

Irene Schütze

Zur Abwesenheit „großer“ Utopien: Subjektiv-pragmatische Utopie-Entwürfe in der zeitgenössischen Kunst

Utopische Lebens- und Gesellschaftsentwürfe, die heute von bildenden Künstler_innen in unterschiedlichen Medien artikuliert werden, wirken im Vergleich zu den weitreichenden utopischen Projekten der Moderne zurückgenommen. Selbst, wenn sie spielerisch anmuten, sind sie meist handlungsorientiert und realitätsbezogen. Wenn diese heutigen „Mikro-Utopien“ in ihrer zurückhaltenden Pragmatik verstanden und eingeordnet werden sollen, muss man meines Erachtens auf die Kunst des 20. Jahrhunderts und ihre visionären Zukunftsentwürfe zurückblicken, da die Charakteristika der heutigen künstlerischen Arbeiten nicht nur aktuelle künstlerische, soziale und politische Vorstellungen widerspiegeln, sondern auch Reaktionen auf Absolutheitsansprüche in der Kunst des 20. Jahrhunderts sind.

Besonders die 1910er, 1920er und die anfänglichen 1930er Jahre scheinen eine fruchtbare Phase für die Formulierung und Visualisierung groß angelegter utopischer Systeme gewesen zu sein¹. 1923 dachte zum Beispiel Kazimir Malevič über eine Zukunft nach, in der der geräuschvolle Flug der „Areoplane“, den er als „Chor der ‚Planiten‘“² bezeichnete, als Vorbild für die Künste dienen sollte:

Alles muß diesem entsprechend [dem Fliegen, I.S.] geplant und verbunden werden, die Wohnräume der Erdenbewohner müssen durch ihre Bewegung miteinander verbunden sein, und zwar in der Luft wie am Boden nach einem einheitlichen Plan. Aus diesem Grunde bieten die neuen Künste, insbesondere der Suprematismus, den Ingenieuren, Technikern und Architekten jetzt ihre ersten ungegenständlichen suprematistischen ‚Planiten‘ als Form für eine gemeinsame Entwicklung an und suchen angesichts der heutigen Zeit einen Verbündeten für den Kampf gegen die alte Form der Architektur antiker Anlagen und gegen die antike Kunst als unzeitgemäße Formen, die unserem modernen,

*plastischen Aufbau von Luft und Erde nicht mehr entsprechen*³.

Ziel vieler Avantgarde-Bewegungen war es, das Leben grundlegend durch Kunst zu verändern und sogar, wie das Zitat von Malevič zeigt, neue Lebensräume zu erobern. Die oftmals technik-affinen Projekte der Avantgarde-Bewegungen scheiterten meist an fehlender technischer Umsetzbarkeit. Sie scheiterten aber auch an rigorosen Denk- und Handlungsmustern, wie dies beim italienischen Futurismus deutlich wird. Filippo Tommaso Marinetti wollte alle Lebensbereiche bis hin zur Kochkunst revolutionieren⁴. Er forderte zum Beispiel mit Vehemenz, dass die Pasta in Italien abzuschaffen sei, da sie die Bevölkerung passiv mache⁵. Stattdessen wollte er eine spielerisch-kreative Küche einführen, die an die heutige Molekularküche erinnert. In seinen Manifesten, auch jenem zur Kochkunst, verherrlichte Marinetti zugleich unverhohlen den Krieg. Außerdem hing er, wenngleich auch nicht ungebrochen, dem Faschismus an⁶. Die utopischen Projekte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts scheiterten nicht nur am Rigorismus ihrer eigenen Forderungen, sondern auch am Rigorismus der politischen Systeme, in denen die Künstler_innen lebten. Dies traf vor allem auch auf die russische Avantgarde zu. Deren Vertreter_innen wurden bekanntlich während des Stalinismus in ihren künstlerischen Freiheiten stark eingeschränkt⁷.

Nach dem II. Weltkrieg führten technische Innovationen dazu, dass Künstler_innen aufs Neue Zukunftsvisionen entwickelten. Häufig wurden diese Visionen mit der gleichen Emphase vorgetragen wie in der klassischen Moderne. Lucio Fontana zum Beispiel experimentierte in den 1950er Jahren mit Leuchtstoffröhren und hoffte, mittels des Fernsehens eine immaterielle, unendliche Kunst zu erschaffen. Seine Bildobjekte, die er als *Concetti spaziali*, als räumliche Konzepte, bezeichnete, ließ er 1952 in einer Fernseh-

derung der *Rai live* zeigen⁸. Fontanas Vorstellung nach sollten die Fernsehwellen und mit ihnen die dematerialisierten Bildobjekte unendlich lang im Weltraum zirkulieren. Ein Jahr zuvor, in einer Rede auf der Mailänder Triennale, hatte er sich euphorisch zu einer künftigen Symbiose von Kunst und Leben geäußert:

Bewegung, Farbe, Zeit und Raum sind die Konzepte der neuen Kunst. Im Unterbewusstsein des Mannes auf der Straße entsteht eine neue Konzeption des Lebens; die Kunstschaffenden beginnen langsam, aber unaufhaltsam die Eroberung des Mannes auf der Straße⁹.

Die Studentenbewegung sowie pazifistische und ökologische Bewegungen gaben in den 1960er und 1970er Jahren Impulse für eine weitere Welle von Utopien. Mittels neuer medialer Vermittlungsformen wie zum Beispiel dem Happening und der Aktion verbreiteten Künstler_innen politisch-soziale Gesellschaftsentwürfe, die in vielen Fällen immer noch mit allumfassenden Ansprüchen verbunden wurden. So formulierte etwa Joseph Beuys in seiner Schrift *Ich untersuche Feldcharakter*:

Diese moderne Kunstdisziplin Soziale Plastik, Soziale Architektur wird erst dann in vollkommener Weise in Erscheinung treten, wenn der letzte lebende Mensch auf dieser Erde zu einem Mitgestalter, einem Plastiker oder Architekten am sozialen Organismus geworden ist¹⁰.

Die Entwicklung des Internets und mit ihr einhergehend die Entwicklung der Netzkunst und der interaktiven Medienkunst beförderten in den 1990er Jahren verstärkt künstlerische Arbeiten, die Utopien über die Partizipation der Rezipient_innen hervorbrachten. Diese wurden aber in der Regel nicht mehr mit jener Ausschließlichkeit und jenem Rigorismus vorgebracht, die die Ideen und Entwürfe früherer Künstlergenerationen ausgezeichnet hatte. Das Künstlerkollektiv *Floating Point Unit* zum Beispiel, das zwischen 1991 und 1998 aktiv war, versuchte mittels des Internets neuartige Rezeptionssituationen zu ermöglichen. *Observation Platform* etwa – 1996 in der New Yorker *HERE Gallery* realisiert – bestand aus einer real begehbaren Installation, in die es virtuelle Einblicke auf digitaler Ebene gab¹¹. Der zeltartige Aufbau mit Plastikplanen und die zahlreichen im Inneren aufgestellten Computer erin-

nernten an ein improvisiertes technisches Labor mit mehreren, voneinander abgetrennten Räumlichkeiten. Die Besucher_innen konnten in diese Räume eintreten oder durch fensterartige Aussparungen hineinblicken. In einer Ecke des „Labors“ befand sich eine durchsichtige, mit Wasser gefüllte Wanne, in der ein Performer oder eine Performerin nackt lagen. Andere, in futuristische Schutzanzüge gehüllte Akteur_innen nahmen die Körper in der Wanne mit Kameras auf und übertrugen diese Bilder ins Internet. Zudem verfremdeten sie die aufgenommenen Körperbilder digital und schufen auf diese Weise Bilder neuer hybrider Körper, die ebenfalls im Netz präsentiert wurden. Neben den Besucher_innen vor Ort konnten Zuschauer_innen von anderen Orten der Welt aus die physischen Aktionen der Performer_innen und die digital verfremdeten Körperbilder betrachten. Die technische Innovation der simultanen Internetübertragung beflügelte die Hoffnung auf eine weltumspannende Kunstgemeinde.

Heute, im 21. Jahrhundert, sucht man dagegen nahezu vergeblich nach der Präsentation groß angelegter Utopien in der bildenden Kunst. Lediglich Ansätze oder Momente des Utopischen lassen sich finden. Dieser Befund der Abwesenheit des Utopischen ist eigentlich verwunderlich, da sowohl Utopien als auch Dystopien in anderen Künsten wie Literatur, Film, Games stark präsent sind. Einen Grund für die Absenz des Subversiven und Utopischen sah Benjamin Buchloh 2004 darin, dass sich die bildende Kunst – zumindest, was die westlichen Gesellschaften anbelange – zu sehr in die gesellschaftlichen Systeme integriert habe¹². Sie stehe nicht mehr in Opposition zur Gesellschaft, sondern sei, mit Guy Debord gesprochen, Teil der Gesellschaft des Spektakels geworden. Ich möchte Buchloh punktuell widersprechen. Zwar sind Kunst und Künstler in die westlichen Gesellschaften sozial integriert – die meisten Künstler sehen sich nicht mehr in der Rolle des revolutionären Umstürzlers wie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und in den Nachkriegsjahren – bis hierin kann ich Buchloh gut folgen. Dass der Grund für die Absenz des Utopischen aber darin liege, dass die Kunst Teil der Gesellschaft des Spektakels geworden sei, sehe ich nicht. Ja, ich glaube sogar, dass von der bildenden Kunst heute, so

plural und ausdifferenziert heutige Kunstbegriffe sein mögen, eine große Ernsthaftigkeit im Sinne einer kritischen, reflexiven Auseinandersetzung verlangt wird. Und diese Haltung scheint sich mit den allumfassenden und oftmals auch ideologisch geprägten Ansprüchen der groß angelegten utopischen Projekte, wie sie im 20. Jahrhunderts formuliert wurden, nicht zu vertragen. Es ist also nicht das unterhaltende Moment des Spektakels, das von der Utopie abhält – sonst würde es derzeit wohl auch nicht so viele unterhaltsame, utopische Parallelwelten in Fantasy-Romanen und Fantasy-Filmen geben –, sondern die kritisch-reflexive Haltung, die von der bildenden Kunst erwartet wird. Sie verhindert Rigorismus und Übergriffigkeit auf das soziale Umfeld, lässt Experimentelles und Ungewöhnliches jedoch zu.

An diesem Punkt möchte ich noch einmal auf die Beobachtung zurückkommen, dass Utopien in Literatur, Film, Games derzeit sehr präsent sind, während sie in der bildenden Kunst nur in Ansätzen auftauchen. Dies ist meines Erachtens auch darauf zurückzuführen, dass seit dem 19. Jahrhundert das Narrative in der bildenden Kunst zugunsten anderer, z.B. formaler Anliegen, zurückgedrängt worden ist. Filme, Romane, Games offerieren durch die Narration utopische Welten, die parallel und unabhängig von der Realität bestehen können, auch wenn sie auf diese verweisen. Die bereits genannten Künstler Malevič, Marinetti, Fontana und Beuys lieferten als Künstler des 20. Jahrhunderts keine in sich geschlossenen Narrationen, sondern bestenfalls narrative Versatzstücke, die durch Statements erläutert und verbunden werden mussten, um als Utopien verstanden zu werden. Ihre utopischen Projekte erwachsen aus dem Anspruch, Kunst und Leben miteinander zu verknüpfen und eben keine abgeschlossenen, unabhängigen Erzählungen zu liefern. Um möglichst viele Bereiche aus der Schnittmenge zwischen Kunst und sozialem Umfeld zu umfassen, arbeiteten die erwähnten Künstler multimedial. Sie schufen gegenständliche und ungenständliche Malereien und Plastiken, skizzierten Architektur- und Bühnenedwürfe, schrieben Kochrezepte, bauten Installationen, agierten performativ, arbeiteten mit Fernsehanstalten zusammen, verfassten Manifeste. Utopische Projekte in der bildenden Kunst sind spätestens seit dem 20. Jahrhundert demnach

im Kern darauf ausgerichtet, auf die jeweils existierenden Gesellschaften hin orientiert zu sein. Deshalb sind auch die meisten heutigen derartigen Projekte im Bereich der politischen Kunst zu finden, in der übrigens narrative Momente nach wie vor eine wichtige Rolle spielen.

2013 kuratierte Iwona Blazwick, Direktorin der Londoner *Whitechapel Art Gallery*, die Ausstellung *The Spirit of Utopia*, deren Titel auf Ernsts Blochs Frühwerk *Geist der Utopie* (1918) verweist¹³. Bei dieser Ausstellung handelte es sich um eine der wenigen groß angelegten Ausstellungsprojekte der vergangenen Jahre, die Utopien in der zeitgenössischen Kunst thematisierte¹⁴. In einer Gesprächsrunde mit ihren Ko-Kuratoren und mit dem Kunsthistoriker Richard Noble charakterisierte Blazwick die Haltung zeitgenössischer Künstler_innen gegenüber dem utopischem Denken wie folgt¹⁵:

*Today, the idea of the tabula rasa is gone. What we are seeing now is a very complex landscape within which artists are building in increments. They are also taking on board subjectivity, which was not necessarily there 100 years ago. I think with the influence of identity politics, psychoanalysis and anthropology, filtered through contemporary art practice, there is actually a much more nuanced idea of utopia which is pragmatic, subjective and incremental. Artists are looking at the minutiae of what is possible, rather than the huge overarching philosophies*¹⁶.

Ich möchte Blazwicks Charakterisierung der heutigen Situation – nämlich, dass der heutige Zugang zu Utopien pragmatisch, subjektiv und in kleinen Schritten erfolgt – aufgreifen und im Folgenden an zwei Beispielen aus der gegenwärtigen Kunst näher untersuchen: an Julieta Arandas und Anton Vidokles Projekt *Time/Bank* (seit 2008 bis heute andauernd) und an Paul Chans Installation *Volumes* (2012).

Julieta Aranda, geb. 1975 in Mexiko City, und Anton Vidokle, geb. 1965 in Moskau, sind durch ihre *eflux*-Aktivitäten bekannt geworden¹⁷. Während Vidokle in erster Linie als Kurator, Verleger und Künstler-Theoretiker hervorgetreten ist, arbeitet Aranda über ihre verlegerischen und kuratorischen Tätigkeiten hinaus auch verstärkt in den Bereichen Experimentalfilm,

Video und Installation¹⁸. Die künstlerischen Arbeiten und Aktivitäten der beiden befassen sich mit Systemen, die das Zusammenleben regeln, wie beispielsweise das Zeitsystem oder das ökonomische System. Anton Vidokle startete *e-flux* 1998 zunächst als Mailing-List, um Presseerklärungen von öffentlichen Galerien und Museen zu verbreiten. Im Anschluss gründete er die gleichnamige Internetplattform, der diverse Ableger folgten. 2004 riefen Julieta Aranda und Vidokle die mobile Videothek *e-flux-video-rental* ins Leben, die in New York und an verschiedenen anderen Orten temporär installiert wurde, um meist schwer zugängliche Künstler-Videos kostenlos in Umlauf zu bringen¹⁹. Zeitgleich starteten sie den Betrieb eines Ausstellungs- und Veranstaltungsraums in New York. 2008 gründeten Aranda und Vidokle zusammen mit Brian Kuan Wood das monatlich erscheinende *e-flux-journal*²⁰. Die globale Kunstszene analysierend veröffentlicht das Magazin kunst- und gesellschaftstheoretische Essays. Alle Texte sind kostenlos online abrufbar, können teilweise aber auch in gedruckten Bänden erworben werden. Ebenfalls im Jahr 2008 starteten Aranda und Vidokle ihr Projekt *Time/Bank*.

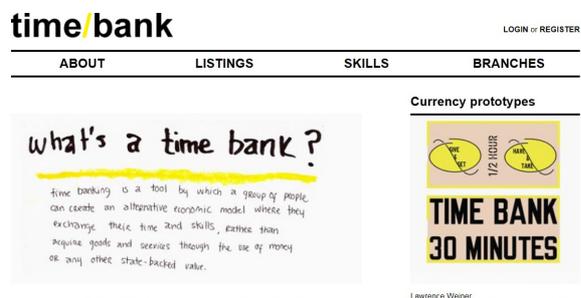


Abb. 1: Screenshot der Web-Präsentation von *Time/Bank*, <http://www.e-flux.com/timebank/>, 31.08.2016

Das künstlerisch-sozialkritische Projekt *Time/Bank* ist im Sinne der auf Vernetzung angelegten *e-flux*-Aktivitäten eine interaktive Plattform, die sich an Personen im Kunstbetrieb richtet²¹. Das Kernstück von *Time/Bank* ist eine Website, auf der sich Kunst- und Kulturschaffende anmelden können und um Unterstützung bei diversen Tätigkeiten wie Materialien transportieren, Malen, Pressemappen vorbereiten, Texte schreiben, Essen zubereiten etc. bitten können. Die Zeit, die die eingeschriebenen Mitglieder durch ihre Arbeit für andere Mitglieder aufbringen, wird ih-

nen als Zeit-Währung gutgeschrieben. Sie können ihrerseits Arbeiten von anderen Personen ausführen lassen, ohne diese Tätigkeiten mit Geld zu vergüten. Denn sie bezahlen mit ihrer eigenen Zeit, die sie bereits eingesetzt haben oder aber künftig aufbringen werden. Ähnlich wie das *e-flux-video-rental* gastiert *Time/Bank* hin und wieder für einen bestimmten Zeitraum als materiell existierende Börse an unterschiedlichen Orten. So bot zum Beispiel 2011 der Frankfurter Portikus *Time/Bank* ein Zuhause, 2012 folgten die *dOCUMENTA (13)* und 2013/14 die Moderna Galerija in Ljubljana, Slowenien²². Die physisch erlebbare Börse mit Angebots- und Nachfragezetteln und Archiv wird dann zu einem Ort, an dem Informationen im direkten menschlichen Kontakt ausgetauscht werden können. Vor Ort können sich die Teilnehmer_innen die Zeitwährung als künstlerisch gestaltete Banknote ausdrucken. Zahlreiche Künstler_innen, wie etwa Lawrence Weiner, haben sich an der Gestaltung dieser Banknoten beteiligt. Eine solche Zeitbörse ist nichts Neues, nur dass sie im Kunstbetrieb verankert ist, macht sie anders. Ihre Idee geht auf Initiativen im 19. Jahrhundert zurück – wie jene des us-amerikanischen Anarchisten Josiah Warren, der zwischen 1827 und 1830 den Cincinnati Time Store unterhielt und damit das ökonomische System unterwandern wollte²³.

Time/Bank liegt eine utopische Idee mit weitreichenden Konsequenzen zu Grunde, die bereits Thomas Morus in seinem begriffsprägenden Dialog *Utopia* Anfang des 16. Jahrhunderts verarbeitet hatte: Die Gleichgültigkeit gegenüber gängigen Wertvorstellungen und die Etablierung eines Wertesystems, das sich nicht am Materialismus orientiert²⁴. *Time/Bank* geht demnach im Kern auf eine „große“ Utopie zurück. Vidokle und Aranda erheben aber nicht den Anspruch, mit der Webseite ökonomische Ordnungen im Kunstbetrieb aushebeln zu wollen, sondern sie versuchen mit ihrem Projekt lediglich eine „parallele Mikro-Ökonomie“ aufzubauen:

Through Time/Bank, we hope to create an immaterial currency and a parallel micro-economy for the cultural community, one that is not geographically bound, and that will create a sense of worth for many of the exchanges that already take place within our field – particularly those

*that do not produce commodities and often escape the structures that validate only certain forms of exchange as significant or profitable*²⁵.

Aranda und Vidokle verfolgen keine revolutionären Ziele, sondern setzen Denkprozesse in Gang. Entsprechend laden sie zu den Ausstellungspräsentationen von *Time/Bank* Theoretiker_innen aus unterschiedlichen Disziplinen als Vortragende ein, die über das Wirtschaftssystem reflektieren, so zum Beispiel in Frankfurt den Aktivistin Paul Glover, der die lokale Währung *Ithaca Hours* als alternatives Zahlungsmittel in Umlauf brachte. Mit *Time/Bank* wird keine große, allumfassende und umstürzlerische Geste wie in den Avantgarde-Bewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts vollzogen. Stattdessen ermöglicht das Projekt den Partizipierenden einen Zugewinn an persönlichen Erkenntnissen und es bietet ihnen praktische, individuelle Lösungen an. In einem Interview aus dem Jahr 2012 berichtet Aranda von ihrer Initialzündung zu *Time/Bank*:

*Es begann in der Universität, ich habe dieses Land gefunden, Kiribati, ein Archipel im Südpazifik, eine der ärmsten Nationen der Welt. In zwei Hälften geteilt durch die internationale Datums-grenze, also die Linie, wo ein Tag zum nächsten Tag wird. Und dieses Land beschloss, die Linie zu verändern – sie haben also einen Bogen in die Linie gemacht. Ich fand das sehr poetisch und berührend und seitdem mag ich diese Idee, dass Du Dir nicht nur Deinen eigenen Raum nimmst, sondern auch Deine eigene Zeit*²⁶.

Letztlich geht es demnach bei *Time/Bank* um die Freiheit, Zeit auf individuelle Weise selbstbestimmt einzusetzen. Den Teilnehmer_innen des Projekts wird eine dezidiert subjektive Perspektive eingeräumt.

Ein anderes Projekt, das noch stärker subjektiv gefärbt ist als *Time/Bank* und zugleich einen Utopie-Entwurf liefert, ist Paul Chans Installation *Volumes*²⁷.

Paul Chan, geb. 1973 in Honkong, ist ein us-amerikanischer Multimedia-Künstler, Friedensaktivist und Unterstützer der Occupy-Bewegung. In seinen künstlerischen Arbeiten hat sich Chan in der Vergangenheit mit politischen und sozialen Konflikten auseinandergesetzt, so zum Beispiel mit der sozialen Vernachlässigung



Abb. 2: Paul Chan, *Volumes*, 2012, Öl auf Leinwand, Papier und Papp, variable Dimensionen, Ausstellungsansicht Paul Chan-Selected Works, Schaulager, Basel, 2014, Courtesy of the artist and Greene Naftali, New York, Foto: Tom Bisig, Basel.

der Bevölkerung von New Orleans nach den Verwüstungen durch den Wirbelsturm Katrina. Für die Bewohner eines in besonderem Maße betroffenen Gebiets entwickelte er 2007 das partizipative Schauspiel-Projekt *Waiting for Godot in New Orleans*²⁸. Andere Arbeiten ließen Chan über utopische Visionen und Konzepte nachdenken. In seinem frühen Video *Happiness (Finally) After 35,000 Years of Civilization (after Henry Darger and Charles Fourier)* aus dem Jahr 2003 etwa thematisierte er den Zustand der Glückseligkeit. Dem Video liegen als theoretische Grundlage die Schriften Charles Fouriers zu Grunde, der im 19. Jahrhundert modellhaft eine Vorform des Sozialismus beschrieben hatte²⁹. 2008 entschied sich Chan, seine künstlerischen Tätigkeiten für einige Zeit ruhen zu lassen. In dieser künstlerischen Pause gründete er 2010 den Verlag *Badlands Unlimited*³⁰.

Die Installation *Volumes* aus dem Jahr 2012 besteht in ihrer vollendeten Version aus 1005 nach außen aufgeklappten, bemalten Buchdeckeln, die auf den Innenseiten mit Hölzern verstärkt sind und unter- und nebeneinander gehängt werden³¹. Chan riss aus jedem einzelnen Band die Seiten heraus, bevor er einen jeden Buchdeckel bemalte. Die Malereien überziehen nie den gesamten Einband, sondern bilden kleine rechteckige Felder aus, so dass die Stofflichkeit der Buchdeckel immer wahrnehmbar bleibt. Die sowohl ungegenständlichen als auch gegenständlichen Malereien nehmen keine inhaltlichen Bezüge zu den herausgerissenen Buchinhalten auf, sondern sind unabhängig davon entwickelt. Sie sind nur auf die Materialität der Einbände bezogen. In der installativen Gesamtschau der Buchdeckel ergibt sich ein monumentales, sich an mehreren Wänden entlangziehendes

Bild aus farbigen Flächen, in die kleinere farbige Felder – nämlich die Malereien – wie Fenster eingelassen sind. Für die Ausstellung *Paul Chan – Selected Works* im Baseler Schaulager, bei der Chan die Installation *Volumes* erstmals in ihrer vollständigen Größe zeigte, schuf er zudem ein Künstlerbuch, das er zusammen mit seinem Verlag *Badlands Unlimited* produzierte³². Das Künstlerbuch enthält fotografische Reproduktionen eines jeden bemalten Buchdeckels und dazu von Chan verfasste Texte, die in ihrer Gestaltung und Unverständlichkeit an konkrete Poesie erinnern.

Den ersten Impuls für die Installation *Volumes* erhielt Chan durch ein Streitgespräch, das sich auf der New York Book Fair zugetragen hatte und von dem er im Nachhinein erfuhr³³. Sein Verlag *Badlands Unlimited* vertrieb zu diesem Zeitpunkt lediglich E-books und noch keine gebundenen Bücher. Zwei Besucherinnen stritten heftig vor dem Verlagsstand, ob E-books das gedruckte Buch vom Markt verdrängen und somit Bücher vernichten würden. Chan nahm den geschilderten Disput mit Verwunderung auf – er hatte sich stets als Befürworter des Buchs verstanden – und nahm sich vor, dem Vorwurf der Vernichtung materieller Bücher künftig gerecht zu werden. In einem Statement für die *DOCUMENTA (13)* berichtet er, wie er zunächst Seiten aus Schopenhauers *Parerga and Paralipomena* riss (ein Buch, das er zufällig auf seinem Atelierboden liegen sah), wie er erkannte, dass der aufgeklappte Einband mit seiner rechteckigen Form ein interessantes Anschauungsobjekt ergeben würde, wie er später eine imaginäre Landschaft auf den Buchdeckel malte und wie er dann nach und nach mit anderen Büchern auf ähnliche Weise verfuhr³⁴.

Chan strebt nach eigenen Angaben danach, „neue Fragen nach Zukunftsmöglichkeiten“ zu stellen³⁵. Seine Installation *Volumes* könnte in diesem Sinne als utopischer Entwurf einer künftigen Welt verstanden werden, in der physisch greifbare Bücher nur noch als Bilder in der Imagination existieren und von anderen imaginären Bildern überlagert werden. Die hier vorgeführte Utopie ist jedoch nicht klar konturiert. Obgleich Chan ein redegewandter Aktivist und Theoretiker ist, äußert er sich nicht dazu, wie die Installation verstan-

den werden soll. Er berichtet nur vom Impuls ihrer Entstehung und von seiner Vorgehensweise bei der Herstellung. Damit unterscheidet er sich eklatant von Künstler_innen im 20. Jahrhundert, die ihre Visionen deutlich artikulierten, um die Gesellschaft oder sogar die gesamte Menschheit mit ihren utopischen Ideen und Projekten zu verändern. Anders als bei Vidokles und Arandas Projekt *Time/Bank* ist zudem kein unmittelbarer Pragmatismus erkennbar. Es sei denn, man sähe Chans verlegerische Arbeit als komplementär zur künstlerischen Arbeit erfolgende, pragmatische Herangehensweise. In seinem Verlag *Badland Unlimited* ist Chan dazu übergegangen, nicht nur E-books und Bücher aus Papier zu verlegen, sondern auch sogenannte *stonebooks* zu vertreiben: aus Stein gemeißelte Objekte, die wie eine Buchseite aussehen und beidseitig gelesen werden können.

Eines dieser in seiner dauerhaften Materialität und Solidität kaum zu überbietenden „Bücher“ – und hier kommt wiederum ein utopischer Ansatz zum Tragen – ist aber auch als für jeden Kunstliebhaber erschwingliches E-book erhältlich, wobei sich die solide Materialität des physischen Buchs in der digitalen Version wiederum ins Imaginäre verlagert³⁶. Durch die Geste der Transformation vermittelt Chan die Utopie von einer virtuellen Welt, in der das Physisch-Materielle nur noch bildlich erfasst wird.

Sowohl *Time/Bank* von Aranda und Vidokle als



Abb. 3: Paul Chan, *Holiday*, 2012. Sandsteinplatte, Metallstütze, 101,6 x 71,1 x 40 cm, Courtesy of the artist and Greene Naftali, New York, Foto: Martha Fleming-Ives.

auch *Volumes* von Paul Chan zeichnen sich durch subjektive Zugänge aus. Beide skizzieren mögliche Szenarien der Zukunft, die im Heute ihren Anfang nehmen. Sie schließen damit an Ernst Blochs Deside-

rat an, das „Mögliche“, das Bloch auch als Zustand des „Noch-nicht“ beschrieben hatte, zu denken und schrittweise auszugestalten³⁷. Auch wenn die Projekte von Aranda/Vidokle einerseits und Chan andererseits in dieser Hinsicht strukturelle Ähnlichkeiten erkennen lassen, weisen sie dennoch in unterschiedliche Richtungen. Chan gesteht seiner künstlerischen Arbeit *Volumes* zu, kryptisch visionär zu bleiben, ohne allgemein verständliche, pragmatische Handlungsanweisungen zu geben oder gar einen groß angelegten Gesellschaftsentwurf vorzustellen. Den direkten, zupackenden Pragmatismus hat Chan in diesem Fall auf seine verlegerische Tätigkeit verlagert, die ihrerseits utopische Züge aufweist und zu seiner künstlerischen Arbeit *Volumes* vielfache Bezüge aufnimmt. In Arandas und Vidokles Projekt *Time/Bank* gehen utopisches Denken und Pragmatismus dagegen Hand in Hand. Ihr Kunstbegriff ist derart erweitert, dass Kunst und visionäres gesellschaftliches Handeln nicht mehr voneinander unterschieden werden können. Aber auch ihr Zugang zur Utopie ist alles andere als raumgreifend und dominierend, sondern er bestärkt im Gegenzug die individuelle Handlungsfreiheit und das individuelle Denken der Teilnehmer_innen des Projekts. Damit unterscheiden sich die beiden vorgestellten Arbeiten von Aranda/Vidokle und Chan eklatant von utopischen Projekten der Moderne und der Nachkriegszeit, die sich häufig durch doktrinären Charakter auszeichneten, indem sie Forderungen für die Zukunft aufstellten, die allgemeine Gültigkeit haben sollten. Die von mir erwähnte kritisch-reflexive Ernsthaftigkeit, die heute an die bildende Kunst herangetragen wird, öffnet das Feld für Utopie-Entwürfe, die den Rezipient_innen subjektive Auslegungen ermöglichen bzw. individuelle Spielräume eröffnen.

Endnoten

1. Vgl. z. B. Sam Cooper, „*Enemies of Utopia for the sake of its realisation*“. *Futurism, Surrealism, Situationism, and the Problem of Utopia*, in: *Utopia: the Avant-Garde, Modernism and (Im)Possible Life*, hg. v. David Ayers u.a., Berlin 2015, S. 17-32.
2. Kazimir Malevič, *Die zeitgenössische Kunst*, in: ders., *Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, hg. und kommentiert v. Aage A. Hansen-Löve, München 2004, S. 146-172, hier S. 164.
3. Malevič 2004, *Die zeitgenössische Kunst*, S. 164.
4. Vgl. im Folgenden: Filippo Tommaso Marinetti und Fillia, *Die futuristische Küche*, aus dem Italienischen v. Klaus M. Rarisch, Stuttgart 1983. Die italienische Erstauflage erschien 1932.
5. Diese Forderung entsprach der faschistischen Politik nach ökonomischer Autarkie. Italien sollte unabhängig vom Import ausländischen Weizens werden. Als Ersatz für die aus Weizen hergestellte Pasta empfahl Marinetti Reisgerichte – der heimische Reisanbau wäre auf diese Weise bestärkt worden. Vgl. dazu: Simona Cigliana, *Kostprobe total. Ästhetik, Gastronomie und Küche bei den Futuristen*, in: *Über Geschmack lässt sich doch streiten. Zutaten aus Küche, Kunst und Wissenschaft*, hg. v. Irene Schütze, Berlin 2010/11, S. 47-59, hier S. 53.
6. Vgl. Francesco Peretti, *Futurismus und Faschismus, eine lange Geschichte*, in: Dortmund, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, ... auch wir Maschinen, auch wir mechanisiert!... *Die zweite Phase des italienischen Futurismus 1915 - 1945*, hg. v. Ingo Bartsch und Maurizio Scudiero, Bielefeld 2002, S. 162-180.
7. Vgl. Helmut Altrichter, *Politik und Kunst im revolutionären Russland*, in: Wien, Albertina, *Chagall bis Malewitsch. Die russischen Avantgarden*, hg. v. Evgenia Petrova und Klaus Albrecht Schröder, Wien 2016, S. 25-39, hier S. 38-39.
8. Vgl. Jole de Sanna, *Lucio Fontana. Materia Spazio Concetto*, Mailand 1993, S. 82-85.
9. Übersetzung Irene Schütze; Originaltext in: Rivoli, Castello di Rivoli, *Lucio Fontana. La cultura dell'occhio*, hg. v. Rudi Fuchs u.a., Rivoli 1986, S. 90: „Movimento, colore, tempo e spazio i concetti della nuova arte. Nel subcosciente dell'uomo della strada una nuova concezione della vita; i creatori iniziano lentamente ma inesorabilmente la conquista dell'uomo della strada.“
10. Joseph Beuys, *Ich untersuche Feldcharakter*, in: *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*, hg. v. Volker Harlan, Rainer Rappmann und Peter Schata, Achberg ³¹1984, hier S. 121.
11. Vgl. Catherine Bernard, *Bodies and Digital Utopia // 2000*, in: *Utopias*, hg. v. Richard Noble, Cambridge/Mass. 2009 (= Documents of Contemporary Art, Whitechapel Gallery), S. 209-213, hier S. 210. Videodokumentation der Performance abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=VhtvluctP7A>, 27.07.2016; oder unter: https://www.youtube.com/watch?v=vTeF4_kBPAA, 31.08.2016. Fotodokumentation unter: <https://vlastavolcano.com/?portfolio=f-p-u-floating-point-unit-1993-1998>, 31.08.2016.
12. Vgl. Benjamin H. D. Buchlohs Redebeitrag in: *Roundtable. The Predicament of Contemporary Art*, in: *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, hg. v. Hal Foster u.a., London 2004, S. 671-679, hier S. 672-673.
13. Anlässlich der Ausstellung erschien ein online-Katalog, abrufbar unter: <http://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/the-spirit-of-utopia/>, 27.07.2016.
14. Weitere Ausstellungsprojekte waren *Utopia Station*, kuratiert als mobile Diskursplattform von Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist und Rirkrit Tiravanija für die 50. *Biennale von Venedig* im Jahr 2003 und für anschließende Präsentationen an anderen Orten sowie die zwischen 2008 und 2011 realisierten Utopia-Ausstellungen im ARKEN Museum of Modern Art, Dänemark. Das 500. Jahr seit dem Erscheinen von Thomas Morus' einflussreichem philosophischen Dialog *De optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia* war Anlass für ein großes Ausstellungs- und Veranstaltungsprojekt in London unter dem Titel *UTOPIA 2016: A Year of Imagination and Possibility*, organisiert von Somerset House, Kings' College und Courtauld Institute of Art.
15. Richard Noble ist Herausgeber eines Readers, der Texte zu Utopien von Philosoph_innen, Künstler_innen, Schriftsteller_innen etc. vereint. Vgl. dazu Anmerkung 11.
16. Iwona Blazwick in: *The Spirit of Utopia. A Curatorial Panel Discussion between the curators of The Spirit of Utopia, and Richard Noble, Head of the Department of Art at Goldsmiths,*

- University of London, abrufbar unter:
<http://thespiritofutopia.org/Discussion.pdf>, 27.07.2016.
17. Vgl. im Folgenden: <http://www.e-flux.com/about/>, 27.07.2016.
 18. Vgl. <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/julieta-aranda>, 27.07.2016.
 19. 2011 fand das *e-flux-video-rental* eine permanente Bleibe in der Moderna Galerija in Ljubljana, Slowenien. Vgl. <http://www.e-flux.com/program/e-flux-video-rental-found-a-home-2/>, 27.07.2016.
 20. Vgl. <http://www.e-flux.com/journals/>, 27.07.2016.
 21. Vgl. <http://www.e-flux.com/timebank/>, 27.07.2016.
 22. 2013 war *Time/Bank* auch auf der *The Spirit of Utopia*-Ausstellung in der Whitechapel Gallery vertreten – hier jedoch nicht mit der Börse, sondern mit dem Film *Notes for a Time/Bank*, dem Archiv von *Time/Bank* und einem Vortragsprogramm bzw. Diskussionsforum.
 23. Vgl. Roger Wunderlich, *Low Living and High Thinking at Modern Times*, New York 1992, S. 15-24.
 24. Die Bewohner von Utopia haben keine Münzwährung und „Gold und Silber haben in diesem Land nicht mehr Wert, als die Natur ihnen gegeben hat.“ Thomas Morus, *Utopia*, überarbeitete Übersetzung v. Kai Kilian, Köln 2009, S. 86.
 25. <http://www.e-flux.com/timebank/about>, 27.07.2016.
 26. Julieta Aranda in: Anna Bilder, „Was ist meine eigene Beziehung zur Zeit?“. *Die mexikanische Künstlerin Julieta Aranda auf der Documenta*, abrufbar unter:
http://www.deutschlandradiokultur.de/was-ist-meine-eigene-beziehung-zur-zeit.1153.de.html?dram:article_id=219801, 27.07.2016.
 27. Vgl. Basel, Schaulager, *Paul Chan – Selected Works*, hg. v. Heidi Naef und Isabel Friedli, Basel/New York 2014, S. 15-17 und S. 354.
 28. Er realisierte das Schauspiel zusammen mit Creative Time, einer New Yorker Organisation für Kunstprojekte im öffentlichen Raum, und dem Classical Theatre of Harlem. Vgl. zur Entstehung des Projekts: Paul Chan, *Waiting for Godot in New Orleans. An Artistic Statement*, in: *Paul Chan. Selected Writings 2000-2014*, hg. v. George Baker und Eric Banks in Zusammenarbeit mit Isabel Friedli und Martina Venanzoni, Basel/New York 2014, S. 156-159.
 29. Das Werk befindet sich im Museum of Modern Art, New York. Vgl. zu dieser Arbeit Interview von Mark Alice Durant mit Paul Chan im Jahr 2014: <http://saint-lucy.com/conversations/paul-chan/>, 27.07.2016.
 30. Vgl. <http://badlandsunlimited.com/>, 27.07.2016.
 31. Auf der *dOCUMENTA (13)* zeigte er 600 Bände als *Volumes – incomplete set*. Vgl. Kassel, *dOCUMENTA (13)*, Das Begleitbuch/The Guidebook, hg. v. Bettina Funcke, Kassel 2012, S. 418-419.
 32. Vgl. Paul Chan, *New New Testament*, hg. v. der Laurenz-Stiftung, Schaulager, und Badlands Unlimited, Basel/New York 2014.
 33. Vgl. Nadiyah Fella, *How Paul Chan is destroying books*, in: *New American Paintings*, <https://newamericanpaintings.wordpress.com/2013/02/20/how-paul-chan-is-destroying-books/>, 27.07.2016.
 34. Vgl. Chan in: *Kassel 2012, Das Begleitbuch/The Guidebook*, S. 418.
 35. Im Original: „new questions for possible futures“, Paul Chan zitiert nach: Scott Rothkopf, *Embedded in the Culture. The Art of Paul Chan*, in: *Artforum*, Sommer 2008, S. 304-311, hier S. 305.
 36. Vgl. Paul Chan, *Holiday*, New York 2012. Angebot abrufbar unter: http://badlandsunlimited.com/books/#holiday/?&_suid=14696094644306465697864257803, 27.07.2016.
 37. Vgl. insbesondere Ernst Blochs *Vorwort*, in: *Das Prinzip Hoffnung*, Werkausgabe, Bd. 5, Frankfurt am Main 1990, S. 1-18.

Zusammenfassung

Im 20. Jahrhundert, besonders in den Avantgarde-Bewegungen zu Beginn des Jahrhunderts, stellten Künstler_innen utopische Gesellschaftsentwürfe vor, die in vielen Fällen mit allumfassenden Ansprüchen verbunden waren. Heute sucht man dagegen nahezu vergeblich nach der Präsentation „großer“ Utopien in der Kunst. Lediglich Ansätze oder Momente des Utopischen lassen sich finden. Diese Ansätze zeichnen sich, wie Iwona Blazwick beobachtet hat, oftmals durch Pragmatik aus und sie sind als bewusst subjektive Perspektiven erkennbar. Der Beitrag untersucht an zwei Beispielen aus der zeitgenössischen Kunst – dem Projekt *Time/Bank* von Anton Vidokle und Julieta Aranda (seit 2008) und der Installation *Volumes* (2012) von Paul Chan –, wie durch ein gewandeltes gesellschaftliches Kunstverständnis individuelle Zugänge zur Utopie eröffnet werden.

Autorin

Irene Schütze studierte Kunstgeschichte, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft und Romanistik im Köln, Mailand und Bochum; Promotion in Freiburg i. Breisgau mit *Sprechen über Farbe: Rubens und Poussin*. 2005-2008 Stipendiatin und wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fach Filmwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz; 2008-2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin und 2011-2015 Vertretungsprofessorin für Kunsttheorie an der Kunsthochschule Mainz; seit 2015 ebendort wissenschaftliche Mitarbeiterin für Kunstbezogene Theorie. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Kunst- und Bildtheorie, Medien/Film, Ästhetik, Kulturwissenschaften. Herausgeberschaften u.a.: *Aspekte künstlerischen Schaffens der Gegenwart*, hg. zusammen mit Antje Krause-Wahl, Weimar 2015; *Über Geschmack lässt sich doch streiten. Zutaten aus Küche, Kunst und Wissenschaft*, Berlin 2010/2011.

Titel

Irene Schütze, *Zur Abwesenheit „großer“ Utopien: Subjektiv-pragmatische Utopie-Entwürfe in der zeitgenössischen Kunst*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 3, 2016 (8 Seiten), www.kunsttexte.de.