

Christine Nippe

Streetwise – Die Aneignung des New Yorker Stadtraums bei Ellen Harvey

Spätestens seit Anfang der Neunzigerjahre scheint der „spatial turn“ nicht nur die Sozial- und Kulturwissenschaften, sondern ebenfalls die Kunst erfasst zu haben. Dabei kreuzen sich theoretische Ansätze der 1960er – etwa inspiriert durch die Situationistische Internationale und die Performance-Bewegung – mit Paradigmen der Neunzigerjahre, die sich am Versuch einer kritischen Reaktion auf die kulturellen Ökonomien und ihrer Vereinnahmung des städtischen Raumes abarbeiten.¹ Während die einen Macher also künstlerische Projekte in Reaktion auf die postfordistische Stadt erproben, entwickeln andere alternative Mappings und Kartographien, die nun auch per Internet abrufbar sind. Auch die Medien sind so vielfältig wie die Themen und Raumparadigmen zur Stadt. Sie reichen von Malerei, Fotografie, Video, Installation oder Skulptur bis hin zu relationalen oder interaktiven Projekten im Internet. Viele Arbeiten bewegen sich nun nicht mehr ausschließlich im White Cube oder „draußen“ in der Stadt, sondern verbinden Innen- und Außenraum, Ausstellungsorte und Straße.

Das Projekt der New Yorker Künstlerin Ellen Harvey, das ich hier vorstellen möchte, bewegt sich ebenfalls durch die Stadtlandschaft. Dabei produziert Harvey jedoch keine bleibenden Großobjekte oder, wie die amerikanische Kunsthistorikerin Miwon Kwon es bezeichnet, „plop art“, sondern erstellt Malereien an New Yorker Hauswänden oder Brandmauern. In ihrem Buch *The New York Beautification Project* (2005) beschreibt Harvey ihre Erlebnisse, die sie während ihrer gleichnamigen Arbeit in den Jahren 1999-2001 machte. Im Juni 1999 begann sie ihr Vorhaben, die Stadt mithilfe von hundert kleinen ovalen Landschaftsmalereien „zu verschönern“. Sie realisierte vierzig dieser in Öl gemalten Szenarien auf unterschiedlichen von Graffiti besprühten Oberflächen über den gesamten Stadtraum verteilt und betont, dass sie dies ohne Auftrag und ohne Erlaubnis durchführte. Jede Malerei besaß eine ungefähre Größe von fünf mal sieben Inches. Fühlte sich jemand von ihnen belästigt, ließ sie sie unvollendet oder entfernte sie wieder.

Theoretischer und methodischer Ansatz

In meinen folgenden Überlegungen werde ich anhand dieser Arbeit einen zentralen Aspekt meiner Forschung diskutieren. Ich beschäftige mich mit der Verbundenheit gelebter und konzipierter Stadt in und durch Kunstwerke. Mit diesem Komplex referiere ich auf Lefebvres dreidimensionales Modell des sozialen Raumes und erörtere, inwieweit künstlerische Praxen im öffentlichen Raum sich auf alltägliche Erfahrungen beziehen. Nach Lefebvre sind es Künstler und Architekten, die oftmals die Erfinder neuer Raumtypiken sind. Mein Artikel zeigt, dass die Darstellungsformen und Interventionen in der Stadt eng mit dem Alltag der hier vorgestellten Künstler verknüpft sind. Nur eine Ethnographie, die gleichermaßen das Kunstwerk und den Alltag der Produzenten aufeinander bezogen erforscht, kann diese Verzahnung sichtbar machen.

The New York Beautification Project - mit Malerei die Straßen „verschönern“

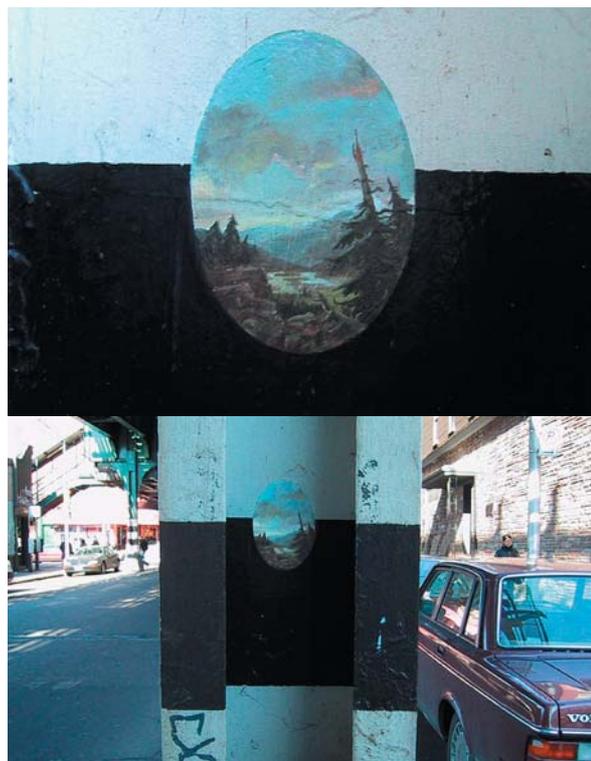
In ihrem Buch beschreibt Harvey die Erfahrungen, die sie während ihres Kunstprojektes in der Millionenmetropole machte. In ihren Texten erfährt der Leser von ihrer Einordnung des jeweiligen Ortes, daneben lesen wir von ihren zufälligen Interaktionen mit Passanten. Aus vielen Einzelbeobachtungen ergibt sich eine Gesamterzählung New Yorks. Sie macht dabei lokale Spezifika deutlich.

Nachdem Harvey ihre erste Malerei im Highbridge Park erstellte, folgte im März 2000 eine Arbeit auf einem Container in Williamsburg, im September auf einer Wand nahe des Bronx River Art Centers und im November auf einem Sockel am Broadway in SoHo. Die dortige Straße beschreibt sie als unheimlich. Sie notiert dazu: *“If you’ve ever seen a movie about New York City where the hero walks down a scary alley, this is probably the alley they used. It’s always being filmed. Because*

the alley was quite close to my studio at the Clocktower, I spent a long time on this painting. Somehow, though, it never quite worked. [...] Part of the problem may have been that it started getting very cold [...]. Later, I started using those chemical hand warmers, which helped a lot. This was a popular street corner. A group of homeless men hung out opposite; there was also a steady stream of teenage boys with gold teeth — the kind where the spaces between the teeth are filled, not the teeth themselves. On the second day, a car full of cops drove down the alley very, very slowly. They rolled down their window, and I turned around and smiled as broadly as I could and waved enthusiastically, and then they rolled up their window and drove on. All the boys with the gold teeth had suddenly disappeared“ (Ellen Harvey 2005: 12).

Ihre Beschreibung enthält mehrere Ebenen: Der Text beginnt mit der Schilderung des Ortes und seiner unheimlichen Atmosphäre. Sie wählte ihn, da er nahe ihres damaligen Ateliers lag und somit leicht zu erreichen ist. Schließlich macht sie dem Leser ebenfalls die körperliche Anstrengung ihres Arbeitens auf der Straße bewusst. Bei den winterlichen Temperaturen frieren ihre Hände ein. Nachdem sie bereits zu Beginn auf die unheimliche Atmosphäre hinweist und dabei gleichzeitig auf die Popularität New Yorks in Filmen rekurriert, erzielt sie mit der Beschreibung der Jugendlichen und Obdachlosen, die trotz winterlicher Temperaturen die Straße nutzen, eine weitere Verdichtung der Situation. Anhand ihrer Beschreibung von Lebensstilmertmalen, wie etwa der vergoldeten Zähne und ihr plötzliches Verschwinden als die Polizei auftaucht, vermittelt sie dem Leser implizit, dass sie sie für Kleinkriminelle hält. Harvey präsentiert in diesem Text mehrere „Herausforderungen der Straße“. Sie muss mit den winterlichen Bedingungen kämpfen, ist umgeben von „dubiosen“ Gestalten und sie vollzieht selbst eine illegale Handlung im öffentlichen Raum. Auch wenn der Abschnitt mit einer feinen Ironie gewürzt ist, enthält er klassische Erzählfiguren „der“ Straße.

Denn auch im weiteren Verlauf ihres Buches geht es häufig um Begegnungen, in denen sie auf die „Marginalisierten“ New Yorks trifft. Es tauchen hauptsächlich Sprayer, Arbeiter, Gambler und Teenager auf, die die Künstlerin in Gespräche einwickeln. Die Reaktion von bürgerlichen Passanten bleibt hingegen unbeschrieben. Dies verweist meines Erachtens auf ein Aufgrei-



(Abb. 1) Ellen Harvey, *New York Beautification Project*, vierzig ovale Ölmalereien auf graffitibesprühten Oberflächen über die Stadt verteilt, 5 x 7 Inches, 1999-2001. Photographs copyright 2005 Ellen Harvey.

fen klassischer Sozialtypen, die eng mit dem Genre der Straßenerzählung verknüpft sind. Schaut man zurück in die Stadtforschung, dann fällt auf, dass auch in diesem Feld soziale (Rand-)Typen besondere Popularität genossen. Mit *The Hobo* (1923), *The Taxi-Dance Hall* (1932) sowie *The Professional Thief* (1937) wurden in der Chicagoer Stadtforschung die Erzählfiguren des Fremden in der eigenen Stadt gepflegt. Man fokussierte dabei gern exotische oder ungewöhnliche Figuren, wie auch Gouldner beschreibt: „Man zieht das Entlegene, den Extremfall, dem Üblichen oder Durchschnittlichen vor; man bevorzugt die assoziationsträchtige ethnographische Einzelheit gegenüber leidenschaftslosen und langweiligen Taxonomien [...] den Standpunkt des gewitzten Außenseiters gegenüber der langweiligen Perspektive des mit dem Strom schwimmenden Durchschnittsmenschen.“ (Gouldner 1984: 192). Rolf Lindner konstatiert dazu, dass ebenso wie die Ethnologen auch die Chicagoer Soziologen vorrangig die Schauplätze der Halbwelt aufsuchten. So wurde der „Underdog“ ein Charakteristikum der Stadtforschung und habe auch das Genre der Straßenerzählung entscheidend geprägt

(Lindner 2004: 115). Es galt, sich dem „authentischen Leben“ in der Stadt zu widmen. Eine der wichtigsten Schulen war im Chicago der Zwanzigerjahre. Hier wurden nicht nur wichtige Konzepte zum Zusammenleben der unterschiedlichen Menschen in der amerikanischen Stadt entworfen, sondern die Soziologen ließen sich auch durch das Genre der journalistischen Reportage inspirieren. Das Eintauchen in die Lebenswelt der Stadtbewohner war das Ziel. Dabei waren die Chicagoer Soziologen jedoch vor allem an spezifischen Gruppen interessiert. Sie untersuchten die „Hobos“, die italienischen Gangs oder das Milieu der Kleinkriminellen. Laut Linder hängt dies mit der damaligen Vorstellung von der Stadt zusammen: „Die Metropole gilt ihnen als ein Erfahrungsraum, in dem alle Provinzialität, alle Enge ein Ende hat, dem Heterogenität der Anschauungen, Lebensweisen und Kulturen innewohnt“ (Lindner 2004: 119). Das Bild von der Straße wurde dabei nicht nur durch die Stadtsoziologie geprägt, sondern vielmehr durch Reportagen, Großstadtromane sowie Detektiv- und Gaunerfilme. Auch in den expressionistischen Großstadtbildern Ernst Ludwig Kirchners dominieren soziale (Rand-)Typen, wie etwa die Prostituierte am Potsdamer Platz (Gephart 1991: 185-187). Die metropolitanen Figuren werden somit kulturgeschichtlich in Literatur, Kunst, Reportage und Stadtforschung als „Gesichter der Großstadt“ hervorgebracht. Noch immer schafft der Fremde Schreiberlingen, Künstlern und Forschern die Legitimationskraft des „Ich war da“. Das ästhetische Interesse an anderen Lebensweisen kann als Ausdruck für die Sehnsucht nach dem „wirklichen“ Leben gelesen werden. Diese Beschreibungen dienen der Herstellung und Imagination des Authentischen.

Auch Harveys Projekt ist durchzogen von dieser kulturgeschichtlichen Erzählfigur. Indem sie eine illegale Handlung vollzieht, macht sie sich mit den Graffiti-Künstlern sowie anderen „Randfiguren“ der Stadt gleich. Neben diesen sozialen Typendarstellungen enthalten ihre Beschreibungen meist auch eine kurze Einführung zum Ort. Dabei erfahren wir nicht nur mehr über das Viertel und seine Atmosphäre, sondern über die lokalen Problematiken, die im lokalen Diskurs verhandelt werden. Ein wichtiges Thema, das nicht nur in Harveys stadtbezogenem Kunstwerk auftaucht, ist dasjenige der Gentrifizierung in New York. Sie schreibt zu einem Gebäude in SoHo: *“For some reasons, this building in SoHo has avoided gentrification. It’s completely covered*

with graffiti and full of garment workers. It’s a bit like going back in time. The rest of SoHo is very fancy. It used to be a dying industrial area; then the artists moved in. With them came the galleries and then the shops. Now it’s pretty much just a big, upscale shopping mall. The New York Loft Law, which protects people who moved into commercial buildings before 1981, started because of SoHo” (Harvey 2005: 22).

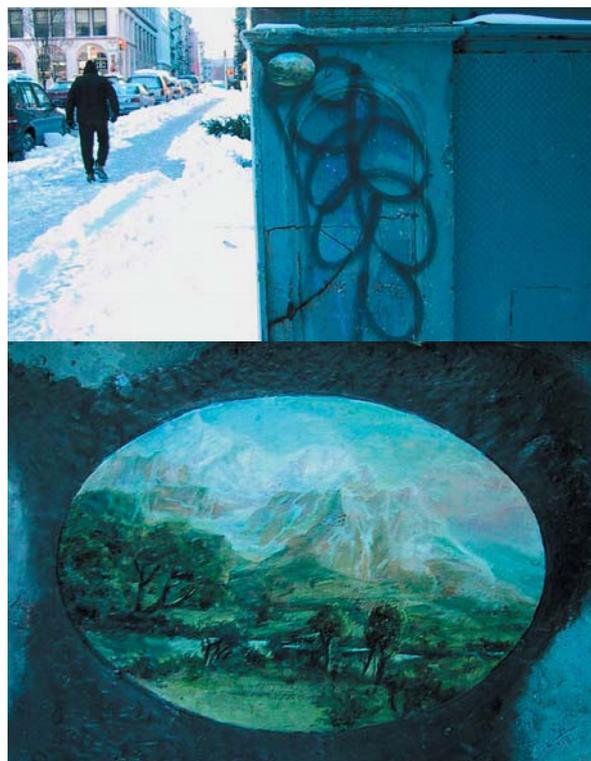
An dieser Stelle werden lokale Stadtentwicklungsproblematiken deutlich. Einerseits greift Harvey das bis in die Alltagssprache verbreitete Schlagwort „Gentrification“ auf. Sie erklärt den Kreislauf der Aufwertung und der damit einhergehenden sozialen Exklusion. Außerdem zeigt sie sich ebenfalls als Wissende des urbanen Wandels, wenn sie das heutige Gebäude von Textilarbeitern mit der Situation der Siebzigerjahre vergleicht. Denn bevor die Galerien und Modeläden kamen, war SoHo ein eher industrielles Gebiet der Textilproduktion. Und schließlich zeigt sie ihre Kenntnisse über den gesetzlichen Schutz gegenüber Dynamiken der sozialen Exklusion. Sie verweist auf das „New York Loft Law“, welches alteingesessene Bewohner vor dem Auszug aus ihren Wohnungen in Gewerbegebäuden schützt.

Im späteren Verlauf erfahren wir von ihrer Beteiligung an einer Aktionsgruppe, die sich für die Belange und den Schutz von Künstlern in Gewerbeeinheiten einsetzt. Dazu muss man wissen, dass sich in New York die Machtkämpfe um die Eigentums- und Nutzungsformen in der Stadt meist auf der juristischen Ebene abspielen. Zentral sind die so genannten „Zoning Gesetze“, die auf einer übergeordneten stadtplanerischen Ebene festlegen, ob die Gebiete reine Wohn- oder Gewerbeeinheiten enthalten dürfen. Insbesondere Künstlerinnen und Künstler leben in New York häufig illegal in Gewerbegebäuden, wenn sie dort neben ihrem Atelier auch ihre privaten Wohnräume einrichten. Eine Situation, die sich aus der angespannten Raumsituation der Metropole ergibt. Als studierte Juristin ist Harvey eine kompetente Mitstreiterin und Unterstützerin solcher Aktionsgruppen. Die Künstlerin setzt sich in ihrer Freizeit auch für lokalpolitische Belange ein. Gleichzeitig beleuchtet dieser Aspekt ebenfalls einen fundamentalen Schwachpunkt der lokalen Kulturpolitik: Warum setzt sich diese nicht stärker für den Schutz der Produzenten ein? Viele Künstlerinnen und Künstler werden aufgrund der hohen Mieten in Manhattan in die von Industriemüll

verseuchten Gebiete in Brooklyn und Queens vertrieben. Mittlerweile diskutiert die New Yorker Szene, ob das nahe gelegene Philadelphia ein Ausweg ist.

Doch zurück zu den Straßen New Yorks: Ellen Harvey wird bereits bei der Erstellung ihres sechsten Kunstwerks, nahe eines Fleischiereigroßhandels in Chelsea, plötzlich unwirsch überrascht: *“Halfway through the second day, I was suddenly slammed against the wall. Someone grabbed my arms and started banging me headfirst against the concrete. [...] Then I got turned around and saw that it was the police. There was a moment of silence before one of the two cops said, ‘We thought you were homeless.’ [...] They looked at me for a bit, and then one of them asked, ‘You got permission to paint that?’ I was so flustered that I said, ‘Well, not exactly, but it seems OK with the meatpackers.’ So one of the cops went off to the plant to see if I had permission and the other one stayed to make sure that I didn’t run away. [...] He just kept yelling that the mayor, Rudy Giuliani, hated graffiti and that they were going to arrest me [...]. I offered to paint over my painting so that the wall would look like it had before [...]. This seemed only to enrage him further: ‘You don’t touch that wall, ever, you understand?’ Finally, his partner came back and pointed out that there was no way I could have permission, since the owner of the building was apparently dead. After shouting a bit more and telling me that they would arrest me if they ever saw me again, they let me go. Sometimes it really is good thing to be a white woman in her thirties”* (Harvey 2005: 16).

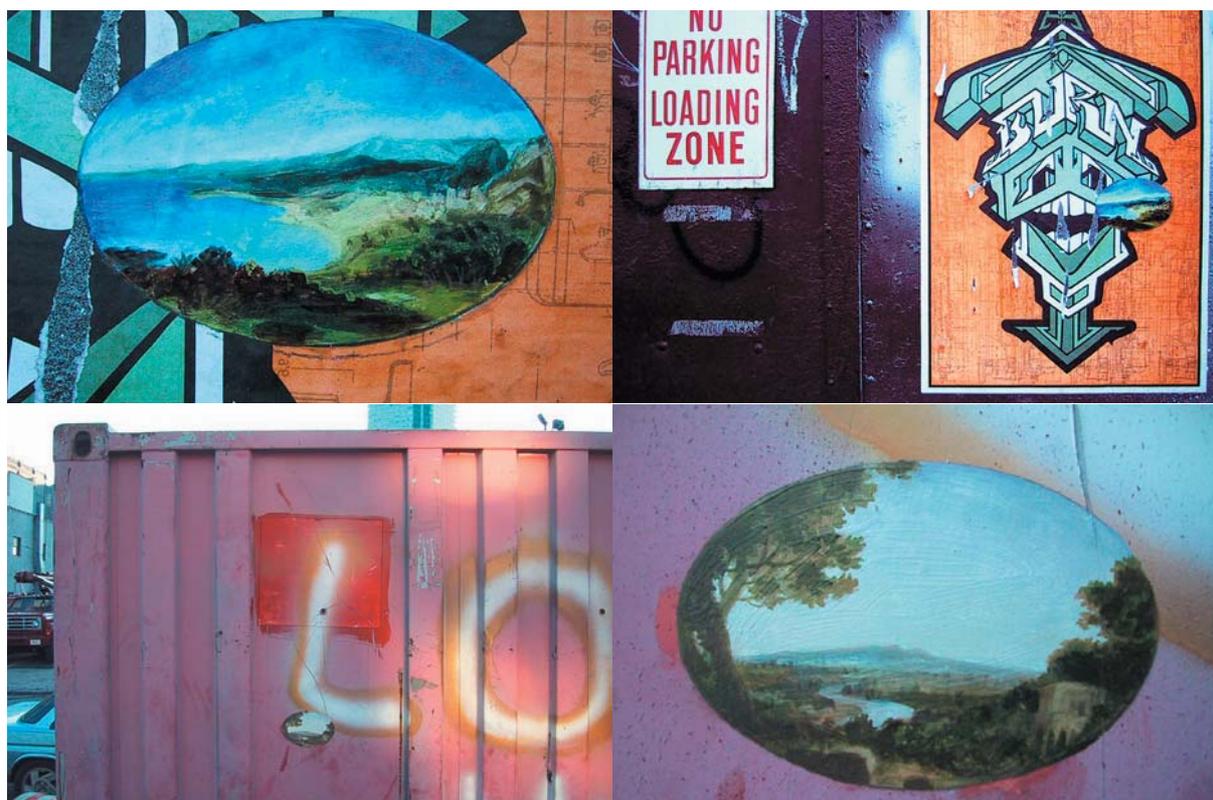
Dieser Abschnitt verdeutlicht zweierlei: Einerseits unterstreicht er die illegale Handlung Harveys für die Realisierung des Kunstprojektes, andererseits betont er das autoritäre Gebaren der offiziellen Ordnungsmacht. Der Abschnitt endet mit einem Nachdenken der Künstlerin über den eigenen sozialen Status als weiße Frau. In der Verkehrung bringt der Satz soziale Ungleichheiten, insbesondere für schwarze Männer im Stadtraum New Yorks zum Ausdruck. In ihrem Buch reflektiert Harvey oftmals ihre eigene sozial-räumliche Position, die sie als Künstlerin auf den Straßen New Yorks besitzt. Durch ihren Text zieht sich einerseits das Wissen um ihre privilegierte Position, die sie als europäische Malerin und weiße Frau einnimmt, andererseits enthält er an anderer Stelle ebenfalls implizite Momente der Angst. Insbe-



(Abb. 2) Ellen Harvey, *New York Beautification Project*, vierzig ovale Ölmalereien auf graffitibesprühten Oberflächen über die Stadt verteilt, 5 x 7 Inches, 1999-2001. Photographs copyright 2005 Ellen Harvey.

sondere in Stadtteilen, die im öffentlichen Diskurs als gefährlich markiert sind, wird ihre Unsicherheit deutlich. So enthalten Passagen zu der South Bronx und Ecken in Brooklyn diesen geschlechtlich markierten Subtext der Angst.

Diese Andeutungen der Künstlerin zeigen den Zusammenhang von Handlungsradius, Geschlecht und Stadtraum und verweisen damit auf das raumanthropologische Konzept der *Disposition*. Bourdieu führte es in Anlehnung an den Kunsthistoriker Erwin Panofsky im Begriff des *Habitus* als ein dauerhaftes und übertragbares System der Wahrnehmungs-, Bewertungs- und Handlungsschemata ein. Wesentlich sind beim Bourdieuschen Habitusbegriff nicht nur die Betonung der Körperlichkeit, sondern auch die Dimensionen der Wahrnehmung und des Urteilens, der Wertmuster und normativen Orientierungen. Alle drei Dimensionen werden durch die Prinzipien Geschlecht und Klasse strukturiert. Laut Martina Löw sind das praktische und das



(Abb. 3) Ellen Harvey, *New York Beautification Project*, vierzig ovale Ölmalereien auf graffitibesprühten Oberflächen über die Stadt verteilt, 5 x 7 Inches, 1999-2001. Photographs copyright 2005 Ellen Harvey.

diskursive Bewusstsein von Klassen- und Geschlechtszugehörigkeit durchzogen (Löw 2001: 177).

Auch Ellen Harvey reproduziert in ihrer Wahrnehmung die Relation ihrer eigenen Position (weiblich, bürgerlich, weiß). Hinzu kommt ihr sozialer Status als Künstlerin. Sie verlässt die geschützten Räume des Ateliers, um sich den Straßen auszusetzen. Wenn ich zunächst Bourdieus Habituskonzept als innere Disposition räumlichen Handelns (je nach Klasse, Hautfarbe und Geschlecht) aufgeführt habe, so kann Harveys Projekt ebenfalls als eine Opposition gegen diese Eigen- und Fremdzuschreibungen gesehen werden. In ihrer Arbeit spielt sie mit den Dichotomien: Malerei, Atelier, Weiblichkeit versus Graffiti, Straße, Männlichkeit. Hinzu kommt ebenfalls eine ironische Brechung der Gegensatzpaare Landschaftsmalerei und Graffiti, Schönheit und Verschandelung. Sie benutzt die sorgfältig gemalten Repliken europäischer Maler, um ihre eigene künstlerische Signatur den graffitibesprühten Wänden hinzuzufügen.² Dabei ironisiert sie in ihrer Werkform Vorstellungen von weiblichem Künstlertum und Schönheit.

Bei der Realisierung ihres Kunstprojektes erlebt

sie jedoch am eigenen Körper die Strukturierungen von weiblichem und männlichem Raumverhalten in der Stadt. Sie reflektiert dies zwar in ihren Texten ironisch, doch letztlich „berühren“ diese sie ebenfalls in ihrer Wahrnehmung. Sie kann sich von untergründigen Ängsten nicht befreien. Laut Löw ist dies auch schwierig, denn: „*Handlungsverläufe [können] aufgrund dieser Einschreibungen häufig trotz besseren Wissens nicht verändert werden. Strukturprinzipien durchziehen gerade deshalb alle Strukturen, [...] weil sie nicht nur auf Gewohnheiten aufbauen, sondern körperlich gelebt werden*“ (Löw 2001: 176).

Harvey entwickelt mit ihrem *New York Beautification Project* eine künstlerische Strategie, die mit dem Konventionsbruch im öffentlichen Raum arbeitet. Als Malerin erstellt sie zwar Landschaftsminiaturen, doch nicht in ihrem Atelierraum. Sie entstehen in Aushandlung und Interaktion mit Akteuren auf der Straße. Ihr sind die Zuschreibungen an eine weibliche Künstlerin bewusst, andererseits kann sie sich von diesen implizit wirkenden *sozial-räumlichen Regeln* nicht vollends befreien. Nach ihrem Erlebnis mit den beiden Polizisten entschließt sie

sich, zunächst nur bekannte Orte aus ihrem Nahraum oder in der Nachbarschaft von Bekannten und Freunden zu wählen. Harvey ist durch diese Erfahrung verunsichert. Doch sie weiß, dass wenn ihr künstlerisches Projekt gelingen soll, sie diesen Regelbruch fortführen muss. Trotz innerer Widerstände gilt es, das Konzept bis zum Ende zu verfolgen.

Letztlich realisierte Harvey insgesamt vierzig solcher Miniaturlandschaften auf unterschiedlichen Wänden in New York City. Ihr Buch zeigt, wie sie die ungeschriebenen Regeln der Öffentlichkeit austestet. Ich habe gezeigt, dass es Passagen zu tradierten Vorstellungen „der“ Straße enthält und soziale Typiken fortschreibt.

In der Ich-Form geschrieben, schauen wir quasi der Künstlerin über die Schulter, erleben die Atmosphäre der Orte und werden in die Dialoge mit zufälligen Passanten verstrickt. Auch ihre fotografische Darstellungsweise, wie beispielsweise das Coverbild ihres Buches, katapultiert uns direkt in die Straßen New Yorks.

Die Künstlerin hat ein lokales Porträt der Straßen New Yorks geschrieben. Sie geht dabei auf die Beschaffenheit der Orte, auf die sozialen Imaginationen zu den Vierteln und kritischen Diskurse innerhalb des Gesamtgefüges Stadt ein. Sie beschreibt die zufälligen Begegnungen mit dubiosen Gestalten, neugierigen Jugendlichen oder der Polizei. Während ihr an vielen Stellen ein Innehalten über die ungeschriebenen Gesetze im öffentlichen Raum gelingt, bricht sie dies durch die Darstellung von „Typiken der Straße“ wieder auf. Sie greift dabei eine kulturhistorisch verbreitete Figur vom „Fremden in der eigenen Stadt“ auf und reproduziert solch traditionale Figuren. Mit ihrem feinen Gespür gelingt es ihr dennoch, die Dichotonomie von „Landschaftsmalerei“ und „Asphalt“ als künstlerische Taktik zu nutzen. Harvey geht dabei ironisch mit ihrer eigenen Rolle als Frau und Malerin um. Dieses Spannungspaar macht ebenso wie ihre kulturelle und körperliche Überwindungskraft die Besonderheit ihres Projektes aus.

Das Stadtkonzept Ellen Harveys

Während unseres Interviews erzählt die Künstlerin, warum sie sich in ihrer künstlerischen Praxis besonders intensiv mit dem urbanen Raum New Yorks beschäftigt. Sie beschreibt, dass sie sich insbesondere für alternative Aneignungsformen des Öffentlichen interessiert: *“I*

think it is the same reason why I am interested in utopias. It is the attempt to solve public problems and private problems in the public space. Especially in New York I feel there is not so much public space. It only says to you: ‘You are a consumer.’ It doesn’t say to you: ‘You could dream a big dream, you could do something extraordinary, and this is an incredible moment for civic togetherness.’ It [only] says: ‘Your job is to buy.’ And I think that ultimately this is a very dangerous thing. I think that people are more than consumers and I think that one of the things an artwork can do is to make people think and to dream and to have this moment—of maybe a ridiculous romantic phantasm—but to question the status quo” (Interview Ellen Harvey, Mai 2006).

In diesem Zitat moniert Harvey, dass der öffentliche Raum in New York vorrangig auf Konsum ausgerichtet ist. Dies verhindere Formen von Utopieproduktion und ziviler Formen der Gemeinschaft. Die Künstlerin kritisiert eine zunehmende Konsumausrichtung der wenigen öffentlichen Räume. Meines Erachtens enthalten Harveys Aussagen Kritikpunkte, die von der aktuellen amerikanischen Stadtforschung unter den Stichworten Ökonomisierung, Konsum und unternehmerische Stadt diskutiert werden. So entwickelte David Harvey als Begründer und führender Vertreter der radical geography, auf der Basis von Überlegungen Lefebvres, eine politische Ökonomie der Urbanisierung. Gleichzeitig entwarf Manuel Castells die Theorie der kollektiven Konsumption, die zum Kern der new urban sociology wurde. Beide gingen ausgehend von Lefebvres Überlegungen zur Produktion von Raum von einem Abbildungsverhältnis gesellschaftlicher Strukturen in der gebauten Umwelt aus. In der Tradition der Marxschen Wert- und der Kritischen Theorie wird Konsum in einem negativen, denn unreflektierten Verhältnis zu den gesellschaftlichen Produktionsbedingungen gefasst. Erst neuere Ansätze aus den Cultural Studies begreifen Konsumpraxen als aktive und kreative Alltagsformen von Identitätsproduktion und Umdeutung (De Certeau 1998). Ellen Harvey schließt hingegen der zuvor beschriebenen Kritik an den ungeschriebenen Regeln der Konsumtion im öffentlichen Raum an. Sie möchte mithilfe ihrer Kunst ein Nachdenken über die Ökonomisierung des Öffentlichen anregen: *„I want to create something what is glamorous, exotic and exciting for other people, so somebody is saying: ‘Ah, I saw this thing. It was so interesting and so cool; you should see that thing too.’ I am interested*

to create things which create an experience which is for somebody extraordinary. The thing I care about is what the viewer gets. I am not so interested in self-expression I am more interested in the idea that somebody walks away with a new story or a new idea or that somebody cared about them enough to make this glamorous thing” (Interview mit Ellen Harvey, Mai 2006).

In Harveys Ansatz ist ein spielerisches Element zentral. Ihre Kunst soll dabei neue Sichtweisen, kleine Erlebnisse oder ungewöhnliche Geschichten offenbaren. Auch wenn ich in ihrer künstlerischen Praxis ein Interesse an Partizipation und kreativem Austausch sehe, geht es ihr genauso um die Selbstpräsentation. Harvey möchte ihren eigenen, unkonventionellen Ansatz verdeutlichen, indem sie kreative Aneignungspraxen der New Yorker abbildet: *„I am really interested in self-expression. As I am really interested in the urge people have to claim public space. And I am interested in the fact that people see urban neglect as a problem but it can also be an opportunity: you see people plant garden in abandon lots, you see people decorate the basement through mosaic. People do really crazy stuff because they feel this urge to owe something that seems disowned and to make it beautiful for other people” (Interview Ellen Harvey, Mai 2006).*

Hier kommen Vorstellungen von einem anthropologischen Bedürfnis nach Ortsaneignungen zutage. Dabei ist Harveys Aussage eng mit den Raumstrukturen New Yorks verknüpft. Insbesondere auf Manhattan ist jeglicher Platz ausgeschöpft. Nur an wenigen Stellen in der Stadt, wie etwa dem Washington Square Park, dem Central Park oder kleineren Plätzen und Grünstreifen entlang der Flussufer können sich die Bewohner im Grünen entspannen. Indem Harvey auf die Bepflanzung von Brachflächen hinweist, hat sie vermutlich eher Gebiete wie ihren eigenen Wohnort Williamsburg vor Augen. Als ehemals industriell genutztes Areal stehen trotz aktuellem Bauboom noch immer ungenutzte Freiflächen oder leerstehende Industriehallen zur Verfügung. Die vielen Mikropraxen der Raumgestaltung sind meines Erachtens also eher in Harveys Brooklyn Nahumfeld beobachtbar. In ihrer Kunstproduktion möchte sie diese alternativen Aneignungsformen zeigen, beschreibt sie in unserem Gespräch: *„I am more interested in those gorilla-art-projects often done by people who are not coming from art. You see sometimes patterns in the sidewalk of NY, somebody drilled patterns in the side-*

walks, there was somebody who made hummingbirds all over the city in the early nineties. Somebody was telling me that during the first gulf war a person had stuck the American flag with tooth sticks in all the dog-shit in the city. There is a book Kelly Burns did. It is a whole collection of things like that, which you find on the streets and which my project was in. We end up corresponding and swooping books. I never met him, you know, I am only one anonymous project in his book” (Interview mit Ellen Harvey, Mai 2006).

Die Künstlerin erzählt von den unterschiedlichen Eingriffen, die von Bewohnern ausgetestet werden. Dabei handelt es sich nicht unbedingt um Akteure, die sich als Künstler verstehen. Der Grund für die bislang erst sporadisch entwickelten Interventionen sieht Harvey in den Sicherheitsregeln, die insbesondere nach dem 11. September an Dominanz zugenommen haben. Außerdem kritisiert sie die aggressive Konsumausrichtung im Stadtraum New Yorks: *“It might be public but there are lot of rules what you cannot do in it. Most of these rules prohibit you of physically changing public space. And yet there is this great desire of people to change it. So you see people all the time breaking the law with the attempt to restructure public space in small ways. And that is really interesting because I think we live in a brainwashed world where most people don’t think that they have a right to express themselves physically. There is freedom of speech but there is not really a freedom of action. I think most people [...] think all entertainment or aesthetics has to be left to the professionals. I like when people disuse public space and when they think: ‘What if I will make a little sculpture here of these bits of leftover things?’ So people start playing and there is something about the idea of playfully intervening that I find very interesting because it is art. At the same time it says: ‘Yes, I am just one person but this is my little idea, you want to see?’ They really want that somebody sees it so they are doing it outside because this is the only place which is available for them” (Interview mit Ellen Harvey, Mai 2006).*

Der Außenraum scheint die einzige Alternative zum beengten Wohnen. Hier können die Menschen ihre Ideen zum Ausdruck bringen, so Harveys Argumentation. Besonders schön finde ich den Beginn dieser Passage, da sie zum Ausdruck bringt, dass sie den „kleinen Gesetzesbruch“ oder den Mikroeingriff im Stadtraum als „Restrukturierung“ oder „Umnutzung“ interpretiert.

Sie sieht darin die Möglichkeit, dass sich Menschen räumlich verwirklichen. Sie versteht diese vielen kleinen spielerischen Interventionen ebenfalls als eine Form von Kunstpraxis. Interessant finde ich an dieser Stelle, dass Harvey diese Ausdrucksformen nicht von ihrer eigenen künstlerischen Praxis unterscheidet. Sie scheint diese materiellen Veränderungen in der gebauten Umwelt, als Herstellung eines demokratischen Raumgefüges zu begreifen. Sie setzt dabei Vorstellungen von öffentlich und demokratisch in Eins und tendiert damit eher zu einem Habermasschen Begriff der Öffentlichkeit, der stark durch die Vorstellung der griechischen Polis und Sichtbarkeit beeinflusst ist. Unterschiedliche Möglichkeiten und Zugänge der Unsichtbarkeit spielen in ihrem Denken weniger eine Rolle.

Harvey ist somit an spielerischen Formen der Raumeignung und –veränderung interessiert. Sie scheint solche Eingriffe als universelles menschliches Bedürfnis nach Gestaltung zu begreifen. Dabei versteht sie den öffentlichen Stadtraum als für unterschiedliche Akteure zugänglich. Hier können sich Bewohner, Graffitiproduzenten und bildende Künstler kreativ ausdrücken. Sie hält diese Praxis deshalb für so wichtig, da sie damit die Hoffnung auf Partizipation und Gegenreaktion zum Konsum verbindet. Ihr Verständnis von öffentlichem Raum ist mit Vorstellungen von demokratischer und partizipativer Teilhabe durch kreative Ausdrucksformen geprägt. Möglicherweise sind hierin ebenfalls klassische Vorstellungen von „Öffentlichkeit“ versus „Privatheit“ idealisiert enthalten.

Ihr Konzept von Stadt ist dabei eng mit ihrem Lebens- und Arbeitsort in Brooklyn verbunden. Insbesondere ihr Nahumfeld Williamsburg mit seinen verbleibenden Leerstellen, Industrieruinen und Brachflächen scheinen ihren Blick auf den Stadtraum zu prägen. Denn in diesem Viertel leben viele junge Menschen, die sich in Form von Streetart, Graffiti oder kleinen Gärten verwirklichen.

Ihre eigene künstlerische Praxis im urbanen Raum zeichnet sich durch Erschließbarkeit und Spiel aus. Ihre Intervention in *New York Beautification Project* arbeitet mit den Gegensätzen des klassischen Landschaftsgenres versus illegaler Handlungen zur Verschönerung New Yorker Straßen. Diese Gegensätze, so vermute ich, werden für viele Rezipienten leicht entschlüsselbar sein. Somit harmoniert Harveys eigener künstlerischer Ansatz mit ihrem Interesse für kreative Aneignungsfor-

men des urbanen Raumes. Ihre Eingriffe sind sowohl für ein Kunst- als auch ein breites Publikum lesbar.

Ellen Harveys alltägliche Stadt

Die Künstlerin lebt mit ihrem Partner in einem Loft in Williamsburg. Es handelt sich dabei um eine Gegend, in der sich viele Künstler in ehemaligen Industriegebäuden nahe des East Rivers niedergelassen haben. Während wir das großzügige Loft durchschreiten, erklärt sie, wie sie sich mit ihrem Atelier hier eingerichtet hat. Wohnküche, offenes Wohnzimmer und Schlafbereich, wechseln sich mit einem langen Holztisch und ihrem Atelier ab. Momentan arbeitet sie an einer Spiegelarbeit, bei der sie mit einer Glasscherbe eine Zeichnung in das wandhohe Glas ritzt. Wir sitzen am großen Holztisch mit dem Blick auf die Dachterrasse mit Wasserturm.

In ihrer Mental Map ist auch der Tisch unter dem Stichwort „Home“ eingezeichnet. Atelier und Dachgarten tauchen ebenfalls auf. Sie geht in Williamsburg Essen und nutzt die Bedford Street mit ihren kleinen Geschäften. Manchmal spaziert sie über eine Brücke nach Manhattan. Ansonsten ist ihre Stadtnutzung vorrangig auf Manhattan ausgerichtet. „The city“, wie sie mit einem Ausrufungszeichen schreibt, nutzt sie einerseits für den Alltagsbedarf. Für die Freizeittätigkeiten wie Tanzen, Essengehen und Eröffnungen geht sie ebenfalls gern nach Manhattan. Dabei ist ihre Raumnutzung ebenfalls durch die Galerien und Museen strukturiert, mit denen sie zusammenarbeitet, wie etwa dem Whitney in der Upper Eastside, dem Sculpture Center in Long Island City oder ihrer Galerie. In ihrer Zeichnung nimmt sie ebenfalls Queens Plaza Subway auf, eine U-Bahnhaltestelle für die sie im Mai 2006 eine Stadtlandschaft im Untergrund gestaltete. Auffällig ist, wie groß ihr lokaler Radius ist. Insbesondere für ihren Alltagsbedarf fährt sie von Williamsburg ins East Village, nach Chelsea oder nach SoHo. Ihre professionellen Orte sind weit verteilt: Upper East Side, Long Island City und Queens.

Gleichzeitig ist ihre globale Mobilität (von Mai 2005-2006) ebenfalls ausgeprägt. Einerseits wird deutlich, dass sie sich durch Lehraufträge in Boston, Pennsylvania und in Rhode Island City finanziert. Ihre Eltern leben in Milwaukee, während ihre Großmutter in Ostfriesland lebt. Hinzu kommen verschiedene Reisen, wie etwa eine Konferenz in Helsinki und Mumbai, der Besuch

des CTA in Chicago, einer Ausstellung im Kwanju Art Museum in Südkorea und ihr Residency Platz im Sirius Art Center in Irland. Zu Deutschland hat sie wegen ihren familiären Verbindungen noch immer einen guten Kontakt. So stellte sie in Dresden und Berlin aus. Diese globale Mobilität verweist einerseits auf Harveys ausgeprägtes soziales Kapital, andererseits auf ihr bit-nationales, kulturelles Kapital. Ihr Vater arbeitete für einen großen britischen Ölkonzern, sodass Harvey bereits in ihrer Jugend viel umzog. Ähnlich wie bei Diplomatenkindern ist Harvey mit einem Bewusstsein für unterschiedliche Kontexte aufgewachsen. Dies prägt auch heute ihre künstlerische Ausrichtung, wenn sie den europäischen Kunstbetrieb in ihrer Praxis mitdenkt: „I remember talking to an American artist, a friend of mine, and I told her about a project in Europe and she said: ‘Why are you doing that?’ And I was asking her: ‘Are you at all interested to show outside from New York?’ And she said: ‘Why should I show outside of New York?’ That is an extreme example but it is true, there are many people like her. They are sure when it is not here it is not so interesting. But I think that it is a kind of problematic attitude“ (Interview Ellen Harvey, Mai 2006).

Die Künstlerin macht mit dieser Anekdote deutlich, dass manche New Yorker noch immer stark auf die Stadt und ihren Kunstbetrieb ausgerichtet sind. Sie sieht darin eine gefährliche Form der Inselmentalität. Andererseits betont sie ebenfalls, dass die Stadt und ihr Kunstbetrieb die Voraussetzung dafür waren, dass sie als Künstlerin persönlich Anerkennung fand. Sie versteht die New Yorker Offenheit als Charakteristikum für die ökonomischen Rahmenbedingungen der Stadt. Andererseits bringt Harvey einen Habitus mit, der das Gegenüber schnell vergessen lässt, dass es sich hier um eine sogenannte Autodidaktin handelt. Ihr unbekümmertes Auftreten bestätigt ihre gut situierte ökonomische und soziale Herkunft. So befinden sich bereits einige ihrer Kunstwerke in verschiedenen privaten und öffentlichen Sammlungen. Dies verweist auf ihr soziales Kapital qua Herkunft, Studium und erster Berufstätigkeit als Juristin. Beides – sowohl Umgangsformen als auch Habitus – werden vermutlich dafür ausschlaggebend gewesen sein, dass sie im sozioökonomischen Umfeld des New Yorker Kunstbetriebs einen so erfolgreichen Einstieg vollziehen konnte. Ihr kamen bei ihrem Berufswandel von Juristin zur Künstlerin ihr soziales Kapital und ihr Habitus entgegen.



(Abb. 4) Ellen Harvey, *New York Beautification Project*, vierzig ovale Ölmalereien auf graffitibesprühten Oberflächen über die Stadt verteilt, 5 x 7 Inches, 1999-2001. Photographs copyright 2005 Ellen Harvey.

Fazit - Internationalität auf der Basis lokaler Verbundenheit

Ellen Harveys Kunst- und Alltagswelt sind sowohl durch eine hohe lokale Verbundenheit als auch eine stetige globale Mobilität gekennzeichnet. New York nutzt sie einerseits, um von hier aus Reisen zu unternehmen. Andererseits ist sie eine der wenigen Künstlerinnen in meiner Forschung, die sich lokal engagiert und in einer Aktionsgruppe tätig ist. Sie verbindet somit ein hohes lokales Engagement mit ihrer globalen Mobilität, was eher ungewöhnlich ist.

Ihre künstlerischen Themen entwickeln sich einerseits aus der Auseinandersetzung mit ihrem Status als Malerin, andererseits aus ihrer Beschäftigung mit der Stadt. Ihre Interventionen während ihres *New York Beautification Project* korrespondieren mit ihrem weitgespannten Alltagsradius sowie ihrem hohen sozialen Kapital. Anhand des Interviews und ihrem Buchprojekt erfahren wir von ihren vielfältigen Kontakten zu lokalen Kuratoren großer und kleiner Institutionen, die die Künstlerin und ihr außergewöhnliches Projekt in ihr

Programm einbezogen haben. Harveys sozialer, städtischer und künstlerischer Raum beeinflussen sich somit gegenseitig. Ihr unbekümmerter, fröhlicher Habitus lässt sie eine ungewöhnliche Entscheidung treffen: Erfolgreich wechselte sie von ihrem Job als gutbezahlte New Yorker Rechtsanwältin in den Bereich der Kunst.

Ihr *New York Beautification Project* basiert auf einem spielerischen Regelbruch: Sie hinterfragt die Konventionen von Malerei, Graffiti, Straße und Schönheit. Diese intelligent gesetzte Spannung macht ihre Arbeit aus und verschafft ihr im Kunstbetrieb ein hohes symbolisches Kapital. 2008 zeigte sie bereits auf der Whitney Biennale für zeitgenössische Kunst, eine der renommiertesten Kunstbiennalen in den USA. Harvey gehört zu den Künstlern, die sich darüber bewusst sind, wie sie die städtischen Imaginationen aktivieren, ein lokales Interesse sichtbar machen, um dieses Kapital mit Leichtigkeit auf andere Plattformen zu transferieren. Ihr Habitus kommt ihr hierbei entgegen. Durch ihre familiären Kontakte ist ihr auch der europäische Kontext geläufig. Ihr Interesse ist vorrangig an Formen des Regelbruchs und der kreativen Aneignung von Stadträumen und dem Medium Malerei geprägt. Sie versteht New York als öffentlichen Aushandlungsraum für heterogene Nutzer. Ihre Eingriffe sollen dabei ungeschriebene Regeln der Konsumption hinterfragen und Menschen dazu auffordern, sich den Stadtraum anzueignen. Damit bezieht sie sich mit ihren Eingriffen dezidiert auf die ökonomischen und sozialen Bedingungen der Metropole. Denn sie macht damit auf die Dominanz standardisierter Konsumräume bei gleichzeitig knappen, privatem Raum aufmerksam. Ihre Praxis ist mit der Hoffnung auf Partizipation und Widerständigkeit gegenüber dominanter Konsumideologien verknüpft. Gleichzeitig kann man an ihrem Konzept jedoch kritisieren, dass es idealisierte Vorstellungen von Partizipation, Öffentlichkeit und Sichtbarkeit im öffentlichen Raum enthält. Mit ihrer temporären Intervention entwickelt Ellen Harvey eine kritische Position zu den städtischen Bedingungen in ihrer Stadt. Ihr Kunstwerk widersetzt sich nicht nur den herrschenden räumlichen Bedingungen von Raumknappheit, Ökonomisierung und Gentrifizierung, sondern auch mit dominanten Mustern der Objektzentriertheit im New Yorker Kunstmarkt. Am Ende hat sie als Künstlerin ein für viele Menschen zugängliches Kunstwerk entwickelt: Per Internet kann jeder auf die Suche nach ihren Malereien in der Bronx, Brooklyn, Manhattan und Queens gehen.

Damit hat Ellen Harvey nicht nur durch ihre Malereien New York wieder ein Stück „schöner“ gemacht.

Endnoten

- 1 Siehe dazu den guten Überblickstext vom Kuratorenteam der skulptur projekte münster, Brigitte Franzen, Kasper König und Carina Plath.
- 2 Sie greift dabei den Anti-Graffiti Diskurs des New Yorker Bürgermeisters Rudolph Guliani auf.

Bibliografie

- An_Architektur, *Material zu Lefebvre, Die Produktion des Raums*, Heft Nr. 1, 2002, 3-21.
- Beck/Butler, *Technogene Nähe: Ethnographische Studien zur Mediennutzung im Alltag*, Berlin: Lit-Verlag 2002.
- Belting, Hans, *Der Ort der Bilder II. Ein anthropologischer Versuch*, in: Belting, H. (Ed.), *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink 2001, pp. S. 57-86.
- Belting, Hans, *Medium - Bild - Körper. Einführung in das Thema*, in: Belting, H. (Ed.), *Bild-Anthropologie - Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink 2001, pp. S. 11-56.
- Belting, Hans, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München: Verlag C.H. Beck 2002.
- Binder, Beate, „Kunst und Ethnographie. Zum Verhältnis von visueller Kultur und ethnographischem Arbeiten“, Berliner Blätter. Ethnographische und ethnologische Beiträge 2008, 10-18.
- Binder, Beate, *Nahwelten - Zur Produktion von Lokalität in einer spätmodernen Stadt*. Lit Verlag Berlin/Münster/Hamburg/London 2002.
- Bishop, Claire, *Participation*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press 2006.
- Büttner, Claudia, *Art goes public: Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum*, Berlin 1996.
- Debord, Guy, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin 1996.
- De Certeau, Michel, *Kunst des Handelns*. Berlin, Merve Verlag 1998.
- Doherty, Claire, *The New Situationists*, in: Doherty, C. (Ed.), *Contemporary Art - from Studio to Situation*, Black Dog Publishers 2004, pp. 8-13.
- Finkelpearl, Tom, *Dialogues in Public Art*, Boston: MIT Press 2001.
- Foster, Hall, *The Artist as Ethnographer?*, in: Fisher, J. (Ed.), *Global visions towards a new internationalism in the visual arts*, London: The Institute of International Visual Art, 1996, pp. 12-19.
- Franzen/König/Plath, *Am Beispiel von Münster*, in: Franzen/König/Plath (Ed.), *Skulptur Projekte Münster 07*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2007, pp. 11-17.
- Goffman, Erving, *Über Verhalten in direkter Kommunikation*, Frankfurt am Main 1991.
- Hall, Steward, *Introduction - Looking and subjectivity*, in: Hall/Evans (Ed.), *Visual Culture: the reader*, London: Routledge 1999, pp.
- Hanru, Hou, *Zu einer neuen Lokalität*, in: Schwerfel, H. P. (Ed.), *Kunst nach Ground Zero*, Köln: DuMont 2002.
- Harvey, Ellen, *New York Beautification Project*, Gregory R. Miller & Co. New York 2005.
- Jones, Amelia, 'Raum praktizieren': *KünstlerInnen als urbane WanderInnen*, in: Michalka, M. (Ed.), *The Artist as....*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2006, pp. 79-110.
- Kaschuba, Wolfgang, *Die Überwindung der Distanz. Zeit und Raum in der europäischen Moderne*. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag 2004.

Kaschuba, Wolfgang, *Bildkonsum*, in: Kunsthochschule Kassel (Ed.), *Sammelband Kunsthandbuch 2006*.

Kwon, Miwon, „*One place after another: notes on site specificity*“, October, Nr. 80, 1997, Spring, S. 85-110.

Kwon, Miwon, *Genalogy of Site Specificity*, in: Kwon, M. (Ed.), *One Place after Another. Site-Specificity Art and Locational Identity*, Cambridge: MIT Press 2002, 11-32.

Lammert, Angela, „*Die vertrauten Sichtweisen sind umzustossen*“. *Zum Raum der Nachkriegszeit in ungewohnten Begegnungen*, in: Flügge/Kudielka/Lammert (Eds.), *Raum. Orte der Kunst*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2007, pp. 55-69.

Lefebvre, Henri, *Die Produktion des städtischen Raums*. Arch+, Nr. 34, wiedergedruckt in: An_Architektur (2002), *Material zu Lefebvre, Die Produktion des Raums*, Heft Nr. 1, 1977, 3-21.

Lefebvre, Henri, *La production de l'espace*. Paris, Anthropos 1986.

Lewitzky, Uwe, *Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität*. Bielefeld, transcript Verlag 2005.

Löfgren, Orvar, „*Leben im Transit? Identitäten und Territorialitäten in historischer Perspektive*“. *Historische Anthropologie* (3/1995): 349-363.

Löw, Martina, *Raumsoziologie*. Frankfurt a.M., Suhrkamp 2001.

Massey, Doreen, *Space, Place and Gender*. Cambridge/Oxford 1994.

Möntmann, Nina, *Kunst als sozialer Raum*, Köln: Walther König 2002.

Nippe, Christine, *City Representations in Net Art*, in: Bucher/Finka (Ed.), *The Electronic City*, Berlin: BWV Berliner Wissenschafts-Verlag 2008, pp. 25-45.

Rendell, Jane, *Art and Architecture – A Place Between*, London: I. B. Tauris & Co 2006.

Rogoff, Irit, *Terra Infirma. Geography's Visual Culture*. London, Routledge 2000.

Schroer, M., *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*. Frankfurt a.M., Suhrkamp 2006.

Tan, Pelin, *Lassen sich 'Räume' vollständig kapitalisieren? Kunst und die Gentrifizierung von Nicht-Orten*, in: Szymczyk/Filipovic (Ed.), *When Things Cast No Shadow*, Zürich: JPR | Ringier 2008, pp. 125-139.

Ursprung, Philip, *Anarchitecture. Gordon Matta-Clarks Öffnung von Räumen*, in: Flügge/Kudielka/Lammert (Ed.), *Raum. Orte der Kunst*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2006, pp. 264-273.

von Bismarck, Beatrice, „*Raum der prozessierten Relationen*“, *Bildpunkt Zeitschrift der IG Bildenden Kunst*, Winter 2005, 4-6.

von Bismarck, Beatrice, *Andere Räume/Michel Foucault*, in: Franzen/König/Plath (Ed.), *Skulptur Projekte Münster 07*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2007, pp.

Yi-Fu Tuan, *Space and Place. The Perspective of Experience*, *Minneapolis*, London: The University of Minnesota Press 1997.

Zusammenfassung

Der Artikel ist Teil meines Dissertationsprojektes „Kunst und Stadt. Bildende Künstler in Berlin und New York: zum symbolischen Kapital von Metropolen“. In einer Ethnographie untersuche ich vergleichend stadtbezogene Ansätze zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler in Berlin und New York nach 1989. Anhand Ellen Harveys New York Beautification Project (1999-2001) wird deutlich, wie sich die Künstlerin mit den spezifischen räumlichen, sozialen und kulturellen Bedingungen der Metropole spielerisch auseinandersetzt. Mithilfe von hundert kleinen ovalen Malereien im öffentlichen Raum „verschönerte“ sie nicht nur die urbanen Oberflächen der Stadt, sondern beschreibt die Herausforderungen der Straße. Anhand von Interviews, Mental Maps und der Beschreibung der künstlerischen Praxis wird der soziale Raum Harveys skizziert. Dabei wird deutlich, dass Harvey in ihrem Konzept der Stadt klassische Straßendarstellungen aufgreift, um ihre eigene sozial-räumliche Position als weiße Frau und Malerin herauszustellen. Ferner sind in ihrem gelebten Raum trotz einer hohen globalen Mobilität lokale Alltagsräume wichtige Inspirationsquellen für ihre Praxis. Der Artikel zeigt die symbolische Imaginationskraft des „Streetwise“, Harveys Hoffnung New Yorks Konsumräume umzuschreiben sowie die Verwobenheit von gelebtem und konzipiertem Raum in der zeitgenössischen Kunst.

Autorin

Christine Nippe Magister Artium in Europäische Ethnologie, Kulturwissenschaft und Ästhetik sowie BWL im Nebenfach (Humboldt und Freie Universität Berlin). Promoviert zu Kunst und Stadt. Betreuung durch: Prof. Dr. Beate Binder, Prof. Dr. Beatrice von Bismarck und Prof. Dr. Wolfgang Kaschuba. Visiting Scholar am Department of Art History and Archaeology, Columbia University/New York. Assoziiertes Mitglied am Center for Metropolitan Studies Berlin–New York und Mitglied im Georg Simmel Zentrum für Metropolenforschung. Wissenschaftliche Mitarbeit bei der 5. berlin biennale für zeitgenössische kunst. Arbeitet als freie Kuratorin und Autorin. Publierte zu: Globalisierung, transnationale Netzwerke, Urbanität/Stadt, zeitgenössische Kunst und Net Art.

Titel

Christine Nippe, *Streetwise – Die Aneignung des New Yorker Stadtraums bei Ellen Harvey*, in: kunsttexte Sektion Gegenwart, 1,2009 (13 Seiten).

www.kunsttexte.de