

Art Handling

Methodische Überlegungen mit Bemerkungen zur *documenta V* sowie zu Christopher d’Arcangelo und Peter Nadins *Functional Constructions*

Felix Vogel

Arbeitsbedingungen

Willi Bongard berichtet im *Manager*-Magazin über die von Harald Szeemann kuratierte *documenta V* (1972):

Alle Kraftanstrengungen Szeemanns wären jedoch vergeblich gewesen, wenn er es nicht verstanden hätte, seine Mitarbeiter über Monate hin für die gemeinsame Aufgabe zu begeistern und zu – unbezahlten und unbezahlbaren – Überstunden zu animieren. Im Schloß Bellevue und in den Ausstellungsgebäuden wurde seit Ostern praktisch rund um die Uhr gearbeitet, werktags wie sonntags. Wollte man das Management-Prinzip Harald Szeemanns benennen, so müßte man von »Management by Love« sprechen. Wobei es durchaus offen bleibt, ob die »Liebe« seiner Mitarbeiter der Sache selbst oder der Persönlichkeit Harald Szeemanns galt. Für eine an Selbstaufopferung grenzende Loyalität zu Harald Szeemann lieferte der Ausstellungsarchitekt der *documenta*, Dipl.-Ing. Lorenz Dombois, ein Beispiel. Der junge Berliner verbot sich beim Aufstellen einer Stahlplastik des Amerikaners Richard Serra und zog sich dabei eine schmerzhafte Muskelentzündung zu. Obwohl ihm der Arzt strengste Bettruhe verordnete, schleppte sich Dombois auf Krücken durch die beiden Ausstellungsgebäude, um die Handwerker zu beaufsichtigen. Nachts aber hockte er vor seinem Reißbrett im Schloß Belle-

vue, wo er durch sein Vorbild die übrigen Mitarbeiter Szeemanns anfeuerte, die mehr als einmal dem Zusammenbruch nahe schienen.¹

Die Anekdote verdeutlicht zentrale Aspekte, die auch heute noch immer für das Funktionieren von Gegenwartskunstaustellungen Gültigkeit besitzen: prekäre Beschäftigungsverhältnisse, persönliche Aufopferung, Selbstaussbeutung und nicht zuletzt die immense, meist unsichtbar gemachte Arbeit von zahlreichen Beteiligten, die in eine Ausstellung einfließt, insbesondere die der diversen Gruppe der Art Handler:innen. Mit *Art Handling* sind so diverse Tätigkeiten wie die Installation von Werken (oder deren Produktion von Ort), der Bau der Ausstellungsarchitektur, das ordnungsgemäße Verpacken, Verladen und Transportieren von Werken u. a. m. bezeichnet.

Der Aufsatz ist von der Vorstellung geleitet, dass die Auseinandersetzung mit der *Backstage* einer Ausstellung, insbesondere in Bezug auf die Kategorie Arbeit, zu einer ihr angemesseneren Idee kollektiver Produktion und damit zu einer Dezentrierung von klassischen Modellen der Autor:innen-schaft beiträgt. In einem ersten Schritt gehe ich der These nach, dass die viel beschworene Erneuerung der Kunst und der Ausstellung um 1970 nur durch bestimmte Infrastrukturen, durch andere Produktionsbedingungen und damit auch durch eine andere Arbeitsteilung möglich wurde. Anschließend skizziere ich, welche methodischen Probleme auftauchen, wenn wir uns mit dem Komplex des Art Handling befassen, und wie ein Arbeitsprogramm für eine politische Wissensgeschichte des Ausstellens aussehen könnte. Darauf aufbauend widme ich mich zum Schluss einer Werkserie von Christopher d’Arcangelo und Peter Nadin, in der materielle Praktiken des Art Handling reflektiert werden, um diese als Infrastrukturkritik (im Gegensatz zur Institutionskritik) zu beschreiben und damit eine Fallstudie zu liefern, wie die politische Dimension der Produktion von Ausstellungen sichtbar gemacht werden kann.²

1 Willi Bongard: »Das Kunststück von Kassel«, in: *Manager* (September 1972), S. 52-56, hier S. 56.

2 Der Forschungsstand zum Thema *Art Handling* ist überschaubar. Erwähnenswert ist der Sammelband: Lucie Kolb et al. (Hg.): *Art Handling: Partituren der Logistik*, Zürich: JRP Ringier 2016. Burcu Dogramaci und Ursula Ströbele arbeiten aktuell an dem Forschungsprojekt »(Un)Mapping Infrastructures. Transnational Perspectives in Modern and Contemporary Art«, das sich aber eher auf Fragen der Logistik bezieht; eine Diskussion ihrer Perspektive findet sich in: Sabeth Buchmann/Ilse Lafer: »Conversation with Burcu Dogramaci & Ursula Ströbele: Producing, Transport, and Logistics Infrastructure in Modern and Contemporary

Infrastrukturen

Harald Szeemann selbst erwähnt in einer Schilderung, die knapp zwei Jahre vor der Eröffnung der *documenta V* erscheint, die Produktionsbedingungen der Gegenwartskunst:

Die künstlerische Produktion ist weltweit in ihre »post-object«-Phase getreten. Was das bedeutet, wissen alle Ausstellungsmacher: Es bedeutet die Präsenz der Künstler während Wochen, ein Eingehen auf alle Materialwünsche, ein Mehrfaches an Aufwand für Einrichtung und Unterhalt der Werke. Es bedeutet auch, daß wenn heute mit einem Künstler verhandelt wird, dieser im Mai 1972 etwas anderes machen will, obwohl alle Materialien bestellt und bezahlt sind. Das bedingt einen Stab an Technikern, Ingenieuren, Handwerkern, der nur für 5 tätig ist und der nicht lediglich in letzter Minute zusammengetrommelt werden kann. Es bedingt auch andere Arbeitszeiten [...].³

Was der Kurator hier als »post-object«-Phase« beschreibt, ist in der Kunstgeschichte auf Begriffe wie *Conceptual Art*, *post-medium condition*, *post-studio practice* oder *site-specificity* gebracht worden. Verkürzt gesagt sind damit einerseits unterschiedliche Phänomene der Entgrenzung von Kunst gemeint, andererseits beschreiben diese Begriffe die vermeintliche Privilegierung der *Idee* gegenüber einem konkreten Objekt. Dennoch müssen sich auch Ideen in Ausstellungen materialisieren und Szeemann verweist auf die vermeintliche Paradoxie, dass die »post-object«-Kunst einen erheblichen materiellen Aufwand in »Einrichtung und Unterhalt« gegenüber traditionellen Werken erfordert. Kunstausstellungen entstehen also nunmehr nicht, indem Objekte von A nach B verschickt werden, sondern Werke werden in der Ausstellung von einer Vielzahl von unterschiedlich spezialisierten Akteur:innen vor Ort produziert.⁴ Die »Präsenz« der Künstler:innen am Ort der Ausstellung ist

Art«, in: Martin Beck et al. (Hg.): *Broken Relations. Infrastructure, Aesthetics, and Critique*, Leipzig: Spector Books 2022, S. 123-135. Erwähnenswert ist auch das (dem Anschein nach) leider eingestellte Magazin *Art Handler*, www.art-handler.com [Zugriff am 29.08.2023].

- 3 *documenta* archiv Kassel [daK], AA, d05, 59, Harald Szeemann: Zur Situation im Herbst 1970 (o. D.), fol. 27-29, hier fol. 28.
- 4 Die *in-situ*-Produktion löst das Verschicken von Kunstwerken nicht ab, sondern stellt eine Ergänzung dar. Für das Format der periodischen Gegenwartskunstausstellung (*Biennale*, *Manifesta*, *documenta* etc.) stellt diese jedoch den dominanten Produktionsmodus dar.

zwar, wie Szeemann behauptet, essenziell, sie sind aber in ein Netzwerk mit anderen Akteur:innen und Infrastrukturen eingebunden, die ebenfalls für die Vorbereitung der Ausstellung unerlässlich sind. Dies hat nicht nur Konsequenzen für den Werkbegriff selbst, sondern auch für den Begriff der Ausstellung, respektive bedingen sich die veränderten Werk- und Ausstellungsformen um 1970 gegenseitig.⁵ An drei Archivadokumenten der *documenta V* lassen sich die Produktionsbedingungen dieser Ausstellung weiter konkretisieren:

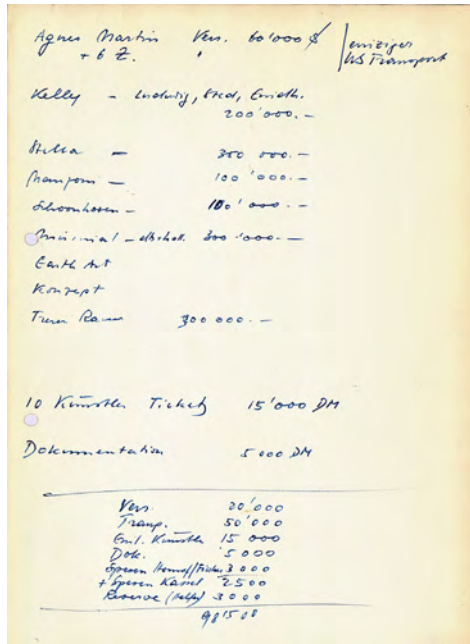


Abb. 1: Budget der Sektion »Idee + Licht« der *documenta V*, 1972 (Foto: daK).

Auch dass sich der Sektor der Kunstlogistik im selben Zeitraum professionalisiert und expandiert, indem sich ortsspezifische Produktionsbedingungen entwickeln, steht dazu nicht in einem Widerspruch, sondern muss als Effekt der grundsätzlichen Dominanz der Ausstellungsförmigkeit der Gegenwartskunst verstanden werden.

5 Vgl. zur veränderten Qualität und neuen Ästhetik der Ausstellungen um 1970 Irene Calderoni: »Creating Shows: Some Notes on Exhibition Aesthetics at the End of the Sixties«, in: Paul O'Neill (Hg.): *Curating Subjects*, London: Open Editions 2007, S. 63-79.

Das vorläufige Budget der Sektion »Idee + Licht« (Abb. 1) – also derjenigen Abteilung der *documenta V*, die im weitesten Sinne Künstler:innen der *Minimal und Conceptual Art* präsentierte – ist in dieser Hinsicht aufschlussreich.⁶ Im oberen Teil sind Versicherungswerte aufgeführt: Allein Frank Stellas Werke sind mit 350.000 Dollar beziffert, wohingegen für die Konzeptkunst kein Wert angegeben ist. Im Vergleich mit anderen Abteilungen ist auch der unten aufgeführte Wert von 50.000 DM für Transport äußerst gering. Allein das Werk *Five Car Stud* von Ed Kienholz verschlang mit 95.000 DM fast die doppelte Summe der gesamten Sektion. Der Transport von Kunstwerken wird zwar nicht vollkommen obsolet für Großausstellungen, jedoch ist für die Produktion vor Ort eine andere Logistik erforderlich. Einen Großteil des Budgets der Sektion verbrauchen die Flugtickets der Künstler:innen (im Vergleich mit der Versicherungssumme: zwei Drittel dieser). Das hat auch einen Grund. Ein Brief Konrad Fischers (Abb. 2), der die Sektion mit Klaus Honnef kuratierte, an Michael Harvey verdeutlicht, dass nun nicht mehr Werke verschickt werden, sondern Künstler:innen: »If it is possible, it is best if you bring your work yourself.«⁷

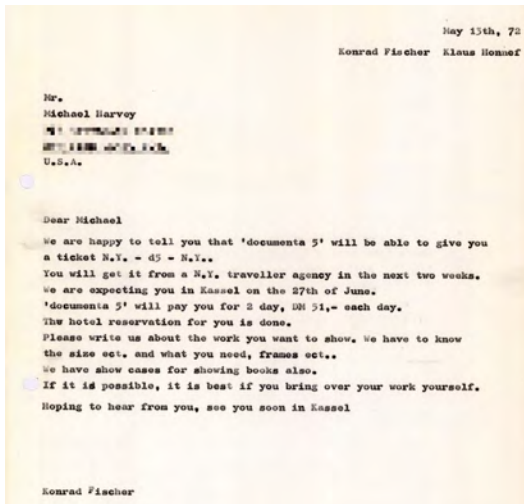


Abb. 2: Brief von Konrad Fischer an Michael Harvey, 1972 (Foto: daK, geschwärzt).

6 Vgl. dazu Budget der Sektion »Idee + Licht« der *documenta V* (1972), daK, AA, d05, 106, fol. 33.
7 daK, AA, d05, 106, Brief von Konrad Fischer an Michael Harvey (1972), fol. 8.

Auch John Baldessari, ebenfalls Teil der Sektion »Idee + Licht«, erkundigt sich nach Flugtickets und verweist auf seine Arbeitsweise:

Is airfare provided to install? Are any other expenses provided? The answer will dictate what I do. Some last things I have done have involved marking directly on the wall, others depend largely on my installation. Does the idea section mean only those exhibits that be sent thru the mail?⁸ (Abb. 3)

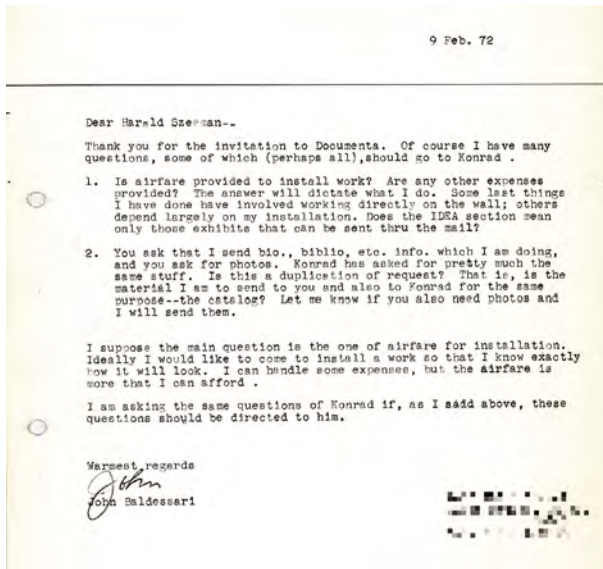


Abb. 3: Brief von John Baldessari an Harald Szeemann, 1972
(Foto: daK, geschwärzt).

Die kurzen Ausschnitte der beiden Künstlerkorrespondenzen zeigen die Abhängigkeit der künstlerischen Produktion von Infrastrukturen auf: John Baldessari und Michael Harvey sind auf den transatlantischen Flugverkehr und auf ein preiswertes und schnelles internationales Postsystem angewiesen (»sent thru the mail« meint eben keinen kostspieligen und langwierigen Frachtweg). Insbesondere in Baldessariss Aussage wird klar, dass es die materiellen Infrastrukturen sind, die die künstlerische Praxis und das finale

8 daK, AA, d05, 131, Brief von John Baldessari an Harald Szeeman (1972), fol. 95.

Werk bestimmen. Die Ausstellung wird hier als ein Ort sichtbar, der kein leeres Gefäß ist, das nur noch (mit bereits existierenden Kunstwerken) gefüllt werden muss, sondern sie nimmt eine aktive Rolle in der Produktion von Werken ein.

Die Infrastrukturforschung hat dargelegt, dass Infrastrukturen zugleich als »product and process«⁹ verstanden werden müssen. Infrastrukturen sind »embedded« (»sunk into, inside of, other structures, social arrangements and technologies«) und »transparent to use, in the sense that it does not have to be reinvented each time or assembled for each task«¹⁰. Sie dürfen aber nicht nur als »physical forms« und »built networks that facilitate the flow of goods, people, or ideas and allow for their exchange over space«¹¹ betrachtet werden, sondern müssen auch in Bezug auf die von ihnen verrichtete Arbeit und in sie einfließende »Infrastruktur-Arbeit«¹² untersucht werden. In Bezug auf die Ausstellung bedeutet das, dass diese nicht einfach ein statisches Gefüge zur Präsentation von Kunst darstellt, sondern dass ein solches Gefüge durch einen komplexen und arbeitsteiligen Prozess unterschiedlicher Akteur:innen überhaupt erst hergestellt und aufrechterhalten werden muss. Keller Easterlings Auseinandersetzung mit dem Begriff der *Disposition* und der Unterscheidung zwischen »object form« und »active form« ist in diesem Zusammenhang hilfreich:

Disposition is the character or propensity of an organization that results from all its activity. It is the medium, not the message. It is not the pattern printed on the fabric but the way the fabric floats. It is not the shape of the game piece but the way the game piece plays. It is not the text but the constantly updating software that manages the text. Not the object form but the active form.¹³

9 Susan Leigh Star/Karen Ruhleder: »Steps Toward an Ecology of Infrastructure: Design and Access for Large Information Spaces«, in: *Information Research Systems* 7 (1996) 1, S. 111-134, hier S. 111.

10 Ebd., S. 113.

11 Brian Larkin: »Politics and Poetics of Infrastructure«, in: *Annual Review of Anthropology* 42 (2013) 1, S. 327-343, hier S. 328.

12 Gabriele Schabacher: *Infrastruktur-Arbeit. Kulturtechniken und Zeitlichkeit der Erhaltung*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2022.

13 Keller Easterling: *Extrastatescraft: The Power of Infrastructure Space*, London: Verso Books 2016, S. 21.

Verschieben wir unseren Blick auf die Ausstellung entsprechend von ihrer objekthaften Form hin zu einer aktiven Form, dann erlaubt dies eine Fokussierung auf diejenigen Prozesse, die Ausstellungen ermöglichen – und wie Ausstellungen Kunstwerke ermöglichen. Diese Blickverschiebung ist auch eine Erweiterung, denn es wird notwendig, nicht mehr nur die Ausstellung im engeren Sinn (also das Produkt, das von Besucher:innen betrachtet werden kann) zu untersuchen, sondern auch die an sie geknüpften Infrastrukturen und damit in letzter Konsequenz auch sozioökonomische Verhältnisse ins Zentrum zu rücken.

Damit ist jedoch keinem ökonomischen oder infrastrukturellen Determinismus das Wort geredet. Die Wechselbeziehungen sind komplexer. So ist etwa der internationale Flugverkehr (der ab dem Ende der 1960er Jahre massiv ausgebaut und erschwinglich wird) der Gegenwartskunst zwar äußerlich, doch ermöglicht er andere Produktionsweisen, die sich letzten Endes auch in die Werke einschreiben.¹⁴ Daraus lässt sich eine allgemeinere Hypothese ableiten: Dass die Kunst seit den 1960er Jahren nicht mehr an Medien gebunden ist und sie verstärkt seit den 1980er Jahren installations- und ausstellungsförmig¹⁵ wird, kann nicht allein durch einen anderen Werkbegriff beschrieben werden. Stattdessen wird diese Entwicklung von neuen Infrastrukturen ermöglicht respektive müssen neue Verfahren entwickelt werden, damit diese Kunst überhaupt erst in Erscheinung treten kann.

14 Jennifer L. Roberts hat mit *Transporting Visions* eine beeindruckende Studie vorgelegt, die sich mit dem Transport von Gemälden zwischen 1760 und 1860 befasste und wie dieser sich beispielsweise auf Formate und Malweisen auswirkte. Michael Sanchez nimmt in seiner noch unveröffentlichten Monografie eine gegenläufige Perspektive ein und untersucht die Produktionsweisen von Künstler:innen (insbesondere im Umfeld Konrad Fischers), die zwischen Europa und den USA in den 1960er und 1970er Jahren reisen und Werke vor Ort produzieren, vgl. Jennifer L. Roberts: *Transporting Visions: The Movement of Images in Early America*, Berkeley u. a.: University of California Press 2014; Michael Sanchez: *The Traffic in Artists: How the Human Became the Medium* (erscheint 2024).

15 Vgl. Helmut Draxler: »Die Abkehr von den Wenden. Eine zentrifugale Avantgarde (1986-1993)«, in: Matthias Michalka (Hg.): *to expose, to show, to demonstrate, to inform, to offer. Künstlerische Praktiken um 1990. Ausstellungskatalog mumok Wien*, Köln: Walther König 2015, S. 47-62.

Methode

Die konkrete Entstehung von Werken *in situ* sowie der Aufbau von Ausstellungen ist fast immer äußerst schlecht dokumentiert. In den Dokumenten zur Produktion der *documenta V* – und das ist eine Ausstellung, die noch kaum über telefonische Absprachen, sondern über Briefe und Telegramme vorbereitet wurde – finden sich zwar Skizzen von Künstler:innen, die unterschiedlich konkrete Vorschläge machen, die tatsächliche Formgenese oder technische Umsetzung bleibt aber meist im Dunkeln. Häufig findet sich auf an Harald Szeemann adressierten Briefen dessen schlichter handschriftlicher Vermerk »Dombois«. Der Kurator leitete also die Korrespondenz an seinen technischen Leiter weiter, der sich mit der spezifischen Umsetzung befassen musste. In seltenen Fällen sind Pläne und eine Korrespondenz zwischen Lorenz Dombois und den Künstler:innen vorhanden, fast immer können wir jedoch davon ausgehen, dass zentrale Entscheidungen ad hoc vor Ort gefällt wurden und aufgrund ihres mündlichen Charakters nicht dokumentiert sind. Das mag einerseits der flüchtigen und oft stressigen Situation des Aufbaus geschuldet sein, andererseits drückt sich dadurch auch die geringe Wertschätzung gegenüber diesen Formen der Arbeit aus.

Ziel einer politischen Wissensgeschichte der Ausstellung, die die Vielzahl der an ihr beteiligten Akteur:innen ernst nimmt, kann es jedoch nicht sein, die Genese eines Werks oder einer Ausstellung vollständig und ohne Widersprüche zu rekonstruieren. Was wäre dadurch auch gewonnen? Vielmehr muss es um eine Blickverschiebung gehen, die auf meist vernachlässigte Wissensformationen und Dinge im Feld der Ausstellung fokussiert. Für ein solches Arbeitsprogramm sind drei Punkte hervorzuheben:

Erstens: Das Wissen der Art Handler:innen ist am besten mit dem Begriff des *tacit knowledge* – also »implizites« oder »informelles Wissen« – beschrieben. Michael Polanyi, der den Begriff maßgeblich geprägt hat, bringt es auf den Punkt: »we can know more than we can tell«¹⁶. Es ist ein Wissen, das schwer verbalisierbar, nicht formalisiert oder kodifiziert ist, und es ist ein an einen Körper gebundenes personales Wissen. Daher kann es eher als ein »Können«¹⁷ bezeichnet werden: Es ist ein »knowing how« und kein »knowing that«. Entsprechend sind es eher Geschicklichkeiten, Fertigkeiten, Routinen

16 Michael Polanyi: *The Tacit Dimension*, Chicago: University of Chicago Press 1966, S. 4.

17 Schabacher: *Infrastruktur-Arbeit* (Anm. 12), S. 124.

und Gewohnheiten, die die Tätigkeiten der Art Handler:innen bestimmen. Es ist überflüssig zu erwähnen, dass es keine Handbücher gibt und Art Handler:in auch kein Ausbildungsberuf ist. Auffällig ist jedoch, dass der Beruf zu sehr großen Teilen von ausgebildeten Künstler:innen ausgeführt wird, etwas weniger häufig auch von Architekt:innen. Das Wissen des ›knowing how‹ ist auch nicht objektivierbar. Es ist oft von einer Ahnung geleitet, was uns aber vor eine große methodische Herausforderung stellt, denn: ›how do you demonstrate the reliability of a hunch?‹¹⁸.

Damit verbunden ist auch, *zweitens*, dass es ein Praxiswissen ist. Das Art Handling ist eine Verschränkung unterschiedlicher Praktiken, die Ausstellung eine Wissensformation. Dabei handelt es sich nicht nur um »künstlerische« oder »handwerkliche«, sondern auch um »soziale« Praktiken. Rahel Jaeggi etwa legt dar, dass

einzelne soziale Praktiken [...] *Voraussetzungen* in anderen Praktiken [haben], und sie bieten *Anschlüsse* für weitere Praktiken. Praktiken sind somit vernetzt mit vielfältigen anderen Praktiken und Einstellungen, in deren Zusammenhang sie ihre spezifische Funktion und Bedeutung erst gewinnen.¹⁹

Die Produktion von Ausstellungen bildet als soziale Umgebung eine »community of practice«²⁰ aus. Ein solches Praxiskollektiv verfügt neben dem Wissen über formalisierte oder zumindest routinierte²¹ Prozesse (beim Aufbau einer Ausstellung beispielsweise der genau festgelegte Umgang mit Leihgaben: von Verantwortlichkeiten gegenüber dem Kurierdienst über die Akklimatisierung von Werken, bevor sie aus der Transportkiste genommen werden, bis hin zur Verwendung von Handschuhen) und erlernten handwerklichen Fähigkeiten auch über äußerst schwer bestimmbare soziale

18 Keller Easterling: *Medium Design*, London: Verso Books 2021, S. 29.

19 Rahel Jaeggi: *Kritik der Lebensformen*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2013, S. 104.

20 Etienne Wenger: *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*, Cambridge: Cambridge University Press 1998.

21 Gabriele Schabacher weist unter Rekurs auf u. a. Harvey Sacks, Susan Leigh Star und Geoffrey Bowker darauf hin, dass diese Routinen, die als der vermeintliche Normalzustand oder das Gewöhnliche gelten, nicht einfach existieren, sondern jeden Tag aufs Neue (wieder-)hergestellt werden müssen. Diese »Normalisierungsarbeit« hat einen wichtigen Anteil an der Formation eines Praxiskollektivs, vgl. Schabacher: *Infrastruktur-Arbeit* (Anm. 12), S. 18.

Übereinkünfte und Wertvorstellungen respektive bringt es diese überhaupt erst hervor. Auch diese Praktiken und das ihnen inhärente Praxiswissen schlagen sich in der Ausstellung nieder.

Drittens: Um das Wissen des Art Handling zu bestimmen bzw. zu benennen, welche Praktiken darunter subsumiert werden, lohnt es sich, der Aufforderung Susan Leigh Stars zu folgen: »study boring things«²². Das beinhaltet unter anderem die Auseinandersetzung mit der Logistik von Kunst (von Verpackungsmaterial über Transportkisten bis zu klimatisierten LKWs), Reiseinfrastrukturen, Leih- und Versicherungsscheinen, Werkzeugen (wie etwa der Einsatz von Akkuschauber oder Hubstaplern), Displaysystemen, Kostenvoranschlägen, Temperatur- und Luftfeuchtigkeitsprotokollen, Materialgutachten, Brandschutzverordnungen, Förderrichtlinien, Arbeitsverträgen und dergleichen mehr. Dabei sind diese, wie Monika Dommann für die Geschichte der Logistik ausführt,

anonymen Dinge [...] [alles andere als] zweckfrei und unpolitisch. Sie sind als Verbindungsglieder und neuralgische Schlüsselstellen besonders geeignet, um die sozialen und politischen Bedingungen und Folgen der ineinander verwobenen Bewegungen von Menschen, Dingen und Zeichen zu untersuchen.²³

Das gilt auch für die Ausstellung.

Infrastrukturkritik

Um eine Lesart vorzustellen, wie mit diesen vermeintlich langweiligen und anonymen Dingen umgegangen werden kann – und erneut die Kategorie der Arbeit hervorzuheben –, diskutiere ich abschließend ein Werk von Christopher d'Arcangelo und Peter Nadin. Damit schließt sich auch der Kreis zu den eingangs zitierten »unbezahlten und unbezahlbaren Überstunden« der *documenta-V*-Mitarbeitenden. Zugleich verweise ich auf eine politische Dimension der Ausstellung, die über ihre Grenzen im engeren Sinn hi-

22 Susan Leigh Star: »The Ethnography of Infrastructure«, in: *American Behavioral Scientist* 43 (1999) 3, S. 377-391, hier S. 377.

23 Monika Dommann: *Materialfluss: Eine Geschichte der Logistik an den Orten des Stillstands*, Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 2023, S. 31.

nausgeht. Durch die Auseinandersetzung mit dieser künstlerischen Position lässt sich einerseits zeigen, wie die politische Ökonomie der Ausstellung *im und als* Werk reflektiert wird, andererseits soll damit die Wichtigkeit der Infrastrukturkritik als Teil einer politischen Wissensgeschichte des Ausstellens unterstrichen werden.

Four days work:

1875 sq. ft., 75' X 25'

Function by Allan D'Arcangelo

Design by function

Execution by Peter Nadin*

Materials: Sandpaper, Polyurethane

Purchased by Allan D'Arcangelo

The product of four days work may be seen on June 16th, 1978, between 12 noon and 5 PM. at 99 Prince St. N.Y.C.. 5th floor, west.

One hundred and ninety nine hours work:

5,000 sq. ft., 50' X 100'

Function by Stephen and Naomi Antonakos

Design by function

Execution by Christopher D'Arcangelo*

Materials: Ceiling metal, Caulking compound, Steelwool, Plaster, Naphtha, Screws, Nails, Latex paint, Primer, Alcohol

Purchased by Stephen and Naomi Antonakos

The product of one hundred and ninety nine hours work may be seen on June 16th, 1978, between 10:00 AM. and 5 PM., at 435 West Broadway N.Y.C., 4th floor.

*We have joined together to execute functional constructions and to alter or refurbish existing structures as a means of surviving in a capitalist economy.

Peter Nadin and Christopher D'Arcangelo can be contacted to execute future works at: 84 West Broadway N.Y.C., N.Y. 10007. Tel. 732-1153 or 260 Elizabeth St. N.Y.C., N.Y. 10012. Tel. 966-6139

Abb. 4: Christopher d'Arcangelo & Peter Nadin: Four days work und One hundred and ninety nine hours work, 1978 (Foto: © Cathy Weiner).

1977 begannen die beiden Künstler Christopher d’Arcangelo und Peter Nadin eine Serie von ephemeren Werken, die heute als *Functional Constructions* bekannt sind. Das Œuvre von Christopher d’Arcangelo ist nur fragmentarisch überliefert, weshalb es in der Forschung kaum Beachtung fand. Wie zahlreiche junge Künstler:innen arbeiteten d’Arcangelo und Nadin als Art Handler, unter anderem für die John Weber Gallery und das frisch eröffnete P.S. 1. Für diese und andere Institutionen, wie auch für private Wohnräume, führten sie Konstruktionsarbeiten (insbesondere von Decken und Wänden) aus, um sich ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Die genauen Angaben zu diesen handwerklichen Tätigkeiten wurden von d’Arcangelo und Nadin für jedes Vorhaben in einem Schriftstück dargestellt, von dem sie etwa jeweils 100 Stück per Post verschickten.

Zwei Beispiele dafür sind *Four days work* und *One hundred and ninety nine hours work* (Abb. 4). Angegeben sind neben der titelgebenden Arbeitszeit zudem unter anderem die Maße der ausgeführten Konstruktion, die Namen der Auftraggeber:innen und das benötigte Material. Bis hierhin unterscheidet sich das Dokument kaum von einer normalen Rechnung, die eine bestimmte Dienstleistung wiedergibt. Entscheidend ist der Absatz, der die Adresse und Uhrzeit angibt, wo das ›Produkt‹ besichtigt werden kann: »The product of ninety nine hours work may be seen on June 16th, 1978, between 10:00 AM. and 5 PM., at W435 West Broadway, N.Y.C., 4th floor.«²⁴

Werden die Konstruktionen der beiden Künstler mit dieser ›Ausstellungseinladung‹ zu Kunst erklärt? Werden handwerkliche Fähigkeiten zu künstlerischen deklariert? Es ist komplizierter: Das Werk hat auch nach der Deklaration durch das ›Einladungsschreiben‹ eine konkrete Funktion – eben als Wand – und damit nicht den Status eines autonomen Kunstwerks. Durch die Erklärung wird vielmehr die Frage gestellt, was ein Objekt zu einem Kunstwerk macht. Dies jedoch nicht im Sinne von Donald Judds performativem Diktum »If someone says his work is art, it’s art«²⁵, sondern als Sichtbarmachung der materiellen und ökonomischen Möglichkeitsbedingungen der Kunstproduktion. Zudem ist es als eine Reflexion auf die Arbeitsteilung

24 NYU Libraries, Fales Library and Special Collections [NYFLSC], Christopher d’Arcangelo Papers MSS 264, Christopher d’Arcangelo & Peter Nadin: *Four days work* und *One hundred and ninety nine hours work* (1978).

25 Donald Judd: »Statement«, in: Kynaston McShine (Hg.): *Primary Structures. Younger American and British Sculptures. Ausstellungskatalog Jewish Museum, New York 1966*, S. 20.

im Kunstsektor zu verstehen. Ganz banal: Für Ausstellungen müssen Wände gebaut werden und die meisten Künstler:innen benötigen einen *day job*.²⁶ Sehr oft, wie bei d’Arcangelo und Nadin, überschneidet sich beides. Damit wird nicht zuletzt auf den prekären Status von Arbeit im Kunstsektor verwiesen. Und deswegen heißt es im vorletzten Absatz: »We have joined together to execute functional constructions and to alter or refurbish existing structures as a means of surviving in a capitalist economy.«²⁷

Verallgemeinernd ließen sich die *Functional Constructions* auf den Begriff der Infrastrukturkritik bringen. Marina Vishmidt beschreibt die Verlagerung von einer Institutionskritik hin zu einer Infrastrukturkritik folgendermaßen:

This entailed switching from a critique that called on a certain discourse or performativity of citizenship – institutional – to a critique that took an immanent view on the means of production or conditions of possibility of both the institution and its critique – infrastructural. An institution can be a type of infrastructure, but the shift needs to be understood as moving from a standpoint which takes the institution as its horizon, thus accepting the moralised premises that perpetuate it, to one which takes the institution as a historical and contingent nexus of material conditions amenable to re-arrangement through struggle and different forms of inhabitation and re-distribution.²⁸

Mit den *Functional Constructions* wird eine solche Kritik auf eine doppelte Weise artikuliert: in einem ersten Schritt in Bezug auf die Materialität der Infrastruktur des Kunstbetriebs, also die Ubiquität von temporären Wänden. In einem zweiten Schritt werden zudem die daran geknüpften Arbeitsbedingungen, die oft unsichtbar gemacht werden, aufgezeigt. Es geht dann nicht mehr nur um die Kritik einer Institution in ihrer Funktion als bürgerliche Einrichtung zur Präsentation von Kunst. Die Kritik betrifft eine fundamentale Ebene, indem sie sich auf prekäre Arbeitsbedingungen und soziale

26 Das *Blanton Museum of Art* (Austin, Texas) widmete den *Day Jobs* von Künstler:innen und wie diese deren künstlerische Praxis beeinflussten, 2023 eine umfangreiche Ausstellung.

27 Arcangelo & Nadin: *Four days work* (Anm. 24).

28 Marina Vishmidt: »A Self-Relating Negativity: Where Infrastructure and Critique Meet«, in: Martin Beck et al. (Hg.): *Broken Relations. Infrastructure, Aesthetics, and Critique*, Leipzig: Spector Books 2022, S. 29–44, hier S. 30.

Verhältnisse bezieht, die den Kunstbetrieb überhaupt erst ermöglichen und die dieser wiederum reproduziert.

Damit eröffnet sich ein weiterer Zugang, mit dem sich die *Functional Constructions* in einen größeren sozioökonomischen und urbanen Kontext einordnen lassen: Denn neben Wänden für Ausstellungsräume errichteten D'Arcangelo und Nadin auch solche für Wohnungen, insbesondere für Lofts in den New Yorker Stadtteilen SoHo und Tribeca. Beides – Kunsträume und Künstler:innenlofts – sind im New York nach der Haushaltskrise von 1975 treibende Kräfte der Gentrifizierung, hier ergibt sich ein direkter Link zwischen Kapital und Kunst.²⁹ Vor diesem Hintergrund legen die *Functional Constructions* die Kompliz:innenschaft von Künstler:innen mit dem spekulativen Immobilienmarkt offen. Die Wand ist somit nicht mehr bloß eine Wand, sondern vielmehr materialisieren sich in ihr die an sie gebundenen sozialen Verhältnisse, Arbeitsbedingungen und urbanen Effekte. Auch diese sind Teil der Institution »Kunst« und müssen für eine politische Wissensgeschichte des Ausstellens in den Blick genommen werden.

29 Sami Siegelbaum hat diesen Aspekt in d'Arcangelos Praxis ausführlich herausgearbeitet und in den sozioökonomischen Kontext New Yorks eingebettet, vgl. Sami Siegelbaum: »Christopher D'Arcangelo Speculates. Transcending the Art-Labor Dialectic in Post-Fiscal-Crisis New York«, in: *American Art* 36 (2022) 1, S. 90-109.

