

Art Education Research No. 14/2018

Pascal Schwaighofer

Ausgesät durch (wilde) Zerstreung¹: Reflexionen über einen nicht-realisierten Auftrag für ein künstlerisches Projekt in einem Asylzentrum

Im September 2016 fragte mich die Direktorin des Museo Vincenzo Vela für eine mögliche Zusammenarbeit an. Sie erzählte mir, dass ein Vertreter des Staatssekretariats für Migration (SEM) ein kollaboratives Projekt initiieren wollte, das Asylsuchende und eine_n bildende_n Künstler_in zusammenbringen sollte, um dem dritten und letzten Jahr des Empfangs- und Verfahrenszentrums² in Losone, Tessin, zu gedenken. Das 2014 veröffentlichte Vorhaben, einen ehemaligen Militärkomplex, der zur Rekrutierung von Grenadieren gedient hatte, in eine Aufnahmestelle für Asylsuchende zu verwandeln, war seit Beginn Thema kontroverser Diskussionen. Der Vorschlag, eine Infrastruktur für Geflüchtete zu schaffen, löste Hassreden aus, die zu einem starken Widerstand durch die lokale Bevölkerung führten. Eine Petition, eine abgelehnte Berufung vor Gericht, die Sammlung von 6.000 Unterschriften gegen die Aufnahmestelle und eine erschreckende Reihe von Gewaltvorfällen waren klare Signale der Feindseligkeit gegenüber der staatlichen Entscheidung, Geflüchtete in Losone unterzubringen (vgl. Jankovsky 2014).

Während meines ersten Treffens mit dem Projektausschuss erklärten mir dessen Mitglieder, dass sie von mir ein Kunstwerk erwarteten, das gemeinsam mit den Asylsuchenden geschaffen werden sollte. Um ihre Erwartungen unmissverständlich zu verdeutlichen – meine Freiheit und ihre grosszügige Offenheit

betonend –, beschrieben einige Mitglieder mögliche Szenarien, «zum Beispiel könnte es eine Skulptur auf der Insel eines Kreisverkehrs sein»,³ ein Platz, der den Verkehr zwischen den umliegenden Tälern und den grösseren Ballungsgebieten reguliert und dadurch für tausende Passant_innen sichtbar ist. Dieses Monument – als solches wurde es bezeichnet – sollte das Zusammenleben von «Gastgeber_innen» und «Gästen» feiern und erinnern. Zusammengefasst gründete ihre Hoffnung in einer vermeintlich feierlichen und heilenden Wirkung von Kunst und dafür brauchten sie einen «Heiler».

Ich brauchte einige Zeit, um zu entscheiden, ob ich das Angebot annehmen sollte. Das lag nicht daran, dass ich nicht an die heilenden Kräfte von Kunst glauben würde. Immerhin finden sich in jeder europäischen Hauptstadt *Pantheons* «kultureller Heiler_innen», deren Namen und Errungenschaften buchstäblich die Strassen beherrschen. Also lag das Problem an anderer Stelle.

Als ich das Zentrum im Oktober besuchte, erfuhr ich, dass die Asylsuchenden wie in jedem anderen Empfangs- und Verfahrenszentrum nur für die Zeit dort untergebracht sind, die für die Untersuchung ihrer Vergangenheit, z. B. Nationalität, Flucht motive, mögliche Straftaten, und die Prüfung, ob ihre Situation unter das Schweizer Asylrecht fällt, nötig ist. Die maximale Aufenthaltszeit beträgt drei Monate. Diese kann aber auch durch eine schnellere Untersuchung auf anderthalb Monate sinken. Am Ende wird der_die Bewerber_in entweder ab- und ausgewiesen oder in

1 Eine interessante Randbemerkung hierzu ist, dass das englische «broadcast» (auf Deutsch «Sendung», Anm. d. Ü.) auf einen Begriff aus der Landwirtschaft zurückzuführen ist, der sich auf den Terminus «ausgesät durch Zerstreung» bezog.

2 Hierbei handelt es sich um ein Äquivalent zu den deutschen Erstaufnahmeeinrichtungen (Anm. d. Übers.).

3 Die ursprüngliche Unterhaltung fand auf Italienisch statt.

eine neue Unterkunft irgendwo in der Schweiz umgesiedelt. In diesem Moment wurde klar, dass eine anhaltende Kooperation mit den Bewohner_innen, die gezwungen waren, für kurze Zeit in dem Zentrum zu leben, unmöglich war. Die Zusammenarbeit sollte über den Zeitraum von einem Jahr stattfinden und in einer Skulptur resultieren, die kurz vor der Schließung des Zentrums enthüllt werden sollte. Jeden oder jeden zweiten Monat wären neue Gesichter Teil des Projektes geworden, die diejenigen, die umgesiedelt oder ausgewiesen worden wären, ersetzt hätten. Alles aus ihrer Vergangenheit, ihre Geschichten und ihre Gefühle wären ignoriert worden; die einzige Möglichkeit wäre gewesen, das Werk aufgrund von den allgemeinen, austauschbaren Eigenschaften ihrer individuellen Erfahrungen zu schaffen.

Und wir sind noch nicht bereit

Nachdem ich die Angelegenheit überdacht und Rat von Menschen mit Erfahrungen in Partizipationsbelangen und einer Migrationsgeschichte eingeholt hatte, schlug ich vor, das Zentrum mit einer Internetradiostation auszustatten. Radioübertragungen faszinieren Künstler_innen seit ihrer Erfindung und wurden zu einem beliebten Raum für Experimente. Noch viel wichtiger ist es, zu erwähnen, dass bereits zahlreiche Radioprojekte, die von oder mit Gruppen von Geflüchteten initiiert und durchgeführt wurden, existieren. Um nur eines von vielen zu nennen: *Jungala Radio* – dessen Name eine Wiederaneignung der diskriminierenden Bezeichnung *Der Dschungel* für die alarmierende Situation in Calais in Nordfrankreich ist – ist ein aktivistisches Projekt, welches das Ziel verfolgt, das unartikulierte, medial nicht kommunizierte Leid der Asylsuchenden in einem illegalen Camp, die in Richtung Vereinigtes Königreich unterwegs sind und auf die nächste Chance warten, die Grenze überqueren zu können, veröffentlicht. Es ist bekannt, dass Kunst immer von dem Anspruch getrieben wird, etwas Neues zu schaffen. Von diesem Gesichtspunkt aus hätte mein Vorschlag die herkömmlichen Kriterien eines zeitgemässen Kunstprojektes nicht erfüllt.⁴ Da ich aber den Auftrag für ein Projekt auf «aussergerichtlichem» Gebiet – sprich ausserhalb von Museen und Kunstgalerien – bekommen hatte, konnte der Anspruch der Originalität hier wohl ignoriert werden. Vielmehr bot er Gelegenheit, die begrenzte Rolle des_der Kunstschaffenden, die die Auftraggeber_innen auf mich projizierten, infrage zu stellen oder sogar fallen zu lassen. Mein opportunistisches Streben, das Projekt unter dem Deckmantel der Kunst zu verwirklichen, kann als strategisches Manöver verstanden werden, das es mir möglich machte, Ideen einzubrin-

gen, die anderenfalls nicht erwogen worden wären. In anderen Worten ergriff ich die Möglichkeit, die schizophrene Natur, die einem_r Künstler_in im Allgemeinen zugeschrieben wird, anzunehmen, um der tradierten Komfortzone zu entkommen.

Um beginnen zu können, hätte die nötige Ausrüstung für die Umsetzung einer Radiostation aus ein paar grundlegenden Gegenständen bestanden: zwei Mikrophone, ein Mixer, ein Internetserver und zehn Meter Kabel. Geflüchtete, die Interesse am Projekt gezeigt hätten, hätten sowohl Zugang zur Radiostation entsprechend selbstorganisierter Zeit- und Ablaufpläne als auch technische Unterstützung durch ein Team von Radioamateur_innen erhalten. Meine Rolle sollte lediglich darin bestehen, das Interesse der Asylsuchenden zu wecken, Neuankömmlinge in das Projekt einzuführen und an regulären Treffen teilzunehmen. Nach der Sammlung, Diskussion und Auswahl von Musik hätte die Gruppe der Refugees ihre eigenen Playlists verwaltet, die durch selbstorganisierte Interviews, Live-Konzerte, Fabeln und Märchen und – vermutlich am allerwichtigsten – echten Geschichten unterbrochen worden wären, einem grundlegenden Bedürfnis, das ich aufgrund der sporadischen und unregelmässigen Beiträge der Geflüchteten in einer vom Personal des Zentrums zusammengestellten Zeitung vermutete.

Die knappe Konzeptionszeit und die restriktiven Rahmenbedingungen während meines Besuchs des Zentrums hatten zur Folge, dass ich vor dem Einreichen meines Entwurfs nicht die Chance erhielt, mit Geflüchteten selbst zu sprechen. Zusätzlich hielt mich die prekäre Situation der Bewohner_innen vom Insistieren auf einer Kontaktaufnahme ab. Auch, wenn ich eine_n von ihnen getroffen hätte, wäre er_sie in zwei Monaten sowieso schon nicht mehr dort gewesen. Das waren die Voraussetzungen: Ich musste die Zusammenarbeit mit mir unbekanntem Partner_innen planen. Um dem gerecht zu werden, war die einzige Strategie, die ich fand, das Projekt so vage und offen wie möglich zu halten, damit zukünftige Anpassungen, Überschreibungen und Streichungen durch die Teilnehmenden möglich blieben.

Nach anderthalb Monaten lieferte ich eine Projektskizze. Ich war darum gebeten worden, den Mitgliedern des Ausschusses meinen Vorschlag per E-Mail zu übermitteln. Der Vorschlag wurde angenommen. Dann wurde einen Monat später ein Treffen zwischen dem Ausschuss, der das Projekt angeschoben hatte, und der lokalen Ratsversammlung organisiert. Bereits in der ersten halben Stunde des Treffens wurde klar, dass die Ratsmitglieder den Vorschlag nicht unterstützen würden. Sie fragten ziemlich direkt: «Was soll denn bleiben, das an den Aufwand erinnert? Und was bekommen wir im Gegenzug?» In anderen Worten wollten die Ratsmitglieder also wissen, wie sie

⁴ Um einen Einblick zu gewinnen in den komplexen und vielseitigen Anspruch: vgl. Verwoert, Rorrison 2005.

von dem Projekt für ihre politischen Zwecke profitieren konnten. Ein Mitglied erinnerte beispielhaft an die Arbeit polnisch-jüdischer Geflüchteter in Losone von 1942. Gefangen in einem Internierungslager hatten sie geholfen, eine Strasse zu bauen und das Sumpfgebiet zu entwässern, auf dem der hier besprochene Militärkomplex, das spätere Asylsuchendenzentrum, 1949 gebaut wurde (vgl. Genasci 2005).

Gegen Ende der Diskussion gab ein Ratsmitglied zu, dass das Projekt viel innovativer und progressiver sei, als sie es erwartet hätten: «Und dafür sind wir noch nicht bereit.» Mit gemischten Gefühlen über diese irgendwie charmante Äusserung, mit Frustration, Zufriedenheit und Argwohn versuchte ich, den Vorschlag zu verteidigen – allerdings erfolglos.

Trotzdem gab es Hoffnung: Die Vertreter_innen des SEM waren weiterhin begeistert und im Dezember 2016 wurde bekannt, dass das Bundesamt für Kultur (BAK) dank der Vermittlung der Direktorin des Vincenzo Vela Museums eine finanzielle Unterstützung des Projektes von einem Drittel des berechneten Gesamtbudgets beisteuern wolle.

Radioübertragung

Das Vela Museum ist eine Einrichtung, die eine signifikante Anzahl von Gipsabdrücken des Tessiner Bildhauers Vincenzo Vela (1820–1891) aufbewahrt. Der politisch stark engagierte Künstler musste, gezwungen durch die damalige österreichische Besatzung Norditaliens, aus Mailand fliehen und in seine Heimatstadt im Tessin zurückkehren. Hier gab er ein Gebäude in Auftrag, das ursprünglich einer Kunsthochschule Platz bieten sollte, aber schlussendlich Studios und einen Ausstellungsraum für sein eigenes Werk beherbergte. Über die Jahre wurde die Galerie ein beliebtes Reiseziel für vermögende Europäer_innen, die auf der Nord-Süd-Route reisten. Die grosse Galerie, die von Besucher_innen den Spitznamen *Das Pantheon* erhielt, zeigte Büsten und Denkmäler der progressivsten Denker_innen, Patriot_innen oder Risorgimento-Sympathisant_innen, die das politische und kulturelle Leben sowohl Italiens als auch der Schweiz inspirierten, einschliesslich Giuseppe Garibaldi, dem Grafen von Cavour, Vittorio Emanuele II, General Henri Dufour, Stefano Franscini und vielen anderen.⁵

Vor dem Hintergrund des oben Beschriebenen ist leicht zu erkennen, dass die Idee von «kulturellen Heiler_innen» zusammen mit der des feierlichen Gedenkens und der Repräsentation ein wesentlicher Bestandteil des politischen und kulturellen Lebens westlicher Gesellschaften ist – kulturelle Referenzen, in denen die Erwartungen an meine Rolle als Künstler klar begründet lagen. Indes taucht während des

Besuchs eines der vielen europäischen *Walhallas* die Frage auf, ob Kunst die Last einer solchen Darstellung tragen kann oder will. Wie kann Kunst Vorkommnissen im Hier und Jetzt ein Denkmal setzen – also sie für die Zukunft erhalten? Wie kann Kunst das Ankommen einer wachsenden Zahl von Menschen, die aus ihren Ländern fliehen müssen, die von den Medien zynisch als «Wellen» beschrieben werden, angemessen darstellen? Wie soll Kunst die Einzigartigkeit einer Erfahrung innerhalb einer Vielzahl von Geschichten präsentieren? Und wer ist schlussendlich der_die Rezipient_in von solchen Darstellungen? Um dieses politische Rätsel zu lösen, haben westliche Länder eine «erfolgreiche» Strategie, die Abstraktion, entwickelt. Das Grabmal des unbekanntes Soldaten ist ein gutes Beispiel dafür, wie Anonymität als perfekter Ausdruck von Abstraktion patriotische Gefühle hervorrufen kann, die über interne politische Spaltungen hinausgehen. Das Gegenstück zur Anonymität ist der_die Held_in. Einmal als Anführer_in anerkannt, egal ob gewählt oder rebellisch, wird er – oder selten auch sie⁶ – ein machtvolles Symbol, das eine Vielzahl an Menschen und Bedürfnissen zusammenbringen und vereinen kann. Obwohl ich mir dessen bewusst bin, dass ein zeitgenössisches Denk- oder Mahnmal auch als «Ort der Auseinandersetzung»⁷ fungieren kann, erkenne ich während der Arbeit denselben Abstraktionsapparat, der auch den Sockel für den_die Autor_in des Monuments freimacht.⁸

Nichtsdestoweniger stellte ich mir die zentrale Frage: Was wäre, wenn wir uns für einen Weg des Erinnerns entschieden, der nicht die Last der westlichen Kultur trägt, sondern eine Form annimmt, die besser zu den Zeiten der Ungewissheit, charakterisiert durch Flucht und Migration, passt? Während das Etymon des Wortes *Monument* in dem Wort *monumentum* wurzelt, das sich von *monere* ableitet und «erinnern und ermahnen» bedeutet – was impliziert, dass etwas gemacht wurde, um zu überdauern –, bringen uns die etymologischen Bedeutungen von Radio, Übertragung und Sendung in ganz andere Bereiche.⁹

Ich stellte mir das Radio als einen Verhandlungstisch vor, ein Medium, das idealerweise die Freiheit

⁵ Das Risorgimento war ein Kampf, der nicht nur von Männern geführt wurde (vgl. Beales 2005).

⁶ Frauen werden meistens auf die Verkörperung generischer Einheiten verwiesen, wie die Nation oder auch abstrakte Werte wie *Frieden, Gerechtigkeit und Kummer*, je nach dem Geschmack der Zeit (vgl. Wenk 1996).

⁷ Vgl. Stevens, Franck (2016): Diese eher bescheidene Zusammenstellung von Engagement mittels öffentlicher Denkmäler zeigt, in welchem Masse deren Auswirkungen noch nicht untersucht wurden. Umso mehr bleibt Claire Bishops Kritik der relationalen Ästhetik ein wichtiger Beitrag. (Vgl. Bishop 2004).

⁸ Ein interessantes Gegenbeispiel ist Jochen Gerz' *Platz des unsichtbaren Mahnmals*. Ich bin dankbar für Nanna Lüths wertvollen Hinweis. (Vgl. Gerz 1990 und vor allem von Jhering 1992)

⁹ Alle drei Wörter verbindet im Englischen (radio, transmission, broadcast) ein deutlicher Bezug zu den Begriffen «Ansteckung», «Teilen» und «Räumlichkeit». Vom theoretischen Blickpunkt aus beziehe ich mich hier auf Rosi Braidottis bahnbrechende Untersuchung der, so wie sie es nennt, «nomadischen Theorie», die

bietet, zu entscheiden, wer wie an dem Spiel teilnehmen darf. In dem kleinen Freiraum, innerhalb dessen das Radioformat angepasst werden konnte, sollten die Spielregeln für alle Bereiche – gleichberechtigt – gelten und es sollte ein Ort der «kollektiven Sprechpraxis» werden: ein Ort, an dem sogar die unvermeidbaren asymmetrischen Machtverhältnisse zwischen den sogenannten Gastgeber_innen und Gästen diskutiert werden könnten (vgl. Sternfeld 2013). Um es metaphorisch auszudrücken: Ich hatte gehofft, dass das Projekt zeitversetzt wirken würde, wie ein Haufen Samen, die, ausgesät durch (wilde) Zerstreuung, den offiziellen «Erdboden», auf dem wir spielen sollten, herausfordern, provozieren und aufbrechen würden.

Allerdings wurde ich im Februar darüber informiert, dass das Schweizer Parlament bedauerlicherweise einen Grossteil des jährlichen Budgets für das BAK gekürzt habe und es infolgedessen nicht mehr fähig wäre, das Projekt finanziell zu unterstützen. Weitere Besuche des Zentrums wurden nicht gewährt und die Planungen der Radiostation wurden abrupt beendet.

Ein empfindlicher Nerv

Heute bin ich mit dem notwendigen Abstand versucht, die Dynamiken des Falls anders zu betrachten. Während des Treffens mit den Ratsmitgliedern kritisierten merkwürdigerweise sogar einige der Projektinitiator_innen meinen Vorschlag ganz offen. Vielleicht war dies ein Versuch, der Kritik der Ratsmitglieder zuvorzukommen, aber es offenbart doch auch einen wesentlichen Aspekt, den ich als charakteristisch bezeichnen möchte. Sie äusserten ihre Bedenken bezüglich der Schwierigkeiten, die auftreten würden, sobald das Radio öffentlich würde, und dachten schon darüber nach, wie die Rede der Asylsuchenden eingeschränkt werden könne. Sie befürchteten, dass die Station den Teilnehmer_innen vielleicht ermöglichen würde, sensible Informationen über das Asylzentrum und die Registrierungsprozedur zu veröffentlichen, mit ihren Landsleuten zu kommunizieren oder sogar – das gestanden sie mir später bei einem Bier – einen terroristischen Anschlag zu planen. Nichtsdestotrotz unterstützte der Ausschuss das Projekt weiterhin. Zusammen mit einem Vertreter der Aufnahmestelle schlugen sie vor, die Radiostation ausserhalb des Zentrums an einem «politisch neutralen» Ort aufzubauen. Sie rieten mir, den Pfarrer von Losone zu kontaktieren und ihn freundlich darum zu bitten, einen der Gemeinderäume für die Radiostation zur Verfügung zu stellen. Neben den berechtigten Zweifeln an Neutralität, die diese Option aufkommen liess, machte es auch den widersprüchlichen Wunsch des Ausschus-

grundlegend im Kontrast zur sesshaften Tradition der westlichen patriarchalen Kultur steht. (Vgl. Braidotti 2011).

ses deutlich, Refugees zu involvieren und gleichzeitig potenzielle Risiken und diplomatische Unfälle zu vermeiden. Der empfindliche Nerv war getroffen und das unterschwellige Gefühl, das das Projekt die ganze Zeit begleitet hatte, wurde endlich ausgesprochen: Wie können wir denjenigen eine Stimme geben, denen nicht die vollen Rechte der Staatsbürger_innenschaft gewährt werden? Diese Frage fordert nicht nur ein rechtliches Paradoxon heraus, sondern entlarvt schlussendlich die unbestrittene Anschauung, dass eine_r «gibt» und der_die andere «bekommt».

Nachträgliche Überlegungen

Ich wurde gefragt, ob ich das Radioprojekt zukünftig proaktiv in anderen Empfangs- und Verfahrenszentren unterbringen wolle. Ich weiss es nicht, da ich mich doch nie als einen Aktivist gesehen habe. Mein Vorschlag war die Antwort auf eine Anfrage eines Staatsbeamten, die einen Wunsch des Staatssekretariats für Migration erfüllen sollte. Obwohl das Verlangen nach einem künstlerischen Projekt hier wie eine Kreuzung aus einem nicht durchdachten, wohlwollenden Wunsch und einer schludrigen politischen Agenda erscheint, ist es wichtig anzuerkennen, dass jemand inmitten dieses Systems ein Problem erkannt hat, das einen grösseren Kontext betrifft, und auf der Suche nach einer Lösung gehofft hatte, diese in oder durch die Künste zu finden. Am Ende kollidierte das Projekt mit den gesetzlichen Rahmenbedingungen, in denen wir alle uns bewegen sollten, und da das Projekt fallen gelassen wurde, bevor ich überhaupt die Chance hatte, Geflüchtete mit dem Interesse an einer Zusammenarbeit zu treffen, wurde jede Bemühung auf ein Gedankenexperiment reduziert.

Durch das Verlassen der «Komfortzone», das der Beruf des Künstlers mir bietet, habe ich vermutlich das ganze Projekt auf ein vages Terrain verschoben. Trotz allem, auch wenn ich kein ausgebildeter Gärtner bin, möchte ich, vielleicht etwas naiv, denken, dass, auch wenn nichts auf besätem Boden wächst, trotzdem die Chance bleibt, dass dies Jahre später unerwartet doch noch passiert. Weil ich gehört habe, dass «kleine Blumen Beton durchbrechen».¹⁰

Übersetzung aus dem Englischen: Laura Somann

10 «Small Flower Crack Concrete», Text und Musik komponiert von Sonic Youth, produziert von Sonic Youth und Jim O'Rourke in NYC *Ghosts & Flowers* (2000).

Literatur

—

Beales, Derek; Biagini, Eugenio F. (2002): *Risorgimento and the Unification of Italy*. London & New York, Routledge

—

Bishop, Claire (2004): Antagonism and Relational Aesthetics. In: *October Magazine*, Vol. 110, Herbst 2004, S. 51–79

—

Braidotti, Rosi (2011): *Nomadic Theory. The Portable Rosi Braidotti*. New York, Columbia University Press

—

Genasci, Pasquale (2005): *I campi per rifugiati militari e civili sorti nel Ticino durante la seconda guerra mondiale*. Lugano-Massagno: Istituto Svizzero di Pedagogia per la Formazione Professionale.

—

Gerz, Jochen (1990): *2146 Stones – Monument Against Racism*, <https://www.jochengerz.eu/works/2146-steine-mahnmal-gegen-rassismus> (14.01.2018)

—

Jankovsky, Peter (2014): Losones Kasernen-Streit ist beendet. <https://www.nzz.ch/schweiz/losoneskasernen-streit-ist-beendet-1.18379692> (04.10.2017)

—

von Jhering, Barbara (1992): Jochen Gerz. Duell mit der Verdrängung. Warum der Künstler seine Werke unsichtbar macht. www.zeit.de/1992/07/duell-mit-der-verdraengung (20.12.2017)

—

Sternfeld, Nora (2012): Um die Spielregeln spielen! Partizipation im post-repräsentativen Museum. In: Gesser, Susanne u. a. (Hg.): *Das partizipative Museum: Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen*. Bielefeld, S. 119–126

—

Stevens, Quentin and Franck, Karen A. (2016): *Memorials as spaces of engagement: design, use and meaning*. New York, Routledge

—

Wenk, Silke (1996): *Versteinerte Weiblichkeit: Allegorien in der Skulptur der Moderne*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau

—

Verwoert, Jan and Rorrison, Hugh (2005): *Why are conceptual artists painting again? Because they think it's a good idea*. In: *Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry*, Issue 12 (Autumn/Winter 2005), S. 7–16. Publiziert von: The University of Chicago Press im Auftrag des Central Saint Martins College of Art and Design, University of the Arts London

Pascal Schwaighofer ist ein bildender Künstler, der in Zürich (Schweiz) und Princeton (USA) lebt und arbeitet. Er ist Absolvent der Accademia di Belle Arti Milano, Mailand (Italien), und arbeitet aktuell an einer Promotion über politisch-philosophische Implikationen von Schwarm, Netzwerk und Multitude, ikonisch in die «Honigbienen-Metapher» eingebettet. Seit 2017 ist er aktives Mitglied im Institut Neue Schweiz (INES), einer post-migrantischen Handlungs- und Denkfabrik, die sich einem besseren Verstehen und dem Herausarbeiten der alltäglichen Diversität einer pluralistischen und demokratischen Migrationsgesellschaft verschrieben hat.