Operation R.O.S.A.‘ rückt die Einübungen von gesellschaftlichen Normen in den Blick, Normen, die – ganz im Sinne der New Economy – Kreativität, soziale Kompetenz und hohe

Leistungsfähigkeit mit einander verbinden. Je früher solche Fähigkeiten und das für sie erforderliche Wissen – als kulturelles Kapital – erworben werden, umso besser sind die Chancen für die spätere Überlebensfähigkeit und den Erfolg. Dass darin eine Form der Selbstzurichtung, wie sie Foucault in den Selbsttechnologien beschreibt, stattfindet, die letztlich vorseilend eine Unterwerfung unter ein ökonomisiertes gesellschaftliches Regelsystem und eine Normierung schon in frühen Kindertagen vollzieht, klingt hier an. Die Verantwortung für das erfolgreiche Mitwirken in der Gesellschaft wird dabei auf das Subjekt verlagert, das durch Selbsterziehung und Selbstbildung dessen Voraussetzungen schafft.

Das Kunst am Bau Projekt ‚Caught in Flux: flexibel.org‘ verlängerte dieses Argument in den Bereich der Erwachsenen-Bildung. Für das Bundesschulzentrum Tamsweg in Salzburg entwarf Grubinger vier Bildallegorien, die auf dem Prinzip der Anamorphose beruhen sich daher hier leider nicht sinnvoll reproduzieren lassen. In ihn nahm sie aus unterschiedlichen Perspektiven das Thema der Selbstoptimierung durch Bildung im Sinne des in der New Economy besonders favorisierten Life-Long-Learning auf. Während eines der Bilder etwa ein Mädchen beim Fitness-Training zeigt, sieht man auf einem anderen einen jungen und einen älteren Mann beim Ringen der Generationen gegeneinander. Nur wer Körper und Geist fit hält – so die darunter liegende ökonomistische Vorgabe – wer an ihnen arbeitet, sie modelliert und beständig auf neue Anforderungen ausrichtet, ist für das Überleben in der postfordistischen Verhältnissen gewappnet. Mit der malerischen Aufführung macht Grubinger Arbeit solche ansonsten eher implizit auftretenden Ansprüche sichtbar und stellt sie einer kritischen Verhandlung zur Verfügung.

VI. Um eine solche Verhandlung überhaupt impulsgebend initiieren zu können, muss Grubinger eine Autorität zugestanden werden, die sich nicht auf ihre ökonomische Fachkompetenz oder einen sozial orientierten beruflichen Hintergrund beruft, sondern die auf dem symbolischen Kapital fußt, das ihr als Künstlerin zufließt. Diese eigene Eingebundenheit in ein gesellschaftliches Netz von Bezügen bringt Grubinger in ihrer Arbeit durch Befragungen der tradierten Künstlerrolle immer wieder zur Anschauung:

‚Sacher Torture‘ etwa rückt einen anderen Aspekt der Selbstoptimierung in Verbindung mit der Sonderstellung des Künstlers in den Vordergrund: Das Format des

Managementseminars, in dem soziale und Führungs-Kompetenzen erprobt und verbessert werden sollen, verschränkt sie mit Anklängen an das tradierten Motiv des Abendmahls. In 7 Bildern wird ein narrativer Zusammenhang suggeriert, und damit einsetzt, dass um einen Arbeitstisch herum 11 Figuren versammelt sind, deren eine einen Heiligenschein trägt. Dessen Vormachtstellung dokumentiert sich in dem Recht, als einziger ein Stück Sacher-Torte verzehren zu dürfen, während die anderen zusehen. Die drei Figuren, die diese Sonderstellung hinterfragen, werden in der Folge aus der Gruppe ausgestoßen. Wie eine Parabel erscheint diese Bilderzählung, in welcher die tradierte gesellschaftliche Funktion des Künstlers, als Führer, Magier, Wunderheiler oder Prophet, in ihren mythischen Qualitäten komprimiert wird. Mythisch insofern, als sie, der Mythos-Definition Roland Barthes entsprechend, keiner historischen Begründung mehr bedarf. Sie bestehen aus vorgefassten Bildern, die den spezifischen Beobachtungen vorangestellt werden – ein Vorgang, den Marcel Mauss als charakteristisch für die Funktion der Magie beschrieb: "Wo immer wir die Magie in Funktion sehen, gehen die magischen Urteile den magischen Erfahrungen vorher; es handelt sich um kanonische Festlegungen von Riten oder Ketten von Vorstellungen, und die Erfahrungen werden nur gemacht, um sie zu bestätigen, fast nie jedoch, um sie zu entkräften." Die Eigenschaften werden von einer Gemeinde zugesprochen, die sich überhaupt erst über ihren Glauben an die eine, herausgehobene Person, begründet. Zweifel wird mit Ausschluss geahndet.

In diesem Sinne beschreibt auch Bourdieu die Regeln im Kunstfeld. Die Mitspieler auf diesem Feld sind im Glauben an das Spiel geeint und erklären sich entsprechend bereit, den dort gültigen Regeln, denen die Positionierungen, die Machtverhältnisse, die Teilhabe der Bedeutungskonstitution und die Akkumulation der verschiedenen Kapitalsorten folgt, für sich zu akzeptieren. Dass das symbolische Kapital hier offiziell höher eingeschätzt wird als etwa ökonomisches, das Anerkennung und Ruhm, gerade im kleinsten Kreis der ebenfalls Initiierten erstrebenswertestes Gut ist, während finanzielle Interessen von Künstlerinnen und Künstlern, Galeristen, Kuratoren oder Kritikern gleichermaßen verleugnet bzw. als zweitrangig behandelt werden, ist wesentlicher Bestandteil dieser Regeln. Grubingers ‚Hype!‘, eines von vier Gesellschaftsspielen (‚Hype!, Hit!, Hack!, Hegemony!‘, 1996) lässt letztlich Gruppe der Eingeweihten, die Kunstgemeinde, ihre eigenen Regeln aufführen. In Anlehnung an die Spielabläufe gängiger Brettspiele strukturiert, exerzieren die Mitspielenden das Verhältnis durch, das unterschiedliche kulturelle

Subfelder zu ihren Öffentlichkeiten aufbauen: da gibt es die Hacker-Kultur, die zwischen dem notwendigen Agieren im Verborgenen und der Sehnsucht nach dem Hacker-Meisterwerk, das unsterblichen Ruhm als Internetlegende verspricht, hin und her schwankt; die einzig ihrer musikalischen kompromisslosen Leistung und Entwicklung verpflichteten Musiker, die auf die Anerkennung in den Charts hoffen; die der Entwicklung radikaler Theorien verschriebene akademische Gemeinde der Politologen, die den Blick zugleich auf die politische Wirksamkeit ihrer Thesen richtet. Alle drei sind Subfelder, die demjenigen der Kunst in ihrer Zerrissenheit zwischen autonomer, ausschließlich auf künstlerische Qualität konzentrierter Entwicklung, die auch die lebenslange Verkennung hinnimmt einerseits und finanziellem Erfolg andererseits erkennbar ähneln.

Das Spiel macht deutlich, in welchem Maße die Organisation einer Öffentlichkeit die Arbeit im kulturellen Feld mitbestimmt. Wie stark sich selbst diese organisatorischen Aufgaben in Abhängigkeit von symbolischem Kapital vollziehen, zeigt Grubinger in der netzbasierten Projekt ‚Computer Aided Curating‘ (1994). ‚C@C‘, so heißt es in dem Flyer, „ist ein Computerprogramm, mit dem man zeitgenössische Kunst produzieren, betrachten, diskutieren und kaufen kann.“ Grubinger übernimmt hier die Vermittlungsarbeit, die üblicherweise Kuratoren oder Galeristen zukommt, indem sie im elektronischen Netzwerk eine Struktur zur Verfügung stellt, die es jedem teilnehmenden Künstler erlaubt, sein Werk zu präsentieren und zum Verkauf anzubieten. Außerdem haben die Teilnehmer die Möglichkeit selbst zu kuratieren, indem sie weitere drei Künstler ausstellen können. Darüber hinaus kann die Arbeit auch im Netz selbst produziert werden, es können Kommentare von anderen Nutzern zu ihnen ebenso hinzugefügt werden wie die Käufer der Arbeiten auch eine Beschreibung ihrer eigenen Tätigkeit angliedern können. Ein Forum, wenn man so will, in dem sich die unterschiedlichen Aktivitäten um künstlerische Arbeit herum als Netz abbilden und wie ein spiegelbildlicher Mikrokosmos im Makrokosmos des Kunstfeldes fungieren.

Außer Kraft gesetzt ist hier lediglich die Wirksamkeit des sowohl Künstlern, als auch Kuratoren, Galeristen oder Kritikern zukommenden symbolischen Kapitals, das nicht nur über den Marktpreis eines Kunstwerks entscheidet, sondern auch über die Bedeutung einer Ausstellung oder einer Rezension. So wie die Anerkennung seitens in Künstlerkreisen geschätzten Künstlers ein Kunstwerks in besonderem Maße adelt, so kann eine nur in

Insiderkreisen geschätzte Galerie oder ein höchst spezialisierte, eingeweihter Kritiker die Arbeit überhaupt erst legitimieren. Mit der Öffnung, die Grubinger in ‚C@C‘ erlaubt, durch die die meisten der sog. Gate Keeping Funktionen oder Legitimationsmechanismen, die im Kunstfeld Gültigkeit besitzen, ausgehebelt werden, rückt sie deren symbolischen Wert umso nachdrücklicher in den Blick.

Gerade er – der symbolische Wert und seine Funktionen im Kunstfeld – gewinnt in ‚Netzbikini‘ (1995) noch einmal zentrale Bedeutung: Wer immer interessiert war, konnte sich aus dem Netz ein Schnittmuster für einen Bikini herunterladen und ihn zu Hause aus einem fertig erhältlichen Netzgardinenstoff zusammennähen. Damit das fertige Teil dann aber auch als ein Kunstwerk gelten konnte, mussten die Schneider sich in ihrem Bikini fotografieren und das Photo an die Künstlerin schicken, die es dann auf der Website platzierte. Im Gegenzug erhielten die Einsender das von der Künstlerin autorisierte Label, das dann auf Kleidungsstück aufgenäht werden konnte. Die interaktive Anlage der Arbeit, die eine breitest mögliche Zugänglichkeit zur Kunst zu offerieren scheint, verschränkt sich hier erneut mit der wertzuweisenden künstlerischen Signatur. Sie ist Teil der seit den 70er Jahren viel und kontrovers diskutierten Autorfunktion, tritt in Grubingers Arbeit zudem nachdrücklich als ein in besonderem Maß genderspezifisch kodifizierter Einschreibungsakt auf: Grubinger modifiziert mit ihrem Label auf dem fast durchsichtigen Bikini die Signaturen auf dem weiblichen Körper, die in den 60er Jahren noch ausschließlich dem männlichen Künstler, Michelangelo Pistoletto oder Yves Klein etwa, vorbehalten waren.

Nimmt man abschließend die unterschiedlichen Perspektiven, unter denen Grubinger die Kapitalsorten untersucht zusammen, so ist bezeichnend für ihre Praxis, dass sie die Kunstfeld herrschenden Regeln stets in Beziehung auch zum darüber hinaus gehenden Feld der jetzigen Gesellschaft. Sie setzt damit nicht nur die seitens der New Economy gesuchten Verbindungen von Kunst und Ökonomie unter künstlerischen Gesichtspunkten ins Bild, sondern sie zielt über die Repräsentation dieser Verbindungen auch auf die Ermöglichung von künstlerischen Bewegungsspielräumen, die jenseits der Ökonomisierung von Kultur liegen. Die Ausstellung ‚Dark Matter‘ verleiht diesen Anspruch insofern besonderen Nachdruck, als sie Macht- und Kontroll-Funktionen der Architekturen und Geräte als in letzter Instanz in sich selbst eingeschlossen charakterisiert. Die

undurchdringliche Schwärze der Materialien, ihre Ausrichtung und Anordnung gleicht metaphorisch eher den Mechanismen der Selbstzurichtung, die an der Perpetuierung bestehender Strukturen und Normen arbeiten – die Praxis Grubingers dagegen exemplifiziert eine Spielart, das geschlossene System zu verlassen.

Beatrice von Bismarck