SUBVERSIVE PRAKTIKEN
KUNST UNTER BEDINGUNGEN POLITISCHER REPRESSION
60ER–80ER / SÜDAMERIKA / EUROPA

Iris Dressler

0. Netzwerk

Hintergrund der Ausstellung *Subversive Praktiken* war das Rechercheprojekt *Vivid Radical Memory* (2006–2007), das von Antoni Mercader, Medienkunsthistoriker an der Universität von Barcelona und ehemaliges Mitglied der Grup der Treball[1], initiiert und in Kooperation mit dem Württembergischen Kunstverein sowie dem Center for Culture and Communication Foundation in Budapest durchgeführt wurde. Mit dem Ziel des Aufbaus einer Online-Datenbank[2] ging es dabei im Wesentlichen um den Austausch und die Bündelung von sowohl jüngeren als auch langjährigen Forschungsarbeiten zur Bestandsaufnahme, kritischen Analyse und Neubestimmung konzeptueller Kunstpraktiken der 1960er- bis 1980er-Jahre in Lateinamerika und Europa, die unter den Bedingungen von Militärdiktaturen beziehungsweise kommunistischen und sozialistischen Regimes entstanden. Fokussiert wurden also künstlerische Praktiken der sogenannten Peripherien, die innerhalb des westlichen Kanons marginalisiert und ausgeblendet wurden – und dies, abgesehen von einigen wenigen Positionen, nach wie vor werden – und die zugleich Strategien im Umgang mit politischen Repressalien unterschiedlichster Art ausbildeten.

Im Verlauf von *Vivid Radical Memory* entstand die Idee, auf der Basis der diversen Forschungsansätze eine Ausstellung zu konzipieren, die wie im Falle des Projektes *On Difference* (WKV, 2005–2006)[3] in der Gegenüberstellung verschiedener Sektionen bestehen sollte, die von unterschiedlichen KuratorInnen entwickelt werden und somit einen multiperspektivischen Blick offerieren. Die Ausstellung sowie das Symposium[4] in Stuttgart wurden schließlich im Rahmen einer Projektpartnerschaft zwischen dem Württembergischen Kunstverein, dem Center for Culture and Communication Foundation in Budapest und dem Kulturzentrum Arteleku in San Sebastian realisiert. Arteleku veranstaltete zudem

[1] Die Grup de Treball (Arbeitsgruppe), die von 1972 bis 1975 existierte, war ein offener Zusammenschluss verschiedener KünstlerInnen, DesignerInnen, ArchitektInnen und PädagogInnen aus Barcelona und anderen spanischen Städten. Vgl. *Grup de Treball*, Ausst.-Kat. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona 1999 (spanisch, katalanisch, englisch).

[2] Vgl. http://www.vividradicalmemory.org und »Vivid Radical Memory«, in: *Papers d'Art*, Nr. 93, Fundació Espais d'Art Contemporani, Girona 2007, S. 23–229.

[3] Vgl. *On Difference #3. Raumpolitiken. Über die Enteignung und Wiederaneignung sozialer, politischer und kultureller Handlungsräume*, hrsg. von Iris Dressler, Hans D. Christ, Ausst.-Kat. Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Stuttgart 2007.

[4] Audiomitschnitte aller Beiträge des Symposiums (in englischer und spanischer Sprache) sind abrufbar unter: http://www.wkv-stuttgart.de/programm/2009/ausstellungen/subversive/symposium

Iris Dressler, „Subversive Praktiken. Kunst unter Bedingungen politischer Repression. 60er–80er / Südamerika / Europa", in: *Subversive Praktiken. Kunst unter Bedingungen politischer Repression. 60er–80er / Südamerika / Europa*, hrsg. von Hans D. Christ, Iris Dressler, Ausst.-Kat. Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Ostfildern 2010

eine Reihe von Workshops[5], und ein Auszug der Ausstellung wurde im Anschluss in der Trafó-Galerie in Budapest[6] gezeigt.

1. Ansätze zur Neubestimmung der Konzeptkunst

Versuche der Bestimmung und Neubestimmung der Konzeptkunst scheinen so alt wie die Einführung des Begriffs selbst durch ihre »Diskursväter« Joseph Kosuth, Seth Siegelaub (beides zugleich deren Marketingexperten[7]) und Sol LeWitt[8]. Und ungeachtet dessen, dass einige der »besten Fürsprecher« des Konzeptualismus längst »in der Idee einig sind, dass diese Episode grundsätzlich beendet ist«[9], wird die Verschiebung und Erweiterung des Begriffs der Konzeptkunst bis heute und aus unterschiedlichsten Richtungen immer wieder neu diskutiert, ebenso ihre Relevanz für die zeitgenössische Kunst.

Gegen ein Ende dieser »Episode« spricht, dass sowohl an *Vivid Radical Memory* als auch an *Subversive Praktiken* VertreterInnen unterschiedlichster Generationen beteiligt waren. In beide Projekte waren KuratorInnen und KunstwissenschaftlerInnen involviert, die zwischen den 1940er- und 1980er-Jahren, sowie KünstlerInnen, die zwischen den 1920er- und 1960er-Jahren geboren wurden. Wir reden also über einen Zeitraum künstlerischer, kunstwissenschaftlicher wie kuratorischer Praktiken und Diskurse, der über sechzig Jahre umspannt und geprägt ist vom europäischen Faschismus, dem Zweiten Weltkrieg, dem Kalten Krieg, dem Aufstand 1956 in Budapest, der Kubanischen Revolution, dem Vietnamkrieg, den Militärdiktaturen in Lateinamerika, den feministischen, homosexuellen und Black-Power-Bewegungen, dem legendären Jahr 1968 (Prager Frühling, Pariser Mai, Studentenproteste in Mexiko, Tod von Marcel Duchamp), dem Tod Maos, den Anti-Atomkraft- und Friedensbewegungen der 1980er-Jahre, dem

[5] *The Dictatorship of Democracies*, Workshop mit Isidoro Valcárcel Medina, Concha Jerez und Pilar Parcerisas, 6.–17. Juli 2009; *Conceptualismos otros (1960–80),* Seminar mit Eugenio Dittborn, Javier Aguirre, José Luis Isasa, Juan Carlos Eguillor und Morquillas, 22.–25. März 2010 (beides Arteleku, San Sebastian).

[6] *Subversive Excerpts*, 29. Januar–28. Februar 2010, Trafó-Galerie, Budapest, http://www.trafo.hu/programs/1866

[7] Vgl. Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity,* Boston 2003, S. 42 ff.

[8] Nicht zu vergessen Henry Flynt und Edward Kienholz, die, neben Kosuth, beide die Urheberschaft auf diesen Begriff für sich reklamieren. Vgl. Benjamin H. D. Buchloh, »Von der Ästhetik der Verwaltung zur institutionellen Kritik. Einige Aspekte der Konzeptkunst von 1962–1969«, in: *Um 1968. Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft,* hrsg. von Marie Luise Syring, Ausst.-Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Köln 1990, S. 98, Anm. 1 (gekürzte Fassung des Textes »From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique«, der 1989 im Katalog der Ausstellung *L'art conceptuel: Une perspective* des Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris erschien).

[9] Thomas Crow, »Ungeschriebene Geschichten der Konzeptkunst«, in: Alexander Alberro und Sabeth Buchmann (Hrsg.), *Art After Conceptual Art*, Köln 2006, S. 62. Crow bezieht sich hier im Wesentlichen auf Buchlohs oben genannten Text (Anm. 8), auf Charles Harrisons Text »Art Object and Artwork« (im selben Katalog wie Buchlohs genannter Beitrag) und Jeff Walls Publikation *Dan Graham's Kammerspiel*, Toronto 1991.

Jahr 1989 (Öffnung der Berliner Mauer, Massaker am Tian'anmen-Platz in Peking, Invasion der USA in Panama), der Auflösung des Sowjetimperiums und der kommunistischen Regimes in Osteuropa, dem »Triumph« des Kapitalismus und der westlichen Demokratien (und deren Scheitern), der wachsenden Bedeutung der neuen »Megacities«, den rasanten Entwicklungen neuer Informations- und Kommunikationsmedien und vielen weiteren lokal und global bedeutsamen Ereignissen, vor deren Hintergründen man die Kunst seit den 1960er-Jahren betrachten muss: insbesondere jene künstlerischen Praktiken, die auf eine bis heute wirksame Weise die engen, selbstbezüglichen Modelle der Kunstwelt radikal durchkreuzen und die man unter einem im Hinblick auf seine Methoden, Ästhetiken, Diskurse und Handlungsräume sowohl heterogenen als auch dezentral aufgefassten Begriff der konzeptuellen Kunst zusammenfassen könnte. Angesichts der vor allem nach 1989 einsetzenden Verschiebungen der bis damals gekannten Weltordnung kann sich eine seriöse Betrachtung der Vergangenheit und Gegenwart der Kunst dabei längst nicht mehr auf einem exkludierenden Us-/eurozentristischen Blick ausruhen.

»*Off-Center*«-*Perspektiven*

Seit spätestens Anfang der 1990er-Jahre wird der selbstreferenzielle, auf die Linguistik und einige wenige, meist männliche Protagonisten aus den USA und Westeuropa reduzierte anglo-amerikanische Diskurs der Konzeptkunst, der an seiner eigenen tautologischen Falle scheiterte[10], insbesondere aus der Perspektive künstlerischer Praktiken, die sich jenseits der »Kunstzentren« New York und London etablierten, hinterfragt: von – um nur einige wenige Beispiele zu nennen – AutorInnen wie Mari Carmen Ramírez[11], Luis Camnitzer[12], Ana Longoni[13], László Beke[14]

[10] Vgl. Buchloh 1990 (wie Anm. 8), S. 89 ff.

[11] Vgl. u. a. Mari Carmen Ramírez, »Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America«, in: *Latin American Artists of the Twentieth Century*, hrsg. von Waldo Rasmussen u. a., Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York 1993, S. 156–167; dies., »Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960–1980«, in: *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s*, hrsg. von Luis Camnitzer u. a., Ausst.-Kat. Queens Museum, New York 1999, S. 53–71 (deutschsprachiger Nachdruck des Textes s. dies., »Taktiken, um in Widrigkeiten zu Gedeihen: Konzeptkunst in Lateinamerika, 1960–1980«, in: *Vivências / Lebenserfahrung / Life Experience*, hrsg. von Sabine Breitwieser, Ausst.-Kat. Generali Foundation, Köln 2000, S. 61–104).

[12] Vgl. u. a. Luis Camnitzer, »Wonder Bread und Spanglische Kunst«, in: Breitwieser 2000 (wie Anm. 11), S. 105–119; ders., *Conceptualism in Latin America: Didactics of Liberation*, Austin 2007.

[13] Ana Longoni, »Tucumán Arde heute: Zwischen Mythos und Museum«, in: Arbeitsgruppe Tucumán Arde (Hrsg.), *Tucumán Arde. Eine Erfahrung. Aus dem Archiv von Graciela Carnevale*, b_books 2004; dies. und Mariano Mestman, *Del Di Tella a »Tucumán arde«*, Buenos Aires 2000; dies. und Mariano Mestman, »After Pop, We Dematerialize: Oscar Masotta, Happenings, and Media Art at the Beginnings of Conceptualism«, in: Inés Katzenstein (Hrsg.), *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s. Writings of the Avant-Garde*, New York 2004.

[14] Vgl. u. a. László Beke, »Conceptualist Tendencies in Eastern European Art«, in: Luis Camnitzer u. a. 1999 (wie Anm. 11), S. 41–51; ders., »Dulden, verbieten, unterstützen. Kunst zwischen 1970 und 1975«,

oder Edit András[15], in Anthologien wie *Conceptual Art: A Critical Anthology* [16], *Rewriting Conceptual Art*[17] oder *Listen Here Now*[18], durch Archive wie das Artpool Research Center in Budapest[19] oder das Archiv von Graciela Carnevale in Rosario (Argentinien)[20], durch Forschungsnetzwerke wie das *Red de Investigadores sobre Conceptualismos del Sur* (Netzwerk zur Erforschung der Konzeptualismen des Südens)[21] und nicht zuletzt von den an *Subversive Praktiken* beteiligten KuratorInnen.

Eine der wegweisenden Ausstellungen im Hinblick auf die Neubewertung der Konzeptkunst war zweifelsohne die von Luis Camnitzer, Jane Farver und Rachel Weiss gemeinsam mit elf weiteren KuratorInnen entwickelte Ausstellung *Global Conceptualism. Points of Origin, 1950s–1980s*[22], die 1999 im Queens Museum of Art in New York stattfand und eine multizentrische Karte des Konzeptualismus mit verschiedenen geopolitischen Ursprüngen zeichnete. Im Vorwort des Kataloges zur Ausstellung differenzieren die Initiatoren zwischen der *konzeptuellen Kunst* als einer »hauptsächlich formalistischen Praxis, die sich im Fahrwasser der Minimal Art entwickelte«[23] und dem *Konzeptualismus*. Letzterer habe nicht nur »auf entscheidende Weise mit der historischen Abhängigkeit der Kunst von der physischen Form und deren visueller Wahrnehmung« gebrochen, sondern impliziere auch ein weites Spektrum künstlerischer Praktiken, die die Rolle der Kunst im Hinblick auf soziale, politische und ökonomische Realitäten auslotet. Zudem sei der Aspekt der Dematerialisierung hier nicht notwendig mit dem Verschwinden des Objektes verknüpft, sondern ziele vielmehr auf »eine Neubewertung der Rolle des Objektes als Bedeutungsträger«[24]. Die elf Sektionen der Ausstellung waren nach geopolitischen Parametern gruppiert. Sie umfassten sechs Kontinente und nahmen jeweils die lokalen Situationen und Besonderheiten als ausschlaggebende Faktoren eines globalen multizentrischen Konzeptualismus in den Blick.

in: Hans Knoll (Hrsg.), *Die zweite Öffentlichkeit. Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert*, Dresden 1999, S. 212–233.

[15] Vgl. u. a. Edit András, »Grenzen überschreiten (selbst solche, die von unseren Vorgängern gezogen wurden) im neuen Genre der Konzeptkunst«, in: Alberro und Buchmann 2006 (wie Anm. 9), S. 185–202.

[16] Alexander Alberro und Blake Stimson (Hrsg.), *Conceptual Art: A Critical Anthology,* Cambridge und London 1999.

[17] Michael Newman und Jon Bird (Hrsg.), *Rewriting Conceptual Art*, London 1999.

[18] Katzenstein 2004 (wie Anm. 13).

[19] www.artpool.hu

[20] Vgl. Graciela Carnevale, »Zur Entstehung des Archivs«, in: Arbeitsgruppe Tucumán Arde 2004 (wie Anm. 13), S. 8–12; *Inventario 1965–1975. Archivo Graciela Carnevale*, Ausst.-Kat. Centro Cultural Parque de España, Rosario 2008.

[21] Vgl. www.conceptual.inexistente.net; Cristina Freire und Ana Longoni (Hrsg.), *Conceitualismos do Sul / Sur*, São Paulo 2009.

[22] Camnitzer 1999 (wie Anm. 11).

[23] Camnitzer 1999 (wie Anm. 11), S. VIII (Vorwort).

[24] ebd.

Folgt man den Katalogbeiträgen der KuratorInnen von *Global Conceptualism* sowie den zahlreichen weiteren Forschungsansätzen zur Neubestimmung der Konzeptkunst aus der Perspektive ihrer sogenannten peripheren Handlungsräume – oder, um einen Begriff von Ana Longoni aufzugreifen, ihrer »Off-Zentren«[25] –, so ergibt sich in der Tat ein komplexes, heterogenes Bild künstlerischer Praktiken und Methoden. Für deren Entwicklung spielten die jeweiligen orts- und zeitspezifischen Kontexte eine ebenso wichtige Rolle wie die Effekte einer sich spätestens seit den 1960er-Jahren formierenden globalen Informationsgesellschaft. Aus dieser Perspektive lassen sich zum Beispiel, wie Ramírez betont, die Werke lateinamerikanischer Künstler auch »nicht als Widerspiegelung, Derivat oder *Kopie* von Konzeptkunst aus den Metropolen […] betrachten«, sondern vielmehr »als lokale Reaktionen auf jene Widersprüche, die […] durch das Versagen der nach dem Zweiten Weltkrieg gestarteten Modernisierungsprojekte […] auftraten«[26].

Eine Neubewertung der Kunst der 1960er- bis 1980er-Jahre kann also nicht darin bestehen, einige zu Unrecht ausgeblendete Namen in die bestehenden Karten und Verzeichnisse der globalen Kunstgeschichte aufzunehmen, sondern darin, diese Karten und Verzeichnisse selbst immer wieder neu zu organisieren. Dies würde zum Beispiel auch bedeuten, KünstlerInnen, die wie Lygia Clark, Cildo Mereiles, Ion Grigorescu oder Sanja Iveković mittlerweile auf internationaler Ebene große Beachtung finden, nicht mehr als isolierte Phänomene zu betrachten, sondern innerhalb ihrer lokalen wie globalen, historischen wie aktuellen künstlerischen, intellektuellen und soziopolitischen Zusammenhänge.

Begriffliche Differenzierungen

Schließlich ist zu fragen, inwiefern der Begriff der Konzeptkunst, insbesondere im Sinne einer homogenen Stilrichtung oder Bewegung, überhaupt brauchbar ist, wenn bereits Benjamin H. D. Buchloh in seinem Rückblick von 1989, der sich ausschließlich auf die »geschichtliche Phase der Konzeptkunst« in den USA und Westeuropa bezieht, dieser ein »solch komplexes Ausmaß gegensätzlicher Ansätze« attestiert, dass er vor jenen Stimmen warnt, die eine »Reinheit und Orthodoxie der Bewegung einklagen«[27].

Die meisten KünstlerInnen in Lateinamerika und Osteuropa haben den Begriff der Konzeptkunst in den 1960er- und 1970er-Jahren jedenfalls nicht für sich reklamiert oder ihn wie Juan Pablo Renzi, Mitglied der stark politisch moti-

[25] Longoni verweist mit diesem Bergriff gleichermaßen auf das, was außerhalb der Zentren liegt, wie auf Zentren, die als solche nicht anerkannt werden. Vgl. Ana Longoni, »Other Beginnings of Conceptualism (Argentinean and Latin-American)«, in: *Papers d'Art*, Nr. 93, Fundació Espais d'Art Contemporani, Girona 2007, S. 202. (Manuskript s. http://www.vividradicalmemory.org/htm/workshop/workshop_barcelona_Essays.html).

[26] Ramírez 2000 (wie Anm. 11), S. 64.

[27] Buchloh 1990 (wie Anm. 8), S. 86.

vierten Grupo de Vanguardia de Rosario (Gruppe der Avantgardisten in Rosario)[28], sogar vehement abgelehnt: als einen Modebegriff, der nur der periodischen Wiederbelebung des Kunstmarktes diene und zutiefst der bürgerlichen Kulturauffassung entspräche.[29] Stattdessen spricht der peruanische Kritiker Juan Acha beispielsweise von postmodernen *»no-objetualismos«* (Nicht-Objektualismen), deren wichtigste Aspekte darin bestanden hätten, »in uns die Tradition der humanistischen Renaissance zerstört zu haben«[30]. Er bezieht sich dabei auf künstlerische Praktiken, die sich der Warenförmigkeit der Kunst entzogen, die mit einfachen, vergänglichen Materialien arbeiteten, Traditionen der indigenen und Populärkultur aufgriffen und in erster Linie soziale Handlungsräume produzierten.[31]

In Abgrenzung zum Happening führt der argentinische Intellektuelle Oscar Masotta 1967 in seinem Vortrag *Después del Pop: nosotros desmaterializamos* (Nach dem Pop dematerialisieren wir)[32] im Instituto Torcuato Di Tella, dem damals wichtigsten Ort für avancierte Kunst in Buenos Aires, den Begriff der Dematerialisierung ein. Dabei greift er nicht auf Lucy R. Lippard und John Chandler zurück, die ihren Text *The Dematerialization of Art* erst ein Jahr später veröffentlichen sollten, sondern auf El Lissitzkys 1926 erschienenen Essay »The Future of The Book«[33], in welchem der Autor konstatiert, dass in einer zunehmend materialistischen Welt paradoxerweise die Dematerialisierung (zum Beispiel durch das Radio) zu einem beherrschenden sozialen Phänomen werde. Massota, der der medieninterventionistischen Grupo de Arte de los Medios de Comunicación de Masas (Gruppe der Kunst mit Massenmedien) nahestand, hebt auf eine Informationskunst ab, deren immaterielles, unsichtbares »Material« aus »nichts anderem besteht als den Prozessen, Folgen, Fakten und / oder Phänomenen, die eine Information, die durch die Massenmedien in Gang gesetzt wurde, auslöst«[34]. So hat die Grupo de Arte de los Medios zum Beispiel variierende Pres-

[28] Die Gruppe war unter anderem an dem Projekt Tucumán Arde beteiligt, vgl. u. a. Arbeitsgruppe Tucumán Arde 2004 (wie Anm. 13).

[29] Juan Pablo Renzi, *Panfleto no. 3. La Nueva Moda* (Pamphlet Nr. 3. Die Neue Mode), 1971, zit. nach Longoni 2004 (wie Anm. 13), S. 101. Renzi wehrt sich hier unter anderem gegen Lucy R. Lippards und Jorge Glusbergs Zuweisung der Grupo de Vanguardia de Rosario an den Konzeptualismus.

[30] Juan Acha, »Teoría y práctica no-objetualistas en América Latina«, in: *Ensayos y ponencias Latinoamericanistas*, Caracas 1984, S. 236, zitiert nach: Ramírez 2000 (wie Anm. 11), S. 82.

[31] Vgl. Augusto del Valle Cárdenas und Jorge Villacorta Chávez, »Uncertainties in Recent Peruvian Art. Imageries of Lima in Transformation, 1980–2006«, in: *Post-ilusiones. Nuevas visiones. Arte crítico (1989–2006) / Post-Illusions. New Visions. Critical Art in Lima (1980–2006)*, Ausst.-Kat. Fundación Augusto N. Wiese, Lima 2006, S. 51; Miguel A. López, »How Do We Know What Latin American Conceptualism Looks Like?«, in: *After All*, Nr. 23, Frühjahr 2010, S. 12.

[32] Vgl. Oscar Masotta, »After Pop, We Dematerialize (Excerpts)«, in: Katzenstein 2004 (wie Anm. 13), S. 208–216 (gekürzte und englische Fassung), zuerst veröffentlicht in: ders., »Después del Pop: nosotros desmaterializamos«, in: ders., *Conciencia y estructura*, Buenos Aires 1969.

[33] El Lissitzky, »The Future of the Book«, in: *New Left Review 1*, Nr. 41, Januar / Februar, 1967, S. 39–44, zuerst veröffentlicht 1926.

[34] Masotta 2004 (wie Anm. 32), S. 214.

seberichte über ein angeblich bereits durchgeführtes – faktisch aber nie stattgefundenes – Happening verfasst, diese über diverse Medienkanäle verbreitet und schließlich über dieselben wieder dementiert.[35]

Der argentinische Künstler Ricardo Carreira verwendet den Begriff der *»deshabituación«* (Entwöhnung) im Sinne einer Verfremdung, die auf die politische Transformation der Umwelt abzielt.[36] Edgardo Antonio Vigo spricht von der »ästhetischen Abschweifung« oder der »Kennzeichnung« (*señalamiento*)[37] als einer Taktik, die den Blick auf die alltäglichen, von den Machtpolitiken durchdrungenen Dinge und Zeichen verschiebt und so deren poetische und widerständige Dimensionen hervortreten lässt. Zugleich negiert er dabei das Museum als ausschließlichen Ort der ästhetischen Erfahrung sowie eine auf die Produktion »neuer« Werke fokussierte Kunst.

In Ungarn definiert Gyula Pauer 1970 seine bildhauerische Praxis als Pseudo-Skulptur. »Die Pseudo-Skulptur«, so heißt es in seinem *Ersten Pseudomanifest*, »erscheint nicht als das, was ihre wirkliche Form ist«.[38] Pauer lotet die An- und Abwesenheit, Materialität und Immaterialität, Illusion und Wirklichkeit der Skulptur aus, um die Manipuliertheit des zur Ware degradierten künstlerischen Objektes freizulegen.

> Die PSEUDO-Skulptur ist eine Skulptur, die sich selbst als manipulierte Skulptur präsentiert und so die Existenz eines manipulierten Daseins beweist. PSEUDO offenbart sich selbst als falsches Bild oder zumindest als ein komplexes Objekt, das auch ein falsches Bild erzeugt.[39]

Das Konzept der »leeren Handlung« der Moskauer Gruppe Kollektive Aktionen zielt wiederum auf eine Wahrnehmungsverschiebung des Publikums ab. Dem Zuschauer einer Aktion soll durch die »Einführung eines außer-demonstrativen Elements« bewusst gemacht werden, dass es bei dieser Aktion nicht um das ging, was sich vor seinen Augen ereignete, sondern um das, was sich in diesem Moment in seinem eigenen Bewusstsein abspielte – und dessen er nur in der Erinnerung habhaft werden kann.[40] Überdies wurden im Kontext des »Moskauer

[35] Vgl. Roberto Jacoby u. a., »An Art of Communications Media (Manifesto)«, in: Katzenstein 2004 (wie Anm. 13), S. 223 ff. Ähnliche Medienmanipulationen führte Masotta auch selbst durch, vgl. Masotta 2004 (wie Anm. 32).

[36] Ricardo Carreira, *La deshabituación*, unveröffentlichtes Manuskript, zit. nach: López 2010 (wie Anm. 31), S. 12.

[37] Vgl. Edgardo Antonio Vigo und Fernando Davis an anderer Stelle in dieser Publikation.

[38] Vgl. Gyula Pauer an anderer Stelle in dieser Publikation.

[39] ebd.

[40] Vgl. Andrej Monastyrskij an anderer Stelle in dieser Publikation; ders., »Vorwort zum ersten Band der ›Reisen aus der Stadt‹«, in: Günter Hirt und Sascha Wonders (Hrsg.), *Präprintum. Moskauer Bücher aus dem Samizdat*, Bremen 1998, 92 ff. (s. auch: http://conceptualism.letov.ru/Andrej-Monastyrskij-Vorwort-zum-ersten-Band-der-Reisen-aus-der-Stadt.htm).

Konzeptualismus«, der literarische und künstlerische Praktiken gleichermaßen umfasst, Begrifflichkeiten wie die der »subversiven Affirmation« im Sinne einer übertreibenden Imitation totalitärer Diskurse eingeführt.[41]

Jenseits der Implementierung neuer »-ismen«, die eine Bewegung oder einen Stil konstruieren sollen, scheint es bei den genannten definitorischen Ansätzen in erster Linie um eine Ausdifferenzierung kritischer Denkweisen und Haltungen zu gehen, mit denen der eng gefasste Rahmen selbstbezüglicher Kunstdiskurse überschritten werden soll: im Hinblick auf die Machtdispositive der Massenmedien, des Kapitalismus, des Eurozentrismus und Kolonialismus; im Hinblick auf die konkreten politischen Machtsysteme; und im Hinblick auf Theorien des Strukturalismus, der Semiotik, der Massenmedien, der Information, Philosophie oder Psychologie. Das Ziel, mittels Kunst auf die (private, öffentliche, mediale) Wirklichkeit und deren Wahrnehmung einzuwirken, sie zu verändern oder zu manipulieren, ist dabei häufig entscheidend.

Darüber hinaus haben sich lokale beziehungsweise inhaltliche Spezifizierungen des Begriffs der Konzeptkunst etabliert, wie der »Moskauer Konzeptualismus« oder vor Kurzem die »Konzeptualismen des Südens«. Der spanische Kunsthistoriker Simón Marchán Fiz prägte in den 1970er-Jahren den Begriff des »ideologischen Konzeptualismus«[42], mit dem er den soziopolitischen Charakter konzeptueller Praktiken in Argentinien und Spanien hervorhebt. Ein Ansatz, der – insbesondere in seiner Weiterführung durch Ramírez und andere im Sinne einer Essenzialisierung des lateinamerikanischen Konzeptualismus – mittlerweile kritisch betrachtet wird, da er zu einer reduktiven Definition der »politischen Kunst« neige, zur Dichotomie von Inhalt und Form sowie zur kaum haltbaren Festschreibung einer politischen lateinamerikanischen versus einer unpolitischen Us-amerikanischen Kunst.[43]

… unter Bedingungen politischer Repression

Ein entscheidender Aspekt konzeptueller Kunstpraktiken der 1960er- bis 1980er-Jahre, die sich in Umfeldern extremer und zugleich komplexer politischer, kultureller und ökonomischer Repressionen etablierten, bestand in der Schaffung freier Denk- und Handlungsräume. Dabei spielte die Mail-Art eine zentrale Rolle, denn unabhängig von den exklusiven Distributionskanälen des westlich dominierten Kunstbetriebes sowie einigermaßen geschützt vor der Zensur erlaubte sie den weltweiten Austausch von Ideen und künstlerischen Experimenten, die

[41] Vgl. Inke Arns und Sylvia Sasse, »Subversive Affirmation. On Mimesis as a Strategy of Resistance«, in: IRWIN (Hrsg.), *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, MIT Press 2006, S. 444–455.
[42] Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto (1960–1972)*, Madrid 1972.
[43] Vgl. zum Beispiel López 2010 (wie Anm. 31), S. 11 ff.; Zanna Gilbert, »Ideological Conceptualism and Latin America: Politics, Neoprimitivism and Consumption«, in: *Rebus. A journal of art history & theory* (Onlinemagazin), Ausgabe 4, Herbst / Winter 2009, s. http://www.essex.ac.uk/arthistory/rebus/PDFS/Issue%204/Gilbert.pdf

kostengünstig und unauffällig produziert werden konnten. Kollektive Arbeitsprozesse, die eine heterogene Öffentlichkeit einbanden, sowie die subversive Aneignung eines Kommunikationssystems standen dabei im Vordergrund. Die Verbindungen zwischen KünstlerInnen aus Lateinamerika und Osteuropa – etwa zwischen Robert Rehfeldt (DDR), Clemente Padín (Uruguay) und Guillermo Deisler (Chile, später Bulgarien und DDR) – sind wesentlich auf die Mail-Art zurückzuführen. Ganze Ausstellungen konnten ohne große Kosten rund um den Globus verschickt werden, wie etwa die Ausstellung *Festival Hungría '74*, die als Sammlung von Ideen und Vorschlägen ungarischer Künstler per Post zum Centro de Arte y Comunicación (CAYC, Zentrum für Kunst und Kommunikation) in Buenos Aires gelangte.[44] Und selbst in einem so stark isolierten Staat wie Rumänien stellten Künstler wie Iosif Király über die Mail-Art-Szene internationale Kontakte her.

Methoden der Konzeptkunst, der Mail-Art, des Happenings oder des Aktionismus, die unter den Bedingungen von Zensur und politischer Gewalt hervorgebracht wurden, können nicht unabhängig von diesen Bedingungen betrachtet werden. So bedeutet die Dematerialisierung der Kunst vor diesem Hintergrund eben auch, keine verhängnisvollen Spuren zu hinterlassen. Die »Ästhetik der Verwaltung« (Buchloh) erscheint weniger als selbstkritische und atopische Mimetik der »total verwalteten Welt«[45], sondern oftmals als subversive Aneignung der und Kritik an den rigiden bürokratischen Strukturen totalitärer Regime.

Während konzeptuelle Praktiken in Westeuropa und den USA eine Moderne-Kritik implizieren, kann davon in Ungarn, wie Edith András ausführt, keine Rede sein, da der »Modernismus ein aktiver Agent in der Opposition gegen die ideologiegetriebene offizielle Kultur war«[46]. Wenn Ileana Pintilie verschiedenste künstlerische Arbeitsweisen, die in den 1960er- bis 1980er-Jahren in Rumänien trotz und jenseits der offiziellen Kunstdoktrin aufkamen, unter dem Begriff des »Rumänischen Aktionismus«[47] zusammenfasst, kann man diesen kaum mit Phänomen wie etwa dem Wiener Aktionismus vergleichen. Sie bezieht sich auf äußerst heterogene performative Praktiken einzelner KünstlerInnen und Künstlergruppen, die aufgrund der strengen Zensur in privaten Räumen oder der Natur vor einem nur kleinen ausgewählten beziehungsweise vor keinem Publikum, das heißt lediglich vor Foto- und Filmkameras, stattfanden. Der Körper, als erste und letzte Instanz

[44] Wobei in diesem speziellen Fall unklar ist, ob die für das CAYC konzipierte Ausstellung dort auch räumlich umgesetzt wurde oder lediglich aus der Mappe mit den zu realisierenden künstlerischen Vorschlägen bestand. Vgl. Mercédesz Kutasy, *Spuren der ungarischen Ausstellung(en) im CAYC (Zentrum für Kunst und Kommunikation), Buenos Aires, 1973–74*, Audiomitschnitt ihres Vortrages vom 30. Mai 2009 im Württembergischen Kunstverein Stuttgart, http://www.wkv-stuttgart.de/programm/2009/ausstellungen/subversive/symposium (in spanischer Sprache).

[45] Buchloh 1990 (wie Anm. 8).

[46] András 2006 (wie Anm. 15), S. 188.

[47] Ileana Pintilie, *Actionism in Romania During the Communist Era*, Cluj 2002.

widerständiger Praktiken, spielte hier, wie auch in anderen Ländern Osteuropas und Lateinamerikas, eine zentrale Rolle: von einer autodestruktiven Haltung (zum Beispiel Letícia Parente, Petr Štembera oder Dan Perjovschi) als radikalisierte Form der Auslieferung bis hin zur Transgender-Inszenierung (z. B. Carlos Leppe, Ion Grigorescu oder Sergio Zevallos) als radikale Verweigerung gegenüber totalitären Biopolitiken.

Ein weiterer wichtiger Aspekt konzeptueller Kunstformen, die sich in Osteuropa und Lateinamerika etablierten, betrifft die Auseinandersetzung mit pädagogischen Theorien und Praktiken. So entwickelte der ungarische Künstler Miklós Erdély (unter anderem mit Dóra Maurer) ab Mitte der 1970er-Jahre und als Gegenpol zur offiziellen Kunstdoktrin alternative Modelle der Kunstlehre. Bis zu seinem Tod führte er verschiedene Workshops[48] durch, in denen interdisziplinäre, kollaborative, performative und prozessuale Arbeitsformen erprobt wurden. »Die kreativen Ideen«, schreibt László Beke über Erdélys Workshops, »verbinden sich in dieser Zeit mit der utopistischen Denkweise, mit den Underground-Ideen und somit auch mit Theorie und Praxis des politischen Protests.«[49]

Für Luis Camnitzer, dessen Publikation *Conceptualism in Latin America* den Untertitel *Didactics of Liberation*[50] trägt, zählen Pädagogik, Politik und Dichtung zu den wesentlichen Ankerpunkten des lateinamerikanischen Konzeptualismus. Dessen Ursprünge führt er einerseits auf die Aktivitäten der uruguayischen Guerilla-Gruppe Tupamaro in den 1960er-und 1970er-Jahren und andererseits auf die Denkansätze des Pädagogen und Autors Simón Rodríguez zurück. Letzterer war im 19. Jahrhundert unter anderem Lehrer von Simón Bolivar und gab seine Ideen zu Kunst, Politik und Erziehung in didaktischen Schriften heraus, deren Gestaltung die konkrete Poesie vorwegzunehmen scheint – wobei für die Tupamaros wie für Rodríguez, laut Camnitzer, »das zentrale Anliegen nicht die Ästhetik, sondern die Erosion der Information war«[51].

In seiner Neubewertung des spanischen Konzeptualismus während der Franco-Diktatur insbesondere im Hinblick auf die Grup de Treball und deren Umfelder hebt Valentín Roma an verschiedenen Stellen[52] – und dies war auch der wesentliche Aspekt seiner und Daniel García Andújars Sektion in der Ausstellung *Subversive Praktiken* – die Verschränkungen zwischen den Bereichen Kunst,

[48] Vgl. Sándor Hornyik und Annamária Szőke (Hrsg.), *Kreativitási gyakorlatok, FAFEJ, INDIGO. Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975–1986* (Creativity Exercises, Fantasy Developing Exercises [FAFEJ] and Inter-Disciplinary-Thinking [InDiGo]. Miklós Erdély's Art Pedagogical Activity, 1975–1986), Budapest 2008 (mit einer englischsprachigen Zusammenfassung); Dorá Maurer, *Creativity Exercises*, 1976, Schwarz-Weiß-Film, 25 Min. (vorhanden mit englischen Untertiteln).

[49] Beke 1999 (wie Anm. 14), S. 231.

[50] Camnitzer 2007 (wie Anm. 12).

[51] Camnitzer 2007 (wie Anm. 12), S. 10.

[52] Vgl. zum Beispiel Valentín Roma, »Some ›De-considerations‹ Regarding the Grup de Treball and its Historical-aesthetic Context, in: *Papers d'Art*, Nr. 93, Fundació Espais d'Art Contemporani, Girona 2007, S. 214–215. (Manuskript s. http://www.wkv-stuttgart.de/fileadmin/WKV/2007/vivid/roma_en.pdf).

Architektur, Design und Pädagogik hervor. Damit wendet er sich explizit gegen gewisse museale und kunsthistorische Tendenzen in Spanien, die eine »Artifizierung« der Grup de Treball betreiben und sie innerhalb einer Stilrichtung beziehungsweise Kunstbewegung festmachen wollen. Vielmehr sei die Grup de Treball als interdisziplinäre, kritische Arbeitsplattform der Kunst- und Wissensproduktion und nur im Kontext ihrer direkten intellektuellen Umfelder zu verstehen: Dies sind etwa die in den 1960er-Jahren in Barcelona gegründeten Designschulen Elisava und Eina, die von dem Designladen Sala Vinçon oder der Architektenkammer COAC eröffneten Ausstellungs- und Veranstaltungsräume, Ricardo Bofills Taller de Arquitectura (Architekturwerkstatt), an der Architekten, Soziologen und Ingenieure beteiligt waren, oder der Madrider Verlag Ariel und dessen Grafiker Alberto Corazón.

2. Ansätze der Ausstellung

Die »Artifizierung« und Stereotypisierung künstlerischer Praktiken der Konzeptkunst aus den sogenannten Peripherien ist ein wiederkehrendes Motiv,[53] das einem komplexeren Verständnis der jüngeren Kunstgeschichte zuwiderläuft. Umgekehrt betrachtet: Welche Konsequenzen ergeben sich daraus, wenn wir davon ausgehen, dass es, wie Alexander Alberro schreibt, »viele Geschichten und Vermächtnisse des Konzeptualismus«[54] gibt?

Die Neubestimmung kanonisierter Kunstformen kann in der Ausweitung und / oder »falschen« Aneignung ihrer festgeschriebenen Begrifflichkeiten bestehen oder darin, die Mechanismen und Effekte dieser Begrifflichkeiten selbst zum Gegenstand der Analyse zu machen.[55] Oder sie kann darin bestehen, die Vielfalt miteinander verbundener und zugleich divergierender künstlerischer Praktiken sowie deren intellektuelle, soziopolitische, lokale wie globale Kontexte immer wieder anders – unter anderen Begrifflichkeiten – in den Blick zu nehmen.[56] Wobei

[53] So zum Beispiel die Ausstellung *Latin American Artists of the Twentieth Century*, die das Museum of Modern Art in New York 1992 im Rahmen der 500-Jahr-Feiern zur »Entdeckung« Amerikas organisierte und zuerst im spanischen Sevilla zeigte. Vgl. López 2010 (wie Anm. 31), S. 10 ff. Interessanterweise fand im selben Jahr und parallel zu den Olympischen Spielen in Barcelona die von Pilar Parcerisas kuratierte Ausstellung *Idees I actituds. En torn del'art conceptual a Catalunya 1964–1980* statt, die (ausgerechnet neben Antoni Tápies, der 1973 in einem Artikel in *La Vanguardia Española* eine harsche Kritik an den spanischen Konzeptualisten übte und damit einen Disput auslöste) den »katalanischen Konzeptualismus« zum Fundament des demokratischen, modernen Kataloniens stilisierte. Vgl. Jesús Carrillo, Conceptual Art Historiography«, in: *Papers d'Art*, Nr. 93, Fundació Espais d'Art Contemporani, Girona 2007, S. 192. (Manuskript s. http://www.vividradicalmemory.org/htm/workshop/bud_essays/carrillo.pdf). Tendenzen der »Artifizierung« konstatiert Ana Longoni wiederum in den kunsthistorischen Diskursen zum Projekt Tucumán Arde. Vgl. Longoni 2004 (wie Anm. 13), S. 100.

[54] Alexander Alberro, »Einleitung: Der Weg rein führt raus«, in: Alberro und Buchmann 2006 (wie Anm. 9), S. 15.

[55] Wie es zum Beispiel Miguel A. López vorschlägt. Vgl. López 2010 (wie Anm. 31), S. 9.

[56] So zum Beispiel auch im Hinblick auf Gendertheorien. Ansätze hierzu im Kontext osteuropäischer (Konzept-)Kunst haben (auf mehr oder weniger überzeugende Weise) u. a. Ausstellungen wie *Gender*

diese drei Möglichkeiten nicht im Sinne eines »entweder / oder«, sondern eines »sowohl / als auch« zu verstehen sind.

Im Rahmen von *Subversive Praktiken* haben wir uns jedenfalls früh dazu entschieden, nicht einen Kunstbegriff ins Zentrum zu rücken, sondern die Heterogenität und Divergenz widerständiger künstlerischer Praktiken und Denkweisen, die zu bestimmten Zeiten an bestimmten Orten auf bestimmte Weise wirksam wurden. Und die dabei nicht nur das humanistische Weltbild der Renaissance, die Fetischisierung des Kunstobjektes, die Kunstinstitutionen, den Kunstmarkt sowie die Grenzen zwischen Kunst und Öffentlichkeit (Gesellschaft / Leben / et cetera) auf verschiedenste Weise infrage stellten, sondern die zugleich gegen die bestehenden politischen Machtsysteme – vom individuellen Überlebenskampf bis zum kollektiven Aufstand – opponierten. Es ging in der Ausstellung überdies nicht um Ursprünge, also jene Schlacht darum, wer wo was zuerst etabliert und diskursiv implementiert hat, sondern um die sehr unterschiedlichen Spielarten künstlerischer Subversion unter sehr spezifischen Bedingungen.

Artifizielle Kartografie

Darüber hinaus hatte *Subversive Praktiken* von Anfang an keinen globalen oder enzyklopädischen Anspruch. Die Ausstellung entstand aus einem Prozess heraus, der mit *Vivid Radical Memory* auf der Basis verschiedener persönlicher Netzwerke begann. Dieser Prozess brachte eine Gruppe herausragender ExpertInnen unterschiedlicher Generationen, Interessen, Kontexte und methodischer Ansätze zusammen, deren Forschungsarbeiten gemeinsam keine »großes Erzählung« abbilden, sondern gerade die Dringlichkeit spezifischer und auch inkompatibler Betrachtungsweisen aufwerfen. Insofern folgte *Subversive Praktiken* dem Konzept einer artifiziellen Kartografie, deren Verbindungspunkte, Brüche und insbesondere Leerstellen integraler Bestandteil einer Versuchsanordnung sein sollten, die die linearen und auf Vollständigkeit zielenden Narrative der Kunstgeschichte aufbricht.

Den Forschungsfeldern der beteiligten KuratorInnen folgend, stellte diese artifizielle Kartografie in neun Sektionen verschiedene Aspekte konzeptueller, experimenteller und subversiver Kunst aus der DDR, Moskau, Ungarn, Rumänien, Katalonien, einem brasilianischen Museum, Argentinien, Peru und Chile vor und setzte sie in eine temporäre Beziehung zueinander.

Check (2010 in Wien und Warschau) oder *und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR* unternommen oder finden sich bei AutorInnen wie u. a. Piotr Piotrowski. Vgl. *Gender Check. Feminity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, hrsg. von Bojana Pejić, Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien; Zacheta National Gallery of Art, Köln 2009; *und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR*, hrsg. von Angelika Richter und Beatrice E. Stammer, Ausst.-Kat. Künstlerhaus Bethanien Berlin, Nürnberg 2009; Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945–1989*, London 2009.

Südamerika / Europa

Ausgangspunkt der Ausstellung war keine übergeordnete These, sondern eine Reihe von Fragen und Problemen, die sich bereits aus der geopolitischen Konstellation des Projektes ergaben und sich in dem bewusst bruchstückhaften Untertitel spiegeln: *Kunst unter Bedingungen politischer Repression / 60er–80er / Südamerika / Europa*. So konnten wir zum Beispiel weder von Lateinamerika sprechen, da dies Länder wie Mexiko oder Kuba impliziert hätte, noch von Osteuropa, da dies nicht nur Spanien ausklammert, sondern auch die DDR und die Sowjetunion sich nicht ohne Weiteres unter Osteuropa subsumieren lassen, außer man verbindet damit die Staaten des ehemaligen Ostblocks. Diese Logik führten László Beke und Gábor Pataki bereits 1980 mit ihrem *Osteuropa-Fragebogen* ad absurdum, indem sie alle jemals kommunistisch beziehungsweise sozialistisch geführten Staaten oder solche, die sich mit der Sowjetunion verbündet hatten, Osteuropa zurechneten: »Am Ende gelangten wir zu der quasi dadaistischen oder pataphysischen Erkenntnis, dass sich Osteuropa über den gesamten Globus erstreckt.«[57]

60er–80er

Ein weiteres Problem betraf die zeitliche Eingrenzung der Ausstellung, insbesondere im Hinblick auf eine Beschränkung bis zum Ende der 1980er-Jahre, da die Gefahr bestand, den Eindruck einer »Stunde Null« nach dem Ende der Militärdiktaturen beziehungsweise der kommunistischen Regimes zu vermitteln – ganz so, als habe es danach keine Gründe mehr für subversive Praktiken gegeben. Darüber hinaus wäre auch zu untersuchen, inwiefern gerade kritische und politisch motivierte künstlerische Praktiken der 1960er- bis 1980er-Jahre im Zuge der Demokratisierungsprozesse als »Wegbereiter« und Aushängeschilder des neuen, weltoffenen Images instrumentalisiert und kanonisiert wurden, wie dies zum Beispiel im Kontext Kataloniens diskutiert wird.[58]

Es stellte sich prinzipiell die Frage, ob die Ausstellung nicht auch Anschlüsse an zeitgenössische künstlerische Praktiken aufzeigen müsse, um eine historisierende Perspektive zu vermeiden[59]. Letztlich aber ging es in der Ausstellung nicht um das Aufzeigen von Kontinuitäten – was zweifelsohne ein wichtiges Projekt ist, aber nicht Anliegen der Ausstellung war –, sondern um die Gegenüberstellung verschiedener orts- und zeitspezifischer Kontexte der Kunst- und Wissensproduktion und deren Analyse aus unterschiedlichen aktuellen Fragestellungen heraus. Alles Weitere hätte die ohnehin schon sehr dichte Ausstellung überfrachtet – oder

[57] László Beke, »The Present Time of Conceptual Art. The Political Implications of Eastern European Art«, in: *Papers d'Art*, Nr. 93, Fundació Espais d'Art Contemporani, Girona 2007, S. 186. (Manuskript s. http://www.vividradicalmemory.org/htm/workshop/workshop_barcelona_Essays.html).

[58] s. Anm. 53 (Carrillo).

[59] So weist Edit András beispielsweise darauf hin, dass in Ungarn die Fokussierung auf die Avantgarde der 1960er- und 1970er-Jahre »zu einem der Hindernisse der […] Kunst der jüngeren Generationen geworden ist, die das Erbe des Konzeptualismus weiterführt«. Vgl. András 2006 (wie Anm. 15), S. 185.

im schlimmsten Falle verflacht. Zudem wurde die zeitliche Begrenzung auf die 1960er- bis 1980er-Jahre eher als grober Rahmen denn als unüberschreitbare Demarkationslinie aufgefasst.

Subversion

Auch der Begriff der Subversion gab Anlass zur Diskussion. Im Kontext einer Ausstellung, die *Kunst unter Bedingungen politischer Repression* fokussiert, könnte der Eindruck entstehen, Subversion setze den Zustand politischer Gewalt voraus. Und finden politische und gesellschaftliche Repressionen wiederum nur unter diktatorischen Regimes statt? Beides wäre erheblich zu kurz gefasst. Die Besonderheit der in der Ausstellung gezeigten künstlerischen Arbeiten besteht vielmehr auch darin, dass sie in ihrem subversiven Umgang mit Sprache, Medien, Kommunikationssystemen, Institutionen, dem Körper oder dem öffentlichen Raum einer doppelten Strategie folgten, indem sie die Ordnungen, die diesen Bereichen (Sprache, Medien et cetera) prinzipiell innewohnen, und zugleich die konkreten totalitären Machtsysteme, die darüber kontrollierten, unterwanderten.

Die offenen Textarrangements von Gyula Pauers *Protestschilderwald*, die zum einen mit einer semantischen Überkodierung operieren und zum anderen jeglicher linearen Erzählweise zuwiderlaufen, treiben ein dekonstruktives Spiel mit Sprache. Dabei implizieren sie zugleich eine potenzielle Irreführung der Zensoren, da ihre multiplen Lesarten den Nachweis einer eindeutigen Kritik an den Machthabern kaum zulassen: eine Taktik, die in vielen Arbeiten der Ausstellung zu finden war (wobei in diesem konkreten Fall die Behörden die Arbeit dennoch zerstörten). Ion Grigorescu, der in seinem Film *Maskulin-Feminin* den eigenen nackten Körper auf gleichermaßen narzisstische wie hysterische Weise ins Bild setzt, legt die Beziehungen zwischen den Blickregimes der Kamera, der Disziplinierung des Körpers und dessen geschlechtlicher Konnotation frei – und hintertreibt sie dabei zugleich. Darüber hinaus stellte sich Grigorescu mit diesem Film nicht nur der rigiden Kunstdoktrin in Rumänien entgegen, sondern verweigerte sich durch die subtile Aufhebung einer eindeutigen Geschlechterzuweisung sowie die autoerotische Selbstinszenierung auch den Biopolitiken einer totalitären Staatsmacht. Diese wie andere seiner Arbeiten wurden unter dem Ceauşescu-Regime nicht öffentlich, sondern nur in kleinsten Kreisen gezeigt. Das heißt, das widerständige Moment liegt hier nicht im öffentlichen Protest, sondern ganz wesentlich darin, eine Parallelwelt zu schaffen, die es erlaubt, sich den psychischen wie physischen Übergriffen des Staates zu entziehen.

Das Experimentieren mit Sprache, die Intervention in öffentliche Räume – seien es Stadträume, Naturräume, die Massenmedien oder Kommunikationssysteme – sowie der Einsatz des eigenen Körpers zählten zu den wesentlichen Taktiken der in der Ausstellung gezeigten Arbeiten. Ihre subversive Kraft und politische Relevanz äußerten sich auf sehr unterschiedliche Weise und trafen sich doch in einem gemeinsamen Punkt: in der Schaffung freier Denk- und Handlungsräume beziehungsweise kleinerer oder größerer Gemeinschaften, die eine widerständige

Kunst- und Wissensproduktion innerhalb und zugleich jenseits der bestehenden politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Repressionen erst ermöglichten. Nicht allen Arbeiten war der politische Widerstand und Protest auf direkte Weise eingeschrieben. Ihre politische Bedeutung manifestiert sich viel eher, folgt man Jacques Rancières Ansätzen zum Verhältnis von Ästhetik und Politik, in der »Neueinteilung des materiellen und symbolischen Raumes«, das heißt darin,

> die Aufteilung des Sinnlichen neu zu gestalten, die das Gemeinsame einer Gemeinschaft definiert, neue Subjekte und Objekte in sie einzuführen, sichtbar zu machen, was nicht sichtbar war, und als Sprecher jene vernehmbar zu machen, die nur als lärmende Tiere wahrgenommen wurden.[60]

Dies gilt für die »Reisen aus der Stadt« der Kollektiven Aktionen, die meist auf ein leeres, schneebedecktes Feld außerhalb Moskaus führten, um eine »nicht zeichenhafte Erfahrung zu machen«[61], ebenso wie für Carlos Ginzburgs Aktion *Tierra,* die die Grenzen zwischen Museum und Straße verschob; für Paul Neagus in Grafiken, Malereien und Performances entwickelte Kosmologien; für die partizipativen öffentlichen Protestaktionen der chilenischen Gruppe C.A.D.A.; für Ruth Wolf-Rehfeldts über die Mail-Art-Netze distribuierte Typewritings, deren Duktus so organisiert war, dass er in der DDR, wo jeder Schreibmaschinenbesitz registriert wurde, nicht auf die Autorin zurückgeführt werden konnte; für Mirós Action-Painting an der Glasfassade der Architektenkammer in Barcelona (COAC), die sich der Vereinnahmung des Künstlers durch das Franco-Regime widersetzte; für Artur Barrios *Situationen* genannte Aktionen in Rio de Janeiro, bei denen er im öffentlichen Raum mit vergänglichen Materialien arbeitete; für die filmische Studie zur Beziehung zwischen Kunst und Wahnsinn der Taller de Arquitectura; für die ästhetischen Analysen von Massenvernichtungswaffen seitens der Indigo-Gruppe; oder für Sergio Zevallos Serie *Rosa cordis* (Rose meines Herzen), die Cross-Gender-Identitäten, Sexualität, Gewalt und Religion auf eine widerstreitende Weise miteinander verschränkt.

Präsentation

Die konkrete räumliche Struktur der artifiziellen Kartografie, die im Rahmen von *Subversive Praktiken* entstand, basierte auf einem groben Raster, das die neun Sektionen separierte und durch eine simple Drehung des Zentrums zugleich unterschiedliche Passagen zwischen den Sektionen, die mehr oder weniger stark geopolitischen Zusammenhängen folgten, erlaubte. Eine räumliche Abgrenzung zwischen Südamerika und Europa wurde vermieden, und es ergaben sich zugleich multiple geopolitische Anschlüsse.

[60] Jacques Rancière, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien 2007, S. 34 f.

[61] Monastyrskij 1998 (wie Anm. 40), S. 94.

Die neun Sektionen waren dabei nicht nur durch unterschiedliche kuratorische Ansätze geprägt, sondern verhandelten auch in vielerlei Hinsicht kaum zu vergleichende historische, politische, gesellschaftliche und kulturelle Kontexte: und das nicht nur zwischen, sondern auch innerhalb von Europa und Südamerika. Diese vermittelten sich im Wesentlichen über die in die Ausstellung integrierten kuratorischen Statements sowie über die Erläuterungen zu den einzelnen Werken – also bewusst nicht in Form einer übergreifenden historischen Narration.

Die Frage nach der Präsentation von ephemeren und performativen Kunstpraktiken, die zudem oftmals dezidiert für Handlungs- und Rezeptionsräume außerhalb des musealen Kontextes produziert wurden, führte zu einem weiteren Problem, das sich für *Subversive Praktiken* in hohem Maße stellte. In vielen Fällen waren wir auf Sekundärmaterialien angewiesen. Anstatt diese zu »artifizieren« und fetischisieren, gilt es vielmehr, einen transparenten und offensiven Umgang mit den Praktiken der Dokumentation und Wiederaufführung sowie mit den Lücken, die die Ausstellungsinstitution bei der Präsentation solcher Werke unweigerlich produziert, zu entwickeln.[62]

Im Rahmen von *Subversive Praktiken* hatten die KuratorInnen nicht nur freie Hand bei der inhaltlichen Fokussierung ihrer jeweiligen Sektionen sowie bei der Auswahl der KünstlerInnen, sondern wurden auch dazu eingeladen, jeweils eigene Präsentationskonzepte zu entwickeln. Ähnlich wie bei *On Difference* ging es darum, die heterogenen kuratorischen Diskurse auf der Ebene der Ausstellungsdisplays und -architekturen zu spiegeln. Dabei sollte kein Ideal oder Standard bezüglich der Präsentation ephemerer und performativer Kunstpraktiken formuliert, sondern verschiedene Möglichkeiten dazu ins Spiel gebracht werden.

Sektionen

Eine erste oberflächliche Betrachtung der neun Ausstellungssektionen zeigt bereits die Heterogenitäten innerhalb dieser artifiziellen Kartografie auf. So haben sieben der neun Sektionen einen geopolitischen Rahmen abgesteckt, der sich in sechs Fällen auf eine Nation – die DDR, Argentinien, Ungarn, Chile, Rumänien und Peru – und in einem Fall auf eine Region – Katalonien – bezog. Eine Sektion war ausschließlich einer einzigen Künstlergruppe – den Kollektiven Aktionen – gewidmet, und eine weitere Sektion nahm eine Sammlung in den Blick: die Mail-Art-Sammlung des Museums für zeitgenössische Kunst der Universität von São Paulo (MAC-USP). Sie zeigte dementsprechend Arbeiten von KünstlerInnen unterschiedlicher Herkunft.

Bei der »ungarischen« Sektion ging es überdies auch wesentlich um eine kunstwissenschaftliche beziehungsweise konservatorische Herausforderung. Die von Annamária Szőke und Miklós Peternák kuratierte Sektion fokussierte Probleme der Rekonstruktion und Wiederaufführung von Arbeiten, die verschollen sind, zerstört wurden und / oder wegen ihres ephemeren, performativen, zeit- und ortsspezi-

[62] Vgl. zum Beispiel Andrej Monastyrskij an anderer Stelle in dieser Publikation.

fischen Charakters Fragen nach den Grenzen und Möglichkeiten ihrer Präsentation aufwerfen. Dabei stellten Szőke und Peternák höchst unterschiedliche Ansätze vor, wie etwa die wissenschaftliche Rekonstruktion, Analyse und Interpretation eines verschollenen Werkes von Miklós Erdély, bei der sie sich nicht auf eine formale Wiederherstellung des »Originals« fixierten, sondern stattdessen den Prozess und auch die Lücken der Rekonstruktion in den Vordergrund rückten. Demgegenüber luden sie eine Reihe von Künstlern dazu ein, eigene Neuinterpretationen ihrer früheren Arbeiten zu produzieren. So entwickelte Gyula Pauer beispielsweise aus seinem *Protestschilderwald*, den er 1974 als Installation an einem Waldrand realisiert hatte (und der von den Zensoren nahezu vollständig zerstört wurde), eine ortsspezifische Intervention für das Ausstellungsfoyer.

Anne Thurmann-Jajes beauftragte für die von ihr kuratierte Sektion, die den Blick auf die verschiedenen subversiven Handlungsräume der künstlerischen Produktion in der DDR lenkte (Mail-Art, originalgrafische Zeitschriften, Stempelkunst, Performances, Film et cetera), einen beteiligten Künstler damit, das Display zu entwickeln. Micha Brendels labyrinthisches Konzept verwies auf die Enge und Abgeschlossenheit der DDR und zugleich auf die Nischen, die die KünstlerInnen dort besetzten. Thurmann-Jajes griff in dieser Sektion auch Arbeiten der sogenannten Übergangsperiode der frühen 1990er-Jahre auf, etwa Cornelia Schleimes Re-Enactments ihrer eigenen Stasi-Akten.

Das inhaltliche und räumliche Konzept der von Miguel A. López und Emilio Tarazona kuratierten Sektion folgte den verschiedenen politischen und ideologischen Umbrüchen in Peru: von den Militärdiktaturen der 1960er- und 1970er-Jahre über die gewalttätige Radikalisierung der Linken durch die Guerilla-Gruppe Leuchtender Pfad in den 1980er-Jahren bis hin zu Alberto Fujimoris Selbstputsch von 1992. Dabei hob ihre Sektion unter anderem künstlerische Projekte und Aktivitäten hervor, die Formen der indigenen und Populärkultur einbezogen.

Das räumliche Zentrum beziehungsweise die »leere Mitte« der Ausstellung bildete Sabine Hänsgens Sektion, die als diagrammatische Interpretation der von den Kollektiven Aktionen durchgeführten »Reisen aus der Stadt« konzipiert war. Sie bestand aus vier strukturell identischen Wandkonstellationen, die jeweils ein Transparent sowie eine Reihe historischer Fotodokumentationen und aktueller Satellitenaufnahmen umfassten. Die vier Transparente enthielten nummerierte Listen, die insgesamt alle Titel der bisher 118 Aktionen der Gruppe (auf Deutsch und Russisch) aufführten. Die Fotografien, die eine Auswahl der Aktionen dokumentierten, sowie die Satellitenaufnahmen, die die entsprechenden Aktionsorte zeigten, waren analog zu den Titellisten nummeriert. Auf einem Arbeitstisch befand sich unter anderem ein Karteikasten mit (ebenfalls nummerierten) Blättern, die Texte zu den in der Ausstellung dokumentierten Aktionen enthielten. Das (fast) leere Feld, das diese Präsentation generierte, spielte gleichermaßen auf die Handlungsräume der Kollektiven Aktionen wie auf die Aufmarschplätze totalitärer Systeme an, während die Struktur aus Nummern, Listen und »Akten« auf den bürokratischen Apparat von Diktaturen verwies.

Die Auseinandersetzung mit Archiven beziehungsweise Gedächtniskulturen stand im Mittelpunkt der von Paulina Varas und Ramón Castillo kuratierten Sektion. In Form von Bild- und Textmontagen stellten sie beispielsweise die Archive von Lotty Rosenfeld und Cecilia Vicuña einander gegenüber. Ersteres umfasst zahlreiche Dokumente zu den öffentlichen und medialen Interventionen der Gruppe C.A.D.A., die in Chile während der Pinochet-Diktatur massiv gegen das politische Regime opponierte. Letzteres enthält Materialen der Gruppe Artists for Democracy, die in ihren Aktionen von London aus auf die fatalen Zustände in Chile aufmerksam machte. Darüber hinaus zeigten Castillo und Varas verschiedene künstlerische Arbeiten, die archivarische Praktiken im Hinblick auf das Verhältnis zwischen individuellem und kollektivem Gedächtnis ausloten.

Interdisziplinäre Formen der Kunst- und Wissensproduktion wurden insbesondere in der von Valentín Roma und Daniel García Andújar konzipierten Sektion hervorgehoben, die den Arbeitszusammenhängen zwischen KünstlerInnen, ArchitektInnen, DesignerInnen und PädagogInnen in Barcelona während der Franco-Diktatur nachging. Neben Arbeiten der Grup de Treball, Antoni Muntadas' oder des Filmemachers Pere Portabella umfasste sie auch Dokumente zu den Veranstaltungen der katalanischen Architektenkammer COAC und des Designladens Sala Vinçon sowie die Cover einer Reihe theoretischer Publikationen des Ariel-Verlages. Der Architekt Ricardo Bofill beziehungsweise die Taller de Arquitectura wurde wiederum mit einem frühen experimentellen Film vorgestellt.

Performative Praktiken, die sich nicht nur in Performances, sondern auch in Medien wie Zeichnung, Malerei, Fotografie, Collage und Film manifestierten, standen im Vordergrund der Sektion von Ileana Pintilie, so zum Beispiel die bis zu zehn Projektionen umfassenden Filmperformances der Sigma-Gruppe. Auch Pintilie bezog Arbeiten der frühen 1990er-Jahre ein, darunter Dan Perjovschis Installation *Confessions*, die den Betrachter einer gleichermaßen intimen wie bedrückenden Situation aussetzt.

Die Frage nach den Verschränkungen zwischen totalitären und administrativen Strukturen in Argentinien und deren Effekte auf den Körper und auf öffentliche Räume spielten wiederum in Fernando Davis' Sektion eine zentrale Rolle: von Edgardo Antonio Vigos, Carlos Ginzburgs und Juan Carlos Romeros Interventionen in urbane und institutionelle Ordnungsraster über die Stempelarbeiten und Künstler-Gefängnisentwürfe Horacio Zabalas bis hin zu Vigos Aktion der Ein- und Ausgrabung eines Holzstückes, die von der Inszenierung überaffirmativer bürokratischer Protokolle begleitet war.

Cristina Freire wagte eine Auseinandersetzung mit dem ambivalenten Verhältnis zwischen den Praktiken des Museums und der Mail-Art, das sich bereits in der ihre Sektion einleitenden Karte äußerte, in der die Ströme der globalen Mail-Art alle auf ein Zentrum, das Museum für zeitgenössische Kunst der Universität in São Paulo, zuliefen. Dieses Bild widerspricht einerseits den grundlegenden Parametern der dezentral organisierten Mail-Art, führt aber andererseits – als eine mögliche Perspektive – ein institutionelles Zentrum ein, das in den

1960er- und 1970er-Jahren jenseits der anglo-amerikanischen Kartografien der Konzeptkunst und Mail-Art einen wichtigen Freiraum avancierter und kritischer Kunstpraktiken darstellte. Die Mail-Art-Werke dieser Sektion, die dem Museum einst per Post zugeschickt wurden, verlassen das Museum heute nur in Klimakisten und Begleitung eines Kuriers. Da sie als nationales Erbe gelten, setzt dies zudem einen langwierigen Prozess bürokratischer Amtshandlungen voraus. Man könnte sagen, dass auch dies dem zentralen Gedanken der Mail-Art widerspricht. Wenn diese Arbeiten aber als nationales Erbe anerkannt werden, was für eine komplexere Zukunft der Kunstwissenschaften unerlässlich ist, dann spricht alles dafür, dass sie mit der gleichen Sorgfalt wie ein Gemälde von Picasso behandelt werden.[63]

3. Ausblicke

Damit ist ein wesentliches und die Möglichkeiten von Ausstellungen und Projekten wie *Subversive Praktiken* weit überschreitendes Problem benannt: der Erhalt der Werke und Dokumente subversiver und konzeptueller Praktiken aus Lateinamerika und Osteuropa. Dieses Problem ist äußerst komplex. In den Herkunftsländern dieser Arbeiten, die eigentlich verantwortlich wären, fehlt es oft an einer nachhaltigen Investition in ihren Erhalt und ihre Aufarbeitung. Meist liegt dies in den Händen einzelner engagierter Personen. Demgegenüber scheinen sich zunehmend Institutionen aus dem »alten Westen« dafür zu interessieren, den Erhalt dieser Arbeiten und Archive voranzutreiben, was jedoch nicht selten mit dem Wunsch nach deren Inbesitznahme gekoppelt ist. Dies birgt dann allerdings die Gefahr, auf ein neokolonialistisches Abhängigkeitsverhältnis und auf eine Ausbeutung der bisher (meist unter prekären Bedingungen) in Osteuropa und Lateinamerika geleisteten Archivierungs- und Forschungsarbeiten hinauszulaufen – oder im schlimmsten Falle auf eine Verdrängung der darin formulierten kritischen Ansätze. Hier gälte es also, andere Modelle länderübergreifender Kooperationen zu entwickeln.

Subversive Praktiken verstand sich als Momentaufnahme verschiedener Forschungsansätze zur südamerikanischen und europäischen Kunst der 1960er- bis 1980er-Jahre, die unter Bedingungen extremer politischer Repressionen entstanden. Es ging um Forschungsansätze, die nicht abgeschlossen sind, sondern von den beteiligten KuratorInnen und darüber hinaus unter verschiedensten Gesichtspunkten fortgeführt werden. Genau dies ermöglicht es erst, die kanonisierende Festschreibung künstlerischer Praktiken zu überschreiten und stattdessen nicht nur immer wieder andere und dabei auch divergierende Perspektiven darauf zu entwickeln, sondern auch Anschlüsse an die Gegenwart herzustellen.

[63] Dabei spielt es auch keine Rolle, ob wir diese Arbeiten als Werke oder als Substitute einer Handlung beziehungsweise eines künstlerischen Netzwerkes betrachten.