

Bedingt politisches Handeln ein Verlassen des Kunstfelds?

Ein Gespräch über gesellschaftlichen Wandel und die Limitiertheit des Kunstfeldes

Marcel Bleuler, Siri Peyer

Marcel Bleuler arbeitet an der Schnittstelle von kuratorischer Praxis und kunstwissenschaftlicher Forschung. Als Forscher hat er sich mit diversen Kunstprojekten und -Initiativen in Georgien und Armenien sowie eingehend mit dem von Christoph Schlingensiefel initiierten Projekt Operndorf Afrika in Burkina Faso auseinandergesetzt. Dabei beschäftigt er sich insbesondere mit Ansätzen des Relationship-Building vor dem Hintergrund globaler und kultureller Ungleichheitsverhältnisse, sowie mit konkreten Ansätzen einer dialogischen Ästhetik.

Siri Peyer untersucht im Rahmen ihrer Dissertation, wie sich prozessuale, partizipative und politisch engagierte Kunstpraktiken inszenieren und welche Ansprüche der*die Künstler*in an die jeweilige gesellschaftliche Funktion der Kunst stellt. Ein spezielles Augenmerk wird dabei der Rolle der unterschiedlichen involvierten Gruppen mit jeweils eigenen ›Community-Identitäten‹, der Art der Zusammenarbeit zwischen den Künstler*innen und diesen Gruppen, dem Status der Künstler*in und der im Projekt verwendeten Formate beigegeben.

Der Austausch zwischen Marcel Bleuler und Siri Peyer fand per E-Mail von September 2018 bis März 2019 statt.

»Kann/muss/soll Kunst soziale und politische Veränderung hervorbringen?«

Siri Peyer: Zehn Jahre nach dem Bankenkollaps 2008 scheint es, als stünde die westliche Gesellschaft vor einer ihrer größten Herausforderungen. Der in den 1970er Jahren einsetzende Prozess des sozialen, kulturellen und politischen Strukturwandels von einer industriellen hin zu einer postindustriellen Gesellschaft beschleunigt sich zusehends: Die Gesellschaft wird heterogener, mobiler, die Debatten werden deutlich polarisierter geführt – dies nicht nur in der Realpolitik, sondern auch in der Kunst. So erstaunt es nicht, dass sich politisch engagierte Kunstpraktiken einer großen Beliebtheit erfreuen. So wurde beispielsweise die Großausstellung documenta 14 (2017) als politisches Statement in Zeiten des Umbruchs propagiert. Bei solchen Behauptungen, frage ich mich, was sind denn die Wirkungsfelder von Kunst? Kann/muss/soll Kunst überhaupt soziale oder politische Veränderung herbeiführen oder Veränderungs-Prozesse fördern? Ist es wünschenswert, dass die Kunst Teil dieser polarisierten, politischen Kultur wird?

Marcel Bleuler: In deiner Frage stecken sehr viele Aspekte drin. Zuerst einmal finde ich interessant, dass Du den Bankenkollaps erwähnst. Für mich stellen eher die Migrationsbewegungen nach West-Europa von 2015 einen Wendepunkt dar. Ich hatte damals angefangen in Salzburg zu arbeiten. Im Sommer 2015 strandeten dort täglich unzählige Geflohene, die von der Balkanroute kamen und an der Österreichisch-Deutschen Grenze aufgehalten wurden. In meiner Wahrnehmung erstarkte damals eine gesellschaftliche Polarisierung. Es gab Menschen, die offen reagierten und für eine heterogene Migrationsgesellschaft einstanden, und dann gab es andere, die nationale Abgrenzungen forderten und sich zusehends öffentlich fremdenfeindlich und rassistisch äußerten. Der Bankenkollaps war für mich persönlich weniger spürbar. Mit Sicherheit hat er aber vergleichbare Zäsuren hervorgebracht, soziale und wirtschaftliche Ungleichheit verstärkt und vor allem auch für Anspannung in den internationalen Beziehungen gesorgt. Die Bankenkrise und die Migrationsbewegungen haben dazu geführt, dass internationale Bündnisse in Frage gestellt wurden. Griechenland war in dieser Hinsicht ja doppelt betroffen. Dass die documenta 14 dann in Athen stattgefunden hat, fand ich keine schlechte Entscheidung. So ein Großanlass bringt ja auch Geld, Arbeitsmöglichkeiten und Tourismus mit sich. Vielleicht konnte damit tatsächlich etwas Geld umverteilt werden. Darüber hinaus habe ich an der documenta aber kaum eine politische Dimension wahrgenommen. Die Stadt wurde in meinen Augen als Kulisse benutzt, die durch die sehr konkreten Spuren der Wirtschaftskrise und die etwas abstrakteren des Syrienkriegs aufgeladen war. Auch die eingeladenen Künstler*innen haben sich v.a. auf symbolischer und konzeptioneller Ebene mit den Herausforderungen, die sich in Griechenland stellen, beschäftigt und ihnen allenfalls ein Denkmal gesetzt. Ich glaube aber, dass sie damit kaum über den Kunstfeld-internen Wirkungskreis hinausgekommen sind. Geflohene oder Menschen, die aufgrund der Wirtschaftskrise alles verloren haben, wurden von der Ausstellung doch gar nicht erreicht. Ebenso wenig Politiker*innen oder Wirtschaftsgrößen, die bezüglich dieser Lebensrealitäten etwas in Gang setzen könnten. Kurz: Die documenta hat in meinen Augen nicht am in sich geschlossenen und auch elitären Charakter des Kunstfeldes gerüttelt. Diese Beobachtung ist mir wichtig. Denn genau in dieser Hinsicht zeichnet sich meines Erachtens wirklich eine Polarisierung ab. Es gibt Ausstellungen und auch Kunstschaaffende, die sich mit symbolischen Bezugnahmen zufrieden geben und

gesellschaftliche Fragen aufgreifen, um sie ins Kunstfeld einzubringen. Dem gegenüber steht eine wachsende Anzahl an Kunstschaaffenden, die aus dem Kunstfeld heraustreten, um auf gesellschaftliche Herausforderungen zu reagieren.

Siri Peyer: Du zeichnest also zwei sich gegenüberstehende Haltungen bezüglich der Positionierung politischer Kunst auf: Zum einen die Auffassung, Kunst agiere innerhalb eines autonomen Kunstfeldes und zum anderen diejenige, dass sich kritische Kunst außerhalb institutioneller Rahmungen zu betätigen habe? Ich bin mir aber nicht sicher, ob politisches Engagement mithilfe von Kunst nur innerhalb dieses Dualismus zu denken ist. Für mich ist diese Entgegensetzung oftmals auch ein Werkzeug, gewisse Praktiken – namentlich diejenigen die sich nicht explizit aktivistisch verorten – als unpolitisch zu diskreditieren. Das ist mir oftmals zu einfach. Denn jegliches Engagement, auch solches außerhalb der Kunst, ist dadurch gekennzeichnet, dass wir uns früher oder später in widersprüchlichen Situationen wiederfinden.

Marcel Bleuler: Da hast Du Recht und ich bin auch Deiner Meinung, wenn es um eine Kunst geht, die nicht explizit aktivistisch ist. Meine Argumentation zielt jetzt aber auf jene Kunst ab, die im Kunstfeld als sehr politisch wahrgenommen wird. Artur Żmijewski ist da ein gutes Beispiel. An der documenta 14 in Athen gab es von ihm ja ein eindrückliches Video.¹ Es zeigt, wie er in einem Refugee-Camp, das kurz vor dem Abriss steht, durch Überreste aus dem Leben wühlt, die Geflohene zurückgelassen haben. Żmijewski ist auch zu sehen, wie er Bewohner*innen eines Camps markiert oder anweist, groteske, teilweise erniedrigende Dinge zu tun. Das Video gibt Einblicke in eine wirklich schwierige gesellschaftliche Realität. Es macht auf drastische Weise sichtbar, wie Geflohene Willkür und Machtausübung ausgeliefert sind. Und das Video erweckt starke Assoziationen mit Aufnahmen aus dem Holocaust. An der documenta stand ich betroffen vor der Projektion – zusammen mit einigen anderen, internationalen Kunst-Interessierten. Irgendwann fragte ich mich dann, wem das Video eigentlich etwas bringt. Mit Sicherheit dem Künstler, der durch den Verkauf des Videos nach der documenta Geld verdiente. Und dem Kunstfeld, das durch die Inkorporierung des Videos zeigen kann, dass es den aktuellen, gesellschaftlichen Fragen und der Gefahr, dass wir in menschenverachtende Zustände abdriften, Rechnung trägt. Die Leute aber, die im Video zur Darstellung kommen, werden kaum etwas von der ganzen Sache haben. Ihre Lebensbedingungen werden sich durch das Video nicht verändern.

»Bedingt politisches Handeln immer ein Verlassen vom Kunstfeld?«

Siri Peyer: Arbeiten dieser Art provozieren dadurch, dass sie bestehende Missstände durch die künstlerische Intervention wiederholen und dadurch akzentuieren. Claire Bishop benennt diese Vorgehensweise mit »artistic critique« – im Gegensatz zur sogenannten »social critique«, die versucht durch ihre Praktiken die Gesellschaft zu verbessern, indem sie sich um vernachlässigte, marginalisierte Probleme kümmert.² Gemäß der Einschätzung von Bishop hat eine solche Kunst durchaus die Möglichkeit, konfliktreiche Beziehungen aufrecht zu erhalten oder Dissens überhaupt erst zu schaffen. Diese Art von Provokation soll die Zuschauer*innen erschüttern. Doch ich bin mir nicht sicher, was ich von dieser Art

¹ Artur Żmijewski, *Glimpse*, 2016–2017.

² Bishop 2012, S. 275f.

der Betroffenheit halten soll. Sie scheint mir sehr einfach herzustellen, ohne dabei den Kontext und die Rolle des Kunstschaffenden und des gesamten Kunstsystems miteinzubeziehen. Was für alternative Strategien innerhalb des Kunstfeldes sind also denkbar, oder bedingt politisches Handeln immer ein Verlassen des Kunstfelds?

»Wenn undeutlich sein darf, ob etwas ein Community- oder ein Kunstprojekt, Tradition oder Performance, Kaligraphie oder Malerei ist, dann wird nicht nur der Kunstbegriff neu verhandelt, sondern auch eine inklusive Haltung gestärkt.«

Marcel Bleuler: Also erstmal will ich etwas zu dem viel genannten Anspruch anmerken, dass mit einer solchen Kunst »die Zuschauer*innen« erschüttert werden. Das ist mir zu einfach. Denn was sind denn das für Zuschauer*innen? Werden mit einem Video von Žmijewski wirklich Leute erreicht, die wach gerüttelt werden müssen? Kommt so ein Video wirklich über uns, also über das Kunstpublikum, das tendenziell ohnehin schon sensibilisiert ist und eine anti-faschistische Haltung hat, hinaus? Ich glaube eben nicht. Ich glaube, dass wir uns mit so einem Video einfach in unserer Haltung bestätigen. Wir können dann sagen, wie wichtig so ein Beitrag ist und so weiter. Damit läuft das aber in meinen Augen nur auf eine Inkorporierung in das Kunstfeld hinaus und sicher nicht auf eine Veränderung der Lebensbedingungen von Geflüchteten.

Zum Begriff von Bishop: Ich finde ihre Idee einer »artistic critique« auch spannend. Zugleich steht der Begriff aber genau für das Zementieren eines abgegrenzten Kunstfeldes. Der Begriff beharrt auf einer Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst, in diesem Fall von künstlerischer Kritik und sozialer Kritik. Bishops Argumentationsmuster ist immer von einer solchen, grundlegenden Unterscheidung geprägt. Das war schon in ihren Aufsätzen zur partizipativen Kunst in den 2000er-Jahren so. Damals beharrte sie darauf, dass sich auch partizipative Kunst mit kunsthistorisch etablierten Kategorien (die teils auf die deutsche Romantik zurückgehen) verbinden lassen müssen, dass Kunst klar anders funktionieren müsse als soziale oder aktivistische Projekte. Damit verteidigte sie die modernistische Idee einer (ästhetischen) Autonomie von Kunst. Auf dieser Basis hat sie dann zum Beispiel die Arbeit des türkischen Künstler*innen-Kollektiv Oda Projesi disqualifiziert, die explizit keine ästhetischen Interessen verfolgten und auch keine eindeutige Abgrenzung zu Sozialarbeit vornahmen.³

Demgegenüber finde ich Grant Kester spannender und auch produktiver. Im Unterschied zu Bishop streicht er heraus, dass die Vorstellung einer Autonomie von Kunst und, damit verbunden, die Disktinktion in die Jahre gekommen seien und von vielen Künstler*innen hinter sich gelassen worden sind.⁴ Unter seinem Begriff einer »dialogical aesthetics« hat er künstlerische Praktiken in den Fokus genommen, die sich mit anderen kulturellen Praktiken (etwa Sozialarbeit oder Aktivismus) vermischen.⁵ Er lässt also eine Unschärfe zu, ob etwas – mit den Worten von Bishop – künstlerische oder soziale Kritik, Engagement etc. ist.

Wenn man Kesters Argumentation folgt, dann lässt sich Bishops Denkmuster

³ Bishop 2006, S. 180.

⁴ «[...] artists are much less likely to conceive of aesthetic autonomy as a kind of defensive bunker that protects art from contamination by the outside world.» aus: Krenn/Kester 2013, S. 4.

⁵ Vgl. Kester 2004.

dahingehend interpretieren, dass sie einfach das Kunstfeld als gesellschaftlich privilegierten und elitären Bereich erhalten will.⁶ Partizipation, Inklusion oder Demokratisierung ist so aber nicht möglich. Ich glaube, dass Kunst solche Ansprüche nur einlösen kann, wenn sie aus ihrem Bereich austritt, wenn sie sich mit Praktiken und Anliegen aus anderen kulturellen, gesellschaftlichen Bereichen verbindet und damit auch ihre Erkennbarkeit ›als Kunst‹ aufs Spiel setzt. Das wirkt natürlich wie eine Bedrohung auf all jene, die von einer Distinktion und Abgrenzung des Kunstfeldes profitieren, da sie ihre Expertise oder ihre Aussicht auf wirtschaftlichen Ertrag in Frage gestellt sehen. Es birgt aber ein Potential für jene Praktiken und Personen, die von der Kunstwelt bis anhin immer noch diskriminiert und ausgeschlossen werden.

Und genau da gibt es jetzt eine Verbindung zur Situation von Migrant*innen. In Athen und in anderen westlichen Metropolen treffen aufgrund der Migrationsbewegungen Menschen mit verschiedenen ausgeprägten Fähigkeiten und Interessen zusammen. Es liegt auf der Hand, dass dabei die stärker gestellte Partei bestehende Ein- und Ausschlüsse erhärtet. Zum Beispiel Bishop oder die documenta können ein wirkungsmächtiges Bild davon entwerfen, was Kunst ist und wie sie sich von sozialen Projekten, Handwerk oder Popkultur unterscheidet. Wenn aber dieser Situation mit der bei Kester angelegten Offenheit begegnet wird, dann birgt das Zusammenkommen das Potential einer Neuformierung. Wenn undeutlich sein darf, ob etwas ein Community- oder ein Kunstprojekt, Tradition oder Performance, Kaligraphie oder Malerei ist, dann wird nicht nur der Kunstbegriff neu verhandelt, sondern auch eine inklusive Haltung gestärkt.

Siri Peyer: Ich folge deinen Gedanken gerne und propagiere ebenfalls eine inklusive Haltung als ein wichtiges Anliegen, für das sich die Kunst stark machen sollte. Doch was heißt es konkret, wenn Kunst unter Umständen nicht mehr als Kunst erkennbar ist, wenn die Kriterien jedes Mal neu verhandelt und definiert werden müssen? Was bedeutet die Rahmung eines Settings unter dem Begriff Kunst, das je nach Perspektive auch als soziales Projekt gelesen werden könnte? Ermöglicht diese Rahmung einen anderen Handlungsspielraum, da die Finanzierung, die Auftraggeber*innen und auch die Zielsetzungen andere sind als beispielsweise in der Sozialen Arbeit? Und wie verändert sich die Rolle des Publikums in einem solchen Setting?

Vielleicht liegt das Potential solcher Kunstprojekte ja auch gerade in der Undeutlichkeit der Grenzen, denn diese zwingt dazu, Vorstellungen von Kunst und die eigene Position als Teilnehmer*in oder Zuschauer*in zu reflektieren und auch ein Stück weit zu definieren. Und trotzdem frage ich mich, wie verhindert werden kann – weil eine solche konstante Neuverhandlung und –definierung des Kunstbegriffes anstrengend ist –, dass sich ein Relativismus à la »Alles-ist-gut-denn-es-ist-ja-alles-Kunst« breitmacht, der damit einhergeht, dass solche Projekte analog zu sozialen Projekten anhand ihrer Wirkung und deren Nachhaltigkeit beurteilt werden.

Während ich diese Einwände äußere, bleibt die Frage offen, ob dieses zögerliche Ja-Aber bezüglich einer Erweiterung des Kunstbegriffes auf meine Sozialisation im Feld der Kunst zurückzuführen ist, die dazu führt, dass ich gerne mir bekannte Beurteilungskriterien herbeiziehen möchte, die es mir erlauben, solche Praktiken im Feld der Kunst einzuordnen?

⁶ »So much of the art world, especially the art world that is concerned with contemporary art, is sustained by the buying and selling of art. And there is, not surprisingly, a very strong desire among the curators, historians and critics whose professional identities are largely dependent on this world, to believe that the work they discuss retains some subversive, critical or antagonistic charge, while any work that seeks to operate outside of, or challenge, the ideological and institutional protocols of this world is naïve, politically misguided or sentimental.« aus: Krenn/Kester 2013, S. 11.

»Kunst als Raum, in dem unterschiedliche gesellschaftliche Fragestellungen bearbeitet werden.«

Marcel Bleuler: Das sind sehr berechtigte Einwände. Es ist am einfachsten, bei Deiner letzten Frage anzuknüpfen. Ich denke tatsächlich, dass unsere »Sozialisation im Kunstfeld« ein entscheidender Faktor ist, der uns auch im Weg stehen kann. Wir haben gewisse Distinktionsmechanismen, Beurteilungskriterien und letztlich auch einen Habitus verinnerlicht, die uns ein relativ genaues Gefühl dafür geben, was zeitgenössische Kunst ist, und wann etwas eben nicht mehr Kunst ist. Wir müssen aber nicht weit reisen, und schon stehen wir mit diesem Gefühl alleine da. Das heißt, wir können uns plötzlich in einem Kontext wiederfinden, wo eine andere Übereinkunft herrscht. Diese Erfahrung habe ich zum Beispiel in Georgien, in Argentinien oder in Burkina Faso gemacht. Es ist mir aber auch schon ganz in der Nähe, zum Beispiel in Basel, aufgefallen, dass in der lokalen Kunstszene – etwa wenn es um Performances geht – ein Referenzsystem vorhanden ist, das mir fehlt, sodass ich die künstlerische Qualität von einer Arbeit nur schwer nachvollziehen kann. Solche Erfahrungen sind mir wichtig, weil sie darauf hinweisen, dass es neben dem globalisierten Kunstmarkt und dem ebenfalls globalen Netzwerk von Ausstellungsinstitutionen noch andere Faktoren gibt, die definieren, was Kunst ist. Dabei handelt es sich um Kunst, die vielleicht niemals in das globale Kunstsystem und wahrscheinlich auch nicht in die Kunstgeschichtsschreibung eingeht, die aber deshalb nicht unbedingt weniger wichtig ist. Was ich spannend finde, ist, dass ich die lokal gefestigten Beurteilungskriterien in Basel, in der Westschweiz oder eben auch in Südamerika und Westafrika nicht einfach übernehmen kann. Deshalb muss ich genauer hinschauen, wenn ich hier künstlerische Produktionen nicht einfach disqualifizieren will. Vor allem in den Bereichen von Performance und von Malerei bin ich schon oft auf Sachen gestossen, die ich nicht einfach einordnen und abhacken konnte. Auf mich hatte dies den Effekt, mir meiner persönlichen Ansprüche und Vorstellungen bewusster zu werden. Zum Beispiel kann ich Produktionen, die eine sehr enggeführte Wirkung auf das Publikum zu erzielen suchen, einfach nicht als künstlerisch wahrnehmen. Das merke ich immer wieder, wenn ich zum Beispiel ein sehr kitschiges Gemälde oder auch eine politische Performance sehe, die einfach eine bestimmte Message vermitteln will. Umgekehrt kann ich Produktionen als künstlerisch empfinden, die gar nicht mit dieser Intention entstehen. Ich habe zum Beispiel einmal einen Talent-Wettbewerb mitverfolgt, der als Anlass in so viele Richtungen verwiesen und sich dabei auch selbst immer wieder untergraben hat, dass mich seine (wenn auch vielleicht unfreiwillige) Komplexität und implizite Ästhetik sehr fasziniert haben. Was ich damit sagen will: Ich übernehme nicht permanent neue Beurteilungskriterien und muss sie auch nicht immer wieder neu verhandeln, sondern durch die Erfahrung von Graubereichen festigten sich bei mir so etwas wie Grundansprüche und ein Grundverständnis davon, was Kunst ist. Vor dem Hintergrund dieser Erfahrung plädiere ich für Pluralität, wenn es um ein Kunstverständnis geht. Zugleich – und damit komme ich jetzt endlich auf Deine anderen Fragen zu sprechen – instrumentalisierere ich die »Rahmung als Kunst« auch. Zum Beispiel habe ich in der internationalen Projektarbeit die Erfahrung gemacht, dass verschiedene Adressat*innen (also etwa die Geldgeber*innen, Teilnehmer*innen, Zuschauer*innen) gewisse Ansprüche aufgeben, wenn ihnen eine Sache als Kunst präsentiert wird. So ist internationale Zusammenarbeit normalerweise von einer strengen Wirkungslogik geprägt, im Sinne von »wir machen X, um Y zu erreichen«.

Diese Erwartung kann ich abschwächen, wenn ich eine Kollaboration als künstlerisch bezeichne. Wenn ich sage, dass wir Kunst machen, dann wird nicht automatisch ein klar umrissener Effekt oder »impact« erwartet. Insofern ergibt sich auch ein anderer Handlungsspielraum, wenn zum Beispiel ein*e Künstler*in mit Jugendlichen einen Workshop macht, als wenn ein*e Sozialarbeiter*in dies tut. Ich glaube, dass man in den meisten kulturellen Kontexten Kunst als etwas »Andersartiges« vermitteln kann, das eigenen Gesetzen folgt etc. Insofern kann Kunst ein Freiraum sein. Zugleich kann es aber auch etwas Abschreckendes haben, wenn man sagt, man komme, um Kunst zu machen. Gerade wenn man mit einer solchen Absichtserklärung auf Menschen in gesellschaftlich eher marginalisierten Positionen zugeht, dann kann das Hemmungen auslösen, da sie denken, dass sie doch gar nichts über Kunst wissen, sich gar nicht dafür interessieren oder auch Angst haben, dem Anspruch nicht gerecht zu werden. In diesem Falle wird die Auralisierung, die der Begriff Kunst mit sich bringt und die sich instrumentalisieren lässt, zum Problem. Hier ist es dann meines Erachtens viel wichtiger, für ein plurales Kunstverständnis einzustehen. Es geht darum, den Repräsentationsdruck abzulegen, der einem das Kunstfeld anerzogen hat, also das Deutlich-Machen, dass man sich über bestimmte Kriterien, Distinktionen und einen Habitus bewusst ist. Das ist natürlich schwierig, weil es hier um einen Teil unserer Sozialisierung geht, die sich nicht einfach so abstreifen lässt. Und trotzdem halte ich das für die entscheidende Stoßrichtung, wenn Kunst gesellschaftlich oder auch politisch agieren will.

Siri Peyer: Ich denke auch, dass ein Verständnis, welches Kunst als Raum versteht, in dem unterschiedliche gesellschaftliche Fragestellungen bearbeitet werden, Praktiken ermöglicht, die sich quer zu einzelnen Feldern stellen und in den Räumen zwischen unterschiedlichen Disziplinen agieren und so zwischen unterschiedlichen gesellschaftlichen Interessen, Akteur*innen, Orten und Diskursen vermitteln können. Denn das Künstlerische ist sich selbst Auftraggeber*in und kann deshalb neue Handlungsräume erzeugen und für sich beanspruchen. Doch in welcher Beziehung steht ein solches Kunstverständnis zu den etablierten Institutionen, die heute teilweise sehr stark den Logiken der Aufmerksamkeit und des Marktes ausgesetzt sind (Kennzahlen, Sponsoring, Ausdifferenzierung der Anspruchsgruppen etc.) und zu den spezifischen (kritischen) Diskursen innerhalb des Kunstfeldes, die oftmals einen Fokus auf die Reflexion der eigenen institutionellen und ökonomischen Ordnungen und Rahmenbedingungen haben? Ich sehe ein Potential des Kunstfeldes als exemplarischer Raum, innerhalb dessen Praktiken erprobt und Machtbeziehungen und Diskurse verhandelt werden können, als strategische Position. Diese legitimiert Kunst- und Kulturschaffende dazu sozialen und politischen Raum für sich zu reklamieren. (Kunst)Institutionen als eine Art Basis, von der aus andere Bereiche und Handlungsräume erkundet und besetzt werden, können anderen kulturellen Praktiken Raum zur Verfügung stellen und mit diesen in einen Dialog treten, um so neue Zusammenhänge zu beschreiben und Allianzen zu schaffen. Dies ermöglicht eine gemeinsame Einforderung eines Mitspracherechts bei der Gestaltung gesellschaftlicher Wirklichkeiten.

Literatur

Bishop, Claire: »The Social Turn. Collaboration and its Discontents«, in: *Artforum* 44 (2006), Nr. 6, S. 178–183.

Bishop, Claire: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London 2012.

Kester, Grant H.: *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*, Berkeley 2004.

Interview with Grant Kester. Transkription des gesamten Interviews durch Martin Krenn, Belfast/San Diego: 10. Dezember 2013, http://martinkrenn.net/the_political_sphere_in_art_practices/?page_id=1878 (aufgerufen: 20. August 2019).