

Schon relativ bald nach ihrer Taufe als *institutionskritische Kunst* erfuhren jene Positionen der Konzept- und Installationskunst, denen dieser Beiname seitens der Kunstkritik während der späten 1970er und frühen 1980er Jahre lobend hinzugefügt worden war, eine Abwertung. Ihr kritisches Engagement, das durch das Label der Institutionskritik angezeigt werden sollte, erschien in zweierlei Hinsicht als weitgehend substanzlos. Erstens und grundsätzlich wurde den Arbeiten vorgeworfen, dass sie institutionelle Netzwerke und Machtstrukturen lediglich offenlegten, ihnen eine ästhetische Form gaben, aber keine sozio-politische Aktivität motivierten oder einforderten. Sie wurden – so der zweite Vorwurf – direkt wieder als Kunstobjekte kommodifiziert und verblieben damit im System der Kunst.<sup>1</sup>

Es ist naheliegend, dass sich diejenigen Kunstprojekte, die momentan als *participatory art* beziehungsweise als *social practice* beschrieben werden, vor der Folie dieser Vorwürfe behaupten müssen.<sup>2</sup> Im Rahmen einer Diskussionsrunde zu *social artwork*, die 2012 in der Zeitschrift *October* publiziert wurde, diskutieren KunsthistorikerInnen, KünstlerInnen und KritikerInnen aktuelle künstlerische Strategien, sich aus dem Kreislauf der Reintegration in das Kunstsystem zu befreien. Die DiskussionsteilnehmerInnen beschreiben die vermehrte künstlerische Nutzung von Kunstinstitutionen für kunstferne Aktivitäten als *occupation* – ein Begriff, der durch die aktuelle, linkspolitisch orientierte *occupy*-Bewegung an Schlagkraft gewonnen hat. Diese Inbesitznahme des musealen Raumes kann als Versuch verstanden werden, dem deskriptiven Impetus der Institutionskritik zu entkommen, indem man die Institution umnutzt: «The museum is not critiqued but repurposed: *occupied* by something else.»<sup>3</sup>

Der gleiche Vorwurf, den die Kritik schon Anfang der 1990er Jahre gegenüber der institutionskritischen Kunst und ihrer Kommerzialisierung äusserte, wird aber umgekehrt auch von KünstlerInnen bezüglich des institutionskritischen Diskurses formuliert. In *October*, in dem während der späten 1970er und 1980er Jahre die *institutional critique* erstmals von den Kunsthistorikern und Kritikern Benjamin H. Buchloh, Douglas Crimp und Craig Owens ausführlich theoretisch gefasst wurde, macht 2012 der Künstler Matthew Friday das starre Regelwerk des Journals aus Autoren, Methodologien, Publikum und Verbreitung mitverantwortlich für eine institutionalisierte Zahnlosigkeit des kritischen Diskurses. Friday zufolge riskiert die Zeitschrift dadurch, nicht an der gesellschaftskritischen Dynamik der *occupy*-Bewegung teilzunehmen, sondern sich lediglich als deren intellektueller Kommentar anzubieten.<sup>4</sup>

Im Jubiläumsheft der *Texte zur Kunst*, mit dem 2011 das zehnjährige Bestehen der Zeitschrift gefeiert wurde, weist die Künstlerin Andrea Fraser auf die Rolle

dieses Journals in der stetigen institutionellen Kommodifizierung und diskursiven Funktionalisierung der Institutionskritik hin. Fraser, die als Urheberin des Begriffs *institutional critique* gilt, moniert, dass der kritische Diskurs Gefahr laufe, sich selbst als kritisch zu inszenieren, ohne tatsächlich Anteil an gesellschaftlichen Veränderungen zu haben. Künstlerischer und theoretischer Diskurs leiden Fraser zufolge unter demselben Anspruch der politischen Funktionalisierung, die sie nur inszenieren, nicht aber realisieren können.<sup>5</sup> Jene zwei Journale, die sich im englischsprachigen und deutschsprachigen Bereich als Sprechorgane der Institutionskritik etabliert haben, werden somit aktuell mit ihrem eigenen Anspruch konfrontiert.

In beiden Zeitschriften wird die künstlerische Arbeit des 2012 verstorbenen US-amerikanischen Künstlers Mike Kelley als ein wichtiges Beispiel für die aktuelle Entwicklung institutionskritischer Kunst diskutiert. Howard Singermann beschreibt 2008 in *October* Kelleys Installation *Educational Complex* als der Disziplin der *cultural studies* zugehörig, weil sie die soziale Konditionierung ästhetischer Rezeption aufschlüssele.<sup>6</sup> Die AutorInnen der 89. Ausgabe der *Texte zur Kunst* (März 2013), die Kelley gewidmet ist, verstehen seine Auseinandersetzung mit kulturellen Artefakten und den mit ihnen verbundenen Praktiken und Narrativen als «Intervention», als eine «Politik», die den aktuellen soziokulturellen *status quo* nicht nur anzeigt, sondern verändert.<sup>7</sup> Kelleys Materialwahl (abgeliebte Kuscheltiere), seine Techniken (Handarbeit und Heimwerken), seine selbstironischen Auftritte in den Videoarbeiten anderer Künstler und seine sehr ernsthafte Teilnahme am theoretischen Diskurs in Form von Interviews und Texten werden hier als Indizien für die kritische Haltung des Künstlers gegenüber der gesellschaftlichen Realität bewertet und untersucht.

Kelleys Installation *Mobile Homestead*, die 2011 initiiert und seit dem Tod des Künstlers im Januar 2012 von den Auftraggebern, dem Museum of Contemporary Art, Detroit (MOCAD) und der britischen Artangel-Foundation, weitergeführt wird, findet in der Ausgabe von *Texte zur Kunst* noch keine Erwähnung. *Mobile Homestead* bietet sich aber an, um Kelleys differenzierte Reaktion auf den Anspruch, den die Organe und Institutionen des kritischen Diskurses an ihn richten, zu analysieren – eine Reaktion, die einerseits als ein Eingeständnis des notwendigen Scheiterns am Utilitarismus *sozialer Kunst* verstanden werden kann. Als ernstgemeintes, vom eigenen Scheitern unbefangenes Experiment reflektiert sie andererseits die für Kunstwerk und Künstler problematische Suche nach sozialer Autorisierung.

### ***Mobile Homestead* – Ein Zuhause als Institution**

Kelley wuchs in Westland, Michigan, auf, einem Vorort von Detroit. Viele seiner Projekte haben ihren konzeptuellen und ästhetischen Ursprung in dieser bürgerlichen Nachbarschaft. Für *Mobile Homestead* gab er eine Reproduktion seines Elternhauses in Auftrag, einem schlichten, eingeschossigen Haus im Ranch-Stil, mit weißer Holzverschalung, einer angebauten Garage und einer kleinen Veranda. Da das ursprüngliche Elternhaus ebenfalls vorfabriziert war, konnte die Replik einfach bestellt werden.<sup>8</sup> Kelleys Nachbau besteht aus drei unterschiedlichen Teilen. Die dauerhafte Architektur von *Mobile Homestead*, die den Grundriss des Elternhauses wiederholt, wurde auf einem Grundstück neben dem Parkplatz des Museum of Contemporary Art, Detroit errichtet. Die Fassade des Hauses



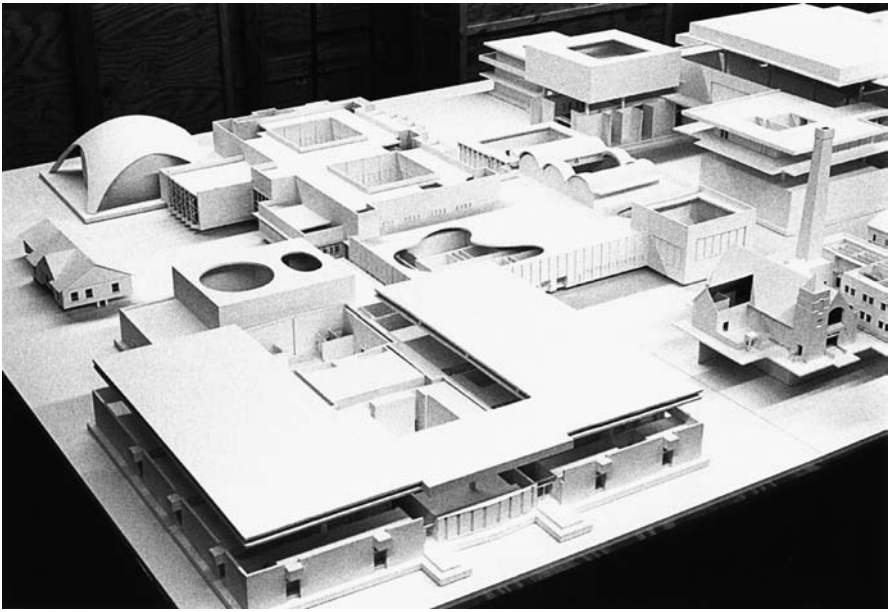
1 Mike Kelley, Architekturmodell des Elternhauses aus *Educational Complex*, 1995.

kann von dieser Struktur abgenommen werden und bietet zweimal jährlich einen mobilen Raum für soziale Dienste in den Vororten Detroit. Unterhalb der fest installierten und öffentlich zugänglichen Architektur liess Kelley zudem ein labyrinthisches Kellergeschoss auf mehreren Stockwerken anlegen, das der Öffentlichkeit nicht zugänglich ist. Kelley hatte stattdessen geplant, den Keller als Atelier zu verwenden und gelegentlich befreundete Künstler einzuladen, den Raum für jede Form künstlerischer Aktivität zu nutzen, die ihnen in den Sinn kam.

Die Verwendung des eigenen Elternhauses kann als ein Zitat aus der früheren Installation *Educational Complex* gelten (Abb. 1). 1995 konstruierte Kelley dieses architektonische Modell, das alle Bildungseinrichtungen versammelt, die er in seinem Leben besucht hat. Trotz der einheitlich weissen Modellpappe wirkt das kleine Einfamilienhaus neben der monumentalen Funktionsarchitektur der öffentlichen Schulen wie ein Fremdkörper, der am Rande der grossen Präsentationsplattform befestigt ist (Abb. 2). Seine Architektur ist zwar ebenso *ready-made* wie die der Schulgebäude, die massenproduzierte Form zeigt aber gleichzeitig seine spezifische Funktion an – das eingeschossige Haus ist ein Modellzuhaus für die mittelständische amerikanische Familie der 1970er Jahre. Die Architektur im Ranch-Stil impliziert die ideologische Verbundenheit zu Natur und Landwirtschaft, die integrierte Garage weist auf mässigen Wohlstand hin.

Kelley rekonstruierte die Grundrisse aller Gebäude für den *Educational Complex* aus dem Gedächtnis, Erinnerungslücken füllte er mit neutralen weissen Kuben, die er in die Modelle einbaute. Sein Elternhaus konnte er annähernd fehlerfrei und vollständig räumlich wiedergeben. Dem Haus wird als räumlich-konkretem Fixpunkt in einem Kontinuum anderer Bildungskomplexe auch formal seine besondere, und zugleich randständige Position zugewiesen. Es ist integraler Bestandteil der Ausbildung des Individuums und Künstlers Mike Kelley. Durch seine autobiografische Spezifität öffnet das Haus den Begriff der Institution für die Beschreibung von jedem Ort, an dem man sozial geprägt wird.

Im Ausstellungsraum liegt unter dem aufgebockten Architekturmodell des *Educational Complex* eine Matratze, die den Besucher dazu einlädt, die Unterseite der Platte zu begutachten. Aus normaler Betrachterperspektive unsichtbar ist dort ein Modell des Kellers der Kunstschule Kelleys angebracht, des California Institute of the Arts (Cal Arts) in Los Angeles.<sup>9</sup> Man blickt buchstäblich auf die Un-



2 Mike Kelley, *Educational Complex* im Installationsprozess (Stevenson Junior High School im Vordergrund, dahinter das Elternhaus), 1995.

terseite der künstlerischen Erziehung, die normalerweise im Verborgenen bleibt. Im *Educational Complex* spielt Kelley mit dieser Einladung, unter die institutionelle Oberfläche zu blicken, auf einen Vorfall in einer Grundschule in Los Angeles an, wo Schüler von Tunneln unter den Schulgebäuden berichteten, in denen körperliche Züchtigungen und sexuelle Übergriffe vollzogen wurden. Die kollektive Überzeugungskraft war so stark, dass die Behörden schliesslich den Boden unter dem Gebäude aufbrechen liessen, aber keine Spuren von Untertunnelung vorfanden.<sup>10</sup>

In *Mobile Homestead* wird diese imaginierte Untertunnelung real, aber sie ist gleichzeitig für den Besucher weder visuell noch physisch zugänglich. Die institutionelle Macht eines geheimen Ortes zur Gewaltausübung wird überlagert von der Zuschreibung des labyrinthischen Kellers als Künstleratelier, als unzugänglichem Ort kreativer Macht.<sup>11</sup> Eine schmale Falltür im öffentlich zugänglichen, fest installierten Teil des Hauses zeigt die Existenz dieses verbotenen Ortes an, seine Form und seine Dimensionen können aber nicht verifiziert werden. Unter der Oberfläche des politisch korrekten *public art space* gibt es einen privaten Ort künstlerischer Produktivität, fensterlos und unabhängig von der Funktionszuschreibung des freundlichen Einfamilienhauses als *social artwork*.

### Raum für das Soziale – Vor und hinter der Fassade

Oberirdisch soll das Haus als ein Ort dienen, an dem soziale und gesellschaftliche Aufgaben umgesetzt werden können. Nach Kelleys Vorstellung sollten sich private und städtische Organisationen um Aufnahme in das *Mobile Homestead* bewerben, und die Räume für ihre unterschiedlichen Bedürfnisse nutzen können. Dabei war für ihn entscheidend, dass das MOCAD zwar die logistische Betreuung über-

nehmen, aber keine programmatische Auswahl unter den eintreffenden Nutzungsanfragen treffen würde. Die anonymen Alkoholiker, Bastelgruppen für Kinder, Lesekreise, eine safer-sex-Beratungsstelle oder Handarbeitsgruppen sollten sich gegenseitig die Klinke in die Hand geben. Die abnehmbare Fassade des Gebäudes wird zweimal im Jahr auf eine Tour durch Detroit geschickt, und auch sie übernimmt dann eine soziale Funktion, wünschenswerterweise eine Aufgabe, die von der maroden Stadtverwaltung nicht mehr angeboten werden kann – sie fungiert beispielsweise als Lebensmittelausgabe, Fixerstube oder mobile Bibliothek, die die Aussenbezirke Detroits anfahren soll. MOCAD möchte sich an diese Vorgaben des Künstlers halten und die Zugänglichkeit der Räume in erster Linie von der logistischen Machbarkeit der vorgeschlagenen Projekte abhängig machen. Sie sollen in keinem konzeptuellen oder inhaltlichen Zusammenhang zu den museumspädagogischen Aufgaben der Institution oder ihrem Kontakt zur lokalen Bevölkerung stehen.<sup>12</sup> Das Programm für die mobile Fassade wird jedoch wegen der erschwerten Logistik stärker von der Institution selbst entwickelt. Hinzu kommt, dass ihr Programm nach Kelleys Tod aufgrund der ungesicherten Finanzierung einer unklaren Zukunft entgegenblickt.

Kelleys Entscheidung, seine Elternhausreplik derart kompromisslos sozialer Aktivität zu verschreiben, zeigt seine grundsätzliche Skepsis gegenüber der Vorstellung einer *social artwork* an. Er übertrifft den an ihn gestellten öffentlichen Auftrag, als Kulturarbeiter ein soziales Kunstprojekt zu realisieren. Statt einem Raum für soziale Interaktion stellt er sogar zwei zur Verfügung und die Mobilität der Fassade lässt den *social outreach* der Kunst real werden. Die Schauseite bürgerlichen Wohlstands macht Halt in kunstfernen Sphären und übernimmt direkt soziale Funktion, das Kunstwerk wird ausserhalb des Kunstsystems de-territorialisier: Eine ästhetische Brechung dieser Funktionalisierung ist nicht in den Programmen selbst erreicht, sondern durch ihre Ausführung in der deplatzierten suburbanen Elternhausarchitektur und deren zeitweilige Inbesitznahme unterschiedlicher urbaner Räume. Die Fassade fungiert dabei wie ein Bühnenbild. Sie trägt nicht nur das Ideal einer mittelständischen, geordneten Infrastruktur in die maroden Stadtbezirke, sondern sie fungiert auch als dessen Bild. Sie *inszeniert* sich als soziale Aktivität und *zeigt* eine bürgerliche Utopie, die nur zeitweilig und symbolisch realisiert wird.

Kelley zufolge wird durch diese Umarmung der sozialen Funktion zugleich das Scheitern eines derart auf seine öffentliche Aufgabe zugeschnittenen Kunstprojekts sichtbar:

*Mobile Homestead*, after being filtered through the institutions of the art and community services, is successful as a model of my own belief that public art is always doomed to failure because of its basic passive/aggressive nature.<sup>13</sup>

Er versteht die Fassade des Elternhauses als physische Manifestation jener Fassade, die jedes Individuum der Gesellschaft präsentiert, um die eigenen egoistischen Begehrlichkeiten und Phantasien zu verbergen: «My belief is that one always has to hide one's true desires and beliefs behind a façade of socially acceptable lies.»<sup>14</sup> In *Mobile Homestead* räumt Kelley seinen eigenen Wünschen ebenso kompromisslos ihren Platz ein wie jenen der Gesellschaft. Im Keller kann er «anti-soziale» Kunst produzieren.<sup>15</sup> Das Scheitern sozialer Kunst ist somit eingebaut; erstens in der Realisation, dass MOCAD und Detroit den Unterhalt des Projekts nicht dauerhaft sichern können werden und seine soziale Autorisierung damit

rein symbolisch bleibt. Zweitens in der räumlichen Trennung von sozialer Funktion im Erdgeschoss und künstlerischer Intention im Keller, vereint unter dem Dach des replizierten Elternhauses von Kelley. Drittens weil die Fassade eine *Farce* ist; anstatt auf reale Bedürfnisse ihrer Adressaten zu antworten inszeniert sie sich in unterschiedlichen sozialen Funktionen. Verkompliziert und gleichzeitig produktiv wird dieses Scheitern durch die mehrfach überlagerte Mobilität dieses sozialen Kunstwerks.

### **Städtische Distanzen – Ein Zuhause für Detroit**

Der Begriff *Homestead* meint nicht nur *Zuhause*, sondern beschreibt durch seine historische Verwendung im *Homestead Act* von 1862 auch die Aktivität der Inbesitznahme von Land. Indem man sich an einem Ort niederliess, ein Haus baute und den Grund und Boden landwirtschaftlich erschloss und bewirtschaftete, erlangte man nach fünf Jahren das Recht, dieses Stück Land sein Eigentum zu nennen. *Homestead* bezieht sich somit nicht lediglich auf das Haus, sondern auch auf das Grundstück, auf dem es erbaut wurde.

Kelley brachte dem Konzept der ortsspezifischen Kunst ähnlich viel Skepsis entgegen wie dem der sozial engagierten Kunst.<sup>16</sup> Entsprechend vielschichtig sind die Ortsbezüglichkeit seines *Mobile Homestead* und ihre institutionskritischen Implikationen. Das suburbane Original, dessen Replik *Mobile Homestead* ist, kann selbst als ein architektonisches Symbol für den uramerikanischen Traum des *homesteading* verstanden werden. Zwar verdienten während Kelleys Kindheit in Westland die Besitzer solcher Häuser ihr Geld nicht mehr mit Landwirtschaft, sondern in den Fabriken der Automobilhersteller Ford, Chrysler und General Motors. Aber die Vorstellung der Inbesitznahme, der Wunsch, sich einen Wohn-Ort zu schaffen und diesen zu gestalten, lässt sich am amerikanischen Städten wie Detroit zugrundeliegenden *grid* ablesen. Sobald man den architektonisch verdichteten Downtown-Bereich verlassen hat, reihen sich freistehende Einfamilienhäuser in die regelmässigen Rastergitter der Grundstücke ein.

In Detroit hat sich diese Struktur seit den 1970er Jahren durch den wirtschaftlichen Niedergang der Automobilindustrie entleert – Detroit's Bevölkerung hat sich halbiert, ca. 800 000 Menschen leben nun auf einer Fläche, in die Boston, Manhattan und San Francisco integriert werden könnten.<sup>17</sup> Durch die Entscheidung der Stadtverwaltung, eine grosse Anzahl leerstehender Gebäude abzureissen, um die Instandhaltungskosten zu umgehen und die Fläche für zukünftige Investoren zu räumen, haben sich insbesondere rund um die Innenstadt riesige Brachflächen gebildet.<sup>18</sup> Hier wächst nun die Natur wieder in die Stadt hinein, nur behindert durch das regelmässige Strassengitter und unterbrochen von wenigen, scheinbar wahllos eingestreuten, bewohnten und lebendigen Strassenzügen. Das MOCAD ist an der Woodward Avenue situiert, einst eine Lebensader der Autostadt, die die Berufspendler auf sechs Spuren von Vororten wie Westland nach Downtown Detroit und zurück transportierte. Es befindet sich in Laufnähe zu den zwei weiteren noch funktionsfähigen Kulturinstitutionen der Stadt, dem Detroit Institute of Art und dem Detroit Symphony Orchestra. Das 2006 gegründete Museum hat ein ehemaliges Autohaus bezogen, es wird flankiert von einem grossen Parkplatz. In nördlicher und nordwestlicher Richtung dehnt sich eine riesige, kaum von funktionaler Architektur unterbrochene Leerfläche zwischen Midtown und Downtown.





3 Mike Kelley, *Mobile Homestead*, 2010.

Kelley setzt nun in diese postindustrielle Brache das Vorortsidyll des mittelständischen Zuhauses: Auf gepflegtem grünem Rasen steht das weiße Haus, die Backsteinmauer im Hintergrund ist himmelblau gestrichen. Das Grundstück ist von einem übermannshohen Maschendrahtzaun eingefriedet, Stacheldraht sichert ihn davor, überwunden zu werden. Erfährt Kelleys Haus diesen Schutz durch seinen Status als Kunstwerk oder durch die Tatsache, dass es als Architektur einen Fremdkörper darstellt in der Umgebung, in die es versetzt wurde? Als Symbol einer aufstrebenden weissen Mittelklasse der 1970er Jahre kann die Architektur als ein Affront für die weitgehend schwarze Bevölkerung des heutigen, wirtschaftlich zugrundegerichteten Detroits verstanden werden.<sup>19</sup> *Mobile Homestead* ist, wie Kelley sagt, als öffentliche Kunst «passive/aggressive»: wohlmeinend, aber gleichzeitig selbstgefällig und moralgesättigt in seinem sozialen Auftrag für die *inner city*.

Kelley hat die Distanz, die zwischen dem ursprünglichen Standort des Wohnhauses und der Platzierung seiner Replik liegt, zum Thema der ersten Reise der mobilen Fassade von *Mobile Homestead* gemacht (Abb. 3). Drei Videoarbeiten vermessen die Jungfernfahrt, auf der die Fassade ihr Original in Westland besucht. Aufzeichnungen der Architekturen entlang der vorgegebenen Strecke sind mit Interviews mit den Bewohnern der Gebäude entlang des ehemals geschäftigen Boulevards durchsetzt. Prostituierte, Biker, Pfarrer und Sozialarbeiter kommen zu Wort, Heroinabhängige, Geschäftsinhaber und Restaurantbesitzer.

Während *Going West on Michigan Avenue from Downtown Detroit to Westland* den *white flight*, die Flucht des weissen Mittelstands aus dem Downtownbezirk während der 1970er Jahre, nachfährt, kehrt *Going East on Michigan Avenue from Westland to Downtowon Detroit* diese Bewegung um und zeigt mit den Aufzeichnungen der statischen Kamera aus der fahrenden Architektur ein Kontinuum sich stetig verschlechternder Infrastruktur – die ironische Referenz auf Ed Ruschas LA-verliebte filmästhetische Fotostrecke *Every Building on the Sunset Strip* ist nicht zu übersehen.<sup>20</sup> Im dritten Film, der die Eröffnung von *Mobile Homestead* als sozialen Treffpunkt feiert, sind Fassade und Wohnhaus wieder auf dem Grundstück neben dem Museum vereint. Wenn die abtrennbare Fassade zukünftig zweimal jährlich

auf Reisen geht, dann muss Kelleys Wohnhausreplik mit Planen abgedichtet werden – ihr Aussehen gleicht sich in diesen Momenten dem umgebenden, düsteren Stadtbild an, sie wirkt wie ein verlassenes Haus, «a ruin in a city full of ruins», wie Kelley für die Zukunft des Hauses als öffentliches Kunstwerk vorhergesagt hatte.<sup>21</sup>

Kelley hat seine *social artwork* in einem Gebäude realisiert, dessen institutionalisierte Architektur sowohl dem benachbarten Museum als auch der aktuellen Realität seines städtischen Kontexts diametral entgegengesetzt ist. Er vereinbart mit seinem Projekt nicht die physische Struktur des Museums, das ja im Übrigen selbst die architektonischen Überreste einer vergangenen Autoindustrie okkupiert hat, sondern nimmt für seine soziale Auftragskunst die Architektur des Eigenheims in Beschlag. Indem er selbst einen Ort für die geplante soziale Aktivität bereitstellt, der sich nicht in die Institution einfügt, sondern sich über Eck zu ihr positioniert, schafft er buchstäblich die Rahmenbedingungen für eine aktualisierte, kritische Diskussion zur Funktionserweiterung zeitgenössischer Kunst auf soziales Engagement.

*Mobile Homestead* reflektiert das binäre Verhältnis zwischen Institution und Kunstobjekt, das immer wieder neu greifen konnte und für die Kommodifizierung selbst der konzeptuellsten Projekte mitverantwortlich gemacht werden kann. Die Architektur beansprucht ihren vom Museum unabhängigen Standort und übernimmt andere Funktionen, aber sie ist gleichzeitig skulptural, eine Replik von Kelleys mittelständischem Elternhaus, die sich in sein eigenes, kunstimmanentes Bezugssystem eingliedert. Auf gepflegtem Grün vor blauer Backsteinwand verliert die Architektur ihre Funktionsfähigkeit, sie dient sich in seiner Funktion als Bild der ästhetischen Symbolisierung an. Stärker als andere Künstler der Gegenwart distanziert Kelley die Funktion des von ihm bereitgestellten Ortes als soziale Begegnungsstätte von seiner eigenen künstlerischen Arbeit. Man muss den Standort wechseln, um *Mobile Homestead* als Kunst zu begegnen – das Haus verlassen beispielsweise, oder auf die Präsentation der Aktivitäten im verbotenen Keller hoffen.<sup>22</sup>

Für das MOCAD wird Kelleys Haus zwangsläufig zum Problem. Es wird auf seine ureigensten musealen Aufgaben des Bewahrens und Vermitteln verwiesen – was in Bezug auf *Mobile Homestead* eine grosse Herausforderung darstellt. Es muss vermitteln zwischen den Besuchern des Kunstwerks und jenen der sozialen Einrichtung, und zwischen seinen eigenen, aus bürgerlichen Idealen gewachsenen Werten und ihrer provokativen Inszenierung durch Kelleys Wohnhausatmosphäre. Kelley gibt damit den durch die Institutionen formulierten Anspruch der sozialen Funktionalisierung direkt wieder an seine Gastgeberinstitution zurück, sie muss sich aktiv zu diesem Kunstprojekt verhalten, ohne es als Kunstobjekt vollends vereinnahmen zu können.

Das von Kelley inszenierte Wohnhaus steht nicht im Gegensatz zum Museum, sondern *in Nachbarschaft* zu ihm und gleichzeitig im Kontext der urbanen Realität Detroits. Michael Hirsch charakterisiert die moderne Stadt als das Paradigma einer linken Ästhetik der Politisierung, denn in ihr würden soziale Konflikte und Antagonismen verdichtet und exponiert.<sup>23</sup> In jener postmodernen Metropole, die nach dem finanziellen Kollaps der Automobilindustrie und des Immobilienmarkts Symbol für den Niedergang kapitalistischer Stadtentwicklung geworden ist, legt Kelleys Einfamilienhaus die Utopie der sozialen Funktion von Kunst als ästhetische Prozedur offen.



Fragen der Zuschreibung und damit verbundenen Fragen nach dem Scheitern des Projekts – als soziale Intervention oder als Kunst – werden je nach Perspektive, nach sich ständig veränderndem physischem Standort unterschiedlich beantwortet. Andrea Fraser zufolge gibt es selbstverständlich ein «outside» der Institution, «but it has no fixed, substantive characteristics. It is only what, at any given moment, does not exist as an object of artistic discourses and practices.»<sup>24</sup> *Mobile Homestead* bewegt sich auf dieser Trennlinie, denn Kelleys kopiertes Elternhaus okkupiert mehrere Referenzsysteme – suburbane Architektur, urbane Diskriminierung, soziale Mobilität, öffentliche Einrichtungen und eben auch die Kunst. Das Projekt zwingt also dazu, seine Funktionszuschreibung als öffentliche Kunst jeweils situativ zu analysieren und bringt sich damit in den Diskurs zur aktuellen Institutionskritik ein, die für sich beansprucht, aktiv statt kommentierend an der Gesellschaftskritik beteiligt zu sein.<sup>25</sup>

### Notwendige Bedingungen

Marcel Duchamp, dessen *Fountain* als erstes Objekt der Institutionskritik gefeiert und als erste Kommodifizierung dieser Kritik später auch gleich wieder abgelehnt wurde, baute während der letzten 20 Jahre seines Lebens im Geheimen eine raumfüllende Installation, *Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage*, die nach dem Tod des Künstlers 1968 den für sie vorgesehenen Raum im Philadelphia Museum of Art bezog. Die von ihm präsentierte hyperrealistische Szenerie eines nackten Frauenkörpers mit geöffneter Scham, die lediglich durch zwei Gucklöcher in einem massiven Holztor betrachtet werden kann, versteht sich als ironischer Kommentar auf den Status, den der postmoderne Diskurs Duchamp zugeschrieben und den Anspruch, der damit an seine Kunst gestellt wurde. Als 1969 die Installation der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde, galt der ein Jahr zuvor verstorbene Künstler als Vaterfigur der Konzeptkunst und ihrer Institutionskritik. Nun präsentierte das Museum, in dem Duchamp selbst seine früheren, jede Norm künstlerischer Aktivität befragenden Arbeiten als permanente Ausstellung kuratiert hatte, eine Installation, die sich dem Besucher ungerührt als sinnliches Objekt anbot, das seinen Voyeurismus bediente und sich räumlich so vollständig in die Architektur integrierte, dass die Installation nur im Dunkeln sichtbar wurde. Duchamp scheint der Institutionskritik ihren sozialen Anspruch, der mit der Realität ihres Referenzsystems Kunst in Konflikt geraten muss, mit diesem kompromisslos ästhetischen Rückbezug auf die eigene Arbeit als fragwürdiges Ziel vor Augen führen zu wollen.

Mike Kelleys *Mobile Homestead* hat eine ähnliche Position inne wie die von *Étant donnés* in Duchamps Œuvre. Das Haus kommentiert nicht nur die eigene Arbeit des Künstlers, sondern auch den institutionskritischen Auftrag, der ihm vom zeitgenössischen Diskurs zugeschrieben wurde und den Status, der seinen Projekten durch die – in erster Linie symbolische – soziale Autorisierung zugeschrieben ist. Beide Installationen positionieren sich über Eck zur Institution. Der Blick des Besuchers führt zunächst ins Leere – in einen abgedunkelten Vorraum bei Duchamp und auf einen Parkplatz bei Kelley. Er muss umgelenkt und refokussiert werden, und integriert dabei den musealen beziehungsweise städtischen Kontext in je unterschiedlicher und stets neu zu verhandelnder Art.

Kelleys notwendige Bedingung, sein *étant donné*, ist das Scheitern zeitgenössischer Kunst an einer sozialen Funktionalisierung. Das Einfamilienhaus ist als

soziale Architektur überdeterminiert, es ist symbolischer Platzhalter für familiäre Prägungen, urbane Strukturen, gesellschaftliche Utopien und es ist zudem Austragungsort für soziale Aktivitäten; sein Utilitarismus ist grotesk. Der exzessive Versuch einer Einflussnahme auf die gesellschaftliche Realität, der sein Scheitern als soziale Interaktion und möglicherweise auch als Kunst in sich trägt, erinnert den institutionskritischen Diskurs an seine eigene in erster Linie symbolische Funktionalität. Das Spiel, das wir spielen, wenn wir uns in unserer institutionskritischen Haltung einig sind und hinter der bürgerlichen Fassade Spritzen und Kultur verteilen, unterhält in allererster Linie uns selbst. Eine Kritik der Institution «Diskurs» wäre nötig, die – wie Kelley im *Educational Complex* und wie die *kritischen berichte* 1973 – an den sozialen Architekturen dieses Konzepts ansetzt.

## Anmerkungen

1 Benjamin H. Buchloh kommt in seinem bekannten Essay *Conceptual Art 1962–1969 : From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions* zu diesem Ergebnis. Jenes Kunstregiment, das die Konzeptkunst vermeintlich erschüttert habe – den Objektstatus der Kunst, ihr Format als Ware, die darauf zugeschnittene Distribution und das Publikum – sei in kürzester Zeit und mit neuer Schlagkraft wiederhergestellt worden. Benjamin H. Buchloh, «Conceptual Art 1962–69: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions», in: *October*, 1990, Bd. 55, S. 105–143, hier S. 143. Frazer Ward kommentiert diese Negativbewertung der Institutionskritik fünf Jahre später im selben Journal: «[...] in the wake of Conceptual art, critics, perhaps especially on the left, were

quick to suppose that what has come to be known as institutional critique had failed, because they could see, for instance, cast urinals in elegantly appointed galleries». Frazer Ward, «The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity», in: *October*, 1995, Bd. 73, S. 71–89, hier S. 71. Die *kritischen berichte* fallen in ihrem programmatischen Themenheft ein ähnliches Urteil über die zeitgenössische Kunst: Sie stelle politische Relevanz dar, überzeichne sie und antworte damit in erster Linie einem Markt der ästhetisierten Politik. Joseph Imorde / Anne Böhl, «Das Politeske. Editorial», in: *kritische berichte*, 2010, Bd. 1, Nr. 38, S. 3–4.

2 Claire Bishop verwendet diese Begriffe kritisch in *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London 2012, S. 3.

3 David Joselit ist ein Befürworter dieser veränderten Institutionskritik: «A certain dominant paradigm [Institutionskritik] would have us believe that progressive art should make visible precisely the disciplinary contours of that space. But I'm beginning to think it's better to just take it over for different purposes rather than obsess about how it looks. [...] Don't just critique, occupy!» David Joselit, «The Social Artwork (roundtable discussion)», in: *October*, 2012, Bd. 142, S. 74–85, hier S. 78.

4 «I feel like it is important to note our own complicity within these systems, and I wonder what it would look like to rigorously take up these questions within *October*? Would this begin by reimagining who speaks and is spoken? What practices would need to be evolved to solicit new agents within this publication? [...] While I am enthusiastic about the potential of this issue of *October*, I am also anxious that its methodologies, authorial positions, review policy, manner of audience solicitation, and mode of distribution lend themselves to a type of conversation that, while likely to do a superb job of unpacking some of the very interesting implications of the Occupy movement, will do little to take them up and apply them. I think we can all agree that it would be a great tragedy if our reflections on this moment become nothing more than well-documented footnotes in academic papers.» Matthew Friday, «The Social Artwork (roundtable discussion)», in: *October*, 2012, Bd. 142, S. 74–85, hier S. 80–81, 82. Ähnliche Kritik liesse sich auch gegen das Journal *Grey Room* richten, wo Rosalind C. Morris kürzlich die Occupy-Bewegung theoriehistorisch verortete. Rosalind C. Morris, «Theses on the New *Öffentlichkeit*», in: *Grey Room*, 2013, Nr. 51, S. 94–112.

5 Andrea Fraser, «Über die soziale Welt sprechen», in: *Texte zur Kunst*, 2011, Nr. 81, S. 89–93.

6 Howard Singerman, «The Educational Complex: Mike Kelley's Cultural Studies», in: *October*, 2008, Bd. 126, S. 44–68, hier S. 55; siehe auch George Bakers Nachruf, «Mike Kelley: Death and Transfiguration», in: *October*, 2012, Bd. 139, S. 183–191.

7 Isabelle Graw zufolge beruht die Institutionskritik auf der Grundannahme, Kunst könne etwas bewirken. Begriffe wie *intervention* und *proposition* anstelle von Werk oder Objekt implizierten eine Funktionalisierung von Kunst. Isabelle Graw, «Jenseits der Institutionskritik», in: *Texte zur Kunst*, 2005, Nr. 59, S. 40–53; Die Herausgeber der Kelley-Ausgabe von TZK verwenden eben den Begriff der Intervention, um über Kelleys Arbeiten zu sprechen. John Beeson/Oona Lochner/John Miller, «Vorwort», in: *Texte zur Kunst*, 2013, Nr. 89, S. 4–5, hier S. 5. Sabeth Buchmann beschreibt, wie TZK 1997 in Abgrenzung zu Benjamin Buchlohs kulturpessi-

mistischem Abgesang einer gesellschaftlichen Legitimation von zeitgenössischer Kunst und ihrem Diskurs einige KünstlerInnen, unter ihnen Mike Kelley, «für eine positive Revision (institutions-)kritischer Kunst in Stellung bringen» wollten. Sabeth Buchmann, Vortragsmanuskript ([http://www.donau-uni.ac.at/imperia/md/content/campuscultur/kritik\\_der\\_institutionen\\_und\\_oder\\_institutionskritik.pdf](http://www.donau-uni.ac.at/imperia/md/content/campuscultur/kritik_der_institutionen_und_oder_institutionskritik.pdf); zuletzt aufgerufen 03.03.2014). Siehe dazu auch *Texte zur Kunst*, 1997, Nr. 28.

8 Zunächst hatte Kelley geplant, das Elternhaus von den neuen Besitzern zurückzukaufen, um es für seine Zwecke nutzen zu können. Weil es nicht zum Verkauf stand, entschied er sich für die genaue Kopie. Eine Diskussionsrunde am MOCAD, die nach dem Tod Kelleys *Mobile Homestead* öffentlich vorstellte, gibt Aufschluss über die Entwicklung des seit 2005 geplanten Projekts. [http://www.youtube.com/watch?v=E\\_z4rbdFh\\_A](http://www.youtube.com/watch?v=E_z4rbdFh_A) (zuletzt aufgerufen: 30.10.2013).

9 Als Kelley 1976 als Student in Cal Arts eintraf, war diese Institution fest in der Hand der Konzeptkunst und der mit ihr verbundenen *institutional critique*, beispielsweise vertreten durch Michael Asher. Kelleys Hang zur Popkultur fand dort wenig Zustimmung, wobei er selbst das kritische Element der konzeptuellen Positionen zu schätzen wusste: «In general I was a fan of Conceptual art. Some of it was a bit dry and visually uninteresting, but I did enjoy its critical side.» Mike Kelley, «God, Family, and Friends: Mike Kelley in Conversation with John C. Welchman», in: *Institutional Critique and After*, hg. von John C. Welchman, Zürich 2006, S. 337–365, hier S. 340. Welchman bemerkt richtig, dass Kelley zwar nicht die Ästhetik der Konzeptkunst teilte, aber schon früh Interesse an sozialer Partizipation innerhalb institutionell definierter Strukturen hatte. Ebd. S. 337.

10 Kelley berichtet von diesem Fall in seinem Essay «Sublevel: Dim Recollection Illuminated by Multicolored Swamp Gas (1998)», in: *Educational Complex Onwards 1995–2008*, hg. von Anne Pontégnie/Mike Kelley, Zürich 2009, S. 241–243, hier S. 242.

11 «Let's go down into the chapel of my basement – the shadowed domain of the tinkering genius. [...] No, architecture itself doesn't frighten anyone – it is its foundation in social architecture that does so,» schreibt Kelley in seinem ersten publizierten Essay. Mike Kelley, «Urban Gothic», in: *Spectacle*, 1985, Nr. 3; Wiederabdruck in *Mike Kelley, Foul Perfection. Essays and Criticism*, hg. von John C. Welchman, Cambridge/London 2003, S. 2–12, hier S. 9. Für George Baker ist Kelleys ständiges Zitieren von Bildern und Narrativen früherer Projekte eine Aufforderung, unter die Oberfläche zu schauen: «Layers upon layers, effigy behind effigy,

one stand-in covering up another – Kelley's Art proclaims art to be an experience of replacement, of the substitute. As a corollary to this, Art asserts that art should privilege the downward glance, the gaze at the floorboards and perhaps beyond, to the dark chasm that yawns beneath. Art wants art to figure forth the unknowable zone behind the substitute, the deep void behind the ersatz, the underground beneath the effigy.» George Baker, «Mike Kelley: Sublevel», in: *Mike Kelley*, hg. von Eva Meyer Hermann/Lisa Gabrielle Mark, Ausst.-Kat., Stedelijk Museum, Amsterdam 2013, S. 345–365, hier S. 348.

12 «MOCAD's Department of Education and Public Engagement programs the ground floor of *Mobile Homestead* as a community space, as Kelley intended. It is home to projects, events, gatherings, conversations and displays that are created by and for a diverse public, and is intentionally unaffiliated with the Museum's exhibitions and public programming». (<http://www.mocadetroit.org/Mobile-Homestead.html>; zuletzt aufgerufen 05.02.2014).

13 Mike Kelley, «Mobile Homestead», 2011 ([www.mocadetroit.org/Mobile\\_HomesteadEssay.html](http://www.mocadetroit.org/Mobile_HomesteadEssay.html); zuletzt aufgerufen 05.02.2014).

14 Ebd.

15 «[...] there is a secret side to the piece, which allows me to produce (anti-social) works. I plan to shoot melodramatic videos, based on my personal fantasies, in the underground section. These are for my own pleasure.» Kelley in einem Interview mit Alexander Ferrando, in: *Flash Art*, 2010, Nr. 275 ([http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=articolo\\_det&id\\_art=655&det=ok&title=MIKE-KELLEY-S-MOBILE-HOMESTEAD](http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=articolo_det&id_art=655&det=ok&title=MIKE-KELLEY-S-MOBILE-HOMESTEAD); zuletzt aufgerufen 05.02.2014).

16 Damit ist er nicht allein. Für Miwon Kwon ist mit der in der zeitgenössischen Kunst praktizierten «discursive site specificity», deren Ortsspezifität sich im gesellschaftspolitischen Diskurs realisiert, die Ortsgebundenheit früherer Kunstrichtungen und ihre an physische Orte gebundene Institutionskritik überwunden. Miwon Kwon, *One Place After Another*. Cambridge / London 2004, S. 11–31, insb. S. 26. Auch Sabeth Buchmann macht diese Unterscheidung, wenn sie die in zeitgenössischen Positionen entscheidende Möglichkeit der Besucher zur sozialen Beteiligung gegenüber der «formalästetischen» Institutionskritik herausstellt. Sabeth Buchmann, «Die Farbe des Geldes und andere Dilemmata der (Institutions-)Kritik», in: *Inaesthetik/Politics of Art*, 2009, Nr. 1, S. 25–33. Kelley verbindet allerdings diese diskursive Ortsspezifität mit dem Elternhaus als spezifischer Architektur und folgt damit nicht der vom Diskurs vorgegebenen Chronologie von physischer zur diskursiven Ortsgebundenheit.

17 John Gallagher, *Reimagining Detroit. Opportunities for Redefining an American City*, Detroit 2010, S. 30.

18 Ca. 40 Quadratmeilen der 139 Quadratmeilen Detroit's sind heute leerstehend oder unbebaut. Ebd., S. 25, 28.

19 Nachdem in Detroit 1967 massive Rassenunruhen ausgebrochen waren, zogen viele weiße Mittelständler, die es sich leisten konnten, in die Vororte der Stadt und bildeten dort relativ wohlhabende Pendlerentklaven. Die Fertighausarchitektur von Kelleys Elternhaus lässt sich auf die frühen 1970er Jahre datieren, sie steht beispielhaft für diesen *white flight*. Insbesondere um die 12th Street wechselte die Bevölkerung innerhalb nur eines Jahrzehnts von hauptsächlich weissen Bewohnern zu beinahe ausschliesslich Afroamerikanern. Die Dichte nahm dabei um das 3 bis 4-fache zu. Siehe Thomas J. Sugrue, *The origins of the urban crisis – race and inequality in postwar Detroit*, Princeton 1996.

20 Zu Ruschas Projekt siehe z. B. Martino Stierli, *Las Vegas im Rückspiegel. Die Stadt in Theorie, Fotografie und Film*, Zürich 2010, S. 135–140.

21 «As public art, intended to have some sort of positive effect on the community in proximity to it, it is a total failure. Detroit is a poor city, and I don't believe that the funding exists to organize the social programs associated with the project, or to even cover the operating costs of *Mobile Homestead*. The work could become just another ruin in a city full of ruins.» Kelley 2011 (wie Anm. 15).

22 Die Aktivitäten dürfen aber nicht in *Mobile Homestead* präsentiert werden, Kelley plädiert sogar dafür, dass sie überhaupt nicht als Ausstellungen aufbereitet oder zumindest nicht in Detroit gezeigt werden. Ebd.

23 «Das Gesetz dieser ästhetischen Rechtfertigung lautet: Wenn die realen gesellschaftlichen Bedingungen der menschlichen Existenz nicht geändert werden können, dann sollen die ungelösten sozialen Konflikte wenigstens gezeigt, spürbar und sichtbar gemacht werden. Mit anderen Worten, sie sollen ausgestellt werden.» Michael Hirsch, «Subversion und Widerstand. 10 Thesen über Kunst & Politik», in: *Inaesthetik*, 2009, Nr. 1, S. 7–23, hier S. 12.

24 Andrea Fraser, «From the Critique of Institutions to an Institution of Critique», in: Welchman 2006 (wie Anm. 11), S. 123–135, hier S. 130.

25 «I opt, throughout, for the necessity of *situative* considerations [...]» Isabelle Graw, «Beyond Institutional Critique», in: *Institutional Critique and After*, hg. von John C. Welchman, Zürich 2006, S. 137–151, hier S. 138. Claire Bishop schreibt: «[...] participatory art is not only a social activity but also a symbolic one, both embedded in the world and at one remove from it [...]» Bishop 2012 (wie Anm. 2), S. 7.