12 2014

Kunst und Aktivismus

(Gegen Groys)

In dem Text „On Art Activism“ (*e-flux*)[1] bzw. „Kunstaktivismus“ (*Lettre International*)[2] hat kürzlich der Philosoph und Kunsttheoretiker Boris Groys in zwei diskursmächtigen Zeitschriften eine Behauptung aufgestellt, zu der eigentlich nur eines zu sagen ist: Sie ist vollkommen falsch.

Gegenwärtiger Kunstaktivismus, so Groys, könne nicht auf Unterstützung von außerhalb der Kunst hoffen, sei allein auf die eigenen Netzwerke und die schwache finanzielle Hilfe von progressiven Kunstinstitutionen angewiesen. Diese Situation des künstlerischen Aktivismus, das betont Groys mehrfach, sei eine *neue* Situation. Sie erfordere als solche auch neue theoretische Überlegungen. Zur Abgrenzung dienen ihm einerseits die russischen Avantgarden zu Zeiten der Oktoberrevolution. Diese hätten im Einvernehmen mit den Mächtigen (im sozialistischen Staat) gehandelt. Sie hätten gewusst, die Macht sei auf ihrer Seite. Andererseits schreibt er über den italienischen Futurismus, dessen profaschistische Ausrichtung auch zur Untermauerung seiner These dienen soll. Die Behauptung, dass künstlerischer Aktivismus (Kunstaktivismus oder Aktivismus in der Kunst), der sich gegen die bestehenden Machtverhältnisse richte, ein absolut neues Phänomen sei, kann nur aufstellen, wer die Geschichte dieser Aktivismen ignoriert. Und mit dieser Geschichte selbstverständlich auch die gesamte Forschungsliteratur, die sich auch theoretisch an dem Zusammenhang zwischen engagierter Kunstproduktion und sozialen Protestbewegungen abgearbeitet hat.

Man könnte Groys nun einfach ein ABC dieser Forschungsliteratur entgegenhalten – also wirklich: Alberro (2003)[3], Bryan-Wilson (2009)[4], Camnitzer (2007)[5], usw. usf. –, aber es gibt ja auch Studienassistent_innen oder Praktikant_innen, die das hätten übernehmen können. Die Frage ist natürlich, warum hat Groys sie nicht darum gebeten. Und die noch wichtigere Frage: Warum drucken Magazine wie e-flux und Lettre International einen Text, der die Anforderungen einer Seminararbeit (Forschungsstand!) nicht erfüllt? Es hat natürlich mit dem kulturellen Kapital, mit dem Namen Groys zu tun, der die Redaktionstüren öffnet. Aber es scheint auch ein strukturelles Ding im Kunstfeld zu sein, dass man einfach erst mal alles behaupten kann.

Produktiver als die Literaturliste wäre natürlich eine systematische Gegendarstellung. Sie sei im Folgenden kurz skizziert – nicht aus Besserwisserei, sondern um der Sache Willen. Es geht erst einmal um die Problematisierung von Gegenstandbereichen und die Frage, was ich den Leuten in meinem Seminar sagen soll, wenn ihnen Groys’ Text in die Hände fällt und sie mich danach fragen. (Deshalb wird hier auch nicht den einzelnen Argumentationsschritten nachgegangen, sondern vor allem dem Ausgangspunkt widersprochen.) Es lassen sich drei grundlegende Herangehensweisen an die verschiedenen Praktiken ausmachen, die unter dem Begriff „Kunstaktivismus“ – der im Übrigen auch zur Debatte steht – diskutiert werden. In allen drei Bereichen kreuzen sich Disziplinen – Kunstwissenschaften, Soziologie, Philosophie –, manchmal auch die politischen Haltungen.[6]

1. Neue Standards (Ubiquitätsthese)

Es gibt einige Ansätze, für die ist das Zusammengehen von Kunst und Aktivismus, von Kulturproduktion und sozialen Bewegungen, ganz selbstverständlich. Letztlich wird die Grenze zwischen beiden bloß als disziplinäre, als Kategorisierung akademischer BeobachterInnen gewertet, die in der Realität keine Rolle spielt. Kunst als Aktivismus ist demnach kein Ausnahmephänomen, künstlerische AktivistInnen bzw. aktivistische KünstlerInnen hat es mit Aufkommen der Moderne immer schon gegeben und sie sind prinzipiell überall. In

den letzten zwei Jahrzehnten haben sie sogar ihre „social and machinic creativity in the most diverse directions“[7] ausgeweitet. Neben Brian Holmes gehören auch die Thesen von Paolo Virno und Jacques Rancière zu solchen, die Kunst und Aktivismus als selbstverständliche Verbündete beschreiben. Zusammengetan haben sie sich nicht unbedingt explizit, aber doch eindeutig zum selben Zweck: Beiden, Kunstavantgarden und radikalen Bewegungen, sei es stets darum gegangen, „to explain that the old standards are no longer valid and to look for what might be new standards.“[8] Diese neuen Standards wurden immer als Bruch mit den herrschenden Normen und Subjektivierungsweisen, also auch als oppositionelle aufgefasst. Die Rancière'sche Frage, ob Kunst widerständig sei[9], ist letztlich als rhetorische gestellt. Dieser Widerstandsimpuls existiert auch unter den biopolitischen Bedingungen der Gegenwart. Dabei ist die Ambivalenz solch neuer Standards wie etwa einer vormals allein künstlerischen „virtuosen Arbeit“[10], die dann zu einer gesellschaftlichen Anforderung an alle wird, immer Thema.

Es drängt sich allerdings die Frage auf, wann es denn gelingt, dass die neuen Standards sich auch etablieren, also durchsetzen können (und nicht nur die der KünstlerInnen und AktivistInnen bleiben). Diese Frage aber kann mit den genannten Ansätzen kaum beantwortet werden. Die Frage der Gelingensbedingungen zieht auch eine weitere nach sich: Müssten Kunst und Aktivismus, selbst wenn sie beide auf Denk- und Wahrnehmungsstrukturen abzielen, hinsichtlich Effektivität (aber auch hinsichtlich anderer Rezeptionseffekte) nicht doch wieder unterschieden werden: Spielt das Fegen eines Platzes nach der Kundgebung am 1. Mai, das der Künstler Beuys gemeinsam mit (in der Kunstgeschichte namenlos gebliebenen) migrantischen Studierenden durch- oder aufgeführt hat, wirklich auf derselben Ebene jener Strukturen wie die Veranstaltung der Gewerkschaften selbst? Kann man die Praktiken der Situationistischen Internationale mit den gleichen Parametern beschreiben und beurteilen, die man an diejenigen der Sozialistischen Internationale anlegt?

2. Gräben (Unvereinbarkeitsthese)

Solche Unterscheidungen werden in denjenigen Ansätzen getroffen, die sich vor allem mit „dem strukturell bedingten Graben“[11] zwischen den Kunstfeld- und Bewegungspraktiken beschäftigen. Hier wird davon ausgegangen, dass beide Bereiche zunächst nach recht verschiedenen Regeln funktionieren: es sind unterschiedliche Kriterien, die über Erfolg oder Misserfolg entscheiden, die Praktiken als legitim oder unpassend erscheinen lassen, es herrschen andere Umgangsformen und andere Dynamiken. Für diese Ansätze steht die Feldtheorie Pierre Bourdieus, aber auch Kunsthistorikerinnen wie Verena Krieger und Philosophinnen wie Juliane Rebentisch haben diese grundlegenden Differenzen thematisiert.

Für Krieger etwa ist die „Ambiguität“ die entscheidende „ästhetische Norm“[12] der Moderne. Sie steht der Eindeutigkeit, mit der die politische Forderung auftreten muss, offensichtlich entgegen. Und für Rebentisch – auch wenn ihr Ansatz alles andere als schwerpunktmäßig Aktivismus und radikale Bewegungen im Fokus hat – äußert sich der genannte Gegensatz vor allem im Umgang mit Repräsentation: Während die politische Logik ihre „Repräsentationskritik vornehmlich als Kritik am Ausschluss der Armen und Unterdrückten“[13] formuliere, gehe es in der kritischen Kunst vielmehr um die Zurückweisung klarer Repräsentationen. Sie ziele darauf, den „referentiellen Schluss von der Repräsentation auf das Repräsentierte gezielt [zu] unterlaufen“[14]. Das alles geschieht selbst noch in Zeiten, in denen allgemein eine „Entgrenzung“ der Kunst konstatiert wird, also Überschreitungen in andere Logiken keine Seltenheit mehr sind.[15] Umso ernsthafter wird auch die Frage diskutiert, wann das Politische der Kunst überhaupt noch funktioniert (als Ironie, als subversive Affirmation, als direkte Aktion?)

Ambiguität und Repräsentationsfrage werden beispielsweise schön reflektiert in der Schwarz-Weiß-Bilderserie „before or after“ (2011) von Anetta Mona Chisa und Lucia Tkácová. Sie besteht aus historischen Aufnahmen von verschiedenen Demonstrationen aus dem Kontext des Feminismus und der Frauenbewegungen. Die

Schilder und Transparente, die die Abgebildeten vor sich her tragen, sind aber alle überklebt und überschrieben. Die Forderungen lauten nun „Coffee or Milk“, „Close or Distant“ und „Subject or Object“ auf einem Bild oder „Like or Dislike“ und „Never or Ever“ auf einem anderen.

Wenn es aber so unterschiedliche Logiken sind, nach denen Kunst und soziale Bewegungen bzw. politisches Engagement funktionieren, wieso gibt es dann doch immer wieder gegenseitige Bezugnahmen und sogar Überschneidungen? Die Frage ist schließlich, ob und wenn ja, wie es gelingen kann, die strukturell bedingten Gräben zu überwinden.

3. Verkettung (Ausnahmethese)

Es gibt schließlich Ansätze, die sich genau mit den Möglichkeiten, die Gräben zu überbrücken, auseinandersetzen. Auch hier wird davon ausgegangen, dass die Logiken von Kunst und Politik „seldom, if ever, perfectly coincide“[16]. Außerdem ist man sich auch bewusst darüber, dass die AktivistInnen im Kunstfeld immer in der Minderheit sind (die KünstlerInnen in den Bewegungen sowieso) – soviel auch zur angeblichen Neuheit des Angewiesenseins auf die eigenen Netzwerke –, und selbst von kunstsoziologischen Studien meist gar nicht als relevante AkteurInnen im Feld erwähnt werden. Dennoch – oder gerade deshalb – beschäftigt man sich mit der Frage, unter welchen Umständen es eben doch passiert, wann also eine „Verkettung von Kunst und Revolution“[17] stattfindet und wie ihre historischen Konjunkturen zu begreifen sind. Die Schließung des Raumes politischer Artikulation (durch Repression) kann konjunkturelle Hochphasen der Verkettung auslösen (weil man sich „politisch“ nicht mehr zu äußern traut, „künstlerisch“ aber schon), wie etwa in verschiedenen Ländern in Lateinamerika in den 1970er Jahren.[18] Oder aber starke soziale Bewegungen können es für KünstlerInnen attraktiv machen, sich in ihren Arbeiten auf deren Inhalte und Motive zu beziehen. Und es gibt über diese beiden Gründe hinaus noch einige mehr.

Bei den Studierendenproteste gegen die Neoliberalisierung der Hochschulen, die im Herbst 2009 von der Akademie der bildenden Künste in Wien ausgingen und den ganzen deutschen Sprachraum erfassten, hing im Foyer der Akademie ein Transparent. Darauf stand: „What do you represent?“ Vielleicht wurden hier fragend die Repräsentationskritiken verknüpft, die Rebentisch als so unterschiedlich betrachtet. Einerseits war die Frage eine kunstinterne Anspielung auf eine Arbeit von Hannah Wilke: Ein Foto, auf dem die Künstlerin nackt in einer Galerieecke sitzt, umgeben von Spielzeugpistolen, und auf dem die Worte stehen „What does this represent? What do you represent?“ (1978-84) Diese Arbeit wiederum bezieht sich auf einen Zwei-Bilder-Comic von Ad Reinhardt. Darin fragt auf dem ersten Rahmen ein Museumsbesucher ein Bild abstrakter Malerei „Ha ha, what does this represent?“, woraufhin das Bild im zweiten Frame zurückfragt, „What do you represent?“ (1946) Alle Repräsentationsebenen transportiert auch das Transparent in der Akademie. Denn andererseits wurde natürlich auch jede/r, der/die die Akademie betrat, direkt adressiert und nach seiner Haltung gefragt, wofür man also steht (representation), und ob dieser Standpunkt nicht vielleicht auch eine anmaßende Stellvertretung (representation) beinhaltet. Eine sehr politische Frage also.

Das Ästhetische

Die „neuen theoretischen Reflektionen“, die *e-flux* und *Lettre International* Groys einfordern lassen, gibt es also längst. Sie werden halt nur nicht zur Kenntnis genommen.

In allen drei Fällen – Standards, Gräben, Verkettung – geht es ums Anklagen von systematischen Ungerechtigkeiten, um das Einklagen in soziale Strukturen, wenn nicht um deren Aufbrechen. Nicht nur, dass künstlerischer Aktivismus von, sagen wir, Camille Pissarros Unterstützung der KommunardInnen von Paris 1871 bis zu Allan Sekulas Teilnahme an den Protesten gegen die Welthandelsorganisation in Seattle 1999 gegen bestehende Ordnung in Anschlag gebracht wurde. Diese Ordnungen wurden darüber hinaus in

den meisten Fällen keinesfalls als allein institutionell und/ oder organisatorisch formiert betrachtet, sondern auch als symbolische Formationen begriffen. Dass sich auf dieser Ebene, also im Ästhetischen, verstanden als „eigendynamische sinnliche Wahrnehmung und Affektivität“[19] – im Gegensatz zu zweckrational-regelgeleiteten Denk- und Wahrnehmungsformen – gesellschaftlich mehr und mehr Entscheidendes abspielt, wurde spätestens seit den 1960er Jahren sowohl theoretisch als auch im Aktivismus registriert und reflektiert. Das Ästhetische wird hier immer auch als Arena von Macht- und Herrschaftsverhältnissen aufgefasst und aufgegriffen. Es beschränkt sich keineswegs auf eine dichotomische Funktionsebene, auf der entweder verschönert (Design) oder neutralisiert (Kunst) werden kann – wie Groys dann im weiteren Verlauf seines Artikels ausführt.

1 Boris Groys: „On Art Activism“. In: *e-flux*, Nr. 56, 06/2014, http://www.e-flux.com/journal/on-art-activism/

2 Boris Groys: „Kunstaktivismus. Die totale Ästhetisierung der Welt als Eröffnung der politischen Aktion“. In: *Lettre International*, Nr. 106, Herbst 2014, S. 88-92.

3 Alexander Alberro: *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Boston: MIT Press 2003.

4 Julia Bryan-Wilson: *Art Workers. Radical Practice in the Vietnam Era*. Berkeley: University of California Press 2009.

5 Luis Camnitzer: *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin, TX: Texas University Press 2007.

6 Vgl. ausführlich: Jens Kastner: „Kunstproduktion und soziale Bewegungen. Zur Theorie eines vernachlässigten Zusammenhangs.“ In: Christian Steuerwald und Frank Schröder (Hg.): *Perspektiven der Kunstsoziologie. Praxis, System, Werk*. Wiesbaden: Springer/ VS Verlag 2013, S. 129-148.

7 Brian Holmes: *Escape the Overcode. Activist Art in the Control Society*. Paris, Eindhoven Zagreb, Istanbul 2009: Vanabbemuseum, S. 408.

8 Paolo Virno: „The Dismeasure of Art.“ An Interviev with Paolo Virno. Von Sonja Lavaert and Pascal Gielen. In: Pascal Gielen und Paul De Bruyne: *Being Artist in Post-Fordist Times*. Rotterdam: NAi Publishers 2009, S. 17-44, hier S. 19.

9 Jacques Rancière: *Ist Kunst widerständig?* Berlin: Merve 2008. Vgl. dazu ausführlich Jens Kastner: *Der Streit um den ästhetischen Blick. Kunst und Politik zwischen Pierre Bourdieu und Jacques Rancière*. Wien/ Berlin: Turia + Kant 2012.

10 Paolo Virno: *Grammatik der Multitude. Öffentlichkeit, Intellekt und Arbeit als Lebensformen*. Wien: Turia + Kant 2005, S. 69.

11 Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 399.

12 Verena Krieger: „Ambiguität und Engagement. Zur Problematik politischer Kunst in der Moderne.“ In: Cornelia Klinger (Hg.): *Blindheit und Hellsichtigkeit. Künstlerkritik an Politik und Gesellschaft der Gegenwart*. Berlin: Akademie Verlag/ de Gruyter 2014, S. 159-188, hier S. 162.

13 Juliane Rebentisch: „Realismus heute. Kunst, Politik und die Kritik der Repräsentation." In: Cornelia Klinger (Hg.): *Blindheit und Hellsichtigkeit. Künstlerkritik an Politik und Gesellschaft der Gegenwart*. Berlin: Akademie Verlag/ de Gruyter 2014, S.245-262, hier S.257.

14 Ebd.

15 Vgl. Juliane Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*. Hamburg: Junius 2013, S. 25ff. und Tom Holert: *Übergriffe. Zustände und Zuständigkeiten der Gegenwartskunst*. Hamburg: Fundus 2014.

16 T.V. Reed: *The Art of Protest. Culture and Activism from the Civil Roghts Movement to the Streets of Seattle*. Minneapolis/ London: University of Minnesota Press 2005, S. 303.

17 Gerald Raunig: *Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*. Wien: Turia + Kant 2005, S. 7 und S. 63ff.

18 Vgl. etwa Jens Kastner: „Praktiken der Diskrepanz. Die KünstlerInnenkollektive Los Grupos im Mexiko der 1970er Jahre und ihre Angriffe auf die symbolische Ordnung." In: Jens Kastner und Tom Waibel (Hg.): *...mit Hilfe der Zeichen | por medio de signos... Transnationalismus, soziale Bewegungen und kulturelle Praktiken in Lateinamerika*. Atención! Jahrbuch des Österreichischen Lateinamerika-Instituts, Bd. 13, Wien/Münster: LIT 2009, S. 65-80 und Anna Longoni: „Vanguardia' y ‚revolución', ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70". In: *Brumaria. prácticas artísticas, estéticas y políticas*, Madrid, Frühjahr 2007, S. 61-77.

19 Andreas Reckwitz: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp 2012, S. 25.