

Lost in translation

Autor(en): **Schardt, Simone**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): - **(2006)**

Heft 1: **Bitte hinauslehnen! = Se pencher au dehors, SVP! = Lean out of the window, please!**

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-623088>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LOST IN TRANSLATION

Simone Schardt

Die entscheidende Frage politisch motivierter Kunst könnte lauten: Wo ist die Kunst? Und eine mögliche Antwort: Keine Ahnung, gestern war sie noch hier. Vielleicht liegt das Problem, die Neutralisation der «politischen Kunst» ja gerade in ihrem Benennen. Denn ein Politisches, das sich ereignet, lässt sich in seiner Gegenwärtigkeit nicht abbilden.

«Ich bin für eine Kunst, die politisch-erotisch-mystisch ist, die etwas Anderes tut, als im Museum auf ihrem Arsch zu sitzen.»

Claes Oldenburg (1961)

«Direkte politische Aktion wird zum Versuch, Gift aus einer kochenden Suppe zu fischen.»

Robert Smithson (1970)

Beinahe eine Dekade trennt die Äusserungen der beiden Künstler Claes Oldenburg und Robert Smithson. Oldenburgs Manifest¹ einer Kunst, die als Neoavantgarde in den sechziger Jahren das reguläre Erbe der Avantgarde, der Bewegung um die Futuristen antreten sollte, formulierte nochmals all die Bedingungen, die eine erfolgreiche Überführung der Kunst in das Leben ermöglichen sollten. Der Kommentar Robert Smithsons neun Jahre später ist die Reaktion auf eine Umfrage der Zeitschrift Artforum² angesichts der zugespitzten innenpolitischen Lage in den USA Ende der 1960er Jahre³: «Auf welche Weise sollten Künstler Ihrer Ansicht nach politisch aktiv werden?»

Das Spektrum der Antworten reichte von einem metaphorischen Aufruf zum Kampf (Carl Andre) über eine Dissoziation der Anliegen in die der Staatsbürger und der Interessengruppen (Donald Judd), einer Egalisierung im Sinne von «Künstler sind auch nur Menschen» (Lawrence Weiner) bis hin zur völligen Negation politischer Aktivitäten. Smithsons Antwort scheint in diese Richtung zu zielen. Er spricht von einem Strudel der politischen Ereignisse, in den man ungewollt hineingezogen und angesichts des Grauens von einem Gefühl des Ekels überwältigt wird. Bei genauerer Beobachtung der Hintergründe dieser Befragung und des Begehrens seitens des Fragenden – wir erleben die Geburt des Labels «Politische Kunst» – wird deutlich, dass Ende der sechziger Jahre, Anfang der siebziger Jahre ein enormer Politisierungsdruck auf den KünstlerInnen lastete, dem sich Smithson in der ironischen Spiegelung der gestellten Frage zu entziehen suchte. Vor diesem Hintergrund erscheint Smithsons diskursives und physisches Werk als ein Ort des Politischen, der sich der Artikulation des Politischen verweigert.

Die Forderung nach einer Überschreitung der Grenze von Kunst und Leben, wie sie Claes Oldenburg und alle voran-

gehenden und folgenden Avantgarden äusserten, hat sich verbraucht. Die minimale Verschiebung dieser Grenze hingegen, das Sichtbarmachen ihres (neuen) Verlaufes und des Masses der Verschiebung, kann sehr wohl als ein Akt politischer Kunst verstanden werden. Ein Beispiel hierfür ist die Aktion des Künstlers Gianni Motti, bei der er sich als indonesischer Abgeordneter in die 53. Sitzung der UNO-Menschenrechtskommission in Genf einschleuste und dort ein politisches Mandat ausübte. Was dieses Mandat, er hielt eine Rede, letzten Endes bewirkte, ist für den politischen «Gehalt» des Werkes «ONU» (1997) nebensächlich. Ist nun – die Frage mag absurd wirken – das Werk Mottis, das im Rahmen einer politischen Infrastruktur intervenierte, aber in der Form der Publikation (Titel, Katalog, Lebenslauf usw.) eine Transferleistung in Richtung Kunst vornimmt, ist dieses Werk nun politischer als das von Smithson, der einige bissige Sätze in Richtung eines *Mainstream-Kunstmagazins* bellt?

DAS EINE PROBLEM: DIE GUTE ABSICHT

In den neunziger Jahren gab es eine Vielzahl Künstlerhor- den, die sich auf mehr oder weniger gesellschaftlich benachteiligte Randgruppen stürzten und das noch immer tun, um in blindem Aktionismus Gutes zu tun. All diese in- zwischen «historischen Wohlfahrtsausschüsse» (Oliver Marchart) sind jedoch eher eine Form des sozialen Engagements seitens der KünstlerInnen und haben nichts mit einem Politischen zu tun. Vertreter der politischen Theorie sehen in dieser engagierten künstlerischen Praxis sogar die Verdrängung einer noch zu leistenden politischen Arbeit⁴. Ihren Kriterien nach erfordert jede Politik, die als solche wirksam werden will, die Erfüllung zweier grundlegender Bedingungen. Sie muss kollektiv sein und sie muss organisiert sein. Das trifft doch alles auf die aktivistischen

KünstlerInnengruppen der neunziger Jahre zu, liesse sich hier einwenden. Okay, antwortet die politische Theorie, das ist die Grundlage, aber die wirklich politische Arbeit organisiert sich universalistisch, indem sie Meinungen zu verschiedenen gesellschaftlichen Problemen bündelt. Sie wird versuchen, sich mittels des Konzeptes einer Weltanschauung zu positionieren. Das erfordert die Entindividualisierung ihrer Protagonisten und auch eine gewisse Kontinuität in der Präsenz⁵. Allein die Entindividualisierung dürfte von KünstlerInnen als grausame Zumutung empfunden werden und bisher sind nahezu alle Projekte an mangelnder Permanenz gescheitert. Ginge es darum, diesen Anforderungen seitens der Politik gerecht zu werden, so würde jedes künstlerische Projekt mit der Gründung einer Partei enden (müssen).

DAS ANDERE PROBLEM: KUNST ALS ORNAMENT

In diesen klaren Anforderungen scheint das Formelhafte einer politischen Kunst besiegelt. Vielleicht liegt hierin der Grund für das Äusserlichbleiben des Engagements, das viele BesucherInnen angesichts von Kopfhörerpulks und unbezwingbaren Aktenordnerakkumulationen empfinden. Ausstellungsdesigns dieser Art erzählen mehr über den Look politischen Engagements als über das Politische selbst und sind, pointiert gesagt, Politkitsch. Ein ähnliches Problem, wenn auch ganz anderen Ursprungs, sind Strategien der Selbstornamentierung seitens der KünstlerInnen. Selbstornamentierung tritt auf, wenn «Scheissbullen» in Farbnuancen auf Leinwände gesprüht wird oder Nationalflaggen in Hard-Edge-Manier in Regierungsbauten installiert werden. Nichts gegen das Engagement dieser KünstlerInnen, deren Haltung durchaus in ihrer Biografie begründet sein mag, doch die gesellschaftliche Wirkung künstlerischer Produkte hängt nicht von dem Bewusstsein des Künstlers, der Künstlerin ab, der/die sie produziert hat, sondern – und das ist wesentlich – von ihrem Status als Produkt⁶. Und dieser ist ein kunstmarktrelevanter, wenn er der Aufmerksamkeitsökonomie weisser Galeriewände unterworfen wird bzw. ein machtrepräsentativer, wenn das Produkt Staatsarchitektur zielt.

MODELLE DER ANNÄHERUNG

Im Sprechen über das Politische in der Kunst ist wichtig, den Wandel, den dieser Begriff in den letzten Jahren vollzogen hat, zu berücksichtigen. Während in den Greenpeace-Interventionen in den achtziger Jahren versucht wurde, über eine mediale Aufmerksamkeit den Politikbegriff um die symbolische Politik zu erweitern, fusionierten Ende der siebziger Jahre verschiedenste mikropolitische Strömungen wie Feminismus, Ökologie, Tierversuchsgegner oder Antipsychiatrie zu einer alternativen Kultur. Dieses Bündnis fand sich schliesslich mit dem Einzug ihrer institutionalisierten Form – als Partei – in die Regierungsorgane in der Mitte der Gesellschaft wieder. Mit Ausnahme von Joseph Beuys zeigte sich die Kunst dieser Zeit mehr oder weniger unbeeindruckt davon und auch für Beuys stellten Kunst und Politik zwei koexistierende, ja sogar komplementäre Systeme dar, die auch in seinem Begriff

der sozialen Plastik unabhängig voneinander bestanden. An den Rändern der Gesellschaft hingegen bildeten sich zum einen militante, radikalpolitische Gruppen und – das sollte für die Kunstszene vor allem von Bedeutung sein – diverse subkulturelle Strömungen mit ihren ganz eigenen Stilbegriffen. Die Frage des Stils sollte von nun an für die Kunstszene von Bedeutung sein. Der amerikanische Weg der Politisierung der Kunst gestaltete sich ein wenig anders, hier waren es vor allem die Reading-Groups an den universitären Einrichtungen, die sich selbst politisierten, indem sie sich einen Weg in die mediale Öffentlichkeit bahnten. Die feministischen V-Girls sind eine solche Gruppe, die sich 1986 zunächst aus dem Zusammenschluss der beiden Künstlerinnen Andrea Fraser und Jessica Chalmers bildete und dann an die Kunstöffentlichkeit trat. Dieses Modell einer Selbstermächtigung aus einer Wissenskonsumentin heraus hat sich inzwischen auch an den europäischen Kunsthochschulen etabliert. Es wird oftmals in studentischer Eigeninitiative organisiert und ist wesentlicher Bestandteil einer Vielzahl von thematischen Ausstellungen mit integrierten Handapparaten, Leseecken und Videotheken.

DIE GROSSE ENTÄUSCHUNG

Die Hoffnungen der neunziger Jahre fussten auf dem Begriff der Transversalität und der Lektüre der Bücher von Gilles Deleuze/Felix Guattari und Michael Hardt/Antonio Negri. Letztere sehen in dem intellektuellen Proletariat der immateriellen Arbeit das revolutionäre Subjekt von heute und morgen, eine Beschreibung, die perfekt auf sämtliche KulturproduzentInnen zuzutreffen schien. Die Neuauflage der *Graswurzelrevolution*⁷ der Gegenkulturen wurde in ein neues begriffliches Modell gekleidet: das Rhizom. Dieses Modell bestärkte auf Nebenschauplätzen die eigentlich reaktionäre bohemistische Auffassung: Jede Kunst ist letztendlich politisch. Gemeint war damit die Souveränität des Künstlersubjekts, das sich in einem Akt der Selbstermächtigung ausserhalb der bürgerlichen Gesellschaft wähnte, aber schon immer mitten drin war.

INSTITUTIONSKRITIK REVISITED

Das liegt nicht zuletzt daran, dass der Geltungsbereich von Kunst unverändert von einer bürgerlichen Institution, dem Museum und seinen Ablegern, beansprucht wird. Die Macht, den gesellschaftlichen Status von Kunstwerken festzulegen, liegt bei einer ausgewählten sozialen Schicht, deren Kompetenz von der bürgerlichen Gesellschaft anerkannt wird⁸. Die Frage nach der Konstitution dieser Kompetenzen zielt in die Richtung der Institutionskritik. Ihre Beantwortung begräbt den Mythos von Kunstobjekten, die sich aufgrund obskurer, ihnen innewohnender Eigenschaften selbst in den Status von anerkannten Kunstwerken emporheben könnten. In diesem Sinne ist eine institutionenkritische Kunst unabdingbarer Baustein für ein Politisches, auch wenn es vordergründig zunächst auf eine kulturelle Einrichtung zielt. Der Kritik am System Kunst wird oftmals der politische Impetus abgesprochen, dieser Kampfplatz scheint zu sehr Nebenschauplatz der

grossen politischen Auseinandersetzungen zu sein. Zwei wesentliche Eigenschaften der Kunst geraten in dieser Perspektive aus dem Blickwinkel: Zum einen ist die gesellschaftliche Wirkung von Kunst nicht allein in dem Werk gegeben, sondern wird entscheidend durch die Institution geprägt, in deren Rahmen das Werk erscheint. Die politische Bedeutung einer künstlerischen Arbeit erschliesst sich daher nur aus dem Werkzusammenhang, also der Arbeit und dem Ort ihrer Präsentation und der Rezeption. Diese institutionelle Prägung eines Werkes ist Ausdruck des derzeitigen Wiedererstarkens der Institutionen und wird in der Rhetorik «ein Werk funktioniert für sich» gerne verschleiert. Zum anderen ist Kultur – und darin eingeschlossen die Kunst – ebenso Teil des ideologischen Staatsapparates wie schulische Einrichtungen oder Parteien. Diese Zuordnung der Kunst widerspricht dem erfolgreichen Label «autonomer» Kunst, das sich im Galeriealltag als so brauchbar erwiesen hat. Es zerstört die Projektionsfläche des gesellschaftlichen Outlaws in seinem Atelier, der als Einziger die Freiheit hat, das zu tun, was er tun muss. Die systemimmanente Frage danach, wie nun Bilder produziert werden und welchen Bildproduktionen Bedeutungen zugewiesen werden (und welchen nicht), wie Begriffsbildungen vorgenommen werden und wie letztlich damit auch gesellschaftliche Begriffs- und Bildproduktionen beeinflusst werden, ist jedoch wesentlich. Institutionskritik wird mittlerweile in der dritten Generation ausgeübt. Sie hat alle Höhe- und Tiefpunkte erlebt: den

Wandel von der nach innen gerichteten Institutional Critique über die aussengeleitete Critique of Institutions bis hin zu ihrem ersterbenden Nachhall in der Kontextkunst der neunziger Jahre. Vorläufiger Endpunkt schien eine 1994 von der Wiener Generali Foundation in Auftrag gegebene Studie zu sein, in der die Künstlerin Andrea Fraser als institutionskritische Arbeit die kulturellen Aktivitäten ebendieser Foundation beurteilen sollte. Das Ergebnis mit dem Titel «Kunstvermittlung» (1995) besteht aus 13 Wandtexten, die Auszüge aus Interviews mit Mitgliedern des Vorstandes und Mitarbeitern wiedergeben. Es schien weniger eine kritische Studie an der Institution Generali Foundation darzustellen, als vielmehr das Zurschaustellen einer institutionalisierten Selbstkritik. Damit schien Institutionskritik erledigt, abgehakt. Eine Wiederbelebung scheint nur möglich, indem das zu kritisierende Feld auf Bereiche jenseits des (kunst-)institutionellen Gravitationsfeldes ausgedehnt wird und dieses dann auch wirklich verlassen wird. Institutionskritisch ist daher eine Kunst, die gerade im Wiedererstarken der Institutionen neue Orte der Produktion und Rezeption findet. Die entscheidende Frage politisch motivierter Kunst könnte deshalb heute lauten: Wo ist die Kunst? Und eine mögliche Antwort: Keine Ahnung, gestern war sie noch hier.

Politisch aktive Dissensräume werden von all jenen Projekten ermöglicht, die das Herstellen geschlossener und abschliessbarer Räume vermeiden und leere Orte der Macht nicht besetzen. Die Orte hingegen, die bisher im

Andrea Fraser im Gespräch mit BesucherInnen der Art Basel 2005 im Bulgari-Pavillon, Foto Simone Schardt



Rahmen diverser «öffentlicher» Kunstprojekte besetzt wurden, werden – einmal besetzt – machtleer, sie suggerieren nur noch, Orte der Macht zu sein. Nur in der Öffnung zu einem wahrhaft «Öffentlichen», bedingt durch die Nichtbesetzung, kann aus dem konsensuellen Raum ein Konfliktraum werden, in dem Antagonismen nicht mehr auf rein symbolischer Ebene verhandelt werden.

DAUERDISSIDENZ

Institutionen ertragen jedes beliebige Mass an politischer Kunst. Einzige Bedingung hierfür ist der Distinktionsgewinn, der sich für die präsentierende Institution ergeben sollte. Nur der drohende Verlust ihrer zugewiesenen Kompetenz hinsichtlich Bedeutungsproduktion und der territorialen Verankerung derselben bedeutet Gefahr. Da sich Distinktion nicht aufteilen lässt, sondern eine begrenzte Ressource darstellt, hat sich der Topos «Politische Kunst» an Orten dauerhafter Dissidenz innerhalb der Kunstszene lokalisiert und damit letztlich auch neutralisiert. Das könnte damit zu tun haben, dass der Ausstellungsraum, wie überall sonst auch, als ein Konsensraum angelegt ist. Und obwohl – oder gerade weil – das einheitsstiftende Element des Engagements unverhohlen sichtbar ist, werden die Werke in das Gegenwartsbiz eingebettet. Überhaupt scheint das Problem in der Benennung selbst, dem Label «Politische Kunst» zu liegen. Bleibt die Frage: Was ist das Begehren des Klassifizierenden? In dem Nennen selbst scheint der Akt der Neutralisation zu liegen, einem Konsens gleich, der bemüht wird, um etwas Verstörendes, ausserhalb des Kanons Liegendes zu entschärfen, indem die Szene ihr eigenes Publikum wird. Erschwerend kommt hinzu, dass sich ein Politisches, das sich ereignet, in seiner Gegenwärtigkeit nicht abbilden lässt. Alle Objekte, Dokumente, Installationen können nur auf ein zurückliegendes Politisches verweisen. Ausstellungen können daher immer nur den geronnenen Prozess abbilden, dass sich unter dieser sichtbaren symbolischen Oberfläche die eigentlichen Antagonismen verbergen, müssen wir den Akteuren glauben. Das ist die Übersetzungsleistung, die der Besucher, die Besucherin bereit sein muss zu leisten. Und genau hier treten die grössten Reibungsverluste auf. Der Verdacht liegt nahe, dass der von KuratorInnen fantasierte Erscheinungsraum, also der Raum, in dem all diejenigen auftreten, die ihrem politischen Anliegen Ausdruck verleihen möchten und sich somit zu politischen Subjekten konstituieren, im besten Fall ein Raum der Wissenskonsomption ist. Wenn der Ausstellungsraum dennoch zum Erscheinungsraum wird, dann sind solche Ereignisse für KuratorInnen zumeist unerfreulicher Art⁹.

BEGEGNUNGSSTÄTTE: DAS FELD DER REPRÄSENTATION

Der Begriff, in dem sich Kunst und Politik überschneiden, ist der der Repräsentation. «Representation» bezeichnet im Englischen sowohl politische Vertretung als auch künstlerische Darstellung. In Unterscheidung von totalitären Formen der Repräsentation ist es wichtig, auf der Nicht-Übereinstimmung von Repräsentation und Reprä-

sentiertem zu beharren. Anstatt vorhandene Repräsentationsformen zu wiederholen, könnte es für KünstlerInnen heute interessanter sein, Apparate und Prozesse zu untersuchen, die die Form der Repräsentation kontrollieren. Dazu gehört auch das Hinterfragen der eigenen Rhetorizität. Diese Frage wird derzeit von denjenigen am lautesten gestellt, die in ihrer Arbeit auf technische Instrumente der Wahrnehmung, auf Kameras, angewiesen sind. Es sind zumeist FilmemacherInnen, die ein eher idiosynkratisches Verhältnis zum KünstlerInnendasein einnehmen. Es ist bezeichnend, dass das situationistische Filmschaffen bis heute als der Kristallisationspunkt des Verhältnisses von Kunst und Politik gilt. Ein Anliegen, das in den repräsentationskritischen Arbeiten Harun Farockis (*1944) und Hito Steyerls (*1965), um zwei Beispiele zu nennen, aufgenommen wird. In ihnen eröffnet sich ein medialer Zwischenraum, der die Bedingungen seiner Entstehung genauestens reflektiert. Beide erkennen den Film als Ergebnis einer medialen Fertigungskette, das Gefahr läuft, das, was es kritisiert, tragischerweise zu reproduzieren. Mag sein, dass die Uneindeutigkeit der institutionellen Verankerung dieser Arbeiten – es ist wahrscheinlicher, ihnen bei Festivals, Filmabenden oder Symposien zu begegnen als in Ausstellungen – die Kritik als solche erfahrbar macht. Wenn es den KünstlerInnen gelingt, ebensolche Räume dissidenter Erfahrungen und kritischer Zuseher- und Hörschaft zu eröffnen, dann kann Kunst durchaus auch politisch sein.

- ¹ Claes Oldenburg: «Ich bin für eine Kunst ...». In: Ausstellungskatalog «Claes Oldenburg: Eine Anthologie». Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 23.2.–12.5.1996.
- ² Robert Smithson: «The Artist and Politics: A Symposium». In: Artforum (New York) IX, 1, September 1970.
- ³ Ende der sechziger Jahre war die innenpolitische Lage der USA gekennzeichnet durch die Auseinandersetzung mit der Bürgerrechts- und Anti-Vietnamkriegsbewegung. Die Spannungen erreichten im Mai 1970 ihren vorläufigen Höhepunkt, als vier Studenten beim Protest gegen den illegalen Einmarsch der USA in Kambodscha von der Nationalgarde erschossen wurden.
- ⁴ Oliver Marchart: «Kunst, Raum und Öffentlichkeit(en)». Einige grundsätzliche Anmerkungen zum schwierigen Verhältnis von Public Art, Urbanismus und politischer Theorie». www.eipop.net
- ⁵ Oliver Marchart: «Der durchkreuzte Ort der Partei». In: «Transversal. Kunst und Globalisierungskritik». Hrsg. Gerald Raunig. Verlag Turia+Kant. Wien 2003.
- ⁶ Peter Bürger: «Theorie der Avantgarde». Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1974.
- ⁷ Graswurzelrevolution: Organisation, die die gewaltfreie Umwandlung der Gesellschaft aufgrund einer revolutionären Massenbewegung propagiert. Gleichnamiger Titel einer Zeitschrift, erstmals erschienen 1972, mit dem Ziel, Theorie und Praxis der gewaltfreien Revolution zu verbreiten und die Errichtung einer hierarchiefreien basisdemokratischen Gesellschaft vorzubereiten.
- ⁸ Hans Haacke: «Bemerkungen zur kulturellen Macht». Ausstellungskatalog Hans Haacke, Frankfurter Kunstverein, 10.9.–24.10.1976.
- ⁹ Kommentar von Marius Babias anlässlich des Besuches von Rechtsradikalen während einer Ausstellung zum Thema Rechtsradikalismus in der Kokerei Zollverein Essen 2001.

LOST IN TRANSLATION

Simone Schardt

La revendication d'un dépassement des limites de l'art et de la vie – politique comprise – telles que toutes les avant-gardes précédentes et suivantes l'expriment, s'est consumée. Or le déplacement minimal de cette limite, la signalisation de sa (nouvelle) position et de l'ampleur du déplacement peuvent être compris comme un acte d'art politique, mais exigent une démarche prudente.

LE PREMIER PROBLÈME: LA BONNE INTENTION

Dans les années 1990, il y avait un grand nombre de hordes d'artistes qui se jetaient sur des groupes marginaux plus ou moins socialement défavorisés et le font encore, afin de faire le bien dans un élan aveugle d'actionnisme. Cependant, tous ces «comités historiques de richesse» (Oliver Marchart) sont plutôt une forme d'engagement social de la part des artistes et n'ont rien à voir avec le politique. Les représentants de la théorie politique voient même dans cette pratique artistique engagée le déplacement d'un travail politique encore à fournir¹. Selon leurs critères, chaque politique qui se veut efficace en tant que telle exige que deux conditions fondamentales soient remplies. Elle doit être collective et organisée. C'est bien tout à fait le cas des groupes d'artistes activistes des années 1990, pourrait-on objecter. Ok, réplique la théorie politique, c'est la base, mais le travail vraiment politique s'organise de manière universelle, en réunissant les opinions sur divers problèmes sociaux. Elle s'efforcera de se positionner au moyen du concept d'une vision du monde. Cela exige la désindividualisation de ses acteurs et aussi une certaine continuité dans la présence². La seule désindividualisation a toutes les chances d'être perçue par les artistes comme un tort intolérable, et jusqu'ici, presque tous les projets ont échoué faute de permanence. S'il fallait remplir ces exigences de la politique, chaque projet artistique finirait (ou devrait finir) par la fondation d'un parti.

L'AUTRE PROBLÈME: L'ART COMME ORNEMENT

Ces exigences claires semblent sceller le caractère aphoristique d'un art politique. Peut-être est-ce là la raison de l'extériorité de l'engagement que de nombreux visiteurs éprouvent à la vue des écouteurs et des accumulations irrépressibles de classeurs fédéraux. Les designs d'exposition de ce type en disent plus long sur le «Look Engagement politique» que sur le politique lui-même et sont, si l'on peut dire: du «Politikitsch». Les stratégies d'auto-ornementation de la part des artistes posent un problème analogue, même s'il est d'une tout autre origine. L'auto-ornementation se produit lorsque l'on spraye «Mort aux

flics» en nuances de couleur sur toile ou que l'on installe des drapeaux nationaux à la manière hard-edge dans des bâtiments gouvernementaux. Rien à dire contre l'engagement de ces artistes, dont la position peut très bien être fondée sur leur biographie, toutefois les effets sociaux de produits artistiques ne dépendent pas de la conscience des artistes qui les ont produits, mais – et c'est essentiel – de leur statut de produit³. Et ce statut influence le marché de l'art, lorsque il est subordonné à l'économie d'attention de murs blancs de galerie, ou représente le pouvoir lorsque le produit orne finalement une architecture étatique.

CRITIQUE DES INSTITUTIONS REVISITÉE

Le domaine de validité de l'art est encore aujourd'hui occupé entièrement par une institution bourgeoise, le musée et ses satellites. Le pouvoir de fixer le statut social des œuvres d'art est aux mains d'une couche sociale triée sur le volet, dont la compétence est reconnue par la société bourgeoise⁴. La question de la constitution de ces compétences va dans la direction de la critique des institutions. Sa réponse enterre le mythe des objets d'art qui se hissent eux-mêmes au statut d'œuvre d'art reconnue du fait de leurs obscures caractéristiques intrinsèques. En ce sens, un art critique de l'institution est une composante indispensable d'un art politique, même s'il vise en premier lieu une institution culturelle. Les répercussions sociales de l'art ne sont pas contenues dans l'œuvre seule, mais sont déterminées de manière décisive par l'institution dans le cadre de laquelle l'œuvre apparaît. L'art y est tout autant partie de l'appareil idéologique gouvernemental que les institutions scolaires ou les partis. La question immanente au système de savoir comment les images sont produites et quelles productions d'images se voient attribuer des significations (et lesquelles en sont privées), comment se forment les définitions et comment, en fin de compte, elles influencent aussi les productions sociales de termes et d'images, est fondamentale.

La critique des institutions en est à présent à sa troisième génération. Elle a vécu tous les hauts et les bas: l'évolution à partir de l'Institutionnal Critique, orientée vers l'intérieur, en passant par la Critique of Institutions, dirigée depuis l'extérieur, jusqu'au dernier écho dans l'art contextuel des années 1990. Le terminus provisoire semblait être une étude commandée en 1994 par la Generali Foundation, dans laquelle l'artiste Andrea Fraser devait évaluer les activités culturelles de cette même fondation dans le cadre d'un travail de critique d'institution. Cette étude semblait moins une étude critique à l'institution Generali Foundation qu'une exhibition d'une autocritique institutionnalisée. De cette manière, la critique d'institution semblait éliminée, tranchée. Une réanimation ne semble possible que si le domaine à critiquer s'étend à des secteurs au-delà du champ de gravité institutionnel. La question décisive de l'art à motivation politique pourrait donc être aujourd'hui: où est l'art? Et une réponse possible: aucune idée, il était encore là hier. Les institutions supportent l'art politique dans la plus large mesure. La seule condition est le gain de distinction qui doit en résulter pour l'institution qui le pré-

sente. Seule la menace de perdre la compétence qui lui est attribuée en matière de production de signification et d'ancrage territorial de celle-ci représente pour elle un danger à prendre au sérieux.

LIEUX DE RENCONTRE: LE CHAMP DE LA REPRÉSENTATION

Le terme selon lequel l'art et la politique se recoupent est celui de la représentation. Representation, en anglais, qualifie à la fois la représentation politique et la représentation artistique. A la différence des formes totalitaires de la représentation, il est important d'insister sur la non-correspondance entre la représentation et le représenté. Au lieu de reproduire des formes de représentation existantes, il pourrait être aujourd'hui plus intéressant pour les artistes d'étudier des appareils et des processus qui contrôlent la forme de la représentation, mais aussi de remettre en question leur propre rhétorique. Cette question est posée avec le plus de véhémence par ceux qui, dans leur travail, dépendent d'instruments techniques de perception, d'appareils. Ce sont surtout les cinéastes qui ont un rapport plutôt idiosyncrasique avec leur état d'artistes. Il est caracté-

ristique que la création cinématographique situationniste ne soit jusqu'à aujourd'hui que le point de cristallisation du rapport entre art et politique. Il se peut que le caractère ambivalent technique de l'ancrage institutionnel de ces travaux – il est plus probable de les trouver lors de festivals, de soirées de projection ou de symposia que dans des expositions – rende expérimentable la critique en tant que telle. Si les artistes réussissent à faire entendre de tels lieux d'expérience dissidente et à ouvrir à la critique les spectateurs et les auditeurs, alors l'art peut très bien être politique.

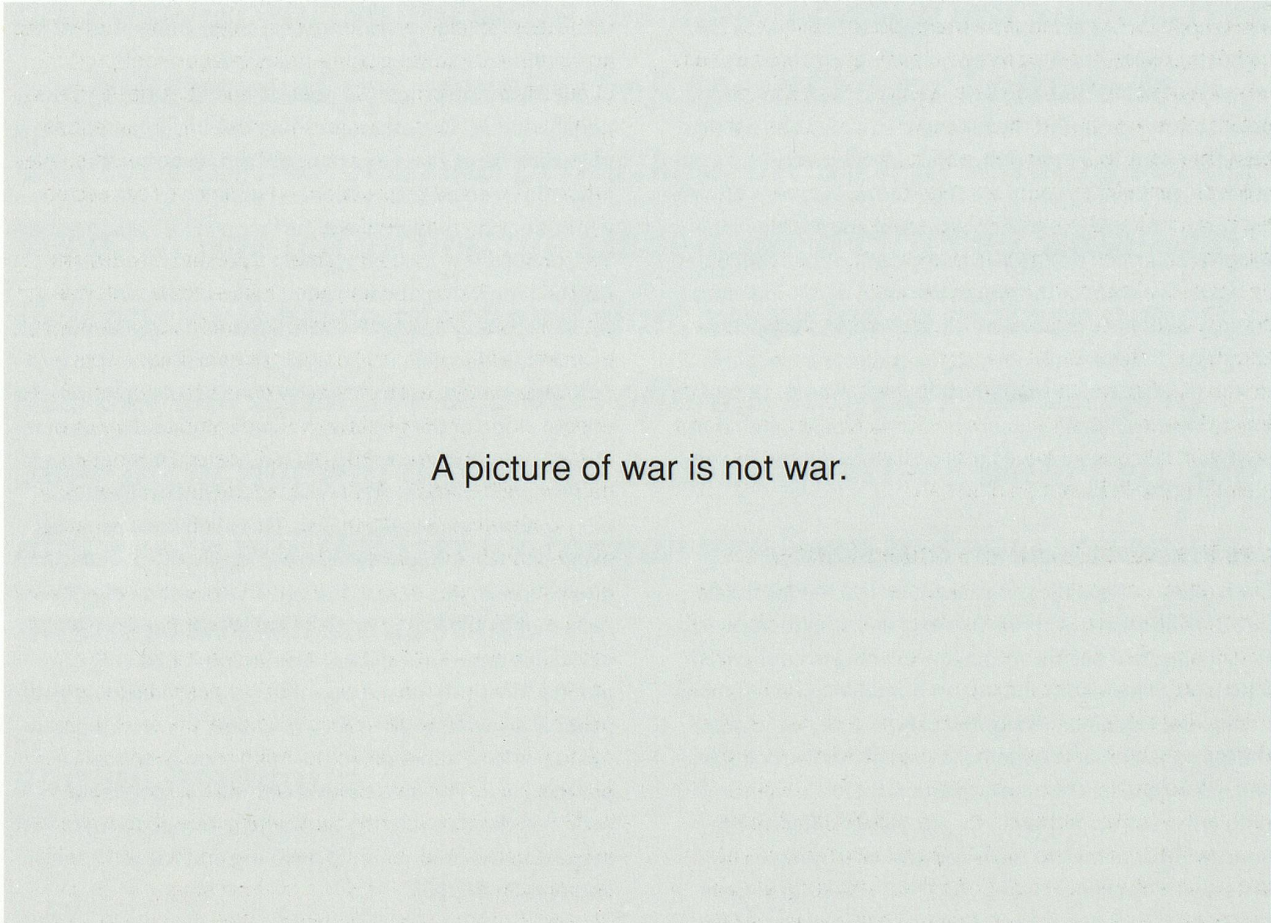
¹ Oliver Marchart: «Kunst, Raum und Öffentlichkeit(en). Einige grundsätzliche Anmerkungen zum schwierigen Verhältnis von Public Art, Urbanismus und politischer Theorie».

² Oliver Marchart: «Der durchkreuzte Ort der Partei»: Transversal. Kunst und Globalisierungskritik. Hrsg. Gerald Raunig, Turia+Kant, Vienne 2003.

³ Peter Bürger: Theorie der Avantgarde. Suhrkamp. Frankfurt-sur-le-Main 1974.

⁴ Hans Haacke: Bemerkungen zur kulturellen Macht, in: Ausstellungskatalog Hans Haacke, Frankfurter Kunstverein, 10.9.–24.10.1976.

Image du Prêt de film de novembre 2004 de Hito Steyerl



A picture of war is not war.

LOST IN TRANSLATION

Simone Schardt

The call to bridge the boundary between art and life (including in the political realm), as proclaimed by all the preceding and successive generations of avant-gardists, has worn itself out. On the other hand, the slight shift of that boundary, the characteristics of its (new) course and the degree to which it has shifted can be seen as an act of political art. We must, however, proceed in the matter with circumspection.

THE ONE PROBLEM: GOOD INTENTIONS

During the nineties, hordes of artists threw themselves (and continue to do so) into socially disadvantaged – to a greater or lesser degree – fringe groups to do good through blind actionism. However, such group actions – in the meantime qualified by Oliver Marchart as „historic welfare committees“ – are more a measure of the artists' social engagement, with no political implications at all. To political theorists, this sort of engaged artistic activity tends to postpone all the political projects that remain to be carried out. According to the criteria that these theorists set forth, every political project should – to be effective – fulfill two basic requirements: it must be collective, and it must be organized. All this does, in fact, apply to the doings of the activist artist groups of the nineties. To which the political theorists reply in return that, although this serves as a basis, truly political projects are those organized on a universal scale, bunching together individual opinions on various social problems. Their goal is to conceptualize a unified stand on the state of the world, implying a „dis-individualization“ which, in itself, represents a frightful imposition on artists. Indeed, until now, all the projects have failed due to their lack of permanency. In other words, to do justice to these politically-inspired criteria would mean that every artistic project would (have to) end with the founding of a political party!

THE OTHER PROBLEM: ART AS DECORATION

Such clear-cut qualifications seem to seal the formulaic fate of political art. Perhaps this explains why today's artistic engagement seems so shallow to viewers confronted with piles of headsets and insurmountable accumulations of binders. Exhibition designs of this sort say more about the look of political engagement than about the political itself – they are, in a nutshell, „political kitsch“. The same problem crops up, although for altogether different reasons, when it comes to „self-decoration“ strategies by artists – things like spraying „fuck the police“ in various colors onto canvasses or setting up hard-edge-style flags

in government buildings. Not that this is meant as a rebuke against these artists, whose approach may be thoroughly warranted by their biography. Simply, the social impact of an artistic product derives not from the producing artist's awareness but – and this is essential – from its very status as a product. Hence, being mounted on the blank museum walls of the new „attention economy“ ties a work to the art market, and serving to adorn government buildings ties it to the powers that be.

INSTITUTIONAL CRITIQUE REVISITED

It is the bourgeois institution of the museum, and its offshoots, that determines art's sphere of validity. This power to determine the social status of art works belongs to a select social stratum, whose authority in the matter is recognized by bourgeois society. The question of what constitutes such authority implies institutional critique; its answer rejects the myth whereby art objects are elevated to the rank of acclaimed works of art on the basis of certain obscure features inherent in them. In this sense, art that is critical of an institution represents an indispensable building block for any political projects, even those that start off in a cultural vein. An art work's social impact does not lie exclusively in the work itself: it is determined by the institution serving as its showcase. In this line of thought, art is just as much a part of the ideological State apparatus as are scholastic establishments or political parties. The questions – inherent in the very system – of how paintings are produced and to which of them significance is to be assigned (or not), how concept formulations are undertaken and, finally, how in this way social meaning and the production of paintings are influenced – are vital. In the meantime, the third generation has taken up institutional critique. The experience has had its high and its low points, running its course through the transformation of inwardly directed institutional critique, on to the critique of institutions by outsiders and further on to its dying echo in the „context art“ (coined by Peter Weibel) of the nineties. For the time being, the end point seems to lie with the 1994 project by Andrea Fraser for the Generali Foundation: in an institutionally critical work, the artist set out to evaluate Generali's cultural activities. This resulted in less of a critical study of the institution than a blatant display of institutionalized self-critique, thus putting an abrupt end to institutional critique. The revival of institutional critique only seems conceivable inasmuch as its scope could be expanded to include areas beyond the institutional field of gravitation. In this sense, the decisive question of politically motivated art today could be: „Where is art?“ And as a possible answer: „No idea – yesterday it was still around.“ Institutions put up with every possible degree of political art with, as their only requisite, the work's potential to confer distinction on the institution serving as a platform to it. The only danger with which they must reckon is the threat to the authority assigned to them with respect to the production of meaning and the territorial incorporation thereof.

MEETING POINTS: THE FIELD OF REPRESENTATION

The concept enabling art and politics to overlap is that of representation – a word that, in English, is as political as it is artistic. In contrast to totalitarian forms of representation, it is important for the non-agreement between the representation and the represented to be upheld. Instead of repeating existing forms of representation, it might be more interesting for today's artists to investigate the devices and processes that control the forms of representation. This would include scrutinizing their own rhetoricity. Currently, this question is being taken up most enthusiastically by those whose work depends on perception obtained through technological instruments, through cameras. This would be mainly film makers – people who tend to strike a rather idiosyncratic attitude towards the artist existence. In telling fashion, until now the relationship between art and politics has best been crystallized by situa-

tionist filmmaking. It could be that the ambiguity of the institutional bases for these works – which are more likely to be featured at festivals, film nights or symposia than in exhibitions – is what allows for criticism as such. If artists can succeed in setting up just such venues featuring dissident experiences and catering to critical viewer and listener audiences, then art can definitely also be political.

¹ Oliver Marchart: «Kunst, Raum und Öffentlichkeit(en). Einige grundsätzliche Anmerkungen zum schwierigen Verhältnis von Public Art, Urbanismus und politischer Theorie».

² Oliver Marchart: «Der durchkreuzte Ort der Partei». In: Transversal. Kunst und Globalisierungskritik. Hrsg. Gerald Raunig, Turia+Kant, Vienna 2003.

³ Peter Bürger: Theorie der Avantgarde. Suhrkamp. Frankfurt am Main 1974.

⁴ Hans Haacke: Bemerkungen zur kulturellen Macht, in: Ausstellungskatalog Hans Haacke, Frankfurter Kunstverein, 10.9.–24.10.1976.

politische kunst ist ein dehnbare begriff. sozialistischer realismus ist auch politische kunst. mich interessiert kunst, die gesellschaftspolitische zusammenhänge mit subjektiver realität verknüpft. gesellschaftspolitik oder kulturelle wertvorstellungen und praktiken, die sich ja ständig verändern, wende ich an und die stellen, die irritieren, unbehaglich oder vielversprechend sind, zeige ich in meiner arbeit, aus der perspektive des betroffenen subjekts sozusagen, aber nicht nur auf der suche nach subjektiver wahrheit. die diversen politikunstrichtungen gehören in dem sinne zu meinem arbeitsmaterial.

sabina baumann