

An die Grenze gehen: Ein essayistisches Projekt

Diese Publikation meiner Videos und Schriften aus den letzten zwölf Jahren zeichnet zwei parallele Prozesse nach: erstens die Ermittlung eines geografischen und politischen Gebiets, das für meine Kunstpraxis von Interesse ist, und zweitens das Abstecken eines Forschungsgebiets am Schnittpunkt verschiedener Methoden der Wissenserzeugung, das als Ort für diese Praxis infrage kommt. Dass ich mich zugleich den geopolitischen und sozialen Transformationen zuwendete und der Form, in der diese in einem erweiterten ästhetischen Feld erörtert werden können, hängt damit zusammen, dass diese beiden Komplexe konzeptuell verwandt sind. Die Deregulierung einer tief eingewurzelten Weltordnung muss notwendigerweise von einer Aufweichung der Kategorien und Methodologien begleitet werden, durch die diese Ordnung etabliert und aufrechterhalten wird. Das Protokoll für diese neue Welt-Unordnung ist die gezielte Überschreitung der Trennungslinien zwischen den verschiedenen Genres und das Vordringen in Gebiete jenseits der Grenzen herkömmlicher Disziplinen. Diese zwei noch in Entfaltung begriffenen Prozesse, die parallele Auswirkungen auf Geografie und Wissensregime haben, sind eng verbunden und laufen in meiner Arbeit im Begriff „Grenze“ zusammen.

Spätestens Ende der 1980er-Jahre war der Diskurs über Kunst bereits beträchtlich „kontaminiert“ mit anderen theoretischen Strömungen – wie z. B. Ethnografie, Kultur- und Medienwissenschaft, postkolonialer Kritik und feministischen Theorien –, die nicht nur inhaltliche Neuerungen brachten, sondern auch Werkzeuge zur Verfügung stellten, um die Domäne der symbolischen Produktion neu zu definieren. Es hatte sich herausgestellt, dass ein kunstimmanenter Diskurs nicht mehr ausreicht als einziger Bezugsrahmen für die ästhetische Praxis, die jetzt in ihrem Verhältnis zu anderen Gebieten der Wissenserzeugung Position beziehen musste. Diese wichtige Ausweitung des Diskurses fiel zeitlich zusammen mit dem stürmischen Einsetzen von Globalisierungsprozessen und einer Hinwendung in der Kunst zu inhaltsbetontem Arbeiten, was die Verknüpfung dieser verschiedenen Stränge kritischer Interpretation erst ermöglichte. Ich empfand es zu diesem Zeitpunkt als notwendig, die theoretische Fundierung meiner Arbeit zu überprüfen, um eine ästhetische Praxis zu entwickeln, die auf diese komplexen und ziemlich einzigartigen Umstände reagieren konnte.

Die ursprüngliche Absicht in meinem Schreiben, besonders im Zusammenhang mit meinen Videoprojekten, war die der Erläuterung ihres soziopolitischen Inhalts. Ich betrachtete theoretische Erörterungen dieser Art als eine Möglichkeit, Themen weiter auszuführen, auf die ich in den Videos nur anspielen konnte. Sehr bald stellte sich aber bei mir der Wunsch

ein, über meine Arbeit auch auf einer Metaebene zu sprechen. Über das, was mich motivierte, und über meine ästhetischen Strategien zu reflektieren, erwies sich als besonders förderlich für die Rezeption meiner Videos im Kunstkontext, da die Kunstkritik sich einigermaßen unbeeindruckt von meinen aufkeimenden künstlerischen Anliegen gezeigt hatte. Schreiben als Selbstreflexion ist überhaupt sehr hilfreich, indem es meine Arbeit in dem intellektuellen und interpretativen Umfeld verortet, wo ich diese am besten verstanden sehe. Umgekehrt hat der Zwang, ständig auf diesen beiden Ebenen schreiben zu müssen, zweifellos meine essayistische Videoarbeit stark beeinflusst, denn auch sie ist eine Form des Schreibens und der Theoriebildung.

Performing the Border (1999) ist mein erster Videoessay. In mancher Hinsicht verkapselt dieser experimentelle Erstling bereits die Haupteigenschaften meiner künftigen Exploration thematischer und ästhetischer Territorien. Die Grenze zwischen den USA und Mexiko hatte mich allerdings schon lange vorher zu interessieren begonnen. Sie war der Gegenstand von *Border Project* (1988), dem ersten Forschungsprojekt, das ich mir nach Abschluss der Kunstschule in New York als unabhängige Künstlerin vornahm. Die Grenze sollte darin erforscht werden als eine Zone der Nord-Süd-Arbeitsteilung im Zeichen der multinationalen Ausdehnung der Konzerne. Diese Linie der Arbeitsteilung verläuft übrigens auch entlang der Geschlechtergrenze.

10–11

Meine Reise in die Grenzstadt Ciudad Juárez im Jahr 1988 markiert die Reifeprüfung einer Künstlerin, die fortan bereit war, zu jedem beliebigen unattraktiven Ort auf dieser Erde zu fahren, wenn ihr Forschungsinteresse dies erforderte. Diese Reise bereitete den Boden für eine investigative Kunstpraxis, die ausgedehnte Feldforschung, die Zusammenarbeit mit Grassroots-Organisationen, das Sammeln von Informationen in Bibliotheken und Archiven und theoretische Lektüre erforderte. Kunst wurde zu einem Medium, mit dessen Hilfe man die Welt kennenlernt – nicht im Sinn einer Entdeckung des Unbekannten, sondern mit Blick darauf, eine Fülle bereits existierenden Wissens neu zu organisieren zu einem komplexen ästhetischen Produkt, aus dem sich neue Bedeutungen ergeben können.

Ein Großteil meiner Anstrengungen in diesen frühen Jahren war darauf gerichtet, die Komplexität meines Quellenmaterials mithilfe von Fotografie, Text und Wandgrafik zu konzeptuellen Kunstwerken zu verdichten.¹ Diese reduktive Arbeitsweise erwies sich jedoch auf vielen Ebenen als ungeeignet für die Bewältigung derart komplexer Reflexionen. Soziale Transformationsprozesse und ihre theoretischen Artikulationen sollten nicht zu Ikonen reduziert werden. Erst als ich zehn Jahre später anfang, mit Video zu experimentieren, fand ich ein Medium, das für das Sprechen über Globalisierung geeignet war. Die Überlagerung von Bild und Text, die Bewegung durch die Zeit anhand der Videozeit, die erzählerische Qualität von Bildabfolgen und die klanglichen Dimensionen von Stimmen, Musik und

1 Meine Praxis als Künstlerin zwischen 1988 und 1999 ist Thema des Buchs *Been there and back to nowhere – gender in transnational spaces*, hrsg. von Ursula Biemann, Berlin: b_books, 2000.

Umweltgeräuschen fügen sich aneinander in einer Art sinnlicher Kompression, aber nicht im Sinn einer Reduktion.

Video ist dazu prädestiniert, gleichzeitig auf mehreren expressiven Ebenen zu funktionieren, was ihm eine gewisse Fluidität beim Wechsel von einer Art der Aussage zu einer anderen verleiht. Als Teil der Unterhaltungselektronik fand Video immer schon leicht Zugang zu Vertriebskanälen jenseits der Kunstwelt, was seit der Steigerung der Medienqualität im Internet noch einmal eine ganz neue Dimension angenommen hat. Es ergeben sich im Onlineformat neuartige Kombinationen von Text und Video, die gerade für essayistische Projekte von großem Interesse sind. Andererseits gilt es auf der Ebene der Videokonzeption bereits die veränderten Sehgewohnheiten mit zu bedenken, die daraus entstehen, dass ein guter Teil der BenutzerInnen meine Videos nun in Kurzform und Kleinstformat auf ihren Laptops zu sehen bekommt. Die Onlinepräsenz steht allerdings nicht in Konkurrenz zu den aufwendigen musealen Installationen, die eine weit umfassendere räumliche und ästhetische Erfahrung der Werke ermöglichen; die beiden Formen ergänzen einander vielmehr gegenseitig. In den letzten Jahren musste ich vermehrt Überlegungen dazu anstellen, wie meine Videoinhalte hinsichtlich einer Vielfalt von Formaten und Sehbedürfnissen am besten strukturiert sein sollten. Beginnend mit *Black Sea Files* (2005) entschied ich mich für die Zerteilung der Videos in einzelne klar umrissene Kapitel, die sich im Ausstellungsraum unterschiedlich installieren lassen, als DVD für Forschungs- und Bildungszwecke einfach zu vertreiben sind und sich außerdem für Onlinepublikationen gut eignen. Dies ist nicht nur eine formale Entscheidung; sie entspricht auch der Tatsache, dass eine lineare Erklärung der schierem Komplexität der zu beschreibenden Umstände keine Genüge mehr leistet. Die Arbeit mit Video hat mich jedenfalls immer dazu angehalten, über die Rolle der Bildfindung und -konfigurierung nachzudenken in der Gestaltung von Diskursen über die Welt, die außerhalb der engen Grenzen der Kunst liegen. Dies bringt mich zurück zu meinen Anfängen an der Grenze.

In vielfacher Hinsicht fasst *Border Project* mein nach wie vor starkes Interesse an territorialer Forschung zusammen, die sich unter einer geschlechterspezifischen Perspektive mit der Geopolitik menschlicher Dislozierung beschäftigt. An der Grenze zwischen Mexiko und den Vereinigten Staaten erlebte ich die Entstehung einer gigantischen transnationalen Zone, die effektiv durch die Migration und die Arbeit von Frauen entstand. Das Szenario macht deutlich, worauf das Regime der Globalisierung schließlich hinausläuft: kapitalintensive Abläufe im Norden, arbeitsintensive Abläufe im Süden. Das Ausmaß der Ausbeutung ist eindrucksvoll. In den Jahren darauf besuchte ich, mit der Kamera in der Hand, weitere einschlägige Orte: Freihandelszonen, Entertainment-Städte zur Versorgung von Militärcamps, Urlaubsresorts für Sextouristen, Grenzgebiete in anderen Erdteilen, Flüchtlingsauffanglager, Drehscheiben für Transitmigration. Alle diese Orte sind translokal in der Praxis, viele auch extraterritorial de jure.

Es gibt eine ganze Reihe von Gründen, weshalb an solchen Orten die Arbeit mit einem visuellen Medium besonders schwierig ist. Das fängt damit an, dass diese Orte von dem

speziellen Status profitieren, der ihnen im juristischen und oft auch im moralischen Rahmen des Landes eingeräumt wird. Sie sind sehr schwer zugänglich; der Zutritt ist beschränkt und untersteht der Kontrolle von offizieller oder privater Seite oder vonseiten des betreffenden Unternehmens. Die Industrieparks sind nach außen abgeriegelt, Grenzen werden überwacht, Montagewerke sind Sperrgebiet, Clubs und Bars in der Hand von Zuhältern und wachsamem Aufsichtspersonal. Die Bildproduktion müsste hier auf einem Terrain stattfinden, wo dies ausdrücklich verboten ist. Aber die Absicht aufzugeben, einen Film über Montagewerke zu machen, nur weil wir nicht mit einer Kamera in die Fabrik hineingehen dürfen, kann nicht die Lösung sein. Wir müssen Mittel und Wege finden, die Situation darzustellen, trotz des strengen Fotografiervverbots der Unternehmen – indem wir Informationen im Web finden, Arbeiterinnen interviewen, Nachrichtenmaterial kopieren und kommentieren, uns Bilder im Vorübergehen angeln und aus diesen Informationen ein komplexes Ganzes konstruieren.

Es gibt aber noch einen weiteren Grund, weshalb es nicht möglich ist, die Bedeutung dieser Orte durch eine Dokumentation der materiellen Fakten vor Ort vollständig ins Bild zu bringen. Migrationsnetzwerke, ebenso wie die globalen Corporate Players, setzen für ihre Maßnahmen Informations- und Kommunikationstechnologien ein, die es ihnen ermöglichen, das Geschehen aus großer Entfernung zu lenken. Eine Dokumentation, die das festhalten soll, müsste also im digitalen, immateriellen, virtuellen Raum stattfinden. Zudem hat das gewaltsame Eindringen in lokale Kulturen und die im Globalisierungsprozess implizierten identitären psychischen Strukturen der Menschen Folgen, die über die sichtbare wirtschaftliche Ausbeutung hinausgehen. Diese im Bild zu erfassen, würde das Herstellen von Abbildungen psychodynamischer Vorgänge erfordern. Jeder Versuch, die geschlechterspezifischen räumlichen Beziehungen in dieser neuen globalen Ordnung darzustellen, müsste eine Interpretation dieser ungreifbaren Dimensionen beinhalten.

Ein großer Teil meiner Forschungsarbeit richtet sich darauf, diesen Beziehungsraum darzustellen sowie den biopolitischen Körper, der ihn konstituiert, indem er sich ihm unterordnet, ihm Widerstand leistet oder die zunehmend erkennbaren Bedingungen neu erfindet.² Video macht es leichter für mich, mit der Montage verschiedener diskursiver und visueller Sprachen zu experimentieren, um von Orten zu erzählen, die der sie umgebenden Kultur entfremdet, zugleich aber über Kontinente hinweg verbunden sind, beispielsweise durch Unternehmensstrukturen oder improvisierte Migrationssysteme. Ebenso ist zu berichten von Orten des Begehrens und der Gewalt, konzipiert aufgrund einer Vision von Differenz, aber letztlich erzeugt durch Gender, Mobilität und Arbeit – erbarmungslos harter Arbeit.

Video macht es mir auch möglich, theoretische Reflexionen einfließen zu lassen, nicht im Sinn einer Argumentationslinie, sondern in einer losen Zusammenstellung von Wissen, das

2 Ich beziehe mich hier auf Giorgio Agambens Neuformulierung von Michel Foucaults Biopolitik im Sinn des Verhältnisses zwischen Souveränität und dem Körper, in dem das bloße Leben zum Thema neuer politischer Kämpfe wird (*Homo Sacer*, Palo Alto: Stanford University Press, 1998).

aus Interviews mit lokalen Experten stammt, aus recherchiertem Material und persönlichen Deutungen der Gegebenheiten vor Ort. Dieser Cocktail ergibt schließlich den Videoessay, die essayistische Form. Meine Videoessays sind ausdrücklich subjektiv in ihrem Zugang – so kommen z. B. in meinen ersten vier Videoessays ausschließlich Frauen zu Wort –, sie sind hochgradig theoretisch und bewegen sich hin und her zwischen den verschiedenen Diskursebenen von gelebter Erfahrung, Information als Ergebnis von Forschungsarbeit, persönlichen Assoziationen und theoretischen Spekulationen. Bei vielen Gelegenheiten hat man das Gefühl, es jetzt fraglos mit einem Dokument zu tun zu haben – bis man merkt, dass die Erzählung nicht zum Bild passt.

Ich bin nicht auf der Suche nach Realität – ein Begriff, der sich als komplette Fiktion erwiesen hat –, ich bin eher daran interessiert, ein artifizielles Konstrukt zu generieren. Mein Videomaterial wird mit Ausnahme der Interviews ohne seinen Originalton verwendet – keine mexikanische Musik, kein Schwerverkehr. Das Grenzgebiet ist eine synthetische Zone, und dieser Umstand wird wahrnehmbar gemacht durch die Manipulation und Überlagerung von Bild und elektronischer Klanglandschaft. Diese drastischen Mittel werden letztlich als kritische Werkzeuge verwendet, um Bild und Signifikat zu trennen und eine Verlagerung vom Modus der dokumentarischen Transparenz hin zu dem der kritischen Reflexion zu erreichen.

Der Videoessay eignet sich am besten als Genre für ein ästhetisches Projekt, das einen subjektiven Standpunkt und die Organisation einer überwältigenden Vielfalt von Wissen miteinbezieht. Die Präsentation des Themas muss nicht die Form eines in sich kohärenten Phänomens annehmen, das in einem linear vorgetragenen Kommentar erklärt wird. Die Autorenstimme hat im Videoessay eine ganz andere Rolle – sie bewirkt eine Art Dislozierung, indem sie disparate Orte und Begriffe sozusagen translokal verbindet; dabei gibt es durchaus Parallelen zwischen dieser Form und dem Thema, dem Transnationalismus.³

Es ist kaum überraschend, dass der Hauptteil der videoessayistischen Arbeit im komplexen Montageprozess stattfindet. In die Praxis übersetzt bedeutet das, dass für je zwei Wochen Forschung und Aufnahme vor Ort mit einem Jahr am Schnittplatz zu rechnen ist. Diese Vorgehensweise erklärt auch, warum meine Forschung sich nicht nach einer klar definierten These und einem starren Aktionsplan richten kann. Sie ist am effektivsten in einem offenen Prozess der Wissensproduktion.

Dazu kommt noch ein Umstand, der nicht nach außen in Erscheinung tritt: der psychische Verarbeitungsprozess. Die Geschichten, mit denen ich zu tun kriege, wenn ich mit Frauen in der globalen Sexindustrie, mit illegalen Migrierenden, Montagearbeiterinnen, Schmugglerinnen oder Menschen in Flüchtlingslagern arbeite, sind schwer zu verkraften und ich brau-

3 Eine detaillierte Erörterung der Korrelation zwischen essayistischem Genre und Transnationalismus findet sich bei Ursula Biemann, „Performing Borders: The Transnational Video“, in: *Stuffit – the video essay in the digital age*, Zürich: Edition Voldemeer / Wien, New York: Springer 2003, 83–91.

che Zeit dazu. Bei jedem Projekt lasse ich mich auf den oft langwierigen Prozess ein, das stärkende Moment in den Berichten von der totalen Ohnmacht dieser Menschen aufzuspüren, um es in eine treibende Kraft zu verwandeln. Dieser Prozess verlangt sehr viel Energie, die im Videoessay selbst unsichtbar bleibt.

In den Videos, die auf *Performing the Border* folgten, entwickelte ich verschiedene ästhetische Strategien zur Kartierung des Zustandes dieses neu entstehenden transnationalen Subjekts. Auf jeweils spezifische Weise thematisiert ein jedes dieser Projekte ganz bestimmte Formen der Zählung und Mobilisierung von Raum und Ressourcen und trägt dem Wissen Rechnung, dass Mobilität selbst eine der wirkungsmächtigsten Ressourcen ist, die heute zur Verfügung stehen. Jede Videoarbeit stellt eine ausgeprägte strukturelle Konfiguration dar, die eine gleich ausgeprägte ästhetische Strategie verlangt. Die Aufzeichnung der politischen Matrix eines transnationalen Korridors (*Black Sea Files*) erfordert einen anderen Modus der Visualisierung und Intervention als das nach allen Seiten hin ausgreifende Netzwerk des globalen Frauenhandels (*Remote Sensing*, 2001), die wirtschaftlichen Kreisläufe rund um einen Grenzposten der spanischen Enklaven in Marokko (*Europlex*, 2003), die lose Anordnung von Verkehrsdrehscheiben im Migrationssystem der Sahara (*Sahara Chronicle*, 2006–2009), die miteinander verbundenen Enklaven der palästinensischen Flüchtlingslager, die über den ganzen Nahen Osten verteilt sind (*X-Mission*, 2008) oder der kollektive Bau eines riesigen von Hand aufgeschütteten Schutzwalls gegen den Klimawandel im Delta von Bangladesch (*Embankment*, 2011). Videostruktur und Display sind immer darauf angelegt, diesen ausgeprägten Lebensformen Nachdruck zu verleihen und sie ästhetisch erfahrbar zu machen.

14–15

Bei künstlerischen Arbeiten, die eine derart gesteigerte Welthaltigkeit aufweisen, taucht nicht selten die Frage auf, inwiefern sie auch effektiv auf die Realität einwirken können. Es besteht für mich kein Zweifel, dass mein eigentliches Handlungsfeld die symbolische Produktion ist und nicht der Eingriff in soziale Missstände vor Ort. Ich habe diese Situation auch nie als ungenügend empfunden. Man darf dabei jedoch nicht vergessen, welche zentrale Rolle die Vorstellungskraft in der Produktion von Wirklichkeit, im Weltentwerfen, spielt. Meine künstlerische Praxis setzt sich schließlich nicht nur mit einer gegebenen Welt auseinander, sie ist darüber hinaus, wie bescheiden auch immer, an ihrer Herstellung beteiligt. Die Imagination ist das beste Manifestierungswerkzeug, das uns zur Verfügung steht. Sie amplifiziert jeden verbalen Diskurs und treibt ihn in Richtung Materialisierung. Als differenzierte Interventionen ins kollektive Imaginäre vermögen Videoarbeiten somit sehr wohl Einfluss zu nehmen auf die Wirklichkeit. So kann die dominante politische Narration von Isolation und Ausgrenzung des Flüchtlingslagers zu einem geschickt vernetzten Konstrukt der Kommunikation umgeschrieben werden, das zwischen Flüchtlingsgemeinschaften tatsächlich auch existiert, aber bislang unsichtbar blieb. Der verstärkte Weltbezug und insbesondere die künstlerischen Entgrenzungsszenarien sind nicht bloß als ein Effekt der Globalisierung zu verstehen, sie sind vielmehr ein Medium der globalen Integration. Wichtig scheint mir dabei nur, die Wechselwirkungen im Auge zu behalten, die zwischen künstlerischen Weltkon-

struktionen und den sozialen, ökonomischen und politischen Globalisierungsprozessen existieren. Die essayistische Narration ermöglicht den sprunghaften Wechsel zwischen diesen beiden Ebenen, er ist geradezu ihr prägendes Merkmal.

Schließlich sind Schreiben und Videomachen nicht die einzigen Tätigkeiten, über die sich meine Praxis definiert. Kuratorische Projekte begleiten und kontextualisieren seit jeher meine künstlerische Projektion, auch wenn sie in dieser Publikation nicht angeführt werden, da sie selber Buchform angenommen haben. Kuratieren ist für mich so etwas wie die Erweiterung meiner Kunstpraxis und die Möglichkeit, gemeinsam größere Projekte zu entwickeln und so über die Repräsentation hinaus an anderen Geografien mitzuschreiben.

Meine Videoforschung, meine Kunstprojekte und Publikationen sind – das kann ich nicht genug betonen – das Resultat vieler Formen der Zusammenarbeit und des Lernens, das am sinnvollsten weiterlebt, indem es wieder in die Vorhaben anderer einfließt.

Es ist bezeichnend, wenn auch nicht weiter erstaunlich, dass meine essayistischen Videos nicht als Erstes im Bereich der Kunst rezipiert wurden, der im Europa der 1990er-Jahren von einem viel enger gefassten Kunstbegriff besetzt war. Dank ihrer thematischen Ausrichtung und experimentellen Form schleusteten sich die Videos indes in eine Vielzahl anderer Kanäle und Orte ein, von cyberfeministischen Cafés zu Gewerkschaftstagungen in den USA, von akademischen Kongressen zu zapatistischen Aufklärungstouren quer durch Mexiko, von kulturwissenschaftlichen Publikationen zu Ausschüssen internationaler Beziehungen und ökologischer Diplomatie: gute Orte für eine künstlerische Einmischung, die sich gleichzeitig als ästhetisch, theoretisch und aktivistisch versteht.

