

MONA WISCHHOFF

**GEÄUSSERTE KÜNSTLERKRITIK
DER GEGENWART: DAS POLITISCHE POTENZIAL
EINER »RELATIONALEN ÄSTHETIK«**

ZITATION

Wischhoff, Mona: »Geäußerte Künstlerkritik der Gegenwart: das politische Potenzial einer ›Relationalen Ästhetik‹«, in: DIENADEL – Kulturwissenschaftliche Zeitschrift für Kunst und Medien, Nr. 1, 2013, S. 60–82.

ONLINE ABRUFBAR UNTER

<http://dienadel.net/ausgaben/kritik/>

COPYRIGHT

Copyright © 2013 DIENADEL/Mona Wischhoff
Abbildungen: S. 65, Abb. 1: © Mario Sorrenti, Courtesy of Art Production Fund;
S. 66, Abb. 2: © Rirkrit Tiravanija; S. 67, Abb. 3: © The Felix Gonzalez-Torres
Foundation, Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York; S. 78, Abb. 4/5/6:
© Santiago Sierra

GEÄUSSERTE KÜNSTLERKRITIK DER GEGENWART: DAS POLITISCHE POTENZIAL EINER »RELATIONALEN ÄSTHETIK«

VON MONA WISCHHOFF

RELATION UND KOMMUNIKATION: ZEITGENÖSSISCHE FORMEN DER KÜNSTLERKRITIK

Kunst mit politischem Engagement bzw. die Proklamation des Politischen in der Kunst scheinen eine Renaissance zu erleben. Beispiele aus der Ausstellungspraxis sind etwa die 2012 veranstaltete und vom polnischen Künstler Artur Żmijewski kuratierte und viel diskutierte *7. Berlin Biennale*, auf der neben künstlerischen Positionen auch politische Aktivisten eingeladen wurden, oder, um ein zweites prominentes Beispiel zu nennen, die 1997 veranstaltete *documenta X* unter der Leitung von Catherine David. Nach eigenen Angaben versuchte die Kuratorin auf der Großausstellung »einen politischen Kontext für die Interpretation von künstlerischer Tätigkeit am Ende des 20. Jahrhunderts abzustecken«¹.

Auch Nicolas Bourriauds in den 1990er Jahren ausgearbeitete Kunsttheorie der *Relationalen Ästhetik* lässt sich unter dem Gesichtspunkt einer Annäherung von Kunst und Politik betrachten. Die zentrale Eigenart dieser Form künstlerischer Produktion, die Bourriaud seit Anfang der 1990er beobachtet, lässt sich wie folgt zusammenfassen: Anstelle eines objekthaften Kunstwerks, dem sich der/die Betrachter*in gegenüber befindet, tritt der tatsächliche zwischenmenschliche Austausch, der von Künstler*innen wie Rirkrit Tiravanija durch die Partizipation des Publikums im jeweili-

1 David/Chevrier 1997, S. 26.

gen Ausstellungskontext initiiert wird. Indem die Künstler*innen Partizipationsstrategien entwickeln, die den Austausch unter dem anwesenden Ausstellungspublikum fördern, äußern sie, so die Argumentation der *Relationalen Ästhetik*, Kritik an bestehenden Formen sowohl der Ausstellungspraxis als auch der im gesellschaftlichen Rahmen des gegenwärtigen Kapitalismus möglichen Kommunikation. Soweit ist die These Bourriauds, die es im Rahmen dieses Textes kritisch zu betrachten gilt, benannt.

Theoretisch ausgearbeitet wurde dieser Ansatz von Nicolas Bourriaud in seiner 1998 veröffentlichten Essaysammlung mit dem französischen Originaltitel *Esthétique Relationelle*. Spätestens mit der Übersetzung ins Englische im Jahr 2002 und der damit einhergehenden größeren Reichweite fand die Theorie Einzug in den intellektuellen und akademischen Kunstdiskurs. Bourriauds Publikation erscheint zu einer Zeit, in der gerade noch der absurde Aufschwung des Kunstmarktes der 1980er Jahre beobachtet werden konnte. Prägend waren hier vor allem die maßgeblich vom Galeristen Charles Saatchi unterstützten *Young British Artists* mit Damien Hirst und Tracey Emin.² Das Kunstgeschehen jener Zeit wurde in der Kunstkritik jenseits des Kunstmarktes weitestgehend als »depolitized celebration of surface«³ verurteilt, wie es die Kunsttheoretikerin Claire Bishop beschreibt. Nach diesem Boom auf dem Kunstmarkt und dem *YBA-Hype* lassen sich in den 1990er Jahren vielerorts Schritte hin zu einer Repolitisierung von Kunst beobachten, wie bspw. von Holger Kube Ventura in Bezug auf den deutschsprachigen Raum anschaulich dargestellt wurde.⁴ Man denke etwa an die bereits erwähnte *documenta X* oder künstlerische Positionen wie Schlingensiefels *Chance 2000* von 1998 oder *Park Fiction* (1995) von Christoph Schäfer. Diese Entwicklungen hin zu einer sogenannten Repolitisierung könnten Erklärungsansätze für die umfangreiche Rezeption der *Relationalen Ästhetik* im Kunstfeld liefern. Bourriauds Ansatz wurde etwa von Claire Bishop als ein wichtiges Signal im künstlerischen Feld gesehen, den Fokus in der aktuellen Kunstproduktion auf weniger marktkonforme künstlerische Positionen zu richten.⁵

Dennoch stellen sich gegen die große (politische) Hoffnung, die in diese Kunstform einer *Relationalen Ästhetik* gesteckt wurde, Kunstkritikerinnen wie wiederum Claire Bishop, aber auch Juliane Rebentisch oder auch der Künstler Walead Beshty. Trotz der wichtigen Signalwirkung, die

2 Vgl. etwa Anderson-Spivy 1998, S. 88.

3 Bishop 2004, S. 51.

4 Vgl. Kube Ventura 2002, S. 7ff.

5 Vgl. Bishop 2004, S. 51.

Bishop Bourriauds Theorieansatz zuschreibt, formuliert sie eine konkrete Kritik am politischen Potenzial einer *Relationalen Ästhetik*. Bishop widerlegt Bourriauds euphorische Sicht auf die vermeintliche Fähigkeit dieser Kunstform, sich aus einer gesellschaftlich abseitigen Stellung heben und so eine besonders politische Wirkung entfalten zu können. Bishop bindet die künstlerischen Positionen der *Relationalen Ästhetik* in den Rahmen einer partizipativen Kunst ein. Partizipatorische Strategie in der Kunst meint, dass Betrachter*innen der »Zugang zur kreativen Erfahrung nicht allein über den kognitiven Weg [erlaubt wird], sondern auch explizit über das Handeln«⁶.

Anstatt jedoch partizipativer Kunst im Allgemeinen die Fähigkeit abzusprechen, politisch zu agieren, setzt Bishop der *Relationalen Ästhetik* andere künstlerische Ausdrucksformen entgegen, denen sie jenes politische Potenzial zuspricht, das sie der *Relationalen Ästhetik* hingegen nicht zutraut.

Mit Luc Boltanski und Ève Chiapello können die künstlerischen Positionen, wie Bourriaud und auch Bishop sie diskutieren, als Äußerungen einer sogenannten *Künstlerkritik* benannt werden; das heißt einer Kritik, die sich historisch im künstlerischen Feld formiert und sich gegen die Vereinheitlichung der Individuen und ihre Unterwerfung unter kapitalistische Mechanismen richtet.⁷ Die Frage nach dem Potenzial der formulierten *Künstlerkritik* durch Künstler*innen der Gegenwart bildet den Ausgangspunkt der Betrachtung bei Bourriaud und Bishop.

Die folgenden Ausführungen und Gedanken befragen Bourriauds Thesen zum politischen Potenzial einer *Künstlerkritik*, wie sie von den Künstler*innen der *Relationalen Ästhetik* formuliert wird. Bishops kritische Stellungnahme wird hinzugezogen, um die Frage zu beantworten, wann eine von den Künstler*innen geäußerte Kritik in die Nähe von Politik rückt und welche Ausdrucksformen diese Kritik formulieren. Damit bietet dieser Aufsatz zum einen eine theoretische Reflexion von Formen der *Künstlerkritik*. Zum anderen zeichnet er einen Auszug der aktuellen intellektuellen Kunstkritik nach.

EINE KUNSTTHEORIE DER GEGENWART: »RELATIONALE ÄSTHETIK« NACH NICOLAS BOURRIAUD

Um die unbedingte Notwendigkeit seiner Programmatik zu unterstreichen, leitet Bourriaud seine Theorie mit einer harschen Kritik an einer

6 Giannetti 2004.

7 Von der *Künstlerkritik* unterscheiden die Autoren die *Sozialkritik*, die den Kapitalismus als Ursache für Ausbeutung und sozialer Ungerechtigkeit anklagt (vgl. Boltanski/Chiapello 2003, S. 81ff).

überwiegend vergangenheitsorientierten Kunstkritik ein. Zu seinem Urteil bringt er zwei Thesen an, die jedoch kaum haltbar sind: Zum einen würde sich die gegenwärtige Kunstkritik weniger der zeitgenössischen künstlerischen Produktion als vielmehr vergangener zuwenden.⁸ Diesem Vorwurf widersprechen jedoch Magazine wie etwa *Artforum*, *October*, *springerin* oder *Texte zur Kunst*, die nicht nur einen Großteil ihres Inhalts der theoretischen Auseinandersetzung mit eben jener zeitgenössischen Kunst widmen, sondern zudem auch an der Entwicklung eines zeitgemäßen Instrumentariums zur Besprechung von dieser beteiligt sind. Dieser Vorwurf steht darüberhinaus konträr zu Wolfgang Kemp's Positionsbestimmung der Kunstgeschichte, die es aktuell mit einem »Verlust der Geschichte« und einem Einzug der Gegenwartskunst zu tun habe.⁹

Des Weiteren kritisiert Bourriaud, dass die gegenwärtige Kunstkritik – wenn sie sich dann doch zeitgenössischer (partizipativer) Kunst zuwende – diese Kunst mit überholten Kategorien der 1960er Jahre dekodiere. Er verzichtet allerdings darauf, ausführende Beispiele anzubringen und lässt die These in ihrer Pauschalisierung der gesamten Kunstkritik stehen. Es kann jedoch spekuliert werden, dass Bourriaud sich mit den überholten Kriterien auf partizipative Kunstformen wie *Fluxus* und *Happening* bezieht, die in den 1960ern von Künstlern wie Joseph Beuys und Alan Kaprow vertreten wurden. Die Teilnahme des Publikums spielte hier ebenso wie bei den Künstler*innen der *Relationalen Ästhetik* eine entscheidende Rolle. Überholte Kriterien könnte Bourriaud deshalb unterstellen, weil dem Publikum *Relationaler Ästhetik* ein eigener Handlungsspielraum zugesprochen werde, wohingegen das Publikum im *Fluxus* und *Happening* oft genaue Handlungsbefehle von den Künstler*innen zugeteilt bekam.

Auch wenn die Kritik Bourriauds an der gegenwärtigen Kunstkritik etwas herbeigeholt scheint, entwirft er aus dieser Position heraus seine Theorie der *Relationalen Ästhetik*: »In general terms, I try to understand and explain what I see emerging, not to produce afterthoughts and theorize what has already happened.«¹⁰ Diesem Anspruch folgend fasst er mit dem Begriff der *Relationalen Ästhetik* künstlerische Positionen von ungefähr 20 Künstler*innen aus dem US-amerikanischen und europäischen Raum zusammen. Eine Vielzahl jener Künstler*innen versammelt Bourriaud 1996 in der für die *Relationale Ästhetik* programmatischen Ausstellung *Traffic* im *CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux*. Zu sehen waren hier unter anderem Positionen von Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan,

8 Bourriaud 2002, S. 7.

9 Kemp 2012, S. 58–59.

10 Bourriaud, zit. nach Ryan 2009.

Liam Gillick, Pierre Huyghe, Philippe Parreno und Rirkrit Tiravanija. Ihre Gemeinsamkeiten fasst Bourriaud als »interactive, user-friendly and relational concepts«¹¹ zusammen. So lud beispielsweise Philippe Parreno in seiner Aktion *Werktische I und II (Made on the 1st of May)* Freund*innen und andere Künstler*innen am Maifeiertag in sein Studio ein, um Massen an Teddybären in standardisierter Form zu nähen. Bourriaud reduziert Parrenos Arbeit allein auf die Mikroebene einer vermeintlich beziehungsstiftenden Intention des Künstlers. Auch wenn Bourriaud Parrenos Arbeit zurecht in ihrer äußeren Form als interaktiv kategorisiert, fehlt eine Betrachtung ihres Inhalts: So evoziert die Anwendung von Strategien der industriellen Massenproduktion in Parrenos Arbeit schnell Fragen zur Makroperspektive des globalen Wirtschaftens. Diese Perspektive bringt Bourriaud jedoch nicht zur Sprache. Dieses Beispiel zeigt exemplarisch Bourriauds Ansatz in seiner *Relationalen Ästhetik*: Künstlerische Positionen werden lediglich auf die Frage hin, ob ihnen ein Modell der Interaktion und Partizipation inhärent ist, betrachtet. Aspekte der jeweiligen künstlerischen Positionen, die nicht in die Programmatik der *Relationalen Ästhetik* passen, werden vollständig ausgeklammert. Damit reduziert er den Gehalt der Arbeiten auf die eindimensionale Thematik des Relationalen, ohne deren vielfältige Inhalte oder den gesellschaftlichen Raum zu bedenken, in dem dieses Relationale situiert ist, nämlich im Rahmen der Institution Kunst.

Diese formale Betrachtung der künstlerischen Positionen führt also dazu, dass Bourriaud mit seiner Kunsttheorie Künstler*innen zusammenfasst, die zwar der äußeren Form nach die Gemeinsamkeit der Interaktion teilen, die jedoch auf einer inhaltlichen Ebene unterschiedliche politische Positionen oder Themen behandeln. Vanessa Beecroft etwa ordnet in ihren Performances zuvor ausgewählte Personen, meist Frauen, in einer festen Geometrie im Raum an, in der diese als menschliches Kunstwerk verharren (Abb. 1). Die Beziehung zwischen den Teilnehmer*innen und dem Publikum beschränkt sich auf eine physische Kopräsenz im Raum, wobei Fragen nach der Geschlechtlichkeit und Sexualität angestoßen werden. Liam Gillick, der von Bourriaud ebenfalls der *Relationalen Ästhetik* zugeordnet wird, arbeitet oft mit raumgreifenden Objekten, deren Architektur zugleich Konzepte der minimalistischen Ästhetik sowie der modernen Bürowelt aufgreift. Bourriaud legt beide Positionen so aus, dass die Frage nach dem beziehungsstiftenden Moment dominiert.

Seine Typologisierung relationaler Kunst kann als Versuch verstanden werden, dem Vorwurf entgegenzuwirken, er zwänge ein breites Spektrum

¹¹ Bourriaud 2002, S. 8.



ABB.1 Vanessa Beecroft: *Show, April 23rd* (1998, Fotografie der Performance im Salomon R. Guggenheim Museum, New York, © Mario Sorrenti, Courtesy of Art Production Fund)

künstlerischer Positionen unter den eng gefassten Begriff der *Relationalen Ästhetik* – wobei die Abgrenzung über die Kommunikationsformen und Beziehungsarten stattfindet.

Bourriaud unterscheidet sechs Typen, wobei er zur Veranschaulichung seiner Typologie lediglich ins Namedropping verfällt.¹² *Verbindung und Zusammentreffen* (*connections and meetings*) umfasst etwa solche künstlerischen Positionen, bei denen konkrete zeitliche Vereinbarungen zwischen Künstler*innen und Besucher*innen getroffen werden. Die Künstler*innen bringen die Besucher*innen zusammen, sodass die Konsumption der Kunst zeitlich limitiert ist, wie etwa bei Rirkrit Tiravanijas Dinner-Abenden, zu denen der Künstler für die Besucher*innen seiner Ausstellung kocht.

Da Bourriaud sich in seiner Theorie häufig auf Tiravanijas Kunst bezieht, lohnt es sich, diese exemplarisch näher zu betrachten: Im Jahr 1992 lud der aus Thailand stammende und in New York lebende Künstler in die *303 Gallery* in New York ein. Als Performance wird diese Aktion heute unter dem Titel *Untitled 1992 (Free)* geführt (Abb. 2). Der Künstler verwandelte die Galerie in eine rudimentär eingerichtete Küche mit einer Koch- und Sitzecke im Campingstil, in der er Reis und Thai-Curry kochte. Dieses Essen verteilte er anschließend kostenlos an die Galeriebesucher*innen.¹³ Mit seiner Einladung zum gemeinsamen Dinner versteht Bourriaud Tiravanija als Initiator der Beziehungen, die sich zwischen den Gästen beim gemeinsamen Essen ergaben.

¹² Vgl. Bourriaud 2002, S. 30.

¹³ Die Ausstellung wurde im Februar 2012 im MoMA als Teil der Installation *Contemporary Galleries: 1980 – Now* nachgestellt. Gemeinsam mit dem Künstler wurde das Essen nachgekocht und vom Museumsrestaurant von 12–15 Uhr serviert (vgl. Stokes 2012).



ABB.2 Rirkrit Tiravanija: *Untitled 1992 (Free)* (1992, Installation aus verschiedenen Materialien in der 303 Gallery, New York)

Neben diesem Typus unterscheidet Bourriaud fünf weitere, die hier nur schlaglichtartig genannt werden. Als zweiten Typus nennt Bourriaud so etwa *Geselligkeit und Begegnung (conviviality and encounters)*, bei dem das Kunstwerk einen Rahmen für die Begegnung der Besucher*innen schafft: »A work may operate like a relational device containing a certain degree of randomness, or a machine provoking and managing individual and group encounters.«¹⁴ Diese Kategorie unterscheidet sich kaum von der vorhergehenden, fördert das gemeinsame Essen bei Tiravanija als beziehungsförderndes Instrument (*relational device*) doch im Zusammen treffen genau jene Geselligkeit in der Gruppe. Eindeutiger unterscheidet sich der Typus *Kollaborationen und Verträge (collaborations and contracts)*, unter dem Bourriaud etwa eine Arbeit von Maurizio Cattelan aus dem Jahr 2000 listet: Cattelan verpflichtete in dieser Aktion seinen Galeristen vertraglich dazu, für einen Monat ein Kostüm zu tragen, das eine Hybridfigur aus Hase und Phallussymbol darstellte.

Mit *Professionelle Beziehungen: Kunden (professional relations: clientes)* beschreibt Bourriaud fiktiv oder real angebotene Dienstleistungen von Künstlern, wie etwa Res Ingolds *ingold airlines – more than miles*¹⁵. Mit *ingold airlines* gründete der Münchener Künstler 1982 eine fiktive Fluggesellschaft, die bis heute über einen Online-Auftritt verfügt und über den sich Besucher*innen der Internetseite einen eigenen Reiseplan erstellen können.¹⁶ Ein weiterer Künstler, der von Bourriaud der *Relationalen Ästhetik* zugeordnet wird, ist Felix Gonzalez-Torres. Bei Gonzalez-Torres' »*Untitled*«

¹⁴ Bourriaud 2002, S. 30.

¹⁵ Der Zugang zur virtuellen Fluglinie *ingold airlines* erfolgt über den Link: <http://www.ingoldairlines.com>.

¹⁶ Bourriaud 2002, S. 35–36.



ABB. 3 Felix Gonzalez-Torres: »Untitled«
(Portrait of Dad) (1991, White candies
individually wrapped in cellophane,
endless supply, © The Felix Gonzalez-
Torres Foundation, Courtesy of
Andrea Rosen Gallery, New York)

(Portrait of Dad) von 1991 (Abb. 3) etwa sieht sich der/die Betrachter*in einem in der Ecke eines Galerieraumes platzierten Bonbonhaufen gegenüber. Gonzalez-Torres überlässt die Entscheidung den Besucher*innen, diesen Haufen abzutragen, indem sie sich an den in weißem Cellophanpapier einzeln eingewickelten Süßigkeiten bedienen. Ebenso wie den Besucher*innen überträgt er auch den Galerist*innen die Verantwortung über das Fortbestehen seines Werkes. So könnten sie die Süßigkeiten auffüllen, wie auch den Haufen bis auf den letzten Bonbon schrumpfen lassen. Bourriaud ordnet diese Position dem Typus *Wie eine Galerie besetzen* (how to occupy a gallery) zu.¹⁷

Ihrer Form nach lassen sich die unterschiedlichen Typen der *Relationalen Ästhetik* als Äußerungen einer *Künstlerkritik* einordnen: Sie befragen das dem kapitalistischen System inhärente Verhältnis von Kunden und Unternehmen (Ingold) und den Zusammenhang zwischen der Materialität eines Artefakts und dessen monetärem Wert (Gonzalez-Torres) in der kapitalistischen Gesellschaft ebenso, wie sie vermeintlich alternative Formen der Kommunikation (Tiravanija) anbieten. Die Kritik dieser Künstler richtet sich laut Bourriaud gegen eine *Gesellschaft des Spektakels*, wie sie heute bestehe. Mit dieser Gesellschaftsdiagnose stützt er sich auf Guy Debords Hauptwerk von 1967. Der Künstler und Philosoph Debord bringt in seiner Schrift eine scharfe Anklage gegen die moderne Industriegesellschaft vor. Für die Avantgarde-Gruppe der *Situationistischen Internationale*, deren Mitglied Debord war, wurde sie Teil ihrer Programmatik. Meinungsprägend war diese radikale Kapitalismuskritik darüberhinaus für die aktiv politischen Studentenproteste in Frankreich im folgenden Mai 1968.

¹⁷ Bourriaud 2002, S. 37ff.

Debords Kritik richtet sich erstens gegen ein vom Kapitalismus verursachtes Spektakel, das das gesamtgesellschaftliche Zusammenleben bis hin zur Freizeitgestaltung durchdringe.

Zur Beschreibung seines Debord'schen Gesellschaftsbildes greift Bourriaud allerdings auf eine metaphorische Sprache zurück, die eher in die Kulisse eines Science-Fiction-Romans einführt und weniger eine präzise Formulierung aktueller Tendenzen abgibt. So bezeichnet er die gegenwärtigen zwischenmenschlichen Kommunikationswege mit Rückgriff auf Debord als »communication superhighways, with their toll plazas and picnic areas, threaten to become the only possible thoroughfare from a point to another in the human world«¹⁸.

Trotz der assoziativen Metaphorik wird in dieser Formulierung Debords zweiter Aspekt seiner Kapitalismuskritik deutlich, den Bourriaud für seine Argumentation heranzieht. In dieser *Gesellschaft des Spektakels* seien die Individuen zu Passivität gezwungen: »These days, communications are plunging human contacts into monitored areas that divide the social bond up into (quite) different products.«¹⁹ Anstatt die eigene Lebensform aktiv und kreativ gestalten zu können, bewege sich der Rahmen dieser Lebensgestaltung in reglementierten Räumen.²⁰ Ein konkretes und aktuelles Beispiel hierfür könnte etwa die Kommunikation über soziale Netzwerke sein: Zeichenbegrenzte Eingabemasken und eine Auswahl von Emoticons, mit denen User*innen von *facebook* oder *google+* vordefinierte Gefühlszustände übermitteln können, begrenzen die zwischenmenschlichen Kommunikationsmöglichkeiten und tragen, so die Argumentation Bourriauds, zur Vermitteltheit von Beziehungen über spektakuläre Repräsentationen bei.²¹

Diese pessimistische Sicht auf die Gesellschaft kontrastiert Bourriaud mit der aktiv politischen Möglichkeit, die die Kunst der *Relationalen Ästhetik* biete. Diese Kritik – oder um mit Chiapello und Boltanski zu sprechen, diese *Künstlerkritik* – richte sich, in der Tradition der modernen Avantgarden stehend, gegen die herrschenden Verhältnisse im Kapitalismus. Geht man von der Annahme aus, Avantgarden und *Relationale Ästhetik* seien spezifische Formen einer *Künstlerkritik*, so kann mit Chiapello und Boltanski präzisiert werden, dass die selbigen

die Unterdrückung in einer kapitalistischen Welt (die Herrschaft des Marktes, die Disziplin, die Fabrik), die Uniformierung in einer Massengesellschaft und die Transformati-

¹⁸ Ebd., S. 8.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Vgl. ebd., S. 9.

²¹ Vgl. ebd.

on aller Gegenstände in Waren [kritisieren]. Demgegenüber pflegt sie [die *Künstlerkritik*, Anm. der Verf.] ein Ideal individueller Autonomie und Freiheit, ihre Wertschätzung gilt der Einzigartigkeit und Authentizität²².

So unternahm etwa Debord in den 1960er Jahren mit der *Situationistischen Internationale* den Versuch, mithilfe von Kunst den »Aufbau einer vorübergehenden Mikroumgebung und eines Satzes von Ereignissen für einen Augenblick im Leben einiger Personen«²³ zu ermöglichen. Ebenso erklärt Bourriaud die Kunst der *Relationalen Ästhetik* zu potenziellen Gegenmaßnahmen zur vorherrschenden Passivität der Menschen. Diese Alternativen formierten sich zudem als Freiräume in einer stark reglementierten Gesellschaft, »partly protected from the uniformity of behavioural patterns«²⁴.

Trotz dieser Überschneidungen grenzt Bourriaud die Kunst der *Relationalen Ästhetik* von den Avantgarden ab. So verfolgten die *Situationistische Internationale* oder auch *Dada* und der *Surrealismus* mit ihrem künstlerischen Handeln das Ideal einer umfassenden Emanzipation des Individuums aus einer repressiven Gesellschaft. Von diesem Anspruch grenze sich die *Relationale Ästhetik* ab, was Bourriaud auf historische Veränderungen zurückführt: Zum Beispiel habe der mit dem Aufkommen der Moderne einhergehende technologische Fortschritt weniger zu jener Emanzipation beigetragen, als vielmehr neue Formen menschlicher Unterdrückung, etwa wie die Ausbeutung der Länder des globalen Südens durch Länder des globalen Nordens und die Ersetzung menschlicher Arbeitskraft durch intelligente Maschinen, ermöglicht.²⁵ Bourriaud erklärt in postmoderner Manier das moderne Ideal und Ziel der Avantgarde einer radikalen Emanzipation als gescheitert. Mit dem Ende der Moderne, so könnte man Bourriaud unterstützend beipflichten, hat sich ebenso die zeitgenössische Kunst im Lyotard'schen Sinn vom *Ende der großen Erzählungen* verabschiedet. Man kann Bourriaud hier durchaus so lesen, dass er den von den Avantgarden anvisierten radikalen Umsturz der gesellschaftlichen und vom Kapitalismus geprägten Verhältnisse aus heutiger Sicht für »naiv« und »zynisch« hält.²⁶ In dieser Haltung begrüßt er auch eine (von ihm als Tatsache behauptete) Entwicklung, dass Künstler*innen der Gegenwart sich zugunsten eines Modifizierens der gesellschaftlichen

22 Boltanski/Chiapello 2010, S. 29.

23 Debord/Constant 1958, S. 72.

24 Bourriaud 2002, S. 15.

25 Herausgearbeitet wurde diese Argumentation bspw. bei Herbert Marcuse: *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967.

26 Vgl. Bourriaud 2002, S. 7.

Realität von ›radikalen‹ Gesellschaftsutopien entfernten: »[Avant-garde] art was intended to prepare and announce a future world: today it is modeling possible universes.«²⁷ Diese These impliziert die Behauptung, die gegenwärtige künstlerische Produktion habe das kapitalistische System prinzipiell als Tatsache für sich akzeptiert, auf deren Grundlage lediglich Modulationen einzelner Handlungsweisen gedacht werden.

Anstatt einen solchen Pragmatismus also zu verurteilen, erklärt Bourriaud ihn zum vermeintlich zeitgenössischen Blick auf gesellschaftliche Realitäten. In dieser Nüchternheit liege nach Bourriaud gerade die Chance einer Renaissance des Politischen in der Kunst: »There is nothing more absurd either than the assertion that contemporary art does not involve any political project, or than the claim that its subversive aspects are not based on any theoretical terrain.«²⁸

Dieses ›zeitgenössisch-politische Projekt‹ thematisiere das Zusammenleben und die Ausgestaltung menschlicher Beziehungen im gegenwärtigen kapitalistischen System. Die Intention der *Relationalen Ästhetik* sei es, alternative Formen zum allgemeinen Mainstream sowohl im Praktischen als auch im Hypothetischen aufzuzeigen.

Diese Gleichzeitigkeit von Konsensgesellschaft und künstlerischen Alternativen sei nach Bourriaud möglich, da die Künstler*innen ihre Aktivitäten als *soziale Zwischenräume* (*social interstice*) im Sinne von Marx platzierten. Diesen (Frei-)Raum künstlerischer Produktion beschreibt Bourriaud als

space in human relations which fits more or less harmoniously and openly into the overall system, but suggests other trading possibilities than those in effect with this system. This is the precise nature of the contemporary art exhibition in the arena of representational commerce: it creates free areas, and time spans whose rhythm contrasts with those structuring everyday life, and it encourages an inter-human commerce that differs from the ›communication zones‹ that are imposed upon us.²⁹

Während also das Gesellschaftssystem im Allgemeinen von *spektakulären Repräsentationen* (Debord) geprägt sei, biete die Kunst andere Austauschmöglichkeiten an, nämlich direkte zwischenmenschliche Erfahrungen. Als *sozialer Zwischenraum* (Marx) platziere sich das gesellschaftlich nonkonforme Verhalten der *Relationalen Ästhetik* im künstlerischen Feld innerhalb der kapitalistischen Gesellschaft, etwa indem Tiravanija seinen

27 Ebd., S. 13.

28 Ebd., S. 14.

29 Ebd., S. 16.

*Restaurant*service kostenlos für die Teilnehmer*innen anbietet oder Catalan den Galeristen, der für den Verkauf seiner Werke zuständig ist, mit einem grotesk-albernen Kostüm verkleidet.

Warum jedoch gerade der soziale Raum der Kunst es vermag, sich als Zwischenraum zu platzieren und Gesellschaftskritik zu üben, wird von Bourriaud nicht beantwortet. Ebenso wenig findet eine Konkretisierung der herrschenden Formen des Beisammenseins im kapitalistischen System statt, gegen die die Kunst einen Ausweg biete. Mit Pierre Bourdieu kann gegen Bourriaud argumentiert werden, dass im institutionellen Rahmen einer Galerie oder eines Museums eigene feldinterne Regeln gelten.³⁰ Deshalb bestehe hier jedoch kein Freiraum, sondern eben ein Feld mit eigenen Verhaltensmustern. Der Charakter des Freiraums spielt jedoch in Bourriauds Theorie eine entscheidende Rolle. Innerhalb dieses Freiraums würden nämlich künstlerische Positionen stattfinden, »formed by intersubjectivity, [...] which takes being-together as a central theme, the ›encounter‹ between the beholder and picture and the collective elaboration of meaning«³¹.

Indem diese Form der Kunst nicht ein Objekt ins Zentrum ihrer Aufmerksamkeit rücke, sondern temporäre, zwischenmenschliche Beziehungen, entziehe sie sich dem Warencharakter und bediene keine »falsche aristokratische Wahrnehmung« »associated with the feeling of territorial acquisition [...]. It is henceforth presented as a period of time to be lived through, like an opening to unlimited discussion«³² – wobei hier kritisch eingewendet werden kann, dass eine Abkehr von der Objektzentrierung nicht gleichbedeutend ist mit einer vollständigen Abkehr vom Kunstmarkt. Die Mehrzahl der Künstler*innen der *Relationalen Ästhetik* wird von angesehenen Galerien vertreten. Verkauft werden die Videoaufzeichnungen der Aktionen oder auch die während der Performance zum Einsatz gekommenen Gegenstände.

Diese Tatsache ignoriert Bourriaud jedoch und argumentiert weiter, dass der von Seiten der Künstler*innen gegebene Anstoß zur Diskussion schließlich in einer *intersubjektiven Begegnung* münde, die eine kollektive Meinung hervorbringe. Auch wenn Bourriaud seinen Subjektbegriff nicht näher erläutert, kann aus seinen Ausführungen geschlossen werden, dass er von Subjekten als in sich geschlossene Entitäten ausgeht: Das Aufeinandertreffen zweier Atome, aus dem heraus sich die Welt bilde, nimmt er als anschauliches Bild für die intersubjektive Begegnung hinzu. Etymologisch betrachtet meint das Atom etwas Unteilbares, physikalisch erklärt

30 Vgl. Bourdieu 1987, S. 277ff.

31 Bourriaud 2002, S. 15.

32 Ebd.

der Begriff die kleinste Einheit – ebenso ist auch der Subjektbegriff bei Bourriaud als in sich geschlossenes Ganzes zu verstehen. Folgt man nun Bourriauds theoretischer Ausführung zum politischen Potenzial der *Relationalen Ästhetik*, stößt man auf Louis Althusser's *Materialismus der Begegnungen*.³³ Bei Althusser wird die zwischenmenschliche Begegnung an sich – ob geplant oder zufällig – als risikobehaftet beschrieben, da der Ausgang der Begegnung nicht planbar sei, sondern von Intersubjektivität, d. h. sich begegnenden und beeinflussenden Subjekten, geformt werde: »And every encounter is aleatory in its effects, in that nothing in the elements of the encounter prefigures, before the actual encounter, the contours and determinations of the being that will emerge from it.«³⁴

Diese These Althusser's führt zum vermeintlich politischen Potenzial einer *Relationalen Ästhetik*, wie Bourriaud sie formuliert. So würden in der Begegnung die unterschiedlichen Sichtweisen der Teilnehmer*innen, wie etwa bei Tiranvanijas Essaktionen, als »random encounters«³⁵ aufeinandertreffen. Im direkten und zufälligen Gegenüber treffen die subjektiven Sichtweisen der Teilnehmer*innen von *Relationaler Ästhetik* aufeinander. Davon ausgehend, dass im Gegenüber unterschiedliche Sichtweisen aufeinandertreffen, könnte sich eine neue Meinung bzw. Weltsicht jenseits des gesellschaftlichen Konsenses herausbilden, so die Argumentation des französischen Kurators. An dieser Schlussfolgerung setzt die Kritik von Claire Bishop an. Denken wir Bourriauds These dennoch einen Schritt weiter, dann kann behauptet werden, dass diese gemeinschaftliche Meinungsbildung insofern reale Veränderungen im gesellschaftlichen Gefüge hervorbringen könnte, als dass ihre Form (die *Relationale Ästhetik*) über die Grenzen des künstlerischen Feldes hinaus getragen würden und sich so in einen breiteren Konsens verwandeln.

EINE KRITISCHE ENTGEGNUNG VON CLAIRE BISHOPS

Zwei Jahre nach der Veröffentlichung der *Relationalen Ästhetik* in englischer Sprache stellt die britische Kunstkritikerin Claire Bishop die Thesen von Bourriaud auf einen umfassenden Prüfstand.³⁶ Ihre Kritik zielt auf Bourriauds Behauptung ab, die Kunst der *Relationalen Ästhetik* sei eine zeitgemäße, politisierte Form künstlerischer Praxis, die einen freien Austausch jenseits gesellschaftlicher Zwänge ermögliche.

33 Vgl. ebd., S. 18.

34 Althusser 2006, S. 193.

35 Bourriaud 2002, S. 19.

36 Vgl. Bishop 2004, S. 51ff.

Völlig zurecht macht Bishop darauf aufmerksam, dass Partizipationskunst, die sich um Betrachter*innenemanzipation bemühe, kein neues Phänomen sei, sondern bereits explizit in den 1960er und 70er Jahren mit *Happening*, *Fluxus* oder Joseph Beuys' Ausspruch, dass jeder ein Künstler sei, geäußert wurde.³⁷ Konkret erinnert die Aktion von Tiravanija in der *303 Gallery* an Gordon Matta-Clarks Restauranteröffnung *Food* im Jahr 1971 in New York. Mit seinem Restaurant wollte Matta-Clark, wie Tiravanija 25 Jahre später, einen Ort der Kommunikation schaffen. Die Parallele zu Matta-Clark legt Tiravanija allerdings auch explizit offen, schließlich wurden beide Aktionen 2007 in der *David Zwirner Gallery* in New York in einer gemeinsamen Ausstellung gegenübergestellt.

Bishop stellt sich über die Kritik an der *Relationalen Ästhetik* hinaus die Frage, mithilfe welcher Kriterien künstlerische Praxis im Allgemeinen als politisch deklariert werden könne. Bourriaud vermutet bereits im künstlich-künstlerisch initiierten Austausch zwischen Teilnehmer*innen der *Relationalen Ästhetik* an sich ein politisches Potenzial. Bishop hingegen betont, dass sich dieses Potenzial erst in einer spezifischen Qualität des jeweiligen Zusammenkommens entfalte. Unterstützung findet Bishop in ihrer Annahme u.a. bei dem Kunsttheoretiker und Künstler Tom Holert, der Bourriauds Ansatz in seiner »normativ eingesetzten Kategorie der Teilhabe oder Teilnahme«³⁸ kritisiert, mit der jede künstlerische Position mit relationalen Zügen bedenkenlos als »gute« künstlerische Positionen verstanden werde.

Mit dem Partizipationsgedanken der *Relationalen Ästhetik* geht nämlich eine Ergebnisoffenheit der künstlerischen Produktion einher, die ihre Bewertung im Vorfeld erschwert: Das Kunstwerk konstituiert sich ja gerade erst im Moment des Zusammenkommens der Teilnehmer*innen mit der künstlerischen Idee. Bishop vermutet hinter der Betonung dieses Experimentellen ein kuratorisches Kalkül, sich eine »aura of being at the vanguard«³⁹ verleihen zu wollen. Als programmatische und von Bourriaud kuratierte Ausstellung zur *Relationalen Ästhetik* mit Künstlern wie Tiravanija, Cattelan, Parreno und Beecroft liefert *Traffic* von 1996 hierfür ein treffendes Beispiel.

Dass Bourriaud diese Ergebnisoffenheit nicht kritisch hinterfragt, verurteilt Bishop als einen euphemistisch-naiven Blick auf die zeitgenössischen Formen der Partizipationskunst.

37 Ebd., S. 61.

38 Holert 2012, S. 164.

39 Bishop 2004, S. 52

Konkret kritisiert Bishop die Willkür, mit der schließlich jede partizipative Aktion, die sich im institutionellen Rahmen einer Galerie oder eines Kunstvereins abspiele, zur Kunst erklärt werden könne; der Schritt vom ›Labor künstlerischer Produktion‹ zum Freizeit- und Unterhaltungsort sei sehr klein.⁴⁰

Deutlich wird Bishops Kritik wiederum anhand eines Beispiels, etwa Rirkrit Tiravanijas Performance in der *303 Gallery* in New York, die von Bourriaud als Beispiel eines mikropolitischen Statements begriffen wird. Worin liegt diese Mikroutopie der künstlerischen Kochaktion und was ist sein Surplus gegenüber nachbarschaftlichen Kochabenden außerhalb des Kunstkontexts? Bishop nähert sich dieser Fragen skeptisch mit Blick auf die innere Gestalt der *Relationalen Ästhetik*. Der Kunstkritiker Joe Scanlan etwa war als Teilnehmer bei Tiravanijas Thai-Curry in der *303 Gallery* und fragte verächtlich in *Artforum*, warum *Relationale Ästhetik* so langweilig sei.⁴¹ Scanlans Erfahrung deckt sich mit Bishops theoretischer Ausföhrung: »[T]ime and again I have found myself in a room full of people [...], yet the group always ends up exchanging pleasantries, and planning dinner.«⁴² In diesem Erfahrungsbericht schwingt neben der Kritik an der Kunstform als unterhaltungsstiftende Plattform ein weiterer kritischer Aspekt mit: Nicht nur, dass der Ort des Austauschs zum oberflächlichen Small Talk genutzt wird, hinzu kommt, dass an diesem Ort Gleichgesinnte aufeinander treffen, die sich in einem engen Netzwerk aus Galerist*innen, Künstler*innen, Kunstkritiker*innen und Kurator*innen bewegen. Scanlan denkt diesen Gedanken weiter und charakterisiert *Relationale Ästhetik* als Ort des Gruppenzwangs im künstlerischen Feld:

[F]irsthand experience has convinced me that relational aesthetics has more to do with peer pressure than collective egalitarianism, which would suggest that one of the best ways to control human behavior is to practice relational aesthetics. [...] Peer pressure is effective because it uses one of our most basic fears – public humiliation – as a built in mechanism for controlling behavior.⁴³

Diese Einschätzung zur inhaltlichen Gestalt der *Relationaler Ästhetik* steht konträr zu Bourriauds Aussage, diese schaffe Freiräume für einen ungewungenen zwischenmenschlichen Austausch. In einer logischen Konsequenz fragt Bishop: Welche Arten von Beziehungen werden von einer

40 Ebd.

41 Vgl. Scanlan 2005, S. 123.

42 Ebd.

43 Ebd.

Relationalen Ästhetik produziert, für wen und warum?⁴⁴

Sie stellt die These auf, dass nicht in der äußeren Form des Relationalen das politische Potenzial steckt, sondern in einem inhaltlichen Typus zwischenmenschlicher Relation. Um sich diesem Typus zu nähern, greift Bishop auf die Kunsthistorikerin Rosalyn Deutsche zurück, die mit der poststrukturalistischen Hegemonietheorie von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe versucht, der Gestalt eines demokratischen Meinungs austausches näher zu kommen.⁴⁵ Demokratie, also die Herrschaft aller, erfordere laut Deutsche, dass Exklusion sichtbar gemacht und so zur Disposition gestellt werde. Exklusion meint hier den Ausschluss von sozialen Gruppierungen aus dem Kreis anderer Gruppierungen, die sich als *die* Gesellschaft verstehen.

[P]ublic sphere remains democratic only insofar as its naturalized exclusions are taken into account and made open to contestation: Conflict, division, and instability, then do not ruin the democratic public sphere; they are conditions of its existence.⁴⁶

Nicht harmonischer Konsens (wie Joe Scanlan seine Erfahrungen mit Rirkrit Tiravanijas Koch- und Dinner-Gemeinschaften beschreibt), sondern antagonistische Verhältnisse mit Konflikten im zwischenmenschlichen Austausch und gesellschaftlicher Instabilität fördern nach dieser Hegemonietheorie eine pluralistische und echte Demokratie als Herrschaft aller. Eine Gesellschaft bestehe, so die Argumentation, immer aus unterschiedlichen Meinungen und Weltansichten. Diese in ihrer Gesamtheit sprechen zu lassen, müsse oberstes Ziel demokratischer Bestrebungen sein. Fehlt der bzw. unterdrückter Antagonismus wiederum führe in ein autoritäres System der gesellschaftlich herrschenden Gruppierung: »Without antagonism there is only the imposed consensus of authoritarian order – a total suppression of debate and discussion, which is inimical to democracy.«⁴⁷

Solche ergebnisoffenen Debatten finden sich laut Bourriaud insbesondere in der *Relationalen Ästhetik*. Die weiter oben beschriebene risikobehaftete Kommunikation nach Althusser bildet den theoretischen Ausgangspunkt für diese Annahme. In diese Argumentation lässt sich nun

44 Vgl. Bishop 2004, S. 52.

45 In *Hegemonie und radikale Demokratie – Zur Dekonstruktion des Marxismus* (1985) entwickeln Mouffe und Laclau die Hegemonietheorie des marxistischen Theoretiker Antonio Gramsci aus den 1920er Jahren in ihrer poststrukturalistischen Prägung weiter und lassen außerdem Lacans Theorie von der *zerstückelten* Subjektivität einfließen. Damit formulieren sie das Projekt der radikalen pluralistischen Demokratie.

46 Bishop 2004, S. 65.

47 Ebd., S. 66.

mit der poststrukturalistischen Hegemonietheorie einwenden, dass in solchen befriedeten Orten, wie Galerien sie darstellen, keine solche radikale Meinungsverschiedenheit zu finden ist. An diesem Punkt wird deutlich, weshalb Bishop in der Partizipationskunst die äußere Form vom Inhalt unterscheidet. Der Form nach schafft *Relationale Ästhetik* zwischenmenschlichen Austausch, der jedoch in seiner Gestalt eher konsens- und harmonieorientiert als radikal und umkämpft ist.

Hinzu komme nach Bishop ein zweiter Aspekt, der von Bourriaud ausgeklammert werde. So gehe Bourriaud laut Bishop von einem »ideal of subjectivity as whole and of community as immanent togetherness«⁴⁸ aus. Bishop belegt diese Einschätzung nicht an einer konkreten Textstelle. In Bourriauds Argumentation mit Althusser wird dieser Subjektbegriff jedoch, wie bereits oben erwähnt, angedeutet: Bourriaud beschreibt das Bild zweier Atome, die aufeinander prallen und eine neue Welt erschaffen. Ebenso wie diese Atome würden die Individuen ihre Meinungen austauschen, um dann im gemeinsamen Konsens eine neue Weltsicht aus den zuvor in den Subjekten verankerten Ansichten zu bilden.

Diese Auffassung von abgeschlossenen Subjektivitäten steht konträr zu Lacans *Subjektivitätstheorie*. Mit Lacan argumentiert Bishop, dass erst im Austausch mit dem Anderen der/die Einzelne sich selbst identifizieren könne. In diesem Prozess der Identifizierung entwickelt der/die Einzelne seine/ihre Subjektivität, also die Wahrnehmung des Selbst.⁴⁹ Diese Selbstwahrnehmung erfordert jedoch immer einen zwischenmenschlichen Austausch, sodass dieser Prozess der Selbstwahrnehmung nie abgeschlossen ist: »The relation arises not from full entities, but from the impossibility of their constitution.«⁵⁰ Da sich der/die Einzelne also in der zwischenmenschlichen Beziehung selbstidentifiziere, diese Identifikation hin zum einheitlichen Subjekt jedoch nie vollendet werden kann, begibt sich der/die Einzelne stets in neue Austauschbeziehungen zum Zweck der Identifizierung der eigenen Subjektivität. Man kann auf die Überlegungen zum Antagonismus als Voraussetzung demokratischen Austauschs aufbauend sagen, dass Antagonismus als Konflikt zwischen ›eigen/fremd‹ bzw. ›bekannt/unbekannt‹ gerade identitätsstiftend ist: »Antagonism [...] is the relationship that emerges between such incomplete entities«, und, so heißt es bei Bishop weiter, »the presence of what is not me renders my

48 Ebd., S. 67.

49 Vgl. ebd., S. 66.

50 Laclau/Mouffe, zit. nach Bishop 2004, S. 66.

identity precarious and vulnerable«⁵¹.

Es wird also deutlich, dass Bishop an Bourriauds Theorie eine naive Betrachtung der zwischenmenschlichen Beziehungen kritisiert. Mit Lacan argumentiert treffen bei Tiravanijas Kochaktionen keine Individuen mit Weltsichten aufeinander, die in sich geschlossen sind, wie von Bourriaud beschrieben, sondern erst im Moment des Zusammenkommens konstituieren sich diese Weltsichten in direkter Abhängigkeit vom Gegenüber. Weiter und mit der Hegemonietheorie beschränkt sich der in sich harmonische Austausch bei Tiravanija auf eine homogene soziale Gruppe: »In such cozy situations, art does not feel the need to defend itself, and it collapses into compensatory (and self-congratulatory) entertainment.«⁵² Bishop stellt diesem Modell die Theorie eines *Relationalen Antagonismus* gegenüber, »predicated not on social harmony, but on exposing that which is repressed is sustaining the semblance of this harmony«⁵³.

EIN GEGENENTWURF: CLAIRE BISHOPS »RELATIONALER ANTAGONISMUS«

Bishop stellt den Künstler*innen der *Relationalen Ästhetik* Thomas Hirschhorn und Santiago Sierra gegenüber, die sich in ihren Arbeiten ebenfalls mit Fragen der Publikumspartizipation beschäftigen, deren künstlerische Arbeit jedoch eher Unbehaglichkeiten statt Zugehörigkeitsempfinden hervorruft. Um den Kontrast in der Argumentation von Bourriaud und Bishop konkret nachvollziehbar zu machen, hilft eine Gegenüberstellung der bereits besprochenen Arbeit von Rirkrit Tiravanija in der *303 Gallery* mit jener von Santiago Sierra aus der Argumentation Bishops heraus.

Die offensichtliche Gemeinsamkeit der Arbeiten von Tiravanija und Sierra ist ihr konkreter Impuls realer, zwischenmenschlicher Beziehungen. Tiravanija verfolgt eine im Ausgang offene künstlerische Arbeit, bei der von ihm eine größere, nicht näher spezifizierte Personengruppe zur Partizipation eingeladen ist. Dass die personelle Konstellation eine homogene Gruppe innerhalb des künstlerischen Feldes bildet, wurde mit Scanlans Beobachtung nachvollzogen. Soziale Zugangsbarrieren selektieren das Publikum bereits vor der Galerientür; teil nimmt am Ende ein sich freundschaftlich gesinnter Personenkreis aus Galerist*innen, Künstler*innen und anderen Akteur*innen des künstlerischen Feldes, um mit Bourdieus Feldtheorie zu sprechen. Sierra hingegen durchbricht diese Segregation: So verlässt er

51 Bishop 2004, S. 66.

52 Ebd., S. 79.

53 Ebd.



ABB. 4/5/6 Santiago Sierra: *133 Persons Paid To Have Their Hair Dyed Blond* (2001, Installationsperformance, Arsenale Venedig Biennale)

den Raum des künstlerischen Feldes und wählt die Teilnehmer*innen seiner Partizipationskunst außerhalb dieses Feldes und ganz bewusst nach ihrem sozialen Hintergrund aus.

Ausgehend von der Annahme bestehender gesellschaftlicher Ungleichheiten, die auf den Mechanismen des globalen Kapitalismus beruhen, ist es Sierras erklärtes Ziel, auf diese explizit aufmerksam zu machen.⁵⁴ Sierras politisches Engagement richtet sich wie die Kunst der *Relationalen Ästhetik* gegen das kapitalistische System. Tiravanija visiert allerdings alternative Formen der Kommunikation als Formen des freien Meinungsaustauschs jenseits des Spektakels an (siehe Bourriauds Argumentation). Bei Sierra wird ebenfalls kommuniziert, jedoch findet diese Kommunikation auf einer nonverbalen Ebene statt, die in der Reflexion der eigenen sozialen Position in Abgrenzung zum Anderen stattfindet: Bei seiner Aktion *133 Persons Paid to Have Their Hair Dyed Blond* (Abb. 4, 5, 6) auf der Biennale in Venedig von 2001, die von Bishop der Kunst von Tiravanija entgegengesetzt wird, lud Sierra venezianische Straßenhändler dazu ein, sich für einen Gegenwert von 60 Dollar die Haare blond zu färben. Teilnehmen konnte, wer von Natur aus dunkle Haare hatte. Diese von Sierra ausgewählte soziale Gruppe der Straßenhändler – meist Einwanderer aus nordafrikanischen oder

asiatischen Ländern – gehört nicht zum Stammpublikum dieser traditionsreichen Großveranstaltung. Im Straßenbild von Venedig wurde jedoch die Anwesenheit dieser teilnehmenden Straßenhändler durch die blond gefärbten Haare unterstrichen. Unweigerlich wurden sie in den Kontext der Biennale eingeschlossen, zugleich als Teilnehmer wie auch als Rezipienten. Diese Doppelrolle kam ebenfalls dem Publikum der Biennale zu. Neben ihrer Präsenz in der venezianischen Innenstadt wurde ein Dutzend der Händler mit dem blond gefärbten Haar eingeladen, auf dem Biennale-Areal ihren alltäglichen Handel zu treiben. Bishop beschreibt die Situation auf der Biennale so: »[V]endors and exhibition were mutually estranged

54 Vgl. Sierra, zit. nach Grace Gardner 2005.

by the confrontation. Instead of aggressively hailing passersby with their trade, as they did on the street, the vendors were subdued«⁵⁵.

In der direkten Konfrontation mit der jeweils anderen sozialen Gruppe herrschte nach dieser Beobachtung Bishops das unangenehme Gefühl der Exklusion und Unsicherheit gegenüber dem Anderen vor. Bishop nennt diese Szene »a moment of mutual nonidentification«⁵⁶, da diese künstlerische Arbeit die Identitäten und Identifizierung der Teilnehmer*innen – Biennale-Besucher*innen und Straßenhändler – im Lacan'schen Sinne stört und zugleich überhaupt erst ermöglicht. Das fest etablierte System aus unausgesprochenen sozialen Exklusionen (der Straßenhändler aus dem Kunstfeld) und Inklusionen (des Fachpublikums in das Kunstfeld) werden nach dieser Argumentation sichtbar gemacht. Bishop unterstreicht: »Sierra's work did not achieve a harmonious reconciliation between the two systems, but sustained the tension between them.«⁵⁷

Sierra wird jedoch mit seiner Arbeitsweise, die oftmals konkret über ethisch-moralische Grenzen schreitet, kontrovers diskutiert. Diese Radikalität legt Bishop jedoch positiv aus, da diese Kunst in ihrer Ambivalenz aus der Offenlegung von sozialer Ungleichheit einerseits und einer *political incorrectness* andererseits nicht den selbstzufriedenen Standpunkt besetze, den partizipative Kunst in ihrer Übereinstimmung von Kunst und Ethik einnehme.⁵⁸ Eben diese häufig automatisierte Annahme, Kunst verkörpere moralische Überlegenheit, wird von Sierra durchbrochen. Er treibt diese Annahme eher ad absurdum, indem er die Amoralität kapitalistischer Ausbeutung in ihrer Anwendung in den Kunstkontext holt. Seine stark polarisierende Form der *Künstlerkritik* liegt gerade darin, Systemkritik zu üben durch die Wiederholung der systemimmanenten Mechanismen. In der Reflexion dieser Wiederholungsstrategie inklusive der Fragen nach Gut und Böse liegt gerade das politische Potenzial dieser Kunst.

ZUSAMMENFASSUNG: GEÄUSSERTE KÜNSTLERKRITIK DER GEGENWART

Die Forderung nach einer Kunst, die weniger objektorientiert und vielmehr konzeptuell und partizipatorisch ist, kann mitnichten als neuer Ansatz der 1990er Jahre propagiert werden. Dennoch lässt sich hierbei eine Renaissance der selbigen beobachten. Die partizipatorischen Strategien zeitgenössischer Künstler*innen lassen sich jedoch weit auffächern.

55 Bishop 2004, S. 73.

56 Ebd.

57 Ebd.

58 Vgl. ebd.

Die *Relationale Ästhetik* und Bourriauds Versuch, das Aufkommen einer politisierten, neuen Form der Kunst zu beschreiben, hat die Diskussion um das politische Potenzial zeitgenössischer Kunst weiter angeregt. Verschiedene kunsttheoretische Ansätze wurden ebenso verhandelt, wie politische Potenziale künstlerischer Strategien ausgelotet wurden. Tiravanijas Dinner-Abende als Beispiel *Relationaler Ästhetik* bieten nach Bourriaud Freiräume der Kommunikation. Die Diskussion seiner Theorie zeigt jedoch, dass die sehr viel spannendere Konkretisierung nicht stattfindet: Die Frage, welches spezifische Erlebnis gesellschaftlichen Nonkonformismus das Publikum bei Tiravanija etwa beim Thai-Curry in der *303 Gallery* erleben konnte, das nicht bei einem nachbarschaftlichen Abendessen möglich wäre, bleibt offen.

Die Diskussion konnte jedoch Antworten auf die Frage finden, welche Freiheiten bei Tiravanija nicht geboten werden. Im künstlerischen Feld – wie in jedem anderen Feld ebenfalls – folgt das zwischenmenschliche Verhalten spezifischen habituellen Regeln. Die institutionelle Einbindung der *Relationalen Ästhetik* in ein Feld mit feldinternen Regeln wird von Bourriaud nicht thematisiert, wie auch der Künstler Walead Beshti in *Texte zur Kunst* anmerkt: Bourriaud »vermeidet das Dilemma, zur Frage der Bedeutung von Institutionen eine klare Position beziehen zu müssen, auch wenn fast alle in Institutionen arbeiten«⁵⁹, denn Bourriaud gehe von der Galerie oder dem Museum »als beliebige Stelle«⁶⁰ und »als eine[m] Ort unter vielen in der postmodernen Geografie«⁶¹ aus. *Institutionskritik* und Pierre Bourdieu *Die feinen Unterschiede* haben die sozialen Ein- und Ausgrenzungsmechanismen im künstlerischen Feld bereits in den 1990er Jahren hinreichend seziiert, um Bourriaud in diesem Aspekt Naivität vorwerfen zu können.

Suzanna Milevska bringt noch einen weiteren Aspekt ein. Sie erkennt der *Relationalen Ästhetik* zwar an, dass diese sich als *sozialer Freiraum* platzieren könne. Allerdings bleibt, so Milevska, damit weiter fraglich, wie diese künstlerischen Positionen sich schließlich aus dem Kunstkontext heraus bewegen und realpolitische Züge annehmen können.⁶²

Eine alternative künstlerische Strategie zur *Relationalen Ästhetik* beschreibt schließlich Claire Bishop. Als Künstlerfigur eine *Künstlerkritik* im Kunstkontext äußernd, fehlen den Künstler*innen der *Relationalen Ästhetik* Antagonismen in der zwischenmenschlichen Kommunikation. Santiago Sierra hingegen äußert seine Kritik außerhalb des Kunstkontextes und initiiert damit die von Bishop für eine Politisierung von Kunst

59 Beshty 2005, S. 151.

60 Ebd.

61 Ebd.

62 Vgl. Milevska 2006, S. 23.

geforderten antagonistischen Verhältnisse. Das Aufeinandertreffen der Teilnehmer*innen von Sierras Installationsperformance auf der Biennale in Venedig (Straßenhändler und Biennale-Publikum) bietet ein solches Beispiel. Damit schreibt Bishop Sierra das Potenzial zu, nicht beachtete gesellschaftliche Ungleichheiten sichtbar zu machen. Gerade Sierras Kunst steht jedoch stark in der Kritik, seine Protagonist*innen zu instrumentalisieren, indem er eine voyeuristische Schaulust befriedigt. Sicher ist, dass seine radikalen und provokativen Strategien öffentlichkeitswirksam inszeniert werden und regelmäßig rezensiert werden. Als Skandalkünstler schafft er es mit seinen Aktionen regelmäßig in die Tagespresse, anders als etwa Tiravanija. Dennoch wirft der Künstler Liam Gillick – von Bourriaud ebenfalls der *Relationalen Ästhetik* zugeordnet – dieser künstlerischen Praxis eine verkürzte, eindimensionale Darstellung sozialer Realitäten vor.⁶³ Der Vorwurf Gillicks ist berechtigt, jedoch kann und sollte diese radikale Verkürzung doch gerade den Ausgangspunkt einer weitergehenden Reflexion der angeschnittenen Thematik bieten: Welche Missstände werden thematisiert? In welche Richtungen spannt sich die Komplexität des gesellschaftlichen Geflechts auf? Diese Fragen stellen sich bei Sierras Arbeiten unmittelbar, denn er zwingt in seiner moralischen Grenzüberschreitung das Publikum dazu, eine Haltung einzunehmen. Seine Performances befragen das Publikum direkt und konkret: Akzeptierst du solche Praktiken oder lehnt du sie ab? Wie trägst du dazu bei, dass diese Ungleichheiten passieren? Wie verhinderst du sie? Erst seine Polarisierung fördert eine weitergehende Reflexion, wie bspw. Astrid Mania im Feuilleton der *Süddeutschen Zeitung* beschreibt: »Sierras Arbeiten würden nicht für einen derartigen Aufruhr sorgen, würden sie nicht in einem System erfolgen, das viele immer noch für einen moralischen Reinraum halten.«⁶⁴

Ob Sierra oder Tiravanija, Bishop reduziert die Künstler der *Relationalen Ästhetik* ebenso wie die Künstler ihres *Relationalen Antagonismus* auf ihr politisches Potenzial. Bourriaud geht in seiner Argumentation ebenso vor. Die Gleichung, dass politisch wirksame Kunst gleich gute Kunst ist, scheint sowohl für Bishop als auch für Bourriaud aufzugehen. Dass dieses Kriterium die künstlerischen Strategien in ihrer Komplexität nicht erfassen kann, sei als These ans Ende gestellt. Auf der 7. *Berlin Biennale* spitzte sich diese Problematik zu: Keine Kunst, sondern politischer Aktivismus stand im Vordergrund, um die Künstler*innen von ihrer »lähmenden Furcht vor realen Folgen«⁶⁵ zu befreien.

63 Gillick 2006, S. 75ff.

64 Mania 2012.

65 Żmijewski 2012.

LITERATUR

- Althusser, Louis: *Philosophy of the Encounter: Later Writings 1978–1987*, London/New York: Verso 2006.
- Anderson-Spivy, Alexandra: »The Freeze Generation and Beyond«, in: *Art Journal*, Jg. 57, Nr. 3, 1998, S. 88–91.
- Beshty, Walead: »Die Schöne Neue Welt der Relationalen Ästhetik«, in: *Texte zur Kunst*, Jg. 15, Nr. 59, 2005, S. 150–157.
- Bishop, Claire: »Antagonism and Relational Aesthetics«, in: *October*, Nr. 110, 2004, S. 51–79.
- Boltanski, Luc/Chiapello, Ève: »Die Arbeit der Kritik und der normative Wandel«, in: *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, hg. von Christoph Menke/Juliane Rebentisch, Berlin: Kadmos 2010, S. 18–37.
- Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.
- Bourriaud, Nicolas: *Relational Aesthetics*, Dijon: Les presses du réel 2002.
- David, Catherine/Chevrier, Jean-François: »Einführung«, in: *Politics-Poetics. Das Buch zur Documenta X*, hg. von Catherine David/Jean-Francois Chevrier, Ostfildern: Hatje Cantz 1997, S. 26–34.
- Debord, Guy/Nieuwenhuys, Constant: »Die Amsterdamer Erklärung (Band 2)«, in: *Gesammelte Ausgabe des Organs der Situationistischen Internationale*, hg. von Hanna Mittelstädt, Hamburg: Verlag Lutz Schulenburg, S. 71–72.
- Grace Gardner, Belinda: *Künstlerprofil Santiago Sierra. Interview mit Santiago Sierra*, dort datiert 30.4.2005, <http://www.artnet.de/magazine/interview-mit-santiago-sierra> (5.12.2012).
- Giannetti, Claudia: *Ästhetische Paradigmen der Medienkunst*, dort datiert 2004, http://www.medienkunstnetz.de/themen/aesthetik_des_digitalen/aesthetische_paradigmen (5.12.2012).
- Gillick, Liam: »Contingent Factors: A Response to Claire Bishop's »Antagonism and Relational Aesthetics««, in: *October*, Nr. 115, 2006, S. 75–107.
- Holert, Tom: »Teilnahmebedingungen. Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship von Claire Bishop«, in: *Texte zur Kunst*, Jg. 86, Nr. 87, 2012, S. 164–169.
- Kemp, Wolfgang: »Ästhetikkolumne. Verlust der Geschichte – zur Kunstgeschichte von heute«, in: *Merkur*, Jg. 66, Nr. 1, 2012, S. 58–61.
- Kube Ventura, Holger: *Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum*, Wien: Ed. Selene 2002.
- Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal: *Hege- monie und radikale Demokratie – Zur Dekonstruktion des Marxismus* [1985], Wien: Passagen-Verlag 2000.
- Mania, Astrid: »Im Reinraum der Kunst. Wenn Künstler Arme und Benachteiligte anheuern, ist Empörung garantiert. Warum eigentlich?«, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 2.6.2012.
- Milevska, Suzana: »Partizipatorische Kunst. Überlegungen zum Paradigmenwechsel vom Objekt zum Subjekt«, in: *springerin – Hefte für Gegenwartskunst*, Nr. 2, 2006, S. 19–23.
- Ryan, Bartholomew: *Altermodern: A Conversation with Nicolas Bourriaud*, dort datiert 17.3.2009, <http://www.artinamericamagazine.com/news-opinion/conversations/2009-03-17/altermodern-a-conversation-with-nicolas-bourriaud> (2.11.2012).
- Scanlan, Joe: »Traffic Control«, in: *Artforum International*, Jg. 43, Nr. 10, 2005, S. 123.
- Stokes, Rebecca: *Rirkrit Tiravanija: Cooking Up An Art Experience*, dort datiert 3.2.2012, http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/02/03/rirkrit-tiravanija-cooking-up-an-art-experience (02.11.2012).
- Żmijewski, Artur: »7. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst«, in: *Pressemappe 7. Berlin Biennale*, dort datiert 12.4.2012, http://www.berlinbiennale.de/blog/wp-content/uploads/2012/04/7BerlinBiennale_Pressemappe.pdf (2.6.2012).

INHALT

DIENADEL NR01 KRITIK!

TEXTBEITRÄGE

(UM-)WEGE DER KRITIK

Djenna Wehenpohl

LANG, LÄNGER, AM LÄNGSTEN

Zbigniew Liberas »Universal Penis Expander«

Anna Gerhardt

DEKONSTRUKTION DER HETERONORMATIVEN BEZIEHUNG

Eine Analyse des Films »Drei«

Lucia Graf

GEÄUSSERTE KÜNSTLERKRITIK DER GEGENWART: DAS POLITISCHE POTENZIAL EINER »RELATIONALEN ÄSTHETIK«

Mona Wischhoff

MUSIK UND UTOPIE BEI ERNST BLOCH

Robin Becker

WERKSCHAU

WAS IST DIE FALTE UND WAS VERBIRGT SIE?

Kirsten Achtermann gen. Brand

INTERVIEW

ROUND TABLE KUNSTKRITIK

Ein Gespräch mit Sebastian Körbs, Miriam Rausch

und Kirsten Achtermann gen. Brand

KUNSTKRITIKEN

DAS, WAS ES IST

Lisa Otto

WARTEN AUF DEN KNALL. ODER: MIRIAM RAUSCHS THEATER PHYSIKALISCHER KRÄFTE

Fabian Lehmann

VERVIELFACHUNG VERDECKUNG VERDUNKLUNG

Strategien der (Un-)Sichtbarkeit bei Sebastian Körbs

Eva Frey