04 2004

Treue, Verrat, Autonomie

Gregory Sholette

Übersetzt von Therese Kaufmann

Certainty, fidelity
On the stroke of midnight pass
Like vibrations of a bell
W. H. Auden (*Lullaby*, 1937)

Schaltet den Strom ab und stürmt das Museum. Verbarrikadiert seinen Eingang mit Richard Serras Skulpturen. Verdunkelt seine Fenster mit Bildern von Gerard Richter. Macht aus dem Skulpturengarten eine Kooperative für biologische Produktion; baut den Sitzungssaal zu einer Tagesstätte um, stellt die Cafeteria unter die Aufsicht von Obdachlosen! Dennoch, trotz dieses hypothetischen Aufstandes besteht die institutionelle Macht offensichtlich weiter. Wie die Schwerkraft eines herabstürzenden Sterns zieht es uns genau in jene Bahn, der wir einst zu entkommen suchten, weil wir die Institution - oder zumindest das selbstlose Bild, das sie projiziert - trotz unseres Protests weiter lieben, mehr als sie sich selbst jemals lieben könnte. Denn so ungenügend real existierende Museen ihre sozialen Aufgaben auch erfüllen, die symbolische Position des Museums bleibt untrennbar verbunden mit Begriffen wie öffentlicher Raum, demokratische Kultur und Staatsbürgerschaft. Das ist der Skandal, den dieser Aufsatz zu verstehen versucht. Trotzdem versuchen jüngere, sozial

engagierte KünstlerInnen, die dem eigentlich konventionellen Ansatz der Institutionskritik zunehmend kritisch gegenüber stehen, zu untersuchen, wie ein befreites, post-revolutionäres Museum aussehen und funktionieren könnte, und was eigentlich seine wiederbelebte Rolle im lokalen Zusammenhang wäre. Das ist ermutigend. Wenn jedoch mit einer absoluten Zurückweisung institutioneller Macht einher gehend, kann dies in eine Fantasie übergehen, in der eine einfache Wir-gegen-Die-Mentalität die durch den Anreiz des *Anderen* eröffnete Kritik ersetzt.

Sozial engagierte KünstlerInnen, AutorInnen, KuratorInnen oder AdministratorInnen müssen sich heute der unangenehmen Frage stellen, wie und warum große, im Grunde konservative Institutionen wie Museen und Universitäten irgendwann auch ihre härtesten KritikerInnen und radikalsten ApostatInnen für sich gewinnen. Wenn das Ende des Kalten Kriegs (und des Modernismus) diesen Institutionen zu einer neuen kulturellen Inklusivität verholfen hat, was ist aus dem einst herausfordernden Begriff der Gegenkultur geworden? Der Vorschlag mag ketzerisch klingen, aber wenn wir uns einig sind, dass institutionelle Macht kein Phantom ist, möchte ich gleichermaßen behaupten, dass die *institutionelle Funktion* - um einen Begriff von Foucault aufzugreifen - selten wirklich zielgerichtet oder gar repressiv gegen ihr *Anderes* gerichtet ist. Sind nicht Museen, Universitäten, Konzerne oder vielleicht sogar das Militär voller Fehlfunktionen, Redundanzen und manchmal auch destabilisierender interner Konflikte? Und ist ihre zeitweilige Schlagkraft auf dem kulturellen oder militärischen Schlachtfeld oft nicht eher eine Konsequenz ihrer Größe als die organisatorischer Effizienz? Natürlich werden AdministratorInnen, ManagerInnen und KuratorInnen im Konfliktfall am Ende immer auf der Seite der institutionellen Funktion stehen. Aber an jedem Punkt vor diesem kritischen

Moment stellen Intrigen, Affären und Verrat ein großes Potenzial für politische AktivistInnen, Interventionen und radikale Positionen im Kulturbereich dar.

Selbst im höchsten Maß formalistische Kunst beansprucht heute soziale Relevanz für sich. Der unmittelbare Verweis auf Politik, kulturelle Vielfalt, Gender, sexuelle Identität (selten aber auf Klasse oder ökonomische Ungleichheit, wie ich hinzufügen muss), ist fast unerlässlich geworden. Und aus künstlerischen ebenso wie aus politischen Gründen ist es tatsächlich bedauerlich, wenn daraus eine solche Routine wird. Aus der Perspektive politisch engagierter KünstlerInnen oder AktivistInnen kann diese Art innerinstitutioneller liberaler Ambitionen nützlich sein, wenn auch gleichzeitig frustrierend. Nützlich, weil ein gewisses Maß an wirklich politischer Arbeit durch die Institution Durchsetzungskraft gewinnen kann, frustrierend, weil KuratorInnen, KünstlerInnen, AdministratorInnen und AkademikerInnen die symbolische Überschreitung innerhalb des Museums achtlos mit einem direkten, politischen Aktivismus verwechseln, der sich auf gerichtlichen, strafrechtlichen oder allgemeinen gesellschaftlichen Ebenen abspielt.

Der Reflex, Kunst sozial relevant zu machen, scheint seit dem staatlichen Zerfall der Sowjetunion und dem Ende des Kalten Krieges zugenommen zu haben. Dies ist möglicherweise auch so, weil KünstlerInnen - zumindest in den USA - der Welt nicht mehr die kompromisslose Individualitätstreue demonstrieren mussten, wie beispielsweise im abstrakten Expressionismus der 1950er Jahre. Gleichzeitig aber wurden nach dem Fall der Mauer neue Gründe für die Rechfertigung von Kultur notwendig. Community-orientierte Kunstpraxen stellten sich als "passende" Strategie heraus. So sehen wir, dass in den letzten 15 Jahren die nationale Kulturstiftung NEA (National Endowment of the Arts)

zunehmend Kunst als Bildungs- und sogar therapeutischen Beruf unterstützt. Ganz anders hingegen wurde in den späten 1970er und frühen 1980er Jahren unmittelbar in konkrete soziale Anliegen involvierte Kunst als utilitaristisch verurteilt und als nicht abstrakt genug, um ernst genommen zu werden. So schwer es heute vorzustellen sein mag, aber 1975 brachte der Widerstand gegen jede politische Imagebeschmutzung hochkultureller Standards das kurzlebige *Artforum*-Redaktionsteam mit John Copland und Max Kozloff zu Fall. Coplans und Kozloff brachten in das einflussreiche Handelsblatt einen Haufen radikaler KunsthistorikerInnen und EssayistInnen hinein, zu denen Carol Duncan, Allen Sekula, Lawrence Alloway, Alan Wallach, Eva Cockcroft und Patricia Hills zählten. Diese AutorInnen wagten es zu behaupten, dass Kunst kein autonomer Ausdruck transzendentaler Wahrheit sei, sondern integraler Bestandteil der sozialen Welt. Hilton Kramer, der damals wichtigste Kunstkritiker der *New York Times* und brennender Kalter Krieger, forderte KunsthändlerInnen offen auf, *Artforum* zu boykottieren. In einem *coup d'état* wurden Coplans und Kozloff bald darauf aus ihren Positionen entfernt.[1]

In den späten 70er Jahren verknüpften politisch engagierte KünstlerInnen in zunehmend reflektierter Form den symbolischen Bereich der Kunstproduktion mit den praktischen Bedürfnissen des politischen Aktivismus. Anders als eine frühere Generation wie Donald Judd oder Carl Andre, die beide extreme Gegner des Vietnam-Kriegs waren und die Bürgerrechtsbewegung unterstützten, gleichzeitig aber strenge Minimalisten blieben, arbeiteten viele KünstlerInnen des Postformalismus ebenso miteinander wie mit UmweltschützerInnen, AtomkraftgegnerInnen, HausbesetzerInnen und SozialarbeiterInnen zusammen und produzierten eine heterogene Bandbreite künstlerischer Ausdrucksformen, die sich direkt mit

sozialen Anliegen befassten. Eine unvollständige Liste von Organisationen, die in New York zwischen 1979 und 1982 aktiv waren, umfasst PAD/D oder Political Art Documentation and Distribution und Group Material; Organisationen, die für atomare Abrüstung eintraten wie Artists for Survival und Artists for Nuclear Disarmament; die asiatisch-amerikanische, auf Communityebene aktive Gruppe Basement Workshop; MedienaktivistInnen wie Deep Dish und Paper Tiger Television und die feministischen KünstlerInnenkollektive No More Nice Girls, Heresies und Carnival Knowledge. Diese Aufzählung könnte neu gestaltet werden durch die Hervorhebung einzelner Projekte wie *The Women's Pentagon Action* und *The Anti-WW III Show; The Real Estate Show,* eine von einer Untergruppe von Colab in einem besetzten Haus an der Lower East Side organisierte Anti-Gentrifizierungsausstellung; *Bazaar Conceptions,* ein "Straßenmarkt" für das Recht auf Abtreibung, organisiert von Carnival Knowledge; und eine Kunstauktion zur Unterstützung eine Frauenzentrums in Zimbabwe, das vom ultra-linken Madame Binh Graphics Collective organisiert wurden, von dessen Mitgliedern später einige auf Rikers Island im Zusammenhang mit dem berüchtigten Brinks-Raub im Bundesstaat New York in Haft waren.[2]

Wenn also jemand über politischen Aktivismus *im* Museum spricht, wie es ein bekannter Chicagoer Kurator für zeitgenössische Kunst vor einigen Jahren ausdrückte, ist es wichtig, einen Unterschied zu machen zwischen dem kritischen und tatsächlichen Engagement, das ich zuvor beschrieben habe, und Versuchen, "den institutionellen Rahmen zu hinterfragen" oder konventionelle Repräsentationsformen oder Ausstellungsmodi zu "überschreiten".

Kurz zusammengefasst muss aus der Perspektive politischer Kunstpraxis die Allianz der Kunstwelt mit sozialen Inhalten nach

dem Kalten Krieg, was immer ihr Motiv sein mag, als Potenzial für ein "Rendezvous" gelesen werden. Hingegen weiter gegen jeden Umgang mit der Institution zu sein, hieße die ideologisch bequemste Position einzunehmen. Sie belässt die Institution in den Händen jener AdministratorInnen und Intellektuellen, die den Einsatz für ökonomische und politische Gerechtigkeit als nicht umsetzbar abtun und sich der melancholischen Untersuchung der Bedeutung des Persönlichen oder einem unreflektierten Vergnügen an der Popkultur zuwenden. Deshalb ist die aktuelle Mode politischer Korrektheit (ich benütze hier einen Begriff, den ich ablehne, der aber in diesem Kontext sehr sinnvoll ist) nützlich, und sei es nur, um einem bestimmten Maß an engagierter, politischer Arbeit als Hebel zur Durchsetzung zu dienen.[3]

Vielleicht ist der klarste Weg, das Dilemma zu beschreiben, der einer Frage: Wie können KünstlerInnen lernen, ein Stück der institutionellen Macht abzuschöpfen und zugleich eine sichere Distanz und einen Spielraum der Autonomie von der Institution bewahren? Gleichzeitig müssen wir fragen, welche ethischen Fragen dadurch aufgeworfen werden - nicht nur für die KünstlerInnen, sondern auch für sympathisierende KuratorInnen und KunstadministratorInnen "innerhalb" der Institution. Mit anderen Worten: Welcher Art ist die Widersprüchlichkeit, die derartige potenziell "gefährliche Liebschaften" erzeugen können?

Aus meiner eigenen Erfahrung gesprochen: KünstlerInnen, die in verlassenen Lagerhäusern und Kellerwerkstätten, Kooperativen und besetzten Häusern arbeiten, glauben, dass große Institutionen mit militärischer Präzision daran arbeiten, Grassroots-Aktivitäten und Widerstandspraktiken strategisch zu entschärfen. Als Antwort darauf ist jede brauchbare Gegenpraxis des Widerstands gezwungen, sich permanent wiederherzustellen in immer größerem Abstand vom sich ausbreitenden Hegemonialbereich der

Institution. Aber selbst an diesem äußersten Ort und in sicherem Abstand vom Diskurs und der Ökonomie des Museums besteht eine unausgesprochene Treue zu seinem institutionellen Wesen. Auch gibt es die vage Erkenntnis, dass die Leidenschaft dieser Opposition gleichermaßen durch eine Affinität zu den uneingelösten Idealen solcher Institutionen wie durch eine offene Feindseligkeit gegenüber ihrer Macht motiviert ist. Sogar das temporärste und dezentralste Kollektiv, egal ob KünstlerInnengruppe oder politische Kooperation, bedarf einer gewissen operativen Struktur, einer Form institutioneller Ordnung und organisatorischer Zielsetzung, egal ob ausformuliert oder informell und ad hoc. Jede andere Vorstellung hieße, als "natürlich" auszugeben und zu mystifizieren, was eigentlich ein Vereinbarungsverhältnis ist zwischen Individuen mit gemeinsamen Anliegen (zu denen oft die tatsächliche oder wahrgenommene Bedrohung gehört, durch die institutionelle Hegemonie zerstört zu werden). Und natürlich erkennen das Museum ebenso wie sein *Anderes* - diese übrig gebliebenen, widerständigen informellen kulturellen Organisationen - irgendwann, dass die zentralisierte Institution *an sich* nicht existiert. Stattdessen ist sie ein Konstrukt innerhalb eines Feldes von Ideen und ökonomischen Variablen, die - wenn auch nicht gerecht - von Zentrum und Peripherie geteilt werden. Das bedeutet, dass AktivistInnen die Geschicklichkeit entwickeln müssen, das Museum oder auch die Universität oder den Konzern als praktisch abhängig zu erkennen von der kollektiven Produktivität jener, die es reguliert. Im Falle des Museums schließt das natürlich die KünstlerInnen ein, aber auch seine MitarbeiterInnen und die Öffentlichkeit, die sein Publikum darstellt. Um den Philosophen Gilles Deleuze zu paraphrasieren: die Institution ist ein Vereinnahmungsapparat. Aber was vereinnahmt sie? Es ist der Enthusiasmus der KünstlerInnen, den zu vereinnahmen ihr zumindest für einen kurzen Moment gelingt.

(*Aber man muss auch fragen, welche gefährlichen, sogar verräterischen Ideen sich heute in der Institution als Ergebnis dieser Entführung, die auch eine Infektion ist, verbreiten.)*

Als KünstlerIn und politisches Wesen, oder was Pier Paolo Pasolini "Bürger-Poet" genannt hat, muss man über den Neoliberalismus der Institutionen nach dem Kalten Krieg beunruhigt sein, besonders jener, die nur allzu willig eine vorsichtige Form von politischem Dissens anzunehmen bereit sind, zusammen mit der unausgesprochenen Forderung, dass KuratorInnen kulturell inklusivistisch und sozial progressiv vorgehen. Trotz dieser Unsicherheit und ungeachtet einer gespaltenen Loyalität, könnten wir heute noch einmal ernsthaft die Idee kritischer Autonomie in Betracht ziehen, die Gruppen wie PAD/D vor 20 Jahren umzusetzen versuchten. Ich beziehe mich hier nicht auf den modernistischen Begriff der Autonomie, der das Kunstwerk als einzigartig in und für sich selbst, vom Alltag abgehoben, feierte. Ich schlage stattdessen vor, wieder das Konzept einer selbstbestätigenden, zumindest teilweise außerhalb der Grenzen einer zeitgenössischen Kunstmatrix ebenso wie des globalen Marktes liegenden, kulturellen Produktion und Distribution zu verwenden. In anderen Worten plädiere ich für einen selbstbewussten autonomen Aktivismus, innerhalb dessen KünstlerInnen eine unabhängige politische Kultur produzieren und verbreiten, die institutionelle Strukturen eher als Ressource denn als Endzweck nützt. Der Kapitalismus wächst sich, wie die Theoretiker Michael Hardt und Antonio Negri zeigen, aus zu einem global zirkulierenden Phantom, aber:

"Um es herum bewegen sich radikal autonome Prozesse der Selbstverwertung, Grundlagen einer möglichen alternativen Entwicklung und einer neuen Konstitution".[4]

Solch eine kritische Autonomie kann natürlich nicht lange in enger Nähe zu so gefräßigen Institutionen wie Kunstmuseen, Kunsthallen oder internationalen Biennalen existieren. Diese Lektion haben wir von den 1980er Jahren nur allzu gut gelernt, als eine ausgewählte Gruppe von KünstlerInnen im kulturindustriellen Mainstream "politische Kunst" repräsentieren sollte.[5] Nein, was wir brauchen, ist ein Programm der Enteignung und eines langfristigen Aufstandes mit dem Ziel der Brechung und Aneignung institutioneller Macht für konkrete politische Ziele. Einmal mehr kann die Arbeit autonomer Kooperationen wie PAD/D , als vorläufiges Modell dienen, oder die von Gruppen wie REPOhistory, RTMark, Sans Papiers, Temporary Services, UltraRed oder Ne Pas Plier und Colectivo Cambalache, um nur einige zu nennen, die derzeit in den USA und in Europa aktiv sind.

Aber was ist mit uns? Uns ungläubigen Intellektuellen, KünstlerInnen, KuratorInnen und AdministatorInnen - mich selbst miteingeschlossen? Wir müssen unsere verworrene Situation *aktiv* vergessen. Wir müssen mit der vorsichtigen Routine von Treue und Verrat brechen, die innerhalb und außerhalb des Museums kursiert, und uns zur Anerkennung des bereits in der kollektiven Aktion bestehenden radikalen Potenzials bewegen. Wie Pasolini sinnierte:

körperliche kollektive Präsenz;
und spüre das Fehlen jeder echten
Religion; nicht Leben, nur Überleben[6]

[1] Zehn Jahre später wurde Lucy R. Lippard aus ihrem Job bei *Village Voice* geworfen, weil sie ihr politischer Enthusiasmus angeblich daran hinderte, "objektive" Kunstkritik zu schreiben.

[2] Meine Liste ist eine Zusammenstellung der ersten und zweiten Ausgabe von *1st Issue,* dem Newsletter von Political Art Documentation and Distribution, beide 1981.

[3] Ein Beispiel dafür ist die Ausstellungsreihe *Mumia 911*, die im Herbst 1999 an verschiedenen Orten in den USA stattfand und nicht nur die Aufmerksamkeit auf das Thema lenkte, sondern auch die Mittel für die Auseinandersetzung mit Polizeibrutalität und institutionalisiertem Rassismus bereitstellte. Mumia 911 bestand aus einer Reihe von Ausstellungen, Installationen und Konzerten, bei denen Unterschriften und Geld für eine faire Wiederaufnahme des Gerichtsverfahrens gegen den afrikanisch-amerikanischen Aktivisten Mumia Abu Jamal gesammelt wurden, der wegen des angeblichen Mordes an einem Polizeibeamten seit 17 Jahren im Todestrakt von Pennsylvania sitzt. Internationale Menschenrechtsgruppen haben seine Verurteilung als rechtlich fehlerhaft verurteilt, und sogar als politisch motiviert durch eine rachsüchtige Polizeibehörde, die für verbreiteten Rassismus und Korruption bekannt ist. Im Zusammenhang mit der Arbeit an der Unterstützung eines neuen Verfahrens lenkte die Koalition die öffentliche Aufmerksamkeit auf die unproportional hohe Anzahl nicht-weißer Häftlinge und zum Tode Verurteilter in den USA.

[4] Antonio Negri / Michael Hardt: Die Arbeit des Dionysos. Materialistische Staatskritik in der Postmoderne. Berlin: Edition ID-Archiv 1997, 145 f.

[5] Mehr dazu vgl. meinen Aufsatz "News from Nowhere: Activist Art & After: Report from New York", in: Third Text 45, Winter

1998-99, S. 45-62 und auf: http://slash.interactivist.net/analysis/03/04/01/1532234.shtml
Zum Thema der Struktur von Kollektivität vgl. auch meinen Aufsatz "Counting on Your Collective Silence: Notes on Activist Art as Collaborative Practice," Afterimage 27, no.3 (November/December 1999), S. 18-20 und auf: http://www.artic.edu/~gshole/pages/Writing Samples/CollectiveSilence.htm

[6] Pier Paolo Pasonlini: Gramsci's Asche. Gedichte, München 1980, S. 103