

# Vom subversiven Potential der Kunst

Hans D. Christ/Iris Dressler (Hrsg.)  
**Subversive Praktiken/Subversive Practices.** Kunst unter Bedingungen politischer Repression: 60er-80er/Südamerika/Europa. Art under Conditions of Political Repression: 60s-80s/South America/Europe. Stuttgart, Hatje Cantz 2010. 584 S., 363 s/w u. 541 Farb.abb. ISBN 978-3-775-72755-6

objekte, dem Verzeichnis der beteiligten KünstlerInnen, Bibliografie, Register und Anhang einen umfassenden Einblick in Kunstpraktiken, die bislang meist nur länderspezifisch an ausgewählten Themen untersucht wurden. Wie Christ/Dressler in ihrem Vorwort hervorheben, ist die Idee zur Ausstellung im Kontext des Forschungsprojektes *Vivid Radical Memory* (2005 und 2006) entstanden. Sie versteht sich als „Teil und Momentaufnahme eines offenen Prozesses und Netzwerkes zur Neubestimmung künstlerischer Praktiken der 1960er bis 1980er Jahre.“ (13)

## INNOVATIVE KONZEPTKUNST

Worin besteht der innovative Ansatz einer solchen vergleichenden Exposition, die sowohl mit der Ausstellung *Global Conceptualism. Points of Origins, 1960s–1980s* im Queens Museum of Art (New York 1999) als auch mit der 2007 in Stuttgart präsentierten Ausstellung *On Difference #3. Raumpolitiken. Über die Enteignung und Wiederaneignung sozialer, politischer und kultureller Handlungsräume* (hg. v. Iris Dressler/Hans D. Christ) Vorläufer hatte? Es sind zwei tragfähige Argumente: Die in beiden Stuttgarter Projekten involvierten KuratorInnen wie auch die beteiligten KünstlerInnen repräsentieren und gestalten Concept-Art, die mehr als sechzig Jahre des 20. Jh.s umfasst und in ihrem Spektrum weit über die tradierte Konzentration auf die USA und Westeuropa hinausreicht. Nicht zuletzt aus diesem Grund haben sich die Initiatoren der Projektgemeinschaft Stuttgart (Württembergischer Kunstverein) – Budapest (Center for Culture and Communication Foundation) und San Sebastián (Kulturzentrum Arteleku) südamerikanische und ost- und ostmitteleuropäische Concept-KünstlerInnen ausgewählt, unterschiedliche begriffliche Vorstellungen von konzeptueller Kunst entwickelt und sie auf ungewöhnliche Weise umsetzen lassen.

**E**ine Präsentation subversiver Praktiken in südamerikanischen und ostmitteleuropäischen Kunstszenen unter den Bedingungen von Diktaturen gehörte bislang zu einem weitgehend ausgesparten Feld einer vergleichenden Darstellung von experimenteller und konzeptueller Kunst. Umso spannender war die Ausstellung des Württembergischen Kunstvereins in Stuttgart vom 30. Mai bis 2. August 2009, auf der die Länder und Regionen Argentinien, Rumänien, Ungarn, Katalonien, Peru, die DDR sowie die künstlerische Gruppe *Kollektive Aktionen* aus Moskau und das brasilianische Netzwerk MAC-USP aus São Paulo mit sehr unterschiedlichen Aktionen und Objekten im Rahmen einer länderspezifischen und komparativ angelegten Ausstellungskonzeption von Hans D. Christ und Iris Dressler gezeigt wurden.

Der nun vorliegende, großzügig gestaltete Katalog vermittelt aufgrund von eindrucksstarken Abbildungen, einer fundierten Einführung in die subversiven Praktiken (Iris Dressler), in den einleitenden Artikeln der jeweiligen Länder-KuratorInnen, den Referenztexten der einzelnen Künstler zu ihren Konzepten, Werklisten der Ausstellungs-

Nach Dressler haben die meisten KünstlerInnen in Südamerika und Osteuropa den Begriff der Konzeptkunst, wie ihn Sol Lewitt oder Josef Kosuth benutzten, in den 60er und 70er Jahren nicht für sich reklamiert. Oder sie haben ihn, wie Juan Pablo Renzi, Mitglied der stark politisch motivierten *Grupo de Vanguardia de Rosario*, als einen Modebegriff abgelehnt, der nur der Wiederbelebung des bürgerlichen Kunstmarktes diene. Auch andere südamerikanische Künstler haben sich gegen die – durch die Medien – drohende Dematerialisierung der Kunst gewandt oder eine Neubewertung des Objekts in diesem Zeitraum gefordert. Welche Ausdifferenzierung der Concept-Begriff in den osteuropäischen Kunstszenen abseits des staatlich konformierten Betriebs fand, verdeutlichen die Ansätze des Ungarn Gyula Pauer („Die PSEUDO-Skulptur ist eine Skulptur, die sich selbst als manipulierte präsentiert“) oder der Moskauer Gruppe *Kollektive Aktionen* mit dem Konzept der „leeren Handlung“. Diese bestand in der Nutzung eines leeren, für längere Perioden schneebedeckten Naturraums in der Umgebung von Moskau. Das so definierte ‚weiße Feld‘ bildete in den 70er und 80er Jahren den Demonstrationsraum der *Kollektiven Aktionen*. Produkte der sowjetischen Kulturindustrie aus unterschiedlichen Materialien (Fotografien, Videobänder, Exponate) wurden verbrannt und an markierten Orten dem Prozess der Rekonstruktion unterworfen, die heute, in postkommunistischen Zeiten, eine Neubewertung erfahren.

Der in diesem theoretischen Kontext eingeführte Begriff der ‚subversiven Affirmation‘ (vgl. Inke Arns/Sylvia Sasse, *Subversive Affirmation. On Mimesis as a Strategy of Resistance*, in: IRWIN. *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, London 2006) erweist sich bei einem Vergleich mit südamerikanischen Konzeptualismen insofern als produktiv, als die „übertreibende Imitation totalitärer Diskurse“ der *Kollektiven Aktionen* im Gegensatz zu dem „ideologischen Konzeptualismus“ in Südamerika (Simon Marchán Fiz) nicht zu einer Festschreibung von politischer Kunst führt, sondern die Akteure in Bewusstsein

transzendierende soziopolitische Räume schickt. Die Auseinandersetzung mit der in den 70er/80er Jahren in der Sowjetunion herrschenden ideologischen Kultur erschöpft sich, so Sabine Hänsgen, bei den *Kollektiven Aktionen* nicht in der unmittelbaren Wahrnehmung einer Situation. Die situative „Erlebnis“-Geste komme vielmehr „einem neuen Impuls in einer unendlichen interpretativen Spirale gleich, in der sich Situation und Dokumentation immer wieder wechselseitig [...] hervorbringen.“ (292)

### WAS SIND SUBVERSIVE PRAKTIKEN?

Wie aber waren unter den Bedingungen politischer Repression in den 60er/70er Jahren „freie Denk- und Handlungsräume“ (ebda., 26) möglich? Die in der Ausstellung hervorgehobene *Mail-Art* als weltweiter Austausch von Ideen und künstlerischen Experimenten und als subversives Kommunikationsnetz erwies sich als wirksames Medium zur Unterminierung herrschender Ideologie. Sie war aber, wie Dressler betont, ebenso wie Methoden der Konzeptkunst, des Happenings und der Action Art nicht frei von (Selbst)Zensur und politischer Gewalt. Die in den einzelnen Ländern in Abhängigkeit von dem Grad totalitärer und posttotalitärer Herrschaft durchgeführten Kunstaktionen unterlagen aufgrund fehlender Zuschauer und nicht vorhandener Publikationsmöglichkeiten einer verzögerten oder sogar unterdrückten Rezeption. Solche Differenzierungen sind auch im Hinblick auf ästhetische Aussagen wichtig, wie z.B. die oft ausbleibende Kritik an der Moderne in osteuropäischen Ländern.

Wer sich allerdings mit der Erwartung, etwas über spezifische Formen subversiver Praktiken und deren ästhetische Umsetzung in vergleichender Hinsicht zu erfahren, an die Lektüre des Katalogs macht, wird enttäuscht sein. Der Leitbegriff *Subversion* erfährt keine übergreifende Betrachtung im Hinblick auf die verschiedenen künstlerischen Arbeiten. Den KuratorInnen ging es nicht primär um die Frage, wie sich Subversion gegen die politische und gesellschaftliche Repression in diktatorischen Regimen richtet, sondern dass der „subversive Umgang mit Sprache, Medien, Kom-

munikationssystemen, Institutionen, dem Körper oder dem öffentlichen Raum“ (32) im Zentrum der konzeptuellen Arbeiten steht, wobei diese eine doppelte Strategie verfolgen. Sie reflektieren die Ordnungssysteme und unterminieren die sie konstituierenden und kontrollierenden Machtsysteme. Die in den einzelnen Sektionen zu beobachtenden subversiven Strategien gehörten zu den besonderen ‚Aha-Erlebnissen‘ der Stuttgarter Ausstellung. Es sind vor allem jene Arbeiten, denen die subversive Widerstandskraft nicht sofort anzumerken ist. Sie offenbaren ein innovatives Verhältnis von Ästhetik und Politik und nehmen nach Jacques Rancière (*Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien 2006) „neue Subjekte und Objekte“ (34) in die sinnliche Erfahrung von (künstlerischen) Gemeinschaften auf, die sich an Zeichen orientiert, die noch keine direkte Anbindung an Objekte aufweisen.

Die Praktiken der *Kollektiven Aktionen*, wie sie Sabine Hänsgen aufzeigt, Ruth Wolf-Rehfeldts *Typewritings* im Rahmen der Mail-Art-Netze mit veränderten Lettern oder Jorge Eielsons *Unterirdische Skulpturen* aus den späten 60er Jahren in Peru sind einleuchtende Beispiele für diese subversive Ästhetik. Es handelte sich bei letzteren um „unmögliche ‚Monumente‘, die der Künstler lediglich mit Worten in gedruckten Dokumenten beschreibt und von denen er behauptet, sie an verschiedenen Orten rund um den Globus vergraben zu haben.“ (440) Einer dieser Orte war eine der letzten Barrikaden der revoltierenden Studenten im Mai 1968 in Paris.

### UNTERMINIERUNG VON IDEOLOGIEN

Die einzelnen Sektionen der Ausstellung werden im Katalog auf doppelte Weise vorgestellt: Zum einen setzt Iris Dressler in ihrer vergleichend-typologischen Einführung die einzelnen Konzepte in eine Beziehung zu der funktionalen Erweiterung der Concept-Art im 21. Jh., indem sie deren Artefakte im Kontext der einzelnen Nationalkulturen betrachtet. Zum andern präsentieren die einzelnen KuratorInnen ihre Konzepte, indem sie sowohl die temporären Aspekte der Entstehung der subversiven Praktiken als auch die KünstlerInnen

selbst mit Manifesten, fiktiven Dialogen, programmatischen Erklärungen etc. zu Wort kommen lassen. Aufgrund der übersichtlichen Anordnung der Texte, die von Abbildungen der Werke und Ausstellungsräume begleitet und mit vollständigen Verzeichnissen der ausgestellten Artefakte angereichert sind, entsteht bei der Lektüre ein sich verdichtender Eindruck. Er kulminiert in der Wahrnehmung einiger konzeptueller Arbeiten aus dem „kontrolliert-subversiven“ Underground der DDR (vgl. 535 ff.).

Dort evozieren Robert Rehfeldts *Polaroids* mit witzigen „Tarnungen“ gegenüber den beobachtenden Staatsorganen und als „Under-Cover-Agenten“ im Dienste der Staatssicherheit (Sonnenbrillen, skurril anmutende Helme und Mützen) ein ebenso befreiendes Lachen wie Cornelia Schleimes fotografische Collagen auf den Kopien der von dem Schriftsteller Sascha Anderson (unter dem Decknamen David Menzer) zu DDR-Zeiten gelieferten Beobachtungsprotokolle über die Künstlerin. Allerdings ist hier kritisch anzumerken, dass diese konzeptuellen Arbeiten von Schleime erst nach dem Umbruch von 1989 entstanden sind. Die zu diesem Zeitpunkt umgesetzte „subversive“ Praxis unterlag somit neuen und kategorial anderen ästhetischen Ausgangsbedingungen. Ungeachtet solcher notwendigen Korrekturen und Mängel in der vergleichenden Darlegung der subversiven Praktiken verbinden sich in diesem wissenschaftlich fundierten Katalog theoretischer Anspruch mit sinnlicher Aussagekraft. Er stellt damit ein wichtiges Werk zur Erschließung der bislang zu Unrecht marginalisierten Concept-Art dieser Länder dar.

---

**PROF. DR. WOLFGANG SCHLOTT**  
Forschungsstelle Osteuropa an der  
Universität Bremen,  
Klagenfurter Str. 3, 28359 Bremen,  
schlott@osteuropa.uni-bremen.de