Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2009)

Heft: 85: Collaborations Maria Lassnig, Beatriz Milhazes, Josh Smith

Artikel: Cumulus from America = part against the whole : participation and/as institution = pars contra toto : Partizipation und/als Institution

Autor: Weiner, Andrew S. / Opstelten, Bram

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680596

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

CUMULUS

From America

IN EVERY EDITION OF PARKETT, TWO CUMULUS CLOUDS, ONE FROM AMERICA, THE OTHER FROM EUROPE, FLOAT OUT TO AN INTERESTED PUBLIC. THEY CONVEY INDIVIDUAL OPINIONS, ASSESSMENTS, AND MEMORABLE ENCOUNTERS—AS ENTIRELY PERSONAL PRESENTATIONS OF PROFESSIONAL ISSUES.

PART AGAINST THE WHOLE:

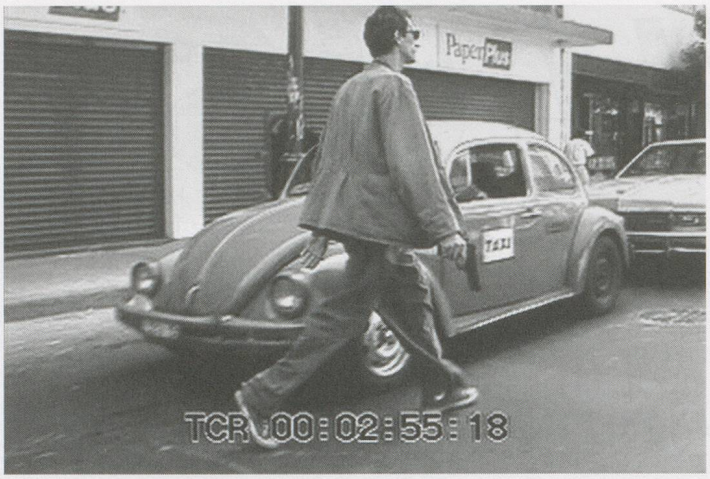
Participation and/as Institution

ANDREW S. WEINER

In 1977, nearly two decades after the first Happenings, Allan Kaprow characterized the subsequent development of audience participation by drawing a provocative analogy between performance-based art events and live tapings of TV shows. Kaprow claimed that the cues given to participants in a Happening are functionally identical to a studio APPLAUSE sign, since both ultimately render themselves unnecessary by producing "spontaneous" responses.[1] One wonders then how Kaprow would have regarded the recent ascendancy of participatory art, which has increasingly become an institutionally validated field of production. Kaprow himself received a posthumous 2006 traveling retrospective, jointly organized by Munich's Haus der Kunst and the Van Abbemuseum, Eindhoven. This fueled a growing interest in historical performance, exemplified by Marina Abramovic's 2005 re-enactment cycle SEVEN EASY PIECES. In 2008 this trend was further consolidated by two broader exhibitions: the Guggenheim's "theanyspacewhatever," featuring artists first promoted under the rubric of relational aesthetics; and San Francisco Museum of Modern Art's "The Art of Participation: 1950 to Now," one of the first attempts to survey the evolution of participation as a discrete mode.[2]

At first glance one might welcome this turn of events. Despite its progressive aspirations, participation has never found a wide audience, and its understudied archive offers numerous alternatives to the condescending populism of the blockbuster motorcycle exhibit and its ilk. A community-oriented, low-overhead aesthetic would also appear timely at a moment when some of the collective optimism of the last American election cycle persists, and when the conspicuous hyperconsumption of the art market is subsiding, however reluctantly or temporarily. But the museum's sudden desire to activate

ANDREW S. WEINER is a Ph.D. candidate in the Rhetoric Department at University of California, Berkeley.



FRANCIS ALŸS (IN COLLABORATION WITH RAFAEL ORTEGA), RE-ENACTMENTS, 2001, video still / RE-INSZENIERUNG, Videostill.
(ALL IMAGES: SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART)

the audience also warrants skepticism, suggesting an institution scrambling to reassert its relevance against the perceived risk of obsolescence.

Musealization has only increased such tensions between the ethos of participatory production and the interests of its new advocates. Some brute force is always required to take work that shunned the label of art and re-situate it in an art context; the same is true of presenting anti-institutional activities within the museum. There is also the established problem of preserving intentionally ephemeral events, which has a more recent variant: transforming one-off interventions into a sort of repertoire or canon through re-enactments like Abramovic's. These conflicts, intractable if not fatal, threaten to compound the fundamental contradictions subtending attempts to define participatory art as a distinct practice. The obvious, necessary objection to such a category has been that it discredits the participatory character of all aesthetic experience.[3] On this view, monochrome painting or institutional critique are no less "participatory" than Happenings, since they involve an audience on multiple levels by triggering sensory engagement, soliciting interpretation, and enlisting debate. A second issue concerns critical assessment: if the effectiveness of a participatory work depends on the dialogue or sociability it facilitates, how are these to be determined and evaluated?[4] Even if critics are willing to redefine themselves as ethnographers, their accounts will still depend to some extent on the anecdotes and reconstructed conversations of a self-selecting audience. Such issues are not merely academic, but have pressing implications for how aesthetics and politics are conceived and pursued.

One might hope that these problems might now be more rigorously engaged, but they could of course just as easily be intensified and perpetuated. With the recent spate of exhibitions consolidating an art-historical canon, the incumbent critical question must be: What sorts of hierarchies and exclusions are being established, and with what consequences? If the SFMOMA survey is a reliable indicator, one emerging distinction is between different strains of anti-aestheticism. In other words, specific modes of non-art or anti-art now enjoy priority for recuperation as art, having been deemed more congenial to the institution.[5] At SFMOMA this means an account of participation that gravitates towards recognized modes of performance, Post-Minimalism, and media art, and tends to shun experimental architecture, radical theater, and more overt activism. Fluxus, Dan Graham, and Janet Cardiff make the cut; Archigram, The Living Theater, and ACT UP do not. The palpable absence of the Situationist International speaks to a more pervasive quietism in the exhibition's tendency to equate participation with play and leisure-time activity, avoiding uncomfortable questions about the relation between art, sociability, and capital.[6] In its aversion to work that might read as too clearly political, the show misses opportunities to explore how less-widely known practices, like those of Group Material or WochenKlausur, provisionally rearticulate aesthetics and politics by suspending received oppositions between them.

Additional problems derive from the structural features that have enabled participatory modes to function effectively in so many different contexts: their economy, plasticity, and openness to citation or translation. While these shared traits facilitate curators' efforts to narrate a history of participation as something like a specific medium, such a move abstracts works from the embedded, local contexts that initially supplied them with

legibility and punctuality. At times this merely reinforces misunderstandings about international artists whose work has crossed borders more easily than its comprehension. The reception of Joseph Beuys has typified this problem-atic, and the pieces on display at SFMOMA are no exception. Without effective contextualization, iconic images like LA RIVOLUZIONE SIAMO NOI (1972) too readily confirm existing opinions of Beuys as hopeless utopian or cynical charlatan. He may well have been both, but his political organizing and experiments with direct action established a complex legacy that can't be reduced to his cult of personality. The recent revival of Brazilian practices has been subject to a similar effect. While the ludic and sensuous work of Lygia Clark and Hélio Oiticica has played well in European and North American museums, it is easily misread as benign tropicalism without knowledge of the political repression that originally overshadowed it. With a ruling junta radically curtailing the use of public space after 1964, audience participation assumed an implicitly inverted meaning as a visibly inadequate substitute for outlawed forms of collective action. If this indicates the irreducible particularity of participation, it also troubles the overarching narrative proposed by shows like SFMOMA's—that of a gradual fulfillment of the historical avant-garde aspiration to merge art and life, which plainly fails to map onto conditions where the autonomy of art was not available to be rejected.[7)]

More sustained attention to these circuits of production and reception could counteract the tendency of historical surveys to de-particularize their subjects, in this case producing a generic version of participation that looks suspiciously like a prototype for global brands like relational aesthetics. The need for an internally differentiated genealogy is especially pressing considering how extensively the rhetoric of participation has changed in recent decades. Neo-avant-gardists like Kaprow could not have anticipated how thoroughly the boundaries between art and life would blur in the late-modern spectacle, to the point where business management guides are now required reading for cultural critics who want to analyze the ubiquitous marketing of "experiences."[8)] Even Guy Debord's critique of spectacle has now itself lost some traction, inasmuch as its equation of spectacular sociability with passivity can't address the proliferation of emergent modes of commodification, like fan fiction or online gaming, where participation and consumption merge. The now-prevalent jargon of interactivity often masks how this participatory consumption is restructuring production, such that advertising and marketing agencies can effectively outsource part of their labor to online communities that voluntarily create content, beta-test products, and generate "viral" publicity.[9)] The museum, with its ties to corporate sponsors eager to generate brand synergy, is not immune from these pressures; it is telling in this respect that the show in San Francisco, which originally bore the title "MyMuseum," explicitly frames the history of participation around its links to Web 2.0, the new-media buzzword for emergent Internet phenomena like social networking, open-source collaboration, and user-generated content.[10)] One sees a similarly ideological effect in the discourse surrounding participation in electoral politics; this is a lesser-remarked legacy of Obama's historic campaign, which celebrated grass-roots involvement while conflating the categories of democracy (representative/voter) with those of entertainment (celebrity/fan), often equating fundraising and donation with other non-monetized forms of participation.

Taken together, these developments underscore the need to track the constantly shifting ground against which participatory practices figure themselves. Until recently it seemed that the biggest threat facing participation was that it would lose its estranging force and become merely one style among others.[11)] Now, however, given the extent to which its apparent progressivism masks an increasing susceptibility to instrumentalization, the demand for heightened vigilance is urgent. Such efforts could begin by reassessing the problem areas that recent critiques have highlighted: the tendency to mistakenly equate or separate the aesthetic and the political, overlooking their conflation in spectacle[12)]; a dichotomy between direct action and representation, even though the latter often conditions the former[13)]; and the capacity of ostensibly emancipatory gestures to perpetuate domination.[14)] They would also do well to counteract attempts to align historical participation too closely with new social media. Not only are such moves implicitly presentist, retro-engineering the past to make it the precursor of the current techno-capitalist zeitgeist; they also overlook the persistence of systemic inequalities regulating access to digital technology.

All this assumes that participation is worth the trouble. In order to reaffirm that it actually is, critics and practitioners can no longer think of it as a sort of medium or means, or for that matter as an end in itself. They must

refuse the benign generality that too often accompanies the concept of participation—why not think and act in terms of involvement, intervention, collective action, or joint labor? They should seek more than the relatively weak claim that participation makes on the political, opting for contestation, demand, and dissensus. At the same time, such efforts can't take politics for granted by positing a generic audience unmarked by difference, or by substituting cheap populism for the labor of working through the problems of representation. If some type of participation is worth preserving, one suspects that it would exist as a field of encounter within which its constraints and potential assume contingent, sensible form. Such an approach would in some sense entail restaging participation itself by opening it to further questions. In what ways does the invitation to partake mobilize the force of hospitality? How might one conceive of participatory form, or gauge the ways in which such works effectively generate their own context? And what sort of practices can best address the barriers that selectively deny the right to aesthetic or political participation?

One model for such work would be Emily Jacir's WHERE WE COME FROM (2001–03), in which Jacir used her American passport to enter the West Bank and Gaza and perform simple actions as a sort of proxy for exiled Palestinians who were barred from traveling there. As an inevitably compromised or partial wish fulfillment, this event made the inability to participate into its very material condition of possibility, while simultaneously eschewing the easy satisfactions of a redemptive or militant cultural politics. Another is Ayreen Anastas' and Rene Gabri's CAMP CAMPAIGN (2005–07), an unstable hybrid project in which the artists traveled the U.S. to undertake activities pertaining to the detention camp at Guantánamo Bay, ranging from impromptu critical performance to grassroots political organizing and even a sort of immanent discourse analysis.[15] The principle that animated both ventures is one which future criticism and production cannot afford to overlook: a basic insistence that the relation between aesthetics and politics should not be determined by professionals, but is open to common dispute.[16] In this sense it stands as a reminder that any reconstitution of participation will demand that we too play a part, even if that part has not yet been written.

1) Allan Kaprow, "Participation Performance" in *Essays on the Blurring of Art and Life*, ed. Jeff Kelley (Berkeley: University of California Press, 1993), pp. 181–85.
2) One noteworthy parallel to these developments was Claire Bishop's publication of a new anthology of source texts and writings on the topic of participatory art. See *Participation; Documents of Contemporary Art*, ed. Claire Bishop (London and Cambridge: Whitechapel Art Gallery and MIT Press, 2006).
3) See for example Nicolas Bourriaud's discussion of this question in his *Relational Aesthetics*, trans. Simon Pleasance and Fronza Woods (Paris: Les presses du réel, 2002), pp. 15–16.
4) For further analysis of this problem see Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," October, no. 110 (Fall 2004), pp. 51–79.
5) This bias is evident in a claim made by Rudolf Frieling, the exhibition's curator, which explains away the problematic pres-ence of anti-art tendencies in many of the works on display: "Whatever happens, it will stand out as an artistic experience." Frieling, "Toward Participation in Art" in *The Art of Participation: 1950 to Now* (San Francisco, New York, London: SFMOMA with Thames & Hudson, 2008), p. 34.
6) In this respect *The Art of Participation* recalls Nicolas Bourriaud's earlier agenda in positing relational aesthetics as a kind of post-militant cultural politics that had transcended the antagonisms of 1968. See for example his discussion of Debord and the constructed situation in *Relational Aesthetics*, pp. 84–85.
7) A rejection of such narratives is the organizing principle for the important recent El Museo del Barrio exhibition "Arte ≠ Vida." Deborah Cullen develops this argument in more detail in her introduction to the show's catalogue, *Arte ≠ Vida: Actions by Artists of the Americas, 1960–2000*, ed. Cullen (New York: El Museo del Barrio, 2008), pp. 12–15.
8) One example would be the frequently referenced book by B. Joseph Pine II and James H. Gilmore, *The Experience Economy: Work is Theatre & Every Business a Stage* (Boston: Harvard Business School Press, 1999).
9) For a representative discussion of such practices see Jack Hitt, Benjamin Palmer, Lars Batholm, Robert Rasmussen, "Multiscreen Mad Men," *The New York Times Magazine*, 23 November 2008, pp. 64–69.
10) From Frieling's introduction (see note 5), p. 12.
11) Claire Bishop (see note 2), pp. 11–12.
12) For a discussion of the false equation of the aesthetic and the political, see Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," pp. 78–79; for an argument against their assumed separation, see Sven Lütticken, "Progressive Striptease: Performance Ideology Past and Present" in *Secret Publicity: Essays on Contemporary Art* (Rotterdam: NAi, 2006), pp. 165–80.
13) See Sven Lütticken, "Black Bloc, White Penguin: Reconsidering Representation Critique," *Artforum* XLV, no. 7 (March 2007), pp. 298–303.
14) Jacques Rancière addresses this problematic in the essay "The Emancipated Spectator," *Continuous Project #8*, ed. Bettina A.W. Funcke (Chatou, France: Cneai, 2006), pp. 17–27.
15) Information regarding the project is archived at the website www.campcampaign.info. See also T.J. Demos, "Means Without End: Ayreen Anastas' and Rene Gabri's Camp Campaign," *October*, no. 126 (Fall 2008), pp. 69–90.
16) Such a view extends a position taken by Group Material in their influential 1988 project "Democracy": "'Politics' cannot be restricted to those arenas stipulated as such by professional politicians." Group Material, "On Democracy" in *Participation* (see note 2), p. 135.

PARS CONTRA TOTO:
Partizipation und/ als Institution

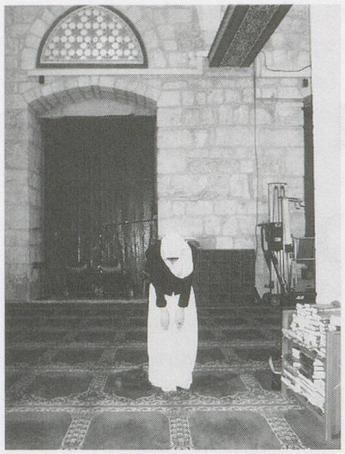
ANDREW S. WEINER

Allan Kaprow charakterisierte im Jahr 1977, also knapp zwei Jahrzehnte nach den ersten Happenings, die darauf folgende Entwicklung der Zuschauerpartizipation, indem er eine provokative Parallele zwischen performancegebundenen Kunstaktionen und Livesendungen von Fernsehshows zog. Er behauptete, die Zeichen, die den Mitwirkenden bei einem Happening gegeben werden, entsprächen dem im Fernsehstudio hochgehaltenen «Applaus»-Schild, und dass durch die Erzeugung «spontaner Reaktionen» beide letztlich obsolet werden.[1] Man fragt sich deshalb, wie Kaprow wohl den jüngsten Aufschwung partizipatorischer Kunst beurteilt hätte, die zunehmend zu einem institutionell abgesegneten Produktionsbereich geworden ist. Kaprows Werk war 2006 eine postume Wanderausstellung gewidmet, die gemeinsam vom Haus der Kunst in München, der Kunsthalle Bern und dem Van Abbemuseum in Eindhoven organisiert wurde. Seither wuchs das Interesse an der Geschichte der Performancekunst, das kam 2005 exemplarisch zum Ausdruck in der Nachinszenierung von Marina Abramovics Zyklus SEVEN EASY PIECES. Noch verstärkt wurde dieser Trend 2008 durch zwei allgemeiner angelegte Ausstellungen, nämlich theanyspacewhatever vom Guggenheim Museum, die sich um Künstler drehte, die zuerst unter dem Oberbegriff «relationale Ästhetik» zusammengefasst worden sind; und die The Art of Participation des San Francisco Museum of Modern Art, einer der ersten Versuche, die Entwicklung der Partizipation als eine eigenständige künstlerische Praxis zu betrachten.[2]

LYGIA CLARK, DIÁLOGO: ÓCULOS, Dialogue: Goggles, 1968, modified diving goggles, metal, mirror / Gespräch: Brille, modifizierte Taucherbrille, Metall, Spiegel.

Auf den ersten Blick mag man diese Entwicklung begrüssen: Denn ihren progressiven Bestrebungen zum Trotz hat die Partizipation nie ein breites Publikum erreicht, und ihr untererforschtes Archiv bietet zahlreiche Alternativen zum Blockbuster-Populismus von Mo-

ANDREW S. WEINER ist Doktorand am Seminar für Rhetorik der University of California in Berkeley.



EMILY JACIR, WHERE WE COME FROM (detail), 2001–2003, 30 framed laser prints, 32 C-prints mounted on cintra, DVD, dimensions variable / WOHER WIR KOMMEN, 30 gerahmte Laserprints, 23 C-Prints, DVD, Masse variabel.

torrad-Ausstellungen und dergleichen. Die Zeit scheint zudem reif für eine gemeinschaftsorientierte Ästhetik ohne grossen Zusatzaufwand, da der kollektive Optimismus der letzten Wahlrunde in den USA zumindest teilweise anhält und der eklatante Konsumexzess des Kunstmarktes, wie widerwillig oder vorübergehend auch immer, abflaut. Es gibt allerdings auch Grund zu Skepsis: Das plötzliche Bedürfnis der Museen, das Publikum zu aktivieren, erweckt auch den Eindruck, als kämpfe hier eine Institution angesichts vermeintlich drohender Obsoleszenz darum, ihre Relevanz zu wahren.

Die Musealisierung hat solche Spannungen zwischen dem Ethos partizipatorischen Kunstschaffens und den Interessen ihrer neuen Sachwalter nur noch verschärft. Ganz ohne rohe Gewalt lassen sich Arbeiten, welche das Etikett «Kunst» meiden, nicht in einen Kunstkontext zurückholen; dies gilt genauso für die Präsentation anti-institutioneller Praxis im musealen Rahmen. Darüber hinaus gibt es das bekannte Problem der Bewahrung gewollt ephemerer Veranstaltungen, das es inzwischen in einer neuen Variante gibt, nämlich der Stilisierung einmaliger Interventionen zu einer Art Repertoire oder Kanon durch Nachinszenierungen wie die von Abramovic. Diese hartnäckigen, wenn nicht gar fatalen Konflikte drohen die grundlegenden Widersprüche, die jedem Versuch anhaften, partizipatorische Kunst als eine eigenständige Praxis zu definieren, noch zu verstärken. Der nahe liegende, zwangsläufige Einwand gegen eine solche Kategorie war stets der, dass sie den partizipatorischen Grundcharakter aller ästhetischen Erfahrung herabsetze.[3] Dieser Sichtweise zufolge ist zum Beispiel die monochrome Malerei oder institutionelle Kritik genauso «partizipatorisch» wie Happenings, beziehen sie doch das Publikum auf mehreren Ebenen ein, indem sie dessen Sinne ansprechen, zu Deutungen verleiten und zur Diskussion auffordern. Ein zweiter Punkt betrifft die kritische Beurteilung: Wenn die Effektivität von partizipatorischer Kunst vom Dialog oder der Soziabilität abhängt, die sie ermöglicht, wie sind diese dann zu bestimmen und zu bewerten?[4] Selbst wenn Kritiker bereit wären, sich selbst als Ethnographen neu zu definieren, so würden ihre Beschreibungen doch nach wie vor bis zu einem gewissen Grad von den Anekdoten und rekonstruierten Gesprächen eines auf Selbstselektion basierenden Publikums abhängen. Solche Fragen sind nicht bloss akademisch, sondern wirken sich unmittelbar darauf aus, wie Ästhetik und Politik aufgefasst und praktiziert werden. Es ist zu hoffen, dass diese Probleme jetzt rigoroser angegangen werden, genauso denkbar aber ist natürlich, dass sie noch verstärkt und zementiert werden. Im Zuge der jüngsten Serie von Ausstellungen, die einen kunsthistorischen Kanon festschreiben, muss die notwendige kritische Frage lauten: Welche Art von Wertordnungen und Ausgrenzungen ergeben sich und mit welchen Konsequenzen? Wenn die Übersichtsausstellung des SFMOMA ein verlässlicher Indikator ist, so kristallisieren sich verschiedene Stränge einer Anti-Ästhetik heraus. Anders ausgedrückt: Bestimmte Formen der Nicht-Kunst oder Anti-Kunst geniessen jetzt, da man sie für institutionalisierbar hält, Vorrang bei der Rekonstitution als Kunst.[5] Im Falle des SFMOMA führt die Musealisierung der Partizipation zu anerkannten Formen der Performance, des Postminimalismus und der Medienkunst, hingegen wird experimentelle Architektur, radikales Theater und unverhohlener Aktivismus eher gemieden. Fluxus, Dan Graham und Janet Cardiff sind dabei, Archigram, das Living Theater und ACT-UP aber nicht. Die spürbare Abwesenheit der Situationistischen Internationale zeugt von einem allgemeineren Quietismus in der Tendenz der Ausstellung, Partizipation mit Spiel und Freitzeitbetätigung gleichzusetzen und unbequemen Fragen über die Beziehung zwischen Kunst, Soziabilität und Kapital aus dem Weg zu gehen.[6] In ihrer Abneigung gegen Tendenzen, die als allzu eindeutig politisch aufgefasst werden könnten, verpasst die Schau die

Gelegenheit zu untersuchen, wie weniger bekannte Positionen – wie etwa Group Material oder Wochen-Klausur – Ästhetik und Politik durch die Aufhebung überkommener Gegensätze zwischen ihnen provisorisch neu formulieren.

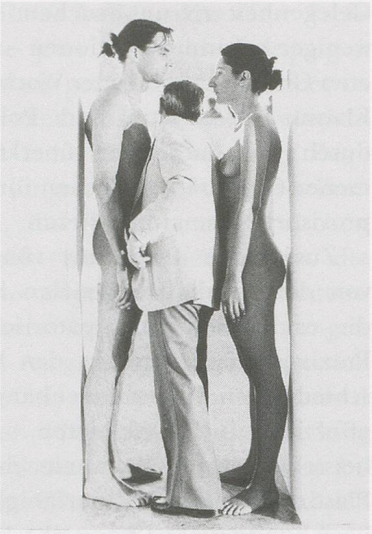
Zusätzliche Probleme rühren von den Strukturmerkmalen her, die es Formen partizipatorischer Praxis ermöglichten, in den verschiedensten Zusammenhängen effektiv zu funktionieren, das heisst von ihrer Ökonomie, ihrer Plastizität und ihrer Zitierfähigkeit beziehungsweise Übersetzbarkeit. Diese gemeinsamen Eigenschaften machen es für Kuratoren zwar leichter, eine Art Geschichte der Partizipation als eigenständiges Ausdrucksmittel zu erzählen, doch entrückt eine solche Darstellung die betreffenden Arbeiten dem in sie eingeschriebenen, örtlichen Kontext, der sie ursprünglich mit Deutbarkeit und Zeitbezug versah. Manchmal verstärkt dies einfach nur Missverständnisse im Hinblick auf internationale Künstler, deren Werk sich leichter über Grenzen hinwegsetzt als dessen Verständnis. Die Rezeption von Joseph Beuys bot ein typisches Beispiel für diese Problematik, und die Arbeiten, die im SFMOMA ausgestellt sind, sind keine Ausnahme. Ohne eine wirkungsvolle Kontextualisierung bekräftigen ikonische Bilder wie LA RIVOLUZIONE SIAMO NOI (Die Revolution sind wir, 1972) nur allzu leicht ein bestehendes Bild von Beuys als hoffnungslosem Utopisten oder zynischem Scharlatan. Er mag tatsächlich beides gewesen sein, seine politische Organisationsarbeit aber und seine Experimente mit direkter Aktion begründeten ein komplexes Vermächtnis, das sich nicht auf seinen Persönlichkeitskult reduzieren lässt. Dies trifft in ähnlicher Weise auf die jüngere Wiederbelebung brasilianischer Positionen zu. Die verspielten und sinnlichen Arbeiten von Lygia Clark und Hélio Oiticica kommen in Museen in Europa und Nordamerika gut an, werden aber ohne Kenntnis der politischen Unterdrückung, die sie ursprünglich überschattete, nur allzu leicht als braver Tropikalismus fehlgedeutet. Angesichts eines Junta-Regimes, das den Gebrauch des öffentlichen Raums nach 1964 radikal einschränkte, wuchs der Zuschauerpartizipation als sichtlich unzulänglichem Ersatz für verbotene Formen kollektiver Aktion eine unausgesprochen (widersprüchliche?) konträre Bedeutung zu. In dem Masse, in dem dies auf die irreduzible Besonderheit der partizipativen Kunst hindeutet, stört es den narrativen Bogen, wie er von Ausstellungen wie jener des SFMOMA vorgeschlagen wird, nämlich die Darstellung einer allmählichen Erfüllung des Strebens der historischen Avantgarde nach einer Verschmelzung von Kunst und Leben, die sich ja nicht auf Verhältnisse übertragen lässt, in denen die Autonomie der Kunst gar nicht erst gegeben war.[7)]

Eine dauerhaftere Beachtung dieser Kreisläufe von Produktion und Rezeption könnte der Neigung historischer Übersichtsdarstellungen zur Entpartikularisierung ihres Gegenstandes entgegenwirken, deren Ergebnis in diesem Fall eine Version der Partizipation ist, die verdächtig nach einem Prototyp für Weltmarken à la «relationale Ästhetik» aussieht. Der Bedarf an einer in sich differenzierten Genealogie ist besonders dringlich, wenn man bedenkt, wie grundlegend die Rhetorik der Partizipation sich in den letzten Jahrzehnten gewandelt hat. Neoavantgardisten wie Kaprow hätten nicht vorhersehen können, wie gründlich die Grenzen zwischen Kunst und Leben im spätmodernen Spektakel verwischt werden würden, so gründlich sogar, dass Handbücher für Unternehmensführung inzwischen Pflichtlektüre für Kulturkritiker sind, die die allgegenwärtige Vermarktung von «Erfahrungen» analysieren wollen.[8)] Selbst Guy Debords Kritik des Spektakels greift inzwischen nicht mehr so ganz, insofern als seine Gleichsetzung von spektakulärer Soziabilität mit Passivität den neu aufkommenden Formen der Kommodifizierung wie Fan Fiction oder Online-Gaming – bei denen Partizipation und Konsum eine Verbindung miteinander eingehen – nicht Rechnung zu tragen vermag. Der inzwischen gängige Jargon der Interaktivität verdeckt oft, wie dieser partizipatorische Konsum die Produktion dahingehend neu strukturiert, dass Werbe- und Marketingagenturen einen Teil ihrer Arbeit effektiv an Onlinegemeinschaften outsourcen, die freiwillig Content und Beta-Testprodukte entwickeln und «virale» Publicity erzeugen.[9)] Das Museum ist, mit seinen Beziehungen zu Sponsoren aus der Privatwirtschaft, die ein grosses Interesse daran haben, Markensynergie zu erzeu-

gen, nicht gegen derlei Druck gefeit. Es ist vielsagend, dass die Ausstellung in San Francisco, die ursprünglich «MyMuseum» betitelt war, die Geschichte der Partizipation ausdrücklich mit dem Web 2.0 in Verbindung bringt, dem Modewort der neuen Medien für aufkommende Internetphänomene wie Social Networking, Open-Source Collaboration und User-generierten Content.[10] Man beobachtet einen ähnlich ideologischen Effekt im Diskurs um die Partizipation in der Wahlpolitik; hierin liegt ein weniger beachtetes Vermächtnis des historischen Wahlkampfes von Barack Obama, der eine Einbeziehung der politischen Basis zelebrierte und dabei die Kategorien der Demokratie (Stellvertreter, Wähler) mit denen der Unterhaltung (Star, Fan) vermischte und vielfach die Beschaffung und Schenkung von Geldmitteln anderen, nicht monetisierten Formen der Partizipation gleichstellte.

Zusammen gesehen unterstreichen diese Entwicklungen die Notwendigkeit, den sich ständig verschiebenden Grund nachzuzeichnen, vor dem die verschiedenen Formen partizipatorischer Praxis sich selbst konfigurieren. Bis vor Kurzem hatte es noch den Anschein, als sei die Partizipation in Gefahr ihre Entfremdungskraft einzubüssen und zu einer Stilrichtung unter vielen zu werden.[11] Jetzt aber, da ihre scheinbarere Progressivität eine zunehmende Anfälligkeit für Instrumentalisierung verdeckt, ist erhöhte Wachsamkeit dringend geboten. Entsprechende Bemühungen könnten sich zunächst auf eine Neubewertung der Problemzonen konzentrieren, auf die Kritiker in jüngster Zeit hingewiesen haben, nämlich die Neigung, das Ästhetische und das Politische irrigerweise miteinander gleichzustellen oder beide voneinander zu trennen und dabei über deren Verschmelzung im Spektakel hinwegzusehen;[12] eine Dichotomie zwischen direkter Aktion und Repräsentation, auch wenn Letztere häufig Erstere bedingt;[13] und die Tatsache, dass vorgeblich emanzipatorische Gesten Dominanz auf Dauer festschreiben können.[14] Sie könnten auch hilfreich sein, Versuchen entgegenzuwirken, die historische Partizipation allzu eng mit den neuen sozialen Medien zur Deckung zu bringen. Solche Versuche sind nicht nur von Natur aus präsentistisch, indem sie die Vergangenheit rückwirkend manipulieren, um sie zur Wegbereiterin des gegenwärtigen techno-kapitalistischen Zeitgeistes zu machen, sondern sie missachten auch das Fortbestehen systemischer Ungleichheiten, die den Zugang zu digitaler Technologie regeln.

Dies alles setzt voraus, dass sich Partizipation lohnt. Um von Neuem zu bekräftigen, dass dies tatsächlich der Fall ist, reicht es nicht länger, wenn Kritiker und Praktizierende sie als eine Art Ausdrucksmittel oder Vehikel oder, wenn wir schon dabei sind, als Selbstzweck auffassen. Sie müssen die harmlose Allgemeingültigkeit ablehnen, die allzu oft den Begriff der Partizipation begleitet. Warum nicht im Sinne von Einbeziehung, Intervention, kollektiver Aktion oder Gemeinschaftsarbeit denken



MARINA ABRAMOVIC, ULAY, IMPONDERABILIA, 1977, performance, Galleria Communale d'Arte, Bologna.

und handeln? Statt sich mit dem eher schwachen Anspruch auf das Politische zufriedenzugeben, den die Partizipation erhebt, sollten sie sich für Streit, Forderung und Dissens entscheiden. Gleichzeitig ist das Politische keineswegs etwas, was diese Bemühungen als selbstverständlich hinnehmen können, wenn sie ein allgemeintypisches, nicht durch Unterschiede gekennzeichnetes Publikum postulieren und das mühevolle Durcharbeiten der Probleme der Repräsentation durch billigen Populismus ersetzen. Wenn eine bestimmte Form von Partizipation erhaltenswert ist, dann vermutlich in Form eines Feldes der Begegnung, innerhalb dessen ihre Einschränkungen und ihr Potenzial eine kontingente, sinnhafte Form annehmen. Eine solche Betrachtungsweise würde in gewisser Weise eine Neuinszenierung der Partizipation mit sich bringen und sie für zukünftige Fragen öffnen. In welcher Art und Weise mobilisiert die Einladung zur Teilnahme die Kraft der Gastfreundschaft? In welcher Form

wäre Partizipation denkbar oder wie liesse sich die Art und Weise einschätzen, in der solche Werke effektiv ihren eigenen Kontext generieren? Und welche Art von Praxis ist am besten geeignet, die Schranken zu thematisieren, die das Recht auf ästhetische oder politische Partizipation selektiv verneinen?

Ein Vorbild für eine solche künstlerische Praxis ist vielleicht Emily Jacirs Aktion WHERE WE COME FROM (2001–03), bei der Jacir sich mit Hilfe ihres amerikanischen Reisepasses Eintritt ins Westjordanland und in den Gazastreifen verschaffte und als eine Art Bevollmächtigte exilierter Palästinenser, denen die Einreise verwehrt war, ganz einfache Handlungen vollzog. Als zwangsläufig beeinträchtigte oder partielle Wunscherfüllung machte diese Aktion die Unfähigkeit zur Beteiligung zu ihrer ganz materiellen Voraussetzung und verzichtete dabei gleichzeitig auf die simple Befriedigung einer befreienden oder militanten Kulturpolitik. Ein anderes Beispiel ist CAMP CAMPAIGN (2005–07) von Ayreen Anastas und Rene Gabri, ein instabiles, hybrides Projekt, im Rahmen dessen die Künstler die USA bereisten, um verschiedene Aktionen zu unternehmen, die mit dem Gefangenenlager Guantanamo zu tun hatten und die von einer improvisierten kritischen Performance über die Organisation einer Bürgerinitiative bis hin zu einer Art von immanenter Diskursanalyse reichten.[15] Das Prinzip, das beide Unterfangen antrieb, ist eines, über das Kritik und Produktion in Zukunft nicht hinwegsehen können: ein grundlegendes Pochen darauf, dass das Verhältnis zwischen Ästhetik und Politik nicht von Fachleuten bestimmt wird, sondern öffentlich diskutierbar sein sollte.[16] In diesem Sinn erinnert es daran, dass jede Rekonstruktion der Partizipation von uns verlangt, dass auch wir eine Rolle spielen, selbst wenn diese Rolle noch nicht geschrieben wurde.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) Allan Kaprow, «Participation Performance», in: *Essays on the Blurring of Art and Life*, hg.v. Jeff Kelley, University of California Press, Berkeley 1993, S. 181–185.

2) Eine bemerkenswerte Parallele zu diesen Entwicklungen war die Publikation eines neuen, von Claire Bishop zusammengestellten Sammelbandes mit Quellentexten und Schriften zum Thema partizipatorische Kunst: Participation, hg.v. Claire Bishop, Whitechapel und MIT Press, London und New York 2006.

3) Siehe z.B. Nicolas Bourriauds Erörterung dieser Frage in *Relational Aesthetics*, engl. Fassung seiner Studie L'Esthétique relationelle (1998), Les presses du réel, Paris 2002, S. 15f.

4) Siehe für eine eingehendere Analyse dieses Problems Claire Bishop, «Antagonism and Relational Aesthetics», in: *October* 110 (Herbst 2004), S. 51–79, insbes. 63f.

5) Diese Neigung ist ganz offenkundig in dem Anspruch, den der Kurator der Ausstellung, Rudolf Frieling, erhebt und mit dem er das Problem der Anti-Kunst-Tendenzen, die zahlreichen der in der Ausstellung vertretenen Werken innewohnen, wegerklärt: «Was auch immer geschieht, sie wird sich als eine künstlerische Erfahrung auszeichnen.» Frieling, «Toward Participation in Art», in: Frieling et al., *The Art of Participation*: 1950 to Now, SFMOMA, San Francisco 2008, S. 34, Hervorh. im Original.

6) In dieser Hinsicht erinnert *The Art of Participation an die frühere Position Nicolas Bourriauds*, im Zuge dessen er die relationale Ästhetik als eine Art postmilitanter Kulturpolitik hinstellte, die die Antagonismen von 1968 hinter sich gelassen hatte. Siehe zum Beispiel seine Ausführungen zu Debord und der konstruierten Situation in *Relational Aesthetics*, S. 84f.

7) Die Ablehnung solcher Darstellungen ist das Organisationsprinzip der wichtigen Ausstellung «Arte ≠ Vida», die kürzlich von El Museo del Barrio veranstaltet wurde. Deborah Cullen arbeitet in ihrer Einführung zum Ausstellungskatalog diese Betrachtungsweise näher aus; *Arte ≠ Vida: Actions by Artists of the Americas*, 1960–2000, hg.v. D. Cullen, El Museo del Barrio, New York 2008, S. 12–15.

8) Ein Beispiel wäre der oft zitierte Band von B. Joseph Pine II und James H. Gilmore, *The Experience Economy: Work is Theatre & Every Business a Stage*, Harvard Business School Press, Boston 1999.

9) Siehe für eine repräsentative Erörterung dieser Praxis Jack Hitt, «Multiscreen Mad Men», in: *The New York Times Magazine*, 23.11.08, S. 64–69.

10) Aus Frielings Einführung zum Ausstellungskatalog: Frieling et al., *The Art of Participation*, S. 12.

11) Claire Bishop geht in der Einführung zu dem von ihr herausgegebenen Sammelband Participation (S. 11f.) auf dieses Problem ein.

12) Siehe für eine Erörterung der irrigen Gleichstellung des Ästhetischen und Politischen Bishop, «Antagonism and Relational Aesthetics», S. 78f., und für Argumente gegen deren angenommene Trennung Sven Lütticken, «Progressive Striptease: Performance Ideology Past and Present», in: *Secret Publicity: Essays on Contemporary Art*, NAi, Rotterdam 2006, S. 165–180.

13) Siehe Sven Lütticken, «Black Bloc, White Penguin: Reconsidering Representation Critique», in: *Artforum* (März 2007), S. 298–303.

14) Auf diese Problematik geht Jacques Rancière ein in dem Aufsatz «The Emancipated Spectator», in: *Continuous Project #8*, hg.v. Bettina A.W. Funcke, Cneai, Paris 2006, S. 17–27.

15) Für archivierte Informationen zu diesem Projekt sei verwiesen auf die Webseite www.campcampaign.info. Siehe auch T.J. Demos, «Means Without End: Ayreen Anastas and Rene Gabri's Camp Campaign», in: *October* 126 (Herbst 2008), S. 69–90.

16) Diese Sichtweise erweitert den Standpunkt, den Group Material 1988 bei ihrem einflussreichen Projekt «Democracy» eingenommen hatte: «Politik lässt sich nicht auf jene Foren einschränken, die von Berufspolitikern als solche festgelegt werden.» Group Material, «On Democracy», in: *Participation*, hg.v. Bishop, S. 135.