01 2007

Das Gedächtnis des Körpers kontaminiert das Museum

Suely Rolnik

Übersetzt von Karoline Feyertag

> „In dem Moment, in dem der/die KünstlerIn das Objekt verdaut, wird er/sie gleichsam von der Gesellschaft verdaut, die für ihn/sie bereits einen Titel und eine bürokratische Beschäftigung gefunden hat: Er/sie wird der/die zukünftige IngenieurIn der Unterhaltung sein, eine Unternehmung, die das Gleichgewicht sozialer Strukturen in keinster Weise stört."
>
> *Lygia Clark, Paris, 1969*[1]

Das Werk der brasilianischen Künstlerin Lygia Clark besetzt einen singulären Platz innerhalb der Institutionskritik seit den 1960er und 70er Jahren. In dieser Zeit gelangten viele KünsterInnen zu der Auffassung, dass es keine Möglichkeit zur Entwicklung ihrer Arbeiten innerhalb der institutionellen Räume, die für sie bestimmt waren, mehr gab, da dort die Unterdrückung ihrer

poetischen Kraft drohte – der eigentlichen Lebenskraft des Werkes, von der dessen Macht, kritisch in die Wirklichkeit zu intervenieren, ausgeht. Denn in jener Zeit begann die mediatisierte Marktlogik auf das Territorium der Kunst vorzudringen, um sich schließlich noch vehementer am Ende der 1970er Jahre im Zuge der Konsolidierung der internationalen Hegemonie des neoliberalen Kapitalismus durchzusetzen. Wie wir heute wissen, sind das Wissen und das (kreative) Schaffen in diesem neuen Kontext die bevorzugten Objekte einer Instrumentalisierung zum Nutzen des Marktes.

In Brasilien manifestiert sich die Kritik an den Kunstinstitutionen ab Mitte der 1960er Jahre mittels besonders radikaler Praktiken. Diese siedeln sich im Herzen einer breiteren, gegenkulturellen Bewegung an, welche jedoch im darauffolgenden Jahrzehnt verschwindet, da die Militärdiktatur, die ab 1969 wieder gewaltsam ihre Macht durchsetzt, den schöpferischen Kräften große Verletzungen zufügt. Viele KünsterInnen müssen ins Exil, weil ihnen entweder das Gefängnis droht oder die Situation einfach unerträglich geworden ist: Dies ist der Fall von Lygia Clark. Wie bei jedem kollektiven Trauma von einer derartigen Reichweite bleibt die Schwächung der kritischen Macht der Kunst durch den Staatsterrorismus noch länger als ein Jahrzehnt nach der Redemokratisierung in den 1980er Jahren bestehen. Diese Schwächung fällt mit der Verfestigung des kulturellen Kapitalismus im Land zusammen – und das nicht zufällig. Erst seit kurzem wird das kritische Potenzial der Kunst wieder von einer Generation belebt, die sich mit der zweiten Hälfte der 1990er Jahre und mit Strategien identifiziert, die im Zusammenhang mit Problemen des neuen Regimes, welches zu dieser Zeit schon vollständig etabliert ist, entworfen werden. Vergleichbar mit Praktiken, wie sie heute in verschiedenen Ländern zur Anwendung kommen, besteht ein

Merkmal dieser Strategien im extraterritorialen Ausbrechen, welches zunehmend mit sozialen und politischen Praktiken verbunden wird (zum Beispiel die Bewegung der Obdachlosen im Zentrum der Stadt São Paulo). Dies bedeutet aber noch kein vollständiges Desertieren aus den Kunstinstitutionen, mit denen eine vorurteilslose Beziehung aufrechterhalten wird, sondern eine fluktuierende Bewegung von Ein- und Ausgängen, die bei jeder Wiederkehr das institutionelle Feld der Kunst verändert. Das ist das zweite Merkmal dieser Praktiken und begründet sich auf andere Art und Weise als die Generationen der Institutionskritik der 1960er und 70er Jahre, wie Brian Holmes anmerkt.

Das Eingangszitat von Lygia Clark ist der Beweis für die geschärfte Wahrnehmung dieser Künstlerin in Bezug auf die perversen Effekte des kulturellen Kapitalismus auf dem Gebiet der Kunst seit 1969, als sich das neue System erst am Horizont ankündigte. Die Kritikformen, welche diese Künstlerin in den zwei darauffolgenden Jahrzehnten ins Werk setzt, haben erst viele Jahre nach ihrem Tod Reaktionen hervorgerufen – in der schon erwähnten, jungen Bewegung, die seit den 1990er Jahren Gestalt annimmt. Angesichts des großen Nachhalls habe ich mich 2002 dazu entschlossen, ein Projekt der Erinnerungskonstruktion rund um das Werk von Lygia Clark zu entwickeln. Es wurde das Rückgrat einer Ausstellung, die ich in Frankreich und Brasilien mit dem Ziel organisiert habe, die Kraft ihres Werkes wieder auf das Gebiet der Kunst zurückzuführen, welches in den letzten Jahren vom Markt gefördert wurde.

Ein Weg ins Paradoxe

Der Werdegang von Lygia Clark als Künstlerin begann 1947. In den ersten dreizehn Jahren widmete sie sich der Malerei und

Skulptur, aber ab 1963 unterzog sie ihre Arbeit mit *Caminhando* [Gehend] einer radikalen Neuorientierung, die sich als unumkehrbar herausstellte. Von nun an suchte sie nach Vorschlägen, die von den Prozessen, die sie in den Körpern der TeilnehmerInnen hervorrufen, als Bedingung zu ihrer Verwirklichung abhängen. Aber woraus bestehen diese Vorschläge genau?

Die experimentellen Praktiken von Lygia Clark werden allgemein als polysensorische Erfahrungen verstanden, deren Bedeutung darin liegt, die Einschränkung der künstlerischen Arbeit auf den Blick überwunden zu haben. Auch wenn die Einbeziehung aller Sinnesorgane ein Thema ihrer Zeit war, haben die Arbeiten dieser Künstlerin einen Schritt darüber hinaus gemacht: Ihr künstlerischer Ausgangspunkt bestand in der Mobilisierung von zwei Fähigkeiten, die von allen Sinnen getragen werden. Ich beziehe mich auf die Fähigkeiten der Wahrnehmung und der Sinnesempfindung, die es uns ermöglichen, die Andersheit der Welt wie auf einer Formenkarte zu begreifen, auf die wir Repräsentationen projizieren, oder wie ein Kräftediagramm, das die Sinne über Schwingungen affiziert. Die Beziehungsdynamik zwischen diesen unumgänglich paradoxen Fähigkeiten ist der ausschlaggebende Impuls für die Freisetzung der schöpferischen Einbildungskraft (also für die Macht des Denkens). Letztere löst Selbstwerdungsprozesse und Milieuentwicklungen aus, die in singuläre und nicht parallele Richtungen gehen und aus den Folgen des gegenseitigen Aufeinandertreffens entstehen.[2]

Seit Beginn ihrer Laufbahn versuchte die künstlerische Experimentierweise von Lygia Clark bei den RezipientInnen ihrer künstlerischen Interventionen die „vibratile“ Welterfahrung und deren paradoxes Verhältnis zur Wahrnehmung zu mobilisieren, um die schöpferische Einbildungskraft, die von dieser Differenz in

Bewegung versetzt wird, und deren transformierende Wirkung zu bekräftigen. Die Arbeit wird nicht mehr von der räumlichen Begrenztheit des Objektes unterbrochen; sie wird jetzt als Zeitlichkeit innerhalb einer Erfahrung verwirklicht, in der das Objekt entdinglicht wird, um wieder ein Feld lebendiger Kräfte zu werden, welche die Welt bestimmen und von ihr bestimmt werden und somit einen kontinuierlichen Differenzierungsprozess hervorbringen. Der/die KünstlerIn hat de facto das Objekt verdaut.

Diese Frage war schon in Lygia Clarks Strategien in der Malerei und Bildhauerei gegenwärtig.[3] Nichtsdestoweniger kann das Werk nach 1963 nicht mehr anders als in der Erfahrung seiner RezipientInnen existieren, außerhalb dieser verwandeln sich die Objekte in eine Art Nichts und versperren sich prinzipiell jeglichem Verlangen nach Fetischisierung. Der vorletzte Schritt wurde bei der Zusammenarbeit mit ihren Studierenden an der Sorbonne gesetzt, wo die Künstlerin von 1972 bis 1976 unterrichtete.[4] Schon hier trifft sie die Entscheidung, das institutionelle und fachspezifische Territorium der Kunst zu verlassen, indem sie an die Universität im studentischen Paris der Post-68er Jahre emigriert, wo es ihr möglich wird, in ihre Vorschläge die Andersheit und die Zeit einzuführen, welche bislang aus dem Territorium der Kunst ausgeschlossen gewesen waren. Es scheint, dass hier die Erfahrung, die ihre Objekte voraussetzen und die sie als Bedingung für ihren Ausdruck mobilisieren, auf gewisse subjektive Barrieren bei den TeilnehmerInnen stößt, die von den in das Körpergedächtnis eingeschriebenen Phantasmen, welche von persönlichen Traumatisierungen herrühren, aufgebaut worden sind. Lygia Clark machte sich in der Folge die Tatsache bewusst, dass die Reaktivierung einer solchen Qualität ästhetischer Erfahrung ganz und gar nicht selbstverständlich ist. Angesichts dieser Sackgasse schuf sie die *Structuration du Self*, eine letzte Geste im

Werk der Künstlerin, die sie nach ihrer endgültigen Rückkehr nach Rio de Janeiro vollzog.

Zum neuen Arbeitsfokus wurde die Erinnerung der Traumata und ihrer Phantasmen, wobei deren Mobilisierung nun keine einfache Folge ihrer künstlerischen Interventionen mehr ist, sondern ins Zentrum des neuen Dispositivs rückt. Lygia Clark versuchte, die Macht dieser Objekte zu erforschen, diese Erinnerung zu Tage treten zu lassen, und die Erinnerung „zu behandeln" (eine Operation, die sie „das Phantasmatische erbrechen" nannte). Es ist also die Logik ihrer Forschungsarbeit selbst, die sie zu ihrem letzten künstlerischen Vorschlag geführt hat, zu dem noch eine beabsichtigte therapeutische Dimension hinzukam. Die Künstlerin arbeitete mit jeder einzelnen Person in einstündigen Sitzungen ein- bis dreimal pro Woche über Monate hinweg und in bestimmten Fällen länger als ein Jahr. Ihre Beziehung mit jedem/jeder einzelnen Rezipienten/in, die durch die Objekte medialisiert wurde, war unabkömmlich für die Realisierung des Werkes geworden: Von den Empfindungen in ihrem eigenen „vibratilen Körper" bzw. „Schwingungskörper" ausgehend, die von der lebendigen Präsenz des/r Anderen während der Sitzungen hervorgerufen werden, definiert die Künstlerin nach und nach den singulären Gebrauch der *Relationalen Objekte*.[5] Diese Fähigkeit einer Offenheit dem/r Anderen gegenüber versuchte sie auch bei denjenigen hervorzurufen, die an dieser Arbeit teilnahmen. Das Werk realisierte sich in der Nachvollziehbarkeit dieser Beziehungsqualität in der Subjektivität der RezipientInnen.

Dieser „relationale" Aspekt war vielleicht Lygia Clarks Art, um sich von der schon damals durch einen dominanten Individualismus gekennzeichneten Politik der Subjektivierung zu distanzieren; dieser Individualismus präsentierte sich – und präsentiert sich immer mehr – im Feld der Kunst als das Paar, bestehend aus

einem/r harmlosen KünstlerIn im Zustand narzisstischen Genusses und seinem/r bzw. ihrem/r ZuschauerIn/KonsumentIn im Zustand der Empfindungslosigkeit. In diesem Sinn kann uns der Begriff des „Relationalen“, das Herz der reflektierten Poesie des Werkes von Lygia Clark, helfen, die Spreu vom Weizen zu trennen, gerade heutzutage, angesichts einer Fülle von scheinbar ähnlichen Vorschlägen und vor allem bei Werken, die sich darauf berufen, „die neuen Bildtechnologien“ zu repräsentieren – insbesondere bei denjenigen, die innerhalb des institutionellen Kunstbetriebs ausstellen, aber auch bei jenen, die sich absichtlich aus ihm heraushalten oder sich ihm entgegenstellen.

Dérive in fremde Territorien

Bei Kunstinterventionen, welche die neuen Technologien verwenden und momentan den institutionellen Kunstbetrieb dominieren, wird das als „relational“ Qualifizierte häufig auf eine sterile Ausübung von Unterhaltung reduziert, die zur Neutralisierung ästhetischer Erfahrung beiträgt – und daraus eine Angelegenheit für „Unterhaltungsingenieure/innen“ macht, um Lygia Clark zu paraphrasieren. Diese Praktiken schaffen eine Beziehung der Äußerlichkeit zwischen Körper und Welt, die alles am selben Platz belässt.

Die Vorschläge, die gegen diesen Mainstream von den KünstlerInnen gemacht werden, die dieselben technischen Mittel verwenden, zeichnen sich durch eine Dérive außerhalb dieses Kunstbetriebs aus, um an die spannungsgeladensten Orte des urbanen Raums zu gelangen. Ihr Vorgehen wirkt wie ein Widerstand gegen den untolerierbaren Gebrauch der oben erwähnten Technologien sowie gegen die elitären Zugangsmöglichkeiten zu diesen. Es stimmt, dass einige der

Vorschläge dieser Bewegung auch zu aktivistischen Praktiken werden können und dabei die politische Macht verlieren, die der Kunst eigen ist; aber dieser Umstand hat mit der Unterdrückung zu tun, welcher der/die KünstlerIn im eigenen Bereich ausgesetzt ist und die aus der Instrumentalisierung seiner/ihrer Arbeit entsteht, was wiederum zu einem Hindernis für das ihr eigene, virtuelle politische Potenzial wird. Weil KünstlerInnen diesem Hindernis entgegentreten wollen, öffnen sie sich extradisziplinären Strategien. Das Ziel dieses Exodus ist die Schaffung anderer Produktionsmittel und auch anderer Lebensbereiche (von hier kommt die Tendenz, sich in Kollektiven zu organisieren, die untereinander in Beziehung stehen und sich häufig aufgrund gemeinsamer Absichten zusammenschließen). Auf diesen neuen Territorien wird es möglich, sich die lebendige Beziehung zur Andersheit wieder anzueignen: das heißt, die ästhetische Erfahrung im eigentlichen Sinn (die Fähigkeit, sich von den Kräften des Umfelds, in dem man lebt, anregen zu lassen) und die Freiheit, entsprechend den durch diese Affekte entstandenen Spannungen schöpferisch tätig zu werden. Aus demselben Grund ist das Gebiet dieser Art künstlerischen Engagements und künstlerischer Produktion das soziale Leben, in welches die Kanalisierung ihrer Erfindungskraft mündet und eine „Bildsphäre“ konstituiert, die heute vollständig den Planeten überzieht – ein ununterbrochener Film aus Bildern, der sich wie ein Filter zwischen Auge und Welt schiebt. Die unkritische Identifikation mit diesen Bildern ist genau der Grund für die Instrumentalisierung jedweder subjektiver Kraft im Dienst der Hypermaschinerie kapitalistischer Produktion.

In diesem Kontext wird die Spannung, die aus diesem Bildgebrauch entsteht – dessen Funktion es ist, das Leben als Arbeitskraft für die Produktion des Marktes zu gewinnen (eine für die Biomacht des Finanzkapitalismus charakteristische Strategie) –,

zu einem der bevorzugten Felder künstlerischer Tätigkeit, was diese in die Nähe der sozialen Widerstandsbewegungen gegen die Perversionen des zeitgenössischen Regimes bringt. Diese Annäherung findet ihr Gegenstück in den sozialen Bewegungen, deren Aktivismus dazu gebracht wird, sich eine mikropolitische Dimension einzuverleiben, da die Unterdrückung und Ausbeutung im neuen Regime mit der Manipulation der Bilder eine ihrer stärksten Waffen, wenn nicht „die“ Waffe schlechthin gefunden hat. Die Zusammenarbeit von KünstlerInnen und AktivistInnen erweist sich aktuell als unverzichtbare Bedingung für ein Gelingen der kritischen Arbeit von beiden, die jeweils in einen spezifischen Bereich der Realität intervenieren.

In diesem Sinn sind es nicht die pädagogischen und militanten künstlerischen Praktiken, die ihre Mittel für eine makropolitische Denunzierung und Bewusstmachung einsetzen, sondern die besten Interaktionen zwischen Kunst und sozialem Leben sind jene, welche die politische Macht, die der Kunst selbst eigen ist, stärken. Hier schreibt sich die Ästhetik von Interventionen in reale Spannungsherde auf der Bildebene ein, indem sie deren Gebrauch von Dominanzstrategien freilegt, was zum einen zu deren Aufdeckung führen kann, aber zum anderen und hauptsächlich einen anderen Gebrauch von Bildern ermöglicht. Anders ausgedrückt: Diese Praktiken rufen bei den RezipientInnen nicht das Bewusstsein von sichtbar gemachter Dominanz und Ausbeutung auf makropolitischer Ebene hervor, sondern die Erfahrung von diesen im vibratilen Körper, also deren unsichtbare, unbewusste und mikropolitische Seite, die mit dem Subjektivierungsprozess interagiert. Angesichts dieser künstlerischen Interventionen wird es unmöglich, das Unbehagen, das diese perverse Kartographie in uns hervorruft, zu ignorieren, was dazu führt, dass wir uns von der Macht, welche die neoliberale

Imagosphäre über unsere Augen hat, befreien und unsere vibratile Empfindsamkeit aus einem ungesunden Winterschlaf wach rütteln.

Lygia Clark reagierte schon sehr früh auf diese Umstände und entschloss sich ab den 1970er Jahren für die Einsamkeit dieser extradisziplinären Position, noch lange bevor jene Gegenstand einer kollektiven Kritikbewegung auf diesem Gebiet wurde. Die während ihres Ausscherens entwickelte Arbeit besteht in der Konstruktion eines einzigartigen Territoriums, dem die Künstlerin im Laufe ihrer Karriere nach und nach Form gab.

Mit der *Structuration du Self* wird dieser Aufbau abgeschlossen, durch den sich Lygia Clark in die aktuelle Kritikbewegung einschreibt, indem sie die erste ihrer Operationen, die Migration in andere Felder, verwirklicht. In diesem Sinn ist es wichtig, anzuerkennen, dass Lygia Clark de facto das Kunstfeld verlassen hat und nach ihrem kurzen Aufenthalt an der Universität das Feld der Klinik gewählt hat. Dies stellt eine strategische Entscheidung dar, die als solche anerkannt werden muss. Es ging darum, einen exilierten Körper außerhalb des institutionellen Kunstterritoriums zu schaffen, in dem seine kritische Kraft keinen Widerhall fand und drohte, sich in der Sterilität eines Feldes ohne Anderen aufzulösen (dieser Umstand verschlimmerte sich unter der brasilianischen Diktatur). Im Zuge ihrer Migration erfindet die Künstlerin die Öffentlichkeit in ihrem eigentlichen Sinn, der aus der Kunst verschwunden war, neu, indem sie mit ihren Anordnungen eine Beziehung zu jedeR einzelnen RezipientIn aufbaute, welche die Politik der Subjektivierung zum Gegenstand hatte und als Mittel die Dauer einsetzte (als Bedingung für den Austausch in diesem Feld, indem die Andersheit, die schöpferische Einbildungskraft und das Werden wieder eingeführt wurden). Aber Lygia Clark blieb bei der ersten Operation: Die Geste musste im Exil bleiben, da das Territorium der Kunst noch nicht bereit war,

sie anzunehmen. Deshalb musste sich ihr Werk zum Teil an die anti-institutionelle Kritik halten, welche die Bewegungen der vorangegangenen Jahrzehnte charakterisiert hatte und mit denen ihre Körpererforschungen begonnen hatten.

Von jenem ungewöhnlichen Territorium aus betrachtet, welches diese Künstlerin mit ihrem Werk geschaffen hat, erweisen sich Ästhetik und Klinik als zwei Erfahrungskräfte, die in ihrem Eingreifen in die subjektive und objektive Realität nicht voneinander getrennt werden können. Die Wiederbelebung der ästhetischen Erfahrung jedoch, die von ihren Interventionen hervorgerufen wurde, bestand im Weiteren aus einem therapeutischen Akt und einem Akt des politischen Widerstandes im Gewebe des sozialen Lebens, der über das traditionelle Feld der Kunst hinausging und so die der Kunst unterstellte Autonomie in eine Krise führte. Diese dreifache Stärke des Werkes von Lygia Clark – ästhetisch, therapeutisch und politisch – wollte ich mit einem Projekt zur Konstruktion von Erinnerung wieder aktivieren, um den Schleier des Vergessens, der es umgibt, zu lüften. Was jedoch bedeutet „Vergessen“ im Fall eines Werkkorpus, das wie das ihre im Gegenteil immer berühmter im internationalen Kunstbetrieb wird?

Rückkehr ins Museum

Während ihres Lebens und noch zehn Jahre nach ihrem Tod wurden die experimentellen Praktiken von Lygia Clark de facto nicht auf dem Gebiet der Kunst rezipiert – darüber hinaus wurde die *Structuration du Self* als klinisch kategorisiert. 1998 wurden schließlich ihre experimentellen Vorschläge vom internationalen Kunstbetrieb anerkannt[6], aber in der Folge zu Fetischen gemacht: Objekte werden wieder ausgestellt oder Aktionen vor

einem außenstehenden Publikum erneut durchgeführt. Wenn die Künstlerin aus ihrem Werk die Verdauung des Objektes gemacht hat, dann um das kritische Potenzial künstlerischer Erfahrung wiederzubeleben. Jetzt wird die Künstlerin vom Kunstmarkt verdaut, indem aus ihr eine „Unterhaltungsingenieurin“ einer Zukunft, die schon gekommen ist, gemacht wird – was „das Gleichgewicht sozialer Strukturen in keinster Weise stört“, wie sie es schon vorausgesagt hatte. Das Unbehagen, dass diese Situation jedes Mal bei mir hervorruft, wenn ich eine Arbeit von Lygia Clark eingesperrt in das Territorium der Klinik oder auf ein Nichts reduziert im Territorium der Kunst sehe, war der Grund für die Herausforderung, eine Strategie zu erfinden, der es gelänge, das zu vermitteln, worum es in diesen Praktiken geht, und somit die Kraft ihrer Geste in eben jenem Augenblick zu aktivieren, in dem sie vom Kunstsystem neutralisiert wird.

Wenn die Tatsache, dass die kritische Energie von Lygia Clarks Interventionen in den Dienst der Zwecke des kulturellen Kapitalismus gestellt wird, deren Tod bedeutet, so würde andererseits ihr Belassen in der Klinik ebenso heißen, sie einer neuen Disziplin zu unterwerfen und die kritische Flamme ihrer Geste auszulöschen. Wie in jedem Exil würde sich der Kreis mit einer Rückkehr in das Kunstterritorium schließen, wenn ihr das Territorium der Klinik als Körperprothese gedient hätte, um der dahinsiechenden Kreativität der Kunst neue Lebenskraft zu geben – unter der Bedingung, dass der im Exil neu erfundene und neu belebte Körper ihres Werkes seine Stärke auch am Ursprungsort verbreiten (also in der Kunst und hier speziell in der brasilianischen Kunst) und dort Räume poetischen Aufatmens eröffnen kann. Aber wie soll ein Werk vermittelt werden, das nicht sichtbar ist, weil es sich in der unbegrenzten Zeitlichkeit von Beziehungsfolgen verwirklicht, welche von jeder einzelnen Person in Interaktion mit

den Objekten, die jene Zeitlichkeit konstituieren, und innerhalb des durch die Anordnung etablierten Kontextes hergestellt werden?

Die Durchführung einer Erinnerungsarbeit anhand mehrerer, gefilmter Interviews – das war die Richtung, in der ich eine Antwort fand. Die Idee war die Produktion einer lebendigen Aufnahme der Effekte des von Lygia konstituierten Körpers während ihres Exils aus der Kunst in ihrem kulturellen und politischen Umfeld in Brasilien sowie in Frankreich. Durch die Ausstellung, deren Rückgrat die Erinnerung ist, sollte das Pulsieren dieses Körpers innerhalb des Territoriums der Kunst die Chance erhalten, eben dieses auch zu kontaminieren. In den letzten dreißig Jahren konnte sich der Boden durch die Auswirkungen der wechselnden Generationen von Institutionskritik – die jetzt in ihrer dritten Generation angelangt ist – so verändern, dass er nun wieder fruchtbar zu werden beginnt. Lygia konnte nun zumindest einen kleinen Widerhall ihrer eigenen Gesten auf diesem Gebiet erreichen. Das Projekt versucht diesen Gesten eine Kontinuität zu verleihen, indem es die für die aktuelle Institutionskritik charakteristische Bewegung des Kommens und Gehens verwirklicht – eine zur Lebenszeit der Künstlerin noch unmögliche Bewegung.

Das Ziel war es, die Erinnerung an die Macht ihrer künstlerischen Setzungen durch ein Eintauchen in die gelebten Empfindungen, welche diese Erfahrungen auslösten, sichtbar zu machen, aber auch den Versuch anzuregen, diese Empfindungen in Sprache zu übersetzen. Es reichte nicht aus, die Interviews nur mit denjenigen zu machen, die direkt mit Lygia Clark, ihrem Leben und/oder ihrem Werk in Verbindung gestanden hatten. Es wurde notwendig, auch die Erinnerung an den Kontext, in dem ihr Vorgehen entstanden war und seine Voraussetzungen gefunden hatte, herzustellen. Denn zu ihrer Zeit lag es in der Luft, gegen die

dominante Politik der Subjektivierung und der Beziehung mit dem/r Anderen zu intervenieren; dies geschah auch auf viele andere Arten in der aufgeheizten, gegenkulturellen Stimmung dieser Epoche. Zusammenfassend sei gesagt, dass es sich um die Produktion eines Körpergedächtnisses handelte, wobei klar werden sollte, welche Auswirkungen diese Erfahrungen im Körper hatten und wo sie ihre Spuren hinterließen.

Die Strategie bestand darin, ein Konzert von paradoxen und heterogenen Stimmen erklingen zu lassen, welches vom Tonfall der Singularität der erlebten Erfahrungen bestimmt war und daher einen Missklang zu der Stimmung erzeugte, an die wir gewöhnt sind – ob dies nun im Feld der Kunst, der Klinik oder der Politik der Fall ist. Zu diesem Zweck wurden 66 Interviews in Frankreich, den USA und Brasilien gemacht, deren Ergebnis eine DVD-Reihe ist.[7] Während der Dreharbeiten schlug Corinne Diserens, die zu dieser Zeit das Musée des Beaux-Arts in Nantes leitete, eine Ausstellung auf der Grundlage des gefilmten Materials vor. Daraus ergab sich eine weitere Herausforderung: Kann es sachdienlich sein, dieses Werk im Raum eines Museums auszustellen, wenn wir doch wissen, dass die Künstlerin dieses Feld 1963 definitiv verlassen hat? Und selbst wenn dies einen Sinn haben sollte, wie könnte ein Werk wie jenes von Lygia Clark in einen solchen Raum transferiert werden?

Die Ausstellung brachte eine mögliche Antwort durch das erneute Aufgreifen des roten Fadens der Erinnerung. Die Filme flößten der Gesamtheit der ausgestellten Objekte und Dokumente Leben ein, sodass deren Sinn ersichtlich werden konnte. Meine Annahme bestand darin, dass nur auf diese Weise das Paradigma des *toten Archivs*, das für die von den Aktionen übrig gebliebenen Dokumente und Objekte charakteristisch ist, überwunden werden konnte, um daraus Elemente einer lebendigen Erinnerung zu

machen, die wiederum in der Gegenwart Differenzen erzeugen würde.

Poetische Kräfte im Kunstsystem?

Die beste Art und Weise, dem Problem zu begegnen, besteht vielleicht nicht darin, zu fragen, ob Museen eine derartige kritische Detonation zulassen. Im Gegensatz zu dem, was noch die erste Generation der Institutionskritik annahm, gibt es keinen Ort in der Realität, der sich für eine vermeintliche Identitätsessenz, die ein für allemal definiert werden könnte, eignen würde. Die Gegebenheiten des Problems müssen verändert werden, so wie es seit kurzem geschieht. In dieser Frage muss die Betonung auf die Kräfte gelegt werden, die jedes Museum in jedem Moment seiner Existenz in Beschlag nehmen: von den poetischsten Kräften bis hin zu jenen einer unwürdigen instrumentellen Neutralisierung. Zwischen diesen Polen sieht sich eine ständig wechselnde Mannigfaltigkeit von Kräften mit unterschiedlichen und veränderbaren Wirkungsgraden bestätigt, während unterdessen die Machtdiagramme kontinuierlich neu angeordnet werden.

Es gibt kein vorgefertigtes Muster für eine solche Bewertung – außer dem Appell an die vibratilen Körperkräfte des/der einzelnen, ob KünstlerIn oder KuratorIn, um zu erreichen, dass die Person sensibilisiert wird gegenüber neuen Problemen, welche die Wahrnehmung in jedem Kontext und in jedem Moment solchermaßen erschüttern, dass sie schließlich zu Tage treten und auf diese Weise lebensnotwendige Atmungslöcher erschließen. Im Fall des/der KuratorIn dient seine/ihre Verwundbarkeit auch dazu, künstlerische Vorschläge zu wittern, die das Potenzial haben, diese bis dato virtuellen Probleme in die Aktualität zu holen, indem sie die ethische Verantwortung ihrer Position ernst nehmen und sich

den politischen und therapeutischen Wert der künstlerischen Erfahrung bewusst machen. Der nächste Schritt würde darin bestehen, einen adäquaten Ort und passende Strategien für die Singularität der jeweiligen künstlerischen Vorschläge zu suchen, um die richtigen Voraussetzungen zu schaffen.

Ob dieses Unterfangen nun im Raum eines Museums angesiedelt ist oder nicht, muss in jedem einzelnen Fall, bei dem die Freisetzung des vitalen Prozesses auf Spannungen trifft, die diesen Prozess blockieren, entschieden werden. Und wenn auch das Museum der Ort dieser Konfrontation sein kann, muss sich die Wahl der passenden Institution dennoch einer Kartographie der an der Institution beteiligten Kräfte stellen, bevor noch die geringste Initiative ergriffen wird. Auf diese Art kann sich die eigentliche poetische Kraft am Schicksal einer Gesellschaft beteiligen, sodass ihre Vitalität gestärkt wird und sie der Ablenkung widerstehen kann.

Wenn die poetische Kraft sich tatsächlich am öffentlichen Leben beteiligt, dann geschieht das, weil sie sich mithilfe einer paradoxen Polyphonie ausbildet, an der sich ihre unvorhersehbare, heterodoxe Entwicklung abzeichnet, die nie aufhört sich neu zu erfinden, um das Leben aus den Sackgassen zu befreien, die an krank machenden Orten entstehen, an denen die Gegenwart unerträglich wird. Der/die KünstlerIn besitzt ein feines Gehör für unartikulierte Zwischentöne, die uns aus diesen Rissen, die sich auf das Unsichtbare hin öffnen, erreichen. Dass uns Lygia Clark all das mit einer stechend scharfen Intelligenz gezeigt hat, ist vielleicht der Grund dafür, dass ihr Vermächtnis weiterhin unter uns lebendig bleibt.

[1] Lygia Clark, „L'homme structure vivante d'une architecture biologique et cellularie". In: *Robho*, n° 5–6, Paris, 1971 (Faksimile der Zeitschrift in: *Lygia Clark, de l'œuvre à l'événement. Nous sommes le moule, à vous de donner le souffle*, Ausstellungskatalog, Suely Rolnik und Corinne Diserens (Hg.), Nantes, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2005. Die in Frankreich mit Corinne Diserens organisierte Ausstellung wurde ein zweites Mal 2006 in der Pinakothek des Bundesstaates São Paulo in Brasilien gezeigt.

[2] Zu weiterführenden Erläuterungen betreffend die Frage der doppelten Fähigkeit der Sinneswahrnehmung und das in dieser liegende Paradox siehe Suely Rolnik, „D'une cure pour temps dénués de poésie", im Katalog *Lygia Clark, de l'œuvre à l'événement*, ebd., S. 13–26. [Siehe auch Suely Rolnik, *Geopolitik der Zuhälterei*, http://transform.eipcp.net/transversal/1106/rolnik/de, Anm. d. Übers.]

[3] Vgl. Suely Rolnik, „Molding a Contemporary Soul: the Empty-Full of Lygia Clark". In: Rina Carvajal / Alma Ruiz (Hg.) *The experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*. Los Angeles : The Museum of Contemporary Art, 1999, S. 55–108.

[4] Lygia Clark war Professorin an der Fakultät für Bildhauerei und Kunsttheorie an der Universität Paris-I (Sorbonne), die damals gerade erst gegründet worden war (bekannt unter dem Namen Saint-Charles).

[5] *Relationale Objekte* ist der Überbegriff, den Lygia Clark den Objekten gab, die von früheren Interventionen zur *Structuration du Self* gewandert sind oder die sie extra zu diesem Zweck geschaffen hat.

[6] Ich beziehe mich hier auf den kleinen Ausstellungssaal auf der Documenta X, der einigen experimentellen Vorschlägen von Lygia Clark gewidmet war, und auf die Wanderretrospektive ihres Werkes, die von der Stiftung Antoni Tapiès organisiert wurde und in mehreren europäischen Museen sowie in Rio de Janeiro zu sehen war.

[7] Zwanzig DVDs mit französischen und portugiesischen Untertiteln und Booklet sind in einer Auflage von 1000 Exemplaren in Brasilien und 500 in Frankreich der Öffentlichkeit zugänglich.