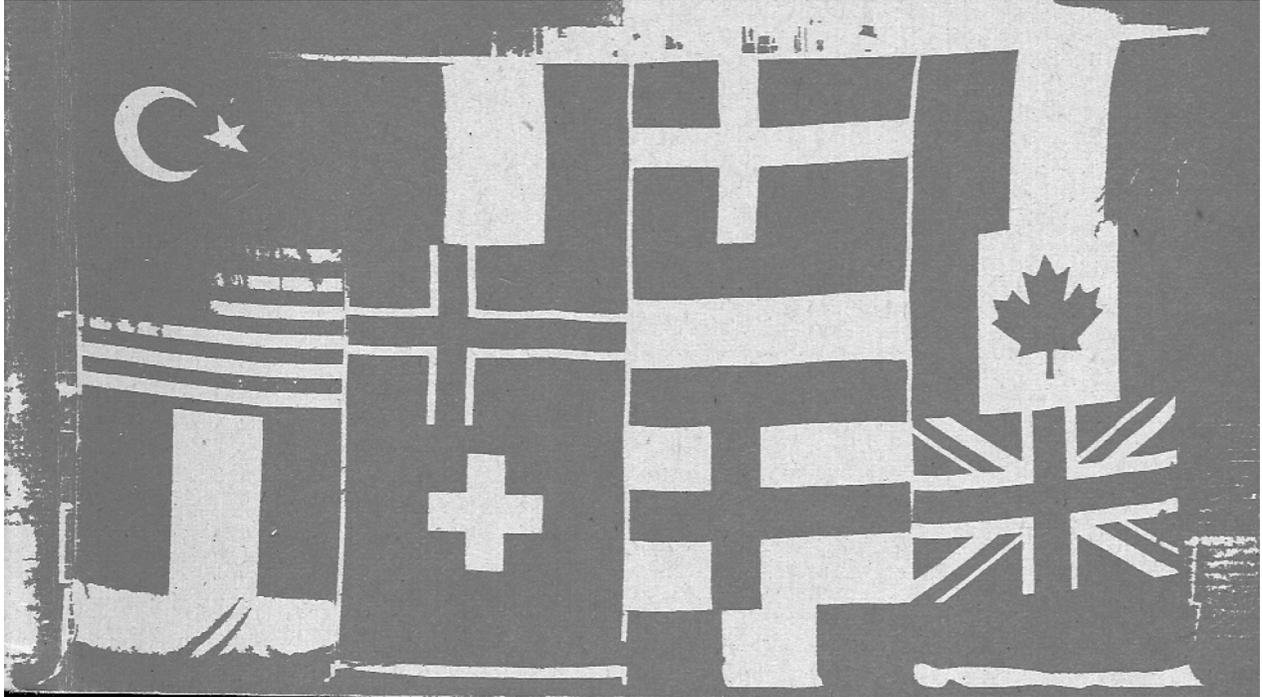


## **BLURRING THE BOUNDARIES?**

### **INSTITUTIONSKRITIK IM TRANSNATIONALEN RAUM**



Zur Erlangung des Doktorgrades eingereicht am Fachbereich Kunstgeschichte  
der Freien Universität Berlin am 27. Mai 2010 von Julia Moritz aus Leipzig,  
2. Überarbeitete Version zur Publikation, eingereicht am 06.09.2013.

1. Gutachter: Prof. Dr. Gregor Stemmerich, Freie Universität Berlin
2. Gutachter: Prof. Dr. Tom Holert, Akademie der bildenden Künste, Wien

Tag der Disputation: 20.08.2010, 11:00 Uhr

## INHALT

### I. EINFÜHRUNG

<b>1. Frage</b>	3
<b>2. Methode</b>	6
<b>3. Gegen-Stand</b>	19
<b>4. Begriffe</b>	25

### II. HAUPTTEIL

<b>1. Was ist Kritikalität?</b>	50
<b>2. Die Geburt der Institutionskritik aus dem Geist des Guggenheims</b>	60
<b>3. Kontinentaldrift</b>	83
<b>4. Afflicted Powers</b>	101
<b>5. Peripatetische Arbeit</b>	110
<b>6. Bilbao-Effekt</b>	127
6.1. Grenzwerte: Kapital, Museum, Terror	131
6.2. Abgrenzung und/oder Blurring the Boundaries?	147
6.3. Grenzüberschreitung: <i>Nom de Guerre</i>	182

### III. SCHLUSS

<b>1. Zusammenfassung</b>	198
<b>2. Schlussfolgerung</b>	201
<b>3. Ausblick</b>	203

### IV. ANHANG

<b>1. Literaturverzeichnis</b>	205
<b>2. Abbildungsnachweis</b>	221

# I. EINFÜHRUNG

## 1. Frage

*Blurring the Boundaries? Institutionskritik im transnationalen Raum* ist nicht der Titel dieses Dissertationsprojekts. Es ist die Übersetzung von *Blurring the Boundaries? Institutional Critique in Spaces of Conflict*, der Überschrift unter der ich die letzten drei Jahre zu diesem Thema gearbeitet habe (fast ausschließlich in englischer Sprache). Rückblickend trifft diese nicht ganz stimmige Übersetzung jedoch den Kern meiner Frage: Auf welche Weisen problematisieren zeitgenössische künstlerische Projekte die konflikthafte Transnationalität ihrer institutionellen Bedingungen und welche Schlüsse können daraus über die gegenwärtige Verfasstheit des Konzeptes der Institutionskritik gezogen werden? Mit diesem „Gegenstand“ ist Übersetzung Teil des Problems.<sup>1</sup> Es beginnt, wie ich zeigen möchte, mit dem deutschen Literaturwissenschaftler Peter Bürger und seiner *Theorie der Avantgarde*<sup>2</sup> (1974), der er die Kritik der „Institution Kunst“ als Programm zu Grunde legt. Vermittelt über den deutschen und in New York lebenden Kunsthistoriker Benjamin Buchloh wird Bürgers Kritik der Institution zu „Institutional Critique“ (wörtlich: institutionelle Kritik, sinngemäß: Institutionenkritik). Eine junge KünstlerInnengeneration übersetzt in den 1980er Jahren, ebenfalls in New York, dieses Konzept der „Institutional Critique“ in eine zeitgenössische Praxis. Zurück im deutschsprachigen Raum werden die neuen künstlerischen aber auch kunstbetrieblichen Strategien in den 1990er Jahren als „Institutionskritik“<sup>3</sup> weiterentwickelt. Eine mögliche „dritte Welle“ dieser Bewegung wird gegenwärtig vor allem im Umfeld des Wiener *European Institute for Progressive Cultural Policies* diskutiert.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Vor dem Hintergrund dieser Übersetzungsproblematik habe mich entschlossen, jegliche Zitate im Folgenden in der Sprache zu belassen, in der ich sie zuerst rezipiert habe und in der sie in meine Überlegungen Eingang fanden. Die deutsche Übersetzung ist ggf. in den Fußnoten verfügbar. Auf diese Weise soll die spezifische Rezeptionssituation meiner Arbeit nachvollziehbar werden.

<sup>2</sup> Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974.

<sup>3</sup> Im Folgenden verwende ich den Begriff „Institutionskritik“. Er hat sich in den historischen Diskussionen gegenüber der wörtlicheren Version „institutionelle Kritik“ durchgesetzt. So ist er selbst Untersuchungsgegenstand und Kurzform für die zu thematisierende künstlerische und diskursive Praxis.

<sup>4</sup> Vgl. hierzu v.a. die Ausgabe 05/04 des vom *European Institute for Progressive Cultural Policies* (eipcp) herausgegebenen Webjournals *transversal* mit dem Titel:

Welche Prämissen sich in den unterschiedlichen Diskussionen um die wiederrum verschiedenen Möglichkeiten der Kritik der institutionellen Rahmenbedingungen von Kunst etabliert haben und welchen methodischen Zugriff ich zu ihrer Untersuchung gewählt habe, möchte ich im Einführungsteil dieser Arbeit darlegen. Die anschließende Klärung der zentralen Begriffe – Kritik, Institution, Transnationalisierung – führt zu der These, dass es sich um einen Neben- statt Nacheinander der verschiedenen institutionskritischen Debatten handelt.

Die Notwendigkeit der Verknüpfung der Institutionskritik mit Fragen der Transnationalisierung, die nicht zwangsläufig Fragen der „Globalisierung“ sind, ist zugleich das erste und entscheidende Argument des Hauptteils dieses Textes: Die geopolitisch-ökonomischen Implikationen institutionskritischer Kunst werden anhand einer Rekonstruktion ihrer historischen Verflechtung mit der Guggenheim Stiftung deutlich. Die Figur des Scheiterns stellt sich als verbindendes Element der Geschichte der Institutionskritik heraus und findet sich so auch in den gegenwärtigen institutionskritischen Ansätzen. Dass diese aktuellen Positionen sich von den inzwischen kanonischen Werken vor allem durch eine unterschiedliche Auseinandersetzung mit dem Spannungsfeld von lokaler versus internationaler kunstbetrieblicher Verortung abgrenzen, ist die zu beweisende Grundannahme dieses Dissertationsvorhabens. Ich will versuchen, einen Transnationalisierungsbegriff zu entwickeln, der die breitere gesellschaftliche Bedeutung des Überschreitens nationaler Bedeutungshorizonte ebenso erfasst, wie die besondere Rolle der Kunst in diesem Prozess. Um dies zu erreichen, werde ich mich auf die Untersuchung der künstlerischen Reflexion institutioneller Bedingungen konzentrieren und angrenzende institutionskritische Argumente (zum Beispiel von den Institutionen selbst<sup>5</sup>) ausklammern, auch wenn diese beiden Diskussionen sich tatsächlich oft unmittelbar bedingen. Ein weiterer Schwerpunkt dieser Arbeit liegt auf den Transnationalisierungsprozessen seit 1989, vor allem der Jahre 2001 bis 2008. Diese „kurze erste Dekade“ des 21. Jahrhunderts ist für den zu thematisierenden Spätkapitalismus und dessen Verhandlung durch die aktuelle Institutionskritik von besonderer Bedeutung.

---

*institution* ([www.eipcp.net/transversal/0504](http://www.eipcp.net/transversal/0504), 2004) sowie die Nummer 01/06 mit dem Titel *do you remember institutional critique?* ([www.eipcp.net/transversal/0106](http://www.eipcp.net/transversal/0106), 2006).

<sup>5</sup> Zu den institutionskritischen Argumenten von Seiten der Kunstinstitutionen und ihrer ProduzentInnen – seit den späten 1990er Jahren unter dem Begriff des „New Institutionalism“ diskutiert – siehe v.a. Hansen, Tone / Iversen, Trude (Hrsg.): *The New Administration of Aesthetics*, Oslo 2006.

Die zweite Hälfte des Hauptteils dieser Arbeit untersucht die Beziehungen zwischen institutionskritischen Verfahren und den gesamtgesellschaftlichen Transformationsprozessen von Produktion sowie der Bedeutung von Kreativität. Eines der Merkmale der aktuellen Institutionskritik ist die Verknüpfung dieser soziologischen Debatten mit der Rezeption der Philosophie von Gilles Deleuze und Félix Guattari. Da die aktuell verfügbare Literatur zu dieser philosophischen Kontextualisierung jedoch vergleichsweise erschöpfend ist, stützt sich der vorliegende Text auf diese Ergebnisse<sup>6</sup>, anstatt die Details der institutionskritischen Rezeption von Deleuze/Guattari im Folgenden explizit zu thematisieren. Stattdessen liegt der Fokus dieser Arbeit auf theoretischen und praktischen Modellen von Gegnerschaft, von erklärter Opposition gegenüber bestimmten Herrschaftsansprüchen. Chantal Mouffe diskutiert dies unter dem Begriff des Agonismus: die Anerkennung eines mit dem Gegner geteilten symbolischen Feldes. In Anlehnung an den italienischen Philosophen Antonio Gramsci plädiert sie für ein Verständnis von Institutionen als temporäre und kontingente hegemoniale Praktiken. Welche Anforderungen an die „organischen Intellektuellen“ (Gramsci) unserer Zeit sich aus Mouffes Institutionsbegriff ergeben, möchte ich versuchen zu zeigen. Interessanterweise findet sich das Prinzip der Organizität auch als zentrale Komponente im Konzept der künstlerischen Ortsspezifität wieder. Die us-amerikanische Kunsthistorikerin Miwon Kwon hat jene Forderungen von Ortsspezifität mit der zunehmenden Mobilität von KünstlerInnen kontrastiert. Die Diskrepanz zwischen bestimmten institutionskritischen Positionen und ihren transnational-kunstabetrieblichen Verfahren wird deutlich. Um diese Mobilität jedoch als tatsächliche *Mobilisierung* zu erfassen – als einen Imperativ zeitgenössischer Produktivitätsvorstellungen – ist eine Theorie der immateriellen Arbeit unverzichtbar. Die Darstellung der Grundlagen meiner Untersuchung schließt daher mit der Rekonstruktion einiger zentraler Thesen des exilierten italienischen Philosophen und Soziologen Maurizio Lazzarato zu den kulturellen Arbeitsbedingungen im Kontext des transnationalen Spätkapitalismus, wie er sie aus der italienischen Philosophie des Operaismus gewinnt.

---

<sup>6</sup> Vgl.: Zepke, Stephen / O'Sullivan, Simon (Hrsg.): *Deleuze and Contemporary Art*, Edinburgh 2010.

Die Zusammenschau von Opposition, Ortsbezug und Operaismus im Hinblick auf die Institutionskritik wirft neues Licht auch auf den so genannten „Bilbao-Effekt“. Eine abschließende Fallstudie zu diesem Themenkomplex untersucht den Zusammenhang von Praktiken des politischen Terrors, von Programmen der alternativen Kulturpolitik und von Prozessen der Deindustrialisierung mit bestimmten künstlerischen Positionen der Region des Baskenlandes und seinen neuen transnationalen Kunstinstitutionen. Ein aufschlussreiches Beispiel für diese Organisationen ist Consonni. Consonni produzierte die Werkgruppe zum „Bilbao-Effekt“ von einer der bekanntesten institutionskritischen KünstlerInnen, Andrea Fraser. Mit der Auswertung dieser Zusammenarbeit hoffe ich die Verflechtungen von Kritik, Institution und Transnationalisierung besonders deutlich machen zu können. Dass Frasers Projekt unrealisiert bleibt, belegt das hohe Konfliktpotential innerhalb dieser Verflechtungen und damit die Notwendigkeit neuer transnational-institutionskritischer Verfahren. Aus dem Beitrag des Künstlers Asier Mendizabal zum 10. Jubiläum des Guggenheim Museum Bilbao leite ich schließlich einige Möglichkeiten der Dekanonisierung von Institutionskritik ab. Gelänge es mir dabei, den Bedeutungsabstand zwischen „Spaces of Conflict“ und „transnationalem Raum“ zu verringern und damit „Institutional Critique“ sowie „Institutionskritik“ in ihrer aktuellen Relevanz zu bestätigen, kann diese Arbeit *über* Kritik schlussendlich selbst kritischer Beitrag werden.

## 2. Methode

Für die Formulierung und Bearbeitung der Frage nach einer kritischen Diskussion der Transnationalität institutioneller Bedingungen in der zeitgenössischen Kunst scheint es mir es notwendig, die Arbeit an der Erweiterung der klassischen kunsthistorischen Methoden fortzuführen. Als Antwort vor allem auf neue Formen und Formate der Kunst selbst ist dieser Prozess seit den 1970er Jahren unter dem Schlagwort der „New Art History“<sup>7</sup> im Gange. Eine der in diesem Zusammenhang neu in die Kunstgeschichte integrierten Methoden ist die Kunstsoziologie.

---

<sup>7</sup> Zur aktuelleren Erörterung der „New Art History“ siehe Stimson, Blake: Art History after the New Art History, in: Art Journal, Nr. 61, 2002, S. 92-96.

Kunstsoziologische Untersuchungen konzentrieren sich auf das System von Beziehungen von AkteurInnen innerhalb einer „Kunstwelt“<sup>8</sup> und beschreiben und erklären diese Beziehungen als Ressourcen, also als Mittel zu einem bestimmten Zweck. Die Beobachtung der gesellschaftlichen Entwicklungen von beispielsweise Kunstmarkt und Kunstpublika wird in der aktuellen Kunstgeschichte ergänzt durch die kunsttheoretische Reflexion. Der Oberbegriff der Kunsttheorie bezeichnet Überlegungen zur künstlerischen „Form“ (heute eher: Techniken, Strategien) einer Auseinandersetzung mit einem bestimmten Problemfeld. Diese ästhetische Qualität eines Kunstwerkes kann wiederum nicht losgelöst von den jeweiligen ideologischen Funktionen der Kunst betrachtet werden. Denn spätestens mit der Rezeption des französischen Philosophen Louis Althusser<sup>9</sup> in den 1980er Jahren kam auch die Kunstgeschichte zu dem Schluss: Kunst *kann* ihre ideologischen Entstehungszusammenhänge offenlegen, ihre Funktion entmystifizieren. Diese Prämisse der (post-)marxistischen Kunstgeschichte ist für die Untersuchung der Institutionskritik besonders wichtig, denn sie legt nahe, dass die Bedeutung des institutionellen Kontexts für die Kunstproduktion anhand eines Vergleichs mit der Produktion anderer gesellschaftlicher Güter erfasst werden kann.

Die Methodik jener auch als „kritische Kunstgeschichte“ bezeichneten Ansätze erschöpft sich jedoch nicht in der schematisierenden Feststellung eines Klassendeterminismus – der einseitigen Betonung von Klassenunterschieden und wirtschaftspolitischen Asymmetrien im Feld der Kunst. Die kritische Kunstgeschichte involviert sich auch selbst in ein breiter angelegtes gesellschaftliches Engagement, wie ich im Hauptteil am Beispiel der Gruppe Retort zeigen möchte. Schließlich läuft die materialistische Haltung Gefahr an aktueller Relevanz einzubüßen, bezieht sie nicht auch mikrostrukturelle gesellschaftliche Verhältnisse in ihre Analyse der Kunstproduktion mit ein. Das Konzept der Autorenschaft werde ich als besondere Krux hierfür thematisieren. So soll sich zeigen: Kunst ist nie nur unmittelbares Resultat *einer* Ideologie, sie ist immer Arena gegensätzlicher Ansichten und Ansprüche.

---

<sup>8</sup> Zum soziologischen Begriff der „Kunstwelt“ vgl. Becker, Howard: Art Worlds, Berkeley 1982.

<sup>9</sup> Vgl. Althusser, Louis: Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie, Hamburg / Berlin 1977.

In diesem Prozess der methodischen Öffnung einer Kunstgeschichte, die ihrerseits institutionskritischen Anspruch hat, erschienen drei Herangehensweisen besonders sinnvoll: das Insistieren auf Kulturanalyse, die Aktualisierung der Produktionsästhetik und die Anwendung einer kritischen Geografie auf das Feld der Kunst. Meine Auffassungen, mein Einsatz, aber auch meine Fragen an diese drei Methoden sind im Folgenden skizziert. Die sukzessive Abhandlung von Kulturanalyse, Produktionsästhetik und Kunstgeografie dient dabei der einführenden Darstellung dieser Methoden und ist in der tatsächlichen Anwendung vor allem eine synchrone: Wann beziehungsweise wo immer die analytische Lesart von Kultur zum Einsatz kommt, gilt es, die konkreten Herstellungsprozesse und ihre ästhetischen Konsequenzen zu berücksichtigen sowie diese in ihrem konkreten sozialen und politischen Raum zu verorten. Anders herum ist die Kartierung künstlerischer sowie institutioneller Positionen nicht ohne ein Verständnis ihres kulturellen Kontexts sowie der Bedingungen seiner Herstellung denkbar. In der konsequenten Kombination dieser drei „Werkzeuge“ scheint mir jedoch die Verhandlung von Transnationalisierung in der aktuellen Institutionskritik erfassbar und bewertbar.

### *(1) Kulturanalyse*

Den ersten und bis heute wichtigsten Zugang zur kritischen Kunstgeschichte lieferte mir die Auseinandersetzung mit den Texten von Mieke Bal. Im Jahr 2002 veröffentlichte die niederländische Kulturwissenschaftlerin und Kritikerin ihre programmatische Anthologie *Kulturanalyse*<sup>10</sup>. Das Anliegen dieser viel zitierten Schrift ist die Abgrenzung von den traditionellen Geisteswissenschaften zugunsten einer Kulturwissenschaft, geprägt von Interdisziplinarität, Intersubjektivität und „dichten Beschreibungen“. Statt einer Untersuchung der individuellen Psyche, wie sie Sigmund Freuds Schule der Psychoanalyse verfolgt, legt Bal den Fokus auf die Untersuchung der sozialen Verfassung von Objekten, Bildern und Begriffen sowie ihren historischen Prozessen und AkteurlInnen.

---

<sup>10</sup> Bal, Mieke / Fechner-Smarsly, Thomas (Hrsg.): *Kulturanalyse*, Frankfurt am Main 2002.

Vor dem Hintergrund eines performativen Kulturbegriffs erörtert Bal Kunst vor allem als Handlung beziehungsweise Verhalten anstatt einen statischen Vorrat von Zeichen. In der entstehenden Diskrepanz zwischen Objekten und den Aussagen über sie – einschließlich der „Widerworte“ der Objekte – sieht Bal die produktive Kluft der Kulturanalyse. Dabei verpflichtet sie diese Theorieauffassung dem Einsatz eines subjektiven „Ich“ zur klaren Darlegung der eigenen Position, kombiniert mit „scharfen Definitionen“ sowie der intensiven Erörterung von Beispielen, der textnahen Lektüre und der Begriffsarbeit im Besonderen.

Das Konzept der „wandernden Begriffe“ ist dabei für meine Untersuchung besonders hilfreich. Bal sieht den Effekt von Transnationalisierung vor allem in der zunehmenden Bedeutung von Kulturtransfer als konstitutivem Faktor der Kulturproduktion und folglich ihrer Analyse. Im Kapitel *Wandernde Begriffe, sich kreuzende Theorien. Von den cultural studies zur Kulturanalyse* beobachtet sie:

„Begriffe sind Werkzeuge der Intersubjektivität, allerdings nur unter der Bedingung, daß sie explizit, klar und in solcher Weise definiert sind, daß sie von jedermann hergenommen und gebraucht werden können. [...] Begriffe sind allerdings nichts ein für allemal Feststehendes. Sie wandern zwischen den Fächern, zwischen einzelnen Wissenschaften sowie zwischen historischen Perioden und geographisch verstreuten akademischen Gemeinschaften.“<sup>11</sup>

Die Mobilität von Begriffen innerhalb der geisteswissenschaftlichen Disziplinen stellt Bal der intellektuellen Abschottung, beispielsweise von Kanonisierungstechniken, entgegen. Begriffliche Reflexion nach Bal ist niemals bloß deskriptiv, sie hat immer auch normative Funktion. So ist Kulturanalyse nicht die Anwendung einer „theoretischen Maschinerie“, sondern soll genauso beweglich, also historisch und kulturell spezifisch sein, wie die Objekte, auf die sie sich bezieht.

Für die Frage, wie aktuelle institutionskritische Kunst das Überschreiten nationaler Horizonte artikuliert und gestaltet, ist Bals Kulturanalyse grundlegend – jedoch nicht ausreichend. War das Programm der kritischen Begriffsentwicklung in enger Auseinandersetzung mit dem „mobilen“ Gegenstand für die Methodik dieser Arbeit

---

<sup>11</sup> Bal 2002, S. 10.

unverzichtbar, so stellte sich die linguistische Prämisse der Intertextualität für meine Untersuchung nur als begrenzt sinnvoll heraus. Mit der Erfahrung kultureller Missverständnisse und der eingangs erwähnten vielschichtigen Übersetzungsprobleme im eigenen transnationalen Raum dieser Arbeit wurde der Vorzug Bals von sprachlich-textuellen Analysen gegenüber den materiellen *und* affekthaften Dimensionen des physischen Raumes für mich fragwürdig. Schließlich bleiben die Spezifika kollektiver Akteure – für die Untersuchung von Institutionen entscheidend – im langen Schatten des poststrukturalistischen Subjektbegriffs, dem sich die Analyse Bals verpflichtet, verborgen. Nachdem also die Kulturanalyse die Opposition von Sehen und Sprechen weitgehend überwunden hat, wie erfassen wir das Machen?

## *(2) Produktionsästhetik*

Der Kulturanalyse entlehnt diese Arbeit vor allem die performative Prämisse: Kunst ist eine Tätigkeit, ein Akt der Hervorbringung von dem die Rezeption ihren Ausgang nimmt. Um zu verstehen, „was wir eigentlich tun, wenn wir tätig werden“, erörtert Hannah Arendt in *Vita activa oder Vom tätigen Leben* (1960)<sup>12</sup>, einem Hauptwerk der politischen Philosophie, die drei menschlichen Grundtätigkeiten Arbeiten, Herstellen und Handeln: Herstellen hinterlässt ein dauerhaftes Produkt, die Ergebnisse der Arbeit dienen dem Verbrauch, Handeln (wie Sprache) ist nur im sozialen Kontext möglich. In der Kunst fallen diese drei Tätigkeiten zusammen. Wer produziert Kunst für wen und unter welchen Bedingungen? Die Produktionsästhetik versammelt einige methodische Antworten der Kunstgeschichte auf diese Frage. Ihnen gemeinsam ist die Erforschung des künstlerischen Arbeitsprozesses, der die historischen Verschiebungen von künstlerischen Techniken sowie die Bedeutung und Funktion ihres Materials umfasst. Die Arbeitsplätze und -einsätze der Kunst können aus dieser Perspektive als Manifestationen einer bestimmten Gesellschaftsordnung in einer bestimmten Zeit analysiert werden; sich wandelnde Produktionsbedingungen werden anhand ihrer ästhetischen Resultate sichtbar.

---

<sup>12</sup> Originaltitel: *The Human Condition*, Chicago 1958.

Einer der folgenreichsten Tätigkeiten von Hannah Arendt nach der Emigration in die USA war die Bearbeitung und Herausgabe des Sammelbands *Illuminations. Walter Benjamin: Essays and Reflections*, der Benjamins Werk im Jahr 1969 der englischsprachigen akademischen Öffentlichkeit zugänglich machte. Etwa dreißig Jahre zuvor hatte Benjamin seine Version des dialektischen Materialismus in enger Auseinandersetzung mit Bertolt Brecht entwickelt: Die „Aura“, das Heilsversprechen der traditionellen Kunst, wird laut Benjamin in der Moderne durch das literarische Werk von Charles Baudelaire, der künstlerischen Bewegung des Surrealismus, sowie dem epischen Theater Brechts und der Entwicklung des Films entmystifiziert und in den Dienst der gesellschaftlichen Emanzipation gestellt. Für die Theorie des künstlerischen Schaffens haben Benjamins Aufsätze *Der Autor als Produzent* (1934) und *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) fundamentale Bedeutung. Sie prägten den Begriff der Produktion als Summe der eingesetzten Techniken, für die sich ein/e AutorIn unter dem Aspekt der spezifischen Wirksamkeit entscheidet. Technik bezeichnet dabei die bestimmte Art des Gemachtseins, eine Fähigkeit oder ein Vermögen, das erworben werden kann. In einem Entwurf für die geplante Zeitschrift *Krise und Kritik* (1930/31), einem Forum der theoretischen Verständigung über technische Fragen der Kunst, skizzierten Benjamin und Brecht die Aufgabe der produktiven Kritik als Aneignung künstlerischer Mittel und Analyse künstlerischer Konventionen:

„Diese Kritik löst also fertige in unfertige auf, geht also analytisch vor, jeweils das Werk als persönliches Dokument ihres Verfassers außer acht lassend, aber die Punkte sammelnd, die ihm für weitere Werke nützlich sind, also geeignet für unpersönliche Anwendung.“<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Benjamin, Walter, zitiert nach: Wizisla, Erdmut: *Krise und Kritik. Walter Benjamin und das Zeitschriftprojekt*, in: Ders. / Opitz, Michael (Hrsg.): *Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin*, Leipzig 1992, S. 270-302. Hier bereitet Wizisla die Gesprächsprotokolle des Zeitschriftenprojekts, das ursprünglich bei Rowohlt erscheinen sollte, anhand von Briefen, Tagebuchaufzeichnungen und Notizen erstmals auf. Ihm zufolge scheiterte das Vorhaben schon während der Vorbereitung der ersten Nummer im April 1931. Brecht erwies sich als Pragmatiker, Benjamin hingegen beklagte, dass keiner der geplanten Beiträge dem vereinbarten Grundsatz gerecht würde: den Marxismus nicht vorauszusetzen, sondern neu die Bedingungen zu untersuchen, die zu seinen Erkenntnissen drängten und so die wahrgenommene kulturelle Krise als Erscheinungsform einer umfassenden Krise der menschlichen Verhältnisse innerhalb der kapitalistischen Gesellschaft verständlich zu machen. Wenige Wochen nachdem Benjamin sich aus dem Projekt zurück zog wurde es endgültig aufgegeben, was nicht zuletzt auch an der Wirtschaftskrise und der Pleite Rowohlts lag.

Dass sich trotz der späteren Popularität eines solches Programms in bestimmten künstlerischen Strömungen der Nachkriegszeit, wie der Pop und Appropriation Art, die Methode der Produktionsästhetik nicht durchsetzte, mag mit dem Verschwinden des Autors zusammenhängen, das die poststrukturalistischen Theorien inzwischen ausgerufen hatten. Und dennoch scheint selbst innerhalb der Dekonstruktion des Autoren-Diskurses eine produktionsästhetische Perspektive möglich: durch die wesentliche Ergänzung der Kritik des dialektischen Materialismus durch Michel Foucault in den 1960er Jahren um die Analyse der Machtverhältnisse auf der gesellschaftlichen Mikroebene. Foucaults viel zitierter Aufsatz *Was ist ein Autor?* (1968)<sup>14</sup> bestreitet nicht die Produktivität der AutorInnen, sondern bezweckt eine Entmystifizierung der *Funktion* des Autors, für die er die Untersuchung der institutionellen und epistemischen „Ausschließungssysteme“ der Autor-Funktion einführt.<sup>15</sup> So können auch von der poststrukturalistischen Diskursanalyse Schlüsse auf die Produktionsästhetik gezogen werden; von der gesellschaftlichen Rolle des Autors auf die materielle Bedingtheit seiner tatsächlichen Produktion.

Dennoch bleiben aktuelle Erörterungen zur Produktionsästhetik ein Desiderat in der kritischen Kunstgeschichte.<sup>16</sup> Einen Versuch der Verknüpfung von „Arbeiten, Herstellen, Handeln“ mit neueren theoretischen Ansätzen will ich daher unter Zuhilfenahme von Luc Boltanskis und Ève Chiapellos Gegenüberstellung von künstlerischer Kritik und Sozialkritik in ihrer Beschreibung der gegenwärtigen Arbeitsgesellschaft unternehmen (siehe Kapitel 5 des Hauptteils). Die von Maurizio Lazzarato vertretene Theorie der immateriellen Arbeit ergänzt diesen Aktualisierungsversuch. Lazzaratos Analyse des Zusammenwirkens von Produktivität, Kunst und Institution waren für mich der entscheidende Zugang zur grundlegenden Frage nach der „angewandten“ und/oder „freien“ Funktion der Avantgarde-Kunst, von der klassischen Moderne bis zur Gegenwart.

---

<sup>14</sup> Foucault, Michel: *Was ist ein Autor?* (1968), in: Defert, Daniel / Ewald, François (Hrsg.): Michel Foucault. Schriften zur Literatur, Frankfurt am Main 1988, S. 7-31.

<sup>15</sup> Vgl. Japp, Uwe: *Der Ort des Autors in der Ordnung des Diskurses*, in: Fohrmann, Jürgen / Müller, Harro (Hrsg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main 1988.

<sup>16</sup> Vielversprechend ist daher die für September 2010 angekündigte Publikation von Sebastian Egenhofer: *Produktionsästhetik*.

Für die Untersuchung der sozio-ökonomischen Dimension von Kunst als Tätigkeit stützte ich mich außerdem auf die Texte der britischen Kunsthistorikers T.J. Clark, besonders seine Lektüre der institutionskritischen Strategien des Situationismus vor dem Hintergrund der Spektakelgesellschaft.<sup>17</sup> Weiterhin wichtige Referenzen waren Gregor Stemmricks Beitrag zur „Institutional Critique am Kino“ und ihren wechselseitigen Assimilations- und Dissimilationsstrategien<sup>18</sup> sowie Beatrice von Bismarcks Texte zur Erweiterung des Kunstbegriffs und den Überschneidungen des wirtschafts- und des institutionskritischen künstlerischen Feldes<sup>19</sup>. Aber auch breiter angelegte Untersuchungen zum Kreativitätsbegriff sowie der Interdependenz von Kunst, Massenkultur und Politik waren wichtige Wegweiser für die vorliegende Arbeit, besonders die Texte von Angela McRobbie<sup>20</sup> sowie Tom Holerts Überführung dieser Debatten in das Problemfeld der Globalisierung und ihrer Konflikte<sup>21</sup>.

Angesichts des sich an dieser Themenliste abzeichnenden Ringens um die Möglichkeiten und Konsequenzen von kritischer Kunst *innerhalb* ihrer Institutionen scheint die Erkundung der Zusammenhänge von Werk und Wirkung unverzichtbar. Dabei erlangt die Position des/der AutorIn erneut Wichtigkeit für das Verständnis von Produktionsbedingungen in der Geschichte der künstlerischen Kritik. Die Reetablierung der Erforschung von künstlerischen Arbeitsprozessen und ihren AutorInnen kann jedoch nicht die Kategorie des abgeschlossenen Werks oder eines vermeintlich in den Werken ausgedrückten objektiven Sinns restaurieren. Ebenso wenig ist das prinzipielle Nacheinander von Produktion und Rezeption (die zeitliche Abfolge der Produktionsphasen oder gar ursprüngliche Intention) in den künstlerischen Praktiken (wie besonders der Institutionskritik) heute (wenn überhaupt) gegeben. Um Aufschluss über das Gemachtsein performativer, prozesshafter und ephemerer Kunst zu erhalten

---

<sup>17</sup> Retort (Boal, Iain / Clark, T.J. / Matthews, Joseph / Watts, Michael): *Afflicted Powers: Capital and Spectacle in a New Age of War*, London / New York 2005.

<sup>18</sup> Stemmrich, Gregor: Heterotopien des Kinematografischen. Die ‚institutional critique‘ und das Kino in der Kunst Michael Ashers und Dan Grahams, in: Ders. (Hrsg.): *Kunst. Kino*, Köln 2001, S. 194-216.

<sup>19</sup> Aktuell: Bismarck, Beatrice von: *Auftritt als Künstler*, Köln 2010.

<sup>20</sup> Vgl. McRobbie, Angela: *Acts of Union: Youth Culture and Sectarianism in Northern Ireland*, Palgrave 1990; Dies.: *Reflections on Precarious Work in the Cultural Sector*, in: Lange, Bastian et al. (Hrsg.): *Governance der Kreativwirtschaft. Diagnosen und Handlungsoptionen*, Bielefeld 2009, S. 123-138.

<sup>21</sup> Besonders: Holert, Tom: *Regieren im Bildraum*, Berlin 2008.

kommt die Produktionsästhetik um eine Theorie immaterieller gesellschaftlicher Arbeit und ihrer Bewusstseinsformen nicht herum.

Dass Hannah Arendt der Ästhetik – der Philosophie der Ursachen, Erscheinungsweisen und Wirkungen des Sinnlichen in der Kunst – distanziert gegenüber stand lässt sich schließlich exakt auf die hier verfolgte Fragestellung zurückführen. Zwar war sie selbst künstlerisch tätig (vor allem dichterisch), besteht jedoch in ihrer Analyse der schöpferischen Tätigkeit auf den Dualismus von Geist und Körper, Produzent und Werk. Mit Arendt über Arendt hinaus, in Richtung einer selbst produktiven Auseinandersetzung mit der dezidiert ästhetischen Bedeutung von „Arbeiten, Herstellen, Handeln“ im Kontext des zunehmenden Zusammenfallens von Produktion und Konsumtion; so lautet das zweite methodische Ziel dieser Untersuchung.

### *(3) Kunstgeografie*

Neben der Verschränkung von Kulturanalyse und Produktionsästhetik soll schließlich die Anwendung der Kritischen Geografie auf meine Beobachtungen im Feld der institutionskritischen Kunst versucht werden. Rückblickend könnte dieses Verfahren als Kunstgeografie bezeichnet werden. „Kunstgeographie“ war zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Methode, Kunstwerke nicht nur mit der Art sondern auch mit dem Ort ihrer Produktion zu erklären. Die Metapher der Grenze war dabei das Verhängnis dieser frühen Verräumlichungsversuche von Kunstgeschichte: Sprach- und Kulturraumgrenzen dienten als Volksstammgrenzen der faschistischen Homogenitätshypothese und ihren katastrophalen Konsequenzen. Es ist daher wenig erstaunlich, dass Aktualisierungsversuche von „Kunstgeographie“ gerade im deutschsprachigen Raum kaum zu finden sind.<sup>22</sup> Dass diese Vorsicht sich jedoch auf einen einzelnen Begriff statt den methodischen Ausgangspunkt beschränkt – der Rückbindung der zeitlichen

---

<sup>22</sup> Eine Ausnahme stellen die jüngsten Dissertationen von Lydia Koglin und Birgit Bornemeyer dar (wobei ich mich gerade von letzterer ausdrücklich distanzieren möchte, wenn es in Bornemeyers Internetauftritt [www.kunstgeografie.de](http://www.kunstgeografie.de) heißt: „Sie möchten Kunstgeographie erleben? Gerne erstelle ich Ihnen ein maßgeschneidertes Reisekonzept!“). Koglin hingegen macht derartige Internetpräsenzen selbst zum Thema und überprüft das Konzept der Kunstgeografie vor dem Hintergrund der neuen Medien, wobei jedoch die Kunst selbst stellenweise aus dem Blickfeld zu geraten scheint.

Parameter von Kunstgeschichte an ihre räumliche Dimension – macht den Aufarbeitungsbedarf der Kunsthistoriografie nur umso deutlicher. Unter dem Schlagwort des *spatial turn* erfuhren die geisteswissenschaftlichen Methoden am Ende des 20. Jahrhunderts geradezu eine „Raumkonjunktur“ (wenn auch noch nicht den erhofften Paradigmenwechsel).<sup>23</sup>

Der Begriff des *spatial turn* wurde 1996 vom us-amerikanischen Geografen Edward Soja in seinem Buch *Thirdspace* geprägt<sup>24</sup> und mit „räumlicher Wende“ oder besser „Verräumlichung“ übersetzt. Seitdem kontern die Geografinnen das von der postmodernen Medientheorie ausgerufene „Verschwinden des Raumes“ – die unterstellte Ortlosigkeit von Marshall McLuhans „global village“<sup>25</sup>: Es handle sich um eine Raum-Zeit-Verdichtung statt um die Auflösung des Raumes, so der britische Geograf David Harvey. Die Errungenschaft der unter anderen von Harvey, Soja und Neil Smith vertretenen „Neuen Geografie“ oder auch „Kritischen Geografie“ war es, nicht nur den problematischen, auf Naturzwang setzenden statischen Raumbegriff des Behälterraums durch das Konzept des sozialen Gemachtsein von Umwelt zu ersetzen, sondern auch dessen materielle und wirtschaftliche Parameter in den theoretischen Wahrnehmungshorizont der Kultur- und Geisteswissenschaften zu integrieren.

In der Kunstgeschichte knüpft diese Verräumlichung – mehr oder weniger explizit – an das in den 1980er Jahren formulierte Programm des Postkolonialismus an: Fokussiert die postkolonialistische Kunstgeschichte mit den Methoden der Differenzphilosophie, Psychoanalyse und Semiotik vor allem auf textueller Ebene die geopolitischen Implikationen künstlerischer Repräsentationen, so beschränken sich Analysen des *spatial turn* nicht länger auf die *topographische* Lesart von Raum. Irit Rogoffs Publikation *Terra Infirma. Geography's Visual Culture* (2000)<sup>26</sup> nimmt hier eine Mittlerfunktion ein. Während einer Professur an der Universität von Kalifornien in Los Angeles und einem Gastaufenthalt am Kulturwissenschaftlichen Institut der Ruhr-

---

<sup>23</sup> Vgl. Döring, Jörg / Thielmann, Tristan (Hrsg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld 2008.

<sup>24</sup> Soja, Edward: *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other Real-and-Imagined Places*, London / New York 1996.

<sup>25</sup> Vgl. McLuhan, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York 1964.

<sup>26</sup> Rogoff, Irit: *Terra Infirma. Geography's Visual Culture*, London 2000.

Universität Bochum bei Sigrid Weigel<sup>27</sup> nahm sich die Kunsthistorikerin den aktuellsten kulturwissenschaftlichen Debatten an, um sie für die Analyse der zeitgenössischen Kunst und visuellen Kultur aufzubereiten. Schlagworte der Differenzphilosophie, Performativitätstheorie und des Postkolonialismus sind in der methodischen Einleitung Rogoffs durchaus präsent, öffnen sich in *Terra Infirma* jedoch schrittweise für Kategorien der Kritischen Geografie wie „Land“ und „Staat“ ...

“Geography, like the discourses of space and spatialization, allows for certain conjunctions of objectives and subjectivities within the framework of an argument. It allows for a set of material conditions of subjects’ lives which coexist with and both shape and are shaped by psychic activities. [...] I would claim an argument for my concept of ‘unhomed geographies’ as a possibility of redefining issues of location away from concrete coercions of belonging and not belonging away from the state.”<sup>28</sup>

... und weiter für die kritische künstlerische Praxis:

“It is precisely because art no longer occupies a position of being transcendent to the world and its woes nor a mirror that reflects back some external set of material condition, that art has become such a useful interlocutor in engaging with the concept of geography, in trying to unveil of geography as an epistemic structure and its signifying practices shape and structure not just national and economic relations but also identity constitution and identity fragmentation.”<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Sigrid Weigel prägte den Begriff des *topographical turn* in der literatur- und kulturwissenschaftlichen Diskussion. Er wird als europäische Antwort auf den Raumdiskurs der anglo-amerikanischen cultural studies rezipiert. Raum ist hier nicht nur Ursache oder Grund, von dem die Ereignisse oder Erzählungen ausgehen, er wird selbst vielmehr als eine Art Text betrachtet den es semiotisch zu entziffern gilt.

<sup>28</sup> Rogoff 2000, S. 4: „Geografie, wie die Rede von Raum und Verräumlichung, ermöglicht bestimmte Verbindungen von Anliegen und Subjektivitäten im Rahmen eines Arguments. Sie ermöglicht eine Reihe von materiellen Bedingungen des Lebens von Subjekten die neben psychischen Aktivitäten bestehen und diese gleichzeitig formen. [...] Als Argument für meinen Begriff der „unheimlichen Geografien“ möchte ich die Möglichkeit anführen, Fragen der konkreten Lage abseits vom Zwang der Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit, abseits von einem Staat, neu zu definieren.“ [Übersetzung J.M.]

<sup>29</sup> Ebd., S. 6: „Gerade weil die Kunst gegenüber der Welt und ihrem Wirungen nicht länger eine transzendente Position einnimmt und auch nicht eine Position des Spiegels irgendwelcher externer materieller Verhältnisse, ist die Kunst ein so nützlicher Gesprächspartner geworden in der Auseinandersetzung mit dem Konzept der Geografie und dem Versuch, die Geografie als epistemische Struktur zu enthüllen. Ihre Bedeutung schaffenden Praktiken formen und strukturieren nicht nur nationale und wirtschaftliche Beziehungen, sondern auch die Herstellung und Zerstückelung von Identität.“ [Übersetzung J.M.]

Diese Definition von Geografie als epistemische Struktur verknüpft Rogoff mit Detailstudien zeitgenössischer KünstlerInnen wie Alfredo Jaar, Hans Haacke oder Ashley Bickerton (!); ihre Kapitel tragen Überschriften wie „luggage“, „mapping“, „borders“ und „bodies“. Doch obwohl die konflikthafte Dimension jener territorialen Kategorien zu Rogoffs wichtigsten Argumenten zählt, bleibt die Erwähnung, Abgrenzung oder gar Verhandlung der rassistischen Kulturpolitik der deutschen Kunstgeographie aus.

Jene Aktualisierungsleistung erbringt schließlich im Jahr 2004 der us-amerikanische Kunsthistoriker und Archäologe Thomas DaCosta Kaufmann in *Toward a Geography of Art*<sup>30</sup>. Doch trotz hochaktueller Fragestellungen – zu künstlerischer Identität, Künstlermetropolen sowie der Verbreitung, Zirkulation und dem Transfer von Kunst zwischen Zentrum und Peripherie – bleiben Kaufmanns Fallstudien auf das traditionelle Gebiet der Kunstgeographie, die frühmoderne Kunstgeschichte, beschränkt. Kaufmanns erstmalige (und bislang einmalige) Kontextualisierung der frühen Kunstgeographie mit den Positionen Harveys und Rogoffs sowie den Methoden der Diskursanalyse und der Dekonstruktion bleibt daher für den gesamten Bereich der Kunst nach 1945 unüberprüft. Ein solches Vorhaben sprengte natürlich den Rahmen dieser methodischen Annäherung. Mangels verfügbarer Referenzen will ich dennoch meine Auffassung von Kunstgeografie kurz ausführen. Nahtloser als die erwähnten Ansätze von Rogoff und Kaufmann baue ich dabei auf das Theoriegebäude David Harveys auf:

Bereits in seiner 1973 erschienenen Studie zum Strukturwandel urbaner Räume, *Social Justice and the City*, entwickelt Harvey seine Methode des „historisch-geografischen Materialismus“. Dabei kritisiert er die gegenwärtige kapitalistische Definition und Nutzung von Raum als Neoimperialismus und konkretisiert Karl Marx' Begriff der „primitiven Akkumulation“ als „Akkumulation durch Enteignung“. Die bei Marx noch unklare Bedeutung der sozio-kulturellen Parameter des Raumes ergänzt Harvey mit Elementen aus Henri Lefebvres *The Production of Space* (1974)<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> DaCosta Kaufmann, Thomas: *Toward a Geography of Art*, Chicago 2004.

<sup>31</sup> In seinem viel zitierten Text *The Production of Space* (original: *La Production de l'espace*) argumentiert Lefebvre, dass es *den* Raum nicht gibt, sondern verschiedene Arten von Raum, von natürlichem bzw. „absolutem“ bis hin zu vollständig gesellschaftlich produziertem, „sozialem“ Raum. Dabei analysiert er die Herstellung von Raum in untrennbarem Zusammenhang mit der (Re-)produktion von sozia-

Zur Darstellung des vollen geografischen Ausmaßes der Konflikthaftigkeit erdumspannender Geltungsansprüche gelangt Harvey mit der Publikation *Spaces of Capital. Towards a Critical Geography* (2001, übersetzt und zugespitzt 2003 als *Der ‚neue‘ Imperialismus. Akkumulation durch Enteignung*). Die geografische Analyse sozialer Gerechtigkeit und der „Natur“ des kapitalistischen Systems beschreibt er dort als:

„Versuch [...], den Prozess zu verstehen, wie Kapital zu einem bestimmten Zeitpunkt eine geographische Landschaft nach seinem eigenen Bild formt, nur um sie später wieder zerstören zu müssen, um in ihr die ihm eigene Dynamik endloser Kapitalakkumulierung, starken technologischen Wandels und heftiger Klassenkämpfe unterbringen zu können.“<sup>32</sup>

Parallel zu Harveys grundlegender Ideologiekritik an der Tatsache dass soziale Prozesse und räumliche Formen bislang vor allem getrennt behandelt werden, will ich den Versuch unternehmen, die Institutionskritik mit dem Ort ihrer Produktion zusammenzuführen. So wie geografische Transformationsprozesse weder einfach „geschehen“ noch konfliktfrei sind (gar: konfliktfrei geschehen) so ist auch die Beziehung von Kunst zu ihren Orten grundlegend von Konflikten geprägt. Die Erkundung des Verhältnisses von geografischen Räumen und institutionell-kollektiver sowie künstlerisch-individueller Raumdefinition und -wahrnehmung ist daher der dritte und letzte wesentliche methodische Zugriff dieser Untersuchung. Dabei soll es nicht darum gehen, „die Geographie außerhalb der Geographie immer wieder neu zu erfinden“ oder „geographische Diskussionsbestände zu erschleichen“, wie seitens der Geografinnen beklagt<sup>33</sup>. Im Gegenteil: Mit explizitem Bezug auf die Kritische Geografie will ich zur schrittweisen Korrektur des traditionellen Vorrechts der Zeit gegenüber dem Raum in den Kunstwissenschaften beitragen. Anhand der Befragung von Transnationalisierungsprozessen gilt es, die Räume der Kunst in ihrer irreduziblen Materialität *und* ihrem sozialen Gemacht-Sein zuerkennen. So greifen Kulturanalyse, Produktionsästhetik und Kunstgeografie unmittelbar ineinander.

---

len Beziehungen. Raum ist bei Lefebvre immer soziales Produkt, generiert durch die gesellschaftliche Produktion von Wert. So erweitert Lefebvre den Anwendungsbereich der marxistischen Theorie erheblich und reetabliert die Kategorie des Alltags in den Raumwissenschaften.

<sup>32</sup> Harvey, David: *Der ‚neue‘ Imperialismus. Akkumulation durch Enteignung*, Hamburg 2003.

<sup>33</sup> Vgl. Döring / Thielmann 2008.

### 3. Gegen-Stand

In engem Zusammenhang mit dem methodischen Zuschnitt dieser Arbeit steht die Orientierung im Feld aktueller Forschung. Für die hier verfolgte Fragestellung sind dies besonders zwei Gebiete: Entsprechend der angestrebten Einführung von künstlerischer Institutionskritik und gesellschaftspolitischer Globalisierungskritik galt es, sich sowohl in der kunsthistorischen Fachliteratur zum Thema als auch in den sozial- und kulturwissenschaftlichen Raumdebatten zu orientieren – und zu selektieren. Fragen des Raumes in der kritischen Kunstgeschichte habe ich soeben versucht als mögliche Kunstgeografie zu skizzieren. Im Folgenden soll nun der kunsthistorische Zugriff auf den „Gegenstand“ der Institutionskritik umrissen werden. Angesichts der spezifischen Anliegen und Inhalte der Geschichte der künstlerischen Kritik von Institutionen, ist jedoch bereits der Status des „Gegenstands“ fragwürdig: Welche Untersuchungen zur Institutionskritik brachte die jüngere Kunstgeschichte hervor – und inwiefern sind solche Untersuchungen zugleich Gegenstand institutionskritischer Kunst? Es zeichnet sich ein Verhältnis der wechselseitigen Analyse ab. Im Sinne des Bal-schen Widerworts – der maßgeblichen kritischen Wirkung des untersuchten Objekts auf den Bezugsrahmen seiner Untersuchung – will ich das Verhältnis zwischen der kunsthistorischen Fachliteratur zur Institutionskritik und dem institutionskritischen Bezügen auf diese kunsthistorische Fachliteratur unter der Überschrift des „Gegenstandes“ erörtern. Wenn unter Institutionskritik die Gesamtheit künstlerischer Auseinandersetzung verstanden werden soll, die ihre institutionellen Rahmenbedingungen erfasst, analysiert und in Frage stellt, welche Konsequenzen ergeben sich aus der Geschichte dieser Kunst für die thematisierten Institutionen und ihren Umgang mit dieser Praxis?

#### *(1) Risiken und Nebenwirkungen*

Die Widerworte der Institutionskritik begleiteten mein Projekt vom ersten Gedanken bis zur letzten Korrektur. Auch für die mögliche Rezeption meiner Ergebnisse werden sie maßgeblich sein. Denn sie sind die Krux jeglicher Reflexion institutionskritischer Diskurse innerhalb der problematisierten Institutionen; also auch innerhalb der Diszip-

lin Kunstgeschichte. Die besondere Schwierigkeit des forschungspraktischen Umgangs mit dem Widerstand des Gegenstands führt schnell zur Krise, zum Scheitern der Zusammenarbeit zwischen KunsthistorikerIn und KünstlerIn, zur zeitweisen Lähmung des Projekts. Die Zaghaftheit kunsthistorischer Auseinandersetzungen mit der Institutionskritik<sup>34</sup> mag mit dieser mitunter heiklen Konstellation zu tun haben. Zu groß scheint zuweilen die Kluft der eigenen Fest-Stellungen zu den institutionskritischen Forderungen; zu klein der Spielraum der eigenen Position in der Maschinerie des Akademischen. Dabei scheint es: umso jünger das Phänomen desto lauter das Widerwort. Doch liegt in dieser Herausforderung, wie so oft, auch das Ergiebige: der Rand des Möglichen. Die kunsthistorische Untersuchung der Institutionskritik stellte stets eine solche „Rand-Arbeit“ für mich dar. Gleich eines roten Fadens zieht sich der Scheideweg von Möglich- und Unmöglichkeit auch inhaltlich durch meinen Text. Denn: mit dem „Risiko“ der retrospektiven „Lösung“ institutionskritischer Fragen – der Entschärfung ihres Widerworts – verbinden sich auch „Nebenwirkungen“ für das Fach selbst – der Verlust des Gegners und so mitunter der Verlust der dialektischen Dynamik. Diese aber gilt es auszuschöpfen, teils auszuhalten, immer aber auszuloten. Nur so, glaube ich, kann eine Kunstgeschichte der Institutionskritik die fragile Möglichkeit wahrnehmen, *Rückfragen* an einen Diskurs zu stellen, der sich selbst vor allem als Frage, als Infragestellen etablierter Diskurse, versteht.

## *(2) Kanon und Kanonisierung*

Höher als in der aktuellen Kunstgeschichte ist die bisherige Resonanz der Institutionskritik im Bereich der Kunstkritik. Im Vergleich – zum Beispiel der Ausbildungsprofile der Ausübenden<sup>35</sup> – weisen die institutionellen Strukturen der Kunstkritik eine höhere „Durchlässigkeit“ auf als diejenigen der Kunstgeschichte. Die damit einherge-

---

<sup>34</sup> So ergibt die Suche des Stichworts „Institutionskritik“ im Bibliothekskatalog der Freien Universität Berlin lediglich einen, im Katalog der Humboldt-Universität Berlin ebenfalls einen, und im Verbundkatalog des Zentralinstituts für Kunstgeschichte ganze zwei Einträge.

<sup>35</sup> So ist für einen Lehrstuhl in Kunstgeschichte an einer deutschen Universität eine mindestens 10-jährige Ausbildung von insgesamt 4 akademischen Abschlüssen (Bachelor, Master, Promotion, Habilitation) nötig, während die entsprechende Autorität auf dem Gebiet der Kunstkritik, z.B. die Position des/der ChefredakteurIn eines deutschen Kunstmagazins, keinerlei formale Ausbildung erfordert.

hende höhere Flexibilität der kunstkritischen Praxis, wie beispielsweise eine geringere Distanz zum Kunstbetrieb, erschwert einerseits den Zugriff der institutionskritischen Kunst auf die Kunstkritik; bewirkt zugleich aber auch eine höhere Zugänglichkeit der kunstkritischen Verfahren für die KünstlerInnen selbst.

Auf diese Weise ist die Geschichte des New Yorker *October Magazine* mit der Lancierung des Begriffs der „Institutional Critique“ untrennbar verbunden. In *October* finden sich die zentralen, von KünstlerInnen verfassten aber auch progressiven kunsthistorischen Texten (wie Benjamin Buchlohs *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions*, 1990<sup>36</sup>). Die Reihe der *October Books* versammelt außerdem die wichtigsten Publikationen zum Thema (wie Douglas Crimps *On the Museum's Ruins*, 1995<sup>37</sup>). In Deutschland wurde eine ähnlich enge Verknüpfung von künstlerischen und kunstkritischen Texten vor allem von *Texte zur Kunst* verfolgt. Seit den 1990er Jahren spielt diese Zeitschrift für den Austausch des institutionskritischen Kunstdiskurses zwischen Westeuropa und den USA eine wichtige Rolle (zum Beispiel Isabelle Graws *Jenseits der Institutionskritik*, 2005<sup>38</sup>).

Doch liegen auch hier die „Nebenwirkungen“ nahe: die Übertragbarkeit der symbolischen Wertzuschreibung einer Ausstellungsrezension auf die finanzielle Wertsteigerung des Besprochenen am Kunstmarkt zählt zu den zentralen Heuristiken des Geschäfts. Weniger offensichtlich hingegen ist die damit verbundene Kanonisierungswirkung der Kunstkritik. Sie wird vor allem am zweiten wichtigsten Medium der us-amerikanischen Institutionskritik sichtbar, der Zeitschrift *Artforum International*: Besonders aufgrund seiner vergleichsweise enormen Reichweite<sup>39</sup> war und ist *Artforum* der Ort der Durchsetzung künstlerischer Positionen. Für die Institutionskritik gelten beispielsweise folgende dort abgedruckte Texte mittlerweile als kanonisch:

Smithson, Robert: Cultural Confinement, Oktober 1972.

Fraser, Andrea: Performance Anxiety, Februar 2003.

Raunig, Gerald: Modifying the Grammar. Paolo Virno's Works on Virtuosity and Exodus, Januar 2008.

---

<sup>36</sup> Buchloh, Benjamin: Conceptual Art 1962-1969. From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions, in: *October*, Nr. 55, 1990, S. 105-143.

<sup>37</sup> Crimp; Douglas: *On the Museum's Ruins*, Cambridge/MA 1995.

<sup>38</sup> Graw, Isabelle: *Jenseits der Institutionskritik*, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 59, 2005, S. 40-53.

<sup>39</sup> *Artforum International* hat aktuell eine Auflage von 50.000 Exemplaren monatlich (Stand 2010).

Dass zwei der drei genannten Essays von KünstlerInnen stammen ist repräsentativ: Die drei einzigen Publikationen, die bislang den Begriff „Institutionskritik“ tatsächlich im Titel tragen, sind ein Tagungsband mit 11 KünstlerInnenbeiträgen von insgesamt 25 Artikeln, *Institutional Critique and After*<sup>40</sup>, und zwei Anthologien ausschließlich von Künstlertexten. Bemerkenswert ist hier der zeitliche Abstand zwischen Christian Kravagnas deutsch-englischen Sammelband aus dem Jahr 2001<sup>41</sup> und der erst 2009 erschienenen englischsprachigen Anthologie von Alexander Alberro und Blake Stimson<sup>42</sup>. An diesen Publikationen zeigt sich, dass im Fall der Institutionskritik die KünstlerInnen selbst einen maßgeblichen Betrag zur Kanonisierung ihres Gebiets leisten.

Neben der kanonischen Behauptung der Institutionskritik mittels Kunstkritik und KünstlerInnentexten ist ihre Etablierung auch mit den kommerziellen Galerien eng verbunden. Dies wird deutlich, wenn man beachtet, dass zum Beispiel einer der meist zitierten Ausstellungstitel – *Whatever Happened to the Institutional Critique?* – ohne den fast kein Artikel zur Institutionskritik seitdem auskommt, eine 1993 vom Kritiker James Meyer kuratierte Ausstellung in den kommerziellen New Yorker Galerien *Paula Cooper* und *American Fine Arts, Co.* bezeichnet. Besonders der 2003 verstorbene Colin de Land, Gründer und Eigentümer von *American Fine Arts, Co.*, trug wesentlich zum Erfolg der Institutionskritik als künstlerische „Marke“ bei, indem er nicht nur die wichtigsten institutionskritischen KünstlerInnen auf dem Kunstmarkt vertrat, sondern auch mit der eigenen Galeriearbeit eine kunstbetriebskritische Position einnahm.<sup>43</sup> Ähnlich verhält es sich im deutschsprachigen Raum mit einem engen Kooperationspartner de Lands, der Kölner *Galerie Christian Nagel*.<sup>44</sup>

---

<sup>40</sup> Welchman, John (Hrsg.): *Institutional Critique and After*. Soccas Symposium, Zürich 2008.

<sup>41</sup> Kravagna, Christian (Hrsg.): *Das Museum als Arena*. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen, Köln 2001.

<sup>42</sup> Alberro, Alexander / Stimson Blake (Hrsg.): *Institutional Critique*. An Anthology of Artists' Writings, Cambridge/MA 2009.

<sup>43</sup> Vgl. James, Gareth: *Shaggy Dogg*, in: *Artforum*, Juni 2003; McAllister, Jackie: *American Fine Arts*. If Culture Means Anything, in: *Zing Magazine*, <http://www.zingmagazine.com/issue19/fuentes.html>, am 01.09.2010; Balk, Dennis: *Colin de Land*. *American Fine Arts*, New York 2008.

<sup>44</sup> Aufschlussreich wäre weiterhin die Untersuchung einer gewissen Symbiose der *Galerie Christian Nagel* mit der ebenfalls in Köln gegründeten *Texte zur Kunst*. Hier ließe sich die These verfolgen, inwiefern die Galerie einen deutschen Markt für institutionskritische Kunst generierte, der wiederum die Nachfrage an Besprechungen und Publikationen zum Thema steigerte.

Eine weiterhin maßgebliche Kanonisierungswirkung hat die Position von KuratorInnen. Ihre so genannte Gatekeeper-Funktion – also die Aufgabe der Auswahl von KünstlerInnen und ihren Werken, oft auch die Umsetzung von Vorhaben, aus dem Angebot des Kunstmarktes (neben dem oben skizzierten primären, vor allem des informellen sekundären) – kommt in den öffentlichen Museen und ihren Kunstsammlungen aufgrund ihrer hohen BesucherInnenreichweite besonders zum Tragen. Aber auch in Kunsthallen, Kunstvereinen und den vielen anderen Präsentationsorten, sind es die KuratorInnen, die der zeitgenössischen Kunst ihre Sichtbarkeit und damit begründet auch einen wesentlichen Teil ihrer Produktionsmittel direkt zur Verfügung stellen. Die Vorrangstellung, die kunstkritische Publikationen bei der Kanonisierung von Institutionskritik lange hatten, hat die kuratorische Recherche in den letzten Jahren eingeholt, wenn nicht gar überholt. Dies ist mit strukturellen Veränderungen innerhalb des Arbeitsfelds Kunstinstitution eng verbunden. Konkrete Beispiele und Beobachtungen zum Verhältnis von Institutionskritik und Kuratorenfunktion sollen daher im Hauptteil und besonders in der Fallstudie ausführlicher erläutert werden.

Schließlich sind auch konkrete Beispiele der Kanonisierung von Institutionskritik innerhalb des akademischen Lehrbetriebs zu beachten.<sup>45</sup> Zwei wichtige Fälle sind das Seminar *Institutional Critique* der us-amerikanischen Kunsthistorikerin Rosalyn Deutsche an der Columbia University sowie das Independent Study Program (ISP) des Whitney Museum of American Art, beide in New York. Dabei kommt dem ISP besondere Bedeutung zu, verantwortet doch sein seit 1968 amtierender Gründer und Leiter Ron Clark die Ausbildung eines Großteils der heute als „institutionskritisch“ identifizierbaren KünstlerInnen. Das Geflecht enger persönlicher und inhaltlich „orthodoxer“ Verbindungen ist beispielsweise in den Danksagungsseiten der *October Books* empirisch nachweisbar und für die Fortführung jener künstlerischen und theoretischen Ansätze bis in meine Generation – und bis in diese Arbeit – maßgeblich.

Diesen Verbindungslinien – zwischen Disziplinen und Betrieben, Setzungen und Sichtbarkeiten, Kapital und Diskurs und zwischen Vergangenheit und Gegenwart – will ich in einer Art „Kunst-Zeitgeschichte“ nachgehen, um zu Ergebnissen zu kommen, die nicht auf Institutionskritik als feststellbarem Fakt beruhen müssen.

---

<sup>45</sup> Vgl. Bryan-Wilson, Julia: A Curriculum of Institutional Critique, in: Ekeberg, Jonas (Hrsg.): *New Institutionalism*, Oslo 2003.

### (3) *Third Wave, Third Text, Thirdspace*

Die dieser Arbeit gegenwärtige Institutionskritik ist nun durch folgende Besonderheit gekennzeichnet: Mit der Behauptung einer „dritten Welle“ institutionskritischer Diskussionen, wird Institutionalisierung selbst erneut zum Thema. Die diskurspolitische Bedeutung der Aufarbeitung der Geschichte der Institutionskritik durch die aktuelle Institutionskritik selbst lässt sich am hohen Grad der Polarisierung ablesen: Entweder wird jedwede vergangene Institutionskritik nach ihrer Institutionalisierung grundsätzlich zu Grabe getragen oder ihre Neugeburt daraus ab- und eingeleitet.

Nina Möntmanns 2002 veröffentlichte Dissertation *Kunst als sozialer Raum*<sup>46</sup> scheint eine Art Wendepunkt dieser Diskussionen: von der Verzeitlichung der Institutionskritik hin zu ihrer Verräumlichung und deren spezifischen Institutionalisierungsprozessen. Das Buch steht der vorliegenden Arbeit daher in vieler anderer Hinsicht Pate<sup>47</sup>; Möntmanns einleitendes Epigramm „Knowledge of space [...] implies the critique of space“ von Henri Lefebvre war einer der ausschlaggebenden Perspektivwechsel in meinem eigenen Verständnis von Institutionskritik. Und trotz seines Verdienstes ist Möntmanns *Kunst als sozialer Raum* für meine Frage nach der spezifisch transnational-institutionskritischen Kunst heute unzureichend. Zu weit folgt es den oft zu ähnlichen Partizipationsforderungen der global agierenden KünstlerInnen der so genannten Relational Aesthetics; zu kurz greift die kritische kunsthistorische Anwendung des theoretischen *spatial turn*.

Der sich nach Möntmanns erster Publikation entwickelnde institutionskritische Diskurs gibt Anlass zur Weiterentwicklung von *Kunst als sozialer Raum* hin zur Untersuchung des transnationalen Raumes der Kunst: Eine mit der Rolle des *October Magazine* vergleichbare Wichtigkeit für die Vermittlung postkolonialer Raumdebatten in die kritische Kunstproduktion spielte das Magazin *Third Text*, das von einem kleinen

---

<sup>46</sup> Möntmann, Nina: *Kunst als sozialer Raum*, Köln 2002.

<sup>47</sup> Ich las das Buch kurz nach seinem Erscheinen während meines ersten Praktikums an der Galerie für Zeitgenössische Kunst in Leipzig, wo Barbara Steiner eine Einzelausstellung von Rirkrit Tiravanija vorbereitete. Neben Tiravanija diskutiert Möntmann das Werk von Martha Rosler, Andrea Fraser und Renée Green. Was Möntmann unter der Überschrift *Topographie der Kulturen* über Green schrieb begleitete mich, als ich nach der Zusammenarbeit mit Green im Rahmen der Manifesta 7 den Entschluss zu einer Bewerbung am ISP und dort zum eigenen Dissertationsprojekt fasste. Die Seminare mit Rosler und Fraser dort übertrafen meine seit *Kunst als sozialer Raum* gehegten Erwartungen.

Team um den Künstler und Autor Rasheed Araeen seit 1987 in London herausgegeben wird. Das maßgebliche geografisch-materialistische Raumverständnis lieferte die bereits angesprochene Publikation *Thirdspace* (1996) von Edward Soja. Mit der Verbreitung der Rezeption allein dieser beiden Literaturbeispiele kommt eine Reihe neuer Fragen an die „critique of space“ der institutionskritischen Kunst auf. Mit der im Hauptteil thematisierenden „third wave“ der Institutionskritik treten neue ProtagonistInnen auf den Plan (Gerald Raunig, Simon Sheikh, Brian Holmes, Hito Steyerl). Neue Medien ([www.eipcp.net](http://www.eipcp.net)) vernetzen neue Zentren (Wien, Malmö, Chicago, Berlin). Ein neuer Institutionsbegriff (vom künstlerischen Instituieren) erobert die Konzepte und Konferenzen. Und nicht zuletzt markiert eine neue Kritik (Kritikalität) die neue Phase der Institutionskritik, einer Institutionskritik im Zeichen konflikthafter Transnationalisierung – was zu beweisen wäre.

#### **4. Begriffe**

##### *(1) Kritik oder: Der Kantische Kanal*

Nachdem das Anliegen dieser Untersuchung, ihre Methodik und der entsprechende Forschungsstand umrissen worden sind, möchte ich nun noch die drei wesentlichen Begriffe ausführen, mit denen dieser Text arbeitet: Kritik, Institution, Transnationalisierung. Die Reihenfolge dieser Aufzählung beinhaltet bereits folgende These: Ich bin überzeugt, dass die wesentlichen Entwicklungen innerhalb der ästhetischen und theoretischen Praxis der Institutionskritik seit den 1960er Jahren weniger durch Veränderungen institutioneller Modelle und Begrifflichkeiten und vielmehr durch Verschiebungen im Kritikverständnis begründet sind. Es soll hier jedoch nicht um eine weitere Aufreihung von Paradigmenwechseln gehen; im Gegenteil: Die *gleichzeitige* Existenz und Relevanz unterschiedlicher Kritikbegriffe ist die maßgebliche Prämisse des folgenden Kapitels. Institutionskritik verstehe ich so als Verhandlung beziehungsweise Aktivierung bestimmter verfügbarer Kritikkonzepte, die darauf zu befragen wären, wie sie sich zum konkreten historischen und geopolitischen Kontext gesellschaftlicher Institutionen, besonders von Kunstinstitutionen, verhalten.

*Was ist Kritik?* Diesen viel versprechenden Titel gab Michel Foucault seinem Vortrag vor der *Société française de la philosophie* des Collège de France am 27. Mai 1978<sup>48</sup>. Gleich zu Beginn stellt Foucault seine Rede in Zusammenhang mit *Was ist ein Autor?*, einen Vortrag den er zehn Jahre zuvor vor der selben Gesellschaft gehalten hatte<sup>49</sup>. Darin sprach sich Foucault (wie weiter oben bereits erwähnt) gegen den Begriff des Autors als essentialistisches Evidenzversprechens eines Werks und für die Analyse der gesellschaftlichen Funktionen und Bedingungen eines „Autordiskurses“ aus:

„Man kann sich eine Kultur vorstellen, in der Diskurse zirkulierten und rezipiert würden, ohne dass es die Autor-Funktion gäbe. [...] Man hörte nicht länger die so lange wiederholten Fragen: „Wer hat wirklich gesprochen? Ist das auch er und kein anderer? Mit welcher Glaubwürdigkeit, welcher Originalität? [...]“ Dafür wird man andere hören: „Welches sind die Existenzweisen dieses Diskurses? Von wo aus wurde er gehalten, wie kann er zirkulieren und wer kann ihn sich aneignen? [...]“ Und hinter all diesen Fragen würde man kaum mehr als das Geräusch einer Gleichgültigkeit vernehmen: „Was liegt daran wer spricht?“<sup>50</sup>

Zur Eröffnung der Rede *Was ist Kritik?* funktioniert dieser Verweis als eine wichtige Erinnerung für die ehrwürdige Philosophischen Gesellschaft an die notwendige machtpolitische Verortung jedes Sprechenden, für die Foucault eintrat. Die darauf folgende Darstellung von Kritik als zentrales analytisches Instrument der Philosophie „des modernen Abendlandes“, steht daher in untrennbarem Zusammenhang mit der politischen Positionierungen des Subjekts: Im Wesentlichen sei Kritik „eine Tugend“, getragen vom „Imperativ, Irrtümer auszumerzen“ um so der zunehmenden „Regierbarmachung der Gesellschaft“ entgegenzutreten.<sup>51</sup> Sie ist „die Kunst nicht dermaßen regiert zu werden.“<sup>52</sup> Oder:

„Wenn es sich bei der Regierungsintensivierung darum handelt, in einer sozialen Praxis die Individuen zu unterwerfen, dann würde ich sagen, ist die Kritik die Bewegung, in welcher sich das Subjekt das Recht herausnimmt, die Wahrheit auf ihre Machteffekte hin zu befragen und die Macht auf ihre Wahrheitsdiskurse hin. In dem Spiel, das man die Politik der Wahrheit nennen könnte, hätte die Kritik die Funktion der Entunterwerfung.“<sup>53</sup>

---

<sup>48</sup> Foucault, Michel: *Was ist Kritik?* (1978), Berlin 1992.

<sup>49</sup> Foucault 1968, a.a. O.

<sup>50</sup> Foucault 1968, S. 259f.

<sup>51</sup> Foucault 1978, S. 9.

<sup>52</sup> Ebd., S. 12.

<sup>53</sup> Ebd., S. 15.

Der im Vortragstitel anklingende Bezug auf Immanuel Kants *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* beginnt hier deutlich zu werden. Im Dezember 1784 artikulierte dieser kurze Zeitschriftenartikel das Programm der Aufklärungsbewegung in der berühmten Weise:

„Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschließung und des Muthes liegt, sich seiner ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Sapere aude! Habe Muth dich deines eigenen Verstandes zu bedienen! ist also der Wahlspruch der Aufklärung.“<sup>54</sup>

Vor dem Hintergrund von Foucaults Frage nach der Funktion des Autors beziehungsweise Kritikers impliziert *Sapere aude!* vor allem eine Machtforderung, die Souveränität des wissenschaftlichen Diskurses. So beweist sich Foucaults zentrale Prämisse von der Verschränkung von Macht und Wissen auch für den Kantischen Ausgangstext. Was Kant über die eigene Erkenntnis der eigenen Erkenntnis (inklusive ihrer Grenzen) zur Grundlage jedweder Aufklärung (im Sinne des Muts zum Wissen) erklärt, sieht Foucault als historische Auseinandersetzung von Kritik und Aufklärung: ein Legitimitätszirkel, der jegliche Erkenntnis außerhalb der modernen positiven Wissenschaft undenkbar macht. Die Prüfung des Machtanspruchs geschichtlicher Erkenntnisweisen sei daher die wesentliche Aufgabe von Kritik. Mit den Mitteln des Wissens gelte es, die Machtverhältnisse innerhalb der Wissenschaftsgeschichte selbst zu entziffern. „Sinn“ beginnt sich so als Zwangsstruktur abzuzeichnen; Kants Behauptung von der autonomen Erkenntnis und Souveränität der Kritik wird fraglich. Foucaults Gegenprogramm in *Was ist Kritik?* ist es nun, den jeweiligen Gegenstand der Untersuchung von den Machteffekten der „Wahrheit“ zu lösen und so die Herrschaftsformen, die „Erkenntnis“ generiert, zu befragen. Erst diese Isolierung der Machtmechanismen führe zur Neutralisierung von Legitimität und ermögliche schließlich die „Ereignishaftmachung“ des jeweiligen Macht-Wissen-Systems.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Kant, Immanuel: *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, in: *Berlinische Monatsschrift*, Nr. 12 / 1784; S. 516ff.; bezogen von [www.de.wikisource.org/wiki/Beantwortung\\_der\\_Frage:\\_Was\\_ist\\_Aufklärung%3F](http://www.de.wikisource.org/wiki/Beantwortung_der_Frage:_Was_ist_Aufklärung%3F), am 10.12.2009.

<sup>55</sup> Vgl. Foucault 1978, S. 29ff.

Foucault beschreibt diese Methode der Kritik als ein Rückwärtsrudern im „Kantischen Kanal“ und meint damit die Zusammenführung von Aufklärung und Kritik nach ihrer Auseinanderverschiebung durch Kant:

„Was für ein Gebrauch der Vernunft kann sich auf die Missbräuche der Machtausübung auswirken und somit auch auf die Bestimmung der Freiheit?“<sup>56</sup>

Indem Foucault das Verschweigen von Machtverhältnissen im Kantischen Text als *Bedingung* der kritischen Aktivität der Aufklärung herausstellt, gelingt ihm die Rückführung von Kritik (als Prinzip der selbstbestimmten Erkenntnis) an die Maxime vom Mut zum Wissen. Wie aber verhält sich dieses Konzept der philosophischen Kritik zur ästhetischen? Die meines Erachtens wichtigste Überführung von Foucaults philosophischem Programm in den Bereich der kulturellen Praxis wurde von der amerikanischen Kulturtheoretikerin Judith Butler vorgenommen.<sup>57</sup> In *Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend* aus dem Jahr 2000 übersetzt sie den Begriff der Tugend – den Foucault aus dem religionspolitischen Kontext des Kantischen Texts isoliert – als das identitäre Wagnis einer Existenzweise ohne herrschaftliche „Wahrheit“. Butler beschreibt dies als Existenzweise, die ihren eigenen ontologischen Grund suspendiert, sich also selbst zum „Spieleinsatz“ macht. Dieses Risiko verortet sie *innerhalb* der Dynamiken von Kritik: im konstitutiven Dazwischen der verschiedenen „Grammatiken“ des Kritikbegriffs. Die Grundformen jener Grammatiken führt Butler auf „eine Kritik an dieser oder jener Position und einer allgemeineren Kritik [...], die ohne Bezug auf ein bestimmtes Objekt beschrieben werden kann“ zurück<sup>58</sup>. Besonders wichtig für die Frage nach der Institutionskritik ist jedoch die dritte Grundform, die Spezifität:

[I] „Kritik ist immer die Kritik einer institutionalisierten Praxis, eines Diskurses, einer Episteme, einer Institution, und sie verliert ihren Charakter in dem Augenblick, in dem von dieser Tätigkeit abgesehen wird und sie nur noch als rein verallgemeinerbare Praxis dasteht.“<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> Foucault 1978, S. 43f.

<sup>57</sup> Butler, Judith: Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend (2000), in: [www.eipcp.net/transversal/0806/butler/de](http://www.eipcp.net/transversal/0806/butler/de), am 11.12.2009, S. 7.

<sup>58</sup> Ebd., S. 1.

<sup>59</sup> Ebd.

Ist Institutionskritik also eine Tautologie? Vor diesem Missverständnis bewahrt uns die zentrale diskurspolitische Forderung Butlers, dass jedes kritische Unternehmen gleichzeitig Beispiel für seine kritische Praxis *und* Beitrag zur Diskussion sein, daher bis zu einem gewissen Grad also auch seinen Gegenstand mitkonstruieren müsse.<sup>60</sup> Der Grundsatz einer solchen Performanz kritischer Praxis soll auch meine Untersuchung der Institutionskritik leiten, sowie ein Thema sein.

Ein weiterer wichtiger Aufschluss über den Begriff der Kritik, den ich Butlers Auseinandersetzung mit Foucault entnehme, ist die „fragende Beziehung zum Feld der Kategorisierung selbst“<sup>61</sup>. Über eine solche Befragung würden die epistemologischen und auch ontologischen Grenzen eines Diskurses erfahrbar – und übertretbar. Foucaults Text dient Butler als Beispiel: *Was ist Kritik?* leiste nicht nur einen entscheidenden Beitrag zur Theorie der Kritik, sondern verbinde Subjektbegriff, Ästhetik und Politik indem er die Entunterwerfung des Selbst als dessen eigentliche „poesis“ realisiere. Diese diskursive Praxis, so Butler,

[II] „[...] inszeniert auch eine gewisse Art des Fragens, die sich als zentral für den Vollzug der Kritik selbst erweisen wird.“<sup>62</sup>

Es ist diese Frageform, die Butler aus Foucaults Kritikbegriff destilliert. Als Frage existiert Kritik nur in Beziehung auf etwas anderes; durch ihre Abhängigkeit gewinnt sie Bedeutung. Auf ihre fragende Weise geht Kritik auch nie völlig in Philosophie auf. Das kritische Verstehen eines Problems transformiert schließlich das eigene Verhältnis zum Gegenstand. Butlers These der Performanz setzt an dieser Bewegung an. Die performative Beziehung des Selbst zu sich selbst ermögliche überhaupt erst die Erkenntnis der eigenen Erkenntnis. Jegliche Freiheit beziehungsweise Entunterwerfung sei so an das Begehren „nicht dermaßen regiert werden zu wollen“ gebunden. Für die Artikulation dieses Begehrens bedarf es – und das ist entscheidend – der Fiktion:

---

<sup>60</sup> Vgl. dazu weiterführend: Butler, Judith / Laclau, Ernesto / Žižek, Slavoj: *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left*, London / New York 2000.

<sup>61</sup> Butler 2000, S. 1f.

<sup>62</sup> Ebd.

[III] „Es gibt also eine Dimension der Methodologie selbst, die an der Fiktion teilhat, die fiktionale Linien zwischen Rationalisierung und Entunterwerfung, zwischen dem Nexus Wissen-Macht und seiner Zerbrechlichkeit und Grenze zieht. [Foucault] beschreibt nicht nur diesen Prozess, sondern diese Beschreibung wird selber ein Beispiel der Werterzeugung, indem sie eben jenen Prozess inszeniert, den sie erzählt.“<sup>63</sup>

## *(2) Institution oder: A Phrase Coined by Peter Bürger*

Während sich der Kritikbegriff durchaus von der Philosophie ableiten lässt, versammeln sich unter dem Begriff der Institution eine Vielzahl soziologischer, politikwissenschaftlicher und philosophischer Zugriffe. Sie alle in dieser Einleitung kartieren zu wollen, wäre ein hoffnungsloses Unterfangen. Ich will mich daher, naheliegend, auf die Erörterung des Institutionsbegriffs der künstlerischen Institutionskritik und ihrer kunstwissenschaftlichen Analyse beschränken:

Bei der Sichtung der entsprechenden institutionskritischen Literatur fällt zunächst auf, dass in unterschiedlichen Formulierungen doch fast dasselbe festgestellt wird: Frühe institutionskritische Arbeiten orientierten sich am sozialwissenschaftlich-ideologiekritischen Begriff der Kunstinstitution, vorgeschlagen vor allem von Pierre Bourdieu; die Institutionskritik der 1980er und 90er Jahre hingegen folge dem philosophisch-diskursanalytischen Institutionsbegriff Foucaults. Daraus wird zumeist ein eng und ein weit gefasster Begriff von „Institution“ abgeleitet. Diese Zweiteilung deckt sich zugleich mit einem materiellen und einem immateriellen Institutionsbegriff. Zusammenfassend ließe sich dieses etablierte Verständnis auf die Formel „Kunstinstitution versus Institution Kunst“ bringen; also Institution als konkrete gesellschaftliche Organisation versus Institution als ubiquitäre machtpolitische Kategorie.

Anstatt eine weitere Wiederholung dieser „Disziplinierung“ des Begriffes – und in seiner Folge der ihm zugeordneten künstlerischen Verfahren – vorzunehmen, möchte ich mich dem Begriff der „Institution“ in der Institutionskritik über eine Befragung eben jener scheinbar eindeutigen Unterscheidung von „Kunstinstitution“ und „Institution Kunst“ nähern. Dieses „diskursarchäologische“ Vorgehen (Foucault)

---

<sup>63</sup> Butler 2000, S. 6. Die vorgenommene „Formatierung“ der Zitate Butlers zu den drei wesentlichen Thesen des Kritikbegriffs dieser Untersuchung werde ich im Hauptteil anwenden.

scheint sinnvoll, ist es doch vor allem das diskursgeschichtliche Resultat „Institution“, das die Auseinandersetzung der aktuellen dritten Generation der Institutionskritik prägt. Kennzeichnend für diese Auseinandersetzung ist die kontinuierliche Präsenz von Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* und seinem hier bereits 1974 entwickelten Institutionsbegriff. Kaum eine Zeile zur Institutionskritik mag noch heute ohne die Berufung auf Bürger auskommen; Rosalyn Deutsche zum Beispiel:

„Lawler’s ‘arrangements’ depict art objects in their contexts of display, calling attention to the presentational apparatus of specific arts institutions and, at the same time, to ‘art as institution’, a phrase coined by Peter Bürger to refer to a more dispersed aesthetic apparatus.“<sup>64</sup>

„Bürger“ wird hier zum Code einer Begriffsarbeit hinter dem eines der folgenreichsten interkulturellen Missverständnisse der jüngeren Kunstgeschichtsschreibung zu vermuten ist. Einen kurzer Abriss von Bürgers Konzept der „Institution“ soll diese Vermutung begründen; seine Entstehung im Kontext des Scheiterns der 68er Bewegung in Deutschland, seine Veröffentlichung in englischer Übersetzung in den frühen 1980er Jahren (dem formativen Moment der zweiten Welle der Institutionskritik) sowie die Überschreitung seines ideologiekritischen Programms in der aktuellen institutionskritischen Diskussion.

Bürgers zentrales Argument wird bereits in der Einleitung (Abb. 1) deutlich. Ausgehend von Karl Marx’ Kritik der Religion und in Anlehnung an Herbert Marcuses kulturkritische Weiterentwicklung des Materialismus will Bürger eine kritische *Literaturwissenschaft* artikulieren. Das „Scharnier“ zwischen dem Feld der Religion und der künstlerischen Praxis bildet dabei die „Institution Kunst (bzw. Kultur)“<sup>65</sup>. Bürger definiert „Institution“ weiter als Produktions- und Rezeptionskontext kultureller Werke, der deren Funktion in der bürgerlichen Gesellschaft bestimmt.

---

<sup>64</sup> Deutsche, Rosalyn: Louise Lawler’s Rude Museum, in: Raunig, Gerald / Ray, Gene (Hrsg.): *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*, London 2009, S. 63-78, S. 67; Übersetzung: [www.eipcp.net/transversal/0106/deutsche/de](http://www.eipcp.net/transversal/0106/deutsche/de), am 10.05.2010: „Lawlers ‚Arrangements‘ bilden Kunstobjekte in ihrem Ausstellungskontext ab und richten die Aufmerksamkeit auf den Repräsentationsapparat besonderer Kunstinstitutionen und gleichzeitig auf die „Kunst als Institution“, eine Phrase, die Peter Bürger geprägt hat, um auf einen weiter ausufernden ästhetischen Apparat hinzuweisen.“

<sup>65</sup> Bürger, S. 15.

innerhalb dessen die Einzelinterpretation fragen kann, in welcher Weise ein Werk den sich historisch innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft erheblich wandelnden Freiheitsspielraum (Autonomie) nutzt, und inwieweit es die praktische Folgenlosigkeit zu überwinden trachtet.

Über die bisher aus der Marxschen Religionskritik gewonnenen Begriffe zur Konstitution eines Modells kritischer Literaturwissenschaft hinaus läßt sich aus dem Ansatz Marcuses ein weiterer wesentlicher Begriff gewinnen, der der *Institution Kunst* (bzw. *Kultur*). Bei Marcuse ist das, was wir Funktion genannt haben (jene Einheit von kritischer Intention und affirmativer Wirkung) nicht mehr nur von zwei Faktoren abhängig (der realen Lage der Träger des ideellen Gehalts und von diesem selbst), sondern noch von einem dritten, nämlich dem Status, den die Kunst als von der Lebenspraxis abgehobene in der bürgerlichen Gesellschaft einnimmt. Dieser Status (die Institution Kunst) stellt die Rahmenbedingungen dar, innerhalb derer die Einzelwerke produziert und rezipiert werden. Bei unserem ersten Versuch, ein Modell der Erfassung literarischer Werke aus der Marxschen Religionskritik zu gewinnen, konnte der wichtige Begriff der Institution deshalb verloren gehen, weil wir »Religion« mit »ideeller Gehalt« übersetzt haben, ohne das institutionelle Moment zu berücksichtigen, das im Begriff Religion gesetzt ist.

Marcuses Modell hält die wichtige theoretische Einsicht fest, daß die Aufnahme eines einzelnen Kunstwerks immer unter schon vorgegebenen quasi institutionellen Rahmenbedingungen stattfindet, die die reale Wirkung entscheidend bestimmen. Man kann sogar sagen, daß in dem Modell die Institution Kunst (Autonomie) die Schlüsselstellung einnimmt und die reale gesellschaftliche Funktion des Werks determiniert. Daß die Institution Kunst als eine gesellschaftliche zu denken ist, daran kann kein Zweifel bestehen; aber es fragt sich, in welcher Weise sie dem Forscher zugänglich ist. Das Problem wird klar, wenn man die Institution Kunst der Institution Recht gegenüberstellt; letztere ist uns gegeben als geschriebenes Recht, d. h. als Corpus von Texten, die unmittelbar das Funktionieren der Institution regeln. Für die Institution Kunst gibt es nichts Vergleichbares; sie ist nicht in Statuten festgelegt. Zensurbestimmungen mögen für die Erforschung des

→ DOK! NUR MIT FÜR LIT. ABDE BILDKUNST MESSEN  
DARSTELLUNG INST. BESCHREIBEN

STATUS VS. OSMOMIK

WIKELN  
WIKELN

Abb. 1

Der Zusammenhang von materieller Vorbedingung und gesellschaftlicher Verortung mache die Kategorie der „Institution Kunst“ systemrelevant. Deswegen reguliere das System des Liberalismus die „Institution Kunst“ durch eine Trennung der von Kunstwerk und Gesellschaft, begründet mit der notwendigen Autonomie des Kunstwerks (beziehungswiese der von Kant geforderten Souveränität des kritischen Diskurses). Aus dieser Kernthese folgt Bürgers wesentliche Bestimmung der kulturellen Avantgarde: Sie will die ideologische Kategorie der Autonomie – mit der „Institution Kunst“ in der bürgerlich-liberalen Gesellschaft gleichgesetzt und damit verkürzt wird – durch die Negation jener Institution erfahrbar machen und überschreiten. Damit war das Programm künstlerischer Institutionskritik formuliert – nicht aber seine Probleme.

Erst bei genauerem Lesen entbirgt Bürgers Institutionsbegriff seine Widersprüche. Aus der Perspektive der Produktionsästhetik ergibt sich vor allem folgendes Problem: Für seine Gewichtung der Produktionsverhältnisse und damit der Materialität von Kunst orientiert Bürger sich explizit an Walter Benjamins positiver Bewertung der technischen Reproduzierbarkeit von Kunstwerken; er wendet sie jedoch hauptsächlich auf einen hochkulturellen Kunstkanon an. Diese Limitierung des „Status, den die Kunst als von der Lebenspraxis abgehobene [...] einnimmt“ wird noch verstärkt, indem Bürger sein methodisches Anliegen zwar als literaturwissenschaftliches zu erkennen gibt, seine Beispiele wiederum medienunspezifisch anführt: Werke aus der Literatur erörtert er neben unbesprochenen Abbildungen der Werke von Daniel Sperrri, die filmische Montage leitet das Kapitel zu Georg Lukács' Argument zum realistischen Roman ein etc. Die Schwierigkeit von Bürgers Institutionsbegriff sehe ich daher in der ungeklärten Beziehung der verschiedenen kulturellen Praktiken, die das „bzw.“ in der oben erwähnten Formel „Institution Kunst (bzw. Kultur)“ andeutet. Tatsächlich argumentiert Bürger ausschließlich im Bereich der Kunst, die er faktisch mit Hochkultur gleichsetzt (vermutlich zur größeren Schärfe des Avantgarde-Arguments der Zusammenführung von Kunst und Leben). Statt eine Benennung oder Erläuterung des Verhältnisses von Kunst und Kultur oder der einzelnen künstlerischen Medien untereinander scheint Bürger stillschweigend von der Annahme auszugehen, dass es einen historischen Moment gäbe, in dem Kunst, Kultur und die gesellschaftlichen Produktionsverhältnisse in harmonischer Übereinstimmung existierten.

Wie wichtig dieser gelegentlich utopisch, zumeist aber nostalgisch anmutende Fixpunkt für Bürgers Konzept ist, wird deutlich, wenn er wiederholt von der *Rückführung* des kulturellen Werks in einen unentfremdeten Lebenszusammenhang spricht. Die Institution stelle sich hierbei als Hindernis, als Bewahrerin der bestehenden hegemonialen Verhältnisse, in den Weg. Sie bilde den Gegenpol zur kreativen Tätigkeit und wirke im ideologiekritischen Konstrukt „Institution Kunst (bzw. Kultur)“ als beschränkende Instanz. Bürger kennt jedoch die schon bei Marx angelegte Schimäre des vorzivilisatorischen beziehungsweise „vor-institutionellen“ Idealzustands und korrigiert sie zur anthropologischen Dimension von Institutionen. Damit stünden Institutionen und Kultur auf einer überzeitlichen Horizontale geradezu gleichberechtigt nebeneinander. Anstatt jedoch aus dieser Dialektik Rückschlüsse zum Beispiel auf das Gemachtsein von Kultur *sowie* von Institution und damit der Veränderbarkeit von Institution zu ziehen, schließt Bürger mit der Beweisführung des unabwendbaren und umfassenden Scheiterns der Avantgarde, als Projekt und Referenzmöglichkeit zugleich. Der Grundzug der Ausweglosigkeit, der den Begriff der Institution in der *Theorie der Avantgarde* prägt, verstärkt sich durch Bürgers geradezu paradoxen Anschluss an das kulturkritische Argument der Frankfurter Schule (vor allem Theodor Adornos), dass eine Opposition zur massenkulturellen Verrohung der Kulturindustrie nur durch den Rückzug der Kunst in die Institution als bewahrendes Refugium möglich sei. Aber auch Bürgers persönliche Erfahrung der Institutionskritik der 68er Bewegung in Deutschland – für ihn vor allem eine Enttäuschung – scheint mir ein wichtiger Faktor in diesem widersprüchlichen Konzept der Institution. Im Nachwort der zweiten Auflage von *Theorie der Avantgarde* heißt es dazu:

„Wenn trotz der intensiven Diskussionen und dem z.T. auch heftigen Widerspruch, die das Buch ausgelöst hat, es hier unverändert erscheint, so vor allem deshalb, weil es einem historischen Problemhorizont entspricht, wie er sich nach Ende der Mai-Ereignisse von 1968 und dem Scheitern der Studentenbewegung Anfang der 70er Jahre abzeichnete. [...] Ich will hier nicht der Versuchung nachgehen, die Hoffnungen jener zu kritisieren, die [...] wie ich auf die Möglichkeit der Verwirklichung von „mehr Demokratie“ in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens setzten, die sich nicht erfüllt haben.“<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Bürger, S. 134.

Vor diesem „nach-revolutionären“ (und damit nicht nur persönlichen sondern symptomatischen) Hintergrund verkümmert die zentrale Kategorie der Institution zum bloßen Beispiel eines bürgerlich-liberalen ideologischen Instrumentariums. Bürgers Insistieren auf die materialistische Makroperspektive macht seinen Institutionsbegriff zu einem notwendigen Beschreibungskriterium der Bezüge (oder besser: Nicht-Bezüge) der problematisierten Teilsysteme Kunst und Kultur mit anderen gesellschaftlichen Bereichen und ihren Institutionen (wie Kirche, Staat, Schule, Militär, Recht). Für die komplexen sozio-ökonomischen Verhältnisse *innerhalb* der „Institution Kunst“ jedoch bleibt Bürgers Begriffsbildung blind. Es überrascht daher auch nicht, dass man einen auch nur indirekten Hinweis auf Foucault, der immerhin fast zur gleichen Zeit wie Bürger und zum gleichen Themenfeld – dem Surrealismus, Bürgers Vorgängerpublikation zur Theorie der Avantgarde – publiziert, bei Bürger vergeblich sucht.

So ist es besonders „verhängnisvoll“, dass dieser in vieler Hinsicht so stark seinem deutschen Entstehungskontext verpflichtete Text genau dann – 1984, zehn Jahre nach seiner Erstveröffentlichung – in die englischsprachige Diskussion Eingang findet, als diese gerade emphatisch den französischen Poststrukturalismus rezipiert, allen voran Michel Foucault. Rosalyn Deutsches Verweis auf Bürgers „art as institution“ als „more dispersed aesthetic apparatus“ („weiter ausufernder ästhetischer Apparat“) und damit im *Gegensatz* zu den konkreten materiellen Präsentationsbedingungen von Kunst („presentational apparatus of specific arts institutions“) ebnet daher nicht zufällig die grundlegende Differenz von Bürgers klassisch-materialistischem Ansatz zu Foucaults „Mikrophysik der Macht“ ein. Die Foucaultsche „Innenperspektive“ des Institutionellen ist sicherlich gerade für die von Deutsche besprochene Künstlerin Louise Lawler (stellvertretend für die zweite Generation institutionskritischer KünstlerInnen) zutreffend. Sie ist dennoch grundverschieden von Bürgers *Theorie der Avantgarde* und von denjenigen frühen institutionskritischen Positionen, die mit Bürgers Text und Institutionsbegriff den historischen, „nach-revolutionären“ Kontext der frühen 1970er Jahre teilen.

Dieser Ansicht ist auch Benjamin Buchloh, wenn er den kulturellen Missverständnissen und konzeptuellen Unschärfen in der Rezeption Bürgers seine 592-Seiten-starke (bis heute nicht vollständig ins Deutsche übersetzte) Publikation *Neo-*

*Avantgarde and Culture Industry* entgegensetzt. Seine Auseinandersetzung (und mit ihm einer ganzen „Schule“ institutionskritischer Theorie, den nach ihrem Publikationsorgan genannten *Octoberisten*) mit den Argumenten von Bürger artikuliert Buchloh in der Einleitung zu seiner ersten Anthologie wie folgt:

“Rather than settling for the comfort that the left has traditionally taken in declaring these spaces and practices of neo-avantgarde production to be foreclosed or corrupted, commercial or contaminated, recuperative or complicit, the title of this collection of essays would signal to the reader that its author continues to see a dialectic in which the mutually exclusive forces of artistic production and of the culture industry as its utmost opposite can still be traced in their perpetual interactions. [...] Therefore I would suggest that only at this time (the mid 1970s) did a radically different basis for critical interventions in the discursive and institutional frameworks determining the production and the reception of contemporary art become established, generating proposition of audience reception, distribution form, and institutional critique that were distinctly from the radical models invoked by Bürger. [...] the second and equally fatal delusion, shared by Bürger and this author to some extent (at least throughout the earlier essays of this book), was the assumption that the criteria for aesthetic judgement would have to be linked at all times, if not to models of an outright instrumentalized political efficacy, then at least to a compulsory mode of critical negativity.”<sup>67</sup>

Während Bürgers Institutionsbegriff sich also in der unabwendbaren Neutralisierung des kritischen Potenzials von Kunst durch die Institution erschöpft, geht es Buchloh um eine „Auseinanderschiebung“ innerhalb der Kritischen Theorie, dem geteilten Be-

---

<sup>67</sup> Buchloh, Benjamin: *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge/MA 2003, S. xxiiiif.: „Anstatt sich in der bequemen Haltung, die die Linke traditionell in der Bankrotterklärung der Räume und Praktiken der Neo-Avantgarde einnimmt, einzurichten, möchte der Titel dieser Aufsatzsammlung den LeserInnen signalisieren, dass ihr Verfasser weiterhin eine Dialektik sieht, in der die sich gegenseitig ausschließenden Kräfte der künstlerischen Produktion und der Kulturindustrie (als ihr größter Gegenspieler) immer noch auf ihre ständigen Interaktionen zurückgeführt werden können. [...] Daher lege ich nahe, dass nur zu diesem Zeitpunkt (Mitte der 1970er Jahre) eine radikal andere Grundlage für kritische Eingriffe in die diskursiven und institutionellen Rahmenbedingungen, die die Produktion und Rezeption der zeitgenössischen Kunst bestimmen, durchgesetzt werden konnte und Vorschläge für Publikumsrezeption, Distributionsformen und Institutionskritik generierte, die sich deutlich von den radikalen Modellen Bürgers unterschieden.[...] Die zweite und ebenso fatale Täuschung, die Bürger und der Autor dieses Texts zu einem gewissen Grad teilen (zumindest in den früheren Essays dieses Buches), war die Annahme, dass die Kriterien für das ästhetische Urteil immer schon verknüpft sein müssten, wenn schon nicht mit Modellen der expliziten politischen Wirksamkeit, dann wenigstens mit einem obligatorischen Modus kritischer Negativität.“  
[Übersetzung J.M.]

zugsrahmen der Autoren: die Trennung der Kritik der kapitalistischen Standardisierung und Ökonomisierung des gesellschaftlichen Lebens von der Annahme, dass diese Rationalisierung in der jeweiligen Gegenwart eine totalitäre Tatsache sei. Dies gelingt Buchloh vor allem durch eine entscheidende Aktualisierung Bürgers: der Verzeitlichung der bürgerlich-liberalen Gesellschaft, die Bürger von seiner eigenen Gegenwart auf die gesamte Theorie der Avantgarde überträgt. Buchloh relativiert diese Verallgemeinerung mit dem Argument seiner eigenen Erfahrung unterschiedlicher gesellschaftlicher Bezugsrahmen durch seine Emigration im Jahr 1977 aus der Bundesrepublik in die USA (aus Gründen, wie Buchloh impliziert, die sich auch im philosophischen Horizont Bürgers abbilden). Aus dieser Perspektive *und* mit einem spezifischen Rückblick auf die sich seit den 1970er Jahren rasant entwickelnde künstlerische Institutionskritik ist Buchloh für die unterschiedlichen Geschwindigkeiten kapitalistischer Entwicklung empfänglich:

“[...] It was only at the moment of the late 1970s that the traditional vision, that the traditional division of labor, or rather we should say the traditional separation of powers, ceased to operate. This classical separation had originally divided and differentiated the function of the museums, galleries, and journals as much as it had positioned curators, dealers/collectors, and critics as separate but interactive institutional, economic and discursive figures and formations within the public sphere of art.”<sup>68</sup>

In der Zusammenschau dieser beiden einflussreichen Diskussionen des Institutionellen, lässt sich für den Institutionsbegriff Bürgerscher Prägung vor allem folgendes feststellen: „Institution“ umfasst in jener klassisch-materialistischen Lesart zwar die Administration von Produktion, Distribution und Rezeption ihres Gegenstandes, die Konzeption des wichtigen Begriffs der Distribution – vor allem für das Problem der Transnationalisierung – bleibt aber im Vergleich mit dem dominierenden Argument

---

<sup>68</sup> Buchloh 2003, S. xxxi: „[...] Es war erst im Moment der späten 1970er Jahre, als die traditionelle Sicht, als die traditionelle Teilung der Arbeit, oder besser gesagt, als die traditionelle Trennung der Gewalten, aufhörte zu funktionieren. Diese klassische Trennung hatte ursprünglich die Funktionen der Museen, Galerien, Zeitschriften geteilt und differenziert sowie KuratorInnen, HändlerInnen / SammlerInnen und KritikerInnen als separate, aber interagierende institutionelle, ökonomische und diskursive Figuren und Formationen innerhalb der öffentlichen Sphäre der Kunst positioniert“ [Übersetzung J.M.]

der kulturindustriellen Marktförmigkeit von Produktion und Rezeption unterentwickelt. Distribution von Kunst ist in Bürger's bundesrepublikanischem Kontext der frühen 1970er Jahre oftmals gleichbedeutend mit den Vermittlungsinstanzen einer bildungs-bürgerlich-aufklärerischen Kulturpolitik: „materielle Institutionen wie Schule, Universität, Akademie, Museen, etc.“<sup>69</sup> Der Kunstmarkt (und seine spekulative Wertbildung) bleibt der blinde Fleck des Literaturwissenschaftlers. Von dieser Schwachstelle lässt sich auf das methodische Problem von Kritik innerhalb des Institutionsbegriffs bei Bürger schließen: Die schlichte Erkennbarmachung von Institutionen als solche, die Bürger seinem institutionskritischen Programm zu Grunde legt, greift für die aktuelle Institutionskritik zu kurz. Mit der Kenntnis einer Institution stellt sich nicht automatisch ihre Kritisierbarkeit ein; im Gegenteil: Oft haben die Verstrickungen des „erkennenden Subjekts“ mit seinem institutionellen Umfeld affirmativen, gar existentiellen Charakter. Aber auch Buchloh – trotz aktiver Teilnahme am New Yorker Kunstbetrieb der 1980er Jahre – artikuliert die für einen aktuell operablen Institutionsbegriff entscheidende Frage bislang nur implizit: Wie verändert sich die „Institution Kunst“ mit der gesamtgesellschaftlichen Transformation von liberalen hin zu neoliberalen Produktionsbedingungen und welche Anforderungen stellt dies an ihre künstlerische Kritik?

Eine mangelnde Weiterentwicklung der (makropolitischen) Produktionsästhetik während der Formation der zweiten institutionskritischen KünstlerInnengeneration in den späten 80er und frühen 90er Jahren wäre *eine* Erklärung für die Verlagerung der Institutionskritik in identitätspolitische, vorwiegend psychoanalytische (mikropolitische) Diskurse (wie ich im Hauptteil ausführen werde). Die Schwierigkeiten, die sich bei der Anwendung eines mehrfach vermittelten Konzepts Bürger'scher Institutions- beziehungsweise Ideologiekritik ergeben, habe ich versucht darzulegen. Dennoch greift die gegenwärtige Institutionskritik die kulturkritische Makroperspektive erneut explizit auf (dazu mehr ebenfalls im Hauptteil) und stellt sie in Zusammenhang mit Transnationalisierungsprozessen. Wie verhalten sie sich dabei zu Bürger's Institutionsbegriff?

Für eine kritische Abgrenzung plädiert Gene Ray, Mitherausgeber von *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique* (2009):

---

<sup>69</sup> Bürger, S. 137.

“An English translation of Bürger’s book appeared in 1984. Since then, it has functioned mainly as a theoretical support for modernist positions within Anglophone (i.e., globalized) art and cultural discourse. [...] we would only need to read Andrea Fraser (2005) to see how Bürger is still brought in as an authority purportedly demonstrating the futility, infantilism and bad faith of all practices aimed directly against or seeking radically to break with established institutional power. For Fraser, Bürger, together with Pierre Bourdieu, becomes a resource for the justification of an ostensibly more mature and effective position within the institutions. However, even when it is called ‘criticality’, resignation remains resignation.”<sup>70</sup>

Ray jedoch kennt den Ausweg aus der Resignation – die Alternative, namentlich: die engagierte Institution, die Institution nicht-autonomer Kunst. Allerdings: Auch Peter Bürger kannte diese Alternative. Er entdeckt sie (erneut mit „Hilfe“ Benjamins) im Verfremdungseffekt von Bertolt Brecht:

„Man wird die Vernachlässigung der Institution Kunst bei Lukács und Adorno im Zusammenhang zu sehen haben mit einer anderen Gemeinsamkeit der beiden Theoretiker: der ablehnenden Einstellung gegenüber dem Werk Brechts. [...] Adorno, der nicht nur den Spätkapitalismus als definitiv stabilisiert, sondern auch die in den Sozialismus gesetzten Hoffnungen als durch historische Erfahrung widerlegt ansieht, versteht die avantgardistische Kunst als radikalen, sich jeder falschen Versöhnung mit dem bestehenden widersetzen Protest und damit als historisch einzig legitime Kunstform. Lukács hingegen verurteilt die avantgardistische Kunst, deren Protestcharakter er durchaus anerkennt, weil dieser Protest abstrakt bleibe [...] Die Intention der Vertreter der historischen Avantgardebewegung auf Zerstörung der Institution Kunst hat Brecht niemals geteilt [...] er will es vielmehr radikal verändern.“<sup>71</sup>

Dies veranlasst Bürger zu einem Moment des Optimismus:

---

<sup>70</sup> Ray, Gene: *Toward a Critical Art Theory*, in: Ders. / Raunig, Gerald (Hrsg.): *Art and Contemporary Critical Practice, Reinventing Institutional Critique*, London 2009, S. 79-94, S. 82: „Eine englische Übersetzung von Bürgers Buch erschien im Jahr 1984. Seitdem funktionierte es vor allem als theoretische Unterstützung für modernistische Positionen innerhalb des anglophonen (d.h. globalisierten) Kunst- und Kulturdiskurses. [...] wir müssen nur Andrea Fraser (2005) lesen um zu sehen, wie Bürger immer noch als Autorität angebracht wird, angeblich um zu die Vergeblichkeit, den Infantilismus und die Böswilligkeit aller Praktiken zu demonstrieren, die sich der etablierten Macht der Institutionen direkt entgegenstellen oder einem radikalen Bruch versuchen. Für Fraser dient Bürger (zusammen mit Pierre Bourdieu) zur Rechtfertigung einer vorgeblich reiferen und effektiveren Position innerhalb der Institutionen. Doch selbst wenn es ‚Kritikalität‘ genannt wird, Resignation bleibt Resignation.“ [Übers. J.M.]

<sup>71</sup> Bürger, S. 122f.

„Auf der Grundlage des avantgardistischen Werktypus wird ein neuer Typus engagierter Kunst möglich. Man kann sogar noch einen Schritt weitergehen und behaupten, mit dem avantgardistischen Werk sei die alte Dichotomie von „reiner“ und „politischer“ Kunst aufgehoben. [Es] wäre festzuhalten, dass es das Nebeneinander politischer und nicht-politischer Motive in einem einzigen Werk ermöglicht.“<sup>72</sup>

Beinhaltet der Werkbegriff der historischen Avantgarde also das Potential der Vielschichtigkeit (statt „alter Dichotomie“) von Kritik, so kann ihr Scheitern kaum ein absolutes sein.<sup>73</sup> Bürgers vages Zugeständnis der Komplexität künstlerischer Strategien erlaubt es schließlich, seinen kulturpessimistischen Duktus demjenigen (getrennt zu analysierenden) Bereich der Theoriebildung zuzuordnen, der als historisch wohl notwendige „Abrechnung“ mit den unmittelbar erfahrenen Enttäuschungen der eigenen Disziplin verbunden ist. Für die hier verfolgte Begriffsbildung hingegen erlaubt das Beispiel Brechts bei Bürger zwei wesentliche Argumente:

[I] Die sich im Liberalismus herausbildende Komplexität von „Institution“ wird von den historischen Avantgardebewegungen mit einem Werkbegriff beantwortet, der eine konfrontative Ideologiekritik *sowie* das alternative institutionelle Engagement umfasst.

[II] Eine Bewertung der institutionskritischen Strategien von Avantgarde, die sich an klassisch-materialistischen beziehungsweise allein makrostrukturellen Forderungen der Ideologiekritik ausrichtet, kommt unweigerlich zu dem Schluss, dass diese Institutionskritik gescheitert sei.

[III] Dieses Urteil des „Scheiterns“ hat sich in der Geschichte der Institutionskritik etabliert beziehungsweise institutionalisiert (vor allem das notwendige Scheitern der jeweils vorangegangenen Generation). Für eine kunsthistorische Untersuchung der Institutionskritik sowie die institutionskritische Untersuchung der Kunstgeschichtsschreibung sind diese „Fehlleistungen“ daher besonders relevant.

---

<sup>72</sup> Bürger, S. 126f.

<sup>73</sup> Bürger unterscheidet übrigens selbst zwischen einem tatsächlichen „Autonomiestatus“ und der „Autonomiedoktrin“, wobei er seine Theorie an letzterem ausrichtet, den „Erfolg“ bzw. das „Scheitern“ der Avantgarde jedoch am Einlösen eines tatsächlichen Autonomiestatus fest macht. Für die aktuelle Institutionskritik schließt sich die Frage an: Was bedeutet eine Autonomiedoktrin, deren Einlösung im Autonomiestatus immer schon utopisch war?

Zusammenfassend kann für den Institutionsbegriff dieser Untersuchung festgehalten werden: Das zunehmende Auseinanderklaffen der liberalen Konzeption und Legitimation von Institution mit der tatsächlichen materiellen Entwicklung von Institutionen im Neoliberalismus muss als machtpolitisch motivierter Widerspruch für die Konzepte der Kritik von Institutionen mitgedacht werden. Die Wirksamkeit einer solchen differenzierten Institutionskritik ließe sich so erstens am Grad der Reflexion dieses Widerspruchs messen sowie am Reflexionsgrad des eigenen Bezugs zur problematisierten Institution, und zweitens am Grad der Wirkung jener Reflexion auf die künstlerisch-praktischen Verfahren der Kritik. Diese müsste am Ort des systemischen Widerspruchs innerhalb der Konzeptionen und Realitäten von „Institution“ ansetzen, wenn sie sich nicht nur dem Anspruch der Erkenntnis sondern auch der Aufgabe des Wandels verpflichtet.

### *(3) Transnationalisierung*

Ein Kennzeichen der Diskussionen um eine dritte Generation institutionskritischer Kunst ist die Verknüpfung von Institutionskritik und Globalisierungskritik. Um diese Beobachtung entsprechend ausführen zu können, soll hier vorerst das eigene Verhältnis dieser Arbeit zum Diskurs der Globalisierung dargelegt werden. Bereits der Titel meiner Arbeit, *Institutionskritik im transnationalen Raum*, macht die Kontextualisierung von institutionskritischer Praxis mit Prozessen der Globalisierung zum Hauptthema. Mit der Wahl des Begriffs „Transnationalisierung“ möchte ich mich jedoch gleichzeitig vom Begriff der „Globalisierung“ distanzieren. Diese terminologische Distanz ist für die vorliegende Arbeit grundlegend, denn: Der Begriff der Transnationalisierung dient meinem Text nicht nur als Kriterium zur Beschreibung der aktuellen institutionskritischen Diskussionen; er möchte auch Möglichkeiten der Reflexion dieser transnationalen Verfasstheit von Institutionskritik erkunden, These sein. Meine Überlegungen zum begrifflichen Fundament dieser Beobachtung und These möchte ich also im Folgenden skizzieren. Angesichts des terminologischen Dickichts der Frage nach der Zirkulation von Menschen, Dingen, Ideen (und allem dazwischen) scheint es mir hilfreich, zuerst eine Art „dichte Beschreibung“ der Vokabel selbst vorzunehmen.

Danach möchte ich meine Verwendung von „Transnationalisierung“ in An- und Angrenzung zu anderen Konzepten entwickeln.

Was also besagt der Begriff der Transnationalisierung wort-wörtlich?

[I] Er beginnt mit dem Lateinischen Präfix „trans“, übersetzt „jenseits“ oder „hinüber“. Es zeigt eine Richtung an, das Hinausweisen über etwas. Damit grenzt diese Vorsilbe das betreffende Objekt ab von den Bewegungen des „supra“ (darüber), „inter“ (dazwischen), oder gar „post“ (danach).

[II] Es folgt der Wortstamm „national“. Er kennzeichnet das zu überschreitende Objekt als ein nationales, also mit dem Konzept der Nation assoziiert. Nation – übernommen vom Lateinischen „natio“, der Geburt – ist zum einen anthropologisch definiert. Hier meint es eine Gemeinschaft von Menschen, die über kulturelle Merkmale (Sprache, Gebräuche, Herkunft) verbunden sind. Zum anderen ist Nation politisch definiert. In diesem Sinne bezeichnet „Nation“ das Selbstverständnis und die spezifisch moderne, westeuropäische Staatsform einer Gemeinschaft, deren Emanzipationsversprechen gegenüber partikularen Herrschaftsinteressen auf der Homogenitätsannahme einer soziokulturellen Identität, ihrer Normen und ihrer territorialen Ausdehnung beruht.

[III] Der Begriff schließt mit dem Suffix der „isierung“. Dies zeigt einen Zustand an, in diesem Fall den des Prozesses (des Werdens), im Gegensatz zum Stillstand der „ität“ oder gar Fest-Stellung des „ismus“. Die „isierung“ verlängert die Bewegung des Objekts ins Geschichtliche.

In Summe: Transnationalisierung bezeichnet einen Prozess des Überschreitens des das Nationalen. Jeder dieser drei Elemente des Begriffs, Trans-national-isierung, enthält eine Behauptung – was jedoch wann von wem wie überschritten wird und vor allem warum, das klärt sich nicht. In diesem Sinne ist der Transnationalisierungsbegriff dem empiristischen Paradigma seines Entstehungskontextes im frühen 20. Jahrhundert verpflichtet.<sup>74</sup> Er ist vor allem ein beschreibender; weniger These als Frage. Denn

---

<sup>74</sup> Der Begriff „transnational“ wird schon 1916 vom New Yorker Autor Randolph Bourne in seinem Artikel *Trans-National America* eingeführt. Darin argumentiert Bourne – ein Schüler des Philosophen und

es bleibt offen: Wie ist der Prozess des Überschreitens über das Nationale beschaffen? Was ist sein Motiv, was seine Konsequenz? In welchem historischen und geografischen Rahmen findet er statt? Und vor allem zu welchem Zweck? Mit der zunehmenden gesellschaftspolitischen Brisanz dieser Fragen etablierte sich die Untersuchung von Transnationalisierung sowie die methodische Schärfung des Begriffs zur Forschungskonjunktur. Gemäß den drei Elementen des Begriffs – der Mobilisierung, der gesellschaftlichen Einheit und dem Verlauf – lässt diese Erforschung einen interdisziplinären Ansatz vermuten. Eine mögliche Methodik möchte ich daher erneut von den begrifflichen Bestandteilen ableiten:

[I] Das „trans“ impliziert die politische Dimension des Überschreitens der aktuellen Gegebenheiten in Richtung eines alternativen Entwurfs des zu verändernden Dings oder Zustands. Mein Text sieht sich dabei bestimmten Argumenten der Antiglobalisierungsbewegung beziehungsweise *Alter*globalisierungsbewegung verpflichtet. Wichtigste Referenz war die Position von Naomi Klein<sup>75</sup>. Kleins aktuelle Publikation (2007) beispielsweise ruft einer verhältnismäßig breiten Leserschaft die Probleme eines transnational operierenden Spätkapitalismus ins Bewusstsein (am Beispiel Chiles) und macht sozialere und grundlegend skeptische transnationale Allianzen plausibel.

---

Pädagogen John Dewey (von dem er sich jedoch aufgrund von Deweys Befürwortung des Ersten Weltkrieges bereits abgewendet hatte) – gegen die us-amerikanischen Integrationsbemühungen des multikulturellen „Schmelztiegels“. Dieser Praxis stellt er den Befund entgegen, dass das „geistige Land“ der BesiedlerInnen Nordamerikas zumeist nicht ihrem geografischen Wohnort entspreche. Dies sei das einzigartige Potential US-Amerikas für die Überschreitung der nationalen Homogenitätsprämisse durch freie Entfaltung der unterschiedlichen Einwandererkulturen *und* zugleich das entscheidende geopolitische Multilateralitätsargument der USA (vgl. Bourne, Randolph: *Trans-National America*, in: *The Atlantic Monthly*, Nr. 118, 1916, S. 86-97; wiederveröffentlicht in [www.swarthmore.edu/SocSci/rbannis1/AIH19th/Bourne.html](http://www.swarthmore.edu/SocSci/rbannis1/AIH19th/Bourne.html), am 31.01.2010; vgl. auch Abrahams, Edward: *The Lyrical Left. Randolph Bourne, Alfred Stieglitz, and the Origins of Cultural Radicalism in America*, Charlottesville 1986). So aufschlussreich diese Entschlüsselung des Transnationalen im us-amerikanischen Pragmatismus für mich auch war, so beschränkt sich meines Erachtens ihr Erkenntnisgewinn auf Untersuchungen der so genannten klassischen Einwanderungsländer. In den USA zum Beispiel hat der Nationsbegriff stärker gesellschaftlich-emanzipativen als den kulturhistorischen Anspruch des mitteleuropäischen Kontexts. Das transnationale Argument in der Folge Bournes scheint daher genauer betrachtet eines des Kosmopolitismus: es überschreitet das Nationale im Sinne des „supra“ (also ohne strukturelle Konsequenzen für das Konzept der Nation) um es danach mit umfassenderen Qualitäten zu reaktivieren.

<sup>75</sup> Vgl. Klein, Naomi: *Fences and Windows. Dispatches from the Front Lines of the Globalization Debate*, Toronto 2002; Dies.: *The Shock Doctrine. The Rise of Disaster Capitalism*, New York 2007.

[II] Das „Nationale“ hingegen stellt denjenigen politischen Entwurf dar, der sich bereits als gesellschaftliche Realität etabliert hat. Neben der politikwissenschaftlichen Analyse dieser Realität, ist hier vor allem die Gesellschaftslehre, die Soziologie, ein wichtiges Deutungsinstrument. Maßgebliche Referenz war mir die Arbeit der Soziologin und Wirtschaftswissenschaftlerin Saskia Sassen. Ihre Untersuchungen zu Migration, Kommunikation und Stadtentwicklung haben vor allem mit dem Konzept der „global city“<sup>76</sup> in den Globalisierungsdebatten Popularität erlangt.

[III] Die „isierung“ schließlich verortet das dialektische Verhältnis der vorangegangenen Kategorien „Trans“ und „Nation“ im Zeitverlauf. Dies erfordert die historische Analyse, die Kompetenz der Geschichtswissenschaften. Einen wichtigen Brückenschlag von der soziologischen Deutung gesellschaftlicher Konstruktionsprozesse zur Untersuchung transnationaler Fragen in den Geschichtswissenschaften leistete der Südostasienexperte Benedict Anderson 1983 mit seiner Publikation *Imagined Communities*<sup>77</sup>. Andersons These der „Un-Natürlichkeit“, also des Konstruktionscharakters der Nation und der Ideologie ihrer Authentizität und Legitimität, liegt meiner Erörterung des Transnationalen als maßgebliche Prämisse zu Grunde<sup>78</sup>.

Daraus folgt: Um die interdisziplinären Möglichkeiten des Transnationalisierungsbegriffs (der Darstellung des Prozesses der Überschreitung des Nationalen) aususchöpfen, muss der untersuchte Gegenstand der Transnationalisierung aus politischer, soziologischer und historischer Perspektive untersucht werden. Dabei erscheint es mir sinnvoll, die historische Dimension als kontextualisierenden Hinter-

---

<sup>76</sup> Vgl. Sassen, Saskia: *The Global City*. New York, London, Tokyo, Princeton 1991.

<sup>77</sup> Anderson, Benedict: *Imagined Communities*. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, London / New York 1983. Ich konsultierte außerdem die so genannte Weltsystemanalyse Immanuel Wallersteins sowie bestimmte Publikationen Eric Hobsbawms (a.a.O.).

<sup>78</sup> Vgl. Anderson, S. 15: „[Die Nation ist] vorgestellt [...] weil die Mitglieder selbst der kleinsten Nation die meisten anderen niemals kennen [...] werden, aber im Kopf eines jeden die Vorstellung ihrer Gemeinschaft existiert. [...] In der Tat sind alle Gemeinschaften, die größer sind als die dörflichen mit ihren Face-to-face-Kontakten, vorgestellte Gemeinschaften. [...] ‚Nicht erfundene‘ Gemeinschaften gibt es nicht, Gemeinschaften sollten daher nicht durch ihre Authentizität voneinander unterschieden werden, sondern durch die Art und Weise, in der sie vorgestellt werden.“

grund für den soziologischen Befund und seine politische Bewertung anzunehmen. Mit dieser Konstellation kann nun auch die These des Transnationalisierungsbegriffs dieser Arbeit folgendermaßen formuliert werden:

In der vergangenen „kurzen“ Dekade, den Jahren 2001 bis 2008, stellt sich die Überschreitung der kulturellen Realität des Nationalen verstärkt als konflikthafter Prozess dar, wie zu zeigen ist. Die historische Eingrenzung meiner Untersuchung begründet sich auf die Daten 9. September 2001, dem Anschlag auf das World Trade Center in New York City und dem Beginn eines multilateralen „Krieg gegen den Terror“, sowie den 15. September 2008, dem Tag der Konkursanmeldung der amerikanischen Investmentbank Lehman Brothers, die als Höhepunkt der aktuellsten weltweiten Finanzkrise bewertet wird.<sup>79</sup> Der historische Referenzrahmen hat damit New York zum hauptsächlichen Bezugspunkt; ein Zentrum des transnationalen, der Ausgangspunkt kanonischer institutionskritischer Diskussionen und mein eigener unmittelbarer Kontext zum Zeitpunkt des Verfassens dieser Arbeit. Den enthaltenen Schwerpunkt des Kulturellen gilt es noch auf das kunstsoziologische Phänomen des „Kunstabetriebs“ zugespitzt. Zu diesem Zweck werde ich die politikwissenschaftliche Dimension von „Nation“ vernachlässigen, namentlich die Überschreitung der Nation als Staatsform beziehungsweise Nationalstaat sowie Staatsbürgerlichkeit. Diese analytische Trennung will ich jedoch versuchen, als solche mitzureflektieren, besonders bei der Erörterung der kulturpolitischen Dimension von Transnationalisierung.

„Konflikthaftigkeit“ soll in diesem Text schließlich in enger Verknüpfung mit Transnationalisierung und damit ebenfalls als Prozess gedacht werden. Dabei stellen sich die zu besprechenden konkreten Ereignisse von „Konflikt“ als rückgebunden an die prinzipiellen Möglichkeiten von „Konfliktualität“, eine immanente Qualität von Beziehungen, dar. Die unterschiedlichen Möglichkeiten von „Konfliktualität“ sowie die

---

<sup>79</sup> Wo notwendig nehme ich Rückbezug auf das Jahr 1989 mit seinen systemischen Umwälzungen in den osteuropäischen Staaten und dem Fall der Berliner Mauer beziehungsweise dem Ausgang des mit Ende des Ersten Weltkriegs einsetzenden „kurzen 20. Jahrhunderts“, dem „Jahrhundert der Ideologien“ (Hobsbawm) sowie der damit verbundenen Sonderstellung der 1990er Jahre als ‚Auftakt‘ des 21. Jahrhunderts (vgl. Hobsbawm, Eric: Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts, München 1998).

unterschiedliche Intensität von Transnationalisierung in den verschiedenen Teilsystemen nationaler Gesellschaften produziert zusätzlich sozio-kulturelle Widersprüche, die zu thematisieren sind.

Es handelt sich also tatsächlich vor allem um Transnationalisierungsgrade eines bestimmten Dings oder Zustandes, auch wenn diese im folgenden in die Prozesshaftigkeit des Transnationalisierungsbegriffs eingeschlossen, also nicht explizit untersucht, werden. Mit dieser Arbeitsdefinition – Transnationalisierung als konflikthafter Prozess der Überschreitung der kulturellen Realität des Nationalen innerhalb der kurzen ersten Dekade des 21. Jahrhunderts – ergeben sich weitere wichtige Abgrenzungen:

[I] Internationalisierung, Globalisierung: Wenn das Gegenteil des „darüber-hinaus“ das „zurück-zu“ sei, dann wäre das Gegenteil der Transnationalisierung die Renationalisierung. Da sich ein derart konservatives Konzept jedoch nur selten als solches zu erkennen gibt, kann man fragen, welche anderen Begriffe ein solches Programm bergen. Ein Verdacht – und damit eine erste Abgrenzung – gilt dem Begriff der Internationalisierung. Anstatt die Bezugsgröße der Nation zu überwinden multipliziert das „inter“ (zwischen) sie zu mindestens zwei abgrenzbaren Entitäten, die sich selbst im Fall des Konflikts gegenseitig gewissermaßen „solidarisch“ stabilisieren. Auch wenn dieses Bestehen auf die Nation in vielen Argumentationen des Internationalen verdeckt bleibt, kann seine fundamentale Akzeptanz des bestehenden kulturellen und gesellschaftspolitischen Modells „Nation“ durchaus als konservativ bewertet werden. Ähnlich begründet sich die Abgrenzung von Transnationalisierung gegenüber den Begriffen „sub-“ oder „supranational“ sowie „multinational“.

Entscheidend aber ist die bereits benannte Distanzierung gegenüber dem Begriff der Globalisierung. Das richtungsweisende Präfix sowie die Behauptung der Nation im Wortstamm werden hier völlig aufgegeben und zu einem schlichten „global“ verschmolzen. „Global“ allerdings ist eine rein räumliche Vokabel, die in erster Linie eine den gesamten Erdball umspannende Reichweite suggeriert. Diese Schein-Neutralität ist sicherlich ein Grund für den durchschlagenden Erfolg des Globalisierungsbegriffs. De facto scheint mir jedoch, dass eine solche Verkürzung der Begriff-

lichkeit bei gleichzeitiger Ausweitung des Anspruchs erdumspannender Reichweite die Erfassung der gesellschaftspolitischen Bedingungen von „Globalisierung“ verunmöglicht. Aus diesem und ähnlichen Gründen schloss sich an den rasanten Erfolg des Globalisierungsbegriffs seine ebenso rasante Kritik an, bis zur weitgehenden Verwerfung des Begriffs. Heute scheint sich „Globalisierung“ mit der historischen Dekade zwischen 1989 und 2001 zu decken, der Zeit in der der *Begriff* besonders hohe effektive Wirksamkeit hatte – und nicht unwesentlich zu bestimmten aktuellen Krisenzuständen beitrug.

[II] Transkulturalisierung: Meine zweite Abgrenzung gilt den vielen Variationen im Wortstamm des Transnationalisierungsbegriffs. In den meisten Fällen sind sie als Spezifizierungen gemeint, wo die „Nation“ zu umfangreich erscheint. Ein Hauptbeispiel dafür ist der Begriff der *Transkulturalisierung* (zumeist als „fait accompli“ der Transkulturalität verwendet). Die „Eingrenzung“ der zu überschreitenden Einheit von der Nation auf die Kultur ist jedoch erneut nur eine scheinbare. Denn fragt man: Was bedeutete eigentlich die Überschreitung von Kultur? so ist man auf eine weitere Spezifizierung angewiesen, die in den meisten Fällen doch wieder auf die Nation (Überschreitung der nationalen Funktion und Bedeutung von Kultur) zurückgreifen muss – allein ihr politischer Kontext wird neutralisiert. Ähnlich verhält es sich mit den Begriffen Interkulturalität und Multikulturalität. Ihnen gemeinsam ist eine gewisse Unterschlagung der komplexen politischen Instrumentalisierungen von Kultur. Beinhaltet also der Transnationalisierungsbegriff durchaus eine kulturelle Dimension – auf die ich mich in dieser Arbeit konzentrieren will – so ermahnt er zugleich an die Berücksichtigung der mit ihr verbundenen gesellschaftspolitischen Setzungen, Ursachen und Konsequenzen. Mir scheint es daher sinnvoll, mit der Verwendung des Transnationalisierungsbegriffs das Nationale zunächst in seiner vollen Bedeutung als Fixpunkt im Prozess der Überschreitung zuzulassen und seine kulturelle Dimension erst im zweiten Schritt der Operationalisierung als Schwerpunkt herauszustellen. Was bedeutet dies nun für den konkreten Fall der Befragung institutionskritischer künstlerischer Praxis auf ihr Verhältnis zur Transnationalisierung? Genauer: Wie gestalten sich (kunstbetrieblich) Prozesse des Überschreitens nationaler Horizonte durch die aktuelle Generation der Institutionskritik – und wie artikuliert (theoretisch) und gestaltet (ästhetisch) sie diese?

## II. HAUPTTEIL

Seit den 1990er Jahren bewegt sich die Kritik der institutionellen Rahmenbedingungen von Kunst in einem zunehmend transnationalen Raum. In dieser Hinsicht ist die Institutionskritik exemplarisch für einen Großteil der Kunst der letzten Jahrzehnte. Der transnationale Kontext – im Sinne eines Prozesses des Überschreitens des Nationalen – hat jedoch für die selbst-reflexive Praxis der Institutionskritik besondere Konsequenzen. In jüngster Vergangenheit lässt sich eine solche Erkundung der Transnationalität der Institutionskritik durch sie selbst – das heißt eben nicht im Sinne einer äußeren „Rahmenbedingung“, sondern *innerhalb* der künstlerischen Strategien und Konzepte – beobachten.

Eine erste Beobachtung dieses Zusammenhangs ist die Neuverhandlung des Kritikbegriffs, wie ich sie weiter oben skizziert habe: vom klassisch-kantischen Kritikverständnis hin zu den kritischen Identitätspolitiken Foucaults und Butlers. Unter den veränderten, spätkapitalistischen Bedingungen einer dritten Generation der Institutionskritik wird dieser Begriff um ein maßgebliches Konzept erweitert: die Kritikalität. Die folgende Erörterung von Kritikalität baut auf meiner Darstellung von Kritik im Einführungsteil auf und fokussiert nun die konkrete Verschränkung dieser Konzeptbildung mit den künstlerischen institutionskritischen Strategien. Unter dem Stichwort der „Kontinentaldrift“ werde ich anschließend bestimmte, den Debatten der Globalisierungskritik entnommene Argumente einbeziehen. Eine Untersuchung früher institutionskritischer Ereignisse im Umfeld des New Yorker Guggenheim Museum und seiner kunstpolitischen Funktion soll die These einer Kontinentaldrift der Kritikalität vorbereiten. Im Abgleich mit den geopolitischen Fragestellungen aktuellerer institutionskritischer Projekte möchte ich anschließend bestimmte Konsequenzen der Verschiebungen innerhalb des Kritikbegriffs für die ästhetische und politische Positionierung der Institutionskritik benennen. Zunächst gilt es jedoch, den vermuteten Wandel des institutionskritischen Diskurses auf dasjenige theoretisch-begriffliche Instrumentarium hin zu befragen, das wesentlich dazu beigetragen hat, die aktuelle Fortführung der Institutionskritik überhaupt plausibel zu machen:

## 1. Was ist Kritikalität?

Der Eingang des Begriffs der Kritikalität in den Kunstdiskurs ist durch zwei bereits eingeführte Merkmale der aktuellen Institutionskritik gekennzeichnet: erstens das Zusammenwirken einer Kunsthistorikerin beziehungsweise Theoretikerin mit einer Künstlerin und zweitens eine Übersetzungsleistung: Im Jahr 2003 wird Irit Rogoffs *From Criticism to Critique to Criticality*<sup>80</sup> – ein zentraler theoretischer Text der Kritikalitätshypothese – in der Übersetzung von Hito Steyerl – die im Folgenden als wichtige Vertreterin der aktuellen institutionskritischen Kunst zu identifizieren ist – zu *Vom Kritizismus über die Kritik zur Kritikalität*<sup>81</sup>. Wie kommt Rogoff zu diesem Begriff und welche Bedeutung hat er für das Werk Steyerls?

Bereits zu Beginn ihres Texts beantwortet die am Londoner Goldsmiths College lehrende israelische Theoretikerin die Frage nach der Möglichkeit von *Blurring the Boundaries*:

„Die alten Grenzen zwischen der Praxis und der Theorie, dem Historisieren und dem Zurschaustellen, der Kritik und der Affirmation sind schon lang erodiert.“<sup>82</sup>

Ambivalenz statt Konsens ist die programmatische Forderung dieses Textes, der einen Ausschnitt von Rogoffs ausführlicheren Untersuchung *Was ist ein Theoretiker?*<sup>83</sup> zur Rolle von TheoretikerInnen darstellt. Wie schon in Foucaults *Was ist ein Autor?* führt der Weg zur Kritik auch bei Irit Rogoff über die Konzeption der SprecherInnenposition. So legt Rogoff sogleich auch ihre eigenen Referenzen offen. Man erfährt, dass der Text das Ergebnis einer langfristigen Auseinandersetzung Rogoffs mit

---

<sup>80</sup> Rogoff, Irit: *From Criticism to Critique to Criticality*, 2003, in: [www.eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/en](http://www.eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/en), am 23.11.2009.

<sup>81</sup> Rogoff, Irit: *Vom Kritizismus über die Kritik zur Kritikalität*, 2003, in: [www.eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/de](http://www.eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/de), am 23.11.2009.

<sup>82</sup> Rogoff 2003, S.1.

<sup>83</sup> Rogoff, Irit: *Was ist ein Theoretiker?* in: Hellmond, Martin / Kampmann, Sabine / Lindner, Ralph / Sykora, Katharina (Hrsg.): *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der Moderne*, München 2003, S. 273-283; original: Dies.: *What is a Theorist?*, in: Elkins, James (Hrsg.): *State of Art Criticism*, London / New York 2007, S. 97-110.

Geschlechterdifferenz, kulturellen Unterschieden, kritischen Epistemologien, visuellen Kulturen und nicht zuletzt mit der Geopolitik ist. Diese Konstellation lässt eine Nähe zur Position Butlers erahnen, gilt Butler doch, vor allem im englischsprachigen Kontext, als zentrale Vertreterin dieser Diskussionszusammenhänge. Der implizite Bezug auf Butler wird deutlich, wenn Rogoff anschließend das Begriffstrio Kritizismus-Kritik-Kritikalität vor performativen Vorzeichen definiert: Konnte „Kritizismus“ seinen Akt des Urteils noch auf ein klar umrissenes (positives) Objekt beziehen und damit seine eigenen Machtinteressen verdecken, so operiere „Kritik“ und ihr Akt der Entunterwerfung vornehmlich im (negativen) Bereich des Ausgegrenzten. „Kritikalität“ nach Rogoff verabschiedet nun beide Versionen von Eindeutigkeit zugunsten von Ambivalenz. Indem eine kritikalitäre Position ihren Untersuchungsgegenstand auch selbst verkörpert, produziert sie eine Dualität, in der Rogoff einen analytischen Modus, gar eine kulturelle Theorie, sieht: Kritikalität besetzt „[...] performativ das, was sie riskiert, ohne schon in der Lage zu sein, es voll zu artikulieren.“<sup>84</sup> So erklärt Rogoff die Überschreitung der „alten Grenzen zwischen der Praxis und der Theorie“; eine Überschreitung mit wichtigen Auswirkungen auch auf die Grenzen von Kreativität und Kritik sowie Produktion und Rezeption, wie ich zeigen will. Wie aber ist mit dem teleologischen Duktus der Folge Kritizismus-Kritik-Kritikalität umzugehen? Zum Beispiel:

„So wie ich „Kritikalität“ verstehe, stellt sie eben jene Operation dar, die Grenzen des eigenen Denkens anzuerkennen, da niemand etwas Neues lernt, ohne etwas Altes zu verlernen. Sonst addierte man nur Information, anstatt eine Struktur zu überdenken.“<sup>85</sup>

Dagegen ließe sich einwenden: Könnte es nicht auch kritikalitäre Praxis sein, eine herrschende Struktur mit den Mitteln des fragenden Insistierens zu destabilisieren *ohne* selbst die hegemoniale Position des Fortschritts zu beanspruchen? Und wäre die *kritische* Dimension von Kritikalität (quasi das Foucaultsche Erbe) nicht eher das Überschreiten der Grenzen des eigenen Denkens anstatt eines Bekenntnisses zur intellektuellen Begrenzung?

---

<sup>84</sup> Rogoff 2003, S. 3.

<sup>85</sup> Ebd., S. 2.

Der Grat scheint schmal zwischen dem Innovationsdenken des Theoriebetriebs – der künstlichen Verknappung der Menge relevanter Ideen zur Wertsteigerung einer einzigen – und einer subversiven Konzeption von Verlernen. Beides scheint im Kritikalitätsbegriff Rogoffs angelegt. Mit beiden Tendenzen ließe sich daher der wichtige Stellenwert von „Kritikalität“ in den jüngsten institutionskritischen Diskussion erklären. Im Sinne des Kritikalitätsanspruchs der vorliegenden Arbeit selbst sind strategische Interessen auch innerhalb von Begriffsbildungen zu beachten. Es ist das besondere Verdienst von *From Criticism to Critique to Criticality*, die Mittel dafür zur Verfügung zu stellen und so auch diskurspolitische Verwicklungen von AkteurInnen mitzudenken.<sup>86</sup>

Die Verwicklungsprämisse generiert eine weitere aufschlussreiche Frage: Welche Konsequenz ergibt sich für die Übersetzerin aus der Beschäftigung mit Rogoffs Text? Als Hito Steyerl im Jahr 2002 den Auftrag des Wiener Webjournals *transversal* dafür annimmt, unterrichtet sie selbst am besagten Londoner Goldsmiths College. Weitere Texte sowie nicht-verschriftlichte Diskussionen Rogoffs werden der promovierten Künstlerin daher bekannt gewesen sein. So scheint es durchaus möglich, dass bereits Rogoffs prinzipielles Plädoyer für eine transdisziplinäre Wissensproduktion Steyerl noch im selben Jahr des Übersetzungsauftrags zur Veröffentlichung eines frühen eigenen Textes in *transversal* veranlasste: *Die Artikulation des Protestes*<sup>87</sup>,

---

<sup>86</sup> Hier beziehe ich mich auf den Stand der Rogoffschen Diskussion zur Zeit der Veröffentlichung des thematisierten Textes im Jahr 2003. Spätere, vor allem kuratorische Projekte, wie ACADEMY am VanAbbe Museum in Eindhoven (2006), schließen die Reflexionslücke teilweise.

<sup>87</sup> Steyerl, Hito: *Die Artikulation des Protestes*, 2002, in: [www.eipcp.net/transversal/0303/steyerl/de](http://www.eipcp.net/transversal/0303/steyerl/de), am 23.11.09. In diesem Text nähert sich Steyerl der Artikulation von Protestbewegungen über einen Vergleich des indymedia-Films *Showdown in Seattle* (1999) mit *Ici et ailleurs* von Godard/Miéville (1975). Dabei stellt sie die institutionskritische These der Verkettung der „Organisation seines Ausdrucks – aber auch Ausdruck seiner Organisation“ auf (S.1). Es folgt die wichtige methodische Frage: „[...] das Zusammendenken von Kunst und Politik [wird] meist auf dem Feld politischer Theorie abgehandelt und Kunst [erscheint] oft als deren Ornament [...]. Was aber passiert, wenn wir umgekehrt eine Reflektion über eine künstlerische Produktionsweise [...] auf das Feld der Politik beziehen? [...] welche politischen Bedeutungen lassen sich aus dieser Form der Artikulation ableiten?“ (Ebd.) Aus Balscher Perspektive wäre hinzuzufügen, dass sich der Begriffstransfer zwischen Kunst und Politik jedoch keinesfalls einseitig bzw. eindeutig gestaltet. Eine Untersuchung des Wanderns bspw. des militärischen Konzepts der Intervention in die politische Kunst und von dort aus zurück in die Debatten demokratischer Partizipation könnte in diesem Zusammenhang die multiplen Fronten der Begriffsübertragung fassbarer machen.

dem 2006 *Die Institution der Kritik*<sup>88</sup> folgt, ein Text, der ebenfalls zu einem der am häufigsten zitierten Artikel im Umfeld der aktuellen Institutionskritik wird. Um nun Steyerls Kritikverständnis mit dem Rogoffschen Kritikalitätsbegriff abzugleichen, möchte ich die Frage nach der Bedeutung jener engen Verwicklung von künstlerischer Position und theoretischem Konzept noch stärker auf meine Ausgangsfrage zuspitzen: Wie steht der veränderte Kritikbegriff aktueller institutionskritischer Positionen, wie der Steyerls, im Verhältnis zu den transnationalen Bedingungen der Anwendung dieses Konzepts? Steyerls Selbstpositionierung in den AutorInnenbiografien von *eipcp.net* ist symptomatisch:

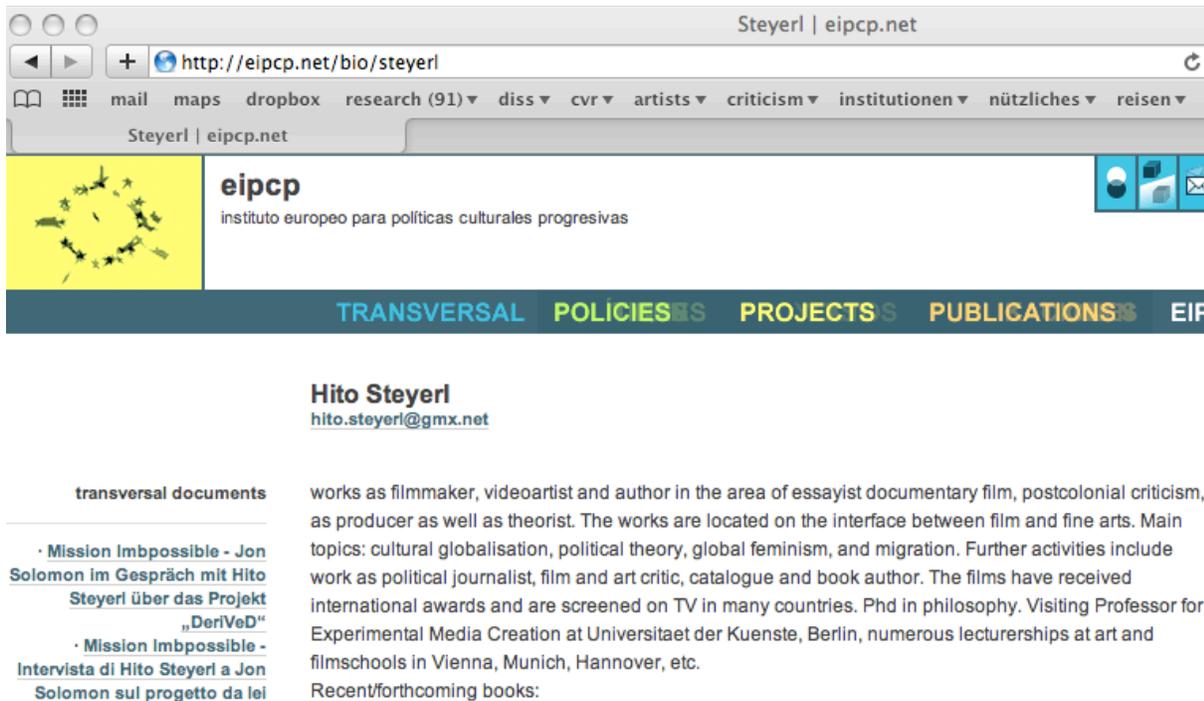


Abb. 2

In *Die Institution der Kritik* ergründet Steyerl die hier ablesbare institutionelle Verwicklung: Was ist der politische und historische Hintergrund des ambivalenten Verhältnisses von Institutionen und ihrer Kritik – beziehungsweise von Kritik und ihren Institutionen? Der Bezug auf Kant liegt nahe; die institutionskritischen Impulse der Aufklärung formuliert Steyerl wie folgt:

<sup>88</sup> Steyerl, Hito: *Die Institution der Kritik* (2006), in: [www.eipcp.net/transversal/0906/steyerl/de](http://www.eipcp.net/transversal/0906/steyerl/de), am 23.11.09.

„Sehr allgemein gesprochen, werden bestimmte politische, soziale oder individuelle Subjekte durch Institutionskritik produziert. Die bürgerliche Subjektivität als solche wurde durch einen solchen Prozess der Kritik ausgebildet und dazu ermuntert, die selbstverschuldete Unmündigkeit hinter sich zu lassen [...] Kritik wird faktisch zu einem Werkzeug der Regierung ebenso, wie sie zu jenem Werkzeug des Widerstands wird, als das sie oft verstanden wird.“<sup>89</sup>

So nimmt Steyerl die politisch-gouvernementale Diskussion um Kritik auf. Gleichzeitig nimmt sie die bei Foucault, Butler und Rogoff gleichermaßen schwach ausgebildete Rückbindung der systemerhaltenden Funktion bürgerlich-institutionalisierter Kritik an die Kategorie der sozialen Klasse vor: das Proletariat forme sich als politisches Subjekt durch die Kritik der Institutionen des Bürgertums um sie sodann zu reformieren oder gar abzuschaffen. Für den Fall der Kulturinstitutionen schärft Steyerl diese These durch die Diskussion eines zweiten bislang in der Philosophie der Kritik eher unterreflektierten Begriff: Nation.<sup>90</sup> In der Kunst der Institutionskritik artikuliere sich die Beziehung von Nation und Klasse, so Steyerl, zuerst in der Forderung der Integration benachteiligter gesellschaftlicher Gruppen. Die institutionskritischen Verfahren der 1970er Jahre (besonders die partizipativen Projekte) beschreibt Steyerl als „neue soziale Bewegung innerhalb des Kunstfelds.“<sup>91</sup> In den 1980er und 90er Jahren führe die zunehmende Transnationalisierung von Wirtschaft und Politik zu einer spezifisch kulturtouristischen Ökonomisierung von Kunstinstitutionen. Die Institutionskritik reagiere mit einem stärker symbolischen Protest, den Steyerl als „Spektakel der ‚Differenz‘ ohne allzu viel an struktureller Veränderung“ versteht<sup>92</sup>. Die aktuelle institutionskritische Praxis<sup>93</sup> müsse nun die Resultate der ersten und zweiten Generation der Institutionskritik selbst kritisch bearbeiten. Als Hauptthemen nennt Steyerl die Verdinglichung kultureller Differenz sowie die Integration in die Prekarität. Der Widerstand gegen jene zweifelhaften Errungenschaften historischer institutionskritischer Kunst dürfe jedoch dabei nicht der Versuchung erliegen, den bürgerlich-nationalstaatlichen Protektionismus der Institutionen zurückzufordern, denn:

---

<sup>89</sup> Steyerl, Hito: Die Institution der Kritik (2006), in: [www.eipcp.net/transversal/0906/steyerl/en](http://www.eipcp.net/transversal/0906/steyerl/en), am 23.11.09.

<sup>90</sup> Ebd., S. 2; vgl. auch die maßgebliche Analyse der Rolle des Museums in der Herausbildung imperialistischer Nationalstaatlichkeit bei Anderson (a.a.O.).

<sup>91</sup> Ebd.

<sup>92</sup> Ebd., S. 4.

<sup>93</sup> Laut Steyerl „eine Periode, die wir vorläufig möglicherweise als Erweiterung der zweiten Periode der Institutionskritik betrachten können“ (ebd.).

„Während kritische Institutionen durch neoliberale Institutionskritik abgebaut werden, produziert die Institution der Kritik heute ein ambivalentes Subjekt, das multiple Strategien entwickelt, um mit seiner Entortung umzugehen.“<sup>94</sup>

Den besonderen Balanceakt von zeitgenössischer Subjektivität, zwischen lokaler Verortung und globalem Handlungsraum, macht Steyerl als wichtige Rahmenbedingung der aktuellen Institutionskritik deutlich. Einen Vorschlag zu möglichen künstlerischen Strategien zur Bearbeitung dieses Spannungsfelds unterbreitet Steyerl in ihrem Text jedoch nicht. Er findet sich in der künstlerischen Praxis der Autorin selbst. Ein erstes konkretes Beispiel der transnational-institutionskritischen Kunst möchte ich daher mit Steyerls Filmarbeit *Red Alert 2* (2008) einführen:

Eine ungeschriebene Regel der Kulturindustrie lautet: Ein Kassenschlager im Filmgeschäft verlangt ein Nachfolgeprojekt. Im Kunstbetrieb könnte man sagen: Was auf der *documenta* die BesucherInnen lockt, ist nachahmungswürdig. Aber man tut es nicht. Diese gleichfalls ungeschriebene Regel nimmt Hito Steyerl zum Ausgangspunkt für eine Institutionskritik der eigenen Rezeptionsgeschichte. Nach dem Prinzip des filmischen Blockbusters verweist *Red Alert 2* (Abb. 4), auf *Red Alert* (Abb. 3), eine der drei Arbeiten, mit denen die Künstlerin 2007 auf der *documenta 12* vertreten war<sup>95</sup>. Doch *Red Alert 2* ist mehr als eine Fortsetzung. Steyerls Frage an den eigenen Erfolg, an die eigene Kanonisierung durch Großausstellungen, zielt vor allem auf die Produktivität visueller Codes im Grenzbereich von Bild und Realität. Um dieses Anliegen nachvollziehen zu können, hilft ein Blick auf die Ausgangsarbeit: *Red Alert* besteht aus drei „Cinema“-Monitoren der Firma Apple, die – entgegen ihrer üblichen Verwendungsweise – hochformatig und in der durchschnittlichen Augenhöhe der BesucherInnen gehängt sind, und eine monochrome rote Fläche zeigen. Hauptreferenz dieser Arbeit ist Alexander Rodtschenkos Kunstwerk *Rot, Gelb, Blau*, mit dem der russische Künstler im Jahr 1921 das Ende der Geschichte der Malerei erklärte. Wenn dem so sei, fragt Steyerl, wie leben dann die Farben in den neuen Medien weiter? Als Symbol des Alarms, des Terrors und der Angst, so ihre Antwort für die Farbe Rot.

---

<sup>94</sup> Steyerl 2006, S. 5.

<sup>95</sup> Neben *Red Alert* wurden außerdem Steyerls Filmarbeiten *November* (2004) und *Lovely Andrea* (2007) auf der *documenta 12* gezeigt.

Genauer: für das Orangerot, das dem U.S. Homeland Security Office als höchste Terror-Warnstufe dient. Dazu tragen vor allem die Medien des bewegten Bildes selbst bei. Also stoppt Steyerl den Zeitverlauf des Videos, erhält ein ereignisfreies Monochrom, vervielfacht es zur Serie und erprobt so die Grenzen des Filmischen.



Abb. 3

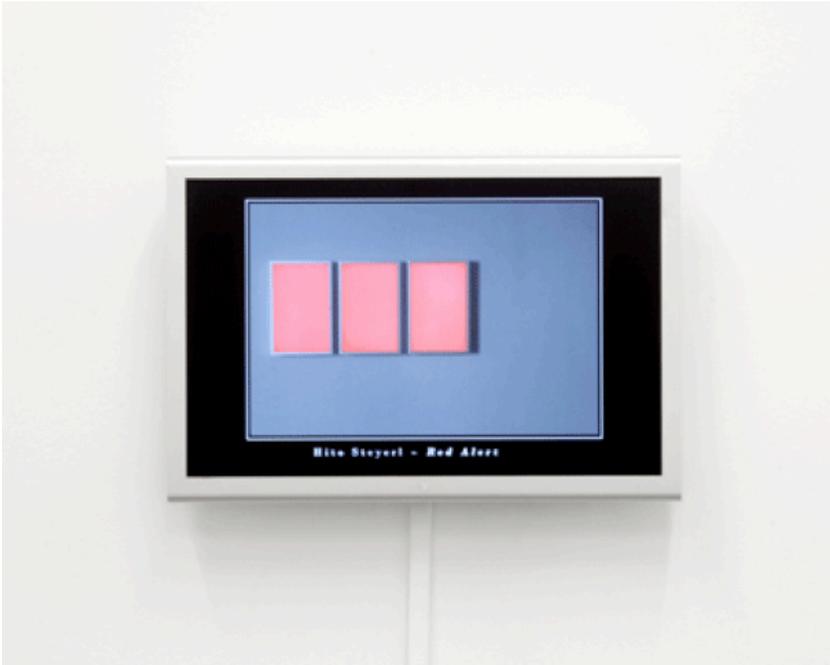


Abb. 4

*Blurring the Boundaries?* Dies ließe sich für die *Red Alert*-Gruppe in mehrfacher Hinsicht behaupten: medienpezifisch, kulturbetrieblich, kunsthistorisch. Formal gestaltet sich die Arbeit vor allem als Selbst-Zitat: Steyerl sammelte die sprungartig in den Medien, besonders im Internet, verbreiteten Bilder von *Red Alert* und montierte und animierte sie zu einem zweiten Film. Präsentiert wurde *Red Alert 2* erstmalig in Steyerls erster deutscher Einzelausstellung im Neuen Berliner Kunstverein (2009) als Einzelkanal-Video, ebenfalls auf einem Apple-Monitor, nun horizontal im TV-Format gehängt. Das Fortleben der Farbe im mehrfach gebrochenen Blick des „Screenshot-vom-Shot-vom-Screen-im-Screen“ wirft hochaktuelle Fragen nicht nur zum Mediengebrauch des Kunstbetriebs selbst sondern auch zum prinzipiellen Status von materieller Distribution und folglich Rezeption von Kunst vor dem Hintergrund vornehmlich digitaler transnationaler Kommunikationswege auf.

Es ist das „Performen“ der Grenzen von Kritik, das Steyerls Arbeit aus meiner Sicht zu einem wichtigen Beitrag aktueller Institutionskritik macht. Denn *Red Alert 2* rekurriert nicht nur auf den tatsächlichen kunstbetrieblichen Erfolg von *Red Alert* im engeren Sinne (als eines der fünf angekauften Werke, die stellvertretend für die *documenta 12* dauerhaft in Kassel verblieben), sondern auch auf weiter reichende Prozesse der Wertsteigerung, wie die folgende Nachfrage nach und die wachsende Popularität von Steyerls Werk und Person. So fungierte *Red Alert* ebenfalls als kunstmarkt-strategischer Titel von Steyerls erster Einzelausstellung in der Kunsthalle Winterthur im auf die *documenta 12* folgenden Jahr. Der Presstext der Ausstellung erklärt die spezifisch transnationale Thematik des Terrors (wie weiter unten im Fallbeispiel ausgeführt) zum verbindenden inhaltlichen Element der Exponate<sup>96</sup>.

Auf material-ästhetischer Ebene führt *Red Alert* die künstlerische Autonomiebehauptung mit der Ausstellung von Apple-Monitoren (einem Verkaufshit besonders im kreativen Sektor und Kunstbetrieb) ad absurdum. In dieser Hinsicht steht *Red Alert* in

---

<sup>96</sup> Hito Steyerl: *Red Alert*, 15.06.-27.07.08, Kunsthalle Winterthur: „Die beiden Arbeiten *Red Alert* und *November* machen beide Referenzen zum Terrorismus; während die Computermonitore von *Red Alert* einen monochromen Videostill in der Farbe zeigen, welche von der Firma US Homeland Security für die Darstellung der höchsten Terror-Bedrohungsstufe benutzt wird, so erinnert *November* an eine ehemalige Jugendfreundin von Steyerl, die 1996 nach Kurdistan ging, der Frauenarmee der kurdischen Arbeiterpartei PKK beitrug und nach einem Feuergefecht mit der türkischen Armee erschossen wurde.“

einer Linie mit der Kampfansage Rodtschenkos an die bürgerliche Institution der Malerei. Weitere Verbindungen ließen sich zu den Monochromien der Minimalisten ziehen, die der massenkulturellen Verdinglichung der Nachkriegszeit die Behauptung von Erhabenheit entgegensetzten wollten. Dass *Red Alert* trotz jener kunsthistorischer Vorläufer der Analyse visueller Codes vor dem Hintergrund ihrer jeweiligen Instrumentalisierung, dennoch als spezifisch zeitgenössischer Beitrag zur Institutionskritik verstanden werden kann, bewirkt der Bezugsrahmen der „Sekurokratie“, der Dominanz von Sicherheitsargumenten zum Zweck der Regierung beziehungsweise Regierbarkeit von Bevölkerungen. Gleich dem Bild einer Überwachungskamera – und so Repräsentation der Überwachten – ist Steyerls Video stillgestellt, eingefroren in den Apple-Monitoren; Medium, Macht und Material stehen im unmittelbaren Abhängigkeitsverhältnis zueinander. Auf diese Weise verknüpft *Red Alert* die Kritik der gesellschaftspolitischen Regierungstechniken des Spätkapitalismus mit der Offenlegung der klassenspezifischen Produktionsbedingungen von Kultur – während *Red Alert 2* sie durch das Mittel der Wiederholung kritikalitär mit der Reflexion der eigenen kunstinstitutionellen Position und ihrer medienspezifischen Verfasstheit verschränkt.

Aus Steyerls Einsatz von Kritikalität im Sinne des Besetzens *und* Infragestellens des ‚Objekts‘ von Kritik – wie konzeptuell bei Rogoff angelegt – leite ich für die folgenden Ausführungen drei Behauptungen zu den Möglichkeiten künstlerischer transnationaler Kritikalität ab:

[I] Historisch aufeinander folgende Kritikformen lösen sich nicht zwangsläufig gegenseitig ab, sondern können als konstitutives Material für die gegenwärtige Institutionskritik eine „horizontale“ Wirksamkeit entfalten.

[II] Durch den Abgleich der institutionellen Rahmenbedingungen mit den verfügbaren Kritikmodellen (künstlerischer und theoretischer Art) kann es der aktuellen Institutionskritik gelingen, ihre inneren institutionellen Mechanismen offen zu legen und so Kunstwerke als Orte der Ausübung *und* Reflexion struktureller Bedingungen und Möglichkeiten von Kritik schaffen.

[III] Das Statt-Finden von Kritik – im Sinne der konkreten Orte und Zirkulationsweisen – ist schließlich kein exklusives (wie es die Institutionalisierung von Institutionskritik hegt), sondern fest in die gesellschaftlichen Zusammenhänge ihrer Distribution verwickelt. In der Inszenierung der vielfachen Besetzungen der Orte von Kritik schließlich liegt eine dritte Möglichkeit künstlerischer transnationaler Kritikalität.

Dieser letzte Punkt weist bereits über die „Vorlage“ Rogoffs und Steyerls hinaus. Es ist vor allem die Dimension des Kollektiven, die in ihrer zentralen Bedeutung für die dritte Generation der Institutionskritik im bisher besprochenen theoretischen und künstlerischen Beispiel kaum zum Tragen kommt. In dieser Hinsicht bleibt die kunstbetriebliche Praxis Steyerls hinter ihrer theoretischen Forderung der „Erweiterung der zweiten Welle der Institutionskritik“ zurück; sie funktioniert de facto fast äquivalent zur Rolle Andrea Frasers in der Konstruktion der Institutional Critique. In den folgenden Kapiteln möchte ich daher zeigen, auf welche Weise der „Spieleinsatz der eigenen Person“ (Butler) sich nicht zwingend auf die individuelle Person beschränken muss, sondern sich als wichtiges Verfahren transnational-institutionskritischer Kunst erweist. Signifikanterweise gewinnt dabei vor allem die so genannte „erste Welle“ der Institutionskritik neue Relevanz. Ihre maßgeblichen Perspektiven auf Marktformigkeit, Machtkonsolidierung aber auch die Störanfälligkeit des Systems Kunst sollen daher im Folgenden erörtert werden.

## **2. Die Geburt der Institutionskritik aus dem Geist des Guggenheims**

Im Jahr 1983 legte der französische Kunsthistoriker Serge Guilbaut eine Studie vor, der für meine Untersuchung von Institutionskritik im transnationalen Raum besondere Bedeutung zukommt. Bereits im Titel, *How New York Stole the Idea of Modern Art*<sup>97</sup>, spitzt Guilbaut die These seiner 1979er Dissertation, *Creation and Development of an Avant-Garde: New York and its Ideological Fight with Paris*, zu:

---

<sup>97</sup> Im Folgenden zitiere ich aus der deutschen Übersetzung: Guilbaut, Serge: Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat, Nürnberg 1997.

„Freiheit war das Symbol, das der neue Liberalismus während des kalten Krieges am häufigsten und am leidenschaftlichsten einsetzte. Expressionismus stand für den Unterschied zwischen einer freien Gesellschaft und Totalitarismus. Kunst war in der Lage, die Tugenden der liberalen Gesellschaft zu repräsentieren und sie dem Feind herausfordernd vorzuführen.“<sup>98</sup>

Seine ideologiekritische Darstellung, besonders der expressiven künstlerischen Werke der so genannten New York School, begrenzte Guilbaut auf die Untersuchungsjahre 1938 bis 1951. Doch auch für das Gebiet jenseits dieser Daten kann Guilbauts Ansatz als Meilenstein einer möglichen Kunstgeografie gelten: die geopolitisch-räumliche Dimension ist als Fundament seiner Argumente unverzichtbar, auch wenn Guilbaut selbst sich in den 1980er Jahren vor allem der Stärkung des ideologiekritisch-historischen Kontexts in der *Kunstgeschichte* widmet. Das vielschichtige und stets dezidiert politische Raumbewusstsein seiner Texte zeigt sich beispielsweise in der detaillierten Erörterung der Bedrohung eines dritten Weltkriegs und ihrer Bedeutung für die bildende Kunst. Auch Guilbauts persönliche Perspektive ist genuin transnational: ausgebildet an einer französischen Universität promovierte der Wahl-Kanadier in Los Angeles bei dem emigrierten Briten T.J. Clark über den Amerikanischen Expressionismus<sup>99</sup>.

Für die hier angestrebte Bestimmung des Spannungsfelds von kritischer künstlerischer Praxis und institutionalisierten transnationalen Produktionsbedingungen von Kunst ist Guilbauts kunstgeografischer Zugriff besonders wichtig, da seine Rekonstruktion der Verlagerung der kunstbetrieblichen Zentrumsbehauptung von Paris nach New York nicht nur den Prozesscharakter dieser Entwicklung betont (also gewissermaßen eine *New York-isierung* beschreibt), sondern auch die strategische Dimension der *Zentrumsbehauptung* (mit samt ihren vielfältigen Instrumentalisierungen) herausstellt. Um Guilbauts Zugriff jedoch auf die aktuellen transnationalen Bedingun-

---

<sup>98</sup> Guilbaut, S. 235.

<sup>99</sup> Seine persönliche Perspektive reflektiert Guilbaut im Vorwort zur deutschen Ausgabe der oben zitierten Publikation durchaus als konflikthaft. *Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat* weist selbst eine bewegte editorische und Rezeptionsgeschichte auf: der im Original französisch verfasste Text wird erstmals von der University of Chicago Press in englischer Sprache veröffentlicht und erst 1989 (wohl nicht ganz zufällig zum Ende des Kalten Krieges) ins Französische zurückübersetzt. Es folgen 1991 die spanische, 1992 eine polnische und 1996 mit 13-jähriger Verspätung die deutsche Version.

gen künstlerischer Institutionskritik beziehen zu können, muss auch zwischen den Zeilen gelesen werden: Es geht Guilbaut meines Erachtens weniger um die politischen Implikationen innerhalb der Kunst oder um die lokalpolitischen Gemengelagen innerhalb des Kunstbetriebs, sondern viel mehr um die konstitutiven Verstrickungen künstlerischer Positionen mit der us-amerikanischen *Außenpolitik*, wie er sie vor allem am Fall Jackson Pollock veranschaulicht. Die Konstruktion des „Originalgenies“ Pollock macht Guilbaut als politisch wirksame Machtbehauptung eines individuellen künstlerischen Ausdrucks lesbar – und zwar als spezifisch *internationale* Machtbehauptung in der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg:

„Durch den offensichtlichen Individualismus der abstrakt-expressionistischen Kunst konnten die Avantgardemaler an künstlerischer Front ein einzigartiges Bollwerk bilden. Die Avantgarde stattete sich mit einem kohärenten, wiedererkennbaren und verkäuflichen Image aus, das recht genau die Ziele und Bestrebungen des neuen liberalen Amerika widerspiegelte, das einer starken Macht auf der internationalen Bühne.“<sup>100</sup>

Guilbauts Engführung von künstlerischer Autonomie- und politischer Hegemonieforderung verbleibt dabei nicht im Bilateralen. Die hier thematisierten *transnationalen* Chancen und Risiken jener Kunstpolitik vorbereitend, macht Guilbaut die breite Resonanz des „American Way of Life“ als Teil eines Wettstreits auf dem ideologischen Terrain des freien Individuums kenntlich:

„Nach 1951 – als die kommunistische Bedrohung sich immer stärker über den Vereinigten Staaten zusammenballte [...] – wurde die amerikanische Avantgarde am energischsten von zahlreichen privaten und öffentlichen Institutionen in ganz Europa vorgestellt. Der Einfluß des Abstrakten Expressionismus auf den europäischen Geist war so groß, daß die revoltierenden französischen Studenten 1968 den Stil dazu benutzten, ihrer Entfremdung und ihrem Wunsch nach Freiheit auf den Mauern von Nanterre Ausdruck zu verleihen.“<sup>101</sup>

Die weitere für meine Fragestellung maßgebliche Errungenschaft Guilbauts liegt in der besonderen, gewissermaßen kritikalitären Verschränkungsleistung seines Textes. Bei der detailreichen Beschreibung und Auswertung der geopolitischen Hintergründe des us-amerikanischen Abstrakten Expressionismus bleibt Guilbauts eigene kritische

---

<sup>100</sup> Guilbaut 1996, S. 224.

<sup>101</sup> Ebd., S. 239.

Haltung gegenüber den kunsthistorischen Beiträgen zur dieser Wirkung stets klar erkennbar. Die normative Verstrickung der eigenen Disziplin mit der imperialen Agenda seiner liberalen Trägerschaft wird explizit:

„Amerikanische Interessen, geschützt durch kanonische Diskurse, reichen von Kunsthistorikern, die in die emotionalen und finanziellen Interesse der abstrakt-expressionistischen Bewegung verstrickt sind, bis hin zu Historikern, denen viele Klischees und Mythen über den Kalten Krieg lieb und teuer sind.“<sup>102</sup>

Auf diese Weise sensibilisiert Guilbaut seine Leserschaft für die Rolle des Kanons als spezifisch kunsthistorische Konstruktion zur Institutionalisierung von Diskursen und ihrer kulturpolitischen Interessen; eine Kritik ganz im Foucaultschen Sinne der Entneutralisierung. Im Verlauf der Publikation *Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat* wird diese Möglichkeit des eigenen institutionskritischen Beitrags einer kunsthistorischen Analyse realisiert, besonders anhand der Rekonstruktion der Funktion des Museum of Modern Art für die Erfolgsgeschichte des Abstrakten Expressionismus im Kontext des Kalten Krieges. Doch auch in späteren Untersuchungen führt Guilbaut diese kritische Geografie der institutionellen Bedingungen von Kunst auf schlagkräftige Weise fort, wie beispielweise im Vortrag *The Good, the Bad and the Pretty. The Fear of Cultural Globalization in France at the Beginning of the Cold War*<sup>103</sup>.

Und trotz – oder gerade wegen – seiner Bedeutung kann an Guilbauts kunstgeografischem Ansatz durchaus weitergearbeitet werden. So gäbe es beispielsweise Möglichkeiten, die produktionsästhetische Darstellung zu den us-amerikanischen Avantgarden weniger sozialwissenschaftlich zu anzulegen<sup>104</sup> und stärker für die Mehrfachbesetzung von Materialien und Medien zu öffnen. Gelegentlich verbleibt Guilbauts kritischer Duktus im klassisch-aufklärerischen Modus, der über die Benen-

---

<sup>102</sup> Guilbaut 1996, S. 9.

<sup>103</sup> Vgl. auch Guilbauts *Recycling or Globalizing the Museum. MoMA-Guggenheim Approaches* zur Konferenz *Kulturaneignung heute*, in: Parachute, Nr. 92, 1998, S. 63-67; sowie *The University and the Museum in the Global Economy*, in: Conversation 1. Fugitive Sites, San Diego 2003, S. 208-213.

<sup>104</sup> Vgl. Guilbaut 1996, S. 16.: „Meine Arbeit folgt einem revisionistischen Ansatz, der sich von der Beschreibung hin zu Erklärung, zur Diskussion der Produktionsbedingungen eines Bildes in einer bestimmten historischen Zeit bewegt und dabei immer versucht, *die dem sozialen Bereich zugehörenden persönlichen Motivationen* und die Konstruktion persönlicher Identitäten im Kopf zu behalten.“  
[Hervorhebung J.M.]

nung des Falschen seine eigene faktische Wahrheit beziehungsweise Wirklichkeit bezieht. Neben dem verhältnismäßig geringen Maß an medien-spezifischer Argumentation – zum Beispiel zur Frage, warum sich gerade die Nachkriegs*malerei* auf die beschriebene Weise instrumentalisieren ließ (im Gegensatz zur Skulptur beispielsweise) – stellt Guilbauts kaum hinterfragter empirischer Einsatz von Zeitzeugen eine weitere Schwierigkeit dar. Es ist daher umso bedauerlicher, dass Guilbauts Zugriff in der Kunstgeschichte zwar intensiv rezipiert wurde, jedoch bislang nur wenig Erweiterung erfuhr. Zwar hat es auf dem Gebiet der Kunst selbst sowie der Kunstvermittlung beziehungsweise des Kuratierens einige aufschlussreiche Debatten zur den Möglichkeiten geopolitischer Positionierung gegeben<sup>105</sup>, die kunsthistorische Kritik der Funktion von Kunst innerhalb ortsspezifischer Imagepolitik und kulturtouristischer Standortvorteile im Anschluss an Guilbaut beispielsweise steht jedoch aktuell noch aus. Ich will daher die Erweiterung des Ansatz von Guilbaut mit einer Rückfrage versuchen: Wenn sich aus geopolitischen Machtkämpfen kulturpolitische Konsequenzen ergeben, die sich auch innerhalb in der jeweils gegenwärtigen Kunst nachweisen lassen – ließen sich umgekehrt auch aus spezifischen künstlerischen Strategien Schlüsse über ihre Verwicklung in kulturpolitische und geopolitische Konflikte ziehen? Konkreter: Was wäre die kunstgeografische Bedeutung der Opposition abstrakter und realistischer künstlerischer Verfahren, wie sie sich auch innerhalb der frühen Institutionskritik finden?

---

<sup>105</sup> Ein interessantes Beispiel wäre etwa das *Museum of American Art*, entwickelt vom serbischen Künstler Goran Djordjevic und seit 2004 in Berlin präsentiert, bevor es Eingang in wichtige Großausstellungen fand, wie in diesem Jahr in der Version *Museum of American Art Belgrade* in die vom kroatischen KuratorInnenkollektiv *What, How and for Whom* ausgerichtete 11. Istanbul Biennale. Auf der Internetpräsenz des Kunstprojekts heißt es in Guilbautscher Manier: „Das Museum of American Art ist eine Bildungseinrichtung, gewidmet dem Sammeln, Bewahren und Ausstellen der Erinnerungen an moderne amerikanische Kunst, wie sie in Europa in den 50er und frühen 60er Jahren des 20. Jahrhunderts gezeigt wurde. Eröffnet wurde es 2004 in der Frankfurter Allee 91. Das Museum ist ein Ableger des Museum of Modern Art, welches als bedeutendster Beitrag Amerikas zu Modernen Kunst selbst als ein Ausstellungsstück im Museum of American Art zu sehen ist. Dieses MoMA im Kleinformat enthält Moderne Kunst Europas aus der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts, so wie sie vom Gründungsdirektor des Museum of Modern Art in New York, Alfred Barr Jr. erklärt und gefördert wurde. [...] Es waren jene MoMA Ausstellungen, die halfen Amerikanische Kunst im Ausland zu etablieren und schließlich zu ihrer weltweiten Dominanz zu führen.“ ([www.museum-of-american-art.org](http://www.museum-of-american-art.org), am 23.12.2009.)

Zwei prominente Vertreter der Institutionskritik der 1960er und 70er Jahre liefern ein gutes Beispiel: die abstrakten Werke von Daniel Buren in Paris versus der Realismus eines Hans Haacke in New York. Ein Artikel des Kunsthistorikers Alexander Alberro bietet hierfür einige interessante Antworten: Seine (von Guilbaut betreute) Arbeit *The Turn of the Screw. Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International*<sup>106</sup> aus dem Jahr 1997 aktualisiert Guilbauds Befragung kulturpolitischer Verstrickungen der unmittelbaren Nachkriegsjahre mit dem Beispiel der 1971 – inmitten des Kalten Krieges – realisierten letzten Auflage der Ausstellungsreihe *Guggenheim International* des New Yorker Guggenheim Museums. Aufgrund der hohen Relevanz ebenjener Institution für meine Fragestellung (wie sich am Fallbeispiel des Baskenlands zeigen wird), lohnt sich hier ein genauer Blick auf Alberros Artikel. Im Anschluss an Guilbaut und Alberro soll die internationale us-amerikanische Außen- und Kulturpolitik und ihre künstlerische Kritik der 1960er und 70er Jahre als Vorbedingung für den hier thematisierten transnationalen Kunstbetrieb und die aktuelle Institutionskritik kenntlich werden.



Abb. 5

---

<sup>106</sup> Alberro, Alexander: *The Turn of the Screw. Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition*; in: *October*, Nr. 80, 1997, S. 57-84.

Die Idee der *Guggenheim International* wurde 1956 vom damaligen Direktor Thomas Messer erstmalig umgesetzt. Entsprechend dem liberalen Leistungsgedanken, der für die Ausstellungspolitik des Guggenheim wesentlich war und ist, bestand Messers Konzept darin, das weltweit beste Kunstwerk (!) mit dem damals ungewöhnlich hohen Preisgeld von 10.000 USD zu küren. Die Gala zu diesen *International Awards* fand an keinem weniger symbolträchtigen Ort als dem Weißen Haus und in Anwesenheit der wichtigsten diplomatischen Delegationen aus dem In- und Ausland statt und wurde vom United States Information Service dokumentiert<sup>107</sup>. Selten war die Allianz von Museumsmanagement und Staatsraison offensichtlicher. Ebenfalls kunstbetrieblicher Usus der USA der frühen 1970er Jahre waren die spätere Abschaffung der entsprechend internationalen Jury dieses Preises, die Umwidmung des Preisgeldes in einen Ankaufspreis und die selbstverständliche Dominanz us-amerikanischer Preisträger (in diesem Fall tatsächlich ein Maskulinum) bis in die späten 1960er Jahre sowie die geplante Präsentation der Ausstellung in verschiedenen lateinamerikanischen Großstädten.<sup>108</sup> Interessant ist nun ein erstes Stocken dieser Vermittlungsmaschinerie: Die Entfernung einer unbetitelten Installation von Daniel Buren (Abb. 6) aus der *6. Guggenheim International* einen Tag vor der offiziellen Eröffnung und einen Tag nach der Pressevorbesichtigung der Schau.<sup>109</sup>

Alberros Darstellung dieses Vorfalles, der für die Geschichte der Institutionskritik entscheidend war, lässt die Argumentation des Betreuers Guilbaut erkennen:

---

<sup>107</sup> Der vierminütige 16mm-Film zur *6. Guggenheim International* diente dem Zweck der internationalen Distribution und wird heute vom Solomon R. Guggenheim Museum Archive in New York verwahrt.

<sup>108</sup> Vgl. Alberro 1997, S. 63f.

<sup>109</sup> Die New York Times Reporterin mit dem bezeichnenden Namen Grace Glueck gehörte zu den Wenigen, die die Ausstellung in ihrem ursprünglichen Umfang sahen. Nach einem Interview mit Daniel Buren zitiert sie in ihrem Artikel *Museum Presents Wide Media Range* (in: New York Times, 10.02.1971, S. 26) die Verweigerung Burens als Künstler betrachtet zu werden sowie seine Aussage, dass die Institution des Museums in ihrer traditionellen Form ohnehin obsolet wäre. Alberro vermutet daher, dass jene Verlautbarungen im größten Tageblatt der Region den eigentlichen Anlass zur Entfernung der Arbeit gaben (vgl. Alberro 1997, S. 82).

“[...] despite their benign appearance Buren's ensemble of two pieces of striped fabric became the unwitting victim of the exhibition's anachronistic continuation of an idea of avant-gardism that flourished in the United States in the 1950s and into the 1960s.”<sup>110</sup>



Abb. 6

---

<sup>110</sup> Alberro 1997, S. 59: „[...] Trotz ihres gutwilligen Erscheinungsbilds wurde Burens Ensemble aus zwei Stücken gestreiften Stoffs das ahnungslose Opfer der in der Ausstellung anachronistisch fortgeführten Idee des Avantgardismus, die in den Vereinigten Staaten in den 1950er und bis in die 60er Jahre Konjunktur hatte.“ [Übersetzung J.M.]

In Ergänzung zur Guilbautschen These fügt er jedoch hinzu:

"Whatever overt ideological positions the avant-garde initially might have been identified with in its European forms were substituted with a model of the avant-garde that was perceived by many to be nothing more than an implementation of the market principles of capitalist economy."<sup>111</sup>

Damit unterstreicht Alberro in seinem (im Jahr der Eröffnung des Guggenheim Museum Bilbao verfassten) Artikel die Vermarktungstendenz, die für das Guggenheim als transnationalen Museumsfranchisebetrieb zukunftsweisend sein sollte. Die propagandistische Botschaft, dass Avantgardekunst lediglich in liberal-demokratischen und bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaften ent- und bestünde, kam nach der politisch-imperialen Behauptung, wie Guilbaut sie beschrieb, nun auch als materielle Wertschöpfungsstrategie zum Einsatz, ganz nach dem Motto „Made in USA“. Eine weitere wichtige Ergänzung der Guilbautschen Argumentationslinie ist Alberros Beobachtung, dass die neue „Speerspitze“ der Kunst nicht länger in der Malerei zu suchen war. Konzeptuelle Praktiken, die sich weder nach den formalen Kriterien noch nach den kunsthistorischen Kategorien Bild, Skulptur oder Architektur unterscheiden lassen wollten, begannen sich durchzusetzen. „Site specificity“ – „Ortsspezifisch“ (wie ich sie weiter unten genauer vorstellen werde) war die Parole, derzufolge das Museum als Präsentationsort selbst tatsächlich fast obsolet wurde. Es ist daher besonders folgenreich für die Entwicklung der Institutionskritik, dass Messer diese künstlerischen Tendenzen in genau dem Moment mit dem Kraftakt der *Guggenheim International* erfolgreich an sein Haus band, in dem sie im Begriff waren, sich von ihm zu lösen: Für die sechste Ausgabe seiner Ausstellungsreihe lud er die bekanntesten Vertreter der Land Art, Minimal Art und Conceptual Art ein, ortsspezifische Arbeiten für den Museumsbau Frank Lloyd Wrights in Mannhattans Upper East Side zu entwerfen. 21 der 24 ausgewählten Künstler nahmen dieses Angebot an. So war es möglich, die neuen Arbeiten dem bewährten objektzentrierten Vokabular des Museums zu unterwerfen,

---

<sup>111</sup> Alberro 1997, S. 61, Fußnote 10: „Mit welchen eindeutig ideologischen Positionen auch immer die Avantgarde in ihren ursprünglichen europäischen Formen identifiziert worden sein mag, sie wurden von einem Modell der Avantgarde ersetzt, das von vielen als kaum mehr als eine Implementierung der marktwirtschaftlichen Prinzipien der kapitalistischen Wirtschaft wahrgenommen wurde.“ [Übers. J.M.]

sie also in die „Institution Kunst“ zu integrieren und den Standort New York ein weiteres Mal als Zentrum des aktuellen Kunstgeschehens zu behaupten.<sup>112</sup> Burens Installation widersetzte sich diesem Schema in beider Hinsicht, der Objektzentrierung sowie der Behauptung der us-amerikanischen Kulturhegemonie. Man könnte sagen: Mit ihm kam Paris zurück; jedoch nicht länger das Paris von Montmartre, sondern das Paris von Nanterre. Es war der Situationismus der späten 1960er Jahre, den Buren im Gepäck hatte und der bereits in den USA Unruhe zu stiften begonnen hatte.<sup>113</sup> Daraufhin, so Alberro, lancierte die politisch sowie kulturell neokonservativ orientierte us-amerikanische Kunstkritik den Verdacht der Beteiligung, gar Führerschaft der zeitgenössischen Kunst und ihrer Mäzene im Prozess der gesellschaftlichen Enttraditionalisierung, Repolitisierung und Destabilisierung und damit gewissermaßen der Sabotage der bürgerlichen Integrität des Museums. Es war also existentiell für Messer persönlich und für sein vom bürgerlich-philanthropischen Engagement der „Trustees“ (eine Art maßgeblich fördernder Vorstandsmitglieder) abhängiges Museum, jene an Popularität gewinnenden Argumente zu entkräften.<sup>114</sup> Messer reagierte, so ließe sich im Anschluss an Alberro folgern, mit einer Art vorauseilender Institutionskritik, also der kuratorischen Integration künstlerischer Kritik in den symbolischen Wirkungsbereich der Kunstinstitution zur Vermeidung tatsächlicher gesellschaftlicher Konsequenzen. Über das Argument der vorwiegend ästhetischen Belange jener Kunst ließ sich ihr gesellschaftskritischer Anspruch entkräften, ein Anspruch, der einem New Yorker Museum in den frühen 1970er Jahren durchaus die grundlegende finanzielle Zuwendung hätte kosten können. Messers Einladung Burens zur *6. Guggenheim International* ist vor diesem Hintergrund zu lesen – so wie ihr Scheitern.

---

<sup>112</sup> Vgl. Alberro 1997, S. 65.

<sup>113</sup> Die eingehende Erörterung des Zusammenhangs von Situationismus und Institutionskritik wäre in die Liste der angrenzenden Forschungsdesiderate aufzunehmen. Vor dem Hintergrund der Transnationalisierungsfrage stünde vor allem eine Untersuchung zum Internationalismus der Situationistischen Internationale an. Am ergiebigsten erwies sich noch Tom McDonoughs *The Beautiful Language of My Century. Reinventing the Language of Contestation in Postwar France, 1945-1968* (Cambridge/MA 2007), das sich dem Werk Burens auf den Seiten 128-134 zuwendet.

<sup>114</sup> Vgl. Alberro 1997, S. 68.

Bei der unbetitelten Installation von Daniel Buren handelt es sich um zwei, für sein Werk typische, industriell verarbeitete Leinenbahnen in den stets 8,7-Zentimeter breiten, vertikalen blauen und weißen Streifen. Die eine Bahn maß in der Höhe 1,5 Meter und in der Breite 10 Meter und hing unmittelbar vor dem Museumsbau quer über die 88. Straße. Die zweite Leinenbahn mit den Maßen 20 x 10 Meter befand sich im Schaft der zentralen Rotunde, dem Herzstück des Guggenheim Museums, wo sie sich fast über die gesamte Höhe, von kurz über dem Boden bis kurz unter die Kuppel, erstreckte. Die enormen Ausmaße dieser Installation trafen zunächst bei den übrigen Künstlern der Ausstellung auf Unverständnis. Ihr Unmut bot Messer und seiner Kuratorin Diane Waldman die Möglichkeit, sich bei der Evakuierung der Arbeit lediglich als Vermittler zwischen konkurrierenden künstlerischen Ansprüchen zu profilieren. Alberros gründliche Analyse der ästhetischen Strategien der angrenzenden Arbeiten entkräftet dieses Argument jedoch nachhaltig.<sup>115</sup> Alberro zeigt, wie Buren als einziger der 21 präsentierten Künstler die neuartige und aus damaliger institutionskritischer Sicht absurde Forderung von beauftragter Ortsspezifität im symbolträchtigen Wright-Bau einlöste:

“[...] Buren's installation dealt with the problems inherent to exhibiting a piece inside the Guggenheim Museum, particularly those of the organizational function of the architecture itself. [...] Buren tapped into the structural pomposity flow of the architecture and exposed the futility of those works that were conceived in terms of a contextually neutral setting and neglected to take the dynamics of the architecture into account.”<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> Es handelte sich um Michael Heizers Diainstallation *Actual Size*, Donald Judds unbetitelte Installation und Dan Flavins ebenso titellose Arbeit (alle 1971). Es überrascht also nicht, dass gerade diese Künstler, die nicht weniger als ihre Meinungsführerschaft in den lokalen Debatten zu verlieren hatten, die von den restlichen Künstlern (mit Ausnahme noch von Joseph Kosuth und Walter De Maria) eingereichte Petition gegen die Zensur Burens, nicht unterzeichneten. Carl Andre hingegen ging in seinem Protest so weit, seine eigene Arbeit aus der Ausstellung zurückzuziehen (vgl. Alberro 1997, S. 72-75).

<sup>116</sup> Alberro 1997, S. 71f: “[...] Burens Installation verhandelte die mit der Ausstellung eines Werks im Guggenheim Museum verbundenen Probleme, vor allem die mit der organisierenden Funktion der Architektur selbst verbundenen. [...] Buren intervenierte in die pompöse Struktur der Architektur und zeigte die Vergeblichkeit der Werke, die für einen neutralen Kontext geschaffen waren und es versäumten, die Dynamik der Architektur zu berücksichtigen.” [Übersetzung J.M.]

Alberro zufolge komplettierte Buren auf „antithetische Weise“ die anti-auratischen Anliegen der Minimalisten, indem er deren formalen Forderungen nach Ortsspezifität in der historisch-materialistischen Kritik verwurzeltes und im französischen gegenkulturellen Kontext der 1960er Jahre geschärftes ideologiekritisches Bewusstsein für strukturelle Bedingungen der Kunstproduktion hinzufügte.<sup>117</sup> Aus der Perspektive des Guggenheims Damit bestätigt die Installation Burens die schlimmsten Befürchtungen ihrer schärfsten „neo-con“-KritikerInnen. Für Thomas Messer war es daher das vielfach kleinere Übel, den Künstler um die Modifikation seiner bereits vollständig bewilligt Installationspläne zu bitten; ein Unterfangen das – wie sämtliche bis dahin publizierten Texte Burens ankündigen – im Abbau der Arbeit gipfeln musste. Buren verweigerte also erwartungsgemäß die Modifikation. Das Guggenheim baute die Arbeit (ohne Burens Zustimmung) ab. Aber es eliminierte sie nicht, im Gegenteil.<sup>118</sup> Während die 6. *Guggenheim International* die letzte ihrer Art sein sollte und heute eher ein kulturpolitisches Kuriosum darstellt, leben die körnigen Abbildungen von Burens in die Guggenheim-Spirale gedrängter Streifenleinwand in den kanonischen Publikationen zur Kunstgeschichte der 1960er und 70er Jahre fort. Ist daher das Scheitern der Arbeit ihr eigentlicher Erfolg? Markiert die Undurchführbarkeit, die fehlende Akzeptabilität der Arbeit, die eigentliche Geburtsstunde der Institutionskritik?<sup>119</sup> Trug die künstlerische Strategie Burens dazu bei, dass die kunsthistorische Forschung heute überhaupt über ein (wenn auch geringes) Wissen und vor allem eine (wenn auch beschränkte) Lesbarkeit derartiger „Fehler im System“ verfügt? Wie kann mit dieser „Kunstgeschichte im Halbschatten“ umgegangen werden ohne sie einer nachträglichen Lösung zuzuführen?

Diese bereits im Einführungsteil aufgeworfenen Fragen werden am Beispiel der „Zensur“ Burens durch das Guggenheim Museum konkret. Das Ereignis zeigt eine gewissermaßen strategische Konflikthaftigkeit der Institutionskritik selbst, sowie ihre

---

<sup>117</sup> Alberro 1997, S. 79.

<sup>118</sup> In diesem Zusammenhang sind die im Verfassenen begriffenen Memoiren Douglas Crimps mit Spannung zu erwarten, der zu dieser Zeit als Assistent am Guggenheim tätig war und somit heute prominenter Zeitzeuge der thematisierten Geschehnisse.

<sup>119</sup> Und damit auch die Möglichkeit der „Wiedergeburt“ von Werken, die aus ähnlichen Gründen scheiterten, abgesagt oder verworfenen worden und nun kunsthistorisch nicht mehr verfügbar sind.

gleichzeitig konstitutive Verstrickung mit der Kunstinstitution – und dies vor allem im kunstgeografischen Kontext. Es gilt also, das Spannungsfeld von Kritik und Kanonisierung beziehungsweise von nicht-realisierten und realisierten Projekten der Institutionskritik genauer zu befragen. Das Phänomen ihrer im Fachjargon zu „vier Säulen“ stilisierten Vertreter böte ein reichhaltiges Terrain und Thema zugleich: Im Abgleich mit der Position von Daniel Buren wäre Marcel Broodthaers' im surrealistisch-situationistischen Umfeld Brüssels und Kölns verortetes Werk ein aufschlussreiches Beispiel. Aber auch Michael Ashers am anderen Ende des zu bearbeitenden Feldes, an der us-amerikanischen Westküste, angesiedelte minimalistisch-konzeptuelle institutionskritische Praxis böte signifikante Vergleichsparameter zu Burens Installation im Guggenheim Museum. Angesichts der transnational-konflikthaften, kunstgeografischen Vorzeichen dieser Untersuchung jedoch erscheint mir die Untersuchung des Falls Hans Haacke – dem vierten zum Pionier ernannten Vertreter dieser ersten Generation der Institutionskritik – besonders aussagekräftig. Er ist der Künstler, dessen Einzelausstellung auf die *6. Guggenheim International* folgt – und abgesagt wird.

Hans Haackes „Guggenheim-Affäre“ von 1971 übertrifft in der Geschichtsschreibung der Institutionskritik noch den Skandal um Burens zensierte Arbeit. Auch seine Folgen waren schwerwiegender: Haackes Verweigerung, seine Werke den Forderungen der Guggenheim-Kuratoren anzupassen kosteten ihn seine gesamte erste, im Alter von 35 Jahren durchaus verheißungsvolle Einzelschau, *Hans Haacke. Systems* – nur einen Monat vor der geplanten Eröffnung im Mai 1971. Die Absage sollte ihn außerdem für die nächsten 15 Jahre (!) zur persona non grata des us-amerikanischen Museumsbetriebs machen; und auch der sich mit Haacke solidarisierende Kurator Edward Fry wurde von der Guggenheim Stiftung entlassen und von keinem anderen Museum seitdem mehr angestellt.

Ein weiterer signifikanter Unterschied zwischen den beiden Zensurereignissen sind die Herangehensweisen der eigentlichen Kunstwerke. Ihr Unterschied könnte größer kaum sein: Daniel Buren äußert sich vor allem in kritischen Texten und Interviews expliziert zur Rolle des Künstlers und der Kunstinstitution; seine abstrakten Leinwände verzichten jedoch bewusst auf eine informative Botschaft und versuchen, ihren institutionellen Produktionskontext mit dessen eigenen ästhetischen Mitteln zu thematisieren.

Hans Haacke hingegen setzt auf eine investigativ-kritische künstlerische Strategie sowie auf die Sichtbarmachung von konkreten institutionellen Grenzen durch ihre explizite Überschreitung. Bereits im Titel der beiden Arbeiten wird dieser Gegensatz deutlich: Wo Buren die explikative Funktion eines Titels mittels Verzicht auf denselben gänzlich ablehnt, könnte Haacke kaum bezeichnender vorgehen: *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* sowie *Sol Goldman & Alex DiLorenzo Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (beide 1971). Der Inhalt der Installationen, die das Hauptthema der Verhandlungen zwischen Messer und Haacke waren, bleibt hinter dieser Evidenzbehauptung nicht zurück. So setzt sich *Shapolsky et al.* folgendermaßen zusammen: Auf zwei 61 x 51 Zentimeter großen Detailkarten von Manhattan sind die von der Firma Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings gehandelten Gebäude markiert (Abb. 7). Die einzelnen Häuserfronten sind in 142 Schwarzweiß-Fotografien aus Fußgängerperspektive vom Künstler erfasst und mit jeweils einem gleichgroßen Schreibmaschinen-geschriebenen Datenblatt versehen (Abb. 8). In englischer Sprache sind Daten zu Adresse und Größe des Gebäudes, Eigentümer inklusive Adresse, Name des Vertragsunterzeichners und Datum der Unterzeichnung, Verkaufsdatum und -preis in USD sowie die Anzahl der mit diesem Vertrag zusätzlich erworbenen Immobilien, die Höhe der Hypothek, des Zinssatzes und der Kreditlaufzeit und schließlich der Grundstückswert angegeben. Die Text-Bild-Blätter (je 51 x 19 Zentimeter) sind in Sechsergruppen gerahmt und auf Augenhöhe gehängt (Abb. 9). Interpretiert werden die visuellen und statistischen Rohdaten von sechs Grafiktafeln (je 61 x 25 Zentimeter), die die Querverbindungen der Besitzverhältnisse diagrammatisch darstellen (Abb. 10). Eine gleich große Texttafel bündelt die Ergebnisse. Die Daten selbst hatte Haacke in den städtischen, öffentlich zugänglichen Grundbucheinträgen recherchiert. Anhand ihrer Präsentation ließ sich nachvollziehen, dass Harry Shapolsky hauptsächlich mit Mietshäusern in ärmeren Wohngebieten von New York (hauptsächlich der Lower East Side) handelte, während Sal Goldman die größte Anzahl von Immobilien überhaupt besaß. Außerdem wurde ersichtlich, dass beide einflussreiche Immobilienunternehmer Geschäftsbeziehungen mit den meisten Guggenheim-Trustees unterhielten, also mit denjenigen Vorstandsmitgliedern, die das Museum durch Spenden maßgeblich finanzieren.



Diese „Enthüllung“ war für Thomas Messer unmittelbar nach dem Buren-Debakel untragbar. Im Mai 1971 hätte eine solche Schau den traditionalistischen Gegnern des Museums ausreichend Anlass gegeben, die bereits sensibilisierten privaten Sponsoren endgültig zu vergraulen und dem Guggenheim Museum so die Existenzgrundlage zu entziehen. Doch als Messer erneut seinen Künstler um Modifikation ersucht, beharrt auch Haacke auf seiner Position:

„Thomas Messer, der Direktor des Guggenheim Museums, wies drei Sozialsysteme, die ich für die Ausstellung vorbereitet hatte, zurück. Zwei der drei zensierten Arbeiten waren Darstellungen großer gegenwärtig in Manhattan operierender Immobiliengesellschaften [...]. Das dritte Ausstellungsstück sollte eine vergrößerte Fassung meiner Befragung im Museum of Modern Art sein, eine Erhebung unter den Besuchern des Guggenheim Museums, bestehend aus zehn demographischen Fragen und zehn weiteren über aktuelle sozio-politische Themen [...]. Indem er die Ausstellung zensierte, lieferte Mr. Messer ein wesentliches Element für ein realzeitliches System. Es war ebenso komplex und möglicherweise noch folgenreicher als die gesellschaftlichen Systeme, der er zu vermeiden suchte. Das komplementäre Element war meine eigene Entscheidung, die Ausstellung lieber nicht stattfinden zu lassen, als mich seinem Ultimatum zu unterwerfen und auf die drei Arbeiten zu verzichten.“<sup>120</sup>

So führte die Weigerung des Künstlers, seine Werke in die kulturpolitischen Zwänge der ausstellenden Institution einzupassen, erneut zum Scheitern eines institutionskritischen Projekts im Guggenheim – sowie zur „Negativ-Karriere“ der Institutionskritik. Neben der Zirkulation in Printmedien<sup>121</sup> verlieh Haacke den Installationen besonderes Gewicht, indem er sie 1986 zu Beginn seiner Einzelausstellung *Hans Haacke. Unfinished Business* im New Yorker Museum of Contemporary Art<sup>122</sup> platzierte, seiner ersten us-amerikanischen Museumsschau nach dem Guggenheim-Vorfall.

---

<sup>120</sup> Haacke, Hans: Provisorische Bemerkungen zur Absage meiner Ausstellung im Guggenheim Museum, New York; in: Kravagna, Christian (Hrsg.): *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*, Bregenz / Köln 2000, S. 49-53, S. 52f.

<sup>121</sup> V.a.: Die Abbildung der Arbeit in Haackes Monografie *Framing and Being Framed* (1975) in der für die Institutionskritik wichtigen Publikationsreihe des Nova Scotia College of the Arts (für die der Herausgeber Kasper König 2009 den *First Annual Art Award* des Guggenheim Museum New York erhielt).

<sup>122</sup> Aussagekräftig auch hier: Das New Museum wurde 1977, also in der Zeit zwischen Haackes Guggenheim-Ausstellung und der realisierten Schau, von einer Kuratorin des New Yorker Whitney Museums, Marcia Tucker, nach dem deutschen Modell einer Kunsthalle gegründet und in den vakanten Räumen der New School for Social Research eröffnet. In seinem heutigen, von Lisa Phillips (ebenfalls einer Whitney-Kuratorin) realisierten „Signature“-Neubau auf der Bowery hat es seinen eigenen Platz in der Gentrifizierungsgeschichte der Lower East Side.

1997 wurden die Arbeiten schließlich von Catherine David auf der documenta X zum Klassiker der politischen Konzeptkunst nobilitiert.<sup>123</sup> Das Ereignis der Nicht-Akzeptabilität gerinnt zu institutionskritischer Klassik, zum Lehrbeispiel für die Dekonstruktion idealistischer Vorstellungen vom Museum als neutralem Raum. Dennoch verschweigen Haackes Arbeiten meiner Ansicht nach dabei nicht völlig. Die Frage nach dem Stellenwert des Transnationalen für die Institutionskritik beantwortet *Shapolsky et al.* paradoxerweise weit weniger offensichtlich als Burens Installation, jedoch weiterführend, wie mir scheint. Vor dem Hintergrund eines geopolitisch-ideologischen und in der Folge kulturpolitischen Wettstreits überschritt Burens Vorgehen auf der 6. *Guggenheim International* die traditionelle Kritik der Pariser Avantgarde in Richtung einer neomarxistisch-Situationistischen Aktualisierung und traf damit den wunden Punkt einer New Yorker Kunstpolitik und Künstlergruppierung, die „die Idee der modernen Kunst“ – inklusive ihres Marktes – soeben erst zurückerobert geglaubt hatte. Um nun die transnational-institutionskritische Dimension der Praxis Haackes noch genauer zu erfassen, sollen diese im Folgenden in ihren Einzelaspekten betrachtet werden. Bei diesen Versuch kann es allerdings nicht darum gehen, ein weiteres strategisches Aktualitätsargument für die Position Haackes zu formulieren, sich gar auf die Seite der institutionskritischen Kanonisierung zu schlagen. Mein Anliegen ist es, diejenigen in *Shapolsky et al.* angelegten künstlerischen Strategien herauszustellen, die zentral für die Diskussion späterer institutionskritischer Ansätze scheinen: Die „Performanz des Kollektiven“ sowie „die Kunst, nicht dermaßen regiert zu werden“. Beide Kriterien entstammen dem oben entwickelten Kritikalitätsbegriff, dessen Tauglichkeit für die Untersuchung transnational-institutions-kritischer Kunst sich so zu bewähren hätte.

---

<sup>123</sup> Die documenta X wäre für die Institutionalisierung der Institutionskritik gesondert zu diskutieren.

### *(1) Die Performanz des Kollektiven*



Abb. 11

Eine wichtige und viel diskutierte Konsequenz von Hans Haackes abgesagter Guggenheim-Ausstellung ist die Solidarität seiner KünstlerkollegInnen. Wie schon im Fall des Abbaus der Installation von Daniel Buren artikulierte sich der Protest schnell und laut, jedoch erneut mit zwei wesentlichen Unterschieden: Die mit Buren sympathisierenden Künstler waren Teilnehmer der betroffenen Ausstellung und damit mehr oder minder unmittelbar „Betroffene“ – und es waren nicht alle. So setzte sich zum Beispiel Donald Judd für Haacke ein, nicht aber für Buren. Und auch die Form des Widerspruchs divergierte: Handelte es sich bei Buren um eine gewissermaßen repräsentativ-demokratische Form der Petition der Teilnehmer (begleitet von der Einzelaktion Carl Andres, der solidarisch mit Buren seine Arbeit in der Ausstellung abbaute) so ist der Widerstand im Fall Haackes eher aktivistisch-„ungehorsamer“ Natur: die Besetzung (Abb. 11) und der Boykott des Guggenheim Museums, begleitet von internationaler Pressearbeit und Berichterstattung.

Auf die Bedeutung von Gegenkultur und „Grassroots“-Initiativen im kritisch-künstlerischen Milieu von New York in den späten 1960er Jahren kann hier nur hingewiesen werden<sup>124</sup>. Es ist jedoch wichtig, die kollektiven Aktionen, die die Zensur von *Shapolsky et al.* anregte, als Teil der Strategie Haackes zu erkennen; als „ebenso komplexes und möglicherweise noch folgenreiches“ Element eines realzeitlichen Systems, wie er es formulierte. Anders gesagt: Die frühen institutionskritischen Projekte Haackes sind ohne seine Verwicklung in die konkrete aktivistische Praxis des New Yorker „Offs“ nur unzureichend erfassbar.

Schon in Deutschland hatte Haacke mit quasi-institutionellen Künstlerkollektiven wie der Düsseldorfer Zero-Gruppe kollaboriert. Zuvor mag die Arbeit als Hilfsarbeiter auf der documenta 2 (die Walter Grasskamp in seinem gewissermaßen protokunstgeografischen Artikel *Kassel New York Köln Venedig Berlin* schildert<sup>125</sup>) dem damals 23-jährigen Malerestudenten die Konstruiertheit des (us-amerikanischen Typus des) Künstlergenies erfahrbar gemacht haben. Die konkrete Erfahrung kultureller

---

<sup>124</sup> Die aktuell umfassendste Studie dazu haben m.E. Gregory Sholette und Blake Stimson mit *Collectivism After Modernism. The Art of Social Imagination after 1945* (Cambridge/MA 2007) vorgelegt.

<sup>125</sup> Grasskamp, Walter: *Kassel New York Köln Venedig Berlin*; in: Fleck, Robert / Flügge, Matthias (Hrsg.): *Hans Haacke. Wirklich. Arbeiten 1959-2006*, Ausstellungskatalog Deichtorhallen Hamburg / Akademie der Künste Berlin, 2007, S. 22-39. In vieler Hinsicht wäre die Arbeit Grasskamps als deutsche Entsprechung zu Guilbauts Argumentation anzuerkennen. Seine Betonung der institutionellen Kontexte konzeptueller Werke sowie die Rekonstruktion der geo-kulturpolitischen Rahmenbedingungen, vor allem der frühen documenta Ausstellungen, suchen in der etablierten deutschen Kunstgeschichte noch ihren Vergleich. Das vordergründig kanonische Bemühen um ein Haackesches „Frühwerk“ ist jedoch nur einer der Gründe, auf Grasskamps ansonsten sehr aufschlussreiche Erzählung der künstlerischen und professionellen Laufbahn Haackes an dieser Stelle nur zu verweisen. Sein Verdienst um Fund und Analyse der frühesten Fotoserie Haackes auf der documenta 2 (Abb. 12) ist dennoch entscheidend: „Die Illusion einer autonomen Kunst musste in der Erfahrung der Arbeitswelt verfliegen, die Haacke mit den Putzfrauen teilte“ (ebd. S. 24). Abb. 12:



NS-Propaganda sowie block-politischer liberaler Kulturarbeit im Kassel der 1950er Jahre hatte Haacke für die geopolitische Instrumentalisierung von Kunst in den USA sensibilisiert. Spätestens als Haacke in den frühen 1960er Jahren nach New York übersiedelte, wurde die Abgrenzung zur us-amerikanischen Kunstpolitik, wie sie Guilbaut schildert, für ihn entscheidend. Seine Antwort bestand in einer umfassenden Inanspruchnahme des politisch-oppositionellen Potenzials seiner Künstlerrolle und in der Verstärkung jener kritischen Position durch kollektive Zusammenarbeit – inklusive der Ereignishaftigkeit, der Performanz, jener Gemeinschaft. Haackes zentrale Rolle, beispielsweise in der 1969 gegründeten *Art Workers Coalition*, um nur eine seiner vielzähligen Initiativen dieser Zeit zu nennen<sup>126</sup>, kann daher als Engagement für eine unabhängige, solidarisch-kollektive künstlerische Praxis im aufstrebenden Kunstplatz New York und als explizites Gegenmodell zur Künstlerrolle des Abstrakten Expressionismus und noch der Minimalisten verstanden werden. Wie effektiv Haackes Person und Werk dem kollektiven künstlerischen Aufbegehren seiner Zeit „Modell stand“, wird in am Fall von *Shapolsky et al.* besonders deutlich: Kein ganzes Jahr nach dessen Zensur durch das Guggenheim Museum organisierte die New Yorker Colab-Initiative in einem leer stehenden städtischen Gebäude in der Lower East Side die illegale *Real Estate Show*. Ihre ortsspezifische und kollaborative Ereignishaftigkeit ist im begleitenden Flugblatt (Abb. 13) auf ganz ähnliche Weise kartografisch visualisiert, wie die kritische Evidenz in *Shapolsky et al.* Auf diese Weise entwickelt die in Haackes Realzeitsystem „Guggenheim-Absage“ angelegte Performanz des Kollektiven eine weitere für die spätere Institutionskritik maßgebliche Strategie an:

---

<sup>126</sup> Vgl. Julie Aults *Alternative Art New York 1965-1985* (New York 2002); zur *Art Workers Coalition* vgl. Julia Bryan-Wilsons *Art Workers* (Berkeley 2009).

(2) Die Kunst, nicht dermaßen regiert zu werden

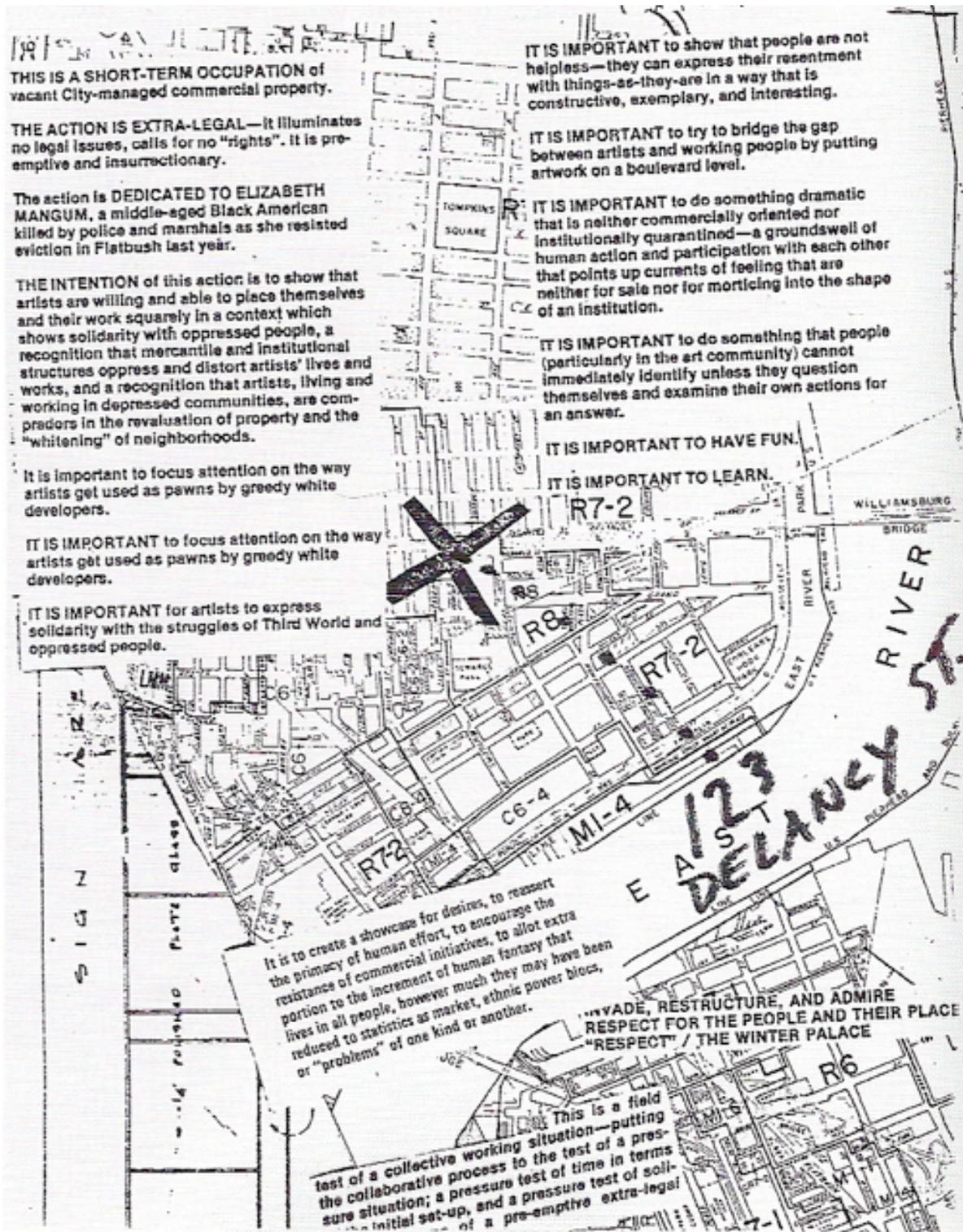


Abb. 13

Inwiefern die aktuelle, dritte institutionskritische Künstlergeneration bestimmte Praktiken der frühen Institutionskritik aufgreift und im Kontext der Globalisierungskritik weiterentwickelt, wird deutlich, wenn man die aktivistisch-performative Dimension von Haackes Immobilien-Arbeiten um eine weitere Lesart ergänzt, und zwar die ökonomisch-gouvernementale Kritik.

„Seit fast vier Jahrzehnten stellt Hans Haacke seine Kunst in den Dienst der Ausweitung und Vertiefung der Demokratie, die er nicht nur als eine Form der Regierung, sondern als eine Form der Gesellschaft begreift, in der es möglich ist, die Macht zu hinterfragen und sich mit der gesellschaftlichen Ordnung auseinanderzusetzen.“<sup>127</sup>

So eröffnet Rosalyn Deutsche ihren Essay *Die Kunst, nicht dermaßen regiert zu werden*, den sie 2007 anlässlich der Retrospektive Haackes zu seinem 70. Geburtstag in den Hamburger Deichtorhallen und der Akademie der Künste Berlin verfasste. Angesichts der inzwischen verfestigten Rezeption des Werks Haackes als Hauptbeispiel einer Institutionskritik Bourdieuscher Prägung – spätestens seit seiner Ko-Autorenschaft mit dem französischen Soziologen<sup>128</sup> – mag Deutsches kunsthistorische Verknüpfung dieses Werks mit Kritikbegriff Foucaults überraschen. Der Brückenschlag gelingt Deutsche mit Hilfe der politischen Philosophie und der These einer Scharnierfunktion von kritischer Kunst beim Zusammenspiel von Öffentlichkeit und Demokratie. Den „nicht-gouvernementalen Aspekt demokratischer Politik“ identifiziert Deutsche so als Triebfeder der frühen institutionskritischen Kunst.<sup>129</sup> Für die hier verfolgte Untersuchung der Verbindungslinien zwischen verschiedenen institutionskritischen Strategien ist dieser Beitrag Deutsches so wichtig, da er denjenigen bis dato dominanten Rezeptionsweisen widerspricht, die die frühe Institutionskritik, besonders

---

<sup>127</sup> Deutsche, Rosalyn: *Die Kunst, nicht dermaßen regiert zu werden*; in: Fleck, Robert / Flügge, Matthias (Hrsg.): *Hans Haacke. Wirklich*, a.a.O., S. 62-79, S. 62. Den Zusammenhang von institutionskritischer Kunst und (stadt-)räumlichen Entwicklungen diskutiert Deutsche ausführlich in ihrer Anthologie *Evictions* (1999, a.a.O.).

<sup>128</sup> Vgl. Bourdieu, Pierre / Haacke, Hans: *Freier Austausch*, Frankfurt am Main 1995. Ein aufschlussreicher Anknüpfungspunkt – in Umkehrung der bekannten Schlüsse von der Theorie des Soziologen auf das künstlerische Werk Haackes – wäre, sich mit der Frage nach der Bedeutung Haackes für die Reflexion der visuellen Praxis Bourdieus zu beschäftigen. Eine für diese Perspektive ergiebige Quelle scheint der Artikel Howard Beckers, dem Verfasser des kunstsoziologischen Standardwerks *Art Worlds* (a.a.O.), über den sozialwissenschaftlichen Beitrag Haackes zu dieser Disziplin (vgl. *Social Science in the Work of Hans Haacke*; in: Haacke, Hans: *Framing and Being Framed*, New York 1975, S. 145-152.

<sup>129</sup> Vgl. Deutsche 2007, S. 62-64.

Haackes, als „demokratisches Pathos“ allein abqualifizieren. So argumentieren vor allem Texte aus dem Umfeld der anschließenden zweiten Institutionskritischen Generation, deren Abgrenzungsbemühungen stellenweise eine fast paradoxe Foucault-Dogmatik aufweisen (siehe Kapitel 6.2.). Deutsche hingegen stützt sich auf einen Artikel von Judith Butler über die schwierige Lage einer kritischen Öffentlichkeit von Kunst, wie Butler sie anhand eines weiteren Falls von kunstpolitischer Verunmöglichung in New York darstellt, dem verhinderten Einzug des für seine kritischen Projekte bekannten Kunstinstituts Drawing Center in den Neubau des World Trade Center<sup>130</sup>. Aus dieser demokratiethoretischen (statt allgemein sozialwissenschaftlichen) und aktuellen Perspektive gewinnt Haackes anti-totalitäre Aufklärungsarbeit neue Relevanz. Entscheidend für die kunsthistorische Zusammenschau der gesellschaftspolitischen Verstrickungen des Guggenheims und der Institutionskritik der 1960er und 70er Jahre ist Deutsches finales Plädoyer: Werke wie *Shapolsky et al.* seien keinesfalls auf die einfache Übersetzung persönlicher Erfahrung in eine anti-autoritäre Verabschiedung der Kunstinstitution reduzierbar. Stattdessen sei Haackes frühe institutionskritische Praxis die konkrete Problematisierung einer „monumentalistischen Historie“, deren ökonomisch-gouvernementales Fundament erst durch das dezidierte Ausstellen der objektzentrierten Logik und wirtschaftlichen Funktion von Kunstinstitutionen sichtbar werde.<sup>131</sup> Dass dieser Liberalismus-kritische Ansatz Haackes auf einem geopolitisch-räumlichen, also kunstgeografischen Bewusstsein fußt und so die spätere Verhandlung von Transnationalisierung in der aktuellen Institutionskritik vorbereitet, belegt Deutsche folgendermaßen: Haacke thematisiere stets einen

„[...] konkreten Ort, eine Tatsache, die Fragen hinsichtlich der Beziehung der Kunstwelt zur umfassenderen Organisation des sozialen Raums aufwirft“.<sup>132</sup>

Deutsche schließt mit einem Zitat Haackes:

„Kunst sei ein besonderes 'geografisches' Gebiet in einem allgemeinen sozialen Klima, das darüber entscheidet, welche Richtung eine Gesellschaft einschlagen wird.“<sup>133</sup>

---

<sup>130</sup> Vgl. Butler, Judith: Gedenken oder Kritik? Catherine de Zegher und das Drawing Center, in: Texte zur Kunst, Nr. 62, 2006, S. 122-129.

<sup>131</sup> Vgl. Deutsche 2007, S. 64.

<sup>132</sup> Ebd., S. 71.

<sup>133</sup> Deutsche 2007, S. 71.

Diese räumliche Argumentation Haackes – also die topographische Darstellung eines sozialen Systems – kommt auch in weiteren seiner Werke zur Anwendung, zum Beispiel in *Gallery Goers' Birthplace and Residence Profile, Part 1* (1969)<sup>134</sup>, eine den Immobilien-Installationen unmittelbar vorausgehende Arbeit.

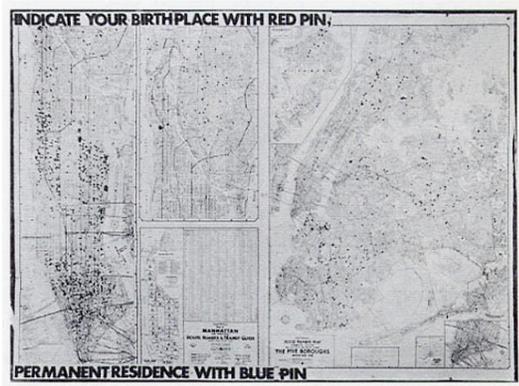


Abb. 14



Abb. 15

*Gallery Goers'* bedient sich einmal mehr dem kartografischen Material sowie der konkreten argumentativen Verortung. Stadtpläne des New Yorker Viertels Manhattan, der fünf Stadtbezirke, dem Großraum New Yorks, den Vereinigten Staaten und der Welt werden mit einer Anweisung für die BesucherInnen, ihren Geburtsort mit einer roten und ihren Wohnort mit einer blauen Nadel zu markieren (Abb. 14), aktiviert. Hier wird die für die kunstgeografische Fragestellung maßgebliche Strategie am deutlichsten: das konkrete Vermessen des sozialen Systems Kunst im Partizip der *Frageform*. Es ist Haackes Gegenmodell zur dominierenden objekthaften Abgeschlossenheit und Konsumierbarkeit des Kunstwerks – die institutionskritische Verwicklung des „Publikums“ in eine kritischen Gegenöffentlichkeit.

Die vielfach geäußerte Kritik, dass die BesucherInnen von *Gallery Goers'* zur positivistischen gar technokratischen Referenz der Arbeit und damit selbst zum Objekt verkümmern statt tatsächlich Entscheidungen treffen zu können und so politisch zu handeln, widerlegt Deutsche mit der Betonung eines weiteren wichtigen künstleri-

<sup>134</sup> *Gallery Goers'* wird von Deutsche als entscheidender institutionskritischer Umbruch Haackes eingeschätzt, der sich in *Recording of Climate in an Art Exhibition* (1969) bereits andeute. So folgert Deutsche, *Recording of Climate* sei die erste dezidiert institutionskritische Arbeit überhaupt. Angesichts Grasskamps „Fund“ der *Fotonotizen documenta 2* von 1959 ließe sich dies jedoch zurückdatieren.

schen Verfahrens Haackes: die bewusste Aneignung der Politik des Museums, sein Subjekt kontemplativ zu konstruieren; erst danach könne das kritische Überschreiten dieser Besucherrolle gelingen, also die Selbst-Transformation von „BesucherInnen“ in Richtung einer emanzipativen Gegenöffentlichkeit beziehungsweise kritischen Sphäre politischer Öffentlichkeit.<sup>135</sup> Das Argument des politischen Potenzials jener Gegenöffentlichkeit verkompliziert jedoch bereits Haacke selbst, wenn er seine Publikumsaktion in einer Präsentation der *Gallery-Goers'* 1971 in der Eröffnungsausstellung (!) der Galerie Paul Maenz in Köln in signifikante (ästhetische und inhaltliche) Nähe zu *Shapolsky et al.* rückt: Die 732 Nadelmarkierungen des Geburts- und Wohnorts der Manhattaner TeilnehmerInnen von *Gallery Goers'* übersetzt er in je eine Fotografie der tatsächlichen Gebäudefassade (Abb. 15). Damit werden die BesucherInnen der Ausstellung – und damit ihre mögliche Handlungsmacht – in Haackes Darstellung der Verwicklungen von Kunstinstitution in die sozio-ökonomischen stadträumlichen Machtgefüge einbezogen. Es ist dieses ortsspezifische Be- und Hinterfragen von sozialen sowie sozialwissenschaftlichen Zusammenhängen, mit dem Haacke die Legitimationsbemühungen der dominierenden Kunstinstitutionen seiner Zeit konterkariert. Dabei operiert er im selben „realzeitlichen“ Raum, ist immer auch selbst Teil seines Gegenstandes. Denn im Haackeschen Raster von Bild- und Textinformation lauert der Zweifel.

Die kritische Artikulation und Nutzbarmachung der vielfältigen Verwicklungen mit der institutionellen Bedingungen von Kunst, besonders aber die eigenen Verstrickungen der künstlerischen Kritik – die Selbsterkenntnis der Erkenntnis der Institution Kunst – wird für eine neue Generation der Institutionskritik *die Praxis*, nicht dermaßen regiert zu werden, wie ich zeigen will. Mit der zunehmenden Transnationalisierung des Kunstbetriebes, dem Prozess der Überschreitung seines nationalen Wirkungsradius – wie er einerseits beispielsweise von der Liaison von Kunst, Politik und Kapital der *Guggenheim International* entscheidende Impulse für den globalen Franchisebe-

---

<sup>135</sup> Vgl. Deutsche 2007, S. 62 und 75. Ohne hier auf das angrenzende komplexe Feld von Kunst und Partizipation eingehen zu können, wäre die generelle Praxis der Befragung vor dem Hintergrund von Haackes Position zur Kunstvermittlung und -rezeption sowie der Umgang mit ihren inhärenten Didaktiken und Asymmetrien gesondert zu erörtern.

trieb der Guggenheim Stiftung erhielt und andererseits beispielsweise an den wachsenden Mobilitätsanforderungen an Künstlerbiografien und deren künstlerischen Konsequenzen ablesbar ist – wächst auch die Bedeutung der räumlich-politischen Dimension von Kunst als Parameter von Kritikalität. Hans Haackes frühe Institutionskritik entwirft eine Politik des Raumes, die den konkreten städtebaulichen, sozio-ökonomischen, politischen und geografischen Raum der Kunstinstitution nicht nur erkennt- sondern auch erfahrbar macht. Welche politischen Herausforderungen und ästhetischen Verfahren aktuelle institutionskritische Projekte mit der beschriebenen Praxis ihrer kunsthistorischen Vorgänger teilt, aber auch welche grundlegend neuen Verbindungslinien und Brüche die transnationale Tatsache mit sich bringt, soll das nächste Kapitel anhand eines aktuellen Beispiels zeigen.

### 3. Kontinentaldrift

\*ground as the contradiction and tragic failure of capitalism right now:

--ground rent, for everything that concerns housing

--ground to the bone, for flexible labor

--ground as the earth itself, overheating and poisoned

--ground zero wherever a bomb goes off and people die<sup>136</sup>

Am 12. September des Jahres 2005 trafen sich etwa ein Dutzend Menschen im 4. Stock der Beaver Street Nummer 16 in Manhattans Finanz-District, unweit des ehemaligen World Trade Center, um über die nächsten 7 Tage die geopolitischen und ökonomischen Verschiebungen zwischen 1989 und 2001 und ihre Auswirkungen auf die Gesellschaft aber auch auf die verschiedenen wissenschaftlichen und kulturellen Disziplinen zu debattieren.

---

<sup>136</sup> \*Grund als Widerspruch und tragisches Versagen des Kapitalismus gerade jetzt:

--Grundrente für alles Wohnen

--Grundenteignung für flexible Arbeit

--Grund als die Erde selbst, überhitzt und vergiftet

--Ground Zero wo immer eine Bombe zündet und Menschen sterben

[[www.16beavergroup.org/drift](http://www.16beavergroup.org/drift), am 10.10.2009, Übersetzung J.M.]

Was sich zunächst nach einer Art Wirtschafts-Think-Tank anhören mag, ist meiner Ansicht nach eines der entscheidenden Beispiele für die organisatorische, ästhetische und inhaltliche Entwicklung einer zeitgenössischen, dezidiert transnational-institutionskritischen Praxis. *Continental Drift. An Experiment in Collective Autodidacticism* ist der Titel des von der 16 Beaver Group entwickelten Projekts. Die Gruppe operiert seit 1999 als loser Zusammenschluss um die Initiatoren Ayreen Anastas und René Gabri, beide auch als Künstlerduo international aktiv. Die Bedeutung dieses selbsterklärten „kartografischen Forschungsprojekts“ wird bereits an seiner Struktur deutlich, die die Thematik der neoliberalen Kontinentaldrift auch auf organisatorischer Ebene umsetzt: Das Projekt wurde an drei unterschiedlichen Orten und mit unterschiedlichen Ko-Organisatoren realisiert: In New York dem Theoretiker Brian Holmes und der Künstlerin Claire Pentecost, ein Jahr später in Chicago mit dem KünstlerInnen- und AktivistInnen-Kollektiv Temporary Services und 2008 in Zagreb mit der kroatischen Kuratorinnengruppe What, How and for Whom. Die RefertInnenliste von *Continental Drift* versammelt weitere wichtige GlobalisierungskritikerInnen: Neben dem Hauptvertreter der Kritischen Geografie, David Harvey (Abb.16-19), sprachen sein Kollege Neil Smith, sowie der Kunsttheoretiker und Aktivist Gregory Sholette, der Kurator Charles Esche sowie die Filmemacherin Angela Melitopoulos, um nur einige zu nennen. Die Ästhetik des Projekts – also die Summe der für die Rezeptionssituation maßgeblichen formalen Entscheidungen – entspricht der organisatorischen Programmik (Abb. 20): Die „Komposition“ aus Seminaren, Workshops, Kartierungen, Aktionen, Texten und Dokumentationen gliedert sich in drei Kapitel: Die Einführung, *Introduction to Continental Drift*, bestand aus zwei Seminaren im September und Oktober 2005 in der 16 Beaver Street, die sich jeweils in zwei Impulsvorträge, mehrere Fallpräsentationen sowie anschließende Diskussionsrunden und ein gemeinsames Essen gliederten. Ihnen folgte 2006 der Workshop *Articulating the Cracks in the Worlds of Power* am gleichen Ort. Das dritte Kapitel beinhaltete sodann den kontinentalen Sprung: einem New Yorker Seminar im Februar 2008 mit dem Titel *(from) the Ground\** und der „agrarpolitischen Feldforschung“ *Midwest Radical Cultural Corridor* im Juni 2008 in Chicago und Milwaukee folgte die letzte Veranstaltung, *Tektonski Pomaci* (Kontinentaldrift) im November 2008 in Zagreb, inklusive des Marathonlaufs

*We Can Run the Economy*. Die Teilnahme an den New Yorker Veranstaltungen war mit einem „gleitenden Eintrittsgeld“ von 25 bis 50 USD verbunden (wobei auch Zahlungsunfähigkeit akzeptiert wurde). Wer nicht physisch anwesend sein konnte, hatte die Möglichkeit, die Veranstaltungen per Live-Übertragung im Internet zu verfolgen; die Video-Dokumentationen sind bis dato auf der Internetseite der 16 Beaver Group zugänglich.<sup>137</sup> Dort findet sich auch weitere Projektmaterialien, wie ein Begriffsglossar, der Link zu einem Internet-Blog sowie eine Buchpublikation im pdf-Format.



Abb. 16-19



Abb. 20

---

<sup>137</sup> 16 Beaver Group: [www.16beavergroup.org](http://www.16beavergroup.org), am 10.10.2009.

Die inhaltliche Hauptthese von *Continental Drift* formuliert die 16 Beaver Group folgendermaßen:

“The hypothesis is that by seeking articulations on a regional or continental scale, we might find circuits of translation and interchange that are able to address the global dynamics without falling back on pre-conceived national reflexes.”<sup>138</sup>

Damit übernahm die Gruppe die erste mir bekannte organisatorische und formale Einführung der Kritischen Geografie, vor allem Harveyscher Prägung, in das Gedankengebäude eines künstlerischen Projekts; ein für die explizit transnational-institutionskritische Praxis wesentlicher Schritt. Die AutorInnen argumentieren weiter, dass explizit propagierte politische Blocks hauptsächlich ein Resultat der Krisenjahre der 1930er gewesen seien und sie nach dem Ende des Kalten Krieges seit den 1990er Jahren von verdeckten ökonomischen Blöcken als kontinentale Einheiten abgelöst wurden. Das Hauptanliegen des Kollektivs ist es nun, Möglichkeiten des Widerstands gegen jenes geopolitisch-ökonomische System zu formulieren. Sie kommen zu dem Schluss, dass ein solcher Widerstand gegen neue Arten des Regierens mit neuen Taktiken der sozialen Bewegungen zu beantworten sei, zu denen die Kunst zählen kann. Um die Triebkräfte der Globalisierung zu erfassen, entwickeln sie eine Skala von intim, urban, national und kontinental. Der dabei angewandte Globalisierungsbegriff umfasst die neoliberale Raumpolitik konkurrierender Absatzmärkte sowie die des spekulativen Finanzmarktes, mit samt ihren dazugehörigen Institutionen und supranationalen Infrastrukturen, sowie den daraus entstehenden mikrostrukturellen Formen territorialer Herrschaft. Durch die Dynamik des Zusammenspiels jener Machtfaktoren verschieben sich die territorialen Grenzen kontinentaler Blöcke ständig. Das Kontinentale gilt dabei als spezifische Repräsentation, als disziplinierende Artikulation, konturiert von bestimmten Technologien, wie von der Einführung des weltweiten Containertransports in den 1960er und dem Einsatz eines erdumspannenden Satellitensystems in den 80er Jahren bis zur aktuellen Verbreitung des Internets.

---

<sup>138</sup> 16 Beaver Group: [www.16beavergroup.org/drift/intro2008.htm](http://www.16beavergroup.org/drift/intro2008.htm), am 10.10.2009: “Die Hypothese ist, dass wir mit der Suche nach Artikulationen auf einer regionalen oder kontinentalen Ebene, Wege der Übersetzung und des Austauschs finden können, die die globalen Dynamiken adressieren ohne in vorgefertigte nationale Reflexe zurück zu fallen.“ [Übersetzung J.M.]

Das Kontinentale gilt somit als Summe von konstruktiven als auch destruktiven Kräften; seine Verschiebungen, also seine Tektonik, produziert immer wieder neue Ränder, Minderheiten und Konflikte. Die ungleiche wirtschaftliche Entwicklung – verbunden mit der Ausbeutung von Ressourcen, der Privatisierung von Sicherheit, der Militarisierung und schließlich Entfremdung der Gesellschaft – etabliert den permanenten Ausnahmezustand als Regierungsmaxime der kontinentalen Drift.

“A continent is a name for immensity without reserve: a mass of land so large you can never imagine the end of it, the ground of everything. Yet the questions we want to raise are intimate ones, which over the course of recent decades have crept their way into the thoughts and feelings of individuals, associations, cultural groups, professional or political formations and even nations, when they are faced with the emergence of a society beyond all borders, a non-place where the continents themselves begin to lose their moorings. How to conceive of a world society? [...] Above all, should I be part of it? How to take that decision – or assert that refusal?”<sup>139</sup>

Mit diesen Worten spitzt die 16 Beaver Group die oben genannten Prämissen auf das zentrale Problem der widersprüchlichen Konsequenzen für das Subjekt zu. Es ist die Ambivalenz des zugleich integrativen *und* antagonistischen Potenzials der Transformation der normativen planetaren Projektionen, die das Projekt *Continental Drift* als Krux der Transnationalisierung – des Prozesses des Überschreitens des Nationalen – herausstellt. Die an den sich verschiebenden kontinentalen Grenzen entstehenden neuen Regionalismen, Revolutionen und Hegemonien rücken als Hauptgegenstand in den erklärten Fokus der kulturtheoretischen und künstlerischen Kritik. Ihre eigene Position versteht die Gruppe als in transnationale Austauschprozesse verwickelte kulturelle ProduzentInnen. Dabei erklären sie die Produktion und Konfrontation kultureller Werte durch Übersetzung und folglich die Entstehung und Aktivierung „komplexer linguistischer Gemeinschaften“ zur wichtigsten Herausforderung. Genauer:

---

<sup>139</sup> 16 Beaver Group: [www.16beavergroup.org/drift/intro2008.htm](http://www.16beavergroup.org/drift/intro2008.htm), am 10.10.2009: “Ein Kontinent ist ein Name für rückhaltlose Unendlichkeit ohne Rückhalt: eine Landmasse so groß, dass man sich ihr Ende, den Grund von allem, nie vorstellen kann. Doch die Fragen, die wir stellen möchten, sind intime Fragen, die sich im Laufe der letzten Jahrzehnte eingeschlichen haben in die Gedanken und Gefühle der Menschen, in die Verbindungen, Kulturkreise, beruflichen oder politischen Gruppierungen und sogar Nationen, wenn sie konfrontiert sind mit der Entstehung einer Gesellschaft jenseits aller Grenzen, einem Nicht-Ort, wo die Kontinente selbst beginnen ihre Plätze zu verlassen. Wie wäre eine Weltgesellschaft zu denken? [...] Vor allem: sollte ich ein Teil davon sein? Wie ist diese Entscheidung zu treffen – oder diese Verweigerung zu vorzubringen?“ [Übersetzung J.M.]

“The goal, then, is to map out the majority models of self and group within each of the emerging continental systems, to see how they function within the megamachines of production and conquest – and at the same time, to cross the normative borders they put into effect, in order to trace microcartographies of difference, dissent, deviance and refusal.”<sup>140</sup>

Für die Frage nach den Strategien der aktuellen transnational-institutionskritischen Praxis lassen sich aus der organisatorischen, ästhetischen und inhaltlichen Anordnung von *Continental Drift* folgende Schlüsse ziehen: Die eigenen diskursiven Verbindungslinien werden über die Konstellation der Ko-OrganisatorInnen und die eingeladenen ReferentInnen gezogen; die gemeinsame künstlerisch-aktivistische Praxis aktiviert eine bestimmte Tradition kollektiver Gegenöffentlichkeit. Die Verortung dieser Praxis innerhalb konkreter geopolitisch-ökonomischer Bezugspunkte<sup>141</sup> konstituiert sowohl die organisatorisch-formale Ebene jener Institutionskritik als auch den inhaltlichen Schwerpunkt der Auseinandersetzung. Die kritische Aneignung dominanter geopolitischer Visualisierungstechniken (zum Beispiel der Landkarte) dient der Problematisierung ihrer Scheinfaktizität – ihrer strategisch verdeckten Fiktionalität – und schließlich einer möglichen Entunterwerfung des politischen Subjekts. Die kritischen Techniken, die am Beispiel der frühen Werke Hans Haackes als Vorbedingung der aktuellen transnational-institutionskritischen Kunst vorgestellt worden sind, werden in der Anwendung und Erweiterung von *Continental Drift* als eine Intensivierung des Konzepts der Kritikalität erkennbar, die der Intensivierung von Transnationalisierung in der Zeit zwischen der ersten und der dritten Generation der Institutionskritik entspricht. Diese konkreten Anwendungen und Erweiterungen will ich im Folgenden entlang dreier Beobachtungen darstellen: der Ausprägung eines kritischen Bewusstseins über die Ereignishaftigkeit von Kollektivität, die Auseinandersetzung mit Verschiebungsprozessen der Räume der Kunst, sowie die kritische Aneignung von Scheinfaktizität mit den Mitteln der künstlerischen Forschung.

---

<sup>140</sup> 16 Beaver Group: [www.16beavergroup.org/drift/intro2008.htm](http://www.16beavergroup.org/drift/intro2008.htm), am 10.10.2009: “Das Ziel ist also die dominanten Modelle von Selbst und Gruppe innerhalb jeder der entstehenden kontinentalen Systeme zu kartieren, um zu sehen, wie sie innerhalb der Megamaschinen von Produktion und Eroberung funktionieren – und zugleich die normative Grenzen zu überschreiten, die sie in Kraft setzten, um den Mikrokartografien von Differenz, Dissens, Abweichung und Ablehnung nachzugehen.” [Übers. J.M.]

<sup>141</sup> Die Taktik der Übernahme der Studioadresse als Name eines Kollektivs wäre ein interessantes, weiterführendes Beispiel für die kunsthistorische Verbindung von Raum- und Kollektivbewusstsein.

### (1) Die selbstreflexive Performanz des Kollektiven

Die heterogene Praxis der aktuellen Institutionskritik ist in der sie begleitenden Literatur vermehrt unter dem Schlagwort der „Exit Strategies“ subsumiert worden (so zum Beispiel in Alberros und Stimsons kürzlich erschienener Anthologie<sup>142</sup>). Aber will die 16 Beaver Group mit ihrer um Unabhängigkeit, Hierarchiefreiheit und Kollektivität bemühten Kommunikations- und Aktionsplattform<sup>143</sup> den Raum des Institutionellen oder gar der Kunst an sich verlassen? Ich glaube es nicht. Die kritische Nutzung institutioneller, vor allem akademischer Formate der Projektarbeit – Podiumsdiskussionen, Filmvorführungen, KünstlerInnenvorträge, Exkursionen und ein Internetangebot inklusive Veranstaltungskalender – weist viel mehr darauf hin, dass es den AutorInnen von *Continental Drift* um die Erweiterung und Neuformulierung (statt Verabschiedung) der Institution Kunst geht, um die aktive Formulierung eines Gegenentwurfs. Dieses Bemühen als „Ausstieg“ zu bewerten ignoriert nicht nur die vielfältigen Allianzen des Projekts auf der Akteursebene (wie beispielsweise die Involvierung des Museumsdirektors Charles Esche), sondern auch den bewussten Anschluss an institutionelle Präsentations- und Finanzierungskontexte. So nutzt die 16 Beaver Group durchaus die ihr per Ausstellungsbeteiligung gebotenen Ressourcen, wie zum Beispiel der Gwangju Biennale (2006), oder der Gruppenausstellungen *Social Capital* im Whitney Museum, New York (2004), *24/7 Wilno - Nueva York* im Contemporary Art Centre, Vilnius (2003) und *Get rid of yourself* in der ACC Galerie, Weimar (2003). Eine gute Vernetzung (etliche KünstlerInnen der Gruppe absolvierten das Whitney Independent Study Program) ermöglicht Präsentationen von etablierten KünstlerInnen wie Luis Camnitzer, Renee Green, Paul Chan, Walid Raad, Martha Rosler, Nils Norman und vielen mehr.

---

<sup>142</sup> Alberro / Stimson, a.a.O.

<sup>143</sup> Vgl. dazu Brian Holmes: „Continental Drift takes the model developed at the Beaux-Arts and makes it much better, fully collaborative, open to the city, focused on art-activism-social theory, critical and oppositional, free of all hierarchical bullshit and institutional ladder-climbing.“ In: [www.brianholmes.wordpress.com](http://www.brianholmes.wordpress.com), am 10.10.2009: „Continental Drift nimmt das in der Bildenden Kunst entwickelte Modell zum Ausgangspunkt und verbessert es entscheidend, macht es vollständig kollaborativ, öffnet es hin zur Stadt, fokussiert es auf die Theorie von Kunst-Aktivismus-Sozialität, macht es kritisch und oppositionell, frei von allem hierarchischen Mist und institutionellem Aufstiegsgehabe.“ [Übers. J.M.]

Die Rede von der „Exit Strategy“ übersieht weiterhin die inhärente Selbst-Institutionalisierung der längerfristigen künstlerischen Arbeit im Kollektiv, auch im offenen angelegten. Neben der gemeinsamen Gründungsidee, oft verbunden mit der Publikation einer manifestartigen Absichtserklärung, tragen der gemeinsame Name, mitunter die festen Räumlichkeiten, sowie eine bestimmte Rollenverteilung der Mitglieder zur wiedererkennbaren äußeren Organisation der Gruppe bei. Besonders aber die gemeinsame Ressourcenverwaltung, Verteilung und Beurteilung von Arbeitsaufgaben wie Veranstaltungsorganisation und -kommunikation, sowie bestimmte Grundsätze der Kooperationsvereinbarung und -logistik wären als quasi-institutionelle, wenn auch selbst-bestimmte Abläufe zu nennen, die sich nur wenig von den Arbeitsweisen kleinerer Kulturorganisationen (wie den meisten Kunstvereinen) unterscheiden. Doch wenngleich das Argument vom Ausstieg tatsächlich eher eine Alternative beschreibt, erfasst es doch den institutionskritischen Impetus des kollektiven Auftretens, wie der 16 Beaver Group. Entscheidender als die Außengrenze ist die „innere“ Reflexion, das Mitdenken sowohl der Bedingungen der Gemeinschaft als auch ihrer Ereignishaftigkeit. Diese besondere Performanz des Kollektiven kann, wie bereits weiter oben für das Werk Haackes beschrieben, als maßgeblicher Unterschied im Umgang mit den Öffentlichkeiten und Sichtbarkeiten von Kunst angesehen werden, auch (wenn nicht gerade) im Gebiet der Opposition. Was genau die Vorbedingungen, sozusagen der Grund, dieses gemeinschaftlichen oppositionellen Auftretens sind, welche Wirkung es entfaltet und welche Konsequenzen sich einstellen – diese Reflexion selbst aktiv zu betreiben ist einer der wichtigsten Subtexte von *Continental Drift* sowie etlicher ähnlich operierender Initiativen zeitgenössischer Institutionskritik. Wie hängen nun die Transnationalisierung als besondere Herausforderung jener zeitgenössischen Institutionskritik und die reflexive Selbst-Institutionalisierung kollektiver künstlerischer Arbeit als eine ihrer wichtigsten Strategie zusammen? Macht das kritische Bewusstsein für die transnationale Verfassung von Kunstinstitutionen sowie der Institution Kunst das quasi-institutionelle kollektive Auftreten – die Aneignung, Thematisierung und Gegenutzung transnationaler institutioneller Bedingungen – gar notwendig?

## (2) Raumzeitspezifität: der tektonische Bezugsrahmen der Kunst

“To believe that New York is still the hegemonic center of an ‘art world’ in the singular, or that all the values that matter can be hammered on the block at a Sotheby’s auction, is both stupid and dangerous, as cultural clashes everywhere are proving. But the same holds for people who believe that critical formulas can simply be ‘applied,’ without having to be put to the test each time [...] Across the planet, the renegotiation of the scales at which our societies are organized brings with it an intense debate about what art is, how it can be interpreted, what its places and uses should be and even who are its practitioners. And the same debates usually spill over into larger ones, about the forms, functions and possible uses of social institutions.”<sup>144</sup>

Diese Positionierung im Ankündigungstext von *Continental Drift* legt die Unmöglichkeit einer einheitlichen und eindeutigen „Kunstwelt“ und damit auch ihres Gegenübers dar. Teil dieser Unmöglichkeit einer klar umrissenen Institution Kunst, für oder gegen die man sich als KünstlerIn in Stellung bringen könne, ist auch die Verabschiedung von der Vereinfachung einer Institutionskritik als Kunstmarktkritik – und ihren räumlichen Dimensionen. Statt dessen, so heißt es oben weiter, geht es um die Verhandlung der räumlichen Maßstäbe des sozialen Lebens und seiner Organisation, inklusive der Kunst und ihrer Orte. Sieht man also von dem möglichen Anliegen eines Ausstiegs aus der Institution Kunst als aktuell effektive Kritikform ab, sondern fokussiert umgekehrt die Strategie der kritischen Aneignung, so lässt der im obigen Text dargestellte Bezug auf geopolitisch-ökonomische Debatten (beispielsweise eines Serge Guilbaut) vermuten, dass die Aneignung und Gegennutzung eines tektonischen, also beweglichen Raums der Kunst – in seiner transnationalen Verfassung – die Dynami-

---

<sup>144</sup> 16 Beaver Group: [www.16beavergroup.org/drift/intro2008.htm](http://www.16beavergroup.org/drift/intro2008.htm), am 10.10.2009:

“Zu glauben, dass New York immer noch das hegemoniale Zentrum einer singulären „Kunstwelt“ ist oder dass alle Werte, um die es geht, bei einer Sotheby’s Auktion unter den Hammer kommen könnten, ist sowohl dumm als auch gefährlich, wie kulturelle Konflikte überall beweisen. Aber das gleiche gilt auch für Leute, die glauben, dass kritische Formeln einfach ‘angewandt’ werden können ohne jedes Mal neu auf die Probe gestellt werden zu müssen [...] Überall auf der Welt bringt die Neuverhandlung der Maßstäbe nach denen unsere Gesellschaften organisiert sind, eine intensive Debatte darüber was Kunst ist, mit sich; wie sie interpretiert werden kann, was ihr Platz und Nutzen sein kann und sogar wer ihre Praktizierenden sind. Dabei münden die gleichen Debatten meist in größere, über die Formen, Funktionen und Einsatzmöglichkeiten von sozialen Institutionen.” [Übersetzung J.M.]

sierung der AutorInnen- beziehungsweise ProduzentInnenfunktion in Richtung kollektiver Initiativen bedingt; Initiativen, die die Bedingung ihrer konkreten Verortung erfahr- und erkennbar machen. *Continental Drift* spitzt das Argument gegen jene Tendenzen der Simplifizierung – wie die des Marktschematismus, teilweise auch der aktivistischen Globalisierungskritik – zu, durch die Betonung der *verschiedenen* geopolitischen Skalen, ihren mitunter widersprüchlichen Verschiebungsprozessen, aber auch ihren unterschiedlichen Geschwindigkeiten, also zeitlichen Bezugsrahmen. Mit diesen multiplen Verschiebungen auf unterschiedlichen Ebenen gerät auch der Ort der Kunst aus seinem inneren *und* äußeren Gefüge. So werden vor allem jene institutionellen Verfahren fraglich, die auf der Idee eines einheitlichen Raumes fußen. Es ist das Driften der kontinental konzipierten Kunstgeschichten, Kanone, Autorschaften und Märkte, aber auch künstlerischen Formsprachen und Wirkungsweisen, die das Projekt der 16 Beaver Group für die um ihren erweiterten Ort ringende Kunst zur Disposition stellt:

“Throughout the twentieth century the visual languages of modernism offered a means of communication, culminating more recently in a massive overflow of biennials, traveling shows, exchange programs and markets – contested from below by an explosion of autonomous interventions, self-organized circuits and alternative modes of production [...] The idea was to look at artworks and activist projects through a geopolitical and geocultural lens, in order to find some clues for future practices. [...] But what can the geopolitical lens reveal, when it’s a matter of artistic invention?”<sup>145</sup>

---

<sup>145</sup> 16 Beaver Group: [www.16beavergroup.org/drift/intro2008.htm](http://www.16beavergroup.org/drift/intro2008.htm), am 10.10.2009:

„Während des zwanzigsten Jahrhunderts boten die Bildsprachen der Moderne ein Mittel der Kommunikation, das in jüngster Zeit in einem massiven Überangebot von Biennalen, Wanderausstellungen, Austauschprogrammen und Absatzmärkten kulminierte – und „von unten“ durch eine Explosion von autonomen Interventionen, selbstorganisierten Zusammenhängen und alternativen Formen der Produktion angefochtenen wurde. [...] Es ging darum, auf Kunstwerke und aktivistische Projekte durch eine geopolitische und geokulturelle Linse zu schauen, um einige Anhaltspunkte für zukünftige Praktiken zu finden. [...] Was aber kann die geopolitische Perspektive offenbaren, wenn es um Fragen des künstlerischen Einfallsreichtums geht?“ [Übersetzung J.M.]

### (3) Scheinfaktizität, interventionistische Appropriation und künstlerische Forschung

In seinem Essay *Continental Drift: From Geopolitics to Geopoetics*<sup>146</sup> fasst Brian Holmes bestimmte Ergebnisse des Projekts zusammen. Als wesentliches künstlerisches „Thema“ nennt er die intensive Auseinandersetzung mit dem Moment der Ambivalenz, der Doppeldeutigkeit aber auch der Doppelfunktion („double bind“) des Driftens der Kontinente als normative Konstruktionen. Holmes bringt diese Auseinandersetzung in Verbindung mit dem kreativen Driften des surrealistischen Flaneurs der 1920er Jahre, weitergeführt und politisiert durch die situationistische *dérive*, wie Guy Debord sie in den 1960er Jahren als mögliches Mittel der „Psychogeografie“ einsetzte. Eine weitere Entwicklung erfuhr die Praxis des Driftens mit dem Konzept der Deterritorialisierung und dem Modell des Nomadischen, wie es Gilles Deleuzes und Felix Guattari es in den 1970er Jahren entwickelten<sup>147</sup> und die Holmes schließlich als Hauptreferenz für seine Darstellung der Methodik von *Continental Drift* dient. Er plädiert für eine Auseinandersetzung mit der durch das Driften produzierten Ambivalenz mittels kritischer Verknüpfung von künstlerischem Experiment, aktivistischer Intervention und sozialphilosophischer Analyse. Dabei sollen diese verschiedenen „Sprachen“, ihre Wahrheitsbehauptungen („truth claims“) und Empfindbarkeiten („sensoriums“) überkreuzt und so vor allem die Lücken zwischen ihnen aktiviert werden. Holmes folgend kann *Continental Drift* als eine Art „crazy compass“ verstanden werden, der die subjektive als auch kollektive Artikulation geopolitischer Verschiebungsprozesse vermisst. Die dabei vorzunehmende Aneignung wissenschaftlicher Techniken wie der Kartografie, das Bewusstsein über die Schwierigkeit im Umgang mit ihren Instrumentarien und informativen Ressourcen, sowie die notwendige kritische Distanz – nicht zum spezifischen Wissensbereich selbst, sondern in der ästhetischen Artikulation der durch die Aneignung gewonnenen Erkenntnisse – beschreibt Holmes in einer Weise, die signifikant an die Ausführungen Haackes zur Immobilien-Werkgruppe erinnert:

---

<sup>146</sup> Holmes, Brian: *Continental Drift. From Geopolitics to Geopoetics*, in: <http://brianholmes.wordpress.com/2008/03/17/activist-research>, am 10.10.2009.

<sup>147</sup> Vgl. Deleuze, Gilles / Guattari, Felix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II* (1980), Berlin 1992.

“Obviously, this kind of project is scientifically “impossible.” No conceivable group of researchers, and certainly not an ad-hoc operation, could possibly synthesize the varieties of knowledge needed at these scales. This is where a de facto censorship begins to operate, with all kinds of consequences. To accept the impossibility is to condemn oneself to ignorance, not only of the contemporary macrocosm (the world-space), but also of the dynamics of your own microcosm (what happens in your head, what pulses in your veins).”<sup>148</sup>

Um diese Darstellung der Arbeitsweise und des Wirkungsradius aktueller transnational-institutionskritischer Kunst und ihre Beziehungen zur oben dargestellten „Negativ-Geschichte“ der Institutionskritik nachzuvollziehen, lohnt sich der Blick auf ein weiteres künstlerisches Projekt aus dem Umfeld der 16 Beaver Group: *RadioActive*, eine in der Manhattaner Galerie White Box geplante, „kritikalitäre“ Ausstellung, kuratiert von der Galeristin Tanya Leighton und realisiert von Ayreen Anastas und Rene Gabri. Das Projekt bestand aus einem Radioprogramm, das unabhängige Nachrichten, Interviews und Diskussionen mit kulturpolitischen EntscheidungsträgerInnen, KünstlerInnengespräche und Soundarbeiten, wie dem Sampling von verschiedenen Nationalhymnen, umfasste.<sup>149</sup> Weil die Eröffnung am 11. September 2002, also zum ersten Jahrestag des Anschlags auf das New Yorker World Trade Center, geplant war, wurde sie vom us-amerikanischen *Homeland Security Cultural Bureau* untersagt, wie Anastas und Gabri ihr potentiell Publikum in einer Protest-Email vom 13. September 2003 informierten. Auf der Internetseite des Projekt war zu lesen:

“During a one week period, we propose to *fictitiously* close down Whitebox Gallery. [...] The intervention will involve some kind of notification to passersby that Whitebox has been closed by the Cultural Bureau of Homeland Security. A web URL for additional information will also be provided for those who wish to find out more information about the official reasons behind the closure and about the Bureau in general. Another group of initiatives will be letters of protest that will be sent/circulated by us and other

---

<sup>148</sup> 16 Beaver Group: [www.16beavergroup.org/drift/intro2005ny.htm](http://www.16beavergroup.org/drift/intro2005ny.htm), am 10.10.2009:

“Offensichtlich ist diese Art von Projekt wissenschaftlich „unmöglich“. Keine denkbare Gruppe von ForscherInnen, und schon gar kein Ad-hoc-Versuch, könnten die verschiedenartigsten Wissensgebiete, das auf diesen Ebenen benötigt wird, zusammenführen. Hier beginnt de facto eine Zensur, mit allen ihren Konsequenzen. Die Verunmöglichkeit zu akzeptieren bedeutet, sich selbst zu Ignoranz zu verurteilen, nicht nur gegenüber dem zeitgenössischen Makrokosmos (dem Welt-Raum), sondern auch gegenüber den Dynamiken seines eigenen Mikrokosmos (was in unserem Kopf ist und in unseren Adern pulsiert).“ [Übersetzung J.M.]

<sup>149</sup> Die Beiträge sind auf [www.16beavergroup.org/radioactive](http://www.16beavergroup.org/radioactive) nachhörbar.

artists/activists we are currently working with [...] which will be enlisted in helping *generate* questions/outrage over the closure. All of these actions will try to generate a public debate among cultural workers and institutions about the ramifications of “heightened security and policing” of the “Home-land”. Furthermore, they will seek to question the role and responsibility of cultural spaces/workers in contesting and calling into question emerging social/political problems.”<sup>150</sup> [Hervorhebung J.M.]

Neben der hauptsächlichlichen Taktik der fiktiven Zensur zur Überprüfung der aktuellen Motivationen und Möglichkeiten öffentlicher institutionskritischer Debatten, wird der kritische Bezug auf die Argumentation früherer institutionskritischer Ereignisse weiterhin explizit:

“We would like to see “Guggenheimlichkeit” more as a provocation, with ruptures in its narrative and inconsistencies in its arguments. We do not believe it is intended to be a clearly spelled out idea of what is wrong with museums or even where museums are headed. However, at its core we find a certain frustration with consistency, which we agree with and which relates to our proposed project.”<sup>151</sup>

Hier kommt die Prämisse der Ambivalenz als Resultat der aktuellen Unmöglichkeit eindeutiger oppositioneller Positionierung und als Resultat eines erhöhten Bewusstseins der eigenen kunstbetrieblichen Verwicklung zum Ausdruck. Den Begriff der „Guggenheimlichkeit“ entnehmen Anastas und Gabri einem Artikel von Carl Skelton,

---

<sup>150</sup> 16 Beaver Group: [www.16beavergroup.org/radioactive/proposal.htm](http://www.16beavergroup.org/radioactive/proposal.htm), am 10.10.2009:

“Während eines Zeitraums von einer Woche schlagen wir vor, die Whitebox Gallery *fiktiv* zu schließen. [...] Die Intervention wird eine Art von Mitteilung an die PassantInnen beinhalten, dass Whitebox durch das Kulturbüro für Innere Sicherheit geschlossen wurde. Weitere Informationen wird eine Webseite für diejenigen, die mehr Informationen über die offiziellen Gründe für die Schließung und über das Büro wünschen, zur Verfügung stellen. Eine weitere Maßnahme sind Protestbriefe, die von uns und anderen KünstlerInnen/AktivistInnen, mit denen wir derzeit arbeiten, gesendet/gestreut werden [...] und die helfen werden Fragen/Empörung über die Schließung zu generieren. All diese Aktionen werden versuchen, eine öffentliche Debatte unter KulturarbeiterInnen und Institutionen über die Auswirkungen von ‚erhöhter Sicherheit und Polizei‘ des ‚Heimatlandes‘ zu generieren. Darüber hinaus sollen sie die Rolle und Verantwortung der kulturellen Räume/ArbeiterInnen im Kampf gegen die aufkommenden sozialen/politischen Probleme befragen.” [Übersetzung und Hervorhebung J.M.]

<sup>151</sup> 16 Beaver Group: [www.16beavergroup.org/radioactive/proposal.htm](http://www.16beavergroup.org/radioactive/proposal.htm), am 10.10.2009:

„Wir möchten ‚Guggenheimlichkeit‘ eher als eine Provokation verstehen, mit Brüchen in ihrer Erzählung und Ungereimtheiten in ihren Argumenten. Wir glauben nicht, dass sie bestimmt ist, eine deutlich formulierte Vorstellung davon zu geben, was falsch an Museen ist oder gar wo Museen hinsteuern. Doch in seinem Kern finden wir eine bestimmte Frustration mit Konsistenz, die wir teilen und mit der unser vorgeschlagenes Projekt in Beziehung steht.“ [Übersetzung J.M.]

Künstler und Direktor des Brooklyn Experimental Media Center.<sup>152</sup> Seine These ist – ähnlich der weiter oben zitierten Perspektive Holmes' – dass die aktuell wirksamste Zensur die Selbstzensur ist, der vorauseilende Gehorsam der Akzeptanz scheinbar ohnehin unmöglicher Anliegen. Skeltons Neologismus verbindet dafür die zensurfreudige Kunstinstitution Guggenheim mit dem Konzept der Unheimlichkeit und seiner Freudianischen Mehrdeutigkeit von Heim, Geheimnis und Rückkehr des Verdrängten. Es ist die ambivalente Verwicklung der Institutionskritik auch in die Zensurprozesse – von deren spektakelhafter Aufführung die „Negativ-Karriere“ der KünstlerInnen langfristig profitiert – die Anastas und Gabri in ihrer interventionistischen Inszenierung von Zensur thematisieren. Was in *Continental Drift* durch das Herauslösen von Landkarten, Diagrammen und Statistiken aus ihrem scheinbar faktischen Zusammenhang erreicht werden sollte, findet seine umgekehrte Entsprechung in der Konstruktion eines scheinbar faktischen Zusammenhangs von Zensur und Diskussion von *RadioActive*. Die gemeinsame interventionistisch-appropriative Methode, wie auch Skelton sie nahelegt<sup>153</sup>, fußt auf der Verknüpfung von der zwei wesentlichen Taktiken: Experiment und Modularität. Das Experiment fordert die dominanten Logiken von Wahrheit und ihre Protokolle mit der Herstellung einer spekulativen Form, einer neuen Anordnung des Faktischen, heraus. Modularität hingegen verhindert den Abschluss auch dieser neuen Anordnung, indem sie prinzipiell Raum für Erweiterung vorsieht und damit das Absolute und Totalitäre verweigert.

Folgt man dieser Methodologie, wird der Anschluss der Praxis der 16 Beaver Group – exemplarisch für die Mehrzahl der aktuellen institutionskritischen Verfahren – an den Diskurs der Künstlerforschung deutlich. Vor dem Hintergrund der kunsthistorischen Verbindungslinien der verschiedenen institutionskritischen Generationen, stellt sich künstlerische Forschung als das Einlösen *und* Aufbrechen der frühen konzeptuellen Praxis beispielsweise Hans Haackes dar. Einmal mehr leistet Brian Holmes die-

---

<sup>152</sup> Skelton, Carl: Guggenheimlichkeit; in: [www.ultratopia.com/guggenheimlichkeit/index.html](http://www.ultratopia.com/guggenheimlichkeit/index.html), am 10.10.2009: "Guggenheimlichkeit" is what happens when the people making the decisions decide that the interface is where the action is." Übersetzung: "Guggenheimlichkeit ist was passiert, wenn Entscheidungsträger sich dafür entscheiden, dass eine bestimmte Schnittstelle der Ort zu sein hat, an dem Aktivität stattfindet." [Übersetzung J.M.]

<sup>153</sup> Vgl. Skelton.

se Zusammenschau. Sein Text *Extradisciplinary Investigations: Towards a New Critique of Institutions* (2007)<sup>154</sup> subsumiert die Anliegen der dritten Generation der Institutionskritik wie folgt:

“What is the logic, the need or the desire that pushes more and more artists to work outside the limits of their own discipline, defined by the notions of free reflexivity and pure aesthetics, incarnated by the gallery-magazine-museum-collection circuit, and haunted by the memory of the normative genres, painting and sculpture?“<sup>155</sup>

Dem gegenwärtigen Wissensbetrieb als Gegenstand der institutionskritischen Aneignung attestiert Holmes ein doppeltes Problem: Die Inflation interdisziplinärer Diskurse auf der einen und eine gewisse Disziplinlosigkeit auf der anderen Seite, beides jedoch Resultate der anti-autoritären akademischen Revolten der 1960er Jahre. Situiert sich künstlerische Forschung als Verfahren der Institutionskritik also an einer neu zu konfigurierenden Schnittstelle von Theorie und Praxis, so besteht, nach Holmes, ihr Hauptproblem im Umgang mit den Konsequenzen jener doppelten Ziellosigkeit – zugleich eines institutionskritischen Erbes des doktrinär-eingerosteten linken Aktivismus. Die reflexive Überschreitung dieser verfestigten Grenzen erklärt Holmes daher zum dringenden Hauptanliegen der aktuellen Institutionskritik:

“This complex movement, which never neglects the existence of the different disciplines, but never lets itself be trapped by them either, can provide a new departure point for what used to be called institutional critique.“<sup>156</sup>

---

<sup>154</sup> Holmes, Brian: *Extradisciplinary Investigations: Towards a New Critique of Institutions*, in: [www.eicpc.net/transversal/0106/holmes/en](http://www.eicpc.net/transversal/0106/holmes/en), am 10.10.2009; englischer Originaltext abgedruckt in Raunig / Ray 2009, a.a.O., S. 53-62; sowie: Holmes, Brian: *Escape the Overcode. Activist Art in the Control Society*, Eindhoven 2009, S. 98-109; folgende Übersetzung: *Extradisziplinäre Forschungen. Für eine neue Institutionenkritik*, in: [www.eicpc.net/transversal/0106/holmes/de](http://www.eicpc.net/transversal/0106/holmes/de), am 10.10.2009

<sup>155</sup> Holmes 2009, S. 1: „Was ist die Logik, die Notwendigkeit oder das Begehren, das immer mehr KünstlerInnen dazu bringt, außerhalb der Grenzen ihrer eigenen Disziplin zu arbeiten, die durch die Begriffe der freien Reflexivität und der reinen Ästhetik definiert, in der Verbindung Galerie-Zeitschrift-Museum-Sammlung verkörpert sind und die von der Erinnerung an die normativen Genres der Malerei und Bildhauerei heimgesucht werden?“

<sup>156</sup> Holmes 2009, S. 2: „Diese komplexe Bewegung, die die Existenz der verschiedenen Disziplinen nie vernachlässigt, sich aber auch nie von ihnen einfangen lässt, kann einen neuen Ausgangspunkt für das bieten, was Institutionskritik genannt worden ist.“

Holmes' wichtigste Referenz für diese Problemlage ist – und damit bestätigt sich eine wichtige Vermutung dieser Arbeit – die erste Generation der Institutionskritik. Haackes „Presslufthammerangriffe“ verknüpft er mit den „anti-institutionellen Revolten“ der 1960er und 1970er Jahre zu einem Bezugsrahmen für die aktuelle institutionskritische Praxis, die sich in „komplexen Untersuchungen und Überschreitungen der Konditionierung ihrer eigenen Aktivität im ideologischen und ökonomischen Rahmen des Museums“<sup>157</sup> äußere. Die Formen der Institutionskritik der späten 1980ern und 90er Jahre hingegen, vor allem das Werk von Andrea Fraser, disqualifiziert Holmes als fetischisierende Variante einer „sich selbst bedienenden, institutionellen Kunsttheorie“ und als Legitimitätszirkel „des objektorientierten Milieus, das irreführenderweise eine ‚Welt‘ genannt wird“. Eine mögliche dritte Phase der Institutionskritik im „Zeitalter des Universums des kognitiven Kapitalismus“ müsse nun in der Form der künstlerischen Forschung nicht nur den Austausch zwischen den künstlerischen Disziplinen untereinander verfolgen, sondern auch die „wirklich kritischen Reservoirs“ gegenkultureller Positionen einbeziehen. Diese Reservoirs sieht Holmes vor allem in denjenigen sozialen Bewegungen und politischen Vereinigungen angelegt, „die nicht auf eine allumfassende Institution reduziert werden können“<sup>158</sup>. Die Gemeinsamkeit der kollektiven künstlerischen Aktionen der späten 1960er Jahre und der aktuellen institutionskritischen Kollektivität bestehe vor allem in der „immanenten Kritik“. Darunter versteht Holmes eine kritische Praxis *innerhalb* der diskursiven und materiellen Strukturen von Kunstinstitutionen – mit anderen Worten: Kritikalität (statt „Exit Strategy“). Politisches Engagement hingegen müsse mit der kollektiven, expressiven und vor allem affekthaften Subjektivität des jeweiligen Netzwerks angereichert werden. So kommt Holmes zu dem Schluss:

---

<sup>157</sup> Holmes 2009, S. 2. Dabei ist es Holmes wichtig zu betonen, dass es sich bei dieser ersten institutionskritischen Generation keinesfalls um eine aus der Buchloh'schen Kanonisierung abgeleitete „Bewegung“ handele. Doch auch wenn die strategische Behauptung von „Bewegung“ sicherlich zu diskutieren wäre, liefert vor allem die Form der unterschiedlichen, sich überlappenden, kreativen Solidaritätsbekundungen, wie sie am Fall Burens und Haackes bereits deutlich wurden, ein Argument immerhin für ein sich artikulierendes Bewusstsein verknüpfter Praktiken.

<sup>158</sup> Holmes 2009, S. 4.

“It is when these subjective and analytic sides mesh closely together, in the new productive and political contexts of communicational labor (and not just in meta-reflections staged uniquely for the museum), that one can speak of a “third phase” of institutional critique – or better, of a “phase change” in what was formerly known as the public sphere, a change which has extensively transformed the contexts and modes of cultural and intellectual production in the twenty-first century.“<sup>159</sup>

Gewinnt Holmes diese Definition der dritten Phase der Institutionskritik als Verschränkung von Analyse und Affekt hin zu neuen Formen von Öffentlichkeit nun aus der künstlerischen Praxis der 16 Beaver KameradInnen oder orientiert sich die neue Institutionskritik am theoretischen Ideengut? Die Unlösbarkeit dieser Frage belegt die Wirksamkeit jener doppelten Bewegung von „immanenter Kritik“ und „extradisziplinärer Forschung“. Diese Bewegung wirkt als intersubjektives Experiment der Verwicklung von Kunst in vermeintlich entfernte Gebieten (wie Finanzwesen, Geografie, Urbanismus etc.), die über die ästhetischen Konsequenzen die involvierten institutionellen Rahmenbedingungen destabilisiert, mitunter transformiert. Kunst, Kritik und Politik bedingen sich in der erkundenden Praxis einer Institutionskritik, die an sich nicht neu ist (und nicht sein muss), aber mit einer neuen, durch Transnationalisierung bedingten Notwendigkeit die Entunterwerfung aus der „affektiven Lähmung“ (Holmes) und den auf diese Weise limitierten politischen Möglichkeiten verfolgt.

“[...] Art history has emerged into the present, and the critique of the conditions of representation has spilled out onto the streets. But in the same movement, the streets have taken up their place in our critiques.“<sup>160</sup>

---

<sup>159</sup> Holmes 2009, S. 4.: „Wenn diese subjektiven und analytischen Seiten in den neuen produktiven und politischen Kontexten der Kommunikationsarbeit eng ineinander greifen (und nicht nur in den Metareflexionen, die einzig fürs Museum inszeniert werden), dann kann man von einer „dritten Phase“ der institutionellen Kritik sprechen – oder besser von einer „Phasenverschiebung“ in das, was früher als öffentliche Sphäre bekannt war, ein Wechsel, der die Zusammenhänge und Formen der kulturellen und intellektuellen Produktion im 21. Jahrhundert weitgehend transformiert hat.“

<sup>160</sup> Holmes 2009, S. 5: „[...] die Kritik der Repräsentationsbedingungen ist auf die Straßen hinaus geströmt. Doch in derselben Bewegung haben die Straßen ihren Platz in unseren Kritiken eingenommen.“

In diesem Sinne steht das Konzept der Kontinentaldrift in unmittelbarem Zusammenhang mit den unterschiedlichen Kritikbegriffen. Die „*geopoetische* Antwort“ (Holmes) der aktuellen Institutionskritik auf das zunehmende Driften kontinental konzipierter Seins- und Wissensseinheiten bei gleichzeitigem Ausbau der Sekurokratie ist ihre raumzeitspezifische Kritikalität. Das Transnationale wird als Teil einer umfassenderen Transformation geopolitischer Systeme erkenntlich. Als Kunst, nicht dermaßen regiert zu werden, bildet die kollektive und selbstreflexive Aufführung konkreter institutioneller Verbindungslinien und Brüche die scheinbar unumstößlichen geopolitisch-ökonomischen Bedingungen von Kunst nicht nur ab sondern vor allem um. Dabei ist es, wie das Projekt *Continental Drift* zu verstehen gibt, nicht zwingend, die institutionellen Strukturen der Kunst direkt zu adressieren – auch nicht sie zu verlassen – um auf künstlerische Weise institutionskritisch wirksam zu werden. Im Gegenteil: den selbst-limitierten und somit selbst-zensierten Spielraum „Kunstinstitution“ der Institutionskritik gilt es „extradisziplinär“ zu erweitern. Mit kritisch appropriierten künstlerischen Mitteln kann Ausgeschlossenes (re-)aktiviert und gegengenutzt werden, um so auf den *verschiedenen* institutionellen Ebenen und räumlichen Skalen von „Kunst“ die erforderlichen Verschiebungen zu erwirken. Dabei liegt das Konfliktpotenzial auf der Hand: der Abbau des Kunstwerks, die Absage der Ausstellung, die Schließung der Institution – kurz: der Versuch der (kunst-)historischen Unsichtbarmachung. Auf welche Weise jene Formen des Konflikts und der Gegnerschaft wiederum kritisch nutzbar sind, soll das folgende Kapitel untersuchen.

4.

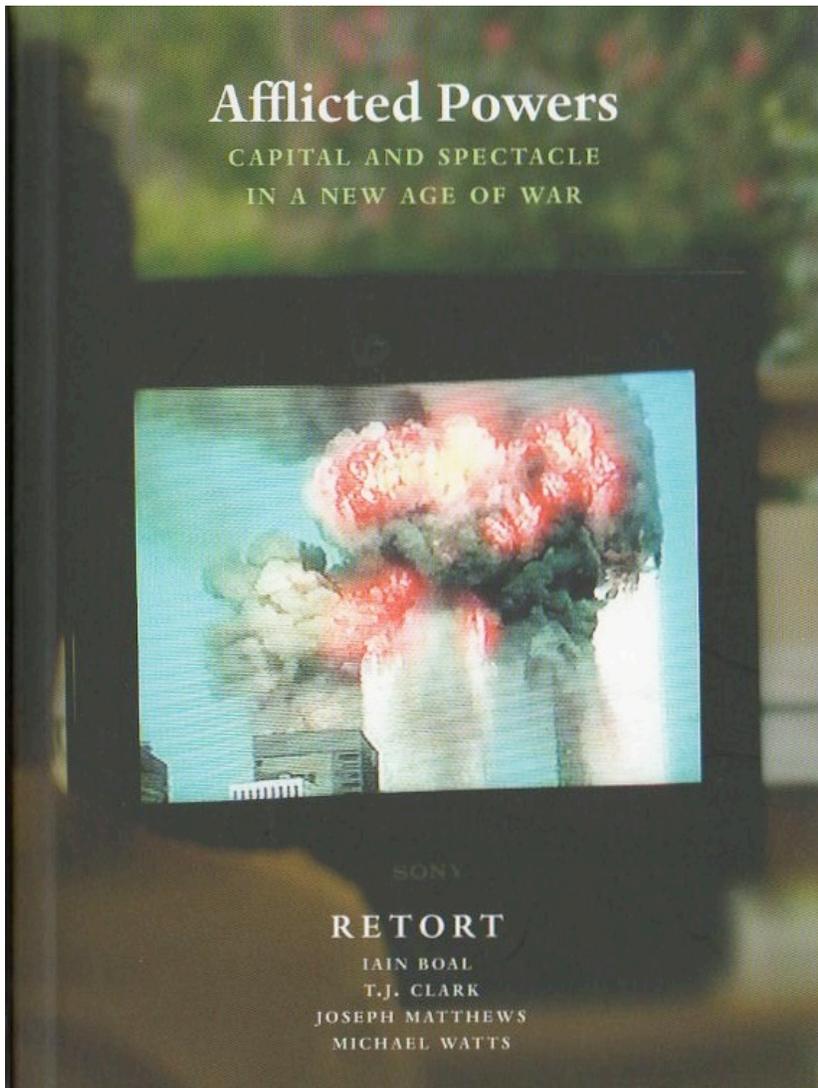


Abb. 21

Neben der umgangssprachlichen Konnotation der künstlichen Erzeugung, meint „Retorte“ im Englischen auch „scharfe Erwiderung“. Der Wortstamm „tort“ aus dem Lateinischen „tortum“, verdrehen – dem englischsprachigen juristischen Begriff für zivile Fehlleistungen – markiert das grundlegende Argument der Ver- und Entfremdung. Die Schrift *Afflicted Powers: Capital and Spectacle in a New Age of War* (2005)<sup>161</sup> des kalifornischen Kollektivs Retort demonstriert die kausale Verbundenheit dieser Bedeutungen.

---

<sup>161</sup> Retort (Boal, Iain / Clark, T.J. / Matthews, Joseph / Watts, Michael): *Afflicted Powers: Capital and Spectacle in a New Age of War*, a.a.O.

Im Klappentext des Buches positionieren sich die Autoren, der Sozialhistoriker Iain Boal, der Anwalt Joseph Matthews, der Geograf Michael Watts und der bereits ein-  
führend vorgestellte Kunsthistoriker T. J. Clark:

„Retort is a gathering of antagonists to capital and empire, based for two decades in the San Francisco Bay Area. The present book arises from the group’s efforts to confront the current political moment and some of the main forms of resistance to it.“<sup>162</sup>

Prominent zwischen Umschlagabbildung (Abb. 21) und Inhaltsverzeichnis platziert, stehen sich der titelgebende Auszug aus John Miltons epischem Gedicht *Paradise Lost* (1667)<sup>163</sup> und die Fotografie einer Folterung (englisch „torture“) aus dem us-amerikanischen Gefängnis Abu Ghraib im Jahr 2003 gegenüber. Wie dieses erste Beispiel zeigt, gilt Retorts scharfe Erwidern der Verdrehung visueller Mittel in der Form des Spektakels – der künstlichen Erzeugung und Inszenierung von Erscheinungen und Ereignissen zum Zweck sozio-ökonomischer Kontrolle – im Kontext eines „Neuen Zeitalters des Krieges“. Diese neue Ära des Krieges sei, so Retort, durch die Verstrickung der Technologien des Spektakels mit der rapiden Militarisierung des Neoliberalismus charakterisiert. Die Umschlagabbildung der Publikation markiert den Anschlag auf das New Yorker World Trade Center, der den offiziellen Anlass zum internationalen „Kampf gegen den Terror“ gab, als zentralen Gegenstand von Affekt als auch Analyse.

---

<sup>162</sup> „Retort ist ein Zusammenschluss von Gegnern des Kapitals und des Empires, die seit zwei Jahrzehnten von der Bucht von San Francisco aus operiert. Das vorliegende Buch entsteht aus den Bemühungen der Gruppe, den aktuellen politischen Moment und einige seiner wichtigsten Formen des Widerstands zu konfrontieren.“ [Übersetzung J.M.]

<sup>163</sup> Milton, John: epischem Gedicht *Paradise Lost* (1667)

“And, re-assembling our afflicted Powers,  
Consult how we may henceforth most offend  
Our Enemy, our own loss how repair,  
How overcome this dire Calamity,  
What reinforcement we may gain from Hope,  
If not, what resolution from despare.”

dt. Das verlorene Paradies:

„Und sammelnd unser tiefbetrübtes Heer  
Erwägen, wie wir unsern Schaden bessern,  
Und unser furchtbar Elend überstehn,  
Wie aus der Hoffnung wir Verstärkung schöpfen,  
Wo nicht, Entschlossenheit aus der Verzweiflung.“

Es ist die Feindschaft gegenüber aber auch innerhalb der ideologischen Herrschaft mit visuellen Mitteln, die Retorts Arbeit motiviert. Ihre Hauptthese ist der effektive Eintritt des Spektakels in Formationen realer neo-kolonialer Katastrophen, den Retort als Wiederkehr historischer primitiver Akkumulation beziehungsweise „Akkumulation durch Enteignung“ (Harvey) bewerten.<sup>164</sup> Die intensive Rezeption dieses Arguments im Kunstfeld – vermittelt beispielsweise vom Kurator Okwui Enwezor auf der 2. Sevilla Biennale im Jahr 2006 (Abb. 22)<sup>165</sup> – ist beispielhaft für die neue Welle expliziter Stellungnahmen zu transnationalen Konflikten, wie bereits das Beispiel *Continental Drift* als grundlegend für die aktuelle Institutionskritik anzeigte. Bevor also die Konsequenzen dieser spezifischen Stellungnahme näher auszuführen sind, scheint es sinnvoll, das ihr zu Grunde liegende Konzept von Feindschaft, Widerstreit und Antagonismus zu erfassen.

Eine der wichtigsten Theoretisierungen dieser Begriffe leistete die belgische politische Philosophin Chantal Mouffe. Ihre These vom Agonismus als Feld radikaler Demokratie soll daher kurz ausgeführt werden. Chantal Mouffes Konzeption des Agonismus ist vor dem Hintergrund ihrer breiter angelegten Demokratietheorie zu verstehen. Von ihrer ersten Buchveröffentlichung *Gramsci and Marxist Theory*<sup>166</sup> (1979)

<sup>164</sup> Michael Hardt betont in seiner Rezension von *Afflicted Powers* den polemischen Stil dieses Arguments: Er führt ihn auf die Entstehung des Buches aus einem Demonstrationspamphlet zurück: „The depth of this antagonism is intensified by a prevailing sense of defeat that runs through the book – the defeat of the Left generally and, more specifically, the defeat of the multitude that had attempted to contest the ruling powers and their permanent state of war in the enormous demonstrations of February and March 2003.“ (Hardt, Michael: *Incisive Retort*, in: *Artforum*, Nr. 44, 2005.)

<sup>165</sup>



Abb. 22

Das Flugblatt *All Quiet On The Eastern Front* war Teil von Retorts Installation *Afflicted Powers*, die vom 26.10.2006 bis zum 15.01.2007 auf der 2. Biennale von Sevilla, *The Unhomely: Phantom Scenes in a Global Society*, zu sehen war (Abb. 22). Die Installation bestand aus längeren Auszügen aus dem Buch *Afflicted Powers*, einem Stapel der erwähnten Flugblätter zum mitnehmen sowie einem Video, das Pablo Picassos Gemälde *Guernica* (1937) zeigt, wie es vor Aufnahmen von brennenden Ölfeldern und Antikriegsdemonstrationen auseinander fällt, ein Hinweis auf die kulturpolitische Zurückhaltung des Gemäldes durch die Vereinten Nationen.

<sup>166</sup> Vgl. Mouffe, Chantal (Hrsg.) *Gramsci and Marxist Theory*, London / Boston 1979.

bis zu ihrem aktuellen Text *Über das Politische*<sup>167</sup> (2005) entwickelt Mouffe ihre Überlegungen stets entlang der konkreten Analyse gegenwärtiger sozialer Konflikte. Konflikthaftigkeit beziehungsweise Antagonismus versteht sie als grundlegende Bedingung von Gesellschaft, eine Perspektive die sie vom deutschen Politikwissenschaftler Carl Schmitt übernimmt<sup>168</sup> und „post-marxistisch“ weiterentwickelt: Der Sonderstellung der Analyse von Kämpfen der sozialen Klasse, der zentralen Kategorie des klassischen Marxismus, setzt Mouffe die Betonung nicht-ökonomischer, vor allem kultureller Konflikte entgegen. Bereits im Vorwort zu ihrem, gemeinsam mit Ernesto Laclau verfassten, viel zitierten Buch *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics* (1985) heißt es beispielsweise:

“Our thesis is that antagonisms are not objective relations, but relations which reveal the limits of all objectivity. Society is constituted around these limits, and they are antagonistic limits. [...] This is why we conceive of the political not as a superstructure but as having the status of an ontology of the social. From this argument it follows that, for us, social division is inherent in the possibility of politics, and [...] in the very possibility of a democratic politics.”<sup>169</sup>

Mouffes intellektuelle Verwurzelung in der materialistischen Dialektik wird deutlich, wenn sie diese These von der Grundsätzlichkeit jener sozialen Teilung in einem zweiten Schritt zu einem „war of positions“ zuspitzt. Das vom italienischen Journalisten, Philosophen und Politiker Antonio Gramsci übernommene Konzept der Hegemonie definiert bei Mouffe diesen „Kampf“. Hegemonie nach Gramsci ist die Macht der Repräsentation von gesellschaftlicher Ganzheit, um die die verschiedenen sozialen Gruppen konkurrieren. Entscheidend dabei ist, dass die Interessen, die die konkurrie-

---

<sup>167</sup> Mouffe, Chantal: *Über das Politische* (2005), Frankfurt am Main 2007.

<sup>168</sup> Mouffes Rezeption der umstrittenen Thesen Schmitts ist Gegenstand einer Diskussion, die den Rahmen dieser Ausführungen sprengen würden. Vgl. Dies.: *The Challenge of Carl Schmitt*, London / New York 1999.

<sup>169</sup> Laclau, Ernesto / Mouffe, Chantal: *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, London / New York 1985, S. xiiif: “Unsere These ist, dass Gegensätze nicht objektive Beziehungen sind, sondern Beziehungen, die die Grenzen aller Objektivität enthüllen. Gesellschaft ist um diese Grenzen konstituiert, und sie sind antagonistische Grenzen. [...] Deswegen begreifen wir das Politische nicht als Überbau, sondern schreiben ihm den Status einer Ontologie des Sozialen zu. Aus diesem Argument folgt für uns, dass soziale Spaltung der Möglichkeit von Politik inhärent ist, sowie [...] der Möglichkeit einer demokratischen Politik überhaupt.” [Übersetzung J.M.]

renden Repräsentationen von gesellschaftlicher Ganzheit verfolgen, sich erst *innerhalb* des hegemonialen Konflikts entwickeln, anstatt auf einer gar überzeitlichen Tatsache zu beruhen. So kommen Mouffe und Laclau zu dem Schluss:

“It is only when the open unsaturated character of the social is fully accepted, when the essentialism of totality and of elements is rejected, that [...] 'hegemony' can come to constitute a fundamental tool for the political analysis of the left. [...] a form of politics which is founded not upon dogmatic postulation of any 'essence of the social' but, on the contrary, on affirmation of the contingency and ambiguity of every 'essence', and on the constitutive character of social division and antagonism.”<sup>170</sup>

Wie aber ist dieser politisch konstitutive Widerstreit vom Sozialdarwinismus eines „homo homini lupus est“ abzugrenzen; wie wird er im Rahmen radikaler Demokratie als Gesellschaftsform denkbar? Die deutlichste Antwort gibt Mouffe in *The Democratic Paradox*<sup>171</sup> (2000). Hier führt sie den Begriff des Agonismus ein, der den notwendigen Antagonismus sozialer Positionen produktiv „löst“. Dieser Lösung – die keineswegs als Versöhnung zu verstehen ist – liegt einmal mehr die klassisch dialektische Logik zugrunde, die die Koexistenz der im Widerspruch beziehungsweise im Konflikt entgegengesetzten Einheiten in der selben hegemonialen Position ausschließt; sie können höchstens *teilhaben* an dieser Position, in Form einer neuen Einheit. Diese Synthese, die Gemeinschaft in der Gegnerschaft, ist laut Mouffe die Grundlage für demokratisch mitbestimmte Verhältnisse. Derartige Konflikte gehen über den Antagonismus hinaus; sie sind Agonismus<sup>172</sup>.

---

<sup>170</sup> Laclau / Mouffe 1985, S. 192f: „Nur dann, wenn der offene, ungesättigte Charakter des Sozialen voll akzeptiert wird, wenn der Essentialismus von Totalität und Elementen zurückgewiesen wird, [...] kann 'Hegemonie' ein grundlegendes Instrument für die politische Analyse der Linken darstellen [...], eine Form der Politik, die nicht auf der dogmatischen Setzung eines 'Wesen des Sozialen' gegründet ist, sondern – im Gegenteil – auf der Bejahung der Kontingenz und Ambiguität von jedem 'Wesen' und auf dem konstitutiven Charakter der sozialen Spaltung und des Antagonismus.“ [Übersetzung J.M.]

<sup>171</sup> Mouffe, Chantal: *The Democratic Paradox*, London / New York 2000.

<sup>172</sup> Agonismus – vom Griechischen „agonistis“, der Handelnde bzw. Tätige („Ant-agonismus“ dementsprechend der Gegenhandlende bzw. Gegner) – wurde als Begriff zuvor vor allem in der Verhaltensbiologie für Verhaltensweisen verwendet, die im Zusammenhang mit einem Konflikt stehen und vom aggressiven Angriff über Beschwichtigung bis zur defensiven Flucht reichen. Die interessante Parallele, dass agonistischem Verhalten im biologischen Kontext stets ein hoher Grad an Ritualisierung zugeschrieben wird – eine Strategie, mittels bestimmter Warnsignale die mit einem tatsächlichen Kampf verbundene Verletzungsgefahr zu verringern – müsste Mouffes These vom geteilten *symbolischen* Feld als demokratische Ermöglichung gesellschaftlicher Antagonismen bekannt gewesen sein (vgl. Hickman, Cleveland et al.: *Zoologie*, München 2008).

Das Paradox der radikalen Demokratie Mouffescher Prägung liegt nun in der Radikalität, also dem hohen Grad der Artikulation und des Ausagierens von Differenzen, die notwendig ist um innerhalb agonistischer Verhältnisse Gegnerschaft zu behaupten. Demokratie hingegen sei um die Mäßigung eben jener prinzipiell antagonistischen Artikulationen bemüht, um das mit dem Gegner geteilte symbolische Feld herzustellen beziehungsweise zu erhalten, das für den Agonismus die zweite wesentliche Bedingung ist. Im Gegensatz zu den eskalativen Tendenzen von Radikalität strebt Demokratie also nach der Ausdehnung des Ringens um Interessenvertretung auf eine möglichst breite Basis. Diese Basis lässt – im Gegensatz zum traditionellen marxistischen Klassenkampf – auch Allianzen verschiedenen sozialer Schichten zu und bewirkt so eine heterogenere Definition von Kollektivität. Ein wichtiges Element dieser Heterogenitätsprämisse des Agonismus ist die Auffassung vom „organischen Intellektuellen“. Sie durchzieht die Entwicklung der Hegemonietheorie bei Gramsci – und nimmt das Konzept der Kritikalität in mancher Hinsicht vorweg. Gramsci definiert die Funktion des Intellektuellen in der Gesellschaft als eine doppelte: die des Führens und die des Leitens. „Traditionelle“, ausschließlich auf das Führen bedachte Intellektuelle verstanden sich als unabhängige gesellschaftliche Schicht und limitierten so ihren tatsächlichen Wirkungsradius auf die Beschreibung der Verhältnisse. Als Leiter oder auch *Organisator* gesellschaftlicher Prozesse aus der Mitte ihres unmittelbaren sozialen Kontext heraus könnten hingegen „organische“ Intellektuelle gesellschaftliche Verhältnisse darstellen, also Hegemonie (im Sinne dominanter Repräsentationen) herstellen und – mittels gesellschaftlicher Institutionen (!) – sichern. Kurz: Einfluss auf die aktuell herrschenden Verhältnisse ausüben. Entscheidend für die Frage nach der künstlerischen Institutionskritik ist nun Mouffes Betonung der Bedeutung von Kultur bei Gramsci: „Organische“ Intellektuelle gestalteteten vor allem mit den Mitteln der Kultur, mit ästhetischen Mitteln. Damit ließe sich im Anschluss an Mouffes Gramsci-Rezeption und mit Bezug auf die Argumentation von Retort auch die affektive Dimension der ästhetischen Gestaltung gesellschaftlicher Repräsentationen betonen. Dass bei Mouffe jedoch die meines Erachtens wichtige Möglichkeit affektiver Konflikte *und* Bündnisse in der Konzeption „organischer“ Kulturarbeit oftmals keine Rolle spielt ist vor allem in den Fällen bedauerlich, in denen sie den kunstbetrieblichen Einladungen,

ihre These auf das kritische Kunstfeld anzuwenden, folgt. Mit einer gewissermaßen hegemonialen Berufung auf den französischen Poststrukturalismus, mit dem Mouffe in den 1980er Jahren die wichtige Weiterentwicklung marxistischer politischer Philosophie gelang, grenzt sie sich in Artikeln wie *Cultural Workers as Organic Intellectuals* (2008) ausdrücklich von Argumenten der politischen Bedeutung des Affektiven ab, wie beispielsweise von denjenigen des italienischen Postmarxismus, wie er vor allem mit der Arbeit von Antonio Negri Prominenz erlangte (siehe Kapitel 5). Dabei zeichnet sich der italienische postmarxistische Theorie Negrischer Prägung (auch Operaismus) vor allem durch die Diskussion der ästhetischen Mittel der organischen politischen Arbeit aus. In der Weiterführung (auch Postoperaismus) stellt sich nun die entscheidende Frage, wie die Position von KünstlerInnen in einer Gesellschaft zu denken sei, in der ihr ästhetisch-affektives Potenzial selbst schon Prinzip kapitalistischer Produktion geworden sei. Die Antwort des Postoperaismus schlägt sich gewissermaßen auf die Seite des Radikalismus und verabschiedet dabei den organisch verstrickten Intellektuellen, kehrt gar zur traditionellen Führerschaft einer unabhängigen gesellschaftlichen Schicht, der so genannten Multitude, und ihres Exodus zurück. Dem entgegnet Mouffe in *Cultural Workers as Organic Intellectuals* bestimmt:

“To conceive critical artistic practices as interventions in the hegemonic struggle also means that the political strategy cannot be one of exodus. Such a view, advocated by a diversity of post-operaist theorists, comes in different versions but they all imply that in the condition characteristic of empire, the traditional structures of power organized around the national state and representative democracy have become irrelevant and that they will progressively disappear. Hence the claim that we should simply ignore them and work towards the self-organization of the multitude. Those who follow this approach believe that one can ignore the existing power structures to dedicate oneself to constructing alternative social forms outside the state power network.”<sup>173</sup>

---

<sup>173</sup> Mouffe, Chantal: *Cultural Workers as Organic Intellectuals*, in: Schmidt-Wulffen, Stephan (Hrsg.): *The Artist as Public Intellectual?*, Wien 2008, S. 149-159, S. 158: „Kritische künstlerische Praktiken als Eingriffe in den hegemonialen Kampf zu begreifen bedeutet auch, dass die politische Strategie nicht eine des Exodus sein kann. Eine solche Auffassung, die die Vielfalt der postoperaistischen TheoretikerInnen befürwortet, gibt es in verschiedenen Versionen, aber sie alle bedeuten, dass in dem charakteristischen Zustand des Empire, die traditionellen Machtstrukturen, die um den Nationalstaat und die repräsentative Demokratie organisiert sind, bedeutungslos geworden sind und dass sie zunehmend verschwinden. Daher die Forderung, wir sollten diese Machtverhältnisse einfach ignorieren und uns für die Selbstorganisation der Multitude stark machen. Diejenigen, die diesem Ansatz folgen glauben, dass man die bestehenden Strukturen der Macht ignorieren kann, um sich dem Aufbau alternativer sozialen Formen außerhalb staatlicher Macht zu widmen.“ [Übersetzung J.M.]

Ohne an dieser Stelle die vielfachen Anknüpfungspunkte und Grenzziehungen des italienischen Operaismus beziehungsweise Postoperaismus zu Gramsci und folglich zu Mouffes Weiterentwicklungen herleiten zu können, zeichnet eine weitere wichtige Bezugsgröße der Diskussion um die Bedeutung des Ästhetischen im politischen Konflikt ab: die Kritische Theorie der Frankfurter Schule, vor allem Theodor Adornos und Max Horkheimers und in ihrer Folge Jürgen Habermas'. Beide hier erörterte Ansätze – der agonistische und der postoperaistische – entwickeln ihre Argumentation vor allem in Abgrenzung, besonders zu Habermas' Theorie des kommunikativen Handelns, die grundlegend auf der Figur des Konsens fußt.<sup>174</sup> Statt anzunehmen, die wirtschaftliche, besonders die fordistische Produktionslogik absorbiere beziehungsweise verdingliche die Kultur (womit der Postfordismus als Folge technischer Entwicklung erscheint), gehen sowohl Mouffe als auch der Operaismus von einem umgekehrten Verhältnis aus (und hier sind meiner Meinung nach *beide* Denkansätze Gramscianischer Prägung<sup>175</sup>): der Transformation gesellschaftlicher Produktionsmodelle *durch* die Kultur (womit der Postfordismus als Folge kulturellen Wandels erscheint). Aus dieser Perspektive kann das kapitalistische Produktionssystem nur dann Hegemonie behaupten, wenn es auch die kulturelle (ästhetisch-affektive) Entwicklung beherrscht.

Zugespitzt: Kunst hat eine systemrelevante Funktion; Widerstand ist vor allem an kultureller „Front“ möglich. Über die Konsequenzen dieser Prämisse gehen die Meinungen nun auseinander: Während die operaistisch-anarchistische Position jegliches mehrheitlich-hegemoniale Modell ablehnt und ihm das Gemeinsame („common“) als universale gesellschaftspolitische Größe entgegensetzt, besteht Mouffes politische Philosophie auf die fundamentale Differenz von Interessen, die Notwendigkeit

---

<sup>174</sup> Mouffes Auseinandersetzung mit Habermas' Argumentation zum öffentlichen Raum, vor allem seine These vom regulativen Konsens, führte hier (selbst verkürzt) zu weit. Es sei daher lediglich erwähnt, dass aus der dialektisch-agonistischen Perspektive Mouffes Konsens ansich konzeptuell unmöglich ist, es also logischerweise keinen Fall geben kann, indem keine Interessen unterrepräsentiert sind. Vgl. Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft (1962), Neuwied / Berlin 1971.

<sup>175</sup> Der Hauptunterschied im Gramscianismus beider Ansätze besteht wohl eher in der unterschiedlichen Wertung von Arbeit. Mouffes demokratiethoretische Konzeption ist hier abstrakter als die des *Operaismo*, der die Arbeiterkämpfe der 1970er Jahre als zentrales Moment der Weiterentwicklung kapitalistischer Produktionsbedingungen fokussiert.

des Kampfes um ihre gesellschaftliche Durchsetzung und schließlich auf die Institutionalisation einer Gegenhegemonie. Das Politische sei stets Ausdruck (und damit Folge) spezifischer Machtverhältnisse; eine Gesellschaft ohne Machtbeziehungen existiere nicht. Statt der Konstitution einer Gemeinschaft, die sich sodann im kollektivem Exodus von den bestehenden Verhältnissen abwende, geht es Mouffe um die Durchsetzung einer neuen, besseren Repräsentation von Interessen; Reform statt Revolution. Denn:

“Society is always politically instituted and the terrain in which hegemonic interventions take place is always the outcome of previous hegemonic practices, it is never a neutral one.”<sup>176</sup>

Diese Auffassung von Institutionen als Ergebnis eines konflikthaften Prozesses des Instituierens macht die politische Theorie Mouffes ein weiteres und entscheidendes Mal für die Verhandlung aktueller künstlerischer Institutionskritik nützlich, wie beispielsweise an Gerald Raunigs viel zitiertem Artikel *Instituent Practices*<sup>177</sup> deutlich wird. Man ist sich einig: Gesellschaftliche Institutionen sind temporäre und kontingente (also von bestimmten externen Faktoren beziehungsweise Ressourcen abhängige) hegemoniale Praktiken. Dieses konstitutive Abhängigkeitsverhältnis ermöglicht, dass Institutionen mittels gegenhegemonialer Praktiken „disartikuliert“ werden können. Kunst kann eine dieser gegenhegemonialen Praktiken sein, indem sie einen entscheidenden Abhängigkeitsfaktor von Institutionen disartikuliert, das imaginäre Umfeld. Für die gegenhegemoniale Bekämpfung des herrschenden Systems müsse dieses imaginäre Umfeld als spezifisch postindustrielles (im Gegensatz zum klassisch-kulturkritischen *industriellen* Bezugsrahmen) verstanden und disartikuliert werden.

Jedoch: Die künstlerische Erfahrbarmachung einer Alternative ist nicht gleich gegenhegemoniale „Wirklichkeit“. Im Zeitalter des neo-imperialen Spektakels besteht die Aufgabe, die Mouffes Theorie des Agonismus an die aktuelle Institutionskritik – im Sinne einer gesellschaftspolitisch wirksamen Kritik der institutionellen Bedingungen von Kunst – stellt, vor allem in der Umformulierung, also Disartikulation von postin-

---

<sup>176</sup> Mouffe 2008, S. 156: „Gesellschaft ist immer politisch instituiert und das Terrain, in dem hegemoniale Eingriffe stattfinden, ist immer das Ergebnis von vorangegangenen hegemonialen Praktiken, es ist nie ein neutrales“. [Übersetzung J.M.]

<sup>177</sup> In: Raunig / Ray a.a.O., S. 3-12.

dustrieller Imagination. *Wie* dies nun aber umzusetzen sei, darüber geben weder Mouffes Konzept der demokratischen Gegnerschaft noch Retorts polemisch-antagonistische Kritik der globalisierten Kulturindustrie Auskunft. Für die weitere Erörterung der konkreten transnational-institutionskritischen Praxis will ich daher eine Rückbindung von *Democratic Paradox* und *Afflicted Powers* an die These der Veräumlichung von Kritik versuchen.

## 5. Peripatetische Arbeit

Eine wichtige Untersuchung der aktuellen raumzeitspezifischen Bedingungen von kritischer künstlerischer Praxis und ihren institutionellen Zusammenhängen legte die koreanisch-amerikanische Architektin und Kunsthistorikerin Miwon Kwon im Jahr 2004 mit der Publikation *One Place after Another. Site Specific Art and Locational Identity*<sup>178</sup> vor. Obgleich viel zitiert, sind Ergänzungen oder Kritik zu Kwons Darstellung der künstlerischen Kategorie der Ortsspezifität und ihrer politischen Verfasstheit in den späten 1990er Jahren kaum aufzufinden. Die bisherige Rezeption Kwons auf dem Gebiet der Institutionskritik<sup>179</sup> – besonders bezüglich ihres konkreten Gegenstands, die Bedingungen des Reisens für die künstlerische Kritik – scheint eher quantitativer als qualitativer Natur. Vor dem Hintergrund der hier angestrebten Verknüpfung von agonistischer Disartikulation mit der Kritik spektakelhafter postindustrieller Kulturarbeit möchte ich Kwons Text anhand einer „dichten Lektüre“ nach seiner Bedeutung für die aktuelle transnational-institutionskritische Kunst befragen.

Kwon gliedert ihre Untersuchung von Ortsspezifität in *One Place after Another* in fünf Hauptteile. Der erste Teil mit dem Untertitel *Genealogy of Site Specificity* erläutert die historische Entstehung des Konzepts seit den späten 1960er Jahren. Mit ei-

---

<sup>178</sup> Kwon, Miwon: *One Place After Another. Site-specific Art and Locational Identity*, Cambridge/MA 2002.

<sup>179</sup> Besonders im deutschsprachigen institutionskritischen Diskurs wird Kwons Position affirmativ aufgegriffen, so zum Beispiel bei Kravagna, Christian: *Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis* (1999), in: [www.eipcp.net/transversal/1204/kravagna/de](http://www.eipcp.net/transversal/1204/kravagna/de), am 10.09.2009; Möntmann, Nina: *Kunst als sozialer Raum*, a.a.O.; Graw, Isabelle: *Jenseits der Institutionskritik*, a.a.O.

nem Fokus auf dem Minimalismus, besonders dem Werk Serras, beobachtet Kwon eine zunehmende Kommerzialisierung bei gleichzeitig wachsender (und zunehmend problematischerer) Autonomiebehauptung von Kunst. Ausgehend von Serras Diktum „to remove the work is to destroy the work“ (die Arbeit zu entfernen bedeutet die Arbeit zu zerstören), die er im Zusammenhang mit der Entfernung seiner monumentalen Skulptur *Tilted Arc* (1981-89) vom New Yorker Federal Plaza äußerte – einem weiteren spektakulären Verunmöglichungsfall im Umfeld der Institutionskritik –, stellt Kwon die kanonische Linie von der „ersten Welle“ der Institutionskritik bis zur zweiten Generation dar und gelangt zu folgender Anschauung:

„If Minimalism returned to the viewing subject a physical corporeal body, institutional critique insisted on the social matrix of class, race, gender, and sexuality of the viewing subject. Moreover, while minimalism challenged the idealist hermeticism of the autonomous art object by deflecting its meaning to the space of its presentation, institutional critique further complicated this displacement by highlighting the idealist hermeticism of the space of presentation itself.“<sup>180</sup>

Mit dem weiter oben bereits skizzierten Aufkommen einer institutionskritischen Praxis im New York der 1960er Jahre ‚emanzipierte‘ sich die Auffassung vom Ort der Kunst von seiner physischen Vorbedingung hin zu seiner diskursiven Verfasstheit. In diesem Sinne schuf die Kunst ihren Ort überhaupt erst durch ihre eigene Dematerialisierung.<sup>181</sup> Kwons zentrale These stützt sich auf diese Verschiebung des Ortes der Kunst *in* die künstlerische Praxis: Ortsspezifische Kunst ist selbst ihr Ort – und geht mit ihr auf Reisen.

---

<sup>180</sup> Kwon 2002, S. 13: „Wenn der Minimalismus dem betrachtenden Subjekt eine physische Körperlichkeit zurückgab, so beharrte Institutionskritik auf der sozialen Matrix von Klasse, Rasse, Geschlecht und Sexualität des betrachtenden Subjekts. Während der Minimalismus außerdem die idealistische Abgeschlossenheit des autonomen Kunstwerks dadurch herausforderte, dass er dessen Bedeutung in den Präsentationsraum umlenkte, verkomplizierte Institutionskritik diese Verschiebung zusätzlich durch das Hervorheben der idealistischen Abgeschlossenheit des Präsentationsraumes selbst.“ [Übers. J.M.]

<sup>181</sup> Hier paraphrasiert Kwon die Argumentation von Lucy Lippards wichtiger Publikationen *The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1971* (a.a.O.) und *The Lure of the Local* (New York 1997), Lippards Buch zur Ortsspezifität. Kwon grenzt sich in ihrer Schlussfolgerung jedoch von Lippard ab: Mit der Rede von Modernität als Heimatlosigkeit („modernity as homelessness“) im Sinne einer gesellschaftlichen Entfremdung von der Kategorie des Ortes an sich, hinge Lippard einer nostalgischen Konzeption des Ortes als „Anker“ („locational anchor“) nach (vgl. Kwon 2002, S. 157f.).

Dieser Genealogie schließt Kwon das Kapitel *Unhinging of Site Specificity* an, in dem bestimmte Verschiebungen auf Seiten der Kunstinstitutionen zur Sprache kommen. Hier macht sie die entscheidende Beobachtung, dass es vor allem kulturwirtschaftliche Modelle der Standortentwicklung seien, die den Veränderungen der institutionellen Rahmenbedingungen von Kunst zu Grunde liegen. Kwon untersucht diese Liaison von Standortfaktoren und Kunstproduktion in den übrigen drei Kapiteln vor allem für den Fall der Kunst im öffentlichen Raum (*Sitings of Public Art: Integration versus Intervention; From Site to Community in New Genre Public Art: The Case of ‚Culture in Action‘* und *The (Un)sitings of Community*). Insgesamt stellt sich das zweite Kapitel als besonders relevant für die hier verfolgte kunstgeografische Frage dar. *Unhinging of Site Specificity* – also das „Aushängen“, das Zerrütten oder Herauslösen der Ortsspezifität (ganz im Sinne Serras) – schildert Kwon in zwei Unterkapiteln: *Mobilization of Site Specificity* und *Itinerant Artists*. Das Kapitel zur „Mobilisierung der Ortsspezifität“ problematisiert vor allem die Zirkulation ortsspezifischer Kunstwerke im Ausstellungsbetrieb<sup>182</sup>; ein Befund den die Autorin erneut vor allem aus der Erörterung der Karriere Serras und seiner frühen institutionskritischen Positionierung gewinnt. In *Itinerant Artists* („reisende KünstlerInnen“) ergänzt Kwon ihre Darstellung der Zirkulation von Kunst und Ortsspezifität um die Erörterung der Konsequenzen dieser Mobilisierung für die zweite institutionskritische Generation:

„The increasing institutional interest in site-oriented practices that mobilize the site as a discursive narrative is demanding an intensive physical mobilization of the artist to create works in various cities throughout the cosmopolitan art world. Typically, an artist (no longer a studio-bound object maker, primarily working on-call) is invited by an art institution to execute a work specifically configured for the framework provided by the institution (in some cases the artist may solicit the institution with a proposal).“<sup>183</sup>

---

<sup>182</sup> Vgl. Kwon 2002, S. 33: “The ‘unhinging’ of site-specific art works first realized in the 1960s and '70s is provoked not so much by aesthetic imperatives but by pressures of the museum culture and the art market. Photographic documentation and other materials associated with site-specific art (preliminary sketches and drawings, field notes, instructions on installation procedures, etc.) have long been standard fare of museum exhibitions and a staple of the art market. In the recent past, however, as the cultural and market values of works from the 1960s and '70s have risen, many of the early precedents in site-specific art, once deemed so difficult to collect and impossible to reproduce, have reappeared in several high-profile exhibitions [...]”. Hierbei wäre die relativ undifferenzierte Behandlung von Museumsbetrieb und Kunstmarkt in einer stärker museologisch ausgerichteten Untersuchung als der vorliegenden sicherlich als ein symptomatisches Manko herauszuarbeiten.

<sup>183</sup> Kwon, Miwon: One Place After Another, in: October, Nr. 80, 1997, S. 85-110, S. 100:

„The increasing institutional interest in current site-oriented practices that mobilize the site as a discursive narrative is demanding an extensive physical mobilization of the artist to create works in various cities throughout the cosmopolitan art world. Typically, an artist (no longer a studio-bound object maker; primarily working now on call) is invited by an art institution to produce a work specifically configured for the framework provided by the institution (in some cases the artist may solicit the institution with a proposal).“<sup>184</sup>

Zwischen diesen beiden Zitaten – das erste aus der Vorveröffentlichung von Kwons Dissertationsergebnissen<sup>185</sup> als Artikel im *October Magazine*, das zweite aus dem erwähnten zweiten Unterkapitel der Buchpublikation – liegen fünf Jahre (1997-2002). Ich zitiere die Passagen in ihrer Gegenüberstellung, um auf drei kleine, aber wichtige Änderungen hinzuweisen, die Kwon in dieser Textpassage vornahm:

(Zeile 1) Die Behauptung, dass das institutionelle Interesse an bestimmten ortsspezifischen Praktiken wächst, wird in der späteren Version konkretisiert: Die Zunahme der kunstbetrieblichen Nachfrage beziehe sich vor allem auf die aktuelle („current“) künstlerische Verhandlung des Ortes.

---

„Das zunehmende institutionelle Interesse an ortsspezifischen Praktiken, die den Ort als diskursive Erzählung mobilisieren, verlangt eine intensive physische Mobilisierung der KünstlerInnen, um in verschiedenen Städten der kosmopolitischen Kunstwelt solche Arbeiten zu erschaffen. Typischerweise werden KünstlerInnen (die nicht länger Atelier-gebundene ObjektmacherInnen sind, sondern hauptsächlich auf Abruf arbeiten) durch eine Kunstinstitution eingeladen, ein Werk speziell für den Kontext der Kunstinstitution auszuführen (in manchen Fällen unterbreitet der/die KünstlerIn auch der Institution einen Vorschlag).“ [Übersetzung J.M.]

<sup>184</sup> Kwon 2002, S. 46: „Das zunehmende institutionelle Interesse an aktuellen ortsspezifischen Praktiken, die den Ort als diskursive Erzählung mobilisieren, verlangt eine extensive physische Mobilisierung der KünstlerInnen, um in verschiedenen Städten der kosmopolitischen Kunstwelt solche Arbeiten zu erschaffen. Typischerweise werden KünstlerInnen (die nicht länger Atelier-gebundene ObjektmacherInnen sind, sondern hauptsächlich auf Abruf arbeiten) durch eine Kunstinstitution eingeladen, ein Werk speziell für den Kontext der Kunstinstitution zu produzieren (in manchen Fällen unterbreitet der/die KünstlerIn auch der Institution einen Vorschlag).“ [Übersetzung J.M.]

<sup>185</sup> Der ursprüngliche Titel der Dissertation, die den hier besprochenen Publikationen zugrunde liegt, lautete *Site Specificity and the Problematics of Public Art: Recent Transformations at the Intersection of Art and Architecture*. Nach Recherchen am Whitney Independent Study Program 1988/89 und einigen Jahren organisatorischer und kuratorischer Tätigkeit am Whitney Museum of American Art reichte die ausgebildete Architektin und Fotografin diese Arbeit am Institut für Architekturgeschichte und -theorie der Princeton Universität bei Mark Wigley, Rosalyn Deutsche und Hal Foster ein.

(Zeile 2) Auch das daran schließende Argument wird aktualisiert: Die „intensive“ physische Mobilisierung von KünstlerInnen, generiert durch die institutionelle Nachfrage, wird zur „extensiven“ physischen Mobilisierung korrigiert.

(Zeile 4) Die unterschiedliche Qualität dieser Mobilisierung von KünstlerInnen resultiert in einer weiteren Änderung: Statt der Ausführung („execute“) stellt Kwon im späteren Text die Produktion („produce“) eines beauftragten Kunstwerks durch die eingeladenen KünstlerInnen fest.

Diese letzte Korrektur ist für die Frage nach den Verfahren einer gesellschaftspolitisch wirksamen transnationalen Institutionskritik besonders aufschlussreich: Kwon erfasst das bis zu dieser Stelle von ihr eher deskriptiv abgehandelte institutionell sanktionierte Reisen zeitgenössischer KünstlerInnen nun in der Begrifflichkeit von Arbeit: statt des „Ausführens“ einer Idee wird die institutionelle Nachfrage durch „Produktion“ bedient. Jedoch: die Kontextualisierung dieser Verschiebung auf Seiten der AutorInnen durch die neoliberale Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung spart Kwon aus – dabei wird der systemische Zusammenhang der Produzentenfunktion von KünstlerInnen mit der (von Kwon selbst referierten) Dematerialisierung künstlerischer Werke in der Zeit zwischen den beiden Veröffentlichungen Kwons durchaus auch in ihrem Umfeld diskutiert.<sup>186</sup> Dieser Zusammenhang von Dematerialisierung und Kunstproduktion wird von den Soziologen Luc Boltanski und Ève Chiapello in ihrer einflussreichen Studie *Der neue Geist des Kapitalismus*<sup>187</sup> als Vorbedingung einer neuartigen Dimension von Warenhaftigkeit und Mobilisierung beschrieben, als zentrales Charakteristikum postfordistischer Produktivität. Dass Kwon diese gesellschaftspolitischen Diskussionen nicht explizit einbezieht, ist meines Erachtens ihrer Logik von „itinerant“, also des Reisens, geschuldet: Kwon übernimmt den Begriff vom Kunsthistoriker und -kritiker James Meyer, der ihn als Teil seines Konzepts des „func-

---

<sup>186</sup> Z.B. von Isabelle Graw, bereits erwähnte Herausgeberin von *Texte zur Kunst* und wichtige Vermittlerin institutionskritischer Debatten. Ihr emphatisches Aufgreifen Bourdieuscher Theorie schlägt sich auch in der relativ breiten Rezeption des Bourdieu-Schülers Luc Boltanski nieder (vgl. Graw, Isabelle: *Field Work*, in: *Flash Art*, 1990, S. 137 – zitiert bei Kwon (!) 2002, S. 47.)

<sup>187</sup> Boltanski, Luc / Chiapello, Ève: *Der neue Geist des Kapitalismus* (1999), Konstanz 2003.

tional site“ verwendet; ein Konzept dass sich wesentlich an Habermas kommunikativer Auffassung von Öffentlichkeit orientiert. Den „funktionalen Ort“ versteht Meyer als einen informativen Ort (“informational site”), der sich aus Materialien wie Texten, Fotografien und Videoaufnahmen, aber auch physischen Dingen zusammensetzt und so als „itinerary“ im Sinne einer unabgeschlossenen Route von Kunst funktioniert (“a fragmentary sequence of events and actions through spaces”)<sup>188</sup>. Mit Meyer fokussiert Kwon ihr Konzept des „Itineranten“ also vor allem auf formale künstlerische Aspekte; eine Perspektive, die dann problematisch wird, wenn die Verschränkung von „internen“ und „externen“ Bedingungen von Kunst untersucht werden soll, wie eben im Fall der Institutionskritik. Kwons Analyse konzentriert sich folglich vor allem auf die ästhetischen Konsequenzen (statt institutionellen Vorbedingungen) einer zunehmenden KünstlerInnenmobilität.

Die Argumente dazu gewinnt Kwon hauptsächlich aus den künstlerischen Beispielen selbst:<sup>189</sup> Neben dem Verweis auf Andrea Frasers Projekt *Services* aus dem Jahr 1995 (auf dass ich an späterer Stelle eingehen werde), bezieht Kwon sich vor allem auf das Werk von Christian Philipp Müller, besonders auf seinen 1993 entstandenen Beitrag für den österreichischen Pavillon der 45. Biennale von Venedig: *Green Borders* (Abb. 23). Medium der Ortserkundung von *Green Borders* ist Müllers eigene Person. Auf einer Wanderung entlang der „grünen Grenze“ Österreichs schreitet er die Bedeutung seiner Einladung als Ausländer in den nationalen Pavillon Österreichs auf dem Gelände der Giardini in Venedig buchstäblich ab. Geradezu perfekt korrespondiert Müllers Arbeit mit Kwons These von der Verschiebung der physischen Authentizität des Ortes hin zur physischen Präsenz von KünstlerInnen und schließlich

---

<sup>188</sup> Meyer, James: The Functional Site, or, The Transformation of Site-Specificity, in: Suderberg, Erika (Hrsg.): Space, Site, Intervention. Situating Installation Art, Minneapolis 2000, S. 23-37; zitiert bei Kwon 2002, S. 29.

<sup>189</sup> Damit soll keinesfalls angedeutet sein, dass sich gesellschaftlich-agonistische Verfahren mobilisierter Ortsspezifität *nicht* aus künstlerischen Arbeiten ableiten ließen – im Gegenteil: Buchloh beispielsweise erfasst m.E. die spätkapitalistische Widersprüchlichkeit von ‚Globalisierung‘ überhaupt erst mit seiner Arbeit über Allan Sekula. Es ist weniger die Methode Kwons als die *Wahl* ihrer Beispiele (nicht ihre Qualität), die die Beschränkung ihrer Analyse bezüglich „kritikalitärer“ Verfahren verstärkt: kunstbetriebliche Mobilität als prinzipiell uneingeschränktes künstlerisches Reisen.

zum gänzlich immateriellen Ereignis. Mit dem Aussparen der systemischen Funktion jener dematerialisierten künstlerischen Produktivität bei Kwon geht allerdings auch der Verlust der konflikthaften Dimension im Projekt Müllers einher. Es stellt sich die Frage: Wie artikuliert sich künstlerische Ortsspezifität angesichts weniger grüner Grenzen? Kwon scheint die Notwendigkeit der Korrektur des „intensiven Exekutierens“ hin zum „extensiven Produzieren“ zu erahnen, unterlässt mit der Sparsamkeit ihrer Aktualisierung jedoch die tatsächliche Verknüpfung von künstlerischer Institutionskritik und postfordistisch-transnationalem Konflikt. So kommt Kwon – erneut mit Meyer – zu dem Schluss:

“Rather than resisting mobilization, these artists are attempting to reinvent site specificity as a nomadic practice.”<sup>190</sup>



*Christian Philipp Müller. Illegal Border Crossing between Austria and Czechoslovakia. (Austrian contribution to the Venice Biennale.) 1993.*

Abb. 23

---

<sup>190</sup> Kwon 1997, S. 100: „Anstatt der Mobilisierung Widerstand zu leisten, versuchen diese KünstlerInnen, Ortsspezifität als eine nomadische Praxis neu zu erfinden. [Übersetzung J.M.]“

Der Begriff des Nomadischen (wenn man ihn, wie Kwon, wörtlich und nicht Deleuzianisch verwendet) beinhaltet aber auch selbst schon einen Gegenvorschlag zum These des konfliktfreien Reisens als Transformationsmoment institutionskritischer Konzepte wie der Ortsspezifität: der Unterschied zwischen pastoralischen und peripatetischen Nomaden, wie ihn die Migrationssoziologie und Ethnologie diskutiert<sup>191</sup>. Als peripatetische Nomaden werden arbeitende Wandervölker bezeichnet, deren Reisen mit dem konkreten Zweck verbunden sind, spezielle Dienste („services“) zu leisten. Das Konzept der Peripatetik – peripatetischer künstlerischer Kritik – erscheint mir daher als Möglichkeit, Kwons Übernahme von Meyers „itinerary“ als fragmenthafte Sequenz künstlerischen Durchquerens eines wie auch immer gearteten Raumes mit der Verknüpfung von Arbeit beziehungsweise Produktivität und Mobilität zu konkretisieren.

Der Begriff der Peripatetik leitet sich aus dem Griechischen *peripatos*, die Wandelhalle, ab. Einen solchen Ort wählte Aristoteles für die Gründung seiner Schule im Jahr 335 vor Christus<sup>192</sup>; so übernahm sie den Namen *Peripatos*. In Abgrenzung zu den anderen Institutionen dieser Art in Athen (*Stoa* und *Kepos*) vor allem aber zur Schule seines Lehrers Platon, der *Akademie*, lehrte Aristoteles hier seine Philosophie im Gehen. Über die Jahrhunderte erweiterte sich die Bedeutung von peripatetisch – vor allem im englischen Sprachgebrauch – zu einem nicht nur dem Philosophieren sondern auch anderen intellektuellen Tätigkeiten dienlichen Wandeln. In den Medienwissenschaften beispielsweise bezeichnet peripatetische Praxis den nicht-linearen und nicht-sequentiellen Lesemodus des Verfolgens von Querverweisen und Referenznetzen.<sup>193</sup> Bild- und wahrnehmungstheoretische Überlegungen zum peripatetischen Sehen stellen die Zeitlichkeit, Körperlichkeit und den Prozesscharakter der

---

<sup>191</sup> Vgl. Textsammlung des Sonderforschungsbereichs „Differenz und Integration“ der Universität Halle-Wittenberg und Leipzig, [www.nomadsed.de](http://www.nomadsed.de), am 10.10.2010, z.B. Streck, Bernhard: Systematisierungsansätze aus dem Bereich der ethnologischen Forschung, in: Leder, Stefan / Streck, Bernhard (Hrsg.): *Nomadismus aus der Perspektive der Begrifflichkeit*, Halle 2002, S. 1-9.

<sup>192</sup> Vgl. Wehrli, Fritz: *Der Peripatos bis zum Beginn der römischen Kaiserzeit*, in: Neuer Überweg. *Antike*, Bd. 3, Basel 1983 S. 459-599; sowie Flashar, Hellmut (Hrsg.): *Grundriss der Geschichte der Philosophie. Die Philosophie der Antike 3*, Basel 2004.

<sup>193</sup> Vgl. Stingelin, Martin / Thiele, Matthias / Morgenroth, Claas (Hrsg.): *Portable Media. Schreibszenen in Bewegung zwischen Peripatetik und Mobiltelefon*. München 2010, S. 267-284.

epistemologischen Peripatetik schließlich explizit in den historischen Zusammenhang kulturtechnischer Bedingungen von Wahrnehmung.<sup>194</sup> Damit lassen sich auch Christian Philipp Müllers Wanderung von *Green Borders* sowie bestimmte Module von *Continental Drift* (nicht zuletzt der Marathon in Zagreb, siehe Kapitel 3) als peripatetische Verfahren beschreiben, als bewusster Einsatz von Bewegung zum Gewinn kritischer Erkenntnis.

Ohne das große Potenzial peripatetischer Ästhetik hier erschöpfen zu können, lässt sich mit Bezug auf die verglichenen Textstellen von Miwon Kwon vermuten: Die konzeptuelle Differenzierung von „itinerant“ zu „peripatetic“ könnte denjenigen postfordistisch-transnationalen Entwicklungen, die die stillschweigende Aktualisierung von „intensiver“ und „extensiver“ Mobilität anzeigen, besser gerecht. Genauer: Während sich die Intensität des Reisens durchaus vor allem auf der Ebene formaler künstlerischer Entscheidungen beschreiben lässt – wie es Kwons Verständnis des Itineranten bedingt – erfordert die These der Extensität von Mobilität zumindest den Hinweis auf die technologischen, gesellschaftlichen und schließlich kunsbetrieblichen Herausforderungen der postfordistischen Transnationalisierung; Herausforderungen, deren kritische künstlerische Verhandlung mit dem Konzept der Peripatetik als epistemologische und kreative Praxis erfassbar scheint. Die „dichte“, kritische Lektüre belegt daher Kwons Beschreibung der Transformation ortsspezifischer Strategien als wichtigen Ausgangspunkt einer Kunstgeografie transnational-institutionskritischer Kunst. Ein Entwurf kritischen Wandels – soll er zur Verknüpfung von agonistischer Disartikulation mit der Kritik postindustrieller Kulturarbeit beitragen – kann jedoch nicht bei der Beobachtung von Mobilisierung im Sinne einer Dematerialisierung des Ortes von Kunst verharren. Um Institution als Ergebnis eines konflikthaften Prozesses des Instituierens für eine gesellschaftspolitisch relevante künstlerische Kritik operationalisierbar zu machen, bedarf es einer Theorie der immateriellen Arbeit und ihrer Verstrickungen mit dem Konzept der Kreativität.

---

<sup>194</sup> Yve-Alain Bois hat dies für die moderne Architektur (v.a. Le Corbusiers) und den Landschaftsgarten des 18. Jahrhunderts gezeigt (ich danke Sebastian Egenhofer für diesen Hinweis). Vgl. Bois, Yve-Alain / Shepley, John: A Picturesque Stroll around "Clara-Clara", in: *October*, Nr. 29, 1984, S. 32-62.

Der italienische Philosoph und Soziologe Maurizio Lazzarato liefert eine solche Theorie der immateriellen Arbeit. Für die vorliegende Untersuchung ist Lazzaratos Position innerhalb der Diskussionen um die Transformation von Arbeit aus zwei Gründen besonders hilfreich: Zum einen verbindet Lazzarato den sozialwissenschaftlichen Zugriff von Boltanski/Chiapello mit der philosophischen Analyse, orientiert beispielsweise an Paolo Virno<sup>195</sup>. Zum anderen leistet er einen wichtigen kapitalismuskritischen Beitrag zur Verknüpfung poststrukturalistischer und (post-)operaistischer Konzepte. Dabei verzichtet er auf den tendenziell euphemistischen Duktus der „Multitude“, im Gegensatz beispielsweise zu seinem populäreren Kollegen Antonio Negri<sup>196</sup>, dem er lange Zeit als Assistent zuarbeitete. Lazzaratos entscheidende Erweiterung des Postoperatismus besteht in der dezidierten Auseinandersetzung mit konkreten künstlerischen Verfahren, die seit den 1990er Jahren auch die Zusammenarbeit mit der Videokünstlerin Angela Melitopoulos einschließt<sup>197</sup>. Auch innerhalb seines theoretischen Betätigungsfeldes zeichnet sich Lazzaratos Beitrag durch einen hohes praktisches Engagement aus, beispielsweise als Mitgründer der Zeitschrift *Multitudes*. Es ist besonders dieser zweite Aspekt, das eigene vielfache Einlassen auf die thematisierte Praxis, der Lazzaratos Erörterung immaterieller Arbeit zum unverzichtbaren abschließenden theoretischen Argument dieses Kapitels macht.<sup>198</sup> Im Folgenden will ich also versuchen, anhand des viel zitierten Artikels *Immaterial Labour* (1996 in englisch, 1997 in italienisch und 1998 in deutsch publiziert), Lazzaratos Hauptthesen für die kunstgeografische Perspektive – nun konkretisiert durch Miwon Kwons Argument der künstlerischen Ortsspezifität als kulturwirtschaftlicher Standortfaktor – zu erschließen.

---

<sup>195</sup> Virno veröffentlichte gemeinsam mit Michael Hardt Lazzaratos zentralen Essay *Immaterial Labor* erstmalig in Englisch, in: *Radical Thought in Italy. A Potential Politics*, Minneapolis 1996.

<sup>196</sup> Zur immateriellen Arbeit bei Negri vgl. Ders. / Michael Hardt: *Die Arbeit des Dionysos. Materialistische Staatskritik in der Postmoderne*, Berlin 1997.

<sup>197</sup> Lazzaratos und Melitopoulos audiovisuelles Forschungsprojekt *ASSEMBLAGES* über Félix Guattaris psychiatrische Praxis wurde beispielsweise im Rahmen des Filmfestivals Berlinale präsentiert (11.-21.02.2010), vgl. [www.berlinale.de/external/de/filmarchiv/doku\\_pdf/20106548.pdf](http://www.berlinale.de/external/de/filmarchiv/doku_pdf/20106548.pdf), am 10.02.2010.

<sup>198</sup> Damit reiht sich diese Arbeit in das verstärkte Aufgreifen Lazzaratos in der jüngeren Kunsttheorie ein. So übersetzte bspw. der Verlag b\_books im Jahr 2002 sein Buch *Videophilosophie. Zeitwahrnehmung im Postfordismus* (1997) mit Videostills von Melitopoulos. Auch im monografischen Reader *Meaning Liam Gillick*, 2009 von der Kunsthalle Witte de With in Rotterdam herausgegeben, findet sich ein Artikel Lazzaratos, *On the Crisis. Finance (or Property Rights) versus Social Rights*.

Eine erste Annäherung der Problematik der Ortsspezifität an aktuelle institutionskritische Debatten zur immateriellen Arbeit lässt sich anhand des dem Sammelbands *Kritik der Kreativität* (Wien 2007) herstellen. Kreativität verstehen die Herausgeber Gerald Raunig und Ulf Wuggenig als „postfordistische Subjektivierungsweise“, die es zu dekonstruieren gilt. Dafür stellen sie im Kapitel „Künstlerkritik“ dem Artikel *Die Missgeschicke der „Künstlerkritik“ und der kulturellen Beschäftigung*<sup>199</sup> von Maurizio Lazzarato ein Gespräch zwischen Yann Moulier Boutang (ebenfalls Mitgründer von *Multi-tudes*) und Luc Boltanski sowie Ève Chiapello gegenüber. In ihrer Vorbemerkung charakterisieren Raunig und Wuggenig dieses aufschlussreiche Spannungsfeld wie folgt:

„Künstlerkritik‘ ist nach Ève Chiapello und Luc Boltanski [...] die individualistische Seite der Kritik, die dichotome Kehrseite [...] der guten, auf Gleichheit orientierten Sozialkritik. [...] Maurizio Lazzarato, dessen Texte auch sonst in diesem Band immer wieder als Referenzpunkt auftauchen, erklärt in seinem Beitrag, warum sowohl Boltanski/Chiapello als auch Menger falsch liegen.“<sup>200</sup>

Was also ist Lazzaratos Einwand und inwiefern ist dieser für eine transnational-institutionskritische Kunst von Bedeutung? In *Die Missgeschicke der „Künstlerkritik“ und der kulturellen Beschäftigung* problematisiert Lazzarato vor allem die von Boltanski/Chiapello behauptete Unvereinbarkeit von einem auf Autonomie und Authentizität gegründeten Konzept der Künstlerkritik mit einem Entwurf von Sozialkritik, der Solidarität und Gleichheit zur zentralen Bezugsgröße hat. Die Unhaltbarkeit dieser Prämisse, so Lazzarato, macht sich besonders in der klassenspezifischen Argumentation von Boltanski/Chiapellos *Neue[m] Geist des Kapitalismus* bemerkbar: Während Kreativität hier hauptsächlich den oberen gesellschaftlichen Schichten zugeschrieben wird, bezieht sich Lazzaratos postoperaistische Perspektive vor allem auf den kreativen Protest der ArbeiterInnenbewegung der 1970er Jahre. Boltanski/Chiapello definieren weiterhin das Verhältnis der beiden Kritikformen, Künstlerkritik und Sozialkritik, als ein dialektisches: Künstlerkritik korrigiere das „Zuviel an Gleichheit“ der Sozialkritik, Sozialkritik hingegen bändige den „zerstörerischen Liberalismus“ der Künstlerkritik. Für Lazzarato hingegen ist dies unhaltbar:

---

<sup>199</sup> Lazzarato, Maurizio: Die Missgeschicke der „Künstlerkritik“ und der kulturellen Beschäftigung, in: Raunig, Gerald / Wuggenig, Ulf (Hrsg.): *Kritik der Kreativität*, Wien 2007, S. 190-205.

<sup>200</sup> Raunig / Wuggenig, s.o., S. 10.

„Boltanski und Chiapello präsentieren uns hier eine Neuauflage der Opposition von Freiheit und Gleichheit, Autonomie und Sicherheit, die aus einer anderen Epoche stammt [...]“<sup>201</sup>

Dies führt Lazzarato zu einer Revision des Begriffs der Künstlerkritik entlang dreier Argumente: Erstens den aktuellen Widerstandsbewegungen innerhalb des französischen Kulturbetriebs (*Coordination des Intermittents et Précaires*), in denen sich KünstlerInnen und andere prekär Beschäftigte (wie Lazzarato selbst) unter dem Motto „keine Kultur ohne soziale Rechte“ solidarisieren. Zweitens der inneren Ausdifferenzierung der „kreativen Klasse“ (entgegen der Homogenitätsannahme von Boltanski/Chiapello). Drittens – mit Foucault – dem liberalistischen Subjektivierungsmodell des „Humankapitals“. Darunter versteht Lazzarato die „Kapital-Werdung“ nun auch der ArbeitnehmerInnen, indem ehemaligen ArbeiterInnen vorgeblich emanzipative Mittel an die Hand gegeben werden (drastischstes Beispiel: Kleinkredite), die sie schließlich selbst in der Position von UnternehmerInnen versetzen. Dieses letzte Argument ist für die Erörterung sowohl von künstlerischer Arbeit als auch für das Kunstwerk als Arbeit besonders aufschlussreich, da es auf den Ressourcencharakter immaterieller Tätigkeit abhebt. Die ambivalente Position von KünstlerInnen als Ausführende *und* Ausbeutende ihrer eigenen Arbeit zeichnet sich ab.<sup>202</sup> Der *neue* Geist des Kapitalismus – also der wesentliche Unterschied zwischen dem Neoliberalismus und dem liberalen keynesianischen Regierungsmodell – besteht laut Lazzarato nun darin, dass die Autonomie beziehungsweise Freiheit, die der Liberalismus für sein eigenes Funktionieren produzieren *muss*, in erste Linie die Freiheit der UnternehmerInnen ist, der alle anderen Freiheiten untergeordnet werden. Im Neoliberalismus kann diese genuin unternehmerische „Freiheit“ nun nicht mehr eindeutig einzelnen sozialen Schichten zugeordnet werden – den Oberschichten, während die arbeitenden Unterschichten quasi selbst Produktionsmittel sind – sondern entfaltet ihre Wirkkraft als

---

<sup>201</sup> Lazzarato 2010, S. 191.

<sup>202</sup> In dieser Hinsicht vertritt Boutang letztendlich eine ähnliche Position. In seiner Publikation *Le capitalisme cognitif* problematisiert er die spezifischen Einsätze der Kunst innerhalb einer Ökonomie der Innovation entlang des Begriffs des „kognitiven Kapitalismus“ (vgl. Boutang, Yann Moulier: *Le Capitalisme Cognitif. La Nouvelle Grande Transformation*, Paris 2007; sowie das gemeinsam mit Lazzarato und Negri verfasste *Des Entreprises pas comme les Autres: Benetton en Italie*, Paris 1993 – die einzige Publikation aus diesem Umfeld, die bei Boltanski/Chiapello Erwähnung findet).

Subjektivierungsmodell horizontal auf allen Ebenen des Lebens. In diesem System flexibler Akkumulation wird selbst die scheinbare „Freizeit“ zu Arbeit. Im kulturellen Sektor ist diese Hybridisierung von Arbeit und Leben am weitesten fortgeschritten.

Um die Bedeutung dieser Analyse für die Kunst der Institutionskritik zu erfassen gilt es, sich einmal mehr Lazzaratos Verwurzelung im *Postoperaismus* zu vergegenwärtigen: Während der *Operaismus* als marxistische Theorie *und* soziale Bewegung auf die Subjektivität des/der ArbeiterIn (italienisch: *operaio/a*) fokussierte und so die neoliberale Entwicklung des Kapitalismus als Reaktion auf den ArbeiterInnenkampf auffasste (nicht umgekehrt), ergänzt der *Postoperaismus* diese politische Perspektive mit Konzepten des Poststrukturalismus, wie dem „Humankapital“ der Bio-Politik oder eben der Erscheinung von Immaterialität. Der ungegenständlichen Arbeit schreibt Lazzarato besondere Bedeutung zu, da sie die wesentliche Bedingung der informativen und kulturellen Gehalte von Waren sei – und damit schließlich einer gesteigerten Distribuierbarkeit. In dem zentralen Aufsatz *Immaterial Labor*<sup>203</sup> heißt es:

“The concept of immaterial labor refers to two different aspects of labor. On the one hand, as regards the “informational content” of the commodity, it refers directly to the changes taking place in workers' labor processes in big companies in the industrial and tertiary sectors, where the skills involved in direct labor are increasingly skills involving cybernetics and computer control (and horizontal and vertical communication). On the other hand, as regards the activity that produces the “cultural content” of the commodity, immaterial labor involves a series of activities that are not normally recognized as “work” — in other words, the kinds of activities involved in defining and fixing cultural and artistic standards, fashions, tastes, consumer norms, and, more strategically, public opinion. [...] The profound changes in these strategic sectors have radically modified not only the composition, management, and regulation of the workforce — the organization of production — but also, and more deeply, the role and function of intellectuals and their activities within society. [...] The split between conception and execution, between labor and creativity, between author and audience, is simultaneously transcended within the “labor process” and reimposed as political command within the process of valorization.”<sup>204</sup>

---

<sup>203</sup> Lazzarato, Maurizio: *Immaterial Labor*; in: Hardt, Michael / Virno, Paolo (Hrsg.): *Radical Thought in Italy. A Potential Politics*, Minneapolis 1996, S. 133-147, zitiert nach [www.generationonline.org/c/fcimmateriallabour3.htm](http://www.generationonline.org/c/fcimmateriallabour3.htm), am 12.12.2008.

<sup>204</sup> Ebd.: „Das Konzept der immateriellen Arbeit bezieht sich auf zwei verschiedene Aspekte von Arbeit. Einerseits, hinsichtlich des 'Informationsgehalts' der Ware, bezieht es sich direkt auf die Veränderungen in den Arbeitsprozessen der ArbeiterInnen in den großen Unternehmen des Industrie- und Dienstleistungssektors, wo die Kompetenzen der direkten Arbeit zunehmend Kompetenzen der Kybernetik und der Computersteuerung (und horizontaler und vertikaler Kommunikation) sind. Auf der anderen

Diese Behauptung der Erweiterung von „Arbeit“ im herkömmlichen Sinne durch den Einsatz von Kreativität als Wertschöpfungsstrategie erhärtet Lazzarato auf zwei Ebenen: der mikro- und der makro-ökonomischen, wobei er wiederum jeweils drei Argumente anführt: Auf der Mikroebene seien es die postindustrielle „Aktivierung“ der Arbeit seit 1970, die Transformation des traditionellen Verständnisses immaterieller Arbeit sowie die mögliche Autonomie der produktiven Synergien immaterieller Arbeit, die die neue Organisation von Arbeit bestimmten. Komplementär dazu verhalten sich auf der Makroebene der Mehrwert und die Kommunikation der Industrie, des Dienstleistungssektors sowie „das ästhetische Produktionsmodell“. Letzteres ist hier von besonderer Bedeutung, denn:

“The process of social communication (and its principal content, the production of subjectivity) becomes here directly productive because in a certain way it ‘produces’ production.”<sup>205</sup>

Anders gesagt: Wenn postindustrielle Produktion vor allem die Herstellung sozialer Beziehungen ist und Subjektivität so als „Rohstoff“ immaterieller Arbeit verstanden werden kann, so liefert das „ästhetische Modell“ und seine spezifischen Technologien (Lazzarato nennt Bild, Klang, Sprache und Reproduktion) ein Muster der Wertschöpfung, das auch für andere Formen der Organisation von Arbeit angewendet werden kann. Im Rückschluss lassen sich die ästhetischen Verfahren sozialer Kommunikation mit samt ihren AutorInnen, Reproduktionstechniken und Rezeptionskreisläufen in wirtschaftlichen Begriffen erfassen, als produktiver Zyklus. „Autorschaft“ verliert dabei notwendigerweise ihre individuelle Dimension zugunsten einer arbeitsteiligen Konstel-

---

Seite, hinsichtlich der Aktivität, die die „kulturellen Inhalte“ der Ware produziert, beinhaltet immaterielle Arbeit eine Reihe von Aktivitäten, die normalerweise nicht als „Arbeit“ erkannt werden; in anderen Worten: die Art von Tätigkeiten, die zur Definition und Festsetzung kultureller und künstlerischer Normen, Moden, Geschmäcker, Verbrauchernormen und – noch strategischer – der öffentlichen Meinung, beitragen. [...] Die tief greifenden Veränderungen in diesen strategischen Sektoren haben nicht nur die Zusammensetzung, das Management und die Regulierung der Arbeitskraft – die Organisation der Produktion – radikal verändert, sondern auch, und tiefer greifend, die Rolle und Funktion der Intellektuellen und ihre Tätigkeiten innerhalb der Gesellschaft. [...] Die Trennung zwischen Konzeption und Ausführung, zwischen Arbeit und Kreativität, zwischen Autor und Publikum, wird gleichzeitig innerhalb des 'Arbeitsprozesses' transzendiert und als politischer Imperativ innerhalb des Wertschöpfungsprozesses angewendet.“ [Übersetzung J.M.]

<sup>205</sup> Ebd.: „Der Prozess der sozialen Kommunikation (und seine wichtigsten Inhalte, die Produktion von Subjektivität) wird hier direkt produktiv, weil er in gewisser Weise Produktion 'produziert'.“ [Übers. J.M.]

lation aus Beschäftigung, Investition und Management; „Reproduktion“ wird als Kategorie der Profitabilität lesbar; „Rezeption“ beziehungsweise „Publikum“ erfüllt die Funktion des Verbrauchs des reproduzierten ästhetischen Produkts. Diese „Ware“ identifiziert Lazzarato anschließend als eine „ideologische“: Als Erweiterung zum Ideologiebegriff als richtige oder falsche Reflexion der Wirklichkeit erschaffe das „ideologische Resultat“ des ästhetischen Produktionsmodells neuartige Vorstellungen von Wirklichkeit. Kurz: Immaterielle ästhetische Arbeit ist die spezifische Rekonfiguration von Macht, Wissen und Handeln zu „Sinn“. Ihre gesellschaftliche Produktivität gründet sich in der Erfindung, Erstellung und Erschließung neuer Formen des Lebens. So kommt Lazzarato zu dem, für die Frage nach den aktuellen Möglichkeiten von Institutionskritik entscheidenden, Schluss:

"I believe that an analysis of immaterial labor and a description of its organization [...] can lead us to define, at a territorial level, a space for a radical autonomy of the productive synergies of immaterial labor. [...] unlike the position held by many theoreticians of post-Fordism, I do not believe that this new labor power is merely functional to a new historical phase of capitalism and its processes of accumulation and reproduction. This labor power is the product of a 'silent revolution' taking place within the anthropological realities of work and within the reconfiguration of its meanings. What is 'productive' is the whole of the social relation (here represented by the author-work-audience relationship) according to modalities that directly bring into play the 'meaning.'<sup>206</sup>

Damit immaterielle – und damit auch intellektuelle (organische) – Arbeit nun also jenen (agonistischen) Raum „radikaler Autonomie“ behaupten kann, muss sie die Auswirkungen der neuartigen Wertschöpfungsmuster nicht nur auf der formalen Ebene des Produktionsprozesses erkennen, sondern auch auf der prinzipiellen Ebene der Legitimität kapitalistischer Appropriation verhandeln. Erst dann erschließt sich für

---

<sup>206</sup> „Ich glaube, dass eine Analyse der immateriellen Arbeit und eine Beschreibung ihrer Organisation [...] uns auf einer territorialen Ebene zur Definition eines Raumes für die radikale Autonomie der produktiven Synergien der immateriellen Arbeit führen kann. [...] Anders als viele TheoretikerInnen des Postfordismus glaube ich nicht, dass diese neue Arbeitskraft bloß in einer funktionalen Beziehung zu einer neuen historischen Phase des Kapitalismus und seiner Akkumulations- und Reproduktionsprozesse steht. Diese Arbeitskraft ist das Produkt einer 'stillen Revolution' innerhalb der anthropologischen Gegebenheiten der Arbeit und der Umgestaltung ihrer Bedeutungen. Was 'produktiv' ist, ist die Gesamtheit der sozialen Beziehung (hier vertreten durch die Autor-Werk-Publikum-Beziehung) im Verhältnis zu Modalitäten, die ‚Sinn‘ auf unvermittelte Weise ins Spiel bringen.“ [Übersetzung J.M.]

Lazzarato das kritische Potenzial immaterieller Organisationsformen. Ihre kreative Wirksamkeit bezögen sie unmittelbar aus den Lebensbedingungen der produzierenden Subjekte. Die Sphäre der Ökonomie standardisiere beziehungsweise kontrolliere diese Kreativität zwar, sei aber nicht immer gleich auch ihr Grund. Dennoch ist das Aufbrechen und Umlenken (die Disartikulation) jener Kontrolle für Lazzarato kein einfaches, gar selbstverständliches Unterfangen; eher eine Möglichkeit des radikalen Infragestellens von kapitalistischen Standardisierungstechniken. Hier artikuliert sich Lazzaratos post-operaistische Perspektive am deutlichsten: Kritik in Form einer (performativen) Frage sei in der Lage, die individualistische und besitzorientierte (hegemoniale) Kreativitätskonzeption der intellektuellen Arbeit zu destabilisieren.

Wie lässt sich nun dieses kritische Potenzial kreativer Arbeit – die Rekonfiguration von Macht, Wissen und Handeln zu neuartigem „Sinn“ und neuen Organisationsformen – mit dem Konzept des Konflikts auf geteiltem symbolischen Raum und den Ästhetiken des Wandels als Umriss aktueller Institutionskritik zusammendenken?

(I) Agonistischer Konflikt beinhaltet – im Gegensatz zum antagonistischen – die Sorge um den anderen. Entsprechend dem griechischen Agon, dem sportlichen Wettstreit der nicht nur Sieg oder Niederlage kennt, hebt Agonismus auf die Funktion des Kampfes selbst und die grundlegende Bedeutung des Gegners ab. Chantal Mouffe greift diese Idee auf und definiert den agonistischen Diskurs als einen Konflikt, der auf gegenseitigem Respekt und der Anerkennung der konstruktiven Dimension von Differenz beruht. Agonistische Institutionskritik bestünde demnach in der künstlerischen Disartikulation der gouvernementalen Funktion gesellschaftlicher Institutionen bei der gleichzeitigen gegenhegemonialen Appropriation von institutionellen Bedingungen.

(II) Agonistischer Konflikt entzündet sich ortsgebundenen. Die Ortsspezifität eines institutionskritischen Diskurses kann als konflikthafte Verhandlung von spezifischen institutionellen Bedingungen inklusive ihres konkreten räumlichen Kontexts verstanden werden. Miwon Kwon beschreibt die grundlegenden raumpolitischen Koordinaten künstlerischer Kritik im Kontext des Spätkapitalismus. Ihr Argument der transnationa-

len Zirkulation zeitgenössischer Kunst per Nomadisierung des KünstlerInnensubjekts übersieht jedoch die postfordistische Transformation von Arbeit. Die Perspektive der Peripatetik hingegen überbrückt den konzeptuellen Abstand zwischen Mobilität als Erkenntniskategorie und dem immaterieller Produktivität. Die Transnationalisierung institutionskritischer ProduzentInnen, Praktiken und Probleme ist selbst keine zweckfreie, jedoch auch keine ausschließlich kulturwirtschaftlich motivierte „Be-weg-ung“ (itinerary). Transnationalisierung von Institutionskritik kann immer auch Institutionskritik der Transnationalisierung – konkrete Form künstlerischer Kritik selbst – sein.

(III) Die Produktivität kreativer Kritik ist Gegenstand der Analysen von Luc Boltanski und Ève Chiapello. Gegenkulturelle ästhetische Strategien (Selbstorganisation, Authentizität) werden zu kapitalistischen Produktionsfaktoren; Künstlerkritik ‚befreit‘ nicht nur, sie stellt auch neue Formen der sozialen Kontrolle her. Eine differenziertere Darstellung dieser Mechanismen liefert die neuere italienische Theorie mit ihrem Fokus auf die Ungegenständlichkeit neuer Arbeitsformen. Maurizio Lazzarato beschreibt immaterielle Arbeit als kooperative, kommunikative und affektive Tätigkeit mit den Eigenschaften Mobilität, Flexibilisierung und Prekarisierung. Neben neuartigen Akkumulations- und Regierungsformen (selbst-fabrizierte Prekarisierung) umfassen die ambivalenten „Freiheiten“ der produzierenden Subjekte jedoch auch neue Möglichkeiten der Kritik des hegemonialen Verständnisses von Produktion und/als Leben. Die kulturelle Arbeit bedingte in vieler Hinsicht die Immaterialisierung der industriellen und postindustriellen Arbeit und ihre gesteigerten Distributionsformen; ihre gesellschaftliche Hegemonie. Nun wirkt diese Transformation mit gouvernementaler Kraft zurück in die Organisation der Kulturarbeit, wie an der Liaison von kulturtouristischem Standortmarketing und künstlerischer Ortsspezifität deutlich wird. Vor dem Hintergrund der Transnationalisierung von Kunstinstitutionen (sowie der Institution Kunst) erscheint die agonistische Positionierung von ortsspezifischer künstlerischer Kreativitätskritik als kritische Konsequenz. Diese beinhaltet eine Kritik der Kreativität, die zugleich – im Sinne der Kritikalität – nur mit kreativen Mitteln wirken kann. Am Beispiel des Baskenlandes soll dieser Entwurf transnational-institutionskritischer Praxis nun ins Feld geführt werden.

## 6. Bilbao-Effekt oder: Unlearning the Guggenheim

“In the 1980s in Bilbao there was not a consciousness of a tough city; it just was. The city was at the peak of its decadence. The industrial city had once driven the Basque economy; now people were struggling to keep their jobs. The city was marginal, people were emigrating and there was a strong counter culture (strikes, demos, Punk rock, gaztetxes...). This counter culture is now being recuperated by some of the city’s young artists. [...] What happens if these forms are used in a systematic way, knowing already the tricks that contemporary art uses while recuperating history? [...] It seems that even those artists that get close to the heat of the debate are still scared of getting burnt; always returning to postmodernism to cool them down when they get too hot. [...] But what does this change in Local [sic] terms, is this locality exposed just to see it through global eyes?”<sup>207</sup>

Der Noise-Musiker und Künstler Mattin schrieb diese Zeilen sechs Jahre bevor wir jene Fragen gemeinsam in der New Yorker Lafayette Street 100, den Räumlichkeiten des Whitney Independent Study Program, diskutierten. Sein Essay *Becoming Bilbao*, dem das obige Zitat entstammt, sowie seine Performances als „Billy Bao“ waren ein wichtiger Anlass für mich, die Kunst und Kunstinstitutionen des Baskenlands genauer zu untersuchen. Was war gemeint mit dem Schlagwort „Bilbao-Effekt“, das ich so oft in den Großraumbüros und an den Dinnertischen meiner eigenen Arbeit (vor allem für Biennalen) gehört, ja selbst benutzt hatte? Noch wichtiger: Was war *nicht* gemeint? Welche Situationen und Probleme waren damit kategorisch ausgeblendet?

---

<sup>207</sup> Mattin: *Becoming Bilbao*, publiziert auf [www.mattin.org/essays/becoming\\_bilbao.html](http://www.mattin.org/essays/becoming_bilbao.html) (am 08.07. 2009) und Mattin (Hrsg.): *Bilbao Acabado* (Bilbao is Finished), Bilbao 2002, S. 45-53.

„In den 1980er Jahren gab es in Bilbao kein Bewusstsein von einer harten Stadt, sie war es einfach. Die Stadt war auf dem Höhepunkt ihrer Dekadenz. Die Industriestadt hatte einst die baskische Wirtschaft vorangetrieben, jetzt kämpfen die Menschen um ihren Arbeitsplatz. Die Stadt war unbedeutend, die Menschen wanderten aus und es gab eine starke Gegenkultur (Streiks, Demos, Punk Rock, gaztetxes ...). Diese Gegenkultur wird nun von einigen jungen KünstlerInnen der Stadt in Anspruch genommen. [...] Was passiert, wenn diese Formen in einer systematischen Art und Weise verwendet werden, wenn wir doch die Tricks kennen, die die zeitgenössische Kunst anwendet um Geschichte zu reaktivieren? [...] Es scheint, dass auch diejenigen KünstlerInnen, die sich der Hitze der Debatten nähern, immer noch Angst haben, sich zu verbrennen und zum Postmodernismus zurückkehren, um sich abzukühlen, wenn es ihnen zu heiß wird. [...] Aber was verändert das in Lokaler [sic] Hinsicht, ist das Lokale nur ausgestellt, um es aus der Perspektive des Globalen zu sehen?“ [Übersetzung J.M.]  
Vgl. auch: Mattin: *The Re-animated Corpse of Basque Culture*, in: *The Wire*, Februar 2007.

In einem Seminar in der Lafayette Street schlossen sich diese Fragen kurz, als Andrea Fraser unter anderem ihre im Guggenheim Museum Bilbao entstandene Arbeit *Little Frank and His Carp* (2001) besprach. Genauer gesagt: es war Frasers vorangegangener, nicht realisierter Entwurf für die baskische Kunstinstitution Consonni, der meine Neugier weckte und meine Fragen zuspitzte.<sup>208</sup> Um die Mittel für die nötige Feldforschung zu beschaffen, verschriftlichte ich mein Anliegen erstmals für ein Stipendium am Kunstzentrum Montehermoso in der baskischen Hauptstadt Vitoria-Gasteiz (eine ebenfalls symptomatische Textgenese). Die diesem Kapitel zu Grunde liegenden Beobachtungen entstanden während des anschließenden zweimonatigen Aufenthalts im Baskenland im Juli und August 2009. In dieser Zeit führte ich Interviews mit einem bestimmten Teil der baskischen Kunstszene, den kulturellen ProduzentInnen im kritisch-intellektuellen und räumlichen Umfeld von Montehermoso. Die Leitfrage, der ich dabei nachging, war: Wie gestalte(te)n sich institutionskritische Debatten im Baskenland und welche Schlüsse lässt dies für die aktuelle Diskussion institutionskritischer Methoden zu? Nicht mehr und nicht weniger ist das Anliegen dieses abschließenden Kapitels. Ihm kommt die Funktion einer Art Fallstudie zu; die „im Feld“ errungenen Ergebnisse, Probleme und neuen Fragen sollen die in den bisherigen Kapiteln aufgestellten Thesen (sprich den im „Schutz“ des Whitney Independent Study Program formulierten Theorieteil) testen: Trifft die Behauptung agonistischer künstlerischer „Gegenmobilität“ als Modell zeitgenössischer Institutionskritik für die in der Region Baskenland – und mit Bezug auf sie – produzierte institutionskritische Kunst zu, und wenn ja, warum?

Ich rekapituliere: Das Moment des agonistischen Widerstreits kommt, nach Mouffe, in der Institutionskritik als künstlerische Disartikulation der gouvernementalen Funktion gesellschaftlicher Institutionen bei gleichzeitiger gegenhegemonialer Umwidmung derselben zum Einsatz. Den Aspekt der „Gegenmobilität“ begreife ich als globalisierungskritische Positionierung im Sinne einer ortsspezifisch-institutionskritischen Verhandlung von institutionellen Identitätsentwürfen und ihren geopoliti-

---

<sup>208</sup> Ich danke der Künstlerin für die Zusendung des Manuskripts und anderer wichtiger Informationen.

schen Standorten (beziehungsweise -punkten) im Kontext postfordistisch-transnationaler Zirkulation von Kunst. „Künstlerische Kritik“ schließlich meint, nach Lazzarato, die Kritik der Kreativität; eine Analyse der zwiespältigen Auswirkungen der Immaterialisierung von Arbeit auf die kulturellen Institutionen, namentlich die Mobilisierung, Flexibilisierung und Prekarisierung von Produktions-, Wertschöpfungs- und Regierungsformen *sowie* neue Möglichkeiten der sozialen und politischen Interaktion und Transformation.

Zur Überprüfung (im Sinne einer Anwendung) dieser Thesen will ich im folgenden Dreischritt vorgehen: erstens eine kritische Erörterung des „Bilbao-Effekts“, zweitens eine Rekonstruktion künstlerischer institutionskritischer Praxis im Baskenland und drittens eine detailliertere Lektüre eines bestimmten künstlerischen Werks aus diesem Zusammenhang. Diese Anordnung folgt dem grundlegenden Befund, dass es vor allem die konkreten künstlerischen Strategien waren und sind, die aus der Diskussion „Bilbao-Effekt“ ausgeblendet werden. Das geläufige Gegenargument lautet, dass künstlerische Beiträge innerhalb der problematisierten kulturindustriellen Prozesse tatsächlich kaum eine Rolle spielten. Dies möchte ich anhand der folgenden Fallstudie versuchen zu widerlegen. Die Rolle von Kunst wird dabei nicht zwangsläufig in der Dichotomie kritisch *oder* affirmativ darzustellen sein. Vielmehr möchte ich den spezifisch baskischen, transnationalen Problemhorizont mit der auf die Kunstinstitutionen bezogenen künstlerischen Kritik abgleichen (und *vice versa*). Dabei werde ich folgende Schwerpunkte und Ausschlüsse vornehmen: Das Phänomen der Biennialisierung, inklusive des konkreten Falls Manifesta 5 in Donostia-San Sebastián (2004), sei ausgeklammert, da es meines Erachtens hinreichend diskutiert wurde; eine erneute Einengung der Analyse der Transnationalisierung von Kunst auf das Gebiet der erweiterten Wanderausstellungen und -publika schiene mir kontraproduktiv.<sup>209</sup> Stattdessen möchte ich zweierlei institutionelle Formate thematisieren:

---

<sup>209</sup> Die Untersuchung der in bestimmten baskischen Kreisen auch als „Manifesta-Effekt“ diskutierten Auswirkungen der fünften Auflage der europäischen, jeweils den Austragungsort wechselnden Biennale auf die institutionelle Landschaft steht allerdings noch aus. Die Gründung von Tabakelera, einem „Kunst-Multiplex“, der im Rahmen von Manifesta 5 für kulturelle Veranstaltungen erschlossen wurde und ab 2011 die drei kleineren Ausstellungsinstitutionen der baskischen Provinz Gipuzkoa unter einem (programmatischen) Dach fusionieren wird, könnte Hauptgegenstand einer solchen Studie sein.

Zum einen die Filialbildung des Guggenheim Museums. Hierbei kann es wiederum nicht um die klassisch-museale Analyse des Konzerns im Sinne seiner defizitär sammelnden, forschenden und vermittelnden Funktion gehen, die die kritische Museologie zum Ausgangspunkt ihrer Guggenheim-Kritik nimmt.<sup>210</sup> Mir geht es weniger um eine Untersuchung der „Mutation“ des Guggenheims als Museum oder Sammlung, sondern mehr um die distributiven Strategien der Marke Guggenheim, für die das museale „Kerngeschäft“ tatsächlich sekundär ist. Dem möchte ich einen verhältnismäßig neuen Typus von Kunstinstitution gegenüberstellen, die „dezentralen“ Organisationen, die sich auf die Produktion künstlerischer Projekte spezialisieren und dabei auf den eigenen festen Ausstellungsort verzichten. Die in den frühen 1990er Jahren in Bilbao gegründete Institution Consonni soll als Beispiel dafür fungieren. Eine weitere rein analytische Ausschließung dieses Kapitels gilt dem Bereich der Architektur, vor allem dem Phänomen der „signature“-Architektur, wie dem „Gehryismus“, einer nach dem kanadisch-us-amerikanischen Architekten des Guggenheim Museum Bilbao, Frank O. Gehry, benannten skulpturalen Unterkategorie. Verschiedene Studien hierzu haben den urbanistischen sowie kulturtouristischen Wirkungsradius jener konkreten institutionellen „Form“ hinreichend erörtert.<sup>211</sup> Für eine konzentrierte Darstellung der Verwicklung von künstlerischer Position und kulturpolitischen Interessen hingegen

---

<sup>210</sup> Andrew McClellan z.B. katalogisiert in *The Art Museum from Boullée to Bilbao* (Berkeley 2008) in quasi-evolutionärer Weise Ideen und Formen historischer Museumsgründungen um sie als kritische Messlatte an jüngere kommerzialisierte Sammlungsinstitutionen anzulegen.

<sup>211</sup> Hier wäre besonders die Arbeit des Architektur- und Anthropologieprofessors Dell Upton zu nennen (übrigens Vorgesetzter Kwons am Department of Art History der UCLA). Upton untersucht vor allem us-amerikanische Bauten nach den Kriterien Gemeinschaft, Natur, Technologie, Geld und Symbolwert. In seinem Essay *Gehryism. American Architecture and the Cultural Authority of Art* (in: [www.warrencenter.fas.harvard.edu/builtenv/Paper%20PDFs/Upton.pdf](http://www.warrencenter.fas.harvard.edu/builtenv/Paper%20PDFs/Upton.pdf), am 20.02.2010) analysiert er die expressiv-künstlerische Form (in der Linie Frank Lloyd Wrights), politische Ökonomie, populäre Verherrlichung und Funktion im öffentlichen Raum der Architekturprojekte Gehrys. Zur offiziellen Darstellung der Material- und Baugeschichte des Museums vgl.: Bruggen, Coosje van: Frank O. Gehry. Guggenheim Museum Bilbao, Ostfildern-Ruit 1997. Ohne Euphemismen wie „mit Frank Gehrys Museum in Bilbao strahlt nun ein neuer Stern im Kosmos des Guggenheim“ kommt hingegen die Fallstudie zum Guggenheim Museum Bilbao in dem Band *The Globalized City* aus. Als eines von neun stadtentwicklerischen Großprojekten liegt das Augenmerk hier auf Strategien sozialer Ausgrenzung, der Entstehung neuer städtischer Eliten sowie der Konsolidierung undemokratischer Formen der städtischen Verwaltung. (Vgl. Moulaert, Frank / Rodríguez, Arantxa / Swyngedouw, Erik (Hrsg.): *The Globalized City. Economic Restructuring and Social Polarization in European Cities*, Oxford 2005.)

scheint mir die vorläufige Ausblendung jenes architekturtheoretischen Diskussionsstrangs des Bilbao-Effekts hilfreich. Institutionelle Spektakularisierung, so meine Vermutung, lässt sich am Gehryismus leicht ablesen, verlangt jedoch die Analyse – über die offensichtlichen städtebaulichen Erneuerungsmaßnahmen hinaus – auch interner Bedingungen (wie die Transformationen von Arbeit und Kreativität), um als grundlegende Neoliberalisierungsstrategie lesbar zu werden. Anhand der Diskussion eines Anschlags der baskischen Terrororganisation ETA auf die Eröffnungsfeier des Guggenheim Museums Bilbao möchte ich schließlich die konflikthafte Dimension des Bilbao-Effekts herausstellen. Dieser „Einbruch“ des Politischen in das Kulturelle (jenseits des innerhalb dieser Thematik verbreiteten Verständnisses von Kulturpolitik als bloße Fördermittelregulation) verbindet zwei meines Erachtens maßgebliche künstlerische Arbeiten zum Bilbao-Effekt: *El Museo* von Andrea Fraser und *Nom de Guerre* von Asier Mendizabal. Die „dichte Beschreibung“ beider Positionen dient abschließend der Integration künstlerischer Praxis in den Problemhorizont des Bilbao-Effekts. Zuerst jedoch zur Darstellung des „Bilbao-Effekts“:

### **6.1. Grenzwerte: Kapital, Museum, Terror**

#### *(1) Von Guggenex zu Guggenheim*

Die Geschichte des Guggenheim-Imperiums ist mit der Geschichte der (De-)Industrialisierung eng verknüpft. Sie beginnt mit der Ankunft des jüdischen Schweizer Meyer Guggenheim im Jahr 1848 im Hafen von Philadelphia. Das gesuchte Glück findet er im Bergbau- und Verhüttungsgeschäft; und gründet die Guggenheim Exploration Company, kurz Guggenex.<sup>212</sup> Inzwischen zählt die Familie zu den wohlhabendsten der Vereinigten Staaten; ihre Unternehmen – vor allem die American Smelting and Refining Company (ASARCO) und Kennecott Copper – dominieren

---

<sup>212</sup> Eine der wenigen detailreichen und dennoch verhältnismäßig sachlichen Darstellungen der Geschäftsbeziehungen und Vermögenswerte der Museumsgründer ist Unger, Debi / Unger, Irwin: *The Guggenheims. A Family History*, New York 2005. Interessant auch: Davis, John: *The Guggenheims 1848-1988. An American Epic*, New York 1988; bei Shapolsky Publishers (!).

noch heute den Weltmarkt. Sie sind Tochterfirmen des drittgrößten und wegen massiver Verstöße gegen Umwelt- und Arbeitsrechte verstärkt in den Fokus der Globalisierungskritik geratenen Abbauunternehmens Rio Tinto. Parallel zum Minengeschäft generierte das so gewonnene Vermögen auch seinen immateriellen Gegenpol: die Solomon R. Guggenheim Foundation, eines der ersten transnationalen Unternehmen des Kunstbetriebs.

Die Gründung der Stiftung im Jahr 1937 geht auf einen Enkel Meyer Guggenheims zurück, der sich 1919 von der Goldgräberei am Yukon ab- und der Philanthropie zuwendete. Bereits zwei Jahre später eröffnete er das *Museum of Non-Objective Painting* in einem früheren Automobil-Verkaufsraum in der East 54th Street in Manhattan mit der Schau seiner privaten Sammlung ungegenständlicher Kunst. Zusammengetragen wurde diese Sammlung vor allem vom New Yorker Spezialisten für deutsche Malerei, dem Kunsthändler Karl Nierendorf, sowie der Galerie Art of This Century, die Solomons Bruder Benjamin und nach dessen Tod auf der Titanic seine Tochter Peggy Guggenheim leitete. Das Anwachsen der Sammlungsbestände führte zum Umzug des Museums in die 5th Avenue, wo Solomon R. Guggenheims Partnerin Hilla von Rebay<sup>213</sup> im Jahr 1943 den heutigen Museumsbau beim Architekten Frank Lloyd Wright in Auftrag gab. Weder Wright noch Solomon Guggenheim überlebten die (in der Arbeit Burens nachhallende) architektonische Kontroverse, die sich an der Zahl der eingereichten Entwürfe ablesen lässt: 7 Stück, begleitet von 749 Zeichnungen, über einen Zeitraum von 12 Jahren. Es sollte Wrights letztes Projekt sein. Als das Guggenheim Museum im Oktober 1959 eingeweiht wurde waren der Stiftungsgründer seit 10 Jahren und der Architekt selbst seit einigen Monaten verstorben. Rebay wurde von den Guggenheim-Erben zum Rücktritt veranlasst und der erste Direktor der neuen Ära, ein ehemaliger MoMA-Kurator, James Johnson Sweeney, verwarf sogleich die ursprüngliche Spezialisierung auf Malerei sowie die zeitliche Eingrenzung auf das 20. Jahrhundert.

---

<sup>213</sup> Der wesentliche Antrieb der Solomon R. Guggenheim Stiftung wird Guggenheims „Muse“ Hilla von Rebay, eine elsässische surrealistische Malerin, zugeschrieben, die bis zu seinem Tod im Jahr 1949 die Stiftungspolitik als Kuratorin und Direktorin bestimmte.

Die entscheidende Erweiterung der Solomon R. Guggenheim Stiftung ist jedoch Thomas Messer zuzuschreiben, der 1961 das Amt von Sweeney übernahm:

er überzeugte Peggy Guggenheim, ihren Venezianischen Palazzo inklusive ihrer hochwertigen Sammlung moderner Kunst der Stiftung zu überlassen. So geschehen nach ihrem Tod im Jahr 1978. Der Grundstein für die transnationale Expansion der Institution war gelegt. Zur öffentlichen Einweihung der ersten Filiale des Guggenheim Museums im Jahr 1985 übernahm die Stiftung zugleich das Gebäude sowie die programmatische Betreuung des us-amerikanischen Pavillons der Venedig Biennale.

Die hier untersuchte explizit transnationale Phase der Solomon R. Guggenheim Stiftung setzte im Jahr 1988 mit der Berufung des Managers Thomas Krens zum Direktor ein. Mit einer 50-prozentigen Steigerung des Sammlungsbestands – vor allem durch die Integration des Minimalismus und der Konzeptkunst – ging die steigende internationale Präsenz der Stiftung einher. Im Jahr 1991 wurde mit der baskischen Regierung erstmals eine politische Körperschaft zum Kooperationspartner der Stiftung. Der Entwurf für die erste außer-familiäre Guggenheim Filiale in der ehemaligen Industriestadt Bilbao wurde bei Frank O. Gehry (gebürtig: Ephraim Owen Goldberg) in Auftrag gegeben. Der Bau wurde 1997 eingeweiht und verzeichnete bei seinem zehnjährigen Jubiläum eine Ausstellungsproduktion von 90 Stück, verantwortet zumeist von der New Yorker Zentrale und konsumiert von über 10 Millionen vor allem internationalen BesucherInnen. Wenig überraschenderweise sprachen die Kriterien jenes „Erfolgs“ ein renommiertes Bankhaus an: noch im Eröffnungsjahr des Gehry-Museums wurde die Nachfolgegründung mit der Deutschen Bank in Berlin besiegelt. Der Titel dieser vierten Filiale verzichtete nun gänzlich auf den expliziten musealen Anspruch, sie heißt schlicht „Deutsche Guggenheim“. Ein Jahr später, mit dem Abschluss der Renovierung des Wright-Baus in New York, versuchte die Stiftung mit der Gründung eines Satelliten-Museums im Manhattaner Bezirk SoHo die Rückkehr auf den „Binnenmarkt“. Wegen Besuchermangel wurde dieses Haus jedoch schon im Jahre 2002 stillschweigend geschlossen. Ein ähnliches Schicksal ereilte den zweiten Anlauf einer Filiale in Downtown: Die Pläne für ein sehr viel größeres zweites New Yorker Guggenheim-Museum an den Hudson River Piers – ein 950 Millionen US\$ Projekt, konzipiert erneut von Gehry – wurden nach dem finanziellen Debakel der

maßgeblich beteiligten Stadtverwaltung und den neuen städtebaulichen Anforderungen der Anschläge des 11. September 2001 beigelegt. Nicht so die „Osterweiterung“ der Stiftungsgeschäfte, die die 2001 gemeinsam mit der Eremitage in St. Petersburg realisierte Eröffnung des von Rem Koolhaas entworfenen Guggenheim Hermitage Museum markiert. Aus Sicht der Guilbautschen Argumentation (siehe Kapitel 2) ist besonders interessant, dass die fünfte Filiale erstmals nicht am Ort des Vertragspartners, sondern im „Venetian Resort-Hotel-Casino“ in Las Vegas angesiedelt war. So fand die erste Museumstochter in der altherwürdigen Wasserstadt ihren postmodernen Gegenpart in der amerikanischen Wüste. Doch auch hier ist die Erfolgsgeschichte, entgegen offizieller Darstellungen, durchaus nicht makellos: Am 22. Mai 2008 musste das Museum seine Pforten schließen, nachdem die Guggenheim Stiftung im Jahr 2007 den operativen Betrieb an das Casino abgetreten hatte, womit die in den USA übliche philanthropische Finanzierung der Einrichtung vererbte. Eine weitere osteuropäisch-us-amerikanische Kooperation ist jedoch bereits für das Jahr 2011 geplant: In einem Museumsneubau der Star-Architektin Zaha Hadid (Abb. 24) im postsozialistischen Vilnius will sich die Stiftung mit der Präsentation neuer Medien und Fluxus-Kunst wieder spezialisieren. Eine weitere Modifikation erprobter Erfolgsformeln ist der erneut vom Büro Gehry konzipierte und mit 30.000 qm weltgrößte Museumsbau auf der künstlichen Insel Saadiyat Island in der Hauptstadt der Vereinigten Arabische Emirate, Abu Dhabi, der im Jahr 2013 eröffnen soll (Abb. 25). Zudem laufen die Planungen für das erste Lateinamerikanische Guggenheim in der mexikanischen Metropole Guadalajara (Abb. 26) sowie Überlegungen zu einem Neubau von Jean Nouvel in Rio de Janeiro. Diese Expansionsstrategie gipfelt heute (April 2010) in Berichten der spanischen Presse über die Gründung einer baskischen Guggenheim-Subfiliale im symbolträchtigen Guernica<sup>214</sup>.

Die offizielle Darstellung der Museumsgeschichte schließt daher – trotz hoffnungsvoller „Rückkehr der Kuratoren“<sup>215</sup>, zu der die Ablösung Krens' durch den stu-

---

<sup>214</sup> Zu dieser Debatte vgl. <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=104498>, am 22.04.2010.

<sup>215</sup> Am 23. September 2008 titelte Carol Vogel in der New York Times: „Guggenheim Chooses a Curator, Not a Showman“. Es heißt dort weiter: „Sipping tea during an interview in the Carlyle Hotel, Mr. Armstrong who like Mr. Krens is tall and strapping at 6 feet 5 inches, said [...] he finds the Guggen-

dierten Kunsthistoriker und ehemaligen Whitney-Kuratoren (und Independent Study Program Dozenten) Richard Armstrong stilisiert wurde – wie folgt:

„While managing existing museums and exploring new ventures the Guggenheim Foundation regularly travels its loan exhibitions and co-organizes exhibitions with other museums in order to share its expertise and strengthen public outreach. Occasionally the foundation receives requests for cultural programming on a broader international scale, providing the opportunity to organize an exhibition of its global collections that is specifically tailored for another international venue.“<sup>216</sup>



Abb. 24



Abb. 25



Abb. 26

Trotz der Kürze dieses groben Überblicks über die Expansion der Guggenheim-Geschäfte wird deutlich, dass diese Geschichte nicht allein eine des Erfolgs – vor allem gemessen an den eigenen akkumulativen Parametern – darstellt. Sie ist geprägt von komplexen Verhandlungsprozessen, Fort- und Rückschritten, sowie schwankenden wirtschaftlichen und kulturpolitischen Konjunkturen. Für ein umfassendes Verständnis des „Bilbao-Effekts“ aus der Perspektive der Institutionskritik ist daher zu fragen: Aus welchen Gründen und in welcher Weise – über die Tatsache der

---

heim's interest in Asia 'and I hope Latin America' exciting." Die mögliche Neuausrichtung der Stiftung wird v.a. mit dem langjährigen Vorstandsvorsitzenden und Hauptspenders Peter Lewis im Jahr 2005 (nachdem er eine Budget- und Personalhalbierung der Krensschen Verwaltungsetage durchgesetzt hatte) in Verbindung gebracht, der damit der wachsenden internen Opposition gegen den Kurs Krens' Ausdruck verlieh.

<sup>216</sup> [www.guggenheim.org/guggenheim-foundation/history](http://www.guggenheim.org/guggenheim-foundation/history), am 15.03.2009: „Während der Verwaltung der laufenden Museen und der Erkundung neuer Unternehmungen, reisen die Ausstellungsproduktionen und die mit anderen Museen ko-organisierten Ausstellungen der Guggenheim Stiftung regelmäßig, um die Expertise und Öffentlichkeitsarbeit der Stiftung zu stärken. Gelegentlich erhält die Stiftung Anfragen für die Entwicklung kultureller Programme auf einer breiteren, internationalen Ebene, die ihr Gelegenheit bieten, eine Ausstellung ihrer weltweiten Sammlungen zu organisieren, die speziell für einen anderen internationalen Veranstaltungsort zugeschnitten ist.“ [Übersetzung J.M.]

Erstmaligkeit hinaus – hatte der Entstehungskontext des Guggenheim Museum Bilbao den spezifischen kritischen Diskurs des „Bilbao-Effekts“ zur Folge? Was sind seine (verschiedenen) Verlaufslinien und wo greift er möglicherweise zu kurz?

## (2) „Bilbo-Effekt“

Zur Erörterung des Begriffs „Bilbao-Effekt“ will ich folgende Fokussierung vornehmen: Erstens, welcher Aspekt des städtischen Gefüges „Bilbao“ ist gemeint? Zweitens, welche Effekte gehen von diesem spezifischen Aspekt aus und auf welchen dieser Effekte wiederum bezieht sich die institutionskritische Kunst?

(I) Die Entwicklung des „Bilbao-Effekts“ ist mit der Guggenheim Stiftung auf mehr als nur die offensichtliche Weise verknüpft: in signifikanter Analogie zu den Geschäften der Guggenheim-Familie hängt die Geschichte Bilbaos mit dem Aufstieg und Fall der Metallverhüttung zusammen. Bereits die römische Siedlung „Bellum Vadum“ wurde aufgrund des hohen Vorkommens von wertvollem Eisen an der Trichtermündung des Flusses Nervión gegründet. Die tief ins Land geschnittene, schiffbare Meeresbucht ermöglichte zudem die Anlage eines der sichersten Häfen des Golf von Biskaya. Vor der Etablierung einer urbanen Struktur des im Jahr 1300 gegründeten „Puerto de Bivao“ (aus dem baskischen „bi albo“, auf zwei Seiten beziehungsweise Ufern) vergingen weitere fünf Jahrhunderte; erst mit der Errichtung von Hochöfen, Eisenhütten, Schiffsbauunternehmen sowie Banken und Börsen im 19. Jahrhundert prosperierte die Stadt auf metropolitane Weise. Doch nur einhundert Jahre später verebbte jenes Wachstum schon wieder. Den Charakter Bilbaos zur Zeit des industriellen Niedergangs in den 1970er Jahren beschreibt ein bekanntes Nachschlagewerk als: „Stadtteile, zusammenhanglos wie Wuppertal vor der Schwebebahn“.<sup>217</sup> Von den 433.115 EinwohnerInnen im Jahr 1981 waren 2003 nur 352.317 geblieben. Auch hier sollte es eine Mobilitätsmaßnahme richten: Die Autonome Gemeinschaft des Baskenlandes entwarf den *Revitalization Plan for Metropolitan Bilbao*. Der Plan umfasste eine erste U-/S-Bahn mit von Norman Foster entworfenen Bahnhöfen, einen neuen von Santiago Calatrava entworfenen Flughafenterminal und eine zusätzliche Brücke (sowie das

---

<sup>217</sup> <http://de.wikipedia.org/wiki/Bilbao>, am 13.03.2010.

Geschäftszentrum Abandoibarra) und das Guggenheim Museum Bilbao. In der internationalen, nicht-öffentlichen Ausschreibung des Architekturwettbewerbs artikulierten das baskische Kulturministerium sowie die baskische Provinz Biskaya (damals beide von der baskisch-nationalistischen Partei PNUV regiert) ihren gemeinsamen Wunsch, die geografischen und kulturellen Eigenheiten der Region im architektonischen Entwurf berücksichtigt zu wissen. Der Vorschlag Gehry's, der mit einem Fisch sowie einem Schiff assoziierbar ist und auf die symbolträchtigen Materialien Stein, Wasser und Metall setzt, schien diesen Vorgaben am besten gerecht zu werden. Die Bauarbeiten für das 24.000 qm umfassende Museum (davon 11.000 qm Ausstellungsfläche) begannen im Jahr 1993, eröffnet wurde am 18. Oktober 1997. Drei Jahre später reklamierten die Bauherren 500 Millionen USD „ökonomischer Aktivität“ und weitere 100 Millionen USD an Steuergewinnen für die finanz- und dienstleistungswirtschaftliche Stimulation des Projekts. Daraus folgt: das den fraglichen Effekt produzierende „Bilbao“ ist vor allem eine makro-ökonomische Kategorie, ein Wirtschaftsraum – jedoch nicht ausschließlich. Die Verlagerung des wirtschaftlichen Schwerpunkts vom industriellen zum touristischen, dienstleistungsbasierten Sektor ist in Bilbao nicht allein spätkapitalistische Selbsterhaltung. Die Bemühungen um Wirtschaftskraft müssen in Verbindung mit dem langwierigen politischen Kampf des Baskenlandes gegen den spanischen Nationalstaat gesehen werden. Hierin liegt meines Erachtens die Besonderheit des Bilbao-Effekts. Die wirtschaftliche Autonomie der Region wird im Kontext separatistischer Bestrebungen zum politischen Kapital. Die überregionale Logik des Tourismus (also das Kapitalisieren der Verschiedenartigkeit von Regionen) ermöglicht es, regionale Spezifität auch ohne vordergründige baskisch-nationalistische Propaganda unmissverständlich zu propagieren. Umschiff wird am Nervión vor allem „das Spanische“. Kultur wird zur Ware, nicht in erster Linie des direkten Konsums, sondern im Tauschgeschäft separatistischer Freiheiten. Für die Bezeichnung dieses Effekts wäre statt der spanischen Übersetzung „Bilbao“ daher eher der baskische Städtenamenname „Bilbo“ angebracht. Dass „Bilbo-Effekt“ als Diskursformel dennoch unbekannt ist, ist symptomatisch. Es belegt die Dominanz der außerhalb des baskischen Sprachraums geführten Diskussionen. Sie perpetuieren gewissermaßen die seit der Diktatur Francisco Francos in Spanien (1939-1975) durchgesetzte Marginalisierung

regional-sprachlicher Ortsbezeichnungen. Eine sprachlich sowie strukturell ähnliche Kompromisslösung stellt „Bilbao Guggenheim Museoa“ als offizieller Markenname der Museumsgründung dar. Er verschiebt den oben skizzierten lokal-politischen Anspruch des Projekts in die institutionelle Ebene, anstatt die eigentlichen Prinzipien eines „Bilbao Guggenheim Museo“ transparent zu machen. Beziehe ich mich also im Folgenden der Verständlichkeit halber auf den „Bilbao-Effekt“, so soll seine teilweise verdeckte Verschränkung von (De)-Industrialisierung, (Kultur)-Politik und (De)-Nationalisierung weiterhin mitgedacht werden.

(II) Schwieriger stellt sich die Präzisierung des „Effekts“ dar, besonders wenn man den Strang der architektonischen Stilgeschichte sowie die oben besprochenen quantitativen Erfolgsparameter ausklammert. Was bleibt ist dreierlei: die Kritik der Gentrifizierung, eine „postmoderne“ Rationalisierungskritik sowie die kunstfeldinterne Diskussion um „Blockbuster-Ausstellungen“. Dass auch diese drei Themenfelder für meine Untersuchung der Wechselwirkungen von Guggenheim Museum Bilbao und Institutionskritik nur beschränkt aussagekräftig sind hat folgende Gründe:

(a) *Gentrifizierungskritik*: Der Begriff der Gentrifizierung (aus dem englischen „gentry“, dem niederen Adel, später: neureich) beschreibt die stadtsoziologischen Veränderungen durch die Siedlungsbewegungen einkommensstarker Bevölkerungsschichten. In allgemeinerer Verwendung bezeichnet Gentrifizierung heute vor allem die Aufwertung von Stadtgebieten durch jene sozialen Umstrukturierungsprozesse. Die Rolle der Kunst und ihrer Institutionen dabei wurde innerhalb der kritischen kunsthistorischen Debatten vor allem von Rosalyn Deutsche in ihrer Anthologie *Evictions*<sup>218</sup> maßgeblich diskutiert. Hier beschreibt sie das affirmative *sowie* kritische Verhältnis von KünstlerInnen – im Sinne von mit spezifischen Kapitalsorten ausgestatteten sozialen AkteurInnen im urbanen Raum – zu den politisch-konflikthaften Konsequenzen kulturökonomischer (Re-)Vitalisierungsmaßnahmen. Der relativ weit gefasste Problemhorizont „Stadt“, den die Gentrifizierungsdebatte vorgibt, sowie die spezifische Akteursperspektive lenken jedoch einmal mehr den Fokus ab von den konkreten künstlerischen

---

<sup>218</sup> Deutsche 1999, a.a.O.

Arbeitsweisen und ihren Ergebnissen mit Bezug auf transnationale Kunstinstitutionen. Es sind eben jene kritischen künstlerischen Strategien und Zugriffe, denen meine Untersuchung des Bilbao-Effekts gilt.

(b) *Rationalisierungskritik*: Für diese Integration von künstlerischer Arbeit (im doppelten Sinne) in den „Bilbao-Effekt“ gibt es Beispiele. Eine typische Art des Einbezugs ist die Konferenz *Learning from the Guggenheim*, die vom 22. bis 24. April 2005 im Nevada Museum of Art in Reno vom Center for Basque Studies der Universität Reno, namentlich der Kunsthistorikerin Anna María Guasch und dem Anthropologen Joseba Zulaika, veranstaltet wurde. Einmal mehr ist der Ort hier Programm: nah genug am Guggenheim Hermitage Museum Las Vegas für einen gewissen Triumph über dessen kürzliche Schließung, jedoch distanziert genug – im „ordentlichen“ Kunstmuseum (inklusive akademischem Veranstaltergremium) – für eine fundierte Rationalisierungskritik. Mit 22 auf drei Tage verteilten Beiträgen, einem detaillierten Internetauftritt sowie einer 300 Seiten starken Publikation in englischer<sup>219</sup> und spanischer Version stellt dieses Ereignis meines Wissens die bislang ausführlichste Erörterung des „Bilbao-Effekts“ auf dem Gebiet der bildenden Kunst dar. Umfang und Vermittlungsarbeit der Veranstaltung bewirkten die Übernahme ihres inhaltlichen Leitmotivs in etliche Nachfolgedebatten. Dieses Motiv besteht in der (bereits im Titel) geradezu linientreu an einem Standardwerk der Postmoderne-Diskussion, *Learning From Las Vegas*<sup>220</sup>, ausgerichteten Kritik an der Übertragung moderner kapitalistischer Produktionstechniken, vor allem der Standardisierung und Filialbildung, in die simulative KonsumentenInnenrealität der Spätmoderne – Stichwort: „McGuggenheim“. Und dennoch sagt meines Erachtens die Übersetzung der Rationalisierungskritik eines George Ritzer<sup>221</sup> oder des Simulakren-Theorems Jean Baudrillards<sup>222</sup> in den Kontext der Kunstinstitution mehr über das (Zurück-)Begehren genuin moderner Kontemplation oder gar vor-moderner, sakraler Funktionszusammenhänge von Kunst aus, als über die aktuellen

---

<sup>219</sup> Guasch, Ana Maria / Zulaika, Joseba (Hrsg.): *Learning from the Bilbao Guggenheim*, Reno 2005.

<sup>220</sup> Izenour, Steven / Scott Brown, Denise / Venturi, Robert: *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form* (1972), Cambridge/MA 1977.

<sup>221</sup> Vgl. Ritzer, George: *Die McDonaldisierung der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1997.

<sup>222</sup> Vgl. Baudrillard, Jean: *Agonie des Realen*, Berlin 1978.

Bedingungen, Möglichkeiten und Konsequenzen künstlerischer Kritik am us-amerikanisch-baskischen „Leuchtturm-Projekt“. In diesem Sinne scheint mir der Rationalisierungskritische Diskussionsstrang des „Bilbao-Effekts“ mehr vom der konservativen institutionellen Gestalt des Guggenheim zu lernen, als beabsichtigt. Ich möchte indes ein „Verlernen des Guggenheims“ vorschlagen. Dies scheint mir in der Dekonstruktion neoimperialer Kulturpolitik, wie sie über die agonistische Auseinandersetzung errungen werden kann, möglich: eine Kritik die sich nicht mit der Stigmatisierung des Feindbildes verbraucht sondern neue institutionskritische Perspektiven zur kritischen Besetzung transnationaler Zirkulationskanäle aufzeigt.

(c) *Ausstellungskritik*: Für diese Perspektive ist die Arbeit von Guasch und Zulaika dennoch nicht unbedeutend. Die von ihnen verantwortete Konferenz inkludierte überhaupt erstmalig KünstlerInnen und TheoretikerInnen der Institutionskritik in die Debatten des Bilbao-Effekts: Der von den Kunstgeschichtskoryphäen Serge Guilbaut und John Welchman (dem Initiator von *Institutional Critique and After*, siehe Kapitel 3) eröffnete erste Veranstaltungstag wurde vom konzeptuellen Fotografen Allan Sekula beschlossen; Hans Haacke und Antonio Muntadas beendeten den von Norman Bryson und Mark Wigley eröffneten Teil; Andrea Fraser präsentierte zwischen Beatriz Colomina und Lucy Lippard. Auch baskische Positionen kamen zu Wort: Arantxa Rodríguez, Professorin für Regionalökonomie und -planung der Fakultät für Wirtschaftswissenschaften an der Universität des Baskenlandes in Bilbao; Javier Viar, Direktor des Städtischen Museums der Bildenden Kunst und künstlerischer Berater des Guggenheim Museum Bilbao sowie der baskischen Regierung; und Jon Azua, Spezialist für Wettbewerbsfähigkeit und regionale Entwicklungsstrategien, der die baskische Regierung bereits als stellvertretender Ministerpräsident, Minister für Industrie und Energie, Generalsekretär der Präsidentschaft und Minister für Gesundheit und Arbeit vertrat, bevor er Vorstandsvorsitzender der Bilbaoer Börse und Trustee der Guggenheim Stiftung war. Es fällt auf: So hochdekoriert die Funktionen der eingeladenen BaskInnen auch seien (und damit das besondere Verdienst, sie in die kritische Diskussion des von ihnen mitverantworteten Effekts zu involvieren), sie sind alle drei – Wirtschaftswissenschaftlerin, Museumsdirektor, Berufspolitiker – keine KünstlerInnen.

Die Trennung der Diskussion des „Effekts“ durch international agierende KünstlerInnen beziehungsweise us-amerikanische AkademikerInnen von der Repräsentation „Bilbaos“ durch VertreterInnen der Kulturökonomie, begründet (einmal mehr) die verhältnismäßig einseitige Lehre des Bilbao-Effekts für die arrivierte Institutionskritik: die kulturindustrielle Übernahme von kunstinstitutionellem Raum. Die angrenzende Kritik von „Blockbuster-Ausstellungen“, den massenkulturell motivierten Großausstellungen kanonischer „Meisterwerke“, wiederholt schlicht jenes Argument.<sup>223</sup> In beiden Fällen verbleibt der Radius der Kritik innerhalb der ideologischen Konturierung seines Objekts: Exakt wie in der problematisierten Ausstellungspolitik des Guggenheims spart die wichtigste Konferenz zum „Bilbao-Effekt“ die lokale Kunst aus. Auch alternative institutionelle Faktoren bleiben von der bislang kritischsten Reflexion des thematisierten Phänomens unbeachtet. Bevor es diesen Befund anhand der unterschiedlichen lokalen künstlerischen Positionen ausführlicher zu erörtern gilt, möchte ich der beschriebenen diskursiven Verhandlung des Bilbao-Effekts eine Kette konkreter Ereignisse gegenüber stellen, auf die sich die später erörterten künstlerischen Ansätze vielfältig beziehen: den 13. Oktober 1997, die Eröffnungsfeier des Guggenheim Museum Bilbao, den Anschlag der Terrororganisation ETA auf die Feier. Sollte die Betonung der zentralen Bedeutung von konflikthafter Auseinandersetzung für den Kontext des Baskenlandes zunächst auch redundant erscheinen; so ist es angesichts der Kommunikation des Guggenheims – seiner befriedenden Legitimationsrhetorik – dennoch wichtig, das Ereignis der unmittelbaren Verstrickung von transnationaler Kunstinstitution und bewaffnetem anti-nationalen Widerstand darzulegen. Es zeigt erneut, wie sehr die bisherige Diskussion des Bilbao-Effekts im vorgegebenen Rahmen des baskisch-us-amerikanischen Projekts verbleibt, anstatt diese Begrenzungen durch eine kritische Reflektion oppositioneller künstlerischer Strategien vor dem Hintergrund des baskischen Terrors zu überschreiten.

---

<sup>223</sup> Vgl. hierzu v.a. den Essay von Okwui Enwezor: Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form, hrsg. von Gottfried Boehm und Horst Bredekamp (München 2002).

### (3) *Puppy*

*Puppy* ist ein vor dem Guggenheim Museum Bilbao platziertes Kunstwerk von Jeff Koons (Abb. 27). Es handelt sich um ein 12,4 m hohes Edelstahlgerüst in Form eines West Highland Terriers, das mit 17.000 Blumen bepflanzt und mit einem internen Bewässerungssystem versehen ist. Die Guggenheim Stiftung kaufte das Werk für die Eröffnungsfeierlichkeiten der Filiale in Bilbao, nachdem es Koons 1992 am Rande der Documenta 9 (zu der er nicht eingeladen war) im deutschen Bad Arolsen anfertigen ließ. In Bilbao war die temporäre Präsentation der Skulptur während des Eröffnungsjahres auf dem neu entstandenen Platz vor dem Museum geplant. Nach Protesten der AnwohnerInnen beim Abbau des Werks wurde *Puppy* jedoch permanent auf dem Plaza Aguirre installiert und wird jedes Frühjahr neu bepflanzt. Auch das ist Bilbao-Effekt. Warum?

Es gehört zu den am besten gehüteten Geheimnissen der Guggenheim-PR, dass es Jeff Koons' *Puppy* war, in der drei baskische Terroristen einen Sprengsatz zur Sabotage der Eröffnung des Museums platzierten. Auf der Internetseite des amerikanischen Nachrichtensenders CNN lässt sich nachlesen:

„The policeman, Jose Maria Aguirre Larraona, was shot Monday and later died, when he interrupted suspected ETA guerrillas – posing as gardeners – as they tried to set up remote-controlled grenades in a giant plant sculpture in front of the museum.“<sup>224</sup>

Der Anschlagversuch galt dem Besuch des spanischen Königspaares. Wie andere Anschläge auch, wurde er im baskisch-nationalistischen Radio Egin von den ETA-Organisatoren angekündigt. Die Radiostation informierte die Polizei, doch Aguirre – der im Gegensatz zur ebenfalls präsenten Guardia Civil, Policía Nacional oder Policía Local ein Beamter der Ertzaintza, der baskischen Polizei, war – entdeckte die Tat nur durch Zufall: anhand des mangelhaft gefälschten Nummernschildes des als Lieferwagen getarnten Fahrzeugs der Terroristen. Als Aguirre die vermeintlichen Gärtner beim Entladen der explosiven Blumenarrangements nach ihren Papieren befragte, schos-

---

<sup>224</sup> [www.edition.cnn.com/WORLD/9710/17/spain.eta/index.html](http://www.edition.cnn.com/WORLD/9710/17/spain.eta/index.html), am 11.07.2009:

„Am Montag wurde der Polizist, Jose Maria Aguirre Larraona, angeschossen, als er verdächtige ETA-Kämpfer – als Gärtner getarnt – bei ihrem Versuch unterbrach, ferngesteuerte Granaten in einer riesigen Pflanzenskulptur vor dem Museum einzurichten, und starb später.“ [Übersetzung J.M.]

sen sie auf den Polizisten und ergriffen die Flucht. Als zwölftes Todesopfer der ETA allein im Jahr 1997 und eines der über 800 Opfer in der Geschichte der Organisation erlag Aguirre einen Tag später im Krankenhaus seinen Verletzungen. Das Quartier der Terrorzelle in einem Bauernhaus bei Guernica wurde noch am selben Tag aufgedeckt; einer der drei Täter, Kepa Arronategui Azumendi, wurde gefangen genommen; ein anderer, Ibon Gogeaskoetxea, wurde erst kürzlich (April 2009) in Nordfrankreich gefasst. „Es gibt keinen Grund, unserer Pläne zu ändern“, ließ das Guggenheim noch am selben Tag mit Bezug auf die Feierlichkeiten verlauten. „Es hat sich gezeigt, dass unsere Sicherheitsvorkehrungen wirksam sind.“<sup>225</sup> Anders als die rund 100.000 BaskInnen, die in diesen Tagen gegen die separatistische Gewalt demonstrierten, blieb die Eröffnungszereemonie des Guggenheim Museums von diesem Vorfall unberührt. Um 18 Uhr des 13. Oktober 1997 legte König Juan Carlos den Lichtschalter im Atrium des Neubaus um und erklärte in Anwesenheit von rund 800 internationalen WürdenträgerInnen das Guggenheim Museum Bilbao für eröffnet. Der Anschlag galt als erfolgreich vereitelt und weder für die offizielle Darstellung der Geschichte des Guggenheims noch für die Chroniken des baskischen Widerstands als erwähnenswert. Allein der Name des neuen Platzes vor dem Museum erinnert an den (spanischen) Mittelnamen von Jose Maria Aguirre Larraona. Auch wenn die Trauerkränze (Abb. 28) heute verschwunden sind, bleibt *Puppy* als trojanische Sicherheitslücke auch tragisches Mahnmahl.



Abb. 27

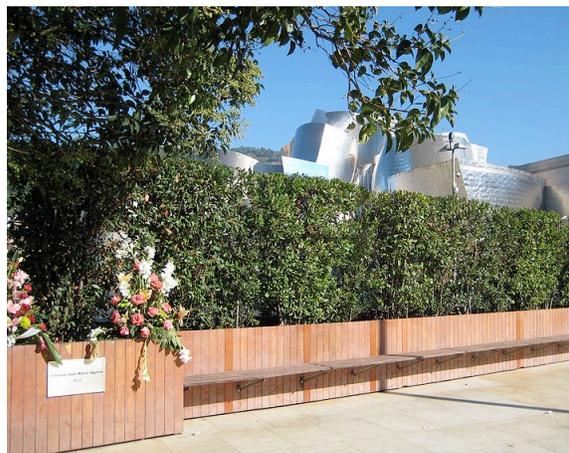


Abb. 28

<sup>225</sup> [www.edition.cnn.com/WORLD/9710/17/spain.eta/index.html](http://www.edition.cnn.com/WORLD/9710/17/spain.eta/index.html), am 11.07.2009 [Übersetzung J.M.].

Wie steht diese Begebenheit nun im Zusammenhang mit der Institutionskritik? Die Antwort liegt in der Herausforderung, die das Ereignis an die oppositionelle künstlerischen Positionierung gegenüber der baskischen terroristischen Opposition gegen den Nationalstaat und seine symbolischen Markierungen darstellt. Um die Komplexität dieser Verortung zu erfassen, ist die separatistische Geschichte der Region zu bedenken. Denn der Anschlag durch *Puppy* galt natürlich nicht der Kunstinstitution allein. Er reiht sich ein in den langfristigen baskischen Konflikt: Die Organisation Euskadi Ta Askatasuna (ETA, „Baskenland und Freiheit“) kämpft seit dem Spanischen Bürgerkrieg (1936-39) für einen unabhängigen, sozialistischen baskischen Staat auf dem Gebiet des spanischen sowie französischen Baskenlands und der angrenzenden Provinz Navarra.<sup>226</sup> Gegründet wurde ETA am gleichen Tag mit der nationalistischen baskischen Partido Nacionalista Vasco (PNV) von Studenten der Jesuitenuniversität<sup>227</sup> als Widerstandsbewegung gegen den Sieger des Bürgerkriegs, Francisco Franco. Der um die Jahrhundertwende erstarkte baskische Nationalismus wurde von Francos Militärdiktatur illegalisiert und radikalisiert, besonders in Folge der Ermordung des spanischen Ministerpräsidenten und designierten Franco-Nachfolgers Luis Carrero Blanco im Jahr 1973 durch ETA. Vorbild für die Gründung waren internationale terroristisch-revolutionäre Bewegungen wie die IRA in Nordirland, der südvietnamesische Vietkong oder die FLN-Bewegung in Algerien, zu denen Verbindungen bestanden. Das Symbol der Organisation, eine Axt umwunden von einer Schlange, kennzeichnet die grundlegende Doppelstrategie, Diplomatie und Gewalt, mit der ETA die jahrhundertelangen Unabhängigkeitsbestrebungen der BaskInnen gegen Spanien einzulösen versucht. Neben dem seit 1960 (dem Jahr des ersten Bombenattentats im Bahnhof von San Sebastián) vor allem auf spanische PolizistInnen abzielenden politisch-militärischen Terrors hat die Bewegung immer auch auf demokratischem Weg, inklusive etlicher Waffenstillstandsangebote, für die Unabhängigkeit des Baskenlands gestritten (wenn auch weniger medienwirksam).<sup>228</sup>

---

<sup>226</sup> Für eine sachliche deutschsprachige Überblicksdarstellung vgl. v.a. Lang, Josef: Das baskische Labyrinth. Unterdrückung und Widerstand in Euskadi, Frankfurt 1998.

<sup>227</sup> Der Gründungstag war der 31. Juli 1959, der Tag des jesuitischen Heiligen baskischer Herkunft, Ignatius von Loyola.

<sup>228</sup> Obwohl ETA bereits im Februar 2004 das Ende des bewaffneten Widerstands in Katalonien erklärt

Herri Batasuna („Vereintes Volk“), die seit 2003 wegen Finanzierung der ETA verbotene Partei der Unabhängigkeitsbewegung, verfolgte in Madrid die demokratische, separatistische Argumentation. Gemeinsame Ziele beider Flügel sind neben der langfristigen Autonomie des Baskenlandes vor allem die kurzfristige Übergabe der rund 500 ETA-Gefangenen aus spanischen Gefängnissen in Haftanstalten der baskischen Provinzen.<sup>229</sup> Die Madrider Regierung verweigert diese Forderung jedoch wiederholt; erst müsse ETA der Gewalt abschwören. Diese Haltung findet in der spanischen und größtenteils auch baskischen Bevölkerung seit dem Ende der Franco-Diktatur zusehends Rückhalt, garantierte doch die 1978er Verfassung des Königreiches Spanien weit reichende Autonomierechte für die baskischen Provinzen. Dementsprechend wandelte sich auch das ausländische Verhältnis zu ETA. Während beispielsweise die französische Regierung den Guerillero/as zur Zeit der Diktatur Immunität gewährte, führte die Gründung der Europäischen Union und die Intensivierung der europäischen Antiterrorpolitik nach den Anschlägen des 11. September 2001 in den USA zur Ko-

---

hatte, wurde sie der Madrider Anschläge vom 11. März 2004 verdächtigt, die sich jedoch als islamistischer Terrorakt herausstellten (zum Vergleich dieser Terrornetzwerke siehe Miller, Judith: *The Other Terrorism*, City Journal, Manhattan Institute, Nr. 18/2, 2008, S. 135-137). Die Rückkehr islamistischer Gewalt nach Spanien und damit die Konfrontation zweier wesentlich unterschiedlicher Terrornetzwerke führte dennoch zu einem dreijährigen Waffenstillstand von Seiten der ETA, der erst im Oktober 2007 nach der Festnahme der Batasuna-Parteispitze gebrochen wurde; ETA reagierte mit der Ermordung des Kommunalpolitikers Isaias Carrasco in seinem baskischen Heimatort, woraufhin spanische Sondereinheiten 2008 (erstmalig in der Geschichte) viermal innerhalb eines Jahres die ETA-Führung fasseten. Die Monate meines Aufenthalts in Vitoria-Gasteiz standen daraufhin im Zeichen demonstrativer Stärke der Organisation: Vor dem Hintergrund der ersten baskischen Regionalwahlen an denen keine ETA-nahen Parteien mehr zugelassen waren folgten 9 % aller Wahlberechtigten (immerhin 101.000 Stimmen) dem Aufruf Batasunas, ihren Protest gegen die Illegalisierung der zuletzt mit 150.000 Stimmen gestützten Partei durch eine ungültige Stimme zu artikulieren. Der militärische Arm der ETA begleitete dies mit einer konzentrierten Anschlagsserie, der am 29. Juli 2009 eine Polizeikaserne in Burgos, am 30. Juli zwei Polizisten der Guardia Civil in Palmanova, Mallorca, und am 9. August ein Restaurant, eine Strandbar und ein Einkaufszentrum in Palma de Mallorca zum Opfer fielen. (Diese Ereignisse waren Diskussionsgegenstand in den linkspolitischen baskischen Kreisen und unter den Kulturschaffenden zur Zeit meines Aufenthalts.)

<sup>229</sup> Entgegen des gesetzlichen Prinzips der Ortsnähe werden inhaftierte ETA-Mitglieder immer noch in Einrichtungen in ganz Spanien und Frankreich sowie in vielen Fällen unter Bedingungen weit unterhalb der Häftlingsschutzstandards (Anwalt, ärztliche Aufsicht, Information der Außenwelt, etc.) untergebracht. Im Fall des Batasuna-Vorstandes Arnaldo Otegi genügte dafür bereits seine Aussage „[Der König] ist der oberste Chef der spanischen Streitkräfte, spricht der Verantwortliche der Folterer, der die Folter schützt und unserem Volk sein monarchisches Regime durch Folter und Gewalt aufzwingt“. (Vgl. [www.elmundo.es/elmundo/2005/11/04/espana/1131128363.html](http://www.elmundo.es/elmundo/2005/11/04/espana/1131128363.html), am 07.08.2009.)

operation der französischen mit den spanischen Behörden in der Terrorbekämpfung.<sup>230</sup> Es ist vor allem der jungen spanischen Demokratie nach 1975 zuzuschreiben, dass die Zahl der ETA-Häftlinge in Spanien-weiten Gefängnissen (unter schlechten Bedingungen) auch heute noch verhältnismäßig hoch ist. Die von der gegenwärtigen Zapatero-Regierung selbstkritisch als „guerra sucia“ (schmutziger Krieg) bezeichneten Mordkommandos des spanischen Militärs der Jahre 1983 bis 1987 (Grupos Antiterroristas de Liberación, deutsch: Antiterroristische Befreiungsgruppen) bleiben für Gegenattentate, Entführungen und Folteraktionen mit über einem Drittel ziviler Opfer verantwortlich.

Im Jahr 1997, also dem Moment der Fertigstellung des Guggenheim Museum Bilbao, lebte dieser Streit um die ETA-Gefangenen erneut auf – ein genuin agonistischer Streit übrigens, ein Streit um die Achtung des Gegners, oder besser: ein antagonistischer Streit um agonistische Bedingungen. Die rechts-konservative Partido Popular (PP) war mit José María Aznar (selbst Überlebender eines ETA-Sprengstoffattentats) seit einem Jahr an der Regierung, wo sie mit neuer Härte Verhandlungen zur Gefangenenübergabe unterband. Vier Monate vor der Eröffnung der Guggenheim-Dependance, entführte ETA daraufhin den PP-Politiker Miguel Ángel Blanco und stellte ein 48-Stunden-Ultimatum für die Rückführung sämtlicher ETA-Inhaftierter ins Baskenland. Die Madrider Regierung verweigerte; Ángel wurde zwei Tage später ermordet. Es kam zu Massendemonstrationen gegen den separatistischen Terror in ganz Spanien, gefolgt wiederum von öffentlichen und teilweise mit Brandbomben und Barrikaden verbundenen Solidaritätsbekundungen für die UntergrundkämpferInnen, in San Sebastian immerhin mit 20.000 DemonstrantInnen. Es war der 13. Oktober 1997 – der erste Tag der Einweihungsfeierlichkeiten des Guggenheim Museums Bilbao – an dem der Prozess gegen 23 mit den neusten Anschlängen assoziierte Mitglieder von Herri Batasuna in Madrid eröffnet wurde, während die Zahl der verhafteten Verdächtigen auf 750 Personen angestiegen war.

---

<sup>230</sup> Seitdem finden ETA-TerroristInnen vor allem in Südamerika Zuflucht, beispielsweise in den Trainingslagern der Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), aber auch in Mexico und Venezuela; eine postkoloniale Konstellation, deren weiterführende Untersuchung auch für die Frage der Globalisierungskritik aufschlussreich wäre, da durchaus auf das Feld oppositioneller künstlerischer Allianzen übertragbar.

Die Entscheidung, die internationale Aufmerksamkeit vom aufgeheizten politischen Klima des Batasuna-Prozesses weg und hin auf die Museumseröffnung als Zeichen der Pazifizierungs- und Revitalisierungsbemühungen des Baskenlandes abzulenken kann daher durchaus als konkrete (kultur)-politische Strategie verstanden werden. Eine Strategie, die auch ETA für sich umnutzen konnte. Plakate in der Altstadt Bilbaos kündigten eine neue Welle der Gewalt an, sie zeigten den spanischen Monarchen umzingelt von drei maskierten ETA-Kämpfern. Scharfschützen beider Seiten sollen für Tage auf den Dächern rund um das Guggenheim positioniert gewesen sein. Etwa 500 ETA-Sympathisanten protestierten indes friedlich gegen die Eröffnung des Guggenheim Museums und den Besuch des Königs. Dennoch: nachdem der Anschlag auf den König durch Aguirre vereitelt wurde, detonierte am Tag danach eine weitere Bombe in der Innenstadt Bilbaos.

„Bilbao-Effekt“ ist daher nicht allein wirtschaftliche Erneuerung, ihre architektonischen Instrumente und ihre urbanen und sozialen Konsequenzen. Der langwierige politische Konflikt der Region ist mit der baskisch-us-amerikanischen Museumsgründung auf ganz konkrete Weise verstrickt. Eine Analyse institutionskritischer Kunst des Baskenlands muss dem Rechnung tragen. Nur so kann sie Schlüsse für die generelle Bedeutung von Institutionskritik in den zahlreichen und doch immer noch wenig thematisierten vergleichbaren Situationen beziehungsweise Gebieten ziehen. Wie genau aber funktionierte die Aufladung des Guggenheim Museum Bilbao als Symbol des kulturellen Imperialismus, die für seine Funktion als Zielscheibe des Terrors mitverantwortlich war, und (wie) wurde diese Aufladung künstlerisch verhandelt?

## ***6.2. Abgrenzung und/oder Blurring the Boundaries?***

Ich habe herausgestellt, dass das Stichwort „Bilbao-Effekt“ bislang vor allem wirtschaftliche Zusammenhänge benennt und dabei den konkreten politischen Konflikt der Region tendenziell ausblendet. Da wirtschaftliche und politische Unabhängigkeit vom spanischen Nationalstaat im Fall des Baskenlandes jedoch eng verknüpft sind, habe ich versucht diese Lücke mit einer Darstellung des Anschlagversuchs auf die Eröffnungsfeier des Guggenheim Museum Bilbao zu schließen. Der derart erweiterte

Radius des Bilbao-Effekts legt nun die Erörterung des zweiten und für diese Untersuchung wesentlichen „blinden Flecks“ der bisherigen Diskussion nahe: die gegenwärtige lokale Kunst, besonders die institutionskritische. Was aber bedeutet lokale Kunst und damit „lokale Kunstgeschichte“ im Gegensatz zu einer konventionellen „universalen Kunstgeschichte“? Diese methodische Zwischenfrage – für eine mögliche Kunstgeografie durchaus grundlegend – sei daher kurz behandelt. Unter der Kategorie „lokale künstlerische Position“ beobachtete ich im Baskenland verschiedene Erscheinungen, die sich zum Zweck der besseren Untersuchung in zweierlei Gruppen unterteilen lassen:

(I) *langfristig* inhaltlich und institutionell mit einem bestimmten Ort verbundene künstlerische Arbeit, zumeist mehr als ein Werk beziehungsweise Medium (umgangssprachlich die „lokale Kunstszene“), sowie

(II) bestimmte, meist kleinere Werkgruppen, die unter *kurzfristiger* Berücksichtigung der inhaltlichen und institutionellen Bedingungen eines bestimmten Orts entstanden. Das Zusammentreffen von Ort und ProduzentIn ist hier zumeist eingebettet in die Zirkulationsprozesse des zeitgenössischen Ausstellungsbetriebs (umgangssprachlich die „internationale Kunstwelt“).

Die Behauptung dieser Zweiteilung auf der Ebene der Produktionsästhetik umfasst die Gleichsetzung von zeitlich langfristiger mit inhaltlich intensiverer Reflektion eines bestimmten Kontextes (auch wenn sich in Einzelfällen sicherlich das Gegenteil beweisen ließe). Diese Differenzierung will jedoch noch nichts über die Wertigkeit und/oder Komplexität beziehungsweise Relevanz der unterschiedlichen lokalen Bezüge sagen. Ebenso wenig steht hier die Identität oder gar Herkunft der jeweiligen ProduzentInnen zur Debatte. Gänzlich aus dieser Arbeitsdefinition ausgeblendet ist weiterhin die Vielzahl der Werke, die sich lediglich auf eine Weise, inhaltlich *oder* institutionell, auf den gegebenen Ort beziehen sowie die geringere Menge künstlerischer Werke die gänzlich jenseits beider Parameter operiert. Wichtig ist festzuhalten: „Lokale Kunstgeschichte“ beinhaltet stets beide Positionen, den langfristigen *und* den kurzfristigen künstlerischen Zugriff auf die spezifischen Problemstellungen eines Ortes. Diese Positionen stehen in vielfältigen Austauschverhältnissen und lassen sich

nur unter den „Laborbedingungen“ der kunsthistorischen Analyse getrennt untersuchen. Einen solchen Versuch möchte ich im Folgenden unternehmen. Ich konzentriere mich dabei auf die langfristig mit einem bestimmten Ort verbundene künstlerische Arbeit und stelle ihr nur ein Beispiel kurzfristigen Ortsbezugs gegenüber. Während meine Ausführungen zum ersten Fall aus Interviews, Beobachtungen und Hinweisen von KollegInnen basieren (einer Art „oral art history“) stütze ich mich im zweiten Fall der stärker zirkulierenden und damit zumeist sichtbareren Praxis auch auf Sekundärmaterial. Ungeachtet anderer möglicher Konstellationen möchte ich zuerst das Werk Jorge Oteizas skizzieren. In einem zweiten Schritt werde ich ihm den institutionskritischen Ansatz Andrea Frasers gegenüberstellen. Eine „dichte Lektüre“ einer einzelnen Installation von Asier Mendizabal soll schließlich weiterführende Thesen für die Institutionskritik im transnationalen Raum formulieren.<sup>231</sup>

### (1) *Kritika Institutzionala*



Abb. 29

---

<sup>231</sup> Bezüglich der Generation Oteizas wäre vor allem eine Untersuchung der künstlerischen und politischen Arbeit von Nestor Basterretxea aufschlussreich. Einen Ausschnitt dieses Werks bearbeitet zur Zeit der Kurator und Kritiker Peio Aguirre in San Sebastian. Ein anderer in diesem Zusammenhang bemerkenswerter baskischer Künstler ist Agustín Ibarrola, der für seine militanten kommunistischen Aktionen in den 1950er Jahren mehrere Jahre inhaftiert wurde und heute zu den Gründern von ¡Basta Ya!, einer unabhängigen Organisation gegen den Terror im Baskenland zählt. Die resultierende Vielzahl der Vergleichsmöglichkeiten aus dem Spektrum der zweiten und dritten Generation institutionskritisch arbeitender KünstlerInnen kann hier nur angedeutet werden. Auf ein bereits abgeschlossenes Kapitel zu Fred Wilsons Installation *Mining the Museum*, das vor allem auf das Verhältnis Minenbau, Aneignung und Verminen abhob, verzichte ich an dieser Stelle zugunsten der inhaltlichen Stringenz sowie der Geschlechterbalance dieses Textes. Ibon Arranberri, ein Freund, Nachbar und Altersgenosse von Asier Mendizabal, wäre der Bekanntere der beiden jungen baskischen Künstler. Die Präsentation seiner Arbeit auf der documenta 12, gemeinsam mit Jorge Oteiza, hätte bspw. einen Vergleich auf der künstlerischen und kunstinstitutionellen Ebene schlüssig gemacht. Mendizabals Arbeit hingegen thematisiert zusätzlich die politische Dimension der baskischen „ersten Welle“ der Institutionskritik, wie ich zeigen will.

Auf einem Hügel vor der Kleinstadt Alzuza in der Provinz Navarra liegt das Museo Oteiza (Abb. 29). Als monografische Kunstinstitution ist es ausschließlich dem privaten Nachlass des Bildhauers, Malers und Autors Jorge Oteiza gewidmet, der 1908 im baskischen Orio geboren wurde und 2003 im nahen San Sebastian verstarb. In den 95 Jahren dazwischen schuf er ein überdurchschnittlich umfangreiches und vorwiegend abstraktes Werk von dem 2.000 „Laborstudien“, 1.690 Skulpturen sowie 800 Zeichnungen und Collagen im Museo Oteiza, dem Haus in dem der Künstler seine letzten zwanzig Jahre verbrachte, zu sehen sind.<sup>232</sup> Doch es ist nicht allein das künstlerische Werk im engeren Sinne, das Oteiza zu einem der einflussreichsten, vor allem aber kontroversesten baskischen Künstler des vergangenen Jahrhunderts macht. Gemeinsam mit seinem Rivalen und Freund Eduardo Chillida gründete er (mit Nestor Basterretxea) in den 1960er Jahren die Gruppe GAUR und legte damit den Grundstein für die Scuola Vasca, die heutige Bezeichnung für die typisch baskische abstrakte Formsprache.<sup>233</sup> Die Archivierung und Präsentation von rund 6.000 Büchern aus Oteizas persönlicher Bibliothek, mehrere tausend Zeitschriften, Flugblätter, Plakate, Schallplatten und Musikkassetten, sowie zahllose noch zu katalogisierende handschriftliche Manuskripte, Korrespondenzen, Notizen, Fotografien und Videoaufzeichnungen bezeugen ein nicht weniger umfangreiches und intensives diskursives Schaffen sowie gesellschaftliches Engagement. Die Doppelfunktion Oteizas als bildender Künstler sowie kulturpolitische Autorität ist bis heute grundlegend für das Verständnis von KünstlerInnenrolle und Kunstschaffen in weiten Teilen der baskischen Kultur. Den Zusammenhang von ästhetischer und diskursiver Praxis erklären die KuratorInnen der documenta 12, die unter dem Motto „Ist die Moderne unsere Antike?“ 2007 einige Eisenskulpturen Oteizas sowie eine Rekonstruktion von Teilen der Installation *Laboratorio Experimental* (1972) zeigten, folgendermaßen:

---

<sup>232</sup> Oteiza stiftete 1992 sein Gesamtwerk der Regierung von Navarra, der spanischen Provinz mit baskischer Minderheit, die von den Separatisten für den unabhängigen baskischen Staat reklamiert wird. Die Regierung von Navarra betreibt seit jenem Gründungsakt der Fundación Oteiza auch das Museo Oteiza. Es eröffnete einen Monat nach Oteizas Tod.

<sup>233</sup> Ihre jahrzehntelange Feindschaft beendeten Oteiza und Chillida mit einer Umarmung im Jahr 1997. Bis dahin hatte Oteiza seit den 1960er Jahren vehemente Plagiats- und Verratsvorwürfe gegen den jüngeren Kollegen erhoben (vgl. Oteiza, Jorge: *El Libro de los Plagios*, Alzuza 1993).

„Jorge Oteizas Skulpturen aus Stein, Zement, Glas oder Eisen haben organische, physikalische, intellektuelle und geistige Ebenen. Öffnung und Leere wurden in seiner Arbeit zu primären Elementen. Oteiza kam zu immer abstrakteren Formen, beendete schließlich die Bildhauerei und entwickelte seine Theorien über Kunst, Metaphysik und die kulturelle Politik seines Landes weiter.“<sup>234</sup>

Wichtig an dieser für eine breite Rezeption verfasste Darstellung ist die hier aufgegriffene Dreiteilung von minimaler Ästhetik, Kunsttheorie und Kulturpolitik. Anstatt das Verhältnis dieser drei Elemente biografisch-chronologisch, also als Übergang, zu beschreiben erscheint es mir im Fall Oteizas vielmehr als Synthese. In dieser Hinsicht ist Oteizas Werk bereits als Vorläufer des Minimalismus beispielsweise eines Richard Serra (zu Zeiten von *Tilted Arc*, 1981-89) interpretiert worden.<sup>235</sup> Es ließe sich jedoch mit der selben Begründung (der Synthese von minimaler Ästhetik, Kunsttheorie und Kulturpolitik) auch auf bestimmte institutionskritische Strategien der ersten Generation beziehen. Der Vergleich mit bestimmten Arbeiten Michael Ashers läge hier nahe. Mehr noch scheint mir jedoch die Position Haackes mit der von Oteiza benachbart. Gemeinsam mit den frühen ebenfalls minimalen Arbeiten Haackes wie beispielsweise *Condensation Cube* (1962-65, Abb. 30) haben Oteizas Skulpturen die „intellektuellen und geistigen Ebenen“ des Materials, die sich zu einer „Politik des Materials“ zuspitzen. Zu etwa der selben Zeit in der Haacke in seinen ersten Ausstellungen mit organischen Materialien ökologische Fragen wie die Erschließung, Bewirtschaftung und Verwaltung von natürlichen Ressourcen aufwarf, bezeichnete sich Oteiza – studierter Mediziner – als „Biologe des Raums“. Seine phänomenologischen Experimente mit kugelförmigen, kubischen und kristallinen Formen sind geprägt von der Auseinandersetzung mit den politischen Implikationen der Form, vor allem im Konstruktivismus (wie in Hommagen an Malewitsch und Tatlin). Dies kulminiert in den „Befreiungen“ von „eingeschlossenem Raum“, wie sie Oteiza mit den *Cajas Metafísicas* verfolgt („metaphysische Kisten“, 1958, Abb. 31). Sie bereiten Oteizas späteren Verzicht auf Skulptur an sich vor, die er „Skulptur der räumlichen Unbesetztheit“ betitelt und in einflussreichen Texten politisch kontextualisiert, so beispielsweise in *Quousque Tandem* („Wie lange noch?“, 1963 – der Beginn einer Rede Ciceros zur Bestrafung eines Umsturzversuchs der Römischen Republik).

---

<sup>234</sup> [www.documenta12.de/uebersichtsdetails.html?L=0&gk=B&level=&knr=69](http://www.documenta12.de/uebersichtsdetails.html?L=0&gk=B&level=&knr=69), am 30.03.2010.

<sup>235</sup> So vorgeschlagen vor allem von seinem Schüler Txomin Badiola im Ausstellungskatalog *Oteiza: Mito y Modernidad*, Museo Nacional Centro Arte Reina Sofia, Madrid 2005.

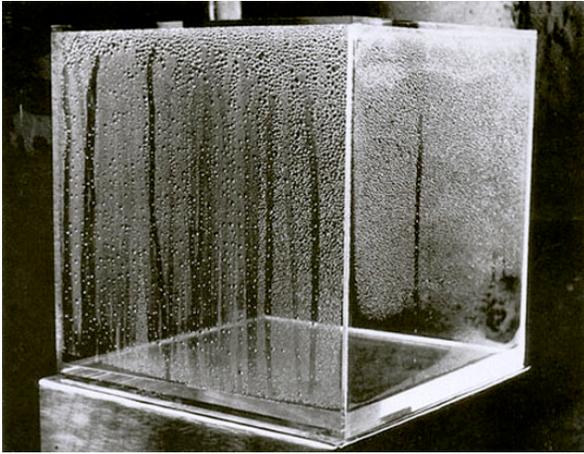


Abb. 30

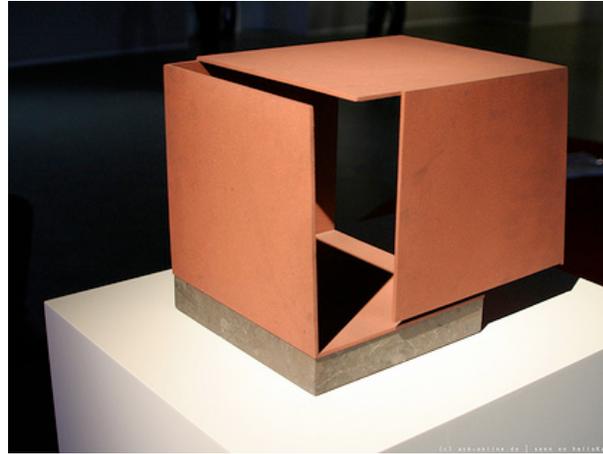


Abb. 31

Eine ähnliche Verschränkung von ästhetischen und gesellschaftlichen Anliegen liegt auch dem von den KuratorInnen der documenta 12 ausgewählten *Laboratorio de Tizas* („Kreidelabor“, 1972, Abb. 32 und 33) zugrunde. Das gezeigte Arrangement ist Teil einer größeren Serie von „Laboratorien“, einem systematisch angelegten Repertoire aus roh bearbeiteten geometrischen Kleinplastiken<sup>236</sup>. Oteiza beendete die Arbeit am „Kreidelabor“ erst zwanzig Jahre nachdem er die Idee der Laboratorien in seiner ersten Veröffentlichung *Propósito Experimental* („experimenteller Vorschlag“, 1956) entwickelt hatte. In dieser Publikation steht das ästhetische Projekt erneut in unmittelbarem Zusammenhang mit der politischen Positionierung, genauer: der entschiedenen Opposition zur Franco-Diktatur sowie der Erfahrung eines dreizehnjährigen Exils in Südamerika (1935-48). Als Hauptgrund für diese einzige bekannte Wiederaufnahme eines Projekts, wird Oteizas intensive Beschäftigung mit Motiven seiner Werke *Apostles* und *Assumption* (beide 1953) vermutet – ein an sich aufschlussreiches weiteres Beispiel für eine „negative Kunstgeschichte“, denn: Nach langjährigem Streit um die Angemessenheit von Oteizas Fries und der Pietà für die Kirche in Arantzazu – deren Errichtung in der Hochphase der Francistischen Diktatur als Symbol des Widerstands baskischer Kunst und Kultur galt – wurden die Arbeiten erst auf Intervention des Papstes persönlich realisiert.

---

<sup>236</sup> Die wenigen überlebensgroßen Skulpturen Oteizas sind übrigens (im Gegensatz zum Minimalismus) stets Vergrößerungen früherer Arbeiten, auf die er sich in späteren Aufträgen einließ.



Abb. 32



Abb. 33

Nach der Erfahrung jener komplexen Debatten um Staat, Kirche, Unabhängigkeit und Kunst mit konkretem Bezug auf sein eigenes Werk wandte sich Oteiza von den expressiven Bezeichnungen seiner frühen methodischen Studien ab und unterzog sie einer systemischen Relektüre. Formale „experimentelle Familien“ wie *Opening Polyhedrons* oder *Empty Structures* wurden zu paradigmatischen Einheiten für die Stoßrichtung von Oteizas Institutionskritik. Um diese Institutionskritik nun als „Nährboden“ aktueller künstlerischer Kritik im Baskenland nachvollziehen zu können, muss schließlich Oteizas Werk auf den Aspekt der Transnationalisierung – als Prozess von Immaterialisierung und Konflikt – hin befragt werden.

In der gleichen Zeit, in der Oteiza die fundamentale Bedeutung von Öffnung und Leere über den Dematerialisierungsprozess seiner künstlerischen Arbeit reflektierte und verschriftlichte, begann er auch eine Reihe konkreter Entwürfe für Kunstinstitutionen. In der Fortführung der avantgardistischen, gewissermaßen konstruktivistischen Forderungen seiner Texte konzipierte Oteiza eine Kinder-Kunstschule für die Kleinstadt Elorrio (gedacht als Pilotprojekt), ein Museum für Baskische Ästhetische Anthropologie in Vitoria-Gasteiz, eine als Produktionsfirma angelegte Kunstgalerie sowie das Institut für Ästhetische Komparatistik, für dessen Realisierung im französischen Baskenland sich der renommierte Autor und Politiker André Malraux einsetzte. Dennoch: keines dieser Projekte wurde realisiert. Oteiza dazu:

“Forget about writing and quit fooling around. Murder them (the promoters of the Guggenheim Bilbao). I will pay you.’ I looked at him in disbelief. The man saying this to me was the one both Frank Gehry and Thomas Krens, the architect and the director of the museum, admire as the greatest Basque artist. Both had asked me whether I could convince Oteiza to sell some of his work to the Bilbao museum. His reply was a call to murder. [...] He was writing a book entitled *I Am Already an Assassin*. Once again he was manipulating his shamanic hysteria to further his cause.”<sup>237</sup>

Unter der Überschrift *Return from the Future* beschreibt Joseba Zulaika, dessen Guggenheim-Kritik bereits weiter oben zur Sprache kam, diese institutionskritische Anekdote (die radikalste der mir bekannten) in seiner Einleitung zu den 2003 erstmalig in englischer Übersetzung herausgegebenen *Selected Writings of Jorge Oteiza* (2003). Zulaikas Interpretation dieses Ereignisses als „latente Tat“ ist die entscheidende These seines Textes, vielleicht sogar in Zulaikas Auseinandersetzung mit der Institutionskritik überhaupt. Dabei übernimmt er den Gedanken der „deferred action“ von Hal Foster. Foster wiederum entlehnt ihm dem Freudschen Konzept der Nachträglichkeit und legt ihn als „komplexes Relais aus vorweggenommener Zukunft und neu hergestellten Vergangenheiten“ der Argumentation seiner viel zitierten Publikation *Return of the Real* zugrunde:

“[...] I borrow the notion of „deferred action“ (Nachträglichkeit) from Freud, for whom subjectivity, never set once and for all, is structured as a relay of anticipations and reconstruction of events that may become traumatic through this very relay.”<sup>238</sup>

---

<sup>237</sup> Zulaika, Joseba: *Selected Writings of Jorge Oteiza*, Reno 2003, S. 63:

„Hör auf zu schreiben und herumzualbern. Bring sie um (die Vertreter des Guggenheim Bilbao). Ich bezahle dich.’ Ich schaute ihn ungläubig an. Der Mann, der dies zu mir sagte, war derjenige, den sowohl Frank Gehry als auch Thomas Krens, der Architekt und der Direktor des Museums, als größten baskischen Künstler bewunderten. Beide hatten mich gefragt, ob ich Oteiza davon überzeugen könnte, einige seiner Arbeiten an das Museum in Bilbao zu verkaufen. Seine Antwort war ein Aufruf zum Mord. [...] Er schrieb ein Buch mit dem Titel *Ich bin schon ein Attentäter*. Wieder einmal machte er von seiner schamanischen Hysterie Gebrauch um seine Sache voranzutreiben.” [Übersetzung J.M.]

<sup>238</sup> Foster, Hal: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge/MA 1996, S. 207: „[...] Ich leihe das Konzept der Nachträglichkeit von Freud, für den Subjektivität nie ein und für alle mal fest stand, sondern als Relais aus Antizipationen and Rekonstruktionen von Ereignissen, die durch eben jenes Relais traumatisch werden, strukturiert war.“ [Übersetzung J.M.] Foster führt diesen Gedanken in seinem Kapitel *Whatever happened to postmodernism* ein, dass sich nicht nur im Titel auf Meyers institutionskritische Schau in New York City (siehe Kapitel 3) bezieht, sondern die Konstruktion kunsthistorischer „Wellen“ sowie deren Gegenteil, die künstlerischen „endgames“, also das Spiel mit dem Ende der Kunst, prinzipiell problematisiert – eine Analyse, die sich auch für Oteizas avantgardistische Tradition sinnvoll anwenden ließe.

Zulaikas Version dieser These ist für meine Fragestellung deshalb so interessant, weil es die subjektive Dimension der Zeitlichkeit von Kunstschaffen im Sinne multipler Vor- und Rückprojektionen an einem konkreten institutionskritischen Ereignis aufzeigt, an Oteizas *The Cube* (1988, Abb. 34):

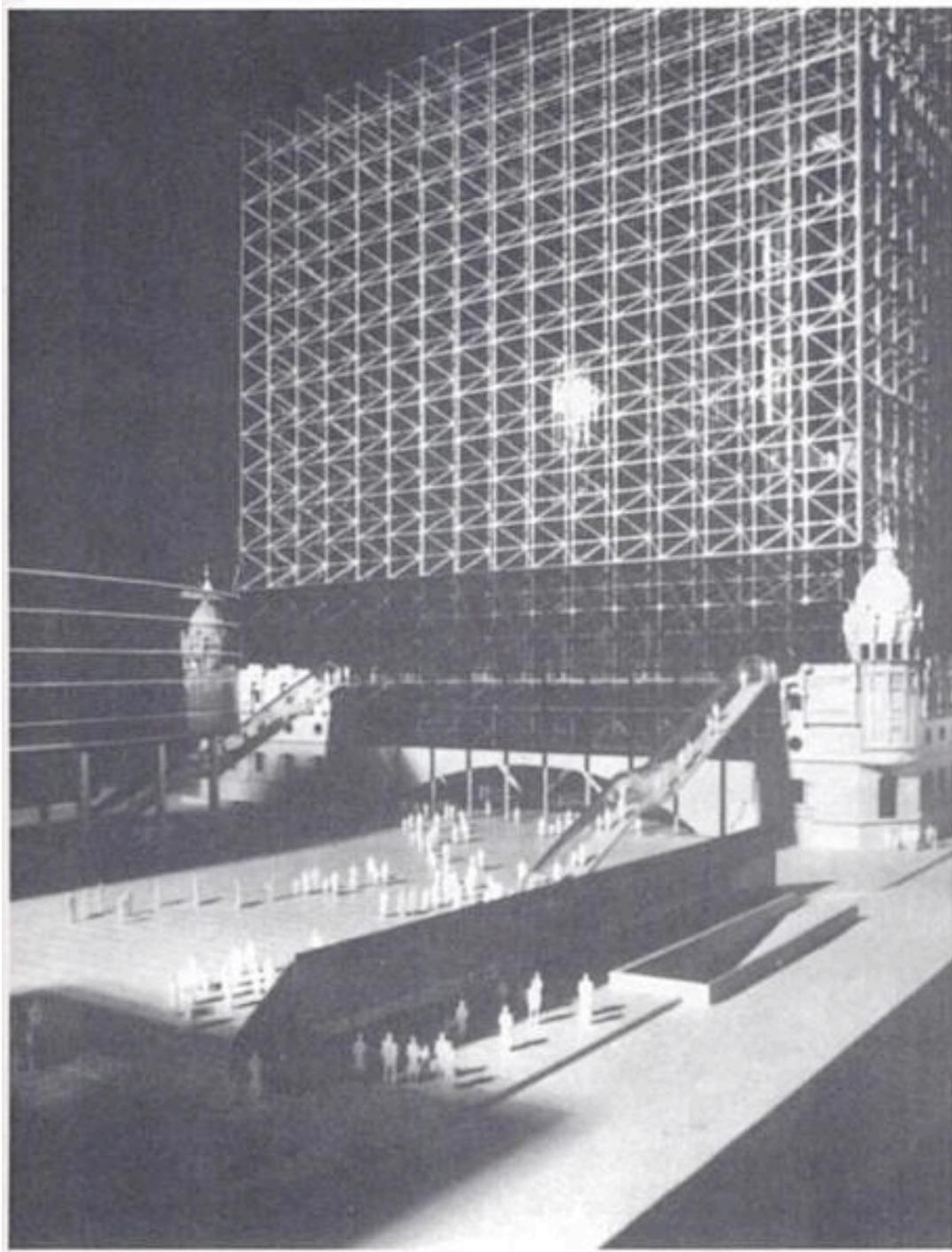


Abb. 34

“The project *The Cube* had taken shape in 1988, after a visit to it by the then mayor of Bilbao, José Maria Gorordo. He asked Oteiza to design a major museum and cultural center for the city. In the company of the architects Javier Saenz de Oiza and Daniel Fullaondo and after having theorized for Bilbao an ‘aesthetic of ugliness’, Oteiza designed an ambitious 12.000 square-foot center that combined a library, a museum of contemporary art, a conservatory, an auditorium, and experimental workshops for artists. Oteiza thought that finally his time had arrived for having a say in the country’s cultural policy. [...] After two years of political infighting between the mayor and the Basque Nationalist Party and amid charges by critics that *The Cube* was too ‘pharaonic’, the project was dead. He did not need to worry about his ‘clean sheet of failures.’ A few months later a Guggenheim courier was knocking at the door of Bilbao’s treasury department to enquire whether there was interest in a museum. Within a year ‘the deal of the century’ had been signed. [...] Nothing could contain Oteiza’s burst of violent rage. His half a century of aesthetic guerilla warfare had been defeated by Director Krens’ disneyfied global museum directly administered from Wall Street.”<sup>239</sup>

Dies führt Zulaika dazu, die Beziehung zwischen Oteiza und dem Guggenheim Museum Bilbao als Fall Freudscher Nachträglichkeit im Sinne einer „vorweggenommenen Zukunft und neu hergestellten Vergangenheit“ zu deuten. Oteizas kulturpolitisches Scheitern habe die baskisch-us-amerikanische Museumgründung zur traumatischen Konsequenz. Dem lässt sich im Jahr 2004 eine weitere Wendung der Nachträglichkeit hinzufügen: die posthume Großausstellung *Oteiza: Mito y Modernidad* („Oteiza: Mythos und Moderne“) im Guggenheim Museum Bilbao, mit der dieses Verbindungen von Oteizas Werk zur historischen Avantgardekunst der Sammlung Rebays herzustellen suchte. Die Schau wurde außerdem im spanischen Nationalmu-

---

<sup>239</sup> Zulaika 2003, S. 65f.: “Das Projekt *The Cube* hatte im Jahr 1988 Gestalt angenommen, nach einem Besuch des damaligen Bürgermeisters von Bilbao, José Maria Gorordo. Er bat Oteiza, ein großes Museum und Kulturzentrum für die Stadt zu entwerfen. Zusammen mit den Architekten Javier Saenz de Oiza und Daniel Fullaondo und nachdem er für Bilbao eine „Ästhetik des Hässlichen“ theoretisiert hatte, gestaltete Oteiza ein ehrgeiziges 1.100 qm großes Zentrum, das eine Bibliothek, ein Museum für zeitgenössische Kunst, einen Wintergarten, ein Auditorium und experimentelle Arbeitsräume für KünstlerInnen kombinierte. Oteiza dachte, seine Zeit für die Mitsprache in der Kulturpolitik des Landes sei endlich gekommen. [...] Nach zwei Jahren politischer Machtkämpfe zwischen dem Bürgermeister und der baskischen nationalistischen Partei und nach der Kritik, dass *The Cube* zu ‚pharaonisch‘ sei, wurde das Projekt beigelegt. Oteiza brauchte sich nicht um seine „weiße Weste des Scheiterns“ zu sorgen. Ein paar Monate später klopfte ein Guggenheim-Kurier an die Tür des Schatzmeisters von Bilbao, um sich zu erkundigen, ob Interesse an einem Museum bestünde. Innerhalb eines Jahres war „der Deal des Jahrhunderts“ unterzeichnet. [...] Nichts und niemand konnte Oteizas gewaltigen Wutausbruch bremsen. Sein ein halbes Jahrhundert währender ästhetischer Guerillakrieg war gegen das disneyfizierte, globale und direkt von der Wall Street verwaltete Museum von Direktor Krens verloren.” [Übersetzung J.M.] Eine ähnliche Darstellung findet sich auch in Joseba Zulaika: *Crónica de una Seducción*, Madrid 1997.

seum, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid, gezeigt und erreichte ein Jahr später schließlich das Guggenheim Museum New York. Auf diese Weise umfasst die Latenz des Werks Oteizas auch eine „vorweggenommene Vergangenheit und neu hergestellte Zukunft“. Doch Zulaika geht noch einen Schritt weiter, in dem er diese Latenz folgendermaßen explizit macht:

“In fact, on the day of the inauguration, someone from ETA put a bomb in one of the flower pots next to the Jeff Koons cyborg statue *Puppy* made of 50.000 pansies and killed a Basque police officer. Someone had been listening to Oteizas unconscionable call to murder those responsible for the Bilbao Guggenheim.”<sup>240</sup>

Für die gelegentlich behauptete tatsächliche aktive Beteiligung, gar Anführerschaft Oteizas in der ETA der 1960er Jahre fehlt bislang jedoch der faktische Nachweis.<sup>241</sup> Die Möglichkeit einer solchen Nachforschung in Zusammenarbeit mit der Oteiza Stiftung ist in der ersten Dekade nach dem Tod des Künstlers noch nicht gegeben. Hinweise in diese Richtung können jedoch in der Beteiligung des Künstlerkollektivs GAUR an der Kritik der *Encuentros de Pamplona* gesehen werden, ein spektakuläres Kulturfestival, veranstaltet von der einflussreichen mäzenatischen Industriellenfamilie Huarte in der baskischen Provinz Navarra. Diese Kritik des Ereignisses durch die baskischen KünstlerInnen wurde von ETA mit einem Bombenattentat Nachdruck verliehen. Auch Oteizas emphatische Befürwortung der Rezeption seiner Schriften *Quousque Tandem* und des zensierten *Ejercicios Espirituales en un Tunel. En Busca y Encuentro de Nuestra Identidad Perdida* („Spirituelle Übungen in einem Tunnel. Die Suche nach und Begegnung mit unserer verlorenen Identität“) in den linksradikalen Kreisen der 1960er Jahre ist belegt. Tatsache ist jedoch auch die spätere Distanzierung des Künstlers vom systematisch terroristischen Flügel der Bewegung. Dies bestätigt der Fund einer Todesliste der ETA bei einer Razzia im Jahr 1998, auf der Oteizas Name verzeichnet ist. Für die hier verfolgte Darstellung der konstitutiven Ver-

---

<sup>240</sup> Zulaika 2005, S. 162f.: „Am Tag der Einweihung deponierte tatsächlich jemand von der ETA eine Bombe in einen der Blumentöpfe nahe der *Puppy*, Jeff Koons' Cyborg-Skulptur aus 50.000 Stiefmütterchen, und tötete einen baskischen Polizisten. Jemand musste Oteizas gewissenlosen Aufruf zur Ermordung der für das Bilbao Guggenheim Verantwortlichen gehört haben. [Übersetzung J.M.]

<sup>241</sup> Vgl. z.B. Muñoa, Pilar: Oteiza. La Vida como Experimento, S. 196.

strickung des Bilbao-Effekts mit dem lokalen separatistischen Konflikt sowie bestimmten künstlerischen Positionen soll daher für den Moment genügen, was Zulaika mit den Worten des kommunalen Stadtplaners Mikel Ocio zuspitzt:

“The Guggenheim is the revolutionary tax, which we have to pay to ETA.”<sup>242</sup>

Soll heißen: Die seit dem Aufkommen der Bergbau- und Eisenindustrie gepflegte Allianz baskischer Wirtschaftseliten mit dem internationalen Kapital und seiner „Appropriation durch Enteignung“ (Harvey) schürte den Widerstand der ETA im Untergrund. Seit den 1980er Jahren finanzierte sich der extremistische Flügel der Unabhängigkeitsbewegung vor allem über eine „Revolutionssteuer“, die sie von baskischen Unternehmen erpresste. Der Terror schädigte zudem „erfolgreich“ das Image des Baskenlandes, seine Wertigkeit als wirtschaftlicher und kulturtouristischer Standort. Zu Zeiten der zunehmenden Deindustrialisierung und Immaterialisierung eines globalisierten Wirtschaftssystems können die baskischen Investitionen in das Guggenheim Museum Bilbao daher durchaus als zu zahlender Tribut an die separatistischen Auseinandersetzungen angesehen werden. Dazu einmal mehr Zulaika:

“A symbiotic relationship between terrorism and Krenification developed in the case of Bilbao. Both phenomena are crucial aspects of the globalization of culture and the media. [...] Unable to develop a politics of pacification, they engaged themselves in the politics of building. The operations required the transfers of sovereignty from the political sphere of the Spanish state to the cultural sphere of a New York museum”.<sup>243</sup>

Was bedeutet nun dieser Zusammenhang von terroristischem (antagonistischen) Konflikt und der Globalisierung von Kunstinstitutionen in „post-Krenianischen Zeiten“, also nach dem Wechsel der Guggenheim-Spitze (siehe Kapitel 6.1.)?

---

<sup>242</sup> „Das Guggenheim ist die revolutionäre Steuer, die wir der ETA zu zahlen haben.“ [Übersetzung J.M.]

<sup>243</sup> Zulaika 2005, S. 163.: „Eine symbiotische Beziehung zwischen Terrorismus und Krenifikation entwickelte sich im Fall von Bilbao. Beide Phänomene sind entscheidende Aspekte der Globalisierung der Kultur und der Medien. [...] Unfähig, eine Politik der Befriedung zu entwickeln, engagierten sie sich in der Politik des Bauens. Die Operationen erforderten die Übertragung der Souveränität von der politischen Sphäre des spanischen Staates auf die kulturelle Sphäre eines New Yorker Museums.“

[Übersetzung J.M.]

Erneut scheint eine mögliche Antwort durch Oteiza vorweggenommen. In seinem „silencing“ (zum Schweigen bringen) von Kunst, dem Dematerialisierungsprozess seiner vormals monolithischen Skulptur zur „Trans-Statue“ von Raum an sich. Begleitet wurde dieser Prozess von der bereits erwähnten naturwissenschaftlichen Auseinandersetzung Oteizas. In Analogie zur nuklearen Forschung über die Transformation von Masse in Energie gelangte Oteiza über die Loslösung des Raums aus der Plastik zu seinem Konzept der negativen skulpturalen Form – dem Nichts. Angesichts dieses Dematerialisierungsprozesses sah sich Oteiza mit der Frage konfrontiert, wie Kunst nach dem Ende jenes experimentellen Prozesses zu denken war. Waren expressive Mittel als Methode länger zu rechtfertigen oder musste die Konsequenz ein Verlassen der professionellen Künstlerkarriere zugunsten einer erweiterten kreativen gesellschaftlichen Arbeit bedeuten? Die katastrophale Bilanz der Nuklearphysik beantwortete dies für Oteiza mit der Forderung einer radikalen Stille von Skulptur. Die „Trans-Statue“ suchte die definitive Bedeutung von Kunst außerhalb ihrer selbst. Bezogen auf die aktuelle „post-Krenshianische“ Herausforderung der baskischen institutskritischen Kunst kann – in der Linie Oteizas – der formale Anspruch der negativen Skulptur mit der politischen Positionierung von Kunst kurzgeschlossen werden: Lag das Schicksal der ersehnten baskischen Nation ebenfalls außerhalb von ihr, in der Trans-Nationalisierung der baskischen Identität? Und wenn ja, wie konnte ein/e KünstlerIn kritisch dazu beitragen?

Die Virulenz dieser Frage lässt sich an der Betonung von Transnationalität für *den* baskischen Künstler, Jorge Oteiza, in der Sammlungspräsentation des Museo Oteiza ablesen. Die Rekonstruktion des Ateliers – dem Arbeitsplatz und Zufluchtsort von Oteiza und seiner Frau Itziar Carreño sowie einem Großteil der intellektuellen Gemeinschaft des Baskenlandes – beabsichtigt eine „kartografische Vision“ seines Werks: Die Präsentation künstlerischer Modelle gemeinsam mit zahlreichen grafischen und schriftlichen Dokumenten gliedert sich in eine „geografische“ und eine „thematische“ Abteilung. Dabei verbleibt die geografische Argumentation der Sammlungskuratoren – besonders zum Exil in Buenos Aires, Bogotá und anderen Städten des revolutionären Lateinamerikas der 1940er Jahre – jedoch leider bei demjenigen biografischen Schwerpunkt, von dem vor allem der Mythos Oteiza profitiert.

Differenzierter argumentiert Pedro Manterola, Direktor des Museo Oteiza in einer Publikation zur Bedeutung der Präsentation von Oteizas *Experimental Proposition* auf der Sao Paulo Biennale im Jahr 1957, für die der Künstler den prestigeträchtigen Skulpturpreis der Biennale erhielt<sup>244</sup>. Es war jener Preis, der den internationalen Erfolg Oteizas markierte. Das Werk wurde 1976 im Spanischen Pavillon der Venedig Biennale gezeigt, worauf weitere hochdotierte Preise und Ehrungen folgten. Noch 1988 betitelte die Caixa Stiftung die in Madrid, Bilbao und Barcelona gezeigte erste Oteiza-Retrospektive als *Experimental Proposition*. Manterola stellt nun den signifikanten Widerspruch dieser „automatisierten“ Verbindung von institutioneller Anerkennung und Zirkulation von Kunst zu der zunehmenden künstlerischen und in der Folge kulturpolitischen „Negativität“ Oteizas heraus.

Welche Bedeutung erlangte diese widersprüchliche biografische und kunstbetriebliche Transnationalität Oteizas für die nachfolgenden Generationen baskischer institutionskritischer KünstlerInnen? Um jene Dimension der Nachträglichkeit Oteizas an einem aktuellen Beispiel abschließend als Fall transnational-institutionskritischer Kunst untersuchen zu können, soll vorerst noch die oben erwähnte zweite Variante lokaler Kunst einbezogen werden: die „kurzfristig ortsspezifischen“ Kunstwerke beziehungsweise ihre ProduzentInnen und ihre Austauschprozesse mit langfristigen lokalen Auseinandersetzungen. Im Folgenden will ich versuchen, nun auch die post-strukturalistisch angelegten Konzepte der Institutionskritik, wie sie sich seit den späten 1980er Jahren entwickelten, an einem konkreten baskischen Beispiel zu rekonstruieren. Ich habe die Vermutung, dass diese inzwischen kanonische institutionskritische Kunst den konflikthaften Kontext des Baskenlandes nicht zufällig auf kurzfristige Weise berührt.

---

<sup>244</sup> Vgl. Manterola, Pedro: La escultura de Jorge Oteiza. Una interpretación, Alzuza 2006.

## (2) *El Museo*

Im Kontrast zum Neubau des Museo Oteiza, verzichtet die junge Kunstinstitution Consonni auf einen konstanten Ausstellungsort. Obgleich fünf Jahre älter als das monografische Museum in Alzuza, charakterisieren mehrere weitere Merkmale Consonni als eine „neue Institution“ beziehungsweise „new institution“<sup>245</sup>. Und auch das ist Bilbao-Effekt. Gegründet wurde Consonni 1997, im Jahr der Eröffnung des Guggenheim Museums, als komplementärer Ort für zeitgenössische Kunst vom französischstämmigen Basken Franck Larcade, der damals als Künstler und Assistent der international tätigen Kuratorin Corinne Diserens in Bilbao arbeitete.<sup>246</sup> Bei den Recherchen für Diserens entdeckte er die ehemalige Fabrikhalle des Elektrogeräteherstellers Consonni (Abb. 35).



Abb. 35

---

<sup>245</sup> Der Diskurs des „new institutionalism“ soll ansonsten hier ausgegrenzt bleiben. Als wichtigstes Dokument vgl. Ekeberg a.a.O.

<sup>246</sup> Für die im Folgenden verarbeiteten Informationen danke ich besonders Larcades ehemaliger Assistentin Maria Mur Dean.

Die 8.000 qm große Halle wurde Larcade wenig später von der baskischen Verwaltung zur kulturellen Nutzung zur Verfügung gestellt, entsprechend dem bekannten stadtplanerischen Muster, das verfallende industrielle Gebiet der Halbinsel Zorrozaurre am Nervión zu sanieren. Gemeinsam mit der Kulturmanagement-Studentin Maria Mur Dean realisierte er die programmatisch nach dem industriellen Vornutzer Consonni benannte Organisation. In den ersten beiden Jahren präsentierte sie ein Ausstellungs- und Diskursprogramm, das sich bewusst auf die Produktion neuer künstlerischer Projekte in Bilbao konzentrierte:

“[...] inviting artists to develop projects which do not take the form of an art object displayed in an exhibition space.”<sup>247</sup>

Demnach war die Aufgabe des Ausstellungsortes im Jahr 1999 eine logische Konsequenz des dezentralisierten Programms von Consonni. Ein kleines Büro wurde erneut von der Stadtverwaltung gestellt. Dort setzte das Team bis zur vorläufigen Schließung von Consonni im Jahr 2006 (als Larcade Bilbao sowie den Kunstbetrieb insgesamt verließ und Maria Mur erst nach zweijähriger Pause in neuen Räumen und mit neuem Profil fortfuhr<sup>248</sup>) auf die multilaterale Vernetzung mit anderen produktionsorientierten Kunstinstitutionen in Europa, wie beispielsweise Casco in Utrecht, sowie verschiedenen regionalen und privatwirtschaftlichen Förderern. Nach den ersten Projekten mit renommierten baskischen Künstlern wie Jon Mikel Euba, Sergio Prego und Ibon Aranberri sowie der Veranstaltung *Cantos de Territorialización* des in Barcelona ansässigen Künstlers und Aktivisten Marcelo Expósito spezialisierte sich Consonni auf die Kunst der „Neuen Medien“, mit Unterstützung des Elektrogeräteherstellers vor allem auf Video und TV. Dafür lud Larcade den französischen Konzeptkünstler Matthieu Laurette sowie den Bilbaoer Künstler Asier Pérez González ein. Pérez González war zu dieser Zeit vor allem für soziale Interventionen und Praktiken der „relationalen Ästhetik“ bekannt.<sup>249</sup> Für Consonni organisierte er gemeinsam mit dem Kulturzentrum Arteleku in San Sebastian das Seminar *PowerPoint Revolution!!!*:

---

<sup>247</sup> Maria Mur Dean im Gespräch mit der Autorin, am 22.07.2009.

<sup>248</sup> Larcade siedelte zurück nach Biarritz und ist heute im familiären Immobiliengeschäft tätig.

<sup>249</sup> Pérez González leitet heute ein Designbüro in Bilbao.

“In *PowerPoint Revolution!!!* we analysed different cultural productions from the Information Age, globalisation, standardisation, etc. The workshop raised ideas such as spectacle and visibility, audience and economy in order to question concepts such as the dematerialisation of the art object, the place of art, its identification and its presentation; i.e. its visibility and accessibility.”<sup>250</sup>

Eingeladen für die Veranstaltung im Oktober 2000 waren der Künstler Hinrich Sachs, das Atelier van Lieshout und Andrea Fraser. In allen drei Fällen ergaben sich aus den Teilnahmen weiterführende Einzelprojekte mit Consonni. Die Arbeit Frasers ist für diese Untersuchung von Institutionskritik im Baskenland besonders wichtig. Die zentrale Bedeutung ihres künstlerischen und kunstkritischen Werks für die Institutionskritik ist bereits mehrfach erwähnt worden. Eine Darstellung von Frasers Zusammentreffen mit den institutionskritischen Diskussion des Baskenlandes (in der Linie Oteizas) steht nun aus und soll im Folgenden nachgeholt werden. Dafür soll zuerst die Situation von Frasers Werk im Jahr der Einladung durch Consonni rekonstruiert werden:

Aktiv in der feministischen Bewegung engagiert (vor allem mit der Gruppe „V-Girls“) vertrat die us-amerikanische Künstlerin in den 1980er Jahren einen vornehmlich psychoanalytischen Ansatz der Institutionskritik.<sup>251</sup> Im Zentrum ihrer ersten, vor allem performativen Werke stand das Problem der Übertragung von künstlerischen Rollen und Erwartungshaltungen. Das bekannteste Beispiel sind Frasers *Gallery Talks*, vor allem *Museum Highlights: A Gallery Talk* (1989) in denen sie das kunstvermittlerische Format der Führung parodiert um die Aufmerksamkeit der BesucherInnen auf Machtverhältnisse innerhalb der Präsentationsformen des Kunstbetriebs zu lenken. Mit dem kunstbetrieblichen Erfolg dieser Strategie – gemessen an der wachsenden Zahl internationaler institutioneller Angebote und Einladungen in der Mitte der 1990er Jahre – verschob sich dieser Fokus. Während Fraser beispielsweise in der Textarbeit *Another Kind of Pragmatism* (1992), einem Interview mit ihrem Galeristen Colin de Land, noch die Technik der vertauschten Rollen – und damit ihre eigene

---

<sup>250</sup> [www.consonni.org/en/proyectos/power-point-revolution](http://www.consonni.org/en/proyectos/power-point-revolution), am 25.07.2009: “In *PowerPoint Revolution!!!* analysierten wir verschiedene kulturelle Ansätze wie Informationszeitalter, Globalisierung, Standardisierung, etc. Der Workshop warf Fragen nach Spektakel und Sichtbarkeit, Publikum und Wirtschaft auf, um Konzepte zu befragen, wie die Dematerialisierung des Kunstwerks, den Ort der Kunst, seine Identifizierung und Präsentation, d.h. seine Sichtbarkeit und Zugänglichkeit.”. [Übersetzung J.M.]

<sup>251</sup> Zum identitätspolitischen Ansatz der Institutionskritik vgl. Crimps *On the Museums Ruins*, a.a.O.

Person – als Material einsetzt, thematisiert sie die kunstbetrieblichen Auswirkungen dieser Aufführungen, und damit ihre eigene kunstbetriebliche Position, bereits in ihrem nächsten Projekt *Dirty Data: Sammlung Schürmann* (1992), einer Intervention in die Sammlungspräsentation im Aachener Ludwigforum. Aus dem Interviewmaterial mit dem privaten Kunstsammler montierte sie eine 40-minütige Audio-Führung zur Ausstellung. Ausgehend vom früheren identitätspolitischen Schwerpunkt entwickelt Fraser hier ihre institutionskritische Methode der 1990er Jahre: sie greift die aktuellen Debatten um konkrete Produktionsbedingungen künstlerischer Arbeit in ihrer charakteristisch pointierten Weise auf, indem sie den Erfolg der Institutionskritik mit einer Dienstleistungsfunktion identifiziert. Dies kulminiert in *Services. Eine Arbeitsgruppen-Ausstellung* (Abb. 36), die Fraser im Jahr 1994 gemeinsam mit Helmut Draxler realisiert im Kunstraum Lüneburg. In der Begleitpublikation stellt sie das Projekt folgendermaßen dar:

„Für das Projekt *Services* gaben zwei grundlegende Umstände den Anstoß. Einer wurde im Entwurf explizit genannt und wurde in den Diskussionen innerhalb der Arbeitsgruppen behandelt: die Probleme praktischer und materieller Art von ProjektkünstlerInnen. Der zweite wurde nie explizit dargelegt, er bestimmte jedoch, möglicherweise sogar noch grundlegender, die Gestalt des Projekts sowie das für die Installation zusammengetragene Material: das Fehlen von Orten innerhalb des künstlerischen Feldes, in welchen kulturelle ProduzentInnen einander als ProduzentInnen ansprechen können.“<sup>252</sup>



Abb. 36

Diesem Anliegen – der Artikulation und Diskussion der Funktion von KunstproduzentInnen – lassen sich in der Folge noch weitere Tätigkeiten Frasers zuordnen, wie für die Antoni Tàpies Foundation in Barcelona (*An Introduction to the Antoni Tàpies Foundation*, 1995), die EA-Generali Foundation in Wien (*A Projekt in two Phases* und *Kunstvermittlung*, 1994-95) und die Kunsthalle Bern (*Information Room*, 1998), um

<sup>252</sup> Fraser, Andrea: *Services. Eine Arbeitsgruppen-Ausstellung*, in: Bismarck, Beatrice von / Stoller, Diethelm / Wuggenig, Ulf (Hrsg.): *Games Fights Collaborations. Das Spiel von Grenze und Überschreitung. Kunst und Cultural Studies in den 90er Jahren*, Ostfildern-Ruit 1996, S. 94-98, S. 98.

nur einige angrenzende Beispiele zu nennen.<sup>253</sup> Diese vornehmlich diskursive beziehungsweise „info-ästhetische“ Praxis entsprach den selbst gesetzten Zielen der „PowerPoint Revolution“; sie korrespondierte perfekt mit den neu gegründeten dezentralen Kunstinstitutionen, für die Consonni ein aufschlussreiches Beispiel ist. Die Einladung Frasers nach Bilbao ist in dem spezifischen Moment der Hochkonjunktur „neuer Institutionen“ in den späten 1990er Jahren sowie in der damaligen institutionskritischen Praxis Frasers zu situieren. Zusammengenommen ergab sich eine Schnittstelle beider Entwicklungen, die jeweils bereits Kunstgeschichte sind und nicht mit der heutigen Situation, weder der dezentralen Kunstorganisationen noch des Werks Frasers, zu vermischen sind. Dies ist im Fall Frasers besonders wichtig zu betonen, da das Bilbao-Projekt durchaus als eine Art Wendepunkt für die thematische, ästhetische und mediale Ausrichtung ihres Werks aufgefasst werden kann. Es scheint mir, dass Fraser die Kritik der kunstinstitutionellen Arbeit im Stil von *Services* in den Kontext des „Bilbao-Effekts“ einbringt – und sich *daraufhin* in das bereits erprobte Gebiet expressiv-performativer Praxis zurückzieht. Ihr nächstes größeres Projekt *Untitled* (2003), eine video-dokumentierte sexuelle Begegnung mit einem Kunstsammler, fixiert diesen Rückzug in die stärker symbolische und weniger diskursive Praxis als künftiges (sowie retrospektiv angewandtes) künstlerisches Markenzeichen – unisono mit dem erwartungsgemäßen Medienecho des Videos.<sup>254</sup> Im Jahr 2000 allerdings dominierte die Arbeitsgruppen-Ästhetik und das Thema der Prekarität der „ProjektkünstlerInnen“ (und -kuratorInnen) im Werk Frasers; die Anknüpfungspunkte mit Consonni sowie dem noch spürbaren Widerstand (zum Beispiel des noch lebenden Oteiza) gegenüber dem jungen Guggenheim Museum Bilbao waren evident.

---

<sup>253</sup> In diesem Zeitraum entstanden allerdings auch anders angelegte Werke Frasers, wie bspw. die Performance *Inaugural Speech* (1997), Recherche-Präsentationen dominieren jedoch deutlich. Interessant wäre es in diesem Zusammenhang die Gründung des Kunstraums der Universität Lüneburg, dem Präsentationsort von *Services* und Herausgeber der oben zitierten Publikation, selbst einmal zum Untersuchungsgegenstand zu machen; seine Funktion als eine Art Vorläufer für den so genannten „educational turn“ in der kritischen Kunst- und kuratorischen Praxis.

<sup>254</sup> Das Thema der Sex-Arbeit wird hier angesprochen und könnte durchaus als eine Art Synthese der feministischen mit den dienstleistungsbezogenen Anliegen verstanden werden. Dies wird jedoch meines Erachtens in seinem kritischen Potential spätestens angesichts des 20.000 USD „Lohn“ sowie dem detaillierten Katalog an Distributionsrestriktionen des Videos fragwürdig.

Doch erneut: Das Kernstück des Projekts, dass Fraser in Zusammenarbeit mit Larcade und Mur zwischen 2000 und 2002 entwickelte, bleibt bis heute unrealisiert. Warum – und was bedeutet dies für die Praxis Frasers als Bedeutungsträgerin etablierter Institutionskritik, sowie für Consonni und sein künstlerisches und diskursives Umfeld in Bilbao?

Die Auseinandersetzung Andrea Frasers mit dem Bilbao-Effekt lässt sich als eine Art Triptychon darstellen. Es handelt sich um ein dreigliedriges Werk, dessen Teile jeweils eine spezielle Funktion im „Gesamtbild“ übernehmen. In chronologischer Reihenfolge: Das unrealisierte TV-Projekt *El Museo* (2000-02), die Videoarbeit *Little Frank and His Carp* (2001) sowie der Vortrag und Essay *Isn't this a Wonderful Place? (A Tour of the Guggenheim Bilbao)* (2004). In Analogie zum Triptychon, speziell der hier assoziierbaren Form des Reisetriptychons, ergibt sich folgende funktionsbestimmte Anordnung: Während das TV-Projekt in seiner zeitlichen, materiellen und inhaltlichen Komplexität als „Mittelstück“ klassifizierbar wäre, existiert es vor allem im Verborgenen; mit Ausnahme des feierlichen Anlasses – des Hamburger Werkverzeichnis<sup>255</sup> – wird es von den einfacher angelegten Seitenflügeln der Videoarbeit und des Vortragstextes verdeckt. Was also ist dargestellt und wie kommt es zu der beschriebenen Anordnung?

*El Museo* reagierte in vieler Hinsicht auf die Spezialisierung des Auftraggebers Consonni auf neue Medien und „Kunst im öffentlichen Raum“. Matthieu Laurette hatte beispielsweise zusammen mit der Organisation bereits Interventionen mit einem lokalen Fernsehsender realisiert. Und auch Andrea Fraser zeigte sich bei ihrer ersten Reise nach Bilbao im Mai 2000 an dieser Möglichkeit interessiert. Sie besuchte die Archive des Fernsehsenders sowie das Guggenheim Museum Bilbao als möglichen Drehort und reichte wenig später das Drehbuch für den Pilotfilm einer fiktionalen Fernsehserie im und über das Guggenheim ein. Im selben Jahr entstanden außerdem das Treatment (die „Bibel“) für die Serie sowie die Entwürfe dreier weiterer Sendungen:

---

<sup>255</sup> Vgl. Fraser, Andrea / Dziewior, Yilmaz: Works. 1984 to 2003, Ausstellungskatalog Kunstverein Hamburg, Köln 2003.

“Describing a situation comedy with serious themes, the bible laid the groundwork for a series that would revolve around four characters working in low-level positions within the museum: a young working-class Basque-Castilian in her early-20s in the job of a gallery attendant; an upper-class Basque art-student-turned-art-handler in his mid-20s; a Catalan-Lebanese doctoral student in her early-30s working as a museum guide; and a gay man from Navarro [sic] in his early-40s with a job in the museum restaurant.”<sup>256</sup>

Im Laufe der Jahre 2001 und 2002 entwickelte Fraser gemeinsam mit Consonni und professionellen FernsehautorInnen detaillierte Entwürfe für zwei weitere Episoden. Im Herbst 2002 allerdings legte die Künstlerin das Projekt wegen „unzureichender Fördermittel und interner Differenzen bezüglich Verlauf und Inhalt“<sup>257</sup> nieder. Es kann nun hier nicht darum gehen, die auseinander gehenden Meinungen der verschiedenen am ProjektpartnerInnen investigativ aufzuarbeiten, gegenüberzustellen oder Partei zu ergreifen. Die Diskussionen um den Finanzbedarf und die politischen Sensibilitäten des Projekts sind vorstellbar, bis zu einem gewissen Grad nachvollziehbar, kaum jedoch objektiv rekonstruierbar. Ebenso wenig überrascht es, dass die verschiedenen Vorstellungen der oben skizzierten lang- und kurzfristigen lokalen KunstproduzentInnen nur selten deckungsgleich sind, bis hin zur Beendigung der Zusammenarbeit. Für die Untersuchung der Institutionskritik – besonders im Abgleich mit dem „Scheitern“ Haackes im New Yorker Guggenheim – ist dieser Fall dennoch von Bedeutung. Folgendes Umkehrverhältnis ließe sich behaupten: Während Haacke für die Realisierung seines Projektes im Guggenheim den Kontext von *Shapolsky et al.* „zu genau“ recherchierte, lassen sich im Skript Frasers Vereinfachungen identifizieren, die zwar dem Duktus der fiktionalen Fernsehserie durchaus entsprechen, nicht jedoch den inzwischen selbst dezidiert kritischen Interessen der auftraggebenden Institution. Ein Auszug aus dem Entwurf verdeutlicht die Holzschnittartigkeit des Handlungsverlaufs, durchsetzt mit der tendenziell stereotypen Abhandlung komplexer realer Ereignisse:

---

<sup>256</sup> Ebd., S. 206: „Die ‚Bibel‘ beschrieb eine Situationskomödie mit ernsten Themen und war so die Grundlage für eine Serie, die sich um vier Charaktere drehen würde, die in niedrigen Positionen des Museums arbeiteten: eine junge baskisch-kastilische Arbeiterin in ihren frühen Zwanzigern mit dem Job der Galerieaufsicht; ein baskischer Kunststudent Mitte zwanzig, der der Oberschicht entstammte und als Kunstpediteur arbeitete; eine katalanisch-libanesische Doktorandin in ihren frühen Dreißigern, die als Museumsführerin arbeitete; und ein schwuler Mann aus Navarro [sic] in seinen frühen Vierzigern mit einem Job im Museumsrestaurant.“ [Übersetzung J.M.]

<sup>257</sup> Ebd., S. 207.

„Plot discovered to plant bomb in sculpture that will be unveiled at museum's grand opening. In fact, sculpture is officially intended to blow up. Competing plot to diffuse official bomb. Mystery and mistaken identity. Terrorists are confounded [...] — Museum staff is subjected to “hospitality training” (Use real handbook). Produces robotic, “Stepford” staff. Juxtaposed to museum’s rhetoric of freedom. Could they actually be robots? Sci-fi subplot? — Museum tries to intimidate local artist who makes noodle in shape of museum (Based on a true story). Museum-corporate plot to control and exploit copyright exposed. — Secret deal between museum and real estate mogul to speculate on property near museum. — A red and yellow painting is vandalized. People start wearing red and yellow (colors of Spanish flag). Other people appear wearing white, red and green (colors of Basque flag). An American tourist comments about Christmas. Attempt to censor red and yellow art. Attempts to censor white, red and green art. Aesthetics and political symbolism. — Church boycotts museum because of sculpture considered blasphemous. Someone attributes a miracle to the sculpture. Museum becomes site of pilgrimage. Sculpture is stolen. — A group of American cultists believe museum is a space ship. They camp out around museum, waiting to be taken to paradise. [...]”<sup>258</sup>

Haben die kritischen Anliegen der „neuen Institutionen“ in den frühen 2000er Jahren die künstlerische Institutionskritik der „zweiten Welle“ nicht nur institutionalisiert sondern auch überholt, obsolet gemacht und in diesem Fall gar „zensiert“? Oder handelt es sich um einen Fall der „Selbstzensur“ des institutionskritischen Ansatzes Frasers durch überspitzte Parodie und grobschlächtige Montage lokaler Kuriositäten, die die Konflikthaftigkeit kunstinstitutioneller Transnationalisierung eher verstärkt statt kritisch zu verhandeln? Fraser selbst ahnt das Problem. Der zitierte Entwurf schließt mit:

---

<sup>258</sup> Fraser / Dziewior, S. 207: „Verschwörung zur Installation einer Bombe in Skulptur, die zur Eröffnung des Museums enthüllt wird, entdeckt. Skulptur ist tatsächlich offiziell dazu bestimmt in die Luft gesprengt zu werden. Konkurrierende Verschwörung, die offizielle Bombe verschwinden zu lassen. Mysterium und missverstandene Identitäten. Terroristen werden verwechselt [...] — Mitarbeiter des Museums müssen Gastfreundschaftskurs ablegen (benutzen das echte Handbuch). Produziert roboterartiges „Stepford“-Personal. Im Gegensatz zur Freiheitsrhetorik des Museums. Könnten sie wirklich Roboter sein? Sci-fi Nebenhandlung? — Museum versucht, lokalen Künstler einzuschüchtern, der Nudeln in Form des Museums herstellt (beruht auf einer wahren Geschichte). Verschwörung des Museumsbetriebs sein Copyright zu kontrollieren und auszubeuten fliegt auf. — Geheimes Abkommen zwischen Museum und Immobilien-Mogul, auf das Grundstück in der Nähe des Museums zu spekulieren. — Eine rote und gelbe Malerei fällt Vandalismus zum Opfer. Die Menschen beginnen rote und gelbe Kleidung zu tragen (Farben der spanischen Flagge). Andere Leute erscheinen in Weiß, Rot und Grün (Farben der baskischen Flagge). Ein amerikanischer Tourist macht eine Bemerkung über Weihnachten. Versuch rote und gelbe Kunst zu zensieren. Versuche weiße, rote und grüne Kunst zu zensieren. Ästhetik und politische Symbolik. — Kirche boykottiert Museum wegen einer als blasphemisch betrachteten Skulptur. Jemand schreibt der Skulptur ein Wunder zu. Museum wird Wallfahrtsort. Skulptur wird gestohlen. — Eine Gruppe von amerikanischen Kultisten glaubt das Museum sei ein Raumschiff. Sie kampieren rund um Museum, warten darauf, ins Paradies geholt zu werden.“ [Übersetzung J.M.]

„A visiting artist does a museum tour as a project. Not as interesting as the tours the Guide gives“<sup>259</sup>

Nach meinen Recherchen und Gesprächen vor Ort sowie mit der Künstlerin scheint mir folgende „Übersetzung“ dieser Bemerkung schlüssig: Die in spezifischen Kontexten etablierten Techniken institutionskritischer Analyse haben für kurzfristige Arbeitsaufenthalte ihrer ProduzentInnen an anderen Orten nur beschränkte Relevanz. Das Resultat dieser Erfahrung ist für Fraser jedoch nicht die Weiterentwicklung ihrer Strategie beziehungsweise des bestimmten Projekts. Im Gegenteil: Sie einigt sich mit Larcade auf eine reduzierte Variante, die Produktion einer kurzen und verhältnismäßig simpel produzierten Videoarbeit. Seitdem zirkuliert diese als „Außenseite“ von Frasers Auseinandersetzung mit Bilbao, oft stellvertretend für die Auseinandersetzung „der Institutionskritik“ mit dem Bilbao-Effekt.



Abb. 37-40

*Little Frank and His Carp* (2001), so der Titel der Videoarbeit (im Hamburger Ausstellungskatalog als *Der kleine Frank und sein Karpfen* übersetzt, Abb. 37-40), ist dennoch keine „Abrechnung“ der Künstlerin mit Franck Larcade; gemeint ist Frank O. Gehry. Seiner Museumsarchitektur nähert sich Fraser in dem 6 Minuten langen Video in der Rolle einer Besucherin, gefilmt mit versteckten Kameras im Guggenheim Museum Bilbao. Die Besucherin betritt das Museum, leiht am Empfang einen Audio-Führer und beginnt den Rundgang. Eine männliche Stimme aus dem Off setzt mit dem Originaltext des Audio-Führers ein. Zeitgleich mit der Hauptfigur hört man als BetrachterIn des Videos dem englischsprachigen (nicht untertitelten) Beginn der Führung zu (und kann so, falls nicht des Englischen mächtig – wie durchaus für ältere Generationen der Region der Fall – zumindest die Hauptfigur als englischsprachige Museumsbesucherin identifizieren). Diese betritt sodann das Atrium des Gebäudes,

<sup>259</sup> Fraser / Dziwior, S. 207: „Ein eingeladener Künstler gibt als ein Projekt eine Museumsführung. Nicht so interessant wie die Touren der Museumsführerin.“ [Übersetzung J.M.]

dass der Audio-Führer zum quasi-sakralen Zufluchtsort vor der „komplizierten, ja verstörenden“ Kunst in den Nebengalerien erklärt. Es folgt die Aufforderung der Off-Stimme, das Material der Wände selbst zu ertasten, der die Besucherin nachkommt. Inspiriert von der anschließend zu hörenden Anekdote vom Spiel „des kleinen Frank“ mit dem noch lebendigen Hauptgericht der Familie, einem Karpfen, dem schließlich der gesamte Museumsbau nachempfunden sei, hebt Fraser ihr kurzes Kleid für eine schnelle Masturbation an der Sandsteinwand. Vorübergehende BesucherInnengruppen – ebenfalls vom Audio-Führer auf „verstörende Kunst“ eingestellt – nehmen entweder Betrachterhaltung ein, oder gar keine Notiz. Die Protagonistin sammelt sich, zupft das Kleid zurecht und biegt um die nächste Ecke; die Stimme des Audio-Führers bricht ab, der Film endet.

Erworben wurde *Little Frank and His Carp* im Jahr seiner Produktion von der staatlichen Kunstsammlung FRAC Basse-Normandie in Frankreich. Gezeigt wurde die DVD seitdem im MACBA Barcelona (*Colección*, 2002), das eine zweite Auflage der Arbeit ankaufte. Weitere Aufmerksamkeit kam dem Video bei seiner dritten Präsentation zu; in der New Yorker Friedrich Petzel Gallery im Galerienviertel Chelsea, wo die Arbeit im Januar und Februar 2002 auf einem im Eingangsbereich platzierten Monitor zu sehen war. Es war die erste Ausstellung nach einer fünfjährigen Ausstellungspause Frasers und zudem eine Doppelpräsentation ihrer Arbeiten in der Galerie Petzel sowie der gegenüber gelegenen Pat Hearn Gallery, die ihre Räume zu diesem Zweck der Galerie American Fine Arts, Co. (der bereits erwähnten Galerie von Hearn's Ehemann Colin de Land) zur Verfügung stellte.<sup>260</sup> Noch im selben Jahr tourte *Little Frank and His Carp* durch die Gruppenausstellungen *En Route* in der Londoner Serpentine Gallery, *Exhibition* in der Belkin Art Gallery in Vancouver und *Image Streams* im Wexner Center for Arts, Columbus/Ohio sowie *Andrea Fraser: Works 1984-2003* im Kunstverein Hamburg (2003) und zuletzt *Attitudes* in Genf (2008). Zusätzliche Sichtbarkeit erlangte die Arbeit durch die als *October Book* herausgegebene Anthologie *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser* (2005, Abb. 41), der ein Stillbild des Videos als Umschlagabbildung dient.

---

<sup>260</sup> Außerdem zeigte Fraser die Arbeiten *Soldadera*, *Official Welcome*, *Kunst muss hängen*, *Exhibition*.

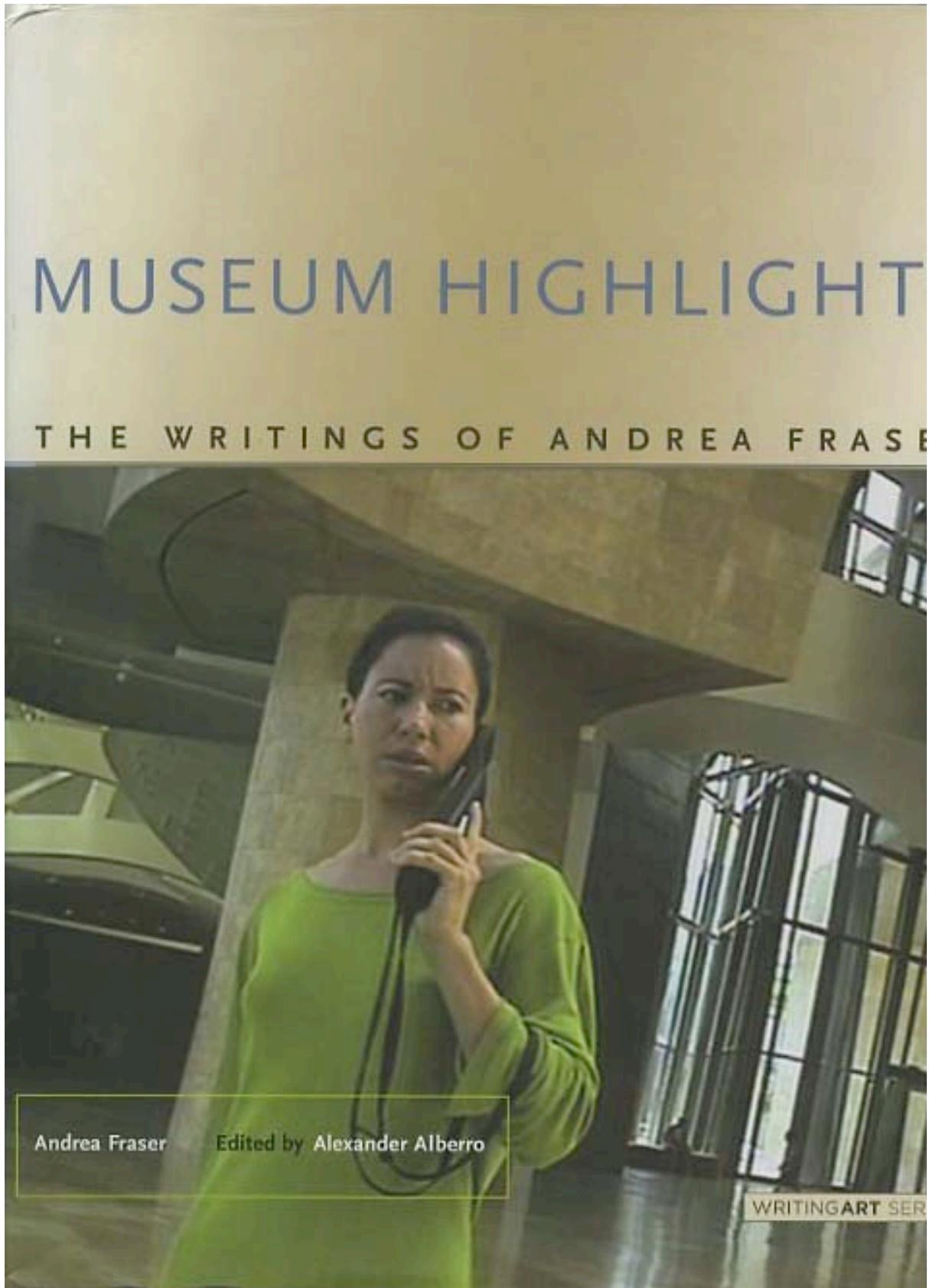


Abb. 41

Die Rezeptionsgeschichte von *Little Frank and His Carp* in der Fachpresse weist drei vorrangige Lesarten des Videos auf: die Nachrichtenwert-orientierte, die kunsthistorisch-genealogische und die kritisch-kontextualisierende. Nachrichtenwert erhält das Werk durch die Verknüpfung von Exhibitionismus und Ausstellung (englisch „exhibition“), ein Zusammenhang, von dem Fraser beispielsweise in der oben beschriebenen Masturbationsszene Gebrauch macht, sowie ihn reflektiert.<sup>261</sup> Meist unwissentlich profitiert eine solche, tendenziell oberflächliche Berichterstattung vom künstlerischen Narzissmus, den Fraser ebenfalls gleichermaßen problematisiert und praktiziert. Beispielhaft die *New Yorker Village Voice*:

“Radical critique, self-refentiality, and exhibitionism have never been such fun.”<sup>262</sup>

Die kunsthistorische Besprechung des Videos hingegen hebt vor allem auf die identitätspolitischen Kontinuitäten der institutionskritischen Praxis Frasers ab. James Trainor wertet jene Genese in der Zeitschrift *Frieze* vor allem als Anachronismus:

“In repeatedly taking aim at the same sitting ducks, such critiques frequently come off as a reductive, simplistic and a trifle self-serving. While Fraser is undeniably good at what she does [...] it cannot protect some of her new work from appearing oddly anachronistic, even nostalgic. No doubt it might be time once again to ask what happened to the institutional critique; only this time the answers may need to be different.”<sup>263</sup>

In der Tat ist das Ringen um eine Alternative zur Arbeit der GaleriekünstlerInnen, wie einst in den *Service*-Prospekten angestrebt, in der Produktion, Distribution und Präsentation von *Little Frank and His Carp* kaum mehr erkennbar. Allein die Wahl der versteckten Kamera lässt eine (reichlich implizite) Auseinandersetzung mit dem Prob-

---

<sup>261</sup> Eine Synopse mit Mieke Bals Konzept des „expositorischen Akteurs“ ließe sich sinnvoll anschließen, führte jedoch hier zu weit vom baskischen Kontext weg.

<sup>262</sup> Levin, Kim: *Voice Choices: Andrea Fraser*, in: *The Village Voice*, 05.02.2002, S. 70: „Radikale Kritik, Selbstrefentialität und Exhibitionismus haben noch nie so viel Spaß gemacht.“ [Übersetzung J.M.]

<sup>263</sup> Trainor, James: *Andrea Fraser*, in: *Frieze*, Nr. 86, 2002, S. 87: “Indem sie immer wieder die gleichen wehrlosen Ziele unter Beschuss nehmen, gestalten sich solche Formen der Kritik immer wieder als reduktiv, vereinfachend und etwas eigennützig. Während Fraser unbestreitbar gut in ihrem Metier ist [...] kann das einige ihrer neuen Arbeiten nicht davor schützen, seltsam anachronistisch, sogar nostalgisch zu wirken. Es könnte zweifellos an der Zeit sein, noch einmal zu fragen, „what happened to the institutional critique?“ (was ist aus der Institutionskritik geworden?), nur müssten die Antworten diesmal andere sein.“ [Übersetzung J.M.]

lemfeld geistigen und materiellen künstlerischen Eigentums, wie es in der rigorosen Copyright-Politik des Guggenheims gipfelt, erahnen. Die (teilweise ausbleibende) Reaktion der BesucherInnen und AufseherInnen weist jedoch auf Frasers „Einrennen von offenen Türen“ hin, also die weitreichende Akzeptanz des Skandalcharakters derartiger Performances und damit ihre Wirkungslosigkeit auf dieser affektiven Ebene. Die im geheimen Filmen angedeutete „Zensur“ (aus Frasers Perspektive) des ursprünglichen TV-Projekts bleibt kaum wahrnehmbarer Überrest des gescheiterten *El Museo*. Gregory Williams kontextualisiert die Entwicklung von Frasers institutionenkritischer Methode kritisch als kompromissorientiert:

“[...] after a five-year hiatus from showing solo in New York, these concurrent related gallery appearances demonstrated that her sense of institutional belonging has only grown more complex and ambiguous. [...] in *Little Frank and His Carp*, 2001, passers by gape as Fraser rubs her body against the ‘powerfully sensual’ curves of Frank Gehry’s Guggenheim Bilbao interior while listening to an audio-guide paean to the building’s fish-inspired forms. [...] Fraser clearly hasn’t relinquished her belief in maintaining a practice of resistance; she has simply allowed the accompanying compromises to take on a more visible presence.”<sup>264</sup>

Drei Jahre nach *Little Frank and His Carp* fügt Fraser ihrer Verhandlung des Bilbao-Effekts schließlich ein letztes Element hinzu, einen Vortrag und Essay. Den Auftrag dazu erhält sie von Joseba Zulaika für die bereits besprochene Konferenz *Learning from the Guggenheim* beziehungsweise deren dokumentierende Publikation. Der Text *Isn’t this a Wonderful Place? (A Tour of the Guggenheim Bilbao)* (2004) lässt sich als zweiter Außenflügel von Frasers „Bilbao-Triptychon“ bezeichnen, da er nicht nur inhaltliche sondern auch strukturelle Parallelen zu *Little Frank and His Carp* aufweist. Das markanteste gemeinsame Merkmal beider Werke ist die starke Orientierung am

---

<sup>264</sup> Williams, Gregory: Andrea Fraser, in: Artforum, Mai 2002, S. 181: „[...] Nach einer fünfjährigen Abwesenheit vom Einzelausstellungsbetrieb in New York zeigten diese gleichzeitigen und zusammenhängenden Galerieauftritte, dass ihr Sinn für institutionelle Zugehörigkeit nur komplexer und zweideutiger geworden ist. [...] In *Little Frank and His Carp*, 2001, gafften PassantInnen, wie Fraser ihren Körper gegen die „kraftvoll sinnlichen“ Kurven des Innenraums von Frank Gehrys Guggenheim Bilbao reibt, während diese in der Audio-Führung das Loblied auf die Fisch-inspirierten Formen des Gebäude anhört. [...] Fraser hat eindeutig nicht ihren Glauben an die Aufrechterhaltung einer Praxis des Widerstands aufgegeben, sie erlaubt einfach den dazugehörigen Kompromissen eine sichtbarere Präsenz.“

Vorlagentext des Audio-Führers. Wo in der Video-Arbeit der gesprochene Originalton einsetzt, da eröffnet der Essay mit einer eineinhalb Seiten langen Transkription derselben Passage sowie einem Stillbild des Videos, das die Künstlerin am Drehort abbildet. Auch die narrative Struktur des Textes entspricht den Ereignissen der gefilmten Performance. In kursivierten Zitaten werden Teile der Audio-Führung erneut aufgegriffen und mit der kanonischen Literatur der „zweiten Welle“ der Institutionskritik flankiert. Auf Douglas Crimp folgen Tony Bennett und Michel Foucault, Pierre Bourdieus Distinktionstheorem kommt über vier Seiten zum Einsatz, Hal Foster (erneut mit Freud) untermauert die Analyse des kleinen Frank und des Karpfen. Doch auch hier finden sich implizite Verweise auf das unrealisierte *El Museo*: Die Fallbeispiele des Textes skizzieren Frasers Rechercheergebnisse zum ETA-Anschlag auf das Guggenheim Museum Bilbao; die kulturwirtschaftliche Copyright-Politik des Guggenheims kommt unterstützt von Bilbaos Arbeitsmarkt-Statistiken zur Sprache; Krens' Ausstellung *The Art of the Motorcycle* veranschaulicht selbstredend die Finanzierungs- und Popularisierungsstrategien der postindustriellen Liaison von Stadt- und Museumsmarketing. Fraser schließt mit der der Videoarbeit äquivalenten Beantwortung von Expansionismus mit Exhibitionismus:

„Walk over to the left-hand side of the gallery and look up to the ceiling. You'll see a lighting gantry...’ oh, this tour seems to be interminable. Do we really need to know about the gantries? I turn off my headset and head back to the atrium. I want to give the walls another good grope.“<sup>265</sup>

Nach der Publikation im Sammelband zur Konferenz *Learning from the Guggenheim* nimmt Fraser den Text in fast identischer Form in ihre Anthologie auf. Dort positioniert sie ihn an letzter Stelle, was vor allem chronologische Gründe hat (im Jahr der Publikation, 2005, war es der aktuellste Essay der Künstlerin). Es scheint aber auch, als ließe sich der Text nur mühsam mit den bisherigen Schriften Frasers in Beziehung setzen. Nach den Kapiteln *Critical Practices*, *Public Institutions*, *Private Objects* und

---

<sup>265</sup> „Gehen Sie zur linken Seite der Galerie und schauen an die Decke. Sie sehen eine leuchtende Gerüstbrücke...’ Oh, diese Führung scheint endlos zu sein. Müssen wir uns wirklich um die Gerüstbrücke kümmern? Ich schalte meine Kopfhörer aus und gehe zurück ins Atrium. Ich möchte noch ein bisschen die Wände begripschen.“ [Übersetzung J.M.]

*Professional Interests*, stellt *Isn't this a Wonderful Place? (A Tour of the Guggenheim Bilbao)* den einzigen Beitrag des letzten Kapitels *In Conclusion? Onward to the Past, or, Art at the Forefront of the Regression* dar. Ein gewisser Fatalismus lässt sich in dieser Überschrift – besonders seinem letzten Teil, der ambivalenten Verortung der eigenen Praxis – schwer überhören. Vor diesem Hintergrund scheint Hans Haackes Lob des Buches auf der Internetseite des Verlags eher zweideutig:

„It is a pleasure to see her puncture so many balloons full of hot air.“<sup>266</sup>

Aussagekräftig ist weiterhin die diskursive Verortung von Frasers Text innerhalb der Konferenz *Learning from the Guggenheim* durch Joseba Zulaika und Ana Maria Guasch. Die Organisatoren platzierten den 45-minütigen Vortrag *Isn't this a Wonderful Place? (A Tour of the Guggenheim Bilbao)* am Nachmittag des zweiten Tages der dreitägigen Konferenz, zwischen dem Beitrag *Media Architect* der feministischen Architekturtheoretikerin Beatriz Colomina und Lucy Lippards *On not having seen the Bilbao Guggenheim*. Im Buch zur Veranstaltung ersetzten sie Colominas Beitrag durch den Text *The Fate of the Symbolic in Architecture for Tourism: Piranesi, Disney, Gehry* des Stadtsoziologen Dean MacCanell und spitzt so die Transnationalismus-kritische Kontextualisierung von Frasers Auseinandersetzung mit Bilbao zu. Zulaika und Guasch stellen die drei Texte an den Anfang des Sammelbands, wo sie, übertitelt mit *Come to Bilbao*, die Einleitung für die zu ziehenden Lehren aus dem Guggenheim bilden. Diese Verortung unterstreicht den eher propädeutischen Charakter von Frasers Essay. Allgemeinplätze des Bilbao-Effekts werden abgebildet und mit kanonischen Interpretationen ergänzt. Der performative Gestus, die offizielle Audio-Führung des Museums in die – wenngleich groteske – Tat umzusetzen, erweist sich in der Textversion als wenig tragfähig, besonders im Hinblick auf das Problemfeld transnationaler Herausforderungen von Kunstinstitution. Nach dem gescheiterten TV-Projekt *El Museo* generiert Frasers Rückzug in die institutionskritische Selbstdarstellung kaum Handlungsangebote, die über das bereits erwähnte, vielfach vorgenommene Erproben der Liberalität von Museen hinausweisen. Im Vergleich mit den ande-

---

<sup>266</sup> [www.mitpress.mit.edu/catalog/item/default.asp?tid=10453&ttype=2](http://www.mitpress.mit.edu/catalog/item/default.asp?tid=10453&ttype=2), am 30.04.2010: “Es ist eine Freude zu sehen, wie sie so viele Ballons voller heißer Luft zerplatzen lässt.“ [Übersetzung J.M.]

ren beiden künstlerischen Textbeiträgen der Konferenz wird der verhältnismäßig un-spezifische Duktus der Auseinandersetzung Frasers besonders deutlich. Sie stammen von Künstlern der ersten institutionskritischen Generation, Hans Haacke und Allan Sekula. Während Haacke dem vertrauten Feind einen alternativen Geschäftsplan aufstellt<sup>267</sup>, hebt Sekula vor allem auf die maritime Metaphorik des Museums ab, belässt es jedoch nicht bei der ästhetischen Analyse:

In seinem Beitrag *Frank Gehry. Master and Commander*<sup>268</sup> druckte Sekula einen Briefwechsel mit dem Direktor des Guggenheim Museums Bilbao, Juan Ignacio Vidarte, ab. Dieser Austausch begann mit dem Artikel *Between the Net and the Deep Blue Sea (Rethinking the Traffic in Photographs)*, den Sekula 2002 im *October Magazine* veröffentlichte<sup>269</sup> und von dem er einen Auszug in *Frank Gehry. Master and Commander* zur Verfügung stellt. Dort entwickelt Sekula zwei für die Erweiterung des Diskurses zum „Bilbao-Effekt“ maßgebliche Thesen. Sie sind hier von besonderem Interesse, da sie durchaus in einer Linie mit der Materialpolitik Oteizas gelesen werden können. Es geht um das Material Titanium:

“Frank Gehry builds a glistening titanium museum that resembles both a fish and a ship on the derelict site of a shipyard driven into bankruptcy by Spanish government policy, to launch a new touristic future in the capital of one of the world’s oldest maritime cultures.”<sup>270</sup>

Die hier angezeigte historisch-materialistische Perspektive der „longue duree“ (der maritimen Kultur Bilbaos sowie der Spanischen Regierungspolitik) stellt den ersten wesentlichen Unterschied zu Frasers performativer Bestandsaufnahme dar. Sie bestätigt eine zentrale Prämisse der vorliegenden Arbeit: Die Qualität der Auseinandersetzung mit einem bestimmten Ort ist nicht zwingend an die lokale Identität der AutorInnen geknüpft; Langfristigkeit ist vor allem Methode.

---

<sup>267</sup> Haacke, Hans: *The Guggenheim Museum. A Business Plan*, in: Guasch / Zulaika 2005, a.a.O., S. 113-124.

<sup>268</sup> Sekula, Allan: *Frank Gehry. Master and Commander*, in: Guasch / Zulaika 2005, a.a.O., S. 213-218.

<sup>269</sup> Ders: *Between the Net and the Deep Blue Sea (Rethinking the Traffic in Photographs)*, in: *October Magazine*, Nr. 102, 2002, S. 3-34.

<sup>270</sup> Sekula 2005, S. 213f: „Frank Gehry baut ein funkelnendes Museum aus Titan, das sowohl einem Fisch und einem Schiff gleicht, auf dem verlassenen Gelände einer Werft, die von der spanischen Regierungspolitik in den Konkurs getrieben wurde, um eine neue touristische Zukunft in der Hauptstadt einer der weltweit ältesten maritimen Kulturen zu lancieren.“ [Übersetzung J.M.]

Eine zweite wichtige Differenz der beiden institutionskritischen Ansätze besteht in der Behandlung der Fischmetaphorik. Während Frasers Körpereinsatz im Guggenheim Museum Bilbao den vitalistischen Gebrauch der Metapher eher bestärkt als dekonstruiert, kontrastiert Sekula – nicht zuletzt bekannt für seinen einflussreichen Text und Fotoessay *Fish Story* (1995) – diesen Gebrauch der Fischmetaphorik mit seiner ihm inhärenten technologischen Komponente:

“The fish is also an airplane, as the frequent references to titanium as an ‘aerospace material’ found throughout recent writing on Gehry attest. The implied association of titanium cladding with the skin of advanced aircraft is somewhat inaccurate, since titanium is typically used internally [...] titanium has become a metmetal that *refers* to high-technology metallurgy, especially in luxury consumer products [...].“<sup>271</sup>

In diesem Zusammenhang nimmt Sekula eine weitere wichtige Kurskorrektur des Bilbao-Effekts vor, die er in gewissem Dissens mit Fraser artikuliert:

“For all its acclaimed ‘vitalism’, its primal links to the doomed carp swimming in Gehry’s grandmother’s bathtub in Toronto, the Guggenheim Bilbao is more accurately likened to a gigantic light modulator. It introduced a new level of specular reflexivity into a rather drab city scape previously restricted to tertiary hues. In effect, what it imports to Bilbao is an esthetically controlled, prismatically concentrated version of the high specularity characteristic of the Los Angeles cityscape [...].“<sup>272</sup>

Aus dieser Lehre aus dem Guggenheim (besonders vor dem Hintergrund des weiter oben dargestellten Scheiterns des Guggenheim Las Vegas) wird der Übergang von der Disziplinar- zur Kontrollgesellschaft über die Mittel der Ästhetik und im Kontext transnationalen Strukturwandels greifbar – inklusive seiner wenig nachhaltigen Bilanz.

---

<sup>271</sup> Sekula 2005, S. 214: „Der Fisch ist auch ein Flugzeug, wie die häufigen Hinweise auf Titan als ‚Raumfahrtmaterial‘ in den aktuellen Texten über Gehry bezeugen. Die implizite Assoziation von Titanummantelung mit der Oberfläche fortschrittlicher Flugzeuge ist etwas ungenau, da Titan in der Regel im Inneren verwendet wird. [...] Titan ist ein Metametal geworden, dass sich auf die hochtechnisierte Metallverarbeitung, vor allem von Luxus-Konsumprodukten, *bezieht* [...]“ [Übersetzung J.M.]

<sup>272</sup> Ebd., S. 215: „Trotz seines gefeierten ‚Vitalismus‘, seiner primären Beziehungen zu dem verdammten Karpfen, der in der Badewanne von Gehrys Großmutter in Toronto schwamm, ähnelt das Guggenheim Bilbao eher einem gigantischen Licht-Modulator. Es führte eine neue Ebene verspiegelter Reflexivität in ein eher tristes Stadtbild ein, das zuvor auf drittklassige Farbtöne beschränkt war. Was es tatsächlich und effektiv nach Bilbao importierte ist eine ästhetisch kontrollierte, prismatisch konzentrierte Version der hohen Spiegelkraft, die für das Stadtbild von Los Angeles charakteristisch ist [...].“ [Übersetzung J.M.]

Denn Sekula stellt klar, mit welchem Aufwand an prekärer Arbeit und chemischer Substanz das Schein der Titanfassade des Museumsbaus gegen die Korrosion durch Meeresluft verteidigt werden muss:

“In the container transfer terminal on the downriver flank of the museum sit large cylinders of hydrofluoric acid, the extremely nasty agent used to dissolve and etch titanium and its alloys. [...] The touristic postcard is smudged somewhat by this reminder of Bilbao's lingering industrial kinship with Seveso and Bhopal.”<sup>273</sup>

Dass diese Negativbilanz der Kosten der glänzenden Oberfläche des Museumsbaus sowie des touristischen Bilds Bilbaos den öffentlichen Widerspruch des Direktors des Guggenheim Museum Bilbao erforderlich machte, ist ein Indiz für die Wirkkraft der Kritik Sekulas. Vidarte antwortete in einem Brief an die Redaktion von *October*, der in einer folgenden Nummer des Magazins veröffentlicht wurde:

“I would like to say that I was a little surprised to read such an article [Sekulas *Between the Net and the Deep Blue Sea (Rethinking the Traffic in Photographs)*] in *October*, a magazine that has always been distinguished by its quality. Also, there are a few things that need clarification, such as the corrosion to which Mr. Sekula alludes.”<sup>274</sup>

Es folgt eine halbwissenschaftliche Negierung der Titanium-Korrosion, die Vidarte auf die industrielle Luftverschmutzung Bilbaos zurückführt, und daran anschließend das paradoxe Gegenargument zu Sekulas historisch-materialistischer Perspektive: Bilbaos industrielle Produktion sei längst ‚vergangen‘ (statt systematisch stillgelegt) und kulturtouristisch ‚restrukturiert‘.

---

<sup>273</sup> Sekula 2005, S. 215: “In dem Container-Terminal der flussabwärts gelegenen Seite des Museums befinden sich große Zylinder voller Hydrofluor-Säure, dem extrem fiesen Wirkstoff, der zum Lösen und Ätzen von Titan und seinen Legierungen verwendet wird [...] Die Touristen-Postkarte ist etwas beschmutzt von dieser Erinnerung an Bilbaos bestehende industrielle Verwandtschaft mit Seveso und Bhopal.” [Übersetzung J.M.]

<sup>274</sup> Vidarte, Ignacio: Letters to the Editors, in: *October*, Nr. 104, 2002, S. 157-161 (Diesen Artikel enthält Sekula den LeserInnen von *Frank Gehry. Master and Commander* allerdings vor): „Ich möchte sagen, dass ich ein wenig überrascht war, einen solchen Artikel [Sekulas *Between the Net and the Deep Blue Sea (Rethinking the Traffic in Photographs)*] in *October* zu lesen, ein Magazin, das sich immer durch seine Qualität ausgezeichnet hat. Außerdem gibt es ein paar Dinge, die der Klärung bedürfen, so wie die Korrosion auf die Herr Sekula anspielt.“ [Übersetzung J.M.]

“Mr. Sekula seems to see us stuck in our drab industrial past. Granted, it is a past that is still recent, but it is gone nevertheless. The economic revitalization that appears to surprise the author and that was driven by the construction and functioning of the museum has radically altered the city. In fact, the case of Bilbao and its profound economic and social transformation have served as an example and object of study to numerous cities and universities around the world.”<sup>275</sup>

Agonistischer als Sekulas Künstlertext und die institutionelle Beantwortung Vidartes könnten die Auffassungen und Einsätze von Transnationalisierungsprozessen in Bezug auf Kunstinstitutionen kaum sein. Doch selbst sämtliche Studien zu diesen Prozessen – die viele Kritik inklusive – nimmt der Museumsmanager für seinen Erfolg in Anspruch. Für diese inklusionistische Haltung (wie sie sich für Frasers versteckte Kamera ebenfalls als produktiv erweist), ist ein Argument des baskischen Soziologen Julen Zabalo erhellend. Der subjektiv-affirmierende Duktus des baskischen Nationalismus, so Zabalo, ist ein *Resultat* der wirtschaftlichen Überzeichnung offizieller Diskurse. Die identitäre Narration (Vidartes „uns“) überbrückt systematisch die Widersprüche, die der subversive, politisch-territoriale nationalistische Diskurs durch die ökonomische Sättigung des Gebiets sowie Symbols „Bilbao“ erfährt.<sup>276</sup> Hier beginnt sich die langfristige künstlerische Auseinandersetzung Sekulas mit dem Bilbao-Effekt von der künstlerischen Kritik vor Ort abzusetzen, für die die benannten Widersprüche mitunter existentiellen Charakter haben. Die mangelnde Berücksichtigung lokaler künstlerischer Praxis in den bisherigen Untersuchungen zum „Bilbao-Effekt“ habe ich im vorangegangenen Kapitel als wesentliches Manko der Debatte, vor allem der kunsthistorischen, benannt. Da Sekulas Aufsatz jedoch auch in dieser Hinsicht die aufschlussreiche Ausnahme von der Regel darstellt, soll er abschließend noch einmal zur Sprache kommen. In seinem Antwortbrief, der den Schlussteil des Aufsatzes *Frank Gehry: Master and Commander* darstellt, bringt er die kunstpolitischen Implikationen einer spätkapitalistischen Transnationalisierung auf den Punkt:

---

<sup>275</sup> Vidarte 2002: „Herr Sekula scheint uns in unserer tristen industriellen Vergangenheit verhaftet zu sehen. Es ist zugegebenermaßen eine junge Vergangenheit, sie ist aber dennoch vergangen. Die wirtschaftliche Wiederbelebung, die den Verfasser zu überraschen scheint und die durch den Bau und das Funktionieren des Museums vorangetrieben wurde, hat die Stadt radikal verändert. Der Fall Bilbao und seine tiefgreifende wirtschaftliche und soziale Transformation werden in der Tat in Städten und Universitäten auf der ganzen Welt als Beispiel und Gegenstand studiert.“ [Übersetzung J.M.]

<sup>276</sup> Vgl. Zabalo, Julen: Basque Nationalism’s Changing Discourse on the Nation, in: *Social Identities*, Nr. 14/6, 2008, S. 795-811.

“It is perverse and pedantic to offer a chemistry lesson in response, but allow me to clarify my largely metaphoric play with the theme of corrosion. [...] The symbolic function of Frank Gehry’s architecture is to ‘refer’ obliquely to the organic unity of this maritime older economy while celebrating at the same time its replacement by a new, flexible order of accumulation. [...] a more profound encounter between metal and corrosive energy of the sea can be found in Chillida’s remarkable steel sculptures on the rocky headlands at the mouth of the Ay of San Sebastián. Gehry’s titanium fantasy needs Richard Serra to authenticate the architect’s affinity for the maritime ‘industrial past’ of Bilbao.”<sup>277</sup>

Der Konflikt zwischen Sekula und Vidarte macht die Leerstellen von Frasers „Triptychon“ sichtbar; sein Ereignis sowie sein hier dargestellter Zündstoff. Dieser besteht eben nicht allein in den übercodierten Oberflächen des Museumsbaus und ihrem Zusammenhang mit städtischen Strukturwandel, sondern in seiner institutionellen Substanz; einer Politik des (metallischen) Materials, das die Berücksichtigung der wirtschaftsgeschichtlichen Dimension des Bilbao-Effekts und seine widersprüchlichen Brüche und Kontinuitäten mit den kulturindustriellen Erneuerungsmaßnahmen erforderlich macht – aber auch, einmal mehr, zum Einbezug lokaler künstlerischer Verfahren und ihrer Verlaufslinien drängt.

Aus dieser Perspektive muss die abschließende Frage von Frasers Text – „do we really need to know about the gantries?“ – mit ja beantwortet werden. Auch wenn die Gerüstbrücke des Museums bei kurzfristiger Betrachtung nur wenig mit dem Bilbao-Effekt zu tun zu haben scheint und sich in jedem Fall einem identitätspolitischen Zugriff der Institutionskritik verschließt, ist sie doch Teil jenes postindustriellen Pastiches, das die architektonische, kulturpolitische und sozio-ökonomische Inszenierung des Guggenheim Museum Bilbao als Herzstück des „Bilbao-Effekts“ ausmacht. Eine kunstgeografische Kritik der Transnationalisierung gegenwärtiger Kunstinstitutionen

---

<sup>277</sup> Sekula 2005, S. 216f.: “Es ist pervers und pedantisch, mit einer Lektion in Chemie zu reagieren, aber gestatten Sie mir, mein weitgehend metaphorisches Spiel mit dem Thema der Korrosion zu erklären. [...] Die symbolische Funktion von Frank Gehrys Architektur ist der verschwommene Verweis auf die organische Einheit der älteren maritimen Wirtschaft, während sie zur gleichen Zeit ihre Ablösung durch eine neues, flexibles Regime der Akkumulation feiert. [...] Eine tiefere Begegnung zwischen Metall und den korrosiven Energie des Meeres kann in den bemerkenswerten Stahlskulpturen von Chillida auf den felsigen Landzungen der Mündung des Ay in San Sebastián gefunden werden. Gehrys Titanfantasien brauchen Richard Serra, um die Affinität des Architekten für die maritime ‚industrielle Vergangenheit‘ von Bilbao zu authentifizieren.” [Übersetzung J.M.]

kann es nicht bei einem „Kuschelkurs“ im Stil von „giving the walls another good grope“ belassen. Sekulas Gegenbeispiel verdeutlicht nicht nur die Praxis agonistischen Widerstreits. Seine langfristige und komplexe Auseinandersetzung mit dem „Bilbao-Effekt“ (fernab identitärer Legitimation) verkompliziert auch die üblichen Zuschreibungen von „authentischer“ lokaler Praxis und „oberflächlicher“ künstlerischer Projektproduktion, wie sie bei Miwon Kwon zum Einsatz kamen. Einen Einblick in die Dynamik einer möglichen transnational-institutionskritischen Kunst im Baskenland soll das letzte Kapitel am Beispiel einer Installation von Asier Mendizabal geben

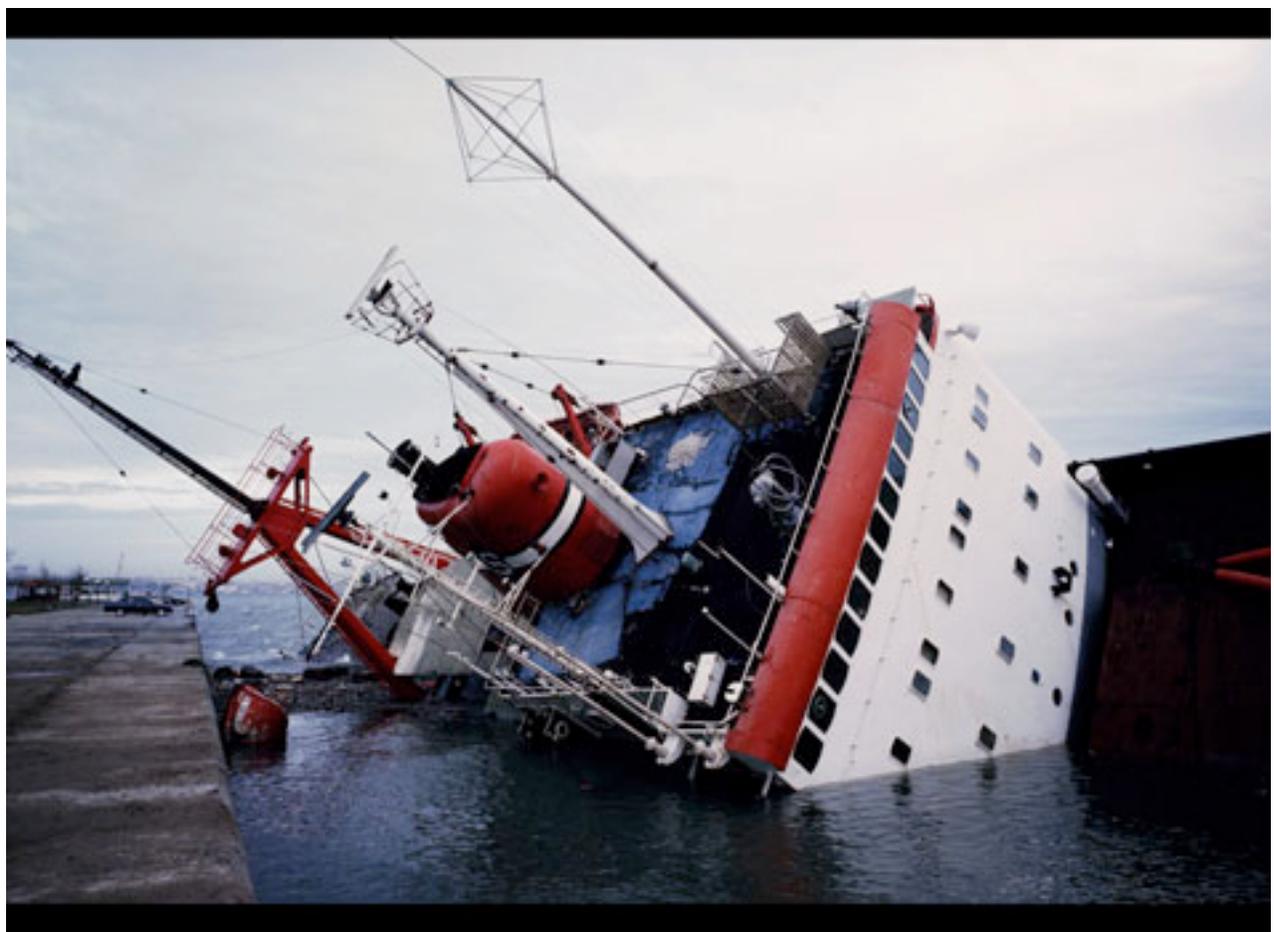


Abb. 42

### 6.3. Grenzüberschreitung: Nom de Guerre

Zur Ergründung der Frage, warum und mit welchen Folgen die lokale künstlerische Praxis aus der Diskussion des Bilbao-Effekts ausgeklammert wurde, muss diese Untersuchung den Kanon institutionskritischer Kunst verlassen. Sie muss außerdem den Diskurs des „Bilbao-Effekts“ verzeitlichen. Eine Zäsur für beide Bereiche, die etablierte Institutionskritik sowie die Diskussion des Bilbao-Effekts, stellt die Personalie Krens dar. Sie fällt – wie oben dargestellt – mit der Expansion des Guggenheims faktisch und in seiner Kritik zusammen. Die zwei Jahrzehnte der Amtszeit von Thomas Krens als Direktor der Guggenheim Stiftung endeten am 29. Februar 2008, nach etwa einem Jahr offener Kritik an seiner Museumspolitik. Mit diesem Ereignis, dass aus der hier verfolgten konflikthaften Perspektive auch als „Sieg der Institutionskritik“ gelesen werden könnte, geht ihr aber auch ein wichtiger Sparringspartner verloren. Auf diese Weise endet die in den vorangegangenen Kapiteln beschriebene Phase der Diskussion des „Bilbao-Effekts“; sie wird historisch (was allerdings nicht heißen kann, dass seine Probleme gelöst oder gar verschwunden seien). Gleichzeitig verebbt eine Phase der Institutionskritik, deren Gegenstand die kulturkritische Auseinandersetzung mit der Kommerzialisierung und Globalisierung von Kunstinstitutionen, vor allem von Museen, war. Was nun bedeutet Institutionskritik in einer „post-Krensianischen Ära“? Wie entwickelt sich die institutionskritische Kunst nach dieser Zäsur im „Image“ des Museums-Multis (die nicht zufällig mit der einleitend erwähnten Lehmann-Pleite und dem Imageverlust des globalen Finanzkapitalismus zusammen fällt)? Wie verhält sich die Möglichkeit von Kritikalität zur zunehmenden Prekarität ihres „Habitats“ durch versiegende Förderquellen und kulturpolitische Notstände? Wenn der Begriff der Transnationalisierung eine Perspektive birgt, die die Prozess- und Konflikthaftigkeit der multiplen Überschreitungen nationaler Horizonte erfasst, welche gegenwärtigen Probleme von Kunstinstitutionen werden dadurch sichtbar beziehungsweise kritisierbar? Was bedeutet die Dominanz (statt Alternative) „neuer Institutionen“ wie Consonni in diesem Zusammenhang? Und schließlich: welche künstlerischen Strategien – die sich, wenn nötig, zu einer „dritten Welle“ zusammenfassen ließen – nähmen diese transnational-kritische Perspektive ein, auf oder gar vorweg?

Die Antwort auf diese Fragen will ich in einer jüngeren KünstlerInnengeneration suchen. Sie rekonfiguriert, so scheint mir, die institutionskritische Methodik mit einem besonderen Bewusstsein für den spezifischen Ort ihrer jeweiligen Projekte sowie sein Verhältnis zu den eigenen künstlerisch-kritischen Verlaufslinien. Lässt sich diese Beobachtung auf die These der agonistischen künstlerischen „Gegenmobilität“ als Modell aktueller Institutionskritik zuspitzen, gar erhärten? Asier Mendizabal (geboren 1973 in Ordizia, Gipuzkoa) ist ein Künstler dieser neuen Generation. Seine Arbeit soll im Folgenden Aufschluss über die gegenwärtige, transnational-kritische Kunst des Baskenlands geben.



Abb. 43

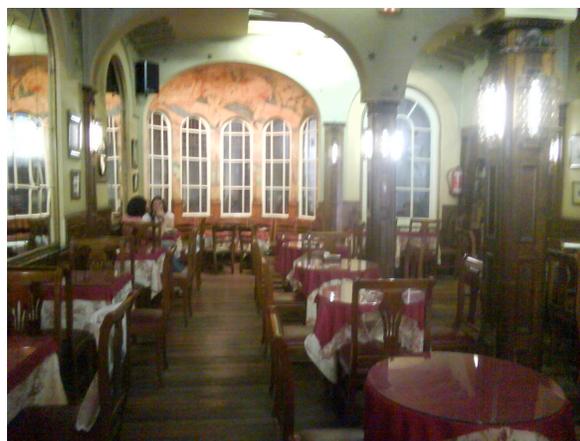


Abb. 44

New York liegt in der Kalea Aires 1 in Bilbao. Es ist das staubige Cafe (Abb. 43 und 44) das Asier Mendizabal für unser erstes Treffen am Sonntag, den 26. Juli 2009 ausgesucht hat. Es ist fast leer, bis auf zwei ältere Damen, das Interieur imperialistisch. Zum Fünfuhrtee erscheint Asier, bestellt ein Bier. Ich notiere skizzenhaft:

“asier has a background in punk/hardcore, like me and mattin. i am eager to learn how he translates this to art, as i read in diderichsen's article. after a pleasant conversation there it is: my subject. i finally found it. ‘nom de guerre’ is the name of the piece asier did for the much debated 10th anniversary show of the bilbao guggenheim (his best friend inaki garmendia who i met earlier today stated not to have seen the show). it consists of a burning can such as eta uses to commemorate their prisoners. he showed it to commemorate the 10th anniversary of the death of the policemen being shot at the guggenheim opening by eta, testing the pragmatic and political limits of this institution that he in the end even forced to buy the piece. after the meeting asier escorts me to the subway and explains in detail the way that i already know perfectly (and does not forget to mention that inaki's anti-institutionalism is only attitude). i missed my bus long ago and arrive too late in vitoria, full of headache and hope.”<sup>278</sup>

<sup>278</sup> Eintragung in mein Arbeitsjournal „Basque Country“ vom 26.07.2009:

Bei diesem Treffen ergaben sich folgende Gegenstände für den Abschluss dieser Untersuchung: Erstens das Ereignis der Ausstellung baskischer Kunst zum 10. Jubiläum des Guggenheim Museum Bilbao; zweitens Strategien der Repolitisierung als Charakteristikum einer „dritten Welle“ der Institutionskritik; und drittens das konkrete Beispiel von Mendizabals Installation *Nom de Guerre*.

### (1) *Chacun à son goût*

Das Erfolgsmodell Krens fand auch unter den spanischen KuratorInnen seine AnhängerInnen. Ein gutes Beispiel ist Rosa Martínez.<sup>279</sup> Unter dem Motto *Always a Little Further* kuratierte sie im Jahr 2005 gemeinsam mit María de Corral (der ehemaligen Direktorin des Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) als erste weibliche Direktorinnen überhaupt die 51. Biennale von Venedig.<sup>280</sup> Und obwohl ihre Arbeit (und ihr Erfolg) nicht gerade durch die Präsentation spanischer, gar baskischer Kunst charakterisiert ist, erhielt sie von der Direktion des Guggenheim Bilbao den Auftrag, anlässlich des 10. Jubiläums des baskisch-us-amerikanischen Unternehmens eine Überblicksschau zur „neuen Generation“ baskischer Kunst zusammenzustellen. Martínez stellt diese Generationsfrage in den Kontext zunehmender Transnationalisierung:

---

„asier hat einen punk-/hardcore-hintergrund, wie ich und mattin. ich bin gespannt zu erfahren, wie er das in kunst zu übersetzt, wie ich es in diderichsen's artikel gelesen hatte. nach einem angenehmen gespräch ist es da: mein thema. endlich habe ich es gefunden. *nom de guerre* ist der name der arbeit, die asier für die viel diskutierte ausstellung zum 10-jährigen jubiläum des guggenheim bilbao gemacht hat (sein bester freund inaki garmendia, den ich früher heute traf, erklärte, die schau nicht gesehen zu haben). es besteht aus einer brennenden dose, wie sie die eta zum gedenken ihrer gefangenen verwendet. er zeigt sie, um damit an den 10. jahrestag des todes des polizisten zu erinnern, der zur guggenheim eröffnung von der eta erschossenen wurde. damit testet er die pragmatischen und politischen grenzen dieser institution, die er am ende sogar dazu zwang, die arbeit zu kaufen. nach dem treffen begleitet asier mich zur u-bahn und erklärt mir ausführlich den weg, den ich schon genau kenne (und vergisst nicht zu erwähnen, dass inakis anti-institutionalismus nur haltung sei). meinen bus habe ich schon lang verpasst und komme zu spät in vitoria an, voller kopfschmerzen und hoffnung.“

[Übersetzung J.M.]

<sup>279</sup> Für die wichtigsten Informationen und Anregungen dieses Abschnitts danke ich Aimar Arriola, dem Assistenzkuratoren des Guggenheim Museum Bilbao zur Zeit des zehnjährigen Jubiläums.

<sup>280</sup> Desweiteren (co-)kuratierte Martínez z.B. die 1. und 2. Moskau Biennale (2007), die 27. Biennale von Sao Paulo (2006), den Spanischen Pavillon der Venedig Biennale (2003), die 2. Busan Biennale in Korea und erste Limerick Biennale (beide 2000) sowie die 3. Santa Fe Biennale (1999), 5. International Istanbul Biennale (1997) und 1. Manifesta in Rotterdam (1996).

“The twelve selected artists [...] are part of a generation that began to make its way in the world in the late nineties and that uses international art idioms to respond to the complexities of their local milieu.”<sup>281</sup>

Die baskische Kritikerin Miren Jaio korrigiert und konkretisiert Martínez’ affirmativ-transnationale Definition in einer Besprechung der Ausstellung:

“It is indeed possible to identify a generation of artists who came of age at around the same time as the Guggenheim Bilbao opened. Some of them are part of this exhibition [...] others aren’t. In any case, the museum’s influence on this generation has been small. Until today, the relationship between the artistic community and the institution has been characterized by at best by mutual indifference, and each has operated in different universes. At worst, the museum’s violent irruption in the local scene increased the awareness of the tensions between the local reality and the global scene. [...] When the artists who emerged in the Basque Country at that time entered the international scene, their work was inevitably interpreted in relation to its home context of a traumatic socio-political and identitarian conflict. [...] But beyond the presence or absence of local signifiers in their work, these artists share a conception of artistic practice as a political practice – which is perhaps a direct consequence of the context in which they operate.”<sup>282</sup>

---

<sup>281</sup> Aus dem Presstext der Ausstellung: „Die zwölf ausgewählten KünstlerInnen [...] sind Teil einer Generation, die ihren Weg in die Welt in den späten neunziger Jahren zu finden begann, und die internationale Idiome der Kunst verwendet, um auf die Komplexitäten ihrer lokalen Umgebung zu reagieren.“ [Übersetzung J.M.]

<sup>282</sup> Jaio, Miren: ‘Chacun à son goût’ at Guggenheim Bilbao, in: [www.afterall.org/online/chacun..son.got.at.guggenheim.bilbao](http://www.afterall.org/online/chacun..son.got.at.guggenheim.bilbao), am 10.11.2009: “Es ist tatsächlich möglich, eine Generation von KünstlerInnen zu identifizieren, die etwa zur selben Zeit der Eröffnung des Guggenheim Bilbao erwachsen wurden. Einige von ihnen sind Teil dieser Ausstellung [...] andere nicht. In jedem Fall war der Einfluss des Museums auf diese Generation gering. Bis heute ist die Beziehung zwischen dieser künstlerischen Gemeinschaft und der Institution bestenfalls durch gegenseitige Gleichgültigkeit gekennzeichnet, jeder operiert in verschiedenen Universen. Im schlimmsten Fall stärkte der heftige Einbruch des Museums in die lokale Szene das Bewusstsein für die Spannungen zwischen der lokalen Realität und der globalen Szene. [...] Als die künstlerischen Positionen, die sich zu jener Zeit im Baskenland entwickelten, in die internationale Szene eintraten, wurde ihre Arbeit zwangsläufig im Zusammenhang mit ihrem Heimatkontext, den traumatischen sozio-politischen und identitären Konflikten, interpretiert. [...] Aber über das Vorhandensein oder Fehlen von lokalen Bedeutungsträgern in ihrer Arbeit hinaus, teilen diese KünstlerInnen eine Vorstellung von künstlerischer Praxis als politische Praxis – was möglicherweise eine direkte Folge des Kontexts ist, in dem sie tätig sind.“ [Übersetzung J.M.]

Statt der Anwendung „internationaler Idiome“ auf einen lokalen Kontext, wie Martínez behauptet, geht es Jaio und ihrer Generation um eine kritische Überprüfung des ästhetischen und formalen Erbes der baskischen Avantgarden im Kontext gegenwärtiger institutioneller Grenzüberschreitungen. Jaios Argument der (Re-)Politisierung aktueller Kunst im Baskenland (sowie die Praxis der Kunstkritik und -theorie, den ihr Artikel nicht anspricht, jedoch bezeugt) betont die Unabhängigkeit dieser künstlerischen Praxis vom Guggenheim. Die Zirkulation *und* Verhandlung der Werke jener Generation sei von einem „Bewusstsein für die Spannungen zwischen der lokalen Realität und der globalen Szene“ geprägt. Erstaunlicher als die Kombination von Kuratorin und Anliegen der Zehnjahresfeier des Guggenheim Museum Bilbao ist daher der Moment der Erstpräsentation junger baskischer Kunst in Gehrys Museumsbau (nach der von Jaio angesprochenen Dekade der Ignoranz). Denn mit seinem Jubiläum jährt sich auch der Tod von José María Aguirre durch den Attentatsversuch der ETA.

Das Ausstellungskonzept von Rosa Martínez gibt sich daher betont de-eskalierend: *Chacun à son goût* („Jeder nach seinem Geschmack“) lautet der vage auf den französischen Aufklärer Denis Diderot und sein Diktum von der individuellen ästhetischen Präferenz anspielende Titel. Unter diesem Motto versammelte die Kuratorin vom 17. Oktober 2007 bis zum 1. Februar 2008 in der dritten Etage des Guggenheim Museum Bilbao die Werke von zwölf baskischen, in den 1960ern und 70ern geborenen KünstlerInnen. Sie alle entwickelten erstmals Projekte in unmittelbarer Auseinandersetzung mit dem Museum, die für den Ankauf in die Guggenheim Sammlung bestimmt waren. Diese Quote baskischer Neuankäufe hatte der kommunale Träger des Museums als Auflage für die Guggenheim Stiftung vertraglich vereinbart; eine übliche Formel kulturwirtschaftlicher Querfinanzierung. Martínez' kuratorische Strategie ist dafür erneut Erfolg versprechend: die zu erwartende kritische Resonanz jener neuen Sammlungsbestände ließ sich mit dem Thema der subjektiven Wahrnehmung von vorn herein entschärfen. Gegenüber den KünstlerInnen konnte das Museum zugleich selbst die Haltung eines kritischen Diskurses zu Fragen des Geschmacks und der sozialen Distinktion einnehmen. Das Cover des Ausstellungskatalogs – das unkommentierte Portrait des britischen Popstars Robbie Williams, der den Schriftzug *Chacun à son goût* als Tätowierung auf seiner Brust trägt (Abb. 45) – repräsentiert schließlich die massenwirksame Anspruch dieses Ausstellungskonzepts.

Chacun à son goût - "Each To Their Own" | RobbieWilliams.com

http://www.robbiewilliams.com/news-blogs/chacun-à-son-goût-each-to-their-own

google mail maps research (72) diss kkccv kommune nützliches artists criticism institutionen reis

Chacun à son goût - "Each To Th...

**CELEBRATING 20 YEARS IN MUSIC 1990-2010**

Home News & Blogs Shop Live Photos Video Discography Forum

Home » News and Blogs » Chacun à son goût - "Each To Their Own"

**Chacun à son goût - "Each To Their Own"**

31 Jan 2008

'Chacun à son goût' is not only what Robbie has tattooed across his chest, but is also the name of an exhibition currently running at the Guggenheim museum in Bilbao, marking its 10th anniversary.

he accompanying brochure features a photo of Robbie, shot by Hamish Brown, on the front cover, with his 'Chacun à son goût' tattoo on full display.

We understand that not everyone can visit Bilbao's Guggenheim just to get their hands on one of these coveted brochures, so we've managed to get hold of 10 and they're for grabs if you can answer this easy question: What is the name of the architect that designed the world famous Guggenheim museum in Bilbao?

To enter, simply send your answer, along with your name, age, mobile number and address to [wirwinwin@robbiewilliams.com](mailto:wirwinwin@robbiewilliams.com). The competition will run until 18.00 (GMT) Thursday, 7th February 2008. Good luck everyone!

**THIS COMPETITION IS NOW CLOSED**

\*\*\* Competition Rules \*\*\*

All entrants must accept the following competition rules:  
 \* This competition is open to all users of RobbieWilliams.com.  
 \* All entries must be sent by email to [wirwinwin@robbiewilliams.com](mailto:wirwinwin@robbiewilliams.com). No entries sent to any other email address or postal address will be accepted.



Abb. 45

Mit diesen Kontextverschiebungen setzt sich Martínez Projekt deutlich von bisherigen Überblicksschauen baskischer Kunst ab, vor allem von der einflussreichen Ausstellung *Gaur, Hemen, Orain* (baskisch „Heute, Hier, Jetzt“), zu sehen zwischen Dezember 2001 und Juli 2002 im Museum der Bildenden Künste in Bilbao. Die KuratorInnen Guadalupe Echevarría und Bartomeu Marí bezogen die Werke der 35 ausgewählten KünstlerInnen explizit auf die in den 1960er Jahren im Umfeld Jorge Oteizas und der Scuola Vasca gegründeten linkspolitischen Künstlerkollektive GAUR (in der Provinz Gipuzkoa), EMEN (Biskaya) und ORAIN (Araba).<sup>283</sup> Damit griff dieses Konzept drei wichtige Bezugsgrößen des baskischen künstlerischen Selbstverständnisses auf: Zeitgenossenschaft, Ortsbezug und Engagement; jeweils auf der Basis einer kollektiven Praxis. Auch die institutionelle Rahmung der Schau kam zur Sprache:

<sup>283</sup> Die in der umstrittenen Provinz Navarra stationierte Gruppe DANOK („jeder!“, frz.: chacun) wurde dabei interessanterweise ausgespart.

“A classic institution in the arts in Spain, the Bilbao Fine Arts Museum’s permanent collection has a wealth of significant artworks that highlight its ability to discover *and absorb* the art of each era and to redefine the relationships between artworks. [...] The Museum also possesses some of the most significant works of Basque art created over the last century, thus providing a particularly valuable context for many of the artworks included in the current exhibition.”<sup>284</sup> [Hervorhebung J.M.]

Viel weniger als vom Anspruch von *Gaur, Hemen, Orain* unterscheidet sich die Jubiläumsschau des Guggenheim Museum Bilbao durch seine KünstlerInnenliste. Diejenigen 2001 präsentierten KünstlerInnen, deren Sichtbarkeit seitdem – vor allem über alternative Zirkulationskanäle – über die lokalen Kunstinstitutionen hinaus reichen konnte, wurden von Martínez identifiziert und für der Guggenheim-Stiftung für den lukrativen Ankauf vorgeschlagen: Ibon Aranberri, Juan Luís Moraza, Itziar Okariz, Sergio Prego, Jon Mikel Euba (der als einziger die Einladung verweigerte) und Asier Mendizabal.<sup>285</sup> Die Rolle Morazas ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert: Als die öffentliche Skepsis gegenüber den Auswahl- beziehungsweise Ankaufrkriterien von Martínez’ und folglich der kulturpolitische Druck (vor allem von Seiten der gegen das Guggenheim aktiven und nicht für die Ausstellung ausgewählten KünstlerInnen) wuchs, wurde Moraza – der im Kulturbetrieb des Baskenlands eine gewisse Autoritätsposition darstellt – drei Monate vor der Eröffnung der Jubiläumsschau beauftragt, ebenfalls eine Übersichtspräsentation baskischer Kunst zu erstellen. Das Ergebnis war *Unknowns*, ein heftig umstrittenes künstlerisches Mapping monumentalen Ausmaßes mit dem sich Martínez schließlich die Präsentationsfläche teilen<sup>286</sup>, jedoch die KünstlerInnen des jeweils anderen Projekts prinzipiell ausschließen musste.

---

<sup>284</sup> [www.museobilbao.com/in/exposiciones/gaur-hemen-orain-27](http://www.museobilbao.com/in/exposiciones/gaur-hemen-orain-27), am 10.12.2010:

„Als eine der klassischen Kunstinstitution in Spanien, beherbergt die ständige Sammlung des Museums der Bildenden Künste in Bilbao eine Fülle von bedeutenden Kunstwerken, die seine Fähigkeit herausstellen, die Kunst jeder Epoche zu entdecken und *zu absorbieren* und die Beziehungen zwischen Kunstwerken neu zu definieren. [...] Das Museum besitzt auch einige der bedeutendsten Werke der baskischen Kunst des letzten Jahrhunderts, wodurch es einen besonders wertvollen Kontext für viele Kunstwerke der aktuellen Ausstellung bietet.“ [Übersetzung und Hervorhebung J.M.]

<sup>285</sup> Die übrigen Werke in *Chacun à son goût* waren von den ebenfalls relativ etablierten, sich jedoch nicht der baskischen „kritischen Community“ zurechnenden KünstlerInnen Elsie Ansareo, Manu Arregui, Clemente Bernad, Abigail Lazkoz, Mainer López, Juan Pérez Agirregoikoa und Ixone Sádaba.

<sup>286</sup> Desweiteren teilten sich beide Ausstellungen ihre Sichtbarkeit (in Ausstellungsfläche und Medienwirkung) mit der vom New Yorker Guggenheim produzierten und von Krens persönlich kuratierten Schau *Art in the USA: 300 Years of Innovation*, die zuvor in der Pekinger Nationalgalerie, dem Kunstmuseum Shanghai und dem Pusckin Museum Moskau für die erwartet hohen Besucherzahlen sorgte.

(2) Die Repolitisierung institutionskritischer Kunst unter besonderer Berücksichtigung von aktivistischem Engagement als Charakteristikum einer „dritten Welle“

Die Diskussion um die Beteiligung an entweder Morazas *Unknowns* oder Martínez' *Chacun à son goût* war in einigen Fällen Gegenstand heftiger Diskussionen; vor allem im Fall von Asier Mendizabals Installation *Zer Eskatzen du herriak: Fuimos tan terriblemente consecuentes...* (2004, Abb. 46). Nach der Teilnahme an *Gaur, Hemen, Orain*<sup>287</sup> war dies Mendizabals nächste größere Arbeit. Sie besteht aus dem (auch einzeln gezeigten) dreiminütigen Video *Zer Eskatzen du herriak!?* („Was will das Volk!?“), in dem eine *txaranga* (eine Straßenkapelle, die oppositionelle Volkslieder spielt) in den menschenleeren Straßen eines Mittelklassevororts von San Sebastián aufmarschiert. Dazu gehört das Objekt *Fuimos tan terriblemente consecuentes...* („Wir sind so furchtbar konsequent...“), der Nachbau des schwarzen Gummischlauchboots, indem vier Mitgliedern des Antikapitalistischen Autonomen Kommandos in der Bucht von Pesajes ermordet wurden. Als einziger baskischer künstlerischer Beitrag<sup>288</sup> auf der Manifesta 5 (2004) sorgte die Installation für landesweites Aufsehen, da das durchaus auch thematisch „baskische“ Werk zugleich der einzige spanische Beitrag auf der europäischen Biennale darstellte. Für derartige identitätspolitische Forderungen jedoch liefert Mendizabals Biografie kaum Rechtfertigung. Nach dem er 1996 das Studium an der Kunstakademie in Bilbao bei Txomin Badiola abgeschlossen hatte, absolvierte er ein postgraduales Jahr an der Londoner Byam Shaw School of Art und lebte anschließend bis zum Jahr 2000 im Rahmen eines Stipendiums der DeAteliers in Amsterdam. Erst kurz vor der Manifesta 5 kehrte Mendizabal zurück ins Basken-

---

<sup>287</sup> Mendizabal zeigte in *Gaur, Hemen, Orain* die Installation *Attention aux provocateurs* (2001), eine vom politischen Film Jean-Luc Godards und seiner Frage nach der Darstellbarkeit von Politik angeregten Installation, die aus einem Foto der Initialen FLN (Front de Libération Nationale, der französischen radikalen Freiheitsbewegung der fünfziger und sechziger Jahre) und einer bühnenartigen Skulptur mit dem Logo der Punkband Dead Kennedys. Universale und spezifische Geschichte, internationaler und lokaler Widerstand, Gegenkultur und Politik treffen hier erstmals auf die für Mendizabal typische, fragilskulpturale Weise aufeinander.

<sup>288</sup> Der andere „spanische“ Beitrag auf der Manifesta 5 war ein Projekt des baskischen KuratorInnen-Duos D.A.E. (Peio Aguirre und Leire Vergara).



Abb. 46

land, wo das von Jaio thematisierte Spannungsverhältnis internationaler Zirkulation, nationaler Anerkennung und lokaler Auseinandersetzung für ihn zur „Schockerfahrung“ wurde. Es war der konflikthafte Beginn seines kritischen Verhältnisses zum institutionellen Kunstbetrieb. In späteren Arbeiten wie *Überbau* (2005, Abb. 48 und 49) führt Mendizabal die Verschränkung seines politischen Engagements im Umfeld der baskischen Punkszene mit der künstlerischen Untersuchung formaler Ausstellungskonventionen fort. Das inhärente Problem von Nation steht dabei vermehrt im Zentrum dieser Auseinandersetzung. Mendizabals Zugriff ist hier vor allem ein symbolischer, wie die Flaggen-Installation *Bigger than a cult, smaller than a mass (one, two backdrops)* (2006, Abb. 50) verdeutlicht, das Herzstück seiner ersten musealen Einzelausstellung im Museu d'Art Contemporani de Barcelona (2008). Jaios Argument der Repolitisierung aktueller künstlerischer Praxis im Baskenland (inklusive der Institutionskritik) vor dem Hintergrund ihres aktivistischen Engagements, jedoch ohne expliziten Bezug zum Guggenheim, findet hier Bestätigung. Dass sich das Beispiel Mendizabals für eine ganze Generation baskischer Kunst verallgemeinern lässt, möglicherweise sogar für eine neue Generation institutionskritischer Kunst insgesamt,



Abb. 47



Abb. 48



Abb. 49

zeigt die zeitgenössische kritische Kunst im intellektuellen und räumlichen Umfeld des Baskenlandes, wie die Künstler Marcelo Exposito und Carles Guerra, die Zeitschrift *Brumaria*, die theoretische Arbeit von Joaquin Barriendos – jene Positionen reüssieren bereits in den tonangebenden Debatten der „dritten Welle“ der Institutionskritik<sup>289</sup>. Es scheint gar, dass im Bereich der künstlerischen Recherche, Installation und Aktion (neben dem hauptsächlich filmischen Werk von Angela Melitopoulos, Hito Steyerl und Ursula Biemann) vor allem die spanische sowie die lateinamerikanische Kunst (die, wie zu Zeiten Oteizas, im regen Austausch stehen) als Hauptbeispiel einer neuen, repolitisierten Institutionskritik gilt. In keinem der genannten Beispiele kommt eine Politik der „Re-lokalisierung“ im Sinne eines Rückgriffs auf „authentische“, identitäre Argumente zur Anwendung. Im Gegenteil: die Werke Mendizabals und seines Umfelds erhärten die These vom erhöhten Bewusstsein und der kreativen Verhandlung exakt der Spannungen zwischen lokaler und internationaler Verortung, also die Vermutung einer transnational-institutionskritischen Kunst. Wie „navigiert“ Mendizabal diese Dialektik nun im Rahmen der deeskalierenden Rhetorik von *Chacun à son goût*, der Ausstellung, mit der das Guggenheim Bilbao jene Praxis nach zehnjährigem Desinteresse nun für seine künftige „post-Krensiatische“ Legitimation zu vereinnahmen sucht?

### (3) *Nom de Guerre*

Auf den ersten Blick, besonders auf den Titel der Installation *Nom de Guerre* (2007, Abb. 51 und 52) lässt sich eine antagonistische Herangehensweise Mendizabals an die Auftragsarbeit im Guggenheim Museum Bilbao vermuten. Bei genauerem Hinsehen jedoch handelt es sich um einen dezidiert *agonistischen* Zugriff, ein Agieren auf geteiltem symbolischen Grund, der als Kernstrategie von *Nom de Guerre* gelten kann. Der Titel kommuniziert diese durchaus ambivalente Haltung in einer Art „Einführung“: Er mimt das kuratorische Ausweichen vor der in Bilbao durchaus polarisierenden Frage nach einem baskischen, spanischen oder englischsprachigen Ausstellungsmotto indem er die Geste des Gallizismus wiederholt. Das interkulturelle Moment ist Programm: Rund 28 Prozent der gegenwärtigen lingua franca des Kunstbetriebs, des

---

<sup>289</sup> Vgl. z.B. [www.eipcp.net](http://www.eipcp.net), am 10.12.2010.

englischsprachigen Wortschatzes, ist französischer Herkunft (competition, role, art, machine, force, police), vermittelt durch die normannischen Eroberungen aber auch den Literaturaustausch, die Diplomatie und andere kulturelle Transfers. Auf diesem gemeinsamen „Terrain“ markiert Mendizabal nun eine gegnerische Position. Statt wie *Chacun a son goût* die depolitisierte Individualität ästhetischen Geschmacks massenkulturell vermarktbar zu machen, schöpft *Nom de Guerre* aus dem semantischen Repertoire des bewaffneten Widerstands. Nach der abgewandelten Übernahme des Begriffs „nom de plum“ als „nom de guerre“ in die transnationalen Netzwerke des politischen Terrorismus als Bezeichnung für den Decknamen eine/r AktivistIn haben sich die Möglichkeiten seiner Bedeutung aufgefächert: es ist sich nicht eindeutig, ob KämpferInnen den Namen des Krieges tragen (also die persönliche Identität gegen strategische Rollen tauschen), ob sie im Namen des Krieges kämpfen oder gar der Krieg ein Krieg der Namen (also symbolischer Konflikt) ist. Für eine Kritik der „Krensfizierung“ kultureller Institutionen ließe sich jede dieser Ebenen beanspruchen.

Aus dieser Art „Präambel“ lassen sich zwei grundlegende und verknüpfte Strategien von Mendizabals Beitrag zum 10. Jubiläum des Guggenheim Museum Bilbao ablesen: die direkte politische Referenz bei Ambivalenz gegenüber den institutionellen Produktions-, Präsentations- und Distributionsbedingungen. Wie sich diese institutionenkritischen Parameter seit der Performance Andrea Frasers im Guggenheim Bilbao verändert haben, wird an der selbstkritisch geschulten Beschreibung von Mendizabals Installation durch den Guggenheim-Audio-Führer deutlich:

„The work that he [Asier Mendizabal] has created in this exhibition, *Nom de Guerre*, consists of two elements. This first is a metal container, standing on a block of concrete and filled with fuel that burns constantly. The other element, a ventilation pipe that allows the smoke to be extracted, serves as a comment on the safety regulations for public spaces such as this museum. Fire is a living element of the sculpture with a strong symbolic charge. The sculpture reminds us of a kind of cauldron related to commemorative ceremonies. It can be interpreted as a celebration of the anniversary of the opening of the museum. However, fire can also be a dangerous, aggressive and destructive force and is a familiar feature in street violence all over the world, situations which are not unfamiliar in the Basque Country. On the other hand, the ventilation pipe alludes to the museum as a protective and welcoming public space. The artist is commenting on the irony of the museum accepting an installation that is a potential safety hazard.“<sup>290</sup>

---

<sup>290</sup> Transkription des Audio-Führers der Ausstellung am 30.04.2010:



Abb. 50



Abb. 51

---

„Die Arbeit, die er [Asier Mendizabal] in dieser Ausstellung geschaffen hat, *Nom de Guerre*, besteht aus zwei Elementen. Das erste ist ein Metallbehälter, der auf einem Betonblock steht und mit ständig brennendem Treibstoff gefüllt ist. Das andere Element, ein Lüftungsrohr durch das der Rauch abgesaugt werden kann, dient als Kommentar zu den Sicherheitsvorschriften für öffentliche Orte, wie dieses Museum. Feuer ist ein lebendiges Element dieser Skulptur mit einem starken symbolischen Gehalt. Die Skulptur erinnert an eine Art von Kessel, wie er im Zusammenhang mit Gedenkfeiern verwendet wird. Sie kann als Feier des Jahrestages der Eröffnung des Museums interpretiert werden. Allerdings kann Feuer auch eine gefährliche, aggressive und zerstörerische Kraft sein und ist ein bekanntes Element von Gewalt auf den Straßen der ganzen Welt; Situationen, die auch im Baskenland nicht unbekannt sind. Andererseits verweist das Lüftungsrohr auf das Museum als schützenden und einladenden öffentlichen Raum. Der Künstler kommentiert die Ironie in der Akzeptanz einer Installation, die ein potentielles Sicherheitsrisiko darstellt, durch das Museum.“ [Übersetzung J.M.]

Dieser Darstellung des Audio-Führers wäre hinzuzufügen, dass den beiden Elementen, der brennenden Dose und dem Dunstabzugssystem, unterschiedliche „Kunstwertigkeiten“ zukommen. Die im Ankaufsvertrag für *Nom de Guerre* vereinbarte Summe bezieht sich lediglich auf das Installationshandbuch, den Betonsockel und die Dose. Die Abzugsrohre, die den Großteil des Produktionsbudgets und -aufwands im Gehry-Bau ausmachten, wurden bei Abbau der Ausstellung zerstört und sind im Fall einer erneuten Präsentation der Arbeit nach den Plänen des Handbuchs neu anzufertigen. Auf diese Weise – und besonders vor dem oben beschriebenen Hintergrund der Ankaufspolitik des Museums nach weitgehender Ignoranz der lokalen Kunst – beinhaltet *Nom de Guerre* ein weiteres Moment der Ironie, das (vor allem im Vergleich mit Andrea Frasers unrealisiertem Guggenheim-Projekt) besondere agonistische Wirkkraft entfaltet: die praktische Verunmöglichung der Verwertung des Werks durch den Auftraggeber mittels einer ad absurdum geführten (dem Neubau äquivalenten) Verhältnismäßigkeit. Der hohe Grad an Ambivalenz des Werks beziehungsweise des Künstlers gegenüber seinem institutionellen Produktions- und Distributionskontext wird deutlich. Wie vermittelt die formale Gestaltung von *Nom de Guerre* nun diese politische Referenz?

(I) Auf der politischen Ebene mobilisiert *Nom de Guerre* vor allem den Begriff und die Praxis des Mahnmals. Eine Erörterung der (nationalen und lokalen) Erinnerungskultur, ihrer politischen Instrumentalisierungen und ihrer materiellen und ästhetischen Formvielfalt würde den Rahmen dieser Arbeit überschreiten. Für die Frage nach den spezifischen lokalen Praktiken der Institutionskritik muss es genügen festzuhalten, dass Mendizabal in seiner Verhandlung des Mahnmals eine Umkehrstrategie anwendet: Statt die städtischen Orte von Ereignissen mit einer offiziellen Formsprache beziehungsweise Gedenkrhetorik zu überschreiben, übernimmt er die „Sprache der Straße“, ihre fragilen Markierungen des Gedenkens, in den formalen und narrativen Syntax des Museums: Die brennende Dose wird von der ETA an Stellen aufgestellt, an denen einer ihrer KämpferInnen verhaftet oder getötet wurde; sie zu löschen käme nicht einmal für die Guardia Civil in Frage. Im institutionellen Ort des Guggenheim Museum Bilbao ist sie ein politisches und praktisches Ding der Unmöglichkeit – und

dennoch durch den Tod von José María Aguirre gerechtfertigt. Aguirre war jedoch nicht Mitglied sondern eben Opfer der ETA. Mit dieser zweiten entscheidenden Umkehrung untergräbt Mendizabal die Möglichkeit dichotomer Unterscheidungen zugunsten von Verwicklungsprozessen nachhaltig. Im Kontext der offiziellen Gedenkpolitik des Ereignisses verlautbarte der Präsident der baskischen Regierung, José Antonio Ardanza: „[Aguirres] Opfer erhöht dieses Museum zu einem Symbol unserer Freiheit.“ Wie wenig Freiheit der hochgradig restriktive Museumsraum, gerade die spektakuläre Architektur des Guggenheim Museum Bilbao, tatsächlich gewährt – für alle seine Akteure (KünstlerInnen, MitarbeiterInnen, BesucherInnen) gleichermaßen – das demonstriert die komplizierte technische Anlage des Dunstabzugskanals. Mendizabal führt sie im kalten Ton der Titaniumverkleidung aus und leitet damit nicht nur die Gase der Benzinverbrennung aus dem Ausstellungsraum heraus sondern zugleich die (mit Sekula oben referierte) Materialität der Außenhülle in das Museum hinein. So werden die mit *Chacun a son goût* einmal mehr (geradezu dreist) zum Symbol der interesselosen Freiheit erklärte Institution und die „Außenwelt“ des alltäglichen politischen Konflikts in *Nom de Guerre* als eng miteinander verstrickt wahrnehmbar.<sup>291</sup>

(II) Auf der narrativen Ebene entfaltet das Element des Feuers bei Mendizabal Tiefenwirkung. Neben den zahlreichen mythischen Aufladungen des Feuers – von den baskischen Höhlenmalereien über den revolutionären „Flächenbrand“ bis hin zur prometheischen unerlöschlichen Flamme<sup>292</sup> – zeichnet sich sein Einsatz in Mendizabals Arbeit als weiterer Bedeutungsträger von Ambivalenz ab. Als zentrales „Nicht-

---

<sup>291</sup> Die Komplexität jener Verstrickung wird dadurch erhöht, dass es in *Chacun a son goût* einmal nicht Mendizabal war, dessen künstlerischer Beitrag zur Projektionsfläche populistischer Kampagnen wurde, sondern (mit der vollen Ironie des Schicksals) einen französisch-stämmigen Basken traf. Der Skandal entzündete sich an *Crónicas del País Vasco* (2007), elf Schwarzweiß-Aufnahmen des Fotografen Clemente Bernad aus Navarra, auf denen unter anderem die Beerdigung eines Guardia-Civil-Mitglieds oder Demonstrationen von verummten Sympathisanten der ETA zu sehen sind. Die konservative spanische Volkspartei PP und der ihr nahe stehende Verband der Terroropfer forderte das Entfernen der Bilder wegen Parteinahme für die ETA. Guggenheim-Direktor Vidarte konnte jedoch die kostspielige Schließung verhindern, indem er auf den „rein deskriptiven“ Charakter von Bernards Beitrag insistierte. Etwa 200 spanische KünstlerInnen und Intellektuelle unterzeichneten außerdem eine Protesterklärung gegen die Forderungen der PP.

<sup>292</sup> Vgl. Bachelard, Gaston: *The Psychoanalysis of Fire* (1938), Boston 1968.

Material“ von *Nom de Guerre* ist es der materiellen Insistenz des Metallkamins entgegengesetzt: die Flamme zerstört ihre verfügbare Ressource – das nicht weniger symbolträchtige Element des Öls – im gleichen Moment in dem es Wärme/Energie und Licht/Sicht generiert.

„What do we make out of this today when we have more visibility but less content?“<sup>293</sup>

– formuliert Asier Mendizabal die für ihn zentrale Frage des Bilbao-Effekts. Die gewissermaßen romantische Vorstellung von der Unmöglichkeit von Feuer im Museum (ver)führte ihn dazu, die Einladung von Rosa Martinez mit dem Vorschlag der brennenden Dose anzunehmen. Nicht er wollte dem Guggenheim eine Absage erteilen, die Natur seiner Arbeit selbst sollte eine Beteiligung in der umstrittenen Schau verunmöglichen. Diese Rechnung ging nicht auf. Mir scheint die brennende Flamme unter der Metallhaube schließlich auch als Ringen um die „kritikalitäre“ Möglichkeit der Außen- beziehungsweise Gegnerposition gegenüber der Institution Kunst, die *innerhalb* der ästhetischen Mittel angesiedelt ist. Sie wird so auch zum Denkmal für die konventionelle Kritik.

„The realization of *Nom de Guerre* is its poetic failure.“<sup>294</sup>

– beantwortet Asier Mendizabal seine Frage selbst. Meine Geschichte des erfolgreichen Scheiterns der Institutionskritik sei damit vorerst beendet. Die Frage nach den Rändern der Kunst, nach der Dialektik ihrer institutionellen Ein- und Ausschließungen auf den Umlaufbahnen ihrer Produktion und Konsumtion, muss als grundlegende Frage der aktuellen Kunst nach dem Durchschreiten des Lokalen in Richtung einer post-Krensiatischen Transnationalität offen bleiben.

---

<sup>293</sup> Mendizabal in einem Gespräch mit der Autorin im März 2010: „Was machen wir heute daraus, wenn wir mehr Sichtbarkeit haben, aber weniger Inhalt?“ [Übersetzung J.M.]

<sup>294</sup> Ebd.: „Die Realisierung von *Nom de Guerre* ist sein poetisches Scheitern.“ [Übersetzung J.M.]

### III. SCHLUSS

#### 1. Zusammenfassung

In diesem Dissertationsvorhaben ging ich der Frage nach: Auf welche Weise thematisieren zeitgenössische künstlerische Projekte kritisch die konflikthafte Transnationalität ihrer institutionellen Rahmenbedingungen und welche Schlüsse über die aktuelle Verfasstheit des Konzeptes der Institutionskritik lässt dies zu? Die Problematisierung der Kunstinstitutionen durch die künstlerische Produktion im Kontext des globalisierten Spätkapitalismus war mein Ausgangspunkt; die unmittelbare Gegenwart dieser Arbeit sollte dabei stets mitgedacht sein. Eine kulturanalytische, produktionsästhetische und kunstgeografische Lesart des „Scheiterns“ wies dafür den Weg von der Geschichte der Institutionskritik zu ihren aktuellen Praktiken, besonders jenen in der Region des Baskenlandes. Meine aus der einführenden Begriffsarbeit gewonnene These des Neben- statt Nacheinander unterschiedlicher institutionskritischer Strategien hat sich bestätigt. Es sind die Verschiebungen innerhalb des Kritikbegriffs – wie einst Foucaults von Kant gewonnene und von Butler weiterentwickelte Definition von „Kritik als Kunst nicht derart regiert zu werden“ –, die für die Entwicklungen der untersuchten künstlerischen Verfahrensweisen ausschlaggebend sind. Anhand einer weiteren Begriffserörterung formulierte ich das erste Argument meines Hauptteils: Die Verwicklungsprämisse des von Irit Rogoff vorgeschlagenen und von Hito Steyerl übersetzten und bis zu einem gewissen Grad angewandten Konzeptes der Kritikalität konnte als Bedingung der Möglichkeit gegenwärtiger Institutionskritik und ihrer Zirkulationsprozesse belegt werden. Aber auch die konkreten Verwicklungen der Konzeptbildung selbst wurden sichtbar. Vor diesem methodischen Hintergrund erörterte ich anschließend bestimmte Aspekte der Geschichte der Institutionskritik, wie vor allem ihre „Negativ-Karriere“, besonders den Fall ihrer Verflechtung mit der Guggenheim Stiftung. Mit Verweis auf die Arbeit Serge Guilbauds untersuchte ich Vexier-Momente dieser Dialektik, wie sie die Engführung von künstlerischen Autonomie- und politischen Hegemonieforderungen im Guggenheim Museum New York darstellt; konkret die Entfernung eines Hauptwerkes von Daniel Buren und der anschließenden Absage einer Einzelausstellung von Hans Haacke.

Den geradezu gegensätzlichen institutionskritischen Ansätzen von Buren und Haacke entnahm ich zwei für die aktuelle Institutionskritik maßgebliche sowie zusammenhängende Aspekte: die Performanz des Kollektiven bei der Verknüpfung von Kunst und Protestkultur sowie die geopolitisch-ökonomische Selbsterkenntnis der Erkenntnis der Institutionskritik. Ein aktuelles Hauptbeispiel dieser Praxis belegte meine Vermutung von der Bedeutung jener Parameter: Die 16 Beaver Group richtete ihr Projekt *Continental Drift* nicht nur an der Haackeschen Methodik aus, sondern erweiterte sie mit den Mitteln der Scheinfaktizität und interventionistischen Appropriation sowie den Verfahren der Modularität und des Experiments. Brian Holmes' Thesen zur Geopoetik und Extradisziplinarität halfen auch hier den diskurspolitischen Kontext des Kritikalitätsbegriffs zu problematisieren. Doch auch der Gegner, „das Kapital“, stellt sich seit der von Guilbaut untersuchten Ära keineswegs unverändert dar. In einem dritten Schritt stellte ich daher die künstlerischen und theoretischen Untersuchungen der 16 Beaver Group zur Kontinentaldrift der Kritikalität der Publikation *Afflicted Powers: Capital and Spectacle in a New Age of War*, verfasst von der Gruppe Retort, gegenüber. Die Feindschaft innerhalb und gegenüber ideologischer Manipulation zur Durchsetzung und Aufrechterhaltung von gesellschaftlichen Herrschaftsansprüchen motivierte Retorts Behauptung vom Eintritt des Spektakels in die Formation realer neo-kolonialer Katastrophen, die sie als Wiederkehr primitiver Akkumulation bewerten (obgleich mehr als Tragödie, denn als Farce). Die von Retort geforderte Position der kulturellen Opposition erörterte ich mit Hilfe von Chantal Mouffes Überführung des Konzepts des Antagonismus in die Position des Agonismus, der Anerkennung eines mit dem Gegner geteilten symbolischen Feldes: Demnach führt der temporäre und kontingente, also veränderbare Charakter von Institutionen als hegemoniale Praktiken zu einer institutionskritischen Verantwortung der „organischen Intellektuellen“ (Gramsci). Das Prinzip der Organizität als „Ent-Entfremdung“ liegt auch dem künstlerischen Strategem der Ortsspezifität zu Grunde. Im Hinblick auf die Globalisierung des Orts der Kunst lieferte Miwon Kwon die entscheidende genealogische Analyse, die sie zur Kritik des „unhinging“ (des Aushebelns) des spezifischen Zugriffs auf einen Ort durch die „itinerant artists“ (reisenden KünstlerInnen) in den 1990er Jahren führt. Ihr Argument des „itinerary“ kontrastierte ich mit der Praxis der Peripatetik, die meines Erachtens

die dezidiert *produktive* Qualität jener Mobilisierung von KünstlerInnen genauer erfasst. Dafür war es notwendig, die Veränderungen im Verständnis und in der Wirkung von Produktivität (spätestens) seit den 1990er Jahren zu verstehen. Maurizio Lazzaratos Theorie der immateriellen Arbeit war dabei meine zentrale Referenz. In Abgrenzung zu aktuellen Diskussionen um die Kritik der Kreativität, wie sie vor allem von Boltanski/Chiapello eingeführt wurden, problematisiert Lazzarato die Überschreitung von „Arbeit“ im herkömmlichen Sinn durch den Einsatz von Kreativität als Wertschöpfungsstrategie. Als wichtigste Errungenschaft dieser Darstellung des „ästhetischen Produktionsmodells“ erwies sich, dass es die künstlerische Kritik nicht strukturell von der Sozialkritik abkoppelt. Diese ‚Ermöglichung‘ der Kritik von künstlerischen Arbeitsbedingungen im Kontext des transnationalen Spätkapitalismus habe ich abschließend auf den viel zitierten „Bilbao-Effekt“ bezogen. In der Fallstudie beobachtete ich die unzureichende Einbeziehung künstlerischer und alternativ-institutioneller Faktoren in diesen Diskurs. Mein Vorschlag für eine neue Lesart des „Bilbao-Effekts“ in einer „post-Krensienschen“ Ära stützte sich auf folgenden Argumente: Erstens die Schwerpunktverlagerung von Kommerzialisierungs- und Gentrifizierungsdebatten hin zur Sichtbarmachung und Analyse des Komplex Deindustrialisierung-Kulturpolitik-Terror. Zweitens die Aufarbeitung und Einbeziehung der mit diesem Nexus verbundenen künstlerischen Traditionslinien, im Fall des Baskenlandes, vor allem von Jorge Oteizas Version negativer Skulptur, der „Skulptur der räumlichen Unbesetztheit“. Drittens die Kontextualisierung und Erörterung neuer dezentral und diskursorientiert agierender Kunstinstitutionen, wie Consonni, die Andrea Frasers Bilbao-Werkgruppe produzierte. Die Tatsache, dass Frasers *El Museo* dennoch unrealisiert bleibt, verweist (neben dem Desiderat eines auf solche Fälle zugeschnittenen kunsthistorischen „Instrumentariums“) vor allem auf die Notwendigkeit der Neuformulierung institutionskritischer Praxis angesichts des transnationalen Problemhorizonts. Allan Sekulas langfristige Auseinandersetzung mit der Spezifik eines Ortes wie Bilbao stellte ich einer kurzfristigen Besetzung bestehender Diskurse und Ästhetiken gegenüber, deren „Scheitern“ jedoch nicht auf die verkürzenden Zuschreibungen von „authentischer“ lokaler Praxis und „oberflächlicher“ künstlerischer Projektproduktion zurückgreifen kann. Asier Mendizabals Beitrag zum 10. Jubiläum des Guggenheim Museum Bilbao

schließlich wies mögliche Wege der Dekanonisierung und Verzeitlichung des „Bilbao-Effekts“ auf. Als Beispiel einer dritten Generation institutionskritischer KünstlerInnen war mir sein Werk *Nom de Guerre* Anlass zur Annahme von agonistischer künstlerischer „Gegenmobilität“, die ich als Modell gegenwärtiger Institutionskritik vermutete. Die tatsächliche Realisierung der Arbeit hingegen verwies auf eine komplexere Konstellation institutioneller Ein- und Ausschließungen sowie den Möglichkeiten ihrer Kritik.

## 2. Schlussfolgerungen

Aus den Besonderheiten der Bedingungen, des Konzepts und der Ästhetik von Mendizabals *Nom de Guerre* lässt sich Allgemeines für die Institutionskritik folgern: Es gibt sie (noch). Aber nicht mehr in der scheinbaren Homogenität, weder der legendären „vier Säulen“-Künstler (tatsächlich ein Maskulinum) noch der Achse Köln-New York der 1990er Jahre. Den diskurspolitischen Ansprüchen der „zweiten Welle“ – für deren Konstruktionsleistungen eine erste, kaum aber eine dritte Welle dienlich ist – wäre zu entgegnen: Institutional Critique ist Geschichte, institutionskritische Kunst nicht nur. Für die Kunstgeschichte hieße dies: Institutional Critique ist nur so „lebendig“ wie ihre diskursanalytische Erforschung. Diese Forschung wiederum kann durchaus auch Konsequenzen für die institutionskritische Kunst haben. Diesem Bewusstsein war mein Projekt verpflichtet (ohne natürlich zugleich seine Relevanz voraussetzen zu können. Die Herausforderung der Institutionskritik an die Kunstgeschichte liegt weniger im Recht zu benennen oder zu verfügen, als vielmehr in der Pflicht zur methodischen „Antwort“, zur Weiterentwicklung des „kritikalitären“ Instrumentariums. Demnach könnte gelten:

(I) Die Erforschung der Institutionskritik ist der Ort des kritischen Befragens eines Diskurses der sich selbst als kritisches Befragen von Diskursen versteht.

(II) Wo immer diese Forschung zu Ergebnissen kommen will, die die Inhalte und Ästhetiken institutionskritischer Kunst nicht entkräften, muss sie (statt analytischen Trennungen) Verbindungslinien ziehen zwischen den Institutionen, Sichtbarkeiten und Setzungen, zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Kapital und Diskurs.

(III) Statt eines „Schulterschlusses“ mit ihrem Gegenstand muss die Erforschung der Institutionskritik die künstlerischen Annahmen, Entscheidungen und Verfahren befragen, kontextualisieren und denaturisieren. Ohne den eigenen kritischen Beitrag verliert diese Forschung ihren Sinn.

Sei das Arbeitspensum auch groß, so ist es doch auch der Nutzen. Institutionskritik erwies sich als sensibler Seismograf historischer Verschiebungen im Kunstbetrieb. Die aktuelle künstlerische Verhandlung der Transnationalisierung, der Spannungen zwischen lokaler und internationaler kunstbetrieblicher Verortung und Zirkulation, ist dafür nur *ein* wichtiges Indiz. Die vorliegende Untersuchung zeigte aber auch, dass „Raum“ nicht als neue Meistererzählung eingesetzt werden kann. Was als „Kontinentaldrift“, als Tektonik der Totalitäten, beschrieben wurde, erfordert die Analyse der „kleinen Kreise“ von Kollektivität und Selbstorganisation als taktische Alternativen im gegenhegemonialen Konflikt mit der Institution Kunst. Der Dialog mit Mendizabal – von dem dieser Text nur einen Bruchteil dokumentieren kann – vergegenwärtigte mir jedoch auch die Grenzen des Hinausweisens über Grenzen, vor allem über diejenigen des Nationalen. Was ich als generelle Repolitisierung von Institutionskritik annehme, erwies sich als komplexe Verschränkung von konkreten politischen Referenzen mit einer grundlegenden Ambivalenz gegenüber den institutionellen Produktions-, Präsentations- und Distributionsbedingungen. Statt der geradezu pauschalen Problematisierung „internationaler Idiome“ (eine von mir mit Miren Jaio geteilte Vereinfachung), untersucht Mendizabal die Spezifika baskischer Sub- und populärer Gegenkultur im Kontext aktueller institutioneller Grenzüberschreitungen. Dabei bleibt die Transnationalisierungskritik mitunter hinter der eigenen Transnationalisierung zurück – und belegt damit weiteren institutionskritischen Handlungsbedarf.

### 3. Ausblick

Doch auch der Handlungsbedarf dieses Projekts ist bei weitem nicht erschöpft. Drei wichtige Felder scheinen mir in Zukunft gesonderte Bearbeitung zu verlangen:

(I) *Die Begriffsbildung von Kunstgeografie und ihre Verschränkung mit der Erforschung der Institutionskritik:* Hier sollte die Kunsthistoriografie ebenso wenig vor der Aufarbeitung des faschistischen Kapitels der Kunstgeographie zurückschrecken, wie vor der Analyse gegenwärtiger Raumpraktiken des Konflikts, auch des terroristischen, und ihrer Verhandlung in der kritischen Kunst. Wann immer Kunst-Institution und Institution Kunst über das Nationale hinauszuweisen suchen, sind sie auch Teil des Prozesses der Transnationalisierung, der sich in den seltensten Fällen konfliktfrei gestaltet. Dies muss konzeptuelle Konsequenzen haben, vor allem für den Diskurs der Ortsspezifität. Mit der Legitimität der Krensschen Globalisierung von Kultur ist auch die Buchstäblichkeit eines Richard Serra zu verabschieden: Ortsspezifität erschöpft sich nicht mehr in der Unlöslichkeit eines Werks aus seinem konstitutiven Kontext. Weniger noch ist die Verortung eines Werks je Alleinkompetenz eines Künstlers oder einer Künstlerin gewesen. Doch auch das Konzept des ‚diskursiven Ortes‘ beschließt nicht die notwendige theoretische Reflexion der Neuverhandlung von Ortsspezifität. Ohne die Kritik der hegemonialen Konstrukteure von Ort an sich, wie die des Spätkapitalismus, ist Ortsspezifität nie mehr als nur die Summe der sozialen, ökonomischen, kulturpolitischen und affektiven Bedingungen eines Ortes.

(II) *Die Weiterentwicklung der kunsthistorischen Produktionsästhetik im Kontext des Spätkapitalismus:* „Institutionskritik“ ist eine Kunst über Kunst. Und dennoch ist sie vor allem Kunst. Die Erforschung der Institutionskritik darf daher die Ergründung des jeweiligen Kunstbegriffs dieser Praxis nicht vernachlässigen. Denn dieser ist selbst eine (wenn nicht *die*) entscheidende Institution, mit Einfluss vor allem auf die verschiedenen „Schöpfungsakte“ von Kunstwerken, ihre Produktion. In Zeiten des postfordistischen Kapitalismus müssen jüngere künstlerische Methoden (wie Projektarbeit) auf Wertabschöpfungslogiken (wie Flexibilisierung) hin befragt werden; Begriffe (wie „Intervention“) auf ihre gouvernementale (mitunter konflikthafte) Dimension. Vor diesem Hintergrund ist der kunsthistorische Zugriff der Produktionsästhetik weiterhin vielversprechend. Ihm kann gelingen, die zunehmende Bedeutung von „multi-

kulturellem Kapital“ als zentralen „Spieleinsatz“ (Butler) beziehungsweise transnationales „Material“ künstlerischer Werke zu erfassen und zu bewerten.

(III) *Komplizenschaft als „Institutional Criticality“?* Die Verwicklungshypothese ist nicht nur auf die eigene, gewissermaßen intra-institutionelle Position anzuwenden, sondern auch inter-institutionelle Beziehungen des eigenen Kontexts zu erörtern. Meine eigene Involvierung in den Betrieb von Kunstakademien und kunsthistorischen Instituten – besonders eben in Kombination – waren für die Genese dieser Arbeit grundlegend. Der Gedanke einer „kritischen Komplizenschaft“ kam unterwegs und könnte in Zukunft einen eigenen methodologischen Ort beanspruchen. Denn KomplizInnen verkomplizieren in erster Linie einen Tatbestand; ihre Teilhabe am subversiven Akt ermöglicht ihn überhaupt und verweigert dennoch die volle Autorschaft. Im Modell einer emanzipativen und reflektierten – einer „organischen“ – Komplizenschaft ließe sich wohlmöglich Kants Mut zur selbsterkennenden Erkenntnis mit Foucaults Inszenierung des Selbst als Praxis der Entunterwerfung sowie mit Butlers Insistieren der performativen Frage verbinden. So scheint mir das Konzept der Komplizenschaft eine sinnvolle Erweiterung des Verwicklungsparadigmas, der die globalisierungskritisch-aktivistischen Strategien der aktuellen Institutionskritik (mitsamt ihrem Austesten der Ränder der Legalität) mitunter noch besser erfasst, als diese Arbeit es leisten konnte.

Diese und etliche andere neu aufkommenden Fragen im Zusammenhang mit der Konstitution des kunsthistorischen Felds der Institutionskritik, seiner Diskursökonomie und seinem Wertekanon, seien hier nur angedeutet und sollen in künftigen Untersuchungen ausgeführt werden. Der kontinuierliche Prozess der Überwindung von hegemonialer institutioneller Praxis sowie das komplexe Wechselspiel von affirmativen und subversiven Einschreibungen kultureller ProduzentInnen erfordert in jedem Fall eine Reflexion der ökonomischen und sozialen Interessen von „Kunst“, die nah an den künstlerischen Verfahren und kuratorischen Erzählweisen angesiedelt ist. Nach einer kunsthistorischen Agenda der Dekonstruktion, nach der postfordistischen Überformung institutioneller Politiken und nach dem transnationalen Imperativ künstlerischer Rollenmodelle und Ästhetiken kann eine institutionskritische Forschung nicht länger ohne die synoptische Untersuchung von Geschichte, Ökonomie *und* Geografie der Produktions- und Präsentationskontexte von Kunst auskommen.

## IV. ANHANG

### 1. Bibliografie

16 Beaver Group: [www.16beavergroup.org/drift](http://www.16beavergroup.org/drift), am 10.10.2009.

16 Beaver Group: [www.16beavergroup.org/radioactive/proposal.htm](http://www.16beavergroup.org/radioactive/proposal.htm), am 10.10.2009.

Abrahams, Edward: *The Lyrical Left. Randolph Bourne, Alfred Stieglitz, and the Origins of Cultural Radicalism in America*, Charlottesville 1986.

Alberro, Alexander: *The Turn of the Screw. Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition*, in: *October*, Nr. 80, 1997, S. 57-84.

Alberro, Alexander (Hrsg.): *Art after Conceptual Art*, Wien 2006.

Alberro, Alexander / Stimson, Blake (Hrsg.): *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, Cambridge/MA 2009.

Althusser, Louis: *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*, Hamburg / Berlin 1977.

Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London / New York 1983.

Apter, Emily: *Continental Drift. From National Characters to Virtual Subjects*, Chicago 1999.

Appadurai, Arjun: *Modernity At Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis 1996.

Appadurai, Arjun: *Die Geographie des Zorns*, Frankfurt am Main 2009.

Appiah, Kwame Anthony: *Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers*, Los Angeles 2006.

Arendt, Hannah: *Vita activa oder vom tätigen Leben*, München 2003 (Original: *The Human Condition*, Chicago 1958).

Atzert, Thomas (Hrsg.): *Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion*, Berlin 1998.

Ault, Julie: *Cultural Economies. Histories from the Alternative Arts Movement NYC*, New York 1996.

Ault, Julie: *Alternative Art, New York, 1965-1985. A Cultural Politics Book for the Social Text Collective*, New York 2002.

Aust, Günter: *The Salomon R. Guggenheim Museum, Ausstellungskatalog Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1958*.

Babias, Marius: *Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 1990er Jahren*, Dresden / Basel 1995.

Babias, Marius (Hrsg.): *Das Neue Europa. Kulturen des Vermischens und Politik der Repräsentation*, Wien 2005.

- Babias, Marius: Kunst in der Arena der Politik. Subjektproduktion, Kunstpraxis, Transkulturalität, Köln 2008.
- Bachelard, Gaston: The Psychoanalysis of Fire (1938), Boston 1968.
- Baecker, Dirk: Die Unterscheidung der Arbeit, in: Huber, Jörg (Hrsg.): Kultur - Analyse, Wien / Zürich 2001, S. 175-196.
- Bal, Mieke: Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis, New York 1996.
- Bal, Mieke (Hrsg.): The Practice of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinary Interpretation, Stanford 1999.
- Bal, Mieke: Travelling Concepts in the Humanities, Toronto 2002.
- Bal, Mieke / Fechner-Smarsly, Thomas (Hrsg.): Kulturanalyse, Frankfurt am Main 2002.
- Balk, Dennis: Colin de Land. American Fine Arts, New York 2008.
- Barck, Karlheinz et al. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe, Stuttgart / Weimar 2001.
- Baudrillard, Jean: Agonie des Realen, Berlin 1978.
- Baudrillard, Jean: The Conspiracy of Art, New York 2005.
- Becker, Howard: Social Science in the Work of Hans Haacke, in: Haacke, Hans (Hrsg.): Framing and Being Framed, New York 1975, S. 145-152.
- Becker, Howard: Art Worlds, Berkeley 1982.
- Benjamin, Walter: Der Autor als Produzent (1934), in: Tiedemann, Rolf / Schweppenhäuser, Hermann (Hrsg.): Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. II/2, Frankfurt am Main 1977, S. 683-701.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936), Frankfurt am Main 2001.
- Bhabha, Homi: Die Verortung der Kultur, Tübingen 2000.
- Biemann, Ursula: Geografie und die Politik der Mobilität, Wien 2003.
- Bishop, Claire: Antagonism and Relational Aesthetics, in: October, Nr. 110, 2004, S. 51-79.
- Bismarck, Beatrice von: Auf dem Komposthaufen des verbalen Mülls. Andrea Fraser: Einführung in das Sprengel Museum Hannover, in: Texte zur Kunst, Nr. 30, 1998, S. 164-168.
- Bismarck, Beatrice von: Partizipation und Performanz. Von den Aufführungen des Museums, in: Ausstellungskatalog Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg 1999, S. 16-21.
- Bismarck, Beatrice von: Die Grenzen des Museums. Institutionelle Kritik, Kunst des Öffentlichen und nachhaltige Entwicklung, in: Altner, Günter/ Michelsen, Gerd (Hrsg.): Ethik und Nachhaltigkeit, Frankfurt am Main 2001, S. 265-274.

Bismarck, Beatrice von: Verhandlungssachen. Rollen und Praktiken in der Projektarbeit, in: Huber, Hans Dieter / Locher, Hubert / Schulte, Karin (Hrsg.): Kunst des Ausstellens. Beiträge Statements Diskussionen, Ostfildern-Ruit 2002, S. 229-236.

Bismarck, Beatrice von: Living in a Box. Ein E-Mail-Austausch mit Miwon Kwon, in: Texte zur Kunst, Nr. 47, 2002.

Bismarck, Beatrice von: Grenzbespielungen. Visuelle Politik in der Übergangszone, Köln 2007.

Bismarck, Beatrice von: Auftritt als Künstler, Köln 2010.

Bismarck, Beatrice von / Stoller, Diethelm / Wuggenig, Ulf: Games Fights Collaborations. Das Spiel von Grenze und Überschreitung. Kunst und Cultural Studies in den 90er Jahren, Ostfildern-Ruit 1996.

Bois, Yve-Alain / Shepley, John: A Picturesque Stroll around "Clara-Clara", in: October, Nr. 29, 1984, S. 32-62.

Boltanski, Luc / Chiapello, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus (1999), Konstanz 2003.

Bornemeyer, Birgit: Kunstgeographie. Die kunstgeographische Analyse als Methode einer synthetisch-kulturgeographischen Raumdifferenzierung. Am Beispiel der Renaissance in Deutschland, Dissertation, Trier 2006.

Borzello, Frances / Rees, A.L. (Hrsg.): The New Art History, Atlantic Highlands 1988.

Bourdieu, Pierre: Algeria 1960. The Disenchantment of the World, Cambridge/MA 1979.

Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede, Frankfurt am Main 1984.

Bourdieu, Pierre: The Love of Art. European Art Museums and Their Public, Stanford 1991.

Bourdieu, Pierre / Haacke, Hans: Freier Austausch, Frankfurt am Main 1995.

Bourne, Randolph: Trans-National America, in: The Atlantic Monthly, Nr. 118, 1916, S. 86-97; wiederveröffentlicht in [www.swarthmore.edu/SocSci/rbannis1/AIH19th/Bourne.html](http://www.swarthmore.edu/SocSci/rbannis1/AIH19th/Bourne.html), am 31.01.2010.

Bradley, Will / Hannula, Mika / Ricupero, Cristina, Superflex (Hrsg.): Self-organisation. Counter-Economic Strategies, Berlin / New York 2006.

Bray, Zoe: Living Boundaries. Frontiers and Identity in the Basque Country, Brüssel 2004.

Bruggen, Coosje van: Frank O. Gehry. Guggenheim Museum Bilbao, Ostfildern-Ruit 1997.

Bryan-Wilson, Julia: A Curriculum of Institutional Critique, in: Ekeberg, Jonas (Hrsg.): New institutionalism, Oslo 2003.

Bryan-Wilson, Julia: Art Workers. Radical Practice in the Vietnam War Era, Berkeley 2009.

Bryson, Norman: Calligram. Essays in New Art History from France, Cambridge/MA 1988.

Buchloh, Benjamin: Conceptual Art 1962-1969. From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions, in: October, Nr. 55, 1990, S. 105-143.

Buchloh, Benjamin: Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975, Cambridge/MA 2003.

Buchmann, Sabeth: Die Farbe des Geldes und andere Dilemmata der (Institutions-)kritik, in: Inaesthetik, Nr. 1, 2009.

Buskirk, Martha / Weyergraf-Serra, Clara (Hrsg.): The Destruction of Tilted Arc. Documents, Cambridge/MA 1990.

Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde, Frankfurt am Main 1974.

Buren, Daniel: Five texts, New York 1973.

Butler, Judith: Körper von Gewicht, Frankfurt am Main 1997.

Butler, Judith: Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend (2000), in: [www.eipcp.net/transversal/0806/butler/de](http://www.eipcp.net/transversal/0806/butler/de), am 11.12.2009.

Butler, Judith: Gedenken oder Kritik? Catherine de Zegher und das Drawing Center, in: Texte zur Kunst, Nr. 62, 2006, S. 122-129.

Butler, Judith / Laclau, Ernesto / Žižek, Slavoj: Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left, London / New York 2000.

Castells, Manuel: The City and the Grassroots. A Cross-cultural Theory of Urban Social Movements, Beverly Hills 1983.

Castree, Noel / Gregory, Derek (Hrsg.): David Harvey. A Critical Reader, Oxford 2006.

Certeau, Michel de: Heterologies. Discourse on the Other, Minneapolis 1986.

Certeau, Michel de: Kunst des Handelns, Berlin 1988.

Cheetham, Mark / Holly, Michael Ann (Hrsg.): The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspective, Cambridge 1998.

[www.edition.cnn.com/WORLD/9710/17/spain.eta/index.html](http://www.edition.cnn.com/WORLD/9710/17/spain.eta/index.html), am 11.07.2009.

Crimp, Douglas: Über die Ruinen des Museums. Das Museum, die Fotografie und die Postmoderne, Dresden 1996 (Original: On the Museum's Ruins, Cambridge/MA 1995).

Crang, Mike / Thrift, Nigel: Thinking Space, London / New York 2000.

DaCosta Kaufmann, Thomas: Toward a Geography of Art, Chicago 2004.

Davis, John: The Guggenheims 1848-1988. An American Epic, New York 1988.

Debord, Guy: Die Gesellschaft des Spektakels (1967), Berlin 1996.

Deleuze, Gilles: Instincts and Institutions, in: Desert Islands and Other Texts 1953-1974, Los Angeles 2004, S. 19-22.

Deleuze, Gilles / Guattari, Felix: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II (1980), Berlin 1992.

Demos, T.J.: Traveling Images. On the Art of Hito Steyerl, in: Artforum, Summer 2008.

Derrida, Jacques: Ethics, Institutions, and the Right to Philosophy, Lanham 2002.

Derrida, Jacques / Habermas, Jürgen: Philosophie in Zeiten des Terrors, Berlin 2004.

Deutsche, Rosalyn: Evictions. Art and Spatial Politics, Cambridge/MA 1999.

Deutsche, Rosalyn: Die Kunst, nicht dermaßen regiert zu werden; in: Fleck, Robert / Flügge, Matthias (Hrsg.): Hans Haacke. Wirklich. Arbeiten 1959-2006, Ausstellungskatalog Deichtorhallen Hamburg / Akademie der Künste Berlin, 2007, S. 62-79.

Deutsche, Rosalyn: Louise Lawler's Rude Museum, in: Raunig, Gerald / Ray, Gene (Hrsg.): Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique, London 2009, S. 63-78.

Deutsche, Rosalyn / Wallis, Brian (Hrsg.): Hans Haacke. Unfinished Business, Ausstellungskatalog New Museum of Contemporary Art, New York 1984.

[www.documenta12.de/uebersichtsdetails.html?L=0&gk=B&level=&knr=69](http://www.documenta12.de/uebersichtsdetails.html?L=0&gk=B&level=&knr=69), am 30.03.2010.

Döring, Jörg / Thielmann, Tristan (Hrsg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Bielefeld 2008.

Draxler, Helmut: Gefährliche Substanzen. Zum Verhältnis von Kritik und Kunst, Berlin 2007.

Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2006.

[www.elmundo.es/elmundo/2005/11/04/espana/1131128363.html](http://www.elmundo.es/elmundo/2005/11/04/espana/1131128363.html), am 07.08.2009.

Enwezor, Okwui: Großausstellungen und die Antinomien einer Transnationalen Globalen Form, München 2002.

European Institute for Progressive Cultural Policies: institution, transversal 05/04, [www.eipcp.net/transversal/0504](http://www.eipcp.net/transversal/0504).

European Institute for Progressive Cultural Policies: do you remember institutional critique?, transversal 01/06, [www.eipcp.net/transversal/0106](http://www.eipcp.net/transversal/0106).

European Institute for Progressive Cultural Policies: the art of critique, transversal 08/08, [www.eipcp.net/transversal/0808](http://www.eipcp.net/transversal/0808).

Esche, Charles / Steiner, Barbara (Hrsg.): Mögliche Museen, Köln 2007.

- Filipovic, Elena / Vanderlinden, Barbara (Hrsg.): *The Manifesta Decade*, Cambridge/MA 2005.
- Fisher, Jean (Hrsg.): *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, London 1994.
- Flashar, Hellmut (Hrsg.): *Grundriss der Geschichte der Philosophie. Die Philosophie der Antike 3*, Basel 2004.
- Fortenbaugh, William (Hrsg.): *Peripatetic Rhetoric after Aristotle*, New Brunswick 1994.
- Foster, Hal: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge/MA 1996.
- Foster, Hal (Hrsg.): *The Anti-Aesthetic*, New York 1998.
- Foster, Hal et al. (Hrsg.): *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London 2004.
- Foucault, Michel: *Was ist ein Autor?* (1968) in: Defert, Daniel / Ewald, François (Hrsg.): *Michel Foucault. Schriften zur Literatur*, Frankfurt am Main 1988, S. 7-31.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses* (1971), Frankfurt am Main 1993.
- Foucault, Michel: *Security, Territory, Population. Lectures at the College de France 1977-1978*, Basingstoke / New York 2007.
- Foucault, Michel: *Was ist Kritik?* (1978), Berlin 1992.
- Foucault, Michel: *Was ist Aufklärung?* (1984), in: Ders.: *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*, Frankfurt am Main 2007.
- Foucault, Michel: *Andere Räume*, in: Engelmann, Jan (Hrsg.): *Botschaften der Macht. Der Foucault Reader*, Stuttgart 1999.
- Franke, Anselm (Hrsg.): *B-Zone. Becoming Europe and Beyond*, Ausstellungskatalog Kunst-Werke Berlin, Berlin 2005.
- Fraser, Andrea: *Services. Eine Arbeitsgruppen-Ausstellung*, in: Bismarck, Beatrice von / Stoller, Diethelm / Wuggenig, Ulf (Hrsg.): *Games Fights Collaborations. Das Spiel von Grenze und Überschreitung. Kunst und Cultural Studies in den 90er Jahren*, Ostfildern-Ruit 1996, S. 94-98.
- Fraser, Andrea / Dziewior, Yilmaz: *Works. 1984 to 2003*, Ausstellungskatalog Kunstverein Hamburg, Köln 2003.
- Fraser, Andrea / Alberro, Alexander: *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*, Cambridge/MA 2005.
- Gau, Sönke: *Über Hito Steyerl. Red Alert in der Kunsthalle Winterthur*, in: *Camera Austria International*, Nr. 103-104.
- Gebhardt, Hans / Reuber, Paul / Wolkersdorfer, Günter: *Kulturgeographie: Aktuelle Ansätze und Entwicklungen*, Heidelberg 2003.
- Gerhardt, Christina: *Transnational Germany. Hito Steyerl's Film Die leere Mitte and Two Hundred Years of Border Crossings*; in: *Women in German Yearbook. Feminist Studies in German Literature and Culture*, Nr. 23, 2007, S. 205-223.

Görlich, Matthias / Hirsch, Nikolaus / Miessen, Markus / Misselwitz, Philipp (Hrsg.): Institution Building. Artists, Curators, Architects, and the Struggle for Space, Berlin / New York 2009.

Grasskamp, Walter: Kassel New York Köln Venedig Berlin; in: Fleck, Robert / Flügge, Matthias (Hrsg.): Hans Haacke. Wirklich. Arbeiten 1959-2006, Ausstellungskatalog Deichtorhallen Hamburg / Akademie der Künste Berlin, 2007, S. 22-39.

Graw, Isabelle: Field Work, in: Flash Art, 1990, S. 137.

Graw, Isabelle: Jenseits der Institutionskritik, in: Texte zur Kunst, Nr. 59, 2005, S. 40-53.

Graw, Isabelle: Canvases and Careers Today. Criticism and its Markets, Berlin 2008.

Groys, Boris: Topologie der Kunst, München 2003.

Grueninger, Donat: Die kunsthistorische Regionalisierung. Grundsätzliches zu einem neuen Forschungsansatz, in: <http://www.cma.d-r.de/7-04/grueninger.pdf>, am 10.10.2009.

Guasch, Ana Maria / Zulaika, Joseba (Hrsg.): Learning from the Bilbao Guggenheim, Reno 2005.

Guilbaut, Serge: How New York Stole the Idea of Modern Art, Chicago 1983.  
(Deutsch: Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat, Nürnberg 1997.)

Guilbaut, Serge: Recycling or Globalizing the Museum. MoMA-Guggenheim Approaches, in: Parachute, Nr. 92, 1998, S. 63-67.

[www.guggenheim.org/guggenheim-foundation/history](http://www.guggenheim.org/guggenheim-foundation/history), am 15.03.2009.

Guilbaut, Serge: The University and the Museum in the Global Economy, in: Conversation 1. Fugitive Sites, San Diego 2003, S. 208-213.

Haacke, Hans (Hrsg.): Framing and Being Framed, New York 1975.

Haacke, Hans: Provisorische Bemerkungen zur Absage meiner Ausstellung im Guggenheim Museum, New York; in: Kravagna, Christian (Hrsg.): Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen, Bregenz / Köln 2000, S. 49-53.

Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft (1962), Neuwied / Berlin 1971.

Hansen, Tone / Iversen, Trude (Hrsg.): The New Administration of Aesthetics, Oslo 2006.

Hardt, Michael: Incisive Retort, in: Artforum, Nr. 44, 2005.

Harrison, Charles (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Ostfildern-Ruit 1998.

Harvey, David: Justice, Nature and the Geography of Difference, Cambridge/MA 1996.

Harvey, David: Spaces of Capital. Towards a Critical Geography, London / New York 2001.

- Harvey, David: Der ‚neue‘ Imperialismus. Akkumulation durch Enteignung, Hamburg 2003.
- Harvey, David: Spaces of Global Capitalism. Towards a Theory of Uneven Geographical Development, London / New York 2006.  
(Deutsch: Harvey, David: Räume der Neoliberalisierung: Theorie der ungleichen Entwicklung, Hamburg 2007.)
- Harvey, David: Kleine Geschichte des Neoliberalismus, Zürich 2007.
- Hauser, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur (1951), Reinbek 1978.
- Hede, Anne-Marie / Rentschler, Ruth: Museum Marketing. Competing in the Global Marketplace, Amsterdam / Boston 2007.
- Hickman, Cleveland et al.: Zoologie, München 2008.
- Hieber, Lutz / Moebius, Stephan (Hrsg.): Avantgarden und Politik. Künstlerischer Aktivismus von Dada bis zur Postmoderne, Bielefeld 2009.
- Hobsbawm, Eric: Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts, München 1998.
- Hobsbawm, Eric: Nations and Nationalism since 1780. Programme, Myth, Reality, Cambridge/MA 1990.
- Hobsbawm, Eric: Primitive Rebels. Studies in Archaic Forms of Social Movement in the 19th and 20th Centuries, Manchester 1959.
- Hoffmann-Axthelm, Dieter: Theorie der künstlerischen Arbeit. Eine Untersuchung anhand der Lage in den kapitalistischen Ländern, Frankfurt am Main 1974.
- Höllner, Christian: Geografie der Ungleichheit. Interview mit dem Postmoderne- und Globalisierungstheoretiker David Harvey, in: springerIn, Nr. 1/2001, S. 18-22.
- Holert, Tom: Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit, Köln 2000.
- Holert, Tom: Regieren im Bildraum, Berlin 2008.
- Holert, Tom / Terkessidis, Mark: Entsieht. Krieg als Massenkultur im 21. Jahrhundert, Köln 2002.
- Holert, Tom / Terkessidis, Mark: Fliehkraft. Gesellschaft in Bewegung. Von Migranten und Touristen, Köln 2006.
- Holmes, Brian: Hieroglyphs of the Future. Art and Politics for a Networked Era, Zagreb 2003.
- Holmes, Brian: Extradisciplinary Investigations. Towards a New Critique of Institutions (2007), in: [www.eipcp.net/transversal/0106/holmes/en](http://www.eipcp.net/transversal/0106/holmes/en), am 10.10.2009.
- Holmes, Brian: Unleashing the Collective Phantoms. Essays in Reverse Imagineering, New York 2008.
- Holmes, Brian: Escape the Overcode. Activist Art in the Control Society, Eindhoven 2009.

Holmes, Brian: Continental Drift. From Geopolitics to Geopoetics, in: [www.brianholmes.wordpress.com](http://www.brianholmes.wordpress.com), am 10.10.2009.

Izenour, Steven / Scott Brown, Denise / Venturi, Robert: Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form (1972), Cambridge/MA 1977.

Jaio, Miren: 'Chacun à son goût' at Guggenheim Bilbao, in: [www.afterall.org/online/chacun..son.got.at.guggenheim.bilbao](http://www.afterall.org/online/chacun..son.got.at.guggenheim.bilbao), am 10.11.2009.

James, Gareth: Shaggy Dogg, in: Artforum, Juni 2003.

Jameson, Frederic: Political Unconscious. Narrative as Socially Symbolic Act, Ithaca 1981.

Jameson, Frederic: Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism, Durham 1991.

Japp, Uwe: Der Ort des Autors in der Ordnung des Diskurses, in: Fohrmann, Jürgen / Müller, Harro (Hrsg.): Diskurstheorien und Literaturwissenschaft, Frankfurt am Main 1988.

Jones, Martin: An Introduction to Political Geography Space, Place, and Politics, London / New York 2007.

Kant, Immanuel: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?, in: Berlinische Monatsschrift, Nr. 12 / 1784; S. 516ff.; bezogen von der Quellensammlung [www.de.wikisource.org/wiki/Beantwortung\\_der\\_Frage:\\_Was\\_ist\\_Aufklärung%3F](http://www.de.wikisource.org/wiki/Beantwortung_der_Frage:_Was_ist_Aufklärung%3F), am 10.12.2009.

Kammler, Clemens / Parr, Rolf / Schneider, Ulrich Johannes (Hrsg.): Foucault-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung, Stuttgart / Weimar 2008.

Kastner, Jens: Transnationale Guerilla. Aktivismus, Kunst und die kommende Gemeinschaft, Münster 2007.

Kasper, Michael: Baskische Geschichte, Darmstadt 2008.

Kimmerle, Heinz: Philosophien der Differenz. Eine Einführung, Würzburg 2000.

Klein, Naomi: Fences and Windows. Dispatches from the Front Lines of the Globalization Debate, Toronto 2002.

Klein, Naomi: The Shock Doctrine. The Rise of Disaster Capitalism, New York 2007.

Kockel, Ullrich: Regions, Borders and European Integration. Ethnic Nationalism in Euskadi, Liverpool 1991.

Krauss, Rosalind: Passages in Modern Sculpture, New York 1981.

Krauss, Rosalind: A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition, New York 1999.

Kravagna, Christian: Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997.

Kravagna, Christian (Hrsg.): Das Museum als Arena. The Museum as Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen, Köln 2001.

Kravagna, Christian (Hrsg.): Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Wien 2008.

Kravagna, Christian: Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis (1999),  
in: [www.eipcp.net/transversal/1204/kravagna/de](http://www.eipcp.net/transversal/1204/kravagna/de), am 10.09.2009.

Kwon: One Place After Another, in: October, Nr. 80, 1997, S. 85-110.

Kwon, Miwon: One Place After Another. Site-specific Art and Locational Identity, Cambridge/MA 2002.

Laclau, Ernesto / Mouffe, Chantal: Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics,  
London / New York 1985.

Lang, Josef: Das baskische Labyrinth. Unterdrückung und Widerstand in Euskadi, Frankfurt 1998.

Lange, Barbara: Joseph Beuys. Richtkräfte einer neuen Gesellschaft. Der Mythos vom Künstler als Gesellschaftsreformer, Berlin  
1999.

Lazzarato, Maurizio: Immaterial Labor; in: Hardt, Michael / Virno, Paolo (Hrsg.): Radical Thought in Italy. A Potential Politics,  
Minneapolis 1996, S. 133-147.

Lazzarato, Maurizio: Videophilosophie. Zeitwahrnehmung im Postfordismus, Berlin 1997.

Lazzarato, Maurizio: Die Missgeschicke der „Künstlerkritik“ und der kulturellen Beschäftigung, Raunig, Gerald / Wuggenig, Ulf  
(Hrsg.): Kritik der Kreativität, Wien 2007, S. 190-205.

Lazzarato, Maurizio: On the Crisis. Finance (or Property Rights) versus Social Rights, in: Szewsczyk, Monika (Hrsg.): Meaning  
Liam Gillick, Cambridge/MA 2009.

Lefebvre, Henri: The Critique of Everyday Life (1974), London / New York 1991.

Lefebvre, Henri: The Production of Space (1974), Oxford 1991.

Levin, Kim: Voice Choices: Andrea Fraser, in: The Village Voice, 05.02.2002, S. 70.

Lind, Maria / Minichbauer, Raimund (Hrsg.): European Cultural Policies 2015, London / Stockholm / Wien 2005.

Lippard, Lucy: Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1971, New York 1973.

Lippard, Lucy: The Lure of the Local. Senses of Place in a Multicentered Society, New York 1997.

Lotringer, Sylvere / Marazzi, Christian: Autonomia. Post-Political Politics, Los Angeles 1980.

MacClancy, Jeremy: Expressing Identities in the Basque Arena, Santa Fe 2007.

Maimon, Vered: The Third Citizen: On Models of Criticality in Contemporary Artistic Practices; in: October, Nr. 129, 2009, S. 85–112.

Manterola, Pedro: La escultura de Jorge Oteiza. Una interpretación, Alzuza 2006.

Martinez, Elena / Rodriguez, Arantxa: Restructuring Cities. Miracles and Mirages in Urban Revitalization in Bilbao, in: Moulaert, Frank / Rodríguez, Arantxa / Swyngedouw, Erik (Hrsg.): The Globalized City. Economic Restructuring and Social Polarization in European Cities, Oxford 2005, S. 181-208.

Marx, Karl: Das revolutionäre Spanien (1854), Köln 2008.

Marx, Karl: Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte (1852), Frankfurt am Main 2007.

Massumi, Brian (Hrsg.): The Politics of Everyday Fear, Minnesota 1993.

Mattin: Becoming Bilbao, in: Ders. (Hrsg.): Bilbao Acabado (Bilbao is Finished), Bilbao 2002, S. 45-53.

Mattin: The Re-animated Corpse of Basque Culture, in: The Wire, Februar 2007.

McAllister, Jackie: American Fine Arts. If Culture Means Anything, in: Zing Magazine, <http://www.zingmagazine.com/issue19/fuentes.html>, am 01.09.2010.

McClellan, Andrew: The Art Museum from Boullée to Bilbao, Berkeley 2008.

McDonough, Tom: The Beautiful Language of My Century. Reinventing the Language of Contestation in Postwar France, 1945-1968, Cambridge/MA 2007.

McLuhan, Marshall: Understanding Media. The Extensions of Man, New York 1964.

McRobbie, Angela: Acts of Union: Youth Culture and Sectarianism in Northern Ireland, Palgrave 1990.

McRobbie, Angela: "Jeder ist kreativ" Künstler als Pioniere der New Economy?, in: Huber, Jörg (Hrsg.): Singularitäten – Allianzen, Wien / Zürich 2002, S. 37-60.

McRobbie, Angela: Reflections on Precarious Work in the Cultural Sector, in: Lange, Bastian et al. (Hrsg.): Governance der Kreativwirtschaft. Diagnosen und Handlungsoptionen, Bielefeld 2009, S. 123-138.

Menger, Pierre-Michel: Kunst und Brot. Die Metamorphosen des Arbeitnehmers, Konstanz 2006.

Meyer, James: Whatever Happened to the Institutional Critique? Ausstellungskatalog American Fine Arts / Paula Cooper Gallery, New York 1993.

Meyer, James: The Functional Site, or, The Transformation of Site-Specificity, in: Suderberg, Erika (Hrsg.): Space, Site, Intervention. Situating Installation Art, Minneapolis 2000, S. 23-37.

Mignolo, Walter: Local Histories. Global Designs, Princeton 2000.

Miller, Judith: The Other Terrorism, City Journal, Manhattan Institute, Nr. 18/2, 2008, S. 135-137.

Minichbauer, Raimund: Regionale Strategien. Zu räumlichen Aspekten in der europäischen Kulturpolitik, Wien 2005.

Moebius, Stephan / Quadflieg, Dirk (Hrsg.): Kultur. Theorien der Gegenwart, Wiesbaden 2006.

Möntmann, Nina: Kunst als sozialer Raum, Köln 2002.

Möntmann, Nina: Art And Its Institutions. Current Conflicts, Critique And Collaborations, Köln 2006.

Molesworth, Helen: (Hrsg.): Work Ethic, Ausstellungskatalog Baltimore Museum of Art, 2003.

Mouffe, Chantal (Hrsg.) Gramsci and Marxist Theory, London / Boston 1979.

Mouffe, Chantal: The Challenge of Carl Schmitt, London / New York 1999.

Mouffe, Chantal: The Democratic Paradox, London / New York 2000.

Mouffe, Chantal: Über das Politische (2005), Frankfurt am Main 2007.

Mouffe, Chantal: Cultural Workers as Organic Intellectuals, in: Schmidt-Wulffen, Stephan (Hrsg.): The Artist as Public Intellectual?, Wien 2008, S. 149-159.

Moulier Boutang, Yann: Le Capitalisme Cognitif. La Nouvelle Grande Transformation, Paris 2007.

Müller, Christian Philipp: Kunst auf Schritt und Tritt, Hamburg 1997.

Müller, Vanessa Joan / Schafhausen, Nicolaus (Hrsg.): Under Construction. Perspektiven institutionellen Handelns, Köln 2006.

Muñoz, Pilar: Oteiza. La Vida como Experimento, Irun 2006.

[www.museobilbao.com/in/exposiciones/gaur-hemen-orain-27](http://www.museobilbao.com/in/exposiciones/gaur-hemen-orain-27), am 10.12.2010.

Museo Nacional Centro Arte Reina Sofia (Hrsg.): Oteiza. Mito y Modernidad, Madrid 2005.

Negri, Antonio: Marx Beyond Marx. Lessons on the Grundrisse, South Hadley 1984.

Negri, Antonio / Michael Hardt: Die Arbeit des Dionysos. Materialistische Staatskritik in der Postmoderne, Berlin 1997.

Negri, Antonio / Hardt, Michael: Empire. Die neue Weltordnung, Frankfurt am Main 2003.

Nordberg, Ilkka: Regionalism, Capitalism and Populism. The Basque Nationalist Party, the PNV, and Politico-economic Power in the Basque Country of Spain 1980-1998, Helsinki 2007.

O'Doherty, Brian: In der weißen Zelle (1976), Berlin 1996.

- Oteiza, Jorge: El Libro de los Plagios, Alzuza 1993.
- Owens, Craig: Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture, Cambridge/MA 1992.
- Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart 2003.
- Raunig, Gerald (Hrsg.): Kunst und Globalisierungskritik, Wien 2003.
- Raunig, Gerald (Hrsg.): Bildräume und Raumbilder, Wien 2004.
- Raunig, Gerald / Wuggenig, Ulf (Hrsg.): Kritik der Kreativität, Wien 2007.
- Raunig, Gerald / Ray, Gene (Hrsg.): Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique, London 2009.
- Ray, Gene: Terror and the Sublime in Art and Critical Theory, Palgrave 2005.
- Ray, Gene / Sholette, Gregory (Hrsg.): Whither Tactical Media? Third Text, Fall 2008.
- Reiss, Julie: From Margin to Center. The Spaces of Installation Art, Cambridge/MA 1999.
- Retort (Boal, Iain / Clark, T.J. / Matthews, Joseph / Watts, Michael): Afflicted Powers. Capital and Spectacle in a New Age of War, London / New York 2005.
- Ritzer, George: Die McDonaldisierung der Gesellschaft, Frankfurt am Main 1997.
- Roberts, John: The Intangibilities of Form. Skill and Deskillling in Art after the Readymade, London 2007.
- Robertson, Roland: Globalisation or Glocalisation, in: Journal of International Communication, Nr. 1, 1994, S. 33-52.
- Rogoff, Irit: Terra Infirma. Geography's Visual Culture, London 2000.
- Rogoff, Irit: From Criticism to Critique to Criticality, 2003, in: [www.eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/en](http://www.eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/en), am 23.11.2009;  
(Deutsch: Vom Kritizismus über die Kritik zur Kritikalität, 2003, in: [www.eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/de](http://www.eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/de), am 23.11.2009.)
- Rogoff, Irit: What is a Theorist?, in: Elkins, James (Hrsg.): State of Art Criticism, London / New York 2007, S. 97-110;  
(Deutsch: Was ist ein Theoretiker? in: Hellmond, Martin / Kampmann, Sabine / Lindner, Ralph / Sykora, Katharina (Hrsg.): Was ist ein Künstler? Das Subjekt der Moderne, München 2003, S. 273-283.)
- Rogoff, Irit / Sherman, Daniel (Hrsg.): Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles, Minneapolis 1994.
- Ruoff, Michael: Foucault-Lexikon. Entwicklung, Kernbegriffe, Zusammenhänge, München 2007.
- Said, Edward: Culture and Imperialism, New York 1993.
- Sassen, Saskia: The Global City. New York, London, Tokyo, Princeton 1991.

Sassen, Saskia: Globalization and its Discontents. Essays on the New Mobility of People and Money, New York 1998.

Sassen, Saskia: Territory, Authority, Rights. From Medieval to Global Assemblages, Princeton 2006.

Sassen, Saskia: A Sociology of Globalization, New York 2007.

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Produktionsästhetik A-Z, in: Ausstellungskatalog Georges Adéagbo. Der Entdecker und die Entdecker vor der Geschichte der Entdeckungen...! Welttheater, Museum Ludwig, Köln 2004.

Sekula, Allan: Between the Net and the Deep Blue Sea (Rethinking the Traffic in Photographs), in: October Magazine, Nr. 102, 2002, S. 3-34.

Sekula, Allan: Fish Story, Köln 2003.

Sheikh, Simon: Capital (It Fails Us Now), Berlin 2006.

Sheikh, Simon (Hrsg.): In the Place of the Public Sphere? Berlin 2005.

Sheikh, Simon: Notes on Institutional Critique, in: Raunig, Gerald / Ray, Gene (Hrsg.): Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique, London 2009, S. 29-32.

Sholette, Gregory / Stimson, Blake (Hrsg.): Collectivism After Modernism. The Art of Social Imagination after 1945, Minneapolis 2007.

Sholette, Gregory / Thompson, Nato (Hrsg.): The Interventionists. A Users Manual for the Creative Disruption of Everyday Life Cambridge/MA 2004.

Sibley, David: Geographies of Exklusion. Society and Difference in the West, London / New York 1995.

Simpson, Bennett: Fantasies of the Knowable Object, in: Purple, Nr. 12, 2002, S. 144-147.

Skelton, Carl: Guggenheimlichkeit; in: [www.ultratopia.com/guggenheimlichkeit/index.html](http://www.ultratopia.com/guggenheimlichkeit/index.html), am 10.10.2009.

Smith, Anna Marie: Mouffe and Laclau. The Radical Democratic Imaginary, London / New York 1998.

Soja, Edward: Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory, London / New York 1989.

Soja, Edward: Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other Real-and-Imagined Places, London / New York 1996.

Steiner, Barbara (Hrsg.): Enter. KünstlerInnen, Publikum und Institution, Wien 1998.

Stemmrich, Gregor: Conceptual Art. Begriff und Wirklichkeit, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter, Nr. 11, 2003, S. 43-54.

Stemmrich, Gregor: Das Museum und der/als der Kunstkontext, in: Bußmann, Klaus (Hrsg.): Symposium Public Space - Public Art, Köln 2003.

Stemmrich, Gregor: Heterotopien des Kinematografischen. Die "institutional critique" und das Kino in der Kunst Michael Ashers und Dan Grahams, in: Ders. (Hrsg.): Kunst. Kino, Köln 2001, S. 194-216.

Stimson, Blake: Art History After the New Art History, in: Art Journal, Nr. 61, 2002, S. 92-96.

Stingelin, Martin / Thiele, Matthias / Morgenroth, Claas (Hrsg): Portable Media. Schreibszenen in Bewegung zwischen Peripatetik und Mobiltelefon. München 2010, S. 267-284.

Steyerl, Hito: Die Artikulation des Protestes (2002), in: [www.eipcp.net/transversal/0303/steyerl/en](http://www.eipcp.net/transversal/0303/steyerl/en), am 23.11.09.

Steyerl, Hito: Die Institution der Kritik (2006), in: [www.eipcp.net/transversal/0906/steyerl/en](http://www.eipcp.net/transversal/0906/steyerl/en), am 23.11.09.

Streck, Bernhard: Systematisierungsansätze aus dem Bereich der ethnologischen Forschung, in: Ders. / Leder, Stefan (Hrsg.): Nomadismus aus der Perspektive der Begrifflichkeit, Halle 2002, S. 1-9.

Sudenburg, Erika (Hrsg.): Space, Site, Intervention. Situating Installation Art, Minneapolis 2000.

Trainor, James: Andrea Fraser, in: Frieze, Nr. 86, 2002, S. 87.

Ubl, Ralph / Pichler, Wolfram (Hrsg.): Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie, Wien 2009.

Unger, Debi / Unger, Irwin: The Guggenheims. A Family History, New York 2005.

Upton, Dell: Gehryism. American Architecture and the Cultural Authority of Art, in: [www.warrencenter.fas.harvard.edu/builtenv/Paper%20PDFs/Upton.pdf](http://www.warrencenter.fas.harvard.edu/builtenv/Paper%20PDFs/Upton.pdf) am 20.02.2010.

Vidarte, Ignacio: Letters to the Editors, in: October, Nr. 104, 2002, S. 157-161.

Virno, Paolo (Hrsg.): Radical Thought in Italy. A Potential Politics, Minneapolis 1996.

Vogel, Carol: Guggenheim Chooses a Curator, Not a Showman, in: New York Times, 23.09.2008.

Wallerstein, Immanuel: The Politics of the World-Economy. The States, the Movements and the Civilizations, Cambridge 1984.

Wallerstein, Immanuel: Geopolitics and Geoculture. Essays on the Changing World-System, Cambridge 1991.

Wallerstein, Immanuel: Utopistik. Historische Alternativen des 21. Jahrhunderts (1998), Wien 2002.

Ward, Frazer: The Haunted Museum. Institutional Critique and Publicity, in: October, Nr. 73, 1995, S. 71-89.

Warf, Barney / Arias, Santa (Hrsg.): The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives, London 2008.

Wehrli, Fritz: Der Peripatos bis zum Beginn der römischen Kaiserzeit, in: Neuer Überweg. Antike, Bd. 3, Basel 1983, S. 459-599.

Weibel, Peter: Kontext Kunst, Ostfildern-Ruit 1993.

Welchman, John (Hrsg.): Institutional Critique and After. Soccas Symposium, Zürich 2008.

[www.de.wikipedia.org/wiki/Bilbao](http://www.de.wikipedia.org/wiki/Bilbao), am 13.03.2010.

Williams, Gregory: Andrea Fraser, in: Artforum, Mai 2002, S. 181.

Wizisla, Erdmut: Krise und Kritik. Walter Benjamin und das Zeitschriftprojekt, in: Ders. / Opitz, Michael (Hrsg.):  
Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin, Leipzig 1992, S. 270-302.

Wollen, Peter: Capital of the Spectacle, Los Angeles 1989.

Zabalo, Julen: Basque Nationalism's Changing Discourse on the Nation, in: Social Identities, Nr. 14/6, 2008, S. 795-811.

Zepke, Stephen / O'Sullivan, Simon (Hrsg.): Deleuze and Contemporary Art, Edinburgh 2010.

Zizek, Slavoj (Hrsg.): Mapping Ideology, London / New York 1995.

Zizek, Slavoj: Multi-culturalism, or, the Cultural Logic of Multi-national Capitalism, London / New York 1997.

Zulaika, Joseba: Crónica de una Seducción, Madrid 1997.

Zulaika, Joseba: Selected Writings of Jorge Oteiza, Reno 2003.

## 2. Abbildungsnachweis

Titelbild:

Schwarzweiß-Scan, Installationsansicht, Asier Mendizabal: Bigger than a cult, smaller than a mass (one, two backdrops) (2006), MACBA, Barcelona, 2008.

Abb. 1, S. 32:

Scan, meine Ausgabe von Peter Bürger: Theorie der Avantgarde (1974), S. 15, am 10.12.2009.

Abb. 2, S. 52:

Bildschirmfoto, [www.eipcp.net/bio/steyerl](http://www.eipcp.net/bio/steyerl), am 10.12.2009.

Abb. 3, S. 55:

Installationsansicht, Hito Steyerl: Red Alert (2007), documenta 12, Kassel, 2007.

Abb. 4, S. 55:

Installationsansicht, Hito Steyerl: Red Alert 2 (2008), Seventeen Gallery, London 2012.

Abb. 5, S. 63:

Fotografie, Präsentation des Architekturmodells, Guggenheim Museum New York, 1945, v.l.n.r.: Frank Lloyd Wright, Hilla Rebay, Solomon R. Guggenheim.

Abb. 6, S. 65:

Installationsansicht, Daniel Buren: ohne Titel (1971), Guggenheim Museum, New York, 1971.

Abb. 7-10, S. 72:

Detailansichten, Hans Haacke: Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1 (1971).

Abb. 11, S. 75:

Fotografie, Besetzung Guggenheim Museum New York am 01.05.1971.

Abb. 12, S. 76:

Hans Haacke: Fotonotizen, Documenta 2 (1959).

Abb. 13, S. 78:

Scan, Flugblatt der Colab-Initiative zur Ausstellung Real Estate Show, New York (1972).

Abb. 14, S. 81:

Detailansicht, Hans Haacke: Gallery Goers' Birthplace and Residence Profile, Part 1 (1969).

Abb. 15, S. 81:

Installationsansicht, Hans Haacke: Gallery Goers' Birthplace and Residence Profile, Part 1 (1969), Galerie Paul Maenz, Köln 1971.

Abb. 16-19, S. 85:

Bildschirmfoto, Videodokumentation des Vortrags von David Harvey bei *Continental Drift*, New York 2005, [http://71.18.85.184/drift/091605\\_harvey2.mov](http://71.18.85.184/drift/091605_harvey2.mov), am 10.10.2009.

Abb. 20, S. 85:

Bildschirmfoto, Fotodokumentation der Räumlichkeiten der 16 Beaver Group, New York 2005, [www.16beavergroup.org/drift](http://www.16beavergroup.org/drift), am 10.10.2009.

Abb. 21, S. 101:

Scan, Umschlag der Publikation von Retort: Afflicted Powers. Capital and Spectacle in a New Age of War, 2005.

Abb. 22, S. 103:

Installationsansicht, Retort: Afflicted Powers (2005), 2. Sevilla Biennale, Sevilla 2006.

Abb. 23, S. 116:

Scan, Detailsansicht, Christian Philip Müller: Green Borders (1993), in: Publikation Miwon Kwon: One Place After Another. Site-specific Art and Locational Identity, 2002, S. 101.

Abb. 24, S. 135:

Computersimulation, Architekturmodell, Guggenheim Museum Vilnius, 2008.

Abb. 25, S. 135:

Fotografie, Architekturmodell, Guggenheim Museum Abu Dhabi, 2006.

Abb. 26, S. 135:

Computersimulation, Architekturmodell, Guggenheim Museum Guadalajara, 2007.

Abb. 27, S. 143:

Installationsansicht, Jeff Koons: Puppy (1992), Bilbao 2009.

Abb. 28, S. 143:

Fotografie, Plaza Aguirre, Bilbao 2007.

Abb. 29, S. 149:

Bildschirmfoto, Museo Oteiza, [www.museooteiza.org/?page\\_id=27](http://www.museooteiza.org/?page_id=27), am 10.05.2010.

Abb. 30, S. 152:

Installationsansicht, Hans Haacke: Kondensationswürfel (1962-65), Generali Foundation, Wien, 2001.

Abb. 31, S. 152:

Installationsansicht, Jorge Oteiza: Caja Metafisica (1958), documenta 12, Kassel, 2007.

Abb. 32, S. 153:

Detailsansicht, Jorge Oteiza: Laboratorio de Tizas (1972), documenta 12, Kassel, 2007.

Abb. 33, S. 153:

Installationsansicht, Jorge Oteiza: Laboratorio de Tizas (1972), documenta 12, Kassel, 2007.

Abb. 34, S. 155:

Scan, Fotografie Jorge Oteiza: The Cube, Architekturmodell (1988), in: Zulaika, Joseba: Selected Writings of Jorge Oteiza, Reno 2003.

Abb. 35, S. 161:

Fotografie, Veranstaltung Consonni, Bilbao, 1997.

Abb. 36, S. 164:

Fotografie, Veranstaltung *Services. Eine Arbeitsgruppen-Ausstellung*, Kunstraum der Universität Lüneburg, Lüneburg 1994.

Abb. 37-40, S. 169:

Videostills, Andrea Fraser: Little Frank and His Carp (2001).

Abb. 41, S. 171:

Scan, Umschlag der Publikation Fraser, Andrea / Alberro, Alexander (Hrsg.): Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser (2005).

Abb. 42, S. 181:

Detailansicht, Allan Sekula: Fish Story. Shipwreck and Workers (1995).

Abb. 43-44, S. 183:

Fotografie, Café New York, Bilbao 2009.

Abb. 45, S. 187:

Bildschirmfoto, Ankündigung der Ausstellung *Chacun a son goût* in:  
[www.robwilliams.com/news-blogs/chacun-à-son-goût-each-to-their-own](http://www.robwilliams.com/news-blogs/chacun-à-son-goût-each-to-their-own), am 10.10.2009.

Abb. 46, S. 190:

Installationsansicht, Asier Mendizabal: Zer Eskatzen du herriak: Fuimos tan terriblemente consecuentes... (2004), Manifesta 5, San Sebastian, 2004.

Abb. 47-48, S. 191:

Installationsansicht, Asier Mendizabal: Überbau (2005), MACBA, Barcelona, 2008.

Abb. 49, S. 191:

Installationsansicht, Asier Mendizabal: Bigger than a cult, smaller than a mass (one, two backdrops) (2006), MACBA, Barcelona, 2008.

Abb. 50-51, S. 194:

Installationsansicht, Asier Mendizabal: Nom de Guerre (2007), Guggenheim Museum Bilbao, 2007.