

Teilhabende Kritik – als transformierendes und transversales *Mit* Begriffliche Annäherungen durch Lektüren kritischer Praktiken des Denkens

Elke Bippus

Der Text diskutiert instituierende und narrative Praktiken des Künstler*innen-Kollektivs *Group Material* und des Künstlers Kemang Wa Leulere in Beziehung zu kritischen epistemologischen Konzepten, wie sie von Donna Haraway, Eve Kosofsky Sedgwick und Gayatri Chakravorty Spivak formuliert worden sind, in der Absicht, von diesen Materialien ausgehend, eine teilhabende Kritik theoretisierend zu erfassen. Eine teilhabende Kritik, so die untersuchungsleitende These, fügt sich nicht der Dichotomie Autonomie versus Funktionalisierung. Im Gegenteil – sie ist gekennzeichnet von Bemühungen des Autonomwerdens und davon in einer bestimmten Weise wirksam (funktional) zu sein.

1. Partiale Perspektiven

Der Künstler, Autor und Aktivist Gregory Sholette setzt sich in seinem in *Third Text* 1998/99 erschienenen Artikel *News from Nowhere: Activist Art and After* mit der »postpolitischen« Kunst der 1990er Jahre auseinander. Pessimistisch konstatiert er, dass die Aufhebung der Grenze zwischen *high* und *low*, Kunst und Kultur keineswegs dazu geführt habe, unterdrückte Massen zu befreien. Er stellt vielmehr ein Verkaufsschauspiel fest, »where contemporary art merges with designer labels«¹ und dass die Idee einer Gegenkultur verschwunden sei. Seine Analyse problematisiert, dass das Vermächtnis der aktivistischen Kunst, ihr historischer Beitrag, von der Kunstkritik und einer revisionistischen Kunsttheorie auf eine »genteel ›institutio-

1 Gregory Sholette: »News from Nowhere: Activist Art and After«, in: *Third Text*, 45 (Winter 1998/99), S. 45–62, hier S. 45, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09528829808576764>

nal critique« of the art industry»² reduziert werde, so dass der »fundamental impact of activist politics«³ auf die Kunstpraktiken der Nachsechziger unkenntlich werde. Die Idealisierung eines institutionellen Kunstraums, die klare Scheidung von intrinsischem und extrinsischem Raum sowie die Polarisierung von Diskurs und Materie haben nach Sholette zur Folge, dass die physischen Spuren von Geschichte, Politik und anderen ideologischen Texten ausgewischt würden.⁴ Mit Sholette möchte ich die Möglichkeiten eröffnen, die entstehen, wenn nicht das vermeintlich »intrinsic transformative or transgressive potential of art«⁵ beschworen wird, sondern die visuelle Kultur als »one component of other social undertakings including political activism, public education and the battle over access to public space itself«⁶ befragt wird.

Sholettes Lektüre dient mir in zweierlei Hinsicht als Ausgangspunkt meiner Überlegungen, auch wenn ich ihm nicht in toto folge. Zum einen nehme ich seine Analyse transversaler Bewegungen zwischen Aktivismus und Kunst der Kollektive *Political Art Documentation and Distribution* (PAD/D) und *Group Material* als Zeichen dafür, dass die Dichotomie von Autonomie und Funktionalisierung für diese Kollektive keine Geltung haben konnte. Zum anderen ist seine Infragestellung der Polarisierung von Diskurs und Materie grundlegend für meine Perspektivierung künstlerischer Praktiken.

Großausstellungen wie die Documenta oder Biennalen haben wie programmatische Ausstellungen und Veranstaltungen in Kunstvereinen oder selbstorganisierten Kunsträumen in den letzten Jahrzehnten Kunst als Wissensproduktion kenntlich werden lassen. Die damit einhergehende Annäherung an epistemologische Fragestellungen und Forschungspraktiken im Feld der Kunst fordert tradierte und institutionalisierte Kriterien und Legitimierungen heraus. Die Indifferenz zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Wissensproduktion wird mit der Gefahr einer Akademisierung und Disziplinierung der Kunst verbunden, oder damit, dass sie wissenschaftlichen Legitimierungen unterworfen und an der Ver-

2 Ebd., S. 46.

3 Ebd.

4 Nach Sholette hat dies zur Folge, die Wirkung des politischen Aktivismus der Sechziger sowie dessen Einfluss auf Künstler*innen unkenntlich werden zu lassen. Die Künstler*innen, die angetreten seien, die »idealised constructions of site-specific art« herauszufordern, würden übergangen und vergessen. (Sholette: »News from Nowhere« (1998/99), S. 47). Konkret bezieht sich Sholette auf die in den späten siebziger Jahren gegründeten aktivistischen Künstler*innen-Kollektive *Political Art Documentation and Distribution* (PAD/D), 1980-1986, und *Group Material*, 1979-1996. Mit ihnen hinterfragt er die von ihm als revisionistisch beschriebene Kunstgeschichtsschreibung.

5 Sholette: »News from Nowhere« (1998/99), S. 62.

6 Ebd.

wertbarkeit ihrer Erkenntnisse gemessen wird, d.h. ihre Autonomie verliert und stattdessen funktionalisiert wird.

Die Unübersichtlichkeit des Feldes der künstlerischen Forschungen und ihrer Wissensproduktionen und die zumeist unproduktiven Zuschreibungen und Abgrenzungen zwischen Skeptiker*innen und Verfechter*innen lassen eine generalisierende Perspektive auf epistemologische Ansätze im Feld der Kunst nicht nur nicht zu, sie machen vielmehr deutlich, dass allein eine partielle und im Sinne von Donna Haraway situierte Perspektivierung Objektivität verspricht.⁷ Objektivität ist nach Haraway eine Vielzahl von partialen und situierten, also auch parteilichen Untersuchungen. Folgende Überlegungen, welche die Interdependenz zwischen Wissensproduktion und künstlerischer Kritik in Relation zu einem ethisch-ästhetischen Kunst-/Kulturverständnis diskutieren, verstehen sich als eine solche partielle und situierte Wissensproduktion, die in einem Feld von *situated knowledges* wirksam wird.

Abbildung 1: *Group Material, Handout Inaugural Exhibition, New York 1980*

WHO

IS GROUP MATERIAL? WHO ARE THEIR AUDIENCES? GROUP MATERIAL IS 5 GRAPHIC DESIGNERS, 2 TEACHERS, A WAITRESS, A CARTOGRAPHER, TWO TEXTILE DESIGNERS, A TELEPHONE OPERATOR, A DANCER, A COMPUTER ANALYST AND AN ELECTRICIAN. GROUP MATERIAL IS ALSO AN INDEPENDENT COLLECTIVE OF YOUNG ARTISTS AND WRITERS WITH A VARIETY OF ARTISTIC AND POLITICAL THOUGHTS AND PRACTICES. GROUP MATERIAL IS COMMITTED TO THE CREATION, ORGANIZATION AND PROMOTION OF AN ART DEDICATED TO SOCIAL COMMUNICATION AND POLITICAL CHANGE. GROUP MATERIAL SERVES A NUMBER OF AUDIENCES:

WORKING PEOPLE – PEOPLE WHO REALIZE THAT THE FINE ART THEY SEE IN MOST GALLERIES AND MUSEUMS BEARS LITTLE RELEVANCE TO THE EVERYDAY INTERESTS AND STRUGGLES THAT CHARACTERIZE THEIR LIVES

NON-ART PROFESSIONALS – HISTORIANS, ANTHROPOLOGISTS, BUSINESSPEOPLE, TEACHERS, SOCIOLOGISTS, JOURNALISTS, ETC.: PEOPLE WHO WOULD LIKE TO LEARN HOW DIFFICULT SOCIAL ISSUES CAN BE CLEARLY INVESTIGATED AND PRESENTED THROUGH ARTISTIC MEANS

ARTISTS, STUDENTS, ORGANIZATIONS – PEOPLE WHOSE WORK IS, DUE TO ITS SEXUAL, ETHNIC, POLITICAL OR IDEOLOGICAL NATURE, USUALLY EXCLUDED OR UNDER-REPRESENTED IN THE OFFICIAL WORLDS OF ART AND ACADEMIA

OUR IMMEDIATE COMMUNITY – THE PEOPLE OF MANHATTAN'S LOWER EAST SIDE, THE PEOPLE ON THE BEACH, THE PEOPLE WHO WILL PASS BY OUR STONEISLAND ON THEIR WAY TO SOME EVERYDAY ACTIVITY

WHAT

IS OUR PROJECT? IN OUR FIRST YEAR, GROUP MATERIAL WILL EMIT THREE GROUP MATERIALS: COMMUNITY ARTISTS, NON-ARTISTS, FANZINE ARTISTS. THE SHOWS WILL INITIATE A FORM FOR A VARIETY OF INTERVENTIONAL FORMS: THE ARTISTS OF CONSUMPTION, THE 1980 PRESIDENTIAL ELECTIONS, THE IMAGERY OF ATTENTION, CENSURE, THE CULTURAL SIGNIFICANCE OF FASHION, AUTHORITY AND HIGH FASHION, POLITICAL ART BY CHILDREN OF N.Y. TO NAME SOME EXAMPLES. RELEVANT FILMS, LECTURES, PANELS, LITERATURE, AND PERFORMANCE WILL ACCOMPANY EACH EXHIBITION.

WHERE

LOCATED AND WHY IS THIS IMPORTANT? GROUP MATERIAL IS LOCATED AT 1ST FLOOR 115 ST. BETWEEN SECOND AND THIRD AVENUES IN N.Y.C. OUR LOCATION IS AT ONCE PHYSICAL AND SOCIAL, BEHIND OUR ART EXHIBITIONS, GROUP MATERIAL WILL BE DIRECTLY INVOLVED IN THE LIFE OF OUR NEIGHBORHOOD. PART OF G.M.'S WORKING RESPONSIBILITY IS TO THE IMMEDIATE LOCAL PROBLEMS THAT SHAPE THE SPECIFIC CHARACTER OF THIS PLACE: HOUSING, EDUCATION, SANITATION, COMMUNITY ORGANIZING, RECREATION: THESE ARE THE CONCRETE AREAS OF PRACTICE THAT GIVE OUR ARTISTS AND THEORETICAL WORK SUBSTANCE AND MEANING. THAT OUR ADDRESS MIGHT SEEM TO BE AN UNLIKELY SITE FOR AN ART GALLERY MAKES IT ALL THE MORE IMPORTANT THAT WE BEGIN TO REDEFINE THE PURPOSE OF ART AND THE ORIENTATION OF ITS INSTITUTIONS. GROUP MATERIAL WANTS TO EXPLORE THE ASSUMPTIONS THAT DICTATE WHAT ART IS, WHO ART IS FOR AND WHAT AN ART EXHIBITION CAN BE.

WHEN

ITS ONE HOUR, A BUSINESS HOUR. IT IS DELIBERATELY TOWARD PEOPLE WHO MUST WORK, WE ARE OPEN 5 P.M. TO 10 P.M. ON WEDNESDAY, 8:00 TO 10 P.M. ON SATURDAY AND SUNDAY. THERE WILL BE SPECIAL HOURS FOR SPECIAL EVENTS.

WHY

WHY WAS GROUP MATERIAL ORGANIZED? GROUP MATERIAL WAS FOUNDING AS A CONSTRUCTIVE RESPONSE TO THE DISEMPOWERING MATHS IN WHICH ART HAS BEEN CONCEIVED, PRODUCED, DISTRIBUTED AND TAUGHT IN NEW YORK CITY, IN AMERICAN SOCIETY. GROUP MATERIAL IS AN ARTIST-INITIATED PROJECT, WE ARE DESPERATELY TIRED AND CRITICAL OF THE DREAM-BOAT TRANSITIONS OF FORMALISM, CONSERVATIONISM AND PSEUDO AVANT-GARDE THAT DOMINATE THE OFFICIAL ART WORLD. AS ARTISTS AND WORKERS WE WANT TO MAINTAIN CONTROL OVER OUR WORK, DIRECTING

OUR ENERGIES TO THE DEMANDS OF SOCIAL CONDITIONS AS OPPOSED TO THE DEMANDS OF THE ART MARKET. WHILE NOT AN INSTITUTION, SEPARATE ART FROM THE WORLD, NEUTRALIZING ANY ABUSIVE FORMS AND CONTEXTS, GROUP MATERIAL ACCENTUATES THE CUTTING EDGE OF ART. WE WANT OUR WORK AND THE WORK OF OTHERS TO TAKE A ROLE IN A BROADER CULTURAL ACTIVATION.

HOW

HOW DOES GROUP MATERIAL PLAN TO IMPLEMENT ITS WORK? GROUP MATERIAL RESEARCHES WORK FROM ARTISTS, NON-ARTISTS, THE MEDIA, THE STREETS-FROM ANYONE INTERESTED IN PRESSING SOCIALLY CRITICAL INFORMATION IN A COMMUNICATIVE AND INFORMAL CONTEXT. WHILE OUR DIRECT APPROACH IS ORIENTED TOWARD PEOPLE NOT WELL ACQUAINTED WITH THE SPECIALIZED LANGUAGES OF FINE ART, WE EXPECT THAT OUR SHOWS WILL BE VERY REPRESENTING FOR AN AUDIENCE THAT HAS A LONG-STANDING INTEREST IN QUESTIONS OF ART THEORY AND PRACTICE. IN OUR EXHIBITIONS, GROUP MATERIAL REVEALS THE MULTIPLICITY OF MEANINGS THAT SURROUND ANY VITAL SOCIAL ISSUE SO THAT PEOPLE ARE INTRODUCED TO A SUBJECT, MAKING EVALUATIONS AND FURTHER INVESTIGATIONS ON THEIR OWN.

OUR PROJECT IS CLEAR. WE INVITE EVERYONE TO QUESTION THE ENTIRE CULTURE WE HAVE TAKEN FOR GRANTED.

CALENDAR

1980 - 1981

OCT. 4 - OCT. 27: **GROUP MATERIAL OFFICE**

OUR FIRST SHOW WILL BE A SURVEY OF THE NEW CULTURAL MILITANCY EMERGENT IN THE WORK OF ARTISTS, COLLECTIVES, AND NON-ARTISTS IN THE U.S. AND ABROAD.

OPENING: 12 NOON - 5:30 P.M. RECEPTION: 5:30 - 8:30 P.M.

DANCE PARTY: 8:30 - 12 MIDNIGHT

AN OPEN CALL TO ALL ARTISTS !!!

GROUP MATERIAL WILL ACCEPT FOR EXHIBITION ANY AND ALL ARTWORKS CONCERNING THE 1980 ELECTIONS. GROUP MATERIAL WILL BEGIN ACCEPTING WORKS ON OCTOBER 11, 1980. OFFICES WILL BE ACCEPTED UNTIL OUR EXHIBITION SPACE IS EXHAUSTED - FIRST COME, FIRST SERVED.

ELECTION NIGHT OPENING, NOV. 4TH AT 8:00 !! WATCH THE RETURNS WITH GROUP MATERIAL !!!!

NOV. 16: **ARTIST-INITIATED**

NOV. 21 - DEC. 21: **ARTIST-INITIATED**

AN EXHIBITION THAT DESCRIBES AND EXPLAINS THE NOXIOUS BREAK-UP OF REALITY: OUR SEPARATIONS FROM EACH OTHER, OUR ART, OUR PRODUCTION, OUR NATURE, OURSELVES.

IN DECEMBER: **EXHIBITION OF MUSIC IN THE FORM OF A WILD DANCE PARTY!!!**

AN EXHIBITION OF MUSIC IN THE FORM OF A WILD DANCE PARTY!!!

FOR ONE NIGHT ONLY, GROUP MATERIAL WILL B.B.J. THE REVOLUTIONARY HITS OF THE PAST THREE DECADES: RE-CORUS THAT ARE OVERT AND COVERT CONDEMNATIONS OF CLASS, SEXUAL AND RACIAL CONSCIOUSNESS.

PLUS SLIDES & FILMS OF WESTERN SUBDUCTIONS !!

JAN. 9 - FEB. 2: **HOW PROGRAM BOOKING**

7 Donna J. Haraway: »Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive«, in: dies.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a.M./New York 1995, S. 73-97, S. 206-210.

2. Group Material – Demokratie instituieren

Die recherchebasierte, kollektive und partizipative Post-Studio-Praxis des von 1979 bis 1996 aktiven Künstler*innen-Kollektivs *Group Material* wurde u.a. wegweisend für die *institutional critique* und die *social art*. Die Mitglieder des Kollektivs definierten sich nicht über ihre rein künstlerische Tätigkeit, sondern bewegten sich zwischen künstlerischen und sozialen Kontexten. In dem Handout [Abb. 1] ihrer ersten Ausstellung heißt es:

»Who is group material? who are their audiences? group material is: 5 graphic designers, 2 teachers, a waitress, a cartographer, two textile designers, a telephone operator, a dancer, a computer analyst and an electrician. Group material is also an independent collective of young artists and writers with a variety of artistic and political theories and practices. Group material is committed to the creation, organization and promotion of an art dedicated to social communication and political change. Group material seeks a number of audiences:

Working people [...], Non-Art Professionals [...], Artists, Students, Organizations [...], Our Immediate Community [...].«⁸

Group Material realisierte 1988 in der Dia Art Foundation New York das Ausstellungsprojekt *Democracy*, das von einer künstlerisch-kuratorischen und konstitutiv partizipativen Praxis getragen war. *Democracy* kombinierte Materialien distinkter Herkunft und kreierte mit ihnen ein Dispositiv, das sich als Assemblage, d.h. ein »emergentes Gefüge heterogener Kräfte von Wissensproduktionen, Regelungen, Machtverhältnissen, AkteurInnen, situativen Gegebenheiten und Bewegungen des Begehrens«⁹ beschreiben lässt. Das Projekt eröffnete in der non-profit-organisierten und 1974 begründeten Dia Art Foundation Spielräume, welche die gängigen Rahmensetzungen und Praktiken von Ausstellungen perforierten. Es initiierte Verschränkungen und Austauschprozesse, die über Feldgrenzen hinwegreichten. Diese transversale Praxis veränderte das Kunstsystem nachhaltig. Die Ausstellung [Abb. 2-5] behandelt in vier aufeinander folgenden Etappen von September 1988 bis Januar 1989 Krisenfelder der Demokratie: »[E]ducation, electoral politics, cultural participation, and AIDS [are] four significant areas of the crisis in democracy«,¹⁰ heißt es in einem Beitrag des Kollektivs in der von ihm verantwor-

8 Handout in Julie Ault (Hg.): *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*, London 2010, S. 22-23.

9 Marianne Pieper, Efthimia Panagiotidis, Vassilis Tsianos: »Konjunkturen der egalitären Exklusion: Postliberaler Rassismus und verkörperte Erfahrung in der Prekarität«, in: Marianne Pieper et al. (Hg.): *Biopolitik – in der Debatte*, Wiesbaden 2011, S. 193-226, hier S. 200.

10 Group Material: »On Democracy«, in: Brian Wallis (Hg.): *Democracy: A Project by Group Material* (Discussions in Contemporary Culture, Nr. 5), Seattle 1990, S. 1-3, hier S. 2. Die vier Felder der Ausstellung wurden in folgenden Zeitabschnitten in den Räumen der Dia Art Foundation in der 77 Wooster Street, New York City, gezeigt: *Education and Democracy*, 14. September – 8.

ten und von Brian Wallis herausgegebenen Publikation *Democracy*. Group Material verschränkt diskursive und materielle Praktiken, dementsprechend gewinnen die Publikation wie die ausgestellten Exponate, die durchgeführten Bürgerversammlungen¹¹ und die Roundtable-Gespräche eine kontextualisierende und diskursivierende Funktion.

In der Projektpublikation sind Texte von Vertreter*innen der vier behandelten Felder zu Bildung und Demokratie, zu Aktivismus und sozialer Ästhetik, zur Funktion von Wahlen sowie die Gesprächsaufzeichnungen der Roundtable zur kulturellen Partizipation und AIDS abgedruckt. Daneben finden sich Beiträge von bell hooks, Catherine Lord oder Vito Russo, Autor*innen, die zu jener Zeit im (Mainstream-)Kunstsystem marginalisiert waren.

Neben künstlerischen Werken von zumeist befreundeten Künstler*innen sind in den vier Ausstellungen Materialien und Objekte von bekannten und unbekannten Urheber*innen einbezogen: Alltagsgegenstände oder autorlose Bild- und Textquellen, Informations- oder Alltagsmaterialien, die eine bestimmte Thematik entfalten.¹²

October 1988; *Politics and Election*, 15. Oktober – 12. November 1988; *Cultural Participation*, 19. November – 10. Dezember 1988; *AIDS and Democracy: A Case Study*, 17. Dezember 1988 – 14. Januar 1989. Vgl. <https://diaart.org/program/past-programs/group-material-democracy-september-14-1988january-14-1989-exhibition/year/all>

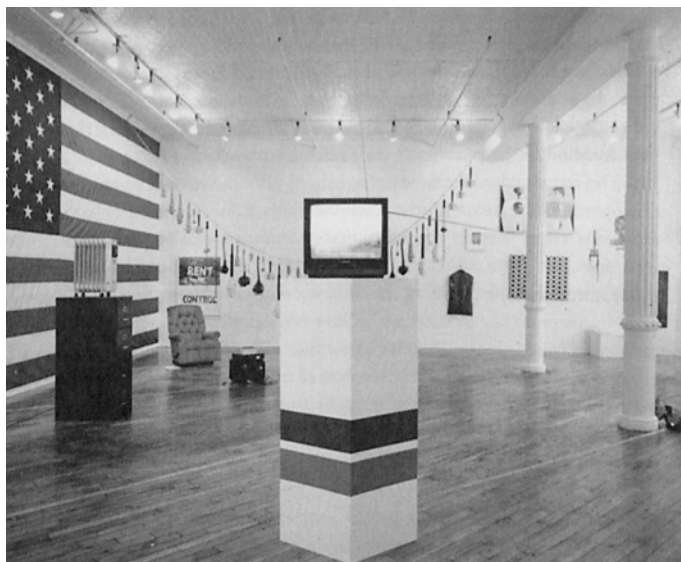
- 11 Die Bürgerversammlungen fanden in der 155 Mercer Street, einer Dependence der Dia Art Foundation, statt: *Democracy and Education*, unter der Leitung von Tim Rollins, 27. September 1988; *Politics and Election*, 18. Oktober 1988; *Cultural Participation*, unter der Leitung von David Avalos vom Centro Cultural de la Raza in San Diego, 22. November 1988; *Aids and Democracy*, unter der Leitung von Maria Maggenti, Mitglied von ACT UP, 10. Januar 1989. Vgl. <https://diaart.org/program/past-programs/group-material-democracy-september-14-1988january-14-1989-exhibition/year/all>

- 12 Auf der Webseite der Dia Art Foundation werden folgende Materialien aufgeführt: »The first installation, *Education and Democracy*, presents works related to education by artists including Joseph Beuys, Jenny Holzer, Adrian Piper, and Öyvind Fahlström alongside collaborative contributions by teacher and student groups. *Politics and Election* features a television tuned to major network coverage of the ongoing presidential race between Michael Dukakis and George H. W. Bush amidst objects and artworks by Luis Camnitzer, Leon Golub, Hans Haacke, and Christian Marclay, which deals with the nature of contemporary political power. Juxtaposing works by Carmen Herrera, Mike Kelley, Barbara Kruger, and Ken Lum with snack food packages alluding to commodified versions of multiculturalism, *Cultural Participation* also involves the raffle of a La-Z-Boy recliner, a self-basting turkey, and a color TV to visitors who are sold tickets by Dia guards. Conceived as a space for mourning as well as collective action, the installation *AIDS and Democracy: A Case Study* features two large tables from which stacks of flyers from activist and community organizations are distributed. Videos addressing the AIDS crisis plays on monitors at each end of the tables, surrounded by works by Dorothea Lange, Louise Lawler, Andres Serrano, Nancy Spero, Jannis Kounellis, and others.« <https://diaart.org/program/past-programs/group-material-democracy-september-14-1988january-14-1989-exhibition/year/all>

Abbildungen 2-5: Group Material, Democracy, 1988-1989



Education and Democracy, 14. September – 8. Oktober 1988,
Ausstellungsansicht Dia Art Foundation, New York



Politics and Election, 15. Oktober – 12. November 1988,
Ausstellungsansicht Dia Art Foundation, New York



Cultural Participation, 19. November – 10. Dezember 1988,
Ausstellungsansicht Dia Art Foundation, New York



AIDS & Democracy, 17. Dezember 1988 – 14. Januar 1989,
Ausstellungsansicht Dia Art Foundation, New York

Diese aus verschiedenen soziokulturellen Kontexten stammenden Materialien treten nebeneinander und weben ein Geflecht komplexer Beziehungen, die in verschiedenen visuell-diskursiven Formaten aktiviert werden: durch die Ausstellung, durch Workshops bzw. Veranstaltungen während der Ausstellung und durch die genannte Publikation.

Group Material arbeitet an den Ein- und Ausschlussmechanismen des Systems Kunst: Dementsprechend richten sich die Projekte auch an Gruppierungen außerhalb des gängigen Geltungsbereichs des Kunstbetriebs, die etwa in Form von Diskussionsrunden wie Bürger*innenversammlungen eingebunden werden. Der Ausstellung gingen zudem eine Reihe von Roundtable-Gesprächen voraus, welche unter anderem für die Konzeption der Installation grundlegend wurden. So führte das Kollektiv zur Vorbereitung Gespräche mit dem US-amerikanischen Juristen, Bruce McMarion Wright (1917-2004), der am New York State Supreme Court tätig war, und der Künstlerin, Kunsthistorikerin und Schriftstellerin Eva Cockroft (1937-1999). Am Roundtable zu *Cultural Participation* [Abb. 6] waren u.a. David Avalos, Gründungsmitglied des *Border Art Workshops*¹³, Martha Gever, Redakteurin des Magazins *The Independent Film and Video Monthly* und Lucy Lippard, Kuratorin und Aktivistin, beteiligt.¹⁴ Diese Gespräche begreift *Group Material* als »Zwiesprache«:

»For each topic, we collaboratively organized a roundtable discussion, an exhibition, and a town meeting. For each roundtable we invited individual speakers from diverse professions and perspectives to participate in an informal conversation. These discussions helped us to prepare the installations and provided important information for planning the agendas for the town meetings.«¹⁵

Die das Projekt strukturierende kuratorische Praxis unterstreicht den kollektiv-performativen und (re-)präsentationskritischen Charakter und macht die Ausstellung zu einem Ort der Begegnung und Vermittlung. Teilhabe zeigt sich insofern nicht allein in der transversalen Praxis, welche auf der Produktionsseite aktivistisch-politische und ästhetisch-künstlerische Felder in Beziehung setzt, sondern sie wird auch für die Rezeptionsseite tragend: Der ausgestellte Materialkorpus stellt einen sinnlich-materiellen Operationszusammenhang her, der die Betrachter*innen affiziert und repräsentationskritische Reflexionen mobilisieren soll:

»Mirroring the various forms of representation that structure our understanding of culture, our exhibitions bring together so-called fine art with products from su-

13 »The Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo was organized by David Avalos under the sponsorship of the Centro Cultural de la Raza in San Diego, California between June and October 1984 as a multicultural, interdisciplinary group of artists and cultural activists.« https://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/c8hd81th/entire_text/

14 Die Gespräche sind alle in der von Wallis herausgegebenen Publikation abgedruckt.

15 *Group Material: »On Democracy«*, 1990, S. 2.

permarkets, mass-cultural artifacts with historical objects, factual documentation with homemade projects. We are not interested in making definitive evaluations or declarative statements, but in creating situations that offer our chosen subject as a complex and open-ended issue. We encourage greater audience participation through interpretation.«¹⁶

Democracy ist in diesem Sinne von einem institutionell definierten Rahmen bedingt, zugleich unterstreicht das Projekt Schnittstellen zu soziokulturellen Systemen und verschränkt diese Welten nachdrücklich, indem Teilhabende adressiert und in konstitutiver Weise qua Material einbezogen werden, die – im engeren Sinn – weder das konventionell übliche Publikum des Kunstsystems noch die professionell daran Teilhabenden oder die gängige Ästhetik repräsentieren. In seiner Transversalität und seinen Grenzgängen markiert *Democracy* eine Durchlässigkeit, die über eine bloße Öffnung hinausgeht. Das Projekt zeichnet sich aus durch de- und reterritorialisierende Bewegungen und durch eine radikale Offenheit, die etablierten Regeln, Methoden, Praktiken und Ästhetiken widerspricht. Es ist durch einen institutionell definierten Rahmen bedingt und lässt zugleich Verschränkungen wie Differenzen zwischen den Lebenswelten des Kunstsystems und des gesellschaftlich-politischen Systems explizit werden. Die Betrachter*innen sind in konstitutiver Weise einbezogen, sind als Teilhabende adressiert und die klare Scheidung von Subjekt, Objekt und Raum wird zugunsten relationaler Beziehungen unscharf. Kunst wird nicht als autonomes, sich – wie dies Niklas Luhmann beschrieben hat – allein an eigene Maßgaben haltendes System bestätigt,¹⁷ ebenso wenig als »ästhetisches Regime«,¹⁸ sie zeigt sich vielmehr als transversales, relationales, interdependentes und differentielles Gefüge: Als ein Dispositiv, durchwirkt von Kräften, durch die es allererst »Bedeutung und Funktion, [...] Aktionsweise und Identität«¹⁹ ausbildet.

16 Ebd.

17 Vgl. hierzu Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1997, insb. Kap. 4 »Die Funktion der Kunst und die Ausdifferenzierung des Kunstsystems«, S. 215-300.

18 Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2006, insb. Kap. 2 »Von den Regimen der Künste und der mäßigen Relevanz des Begriffs der Moderne«, S. 35-49.

19 Bini Adamczak: *Beziehungsweise Revolution. 1917, 1968 und kommende*, Berlin 2017, S. 243.

Abbildung 6: *Group Material, Town Hall Meeting! Cultural Participation, Programm*

TOWN MEETING!
CULTURAL PARTICIPATION
ORGANIZED BY GROUP MATERIAL
Tuesday, November 22, 8 pm
DIA ART FOUNDATION • 155 Mercer St.
AGENDA

Meeting Chairperson: David Avalos, Artist, San Diego

- I. Welcome and introductory remarks by David Avalos
- II. Open to the floor: Discussion on the following questions --
 - A. What are some aspects of the present crisis of cultural participation?
 - B. Culture for whom? Who is given access and who is denied access to the institutions of representation? In what ways do cultural institutions serve and in what ways do they fail their communities and public?
 - C. How does consumerism affect our participatory power? How do various marketplaces and institutions define communities and dictate sociality?
 - D. What are some non-mainstream, alternative, and/or oppositional practices? What are the problems and solutions presented by these practices?
 - E. What are our options? How can we begin to build cultural democracy?

This agenda is based on a panel discussion held in June 1988: David Avalos, Martha Gever, Lucy Lippard, Randall Morris, Robert Farris Thompson, Deborah Wye.

Mit *Democracy* schuf das Künstler*innen-Kollektiv – wie andere Kollektive in den frühen neunziger Jahren auch – keine Werke oder ästhetischen Objekte, es initiierte vielmehr mit seinen materiellen Assemblagen räumlich und zeitlich situierte wie diskursive Ereignisse. Das *Kunstobjekt* wird damit zugunsten von recherchebasierten, kollektiven und offenen Post-Studio-Prozessen aufgegeben. Das Erleben ist nicht auf ein ästhetisches Kunstwerk reduziert und fokussiert, es entfaltet sich vielmehr in einer Auseinandersetzung mit in partizipativen Prozessen gewonnenen und sozial grundierten Materialien.²⁰

Die künstlerische Praxis des Kollektivs ist die des Kuratorischen, die sich mit Beatrice von Bismarck als eine im Kunstfeld relevante Form des Handelns beschreiben lässt, welche eine künstlerische Praxis mit »Sozial- und Selbsttechnologien«²¹ verwebt. Demokratie ist nicht allein thematisch inhaltlich behandelt, sie wird nicht repräsentiert oder im herkömmlichen Sinn kritisiert. Die Ausstellung, ihre Konzeption und ihre Veranstaltungen sind vielmehr von demokratischen Strukturen der Verhandlung durchzogen. In diesem Sinne korrespondiert das Verfahren von *Group Material* mit der Forderung, die Institutionen sowie den Produktionsapparat umzugestalten, die Walter Benjamin in *Der Autor als Produzent* formuliert hat. Bei Benjamin heißt es:

»Anstatt nämlich zu fragen: wie steht ein Werk zu den Produktionsverhältnissen der Epoche? Ist es mit ihnen einverstanden, ist es reaktionär oder strebt es ihre Umwälzung an, ist es revolutionär? – anstelle dieser Frage oder jedenfalls vor dieser Frage möchte ich eine andere Ihnen vorschlagen. Also ehe ich frage: wie steht eine Dichtung zu den Produktionsverhältnissen der Epoche? möchte ich fragen: wie steht sie in ihnen? Diese Frage zielt unmittelbar auf die Funktion, die das Werk innerhalb der schriftstellerischen Produktionsverhältnisse einer Zeit hat. Sie zielt mit anderen Worten unmittelbar auf die schriftstellerische *Technik* der Werke.«²²

20 Einwände gegen eine *social* oder *participative art*, wie sie beispielhaft in Anlehnung an Claire Bishop formuliert werden können, werde ich undiskutiert lassen. Denn meines Erachtens forciert *Group Material* nicht den Wunsch nach Funktionalität oder unterwirft sich »externen« Forderungen, so dass die Kapazität von Kunst neutralisiert würde. Vgl. hierzu Shannon Jackson: *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*, New York/London 2011, S. 48.

21 Beatrice von Bismarck fokussiert in ihrem Text die Nähe dieser Sozial- und Selbsttechnologien zu Anforderungen, wie sie an wirtschaftliches Management gestellt sind; dieser Aspekt bleibt hier unthematisiert. Siehe dazu Beatrice von Bismarck: »Kuratorisches Handeln. »Immaterielle Arbeit« zwischen Kunst und Managementmodellen«, in: dies., Alexander Koch (Hg.): *Beyond Education. Kunst, Ausbildung, Arbeit und Ökonomie*, Frankfurt a.M. 2005, S. 175-190, hier S. 177.

22 Walter Benjamin: »Der Autor als Produzent« (1934), in: ders.: *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt a.M. 2002, S. 231-247, hier S. 233.

3. Konzepte der Kritik

Democracy verschränkt künstlerische, kuratorische, pädagogische und aktivistische Methoden und entzieht sich einer Positionierung entlang der vermeintlichen Alternativen von Autonomie und Funktionalisierung.

Der integrative und partizipatorische Ansatz des Kuratierens, wie er von *Group Material* gepflegt wurde, ist nicht auf die Einbeziehung eines Publikums reduziert, sie strukturiert die künstlerische Praxis des Kollektivs in materieller Hinsicht und macht die Ausstellung zum »zentralen Vermittlungsmedium mit dem Ziel, eine Öffentlichkeit für künstlerische und kulturelle Materialien und Verfahren zu schaffen, sie sichtbar werden zu lassen.«²³ Diese Praxis erlaubt eine Konzeption von Kritik, welche sich von einer Kritik *über*, einer Kritik als *Negation*, einer *urteilenden* Kritik oder einer Kritik in einer vornehmlich *ideologiekritischen* Ausrichtung löst. Mit Michel Foucaults Konzeption von Kritik als *Praxis* einerseits und mit Eve Kosofsky Sedgwicks *Positionen* paranoider und reparativer Kritik und schließlich mit Spivaks Thematisierung des *Double Bind* lässt sich das Verfahren von *Group Material* in Richtung einer *teilhabenden Kritik* theoretisieren.

Michel Foucault unterscheidet in dem 1978 gehaltenen Vortrag *Was ist Kritik?* zwischen Aufklärung und Kritik: Aufklärung wurzelt in unterschiedlichen Kritikformen und formiert sich als kritische *Gegenbewegung* gegen die entstehenden Regierungskünste seit dem 16. Jahrhundert. Sie ist auf die Beziehung von Macht, Wissen und Wahrheit gerichtet. Kritik ist dagegen eine Praxis der Entunterwerfung, die sich das Recht nimmt, die *Macht* auf ihre Wahrheit und die *Wahrheit* auf ihre Machteffekte hin zu befragen. Stefan Nowotny und Gerald Raunig akzentuieren in ihrer Lektüre von Foucaults Kritikbegriff, dass es ihm nicht um die fundamentale »Negation von Regierung« gehe. Kritik vollziehe sich vielmehr in »Ausweichmanövern«. Sie dekonstruiere Dualismen wie jene von Kritik und Affirmation, Regierung und Freiheit. Kritik meine kein: überhaupt nicht regiert werden, sondern, so die Autoren, ein »nicht derartig regiert werden«. An die Stelle eines »Phantomkampf[es] um ein großes Außen«²⁴ und – so lässt sich aus einer feministischen Perspektive hinzufügen – einer binären Differenz, tritt ein ständiger Kampf »auf der Immanenzebene« und um innere Differenzen. Dieser Kampf aktualisiert sich nicht »(allein) als Fundamentalkritik an Institutionen [...], sondern vielmehr als Kampf gegen Institutionalisierung und zugleich als permanenter Prozess der Instituierung.«²⁵

23 Bismarck, von: »Kuratorisches Handeln«, 2005, S. 180.

24 Gerald Raunig: »Instituierende Praxen, No.1. Fliehen, Instituieren, Transformieren«, in: Stefan Nowotny, ders. (Hg.), *Instituierende Praxen. Bruchlinien der Institutionskritik*, Wien/Linz u.a. 2016, S. 39-58, hier S. 41.

25 Ebd., S. 42.

Praktiken der Instituierung sind durchzogen von Ambivalenzen und konfrontieren die Akteur*innen mit unlösbaren Widersprüchen. So etwa setzt das Projekt von *Group Material* die Dia Art Foundation unwillkürlich als eine progressive kritische Institution ins Licht und bewegt sich mit der Durchführung von Bürgerversammlungen auf Messers Schneide von Inklusion zur Appropriation kritisch aktivistischer Formate. Das Projekt formuliert eine immanente Kritik und gerät in einen *Double Bind*: Es ist institutions- und insbesondere durch die Fallstudie zu AIDS ideologiekritisch – und damit mit einer Kritikform assoziiert, die scheinbar von außen kommt. Es ist allerdings zugleich auf die eigene künstlerische Praxis und bezogen auf die Institution Kunst instituierend wirksam und insofern mit einer affirmativen Kritik identifizierbar. Wird die kritische Praxis von *Group Material* mit Haraway als situiert, partial und als ein *becoming with* gefasst, dann wird dieser Widerspruch nicht zum Zeichen einer schwachen Kritik. Er erweist sich im Horizont von Haraways Problematisierungen der Wissenschaftstheorie, Sedgwicks kritischer Analyse der »Hermeneutik des Verdachts« und Spivaks Auseinandersetzungen mit epistemischer Gewalt²⁶ als produktive Strategie. In Anlehnung an die kritischen Denk-Praktiken dieser Wissenschaftlerinnen ist eine Konzeption von Kritik zu formulieren, die sich nicht der Polarisierung von negativer versus affirmativer Kritik oder von *critical theory* versus *Kritischer Theorie*²⁷ unterwirft, sondern mit einer *teilhabenden Kritik* eine Alternative zu entwerfen sucht.

Kritik als becoming with

Haraway entwickelt die Figur des SF als eine Praxis des Ent- und Verflechtens verklumpter und dichter Ereignisse sowie als Spurenlese und Analysetechnik. In Haraways *Unruhig bleiben* heißt es: SF ist »eine Methode des Nachzeichnens, des Verfolgens eines Fadens in die Dunkelheit, in eine gefährlich wahre Abenteuergeschichte hinein, in der vielleicht klarer wird, *wer* für die Kultivierung artenübergreifender Gerechtigkeit lebt oder stirbt und *warum*.« SF ist aber auch »jenes Muster und jene Versammlung, die eine Antwort verlangen« und SF bedeutet »weitergeben und entgegennehmen, herstellen und aufheben, Fäden aufnehmen und

26 Vgl. hierzu die Texte: Haraway: »*Situiertes Wissen*«, 1995; Eve Kosofsky Sedgwick: »Paranoides Lesen und reparatives Lesen oder paranoid, wie Sie sind, glauben Sie wahrscheinlich, dieser Essay handle von Ihnen«, in: Angelika Baier, Christa Binswanger u.a. (Hg.): *Affekt und Geschlecht. Eine einführende Anthologie*, Wien 2014, S. 355-399; Gayatri Chakravorty Spivak: *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Cambridge, Mass./London 2012.

27 Vgl. hierzu Kathrin Thiele: »Ende der Kritik? Kritisches Denken heute«, in: Andrea Allerkam, Pablo Valdivia Orozco, Sophie Witt (Hg.): *Gegen/Stand der Kritik*, Zürich 2015, S. 139-162.

fallen lassen. SF ist eine Praxis und ein Prozess, ein Werden-mit-anderen in über-raschender Aufeinanderfolge, eine Figur des Fortdauerns im Chthuluzän.«²⁸

Nach Kathrin Thiele zeichnet sich Haraways Kritikkonzeption durch »eine erschaffende sowie mit- und weiter-denkende Argumentationskonstellation« aus, »deren Ziel es ist, die Optionen zu vermehren – d.h. deren Ziel es ist, zu addieren und zu multiplizieren.«²⁹ Kritik als Methode des 21. Jahrhunderts zu revitalisieren bedeutet für Thiele, »Kritik zuallererst nicht mehr im strengen Sinn dialektisch – d.h. basierend auf einer notwendigen Abspaltung dessen, »was man nicht ist« zu fassen. Kritik sei vielmehr zu transformieren in »einen mit-fühlenden und teil-nehmenden (*com-passionate*) Prozess der kritischen Auseinandersetzung, in dem *konstitutive Implikation* und nicht Separierung zum Ausgangspunkt genommen wird.«³⁰ Eine solchermaßen »sorgende und mit-fühlende (*caring*) kritische Haltung« sieht nach Thiele »im kritischen Auseinandersetzen die Möglichkeit eines immanent verstandenen Überschusses [...], der, obgleich niemals frei von Begrenzung, doch etwas anderes hervorbringt als das ewig selbe Spiel der Gegensätze.«³¹

Als »affirmative transformierende Praktik«³² greift Kritik in die Gegenwart ein, bildet neue Interferenzen und ist ein Prozess der Differenzierung. Haraway zieht dem Begriff der Reflexion, der »has been much recommended as a critical practice«, den der Diffraktion vor, weil »reflexivity, like reflection, only displaces the same elsewhere, setting up the worries about copy and original and the search for the authentic and really real.«³³ Auch Diffraktion ist eine »optical metaphor«, allerdings »for the effort to make a difference in the world«³⁴ und »for another kind of critical consciousness.«³⁵

Democracy verfolgt, so möchte ich mit meiner Lektüre des Projekts vorschlagen, Praktiken des Werdens-mit-anderen/mit-anderem. Etwa indem *Group Material* vier verschiedene Themenfelder zueinander in Beziehung setzt, Expert*innen zur Entwicklung derselben heranzieht, Bürgerversammlungen organisiert und schließlich

28 Donna J. Haraway: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt a.M. 2018, S. 11.

29 Thiele, »Ende der Kritik?«, 2015, S. 141.

30 Ebd., S. 142.

31 Ebd., S. 143.

32 Ebd., S. 159. Thiele charakterisiert diese Form der Kritik »als ein[en] Prozess, der sich nicht von dem zur Debatte stehenden Problem oder Gegenstand abwendet, ihn hinter sich lässt, sondern sich als mit diesem strukturell (onto-epistemologisch) verschränkt (*entangled*) begreift« (S. 161).

33 Donna Haraway: *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan@_Meets_OncoMouseTM: Feminism and Technoscience*, New York/London 1997, S. 16.

34 Ebd.

35 Ebd., S. 273. Ihre Überlegungen zur Diffraktion entwickelt Haraway in Auseinandersetzung mit Ölgemälden von Lynn Randolph, von denen sie sagt: »Our verbal and visual figures were sometimes developed in direct response to each other's work.« (S. 16)

heterogene Materialien (Kunstwerke wie Manifeste, Flugschriften, Magazine, also graue Literatur) konstelliert. Anstelle einer Engführung des Begriffs der Demokratie auf ein politisches Regierungssystem hin entfaltet *Group Material* demokratische Prozesse: Demokratie wird in ihrem Verhältnis zu Politik und Wahlen, zu Erziehung bzw. Bildung, zu kultureller Partizipation und entlang der spezifischen Fallstudie AIDS durch Materialassemblagen *vorge stellt* und in Veranstaltungen *praktiziert*.

Group Material bildet ent-/unterwerfende und instituierende Praktiken aus. Das heißt, die definitorisch begriffliche und institutionelle Klärung von Demokratie reduziert sich nicht auf ein Parteiensystem, sondern wird durch materielle Prozesse erweitert. Demokratie wird in diesem Sinne als ein von allen Bürger*innen der USA Gemeinsames und Geteiltes nicht nur reflektiert oder repräsentiert, durch kuratorisch-partizipative Praktiken werden vielmehr Strukturen implementiert, die Demokratie in-formieren.³⁶

Democracy eröffnet eine teilhabende Kritik, die sich nicht in Partizipation erschöpft, sondern sich in einem Prozess der Auseinandersetzung als *Werden-mit* und als *An-Teilnahme* vollzieht. Die traditionelle für die Frage der Kritik im Feld der Kunst gängige Polarisierung, die auch das Denken Rancières bestimmt, der nicht müde wird, die Differenz zwischen der Kunst des ästhetischen Regimes und emanzipatorischer Politik zu betonen, kann angesichts von *Democracy* nicht aufrecht erhalten werden.³⁷ Denn entscheidend bei diesem Projekt ist nicht die Kategorie der Identität – Kunst oder Aktivismus –, wie sie in der Polarisierung von Kunst und Politik reproduziert wird, sondern eine kritische Praxis: Eine konkrete Arbeit an der »Aufteilung des Sinnlichen«. *Democracy* interveniert in das Gefüge der Demokratie als hierarchisch organisiertes Regierungssystem und verfolgt eine, wenn auch räumlich und zeitlich beschränkte, demokratische Funktion zwischen ästhetischem Regime und emanzipatorischer Politik. Die Institution Kunst wird nicht zu Repräsentation, gegen die es sich (institutions-)kritisch in Stellung zu bringen gilt und von der man sich durch eine negative Kritik abgrenzt. Die Institution wird vielmehr durch ent-/unterwerfende Praktiken transformierend instituiert. Mit Eve Kosofsky Sedgwick möchte ich die Praxis von *Group Material* als eine Bewegung zwischen Positionen beschreiben, die sich der Positionierung strategisch widersetzt.

36 Mit dieser Schreibweise brachten Dan Graham und Jacques Derrida in den 1960er Jahren die performative Dimension einer jeden Darstellung zum Ausdruck. Vgl. Dan Graham, in: *Konzeption-Conception*, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich, hg. v. Rolf Wedewer, Konrad Fischer, Köln/Opladen 1969, n.p., und Jacques Derrida: *Mochlos oder Das Auge der Universität*, Wien 2004, S. 85f.

37 Vgl. hierzu Ruth Sonderegger: »Ästhetische Regime«, in: *Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst* (Frühling 2010), https://www.linksnet.de/artikel/25416#_ftnref2

Paranoide und reparative Positionen der Kritik

Im vierten Kapitel der 2003 erschienen Publikation *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity* mit dem wunderbaren Titel *Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid You Probably Think This Essay Is About You* verweist Sedgwick auf die Nähe von zeitgenössischem kritischem Denken und der akademischen interpretativen Praxis des »concept of paranoia«.³⁸

Die einst produktiv kritische Verfahrensweise, die Paul Ricœur 1965 als »Hermeneutik des Verdachts« charakterisiert hatte und die, so Sedgwick, zum Synonym für Kritik³⁹ schlechthin geworden sei, habe lähmende Nebeneffekte bekommen. Die Hermeneutik des Verdachts privilegiere das Konzept der Paranoia: In ihrer *antizipatorischen* Ausrichtung sichere sich die paranoide Kritik gegenüber jeglichen Überraschungen ab, ja verhindere diese. Als *starke Theorie* beanspruche sie eine Allgemeinheit, eine große Reichweite und zeichne sich als besonders erklärungskräftig aus. Gerade hierdurch sei sie reduktionistisch und erkläre eine Fülle von Phänomenen aus einer Grundannahme.⁴⁰ Als Theorie *negativer Affekte* habe diese paranoide Kritik den Effekt, »das Streben nach positivem Affekt gänzlich zu blockieren«.⁴¹ Da die Paranoia auf *Aufdeckung* setze, messe sie schließlich der »Wirksamkeit des Wissens als solchem [...] in der Praxis außerordentliches Gewicht«⁴² zu und reproduziere die hierarchische Aufteilung von Wissenden und Nicht-Wissenden.

Sedgwick stellt der paranoiden Lektüre reparative Lektüremodi an die Seite. Eine reparative Lektüre ist ihr zufolge eine erkenntnistheoretische Haltung, die nicht aus einer präemptiven Logik hervorgeht, sondern die ängstlich wissende paranoide Entschlossenheit aufgibt zugunsten von Momenten überraschender Erkenntnisse. Sie operiert ästhetisch, ist von Neugierde angeleitet, zielt auf Verbesserung und

38 Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham 2003. Der Text geht auf Publikationen von 1996 und 1997 zurück. Er erschien 2003 im englischen Original und 2014 in deutscher Übersetzung.

39 »Subversive and demystifying parody, suspicious archaeologies of the present, the detection of hidden patterns of violence and their exposure ... these infinitely doable and teachable protocols of unveiling have become the common currency of cultural and historicist studies« (Sedgwick, *Touching Feeling*, 2003, S. 143).

40 In fortführenden Überlegungen weiterer Autor*innen wird der starken Theorie attestiert, dass ihr ein Element des Gewaltsamen, ja des Kolonisierenden, auch des Willkürlichen eigen sei. Text-Phänomene werden in starken Theorien in *eine* Perspektivierung »gezwungen«, werden einer Argumentationsfigur untergeordnet, werden nicht in ihrer Komplexität ausgeleuchtet, sondern als Indizien für die starke Theorie genommen.

41 Sedgwick, »Paranoides Lesen und reparatives Lesen«, 2014, S. 375.

42 Sedgwick problematisiert in diesem Zusammenhang das Primat des Sichtbarmachens in einer Gesellschaft, in der gerade Sichtbarkeit einen Großteil der Gewalt ausmacht.

beinhaltet Genuss.⁴³ Ein reparatives Lesen verfolgt eine Erkenntnispraxis, die die Aufmerksamkeit auf den Forschungsgegenstand legt, von dem angenommen wird, dass er einen (affektiven) Scharfsinn für sich entwickelt.⁴⁴ Sedgwick beschreibt die Haltung des Ich gegenüber seinen Objekten in Anlehnung an Melanie Kleins Konzept der *Positionen*.⁴⁵ Mit dem Begriff der *Positionen* fasste Klein die Entwicklungsphasen des psychologischen Erlebens als einen oszillierenden Prozess, als ein Hin und Zurück und nicht als Fixierung.

Eben diese Hin- und Herbewegung, welche die kleinianischen *Positionen* charakterisieren, nutzt Sedgwick für ihre Erörterung paranoider und reparativer kritischer Praktiken, die sie »als sich verändernde und heterogene relationale Haltungen«⁴⁶ fasst. Ihr Entwurf kritischer Praktiken liefert für die Konzeptualisierung einer teilhabenden Kritik wichtige Ansatzpunkte: Die affektive Verfasstheit der Beziehung zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Subjekt und Welt versteht Teilhabe nicht als bloße Teilnahme an etwas, sondern als einen generativen Prozess des Werdens von Subjekt und Objekt durch ihre konstitutive affektive Interdependenz. Der reparative Anteil einer paranoid-reparativen Kritik favorisiert ein *Denken mit*, nicht ein *Denken gegen*. Die affirmative Abhängigkeit der Kritik vom kritisierten Objekt zeigt sich in ethischer Weise als Antwort auf die Objekterfahrung und das Objektbedürfnis.⁴⁷ An die Stelle einer reflexiv urteilenden Kritik treten Prozesse der Empfänglichkeit, der Durchdringbarkeit, der Plastizität, der Dehnbarkeit, der Berührung und Affizierbarkeit in einem mehr als humanen Sinn.⁴⁸ Zentral

43 Aus paranoider Perspektive wird die reparative Kritik infolgedessen als bloß ästhetisch und bloß reformistisch abgewertet. Vgl. Sedgwick, »Paranoides Lesen und reparatives Lesen«, 2014, S. 386.

44 Dagegen zeichnet sich die Paranoia aus durch Skeptizismus und Überlegenheit.

45 Klein charakterisiert mit diesem Begriff Organisationsformen des psychischen Erlebens in verschiedenen Entwicklungsstufen. Sie entwickelte die grundlegende Unterscheidung zweier Organisationsformen: die paranoid-schizoide Position und die depressive Position. Letztere zeichnet sich durch eine zunehmende Abgrenzung von Selbst und Objekt aus, wohingegen die paranoid-schizoide Position auf die Entwicklungsstufe des Babys verweist, in der es sich als Teil der Mutter wahrnimmt. Vgl. Markus Antonius Wirtz (Hg.): *Dorsch. Lexikon der Psychologie*, <https://dorsch.hogrefe.com/stichwort/paranoid-schizoide-position>

46 Sedgwick, »Paranoides Lesen und reparatives Lesen«, 2014, S. 362.

47 Robyn Wiegman: »The times we're in: Queer feminist criticism and the reparative ›turn‹«, in: *Feminist Theory* 15/1 (April 2014) S. 4–25, hier S. 18.

48 Vgl. dazu Jean-Luc Nancy: »Mit-Sinn (Zürich, März 2010)«, in: Elke Bippus, Jörg Huber, Dorothee Richter (Hg.): »MIT-SEIN: Gemeinschaft – ontologische und politische Perspektivierungen (= T.G.08), Zürich/Wien/New York 2010, S. 21–32, hier S. 29. Nancy transformiert das Heideggersche Mit-Sein in Mit-Sinn. Das Mit-Sein sei keine bloße äußerliche Bestimmung, sondern »eine Bedingung, die der Möglichkeit selbst der Ek-sistenz innewohnt und damit nicht weniger als den Sinn selbst des Seins oder den Sinn von Sein ins Spiel bringt« (S. 21). Weiter heißt es: »Denn ›Mit‹ ist vor allem anderen das Miteinander-Teilen (*partage*) der Stimmen« (S. 31).

wird ein Raum des Teilens, in dem Kommunikation nicht allein Mit-Teilung ist, sondern Teilhabe und An-Teilnahme. Teilhabende Kritik ist eine performative Kritik, die auf Verbesserung und nicht Negation zielt. Eine Verbesserung, die nicht im Sinne einer Optimierung vorzustellen ist. Dementsprechend ist mit reparativ nicht die Wiederherstellung eines ursprünglich idealen Zustands gemeint, eine reparative Kritik ist vielmehr partiell, d.h. sie ist (an-)teilig und räumlich und zeitlich beschränkt. Sie fokussiert »lokale Theorien« und »Ad-hoc-Taxonomien«⁴⁹. Reparativ ist die Kritik, weil durch sie möglich wird »zu realisieren, dass die Zukunft anders als die Gegenwart sein kann« und weil »es ihr auch möglich [ist], so grundlegend schmerzhaft und erleichternde, ethisch entscheidende Möglichkeiten zu erwägen wie jene, dass die Vergangenheit ihrerseits anders hätte sein können, als sie es tatsächlich war«.⁵⁰

Sedgwick's Konzeption paranoid-reparativer Praktiken der Kritik setzt nicht allein auf Reflexion, auf Distanz, urteilende Vernunft, sondern bezieht Aspekte der Verwundbarkeit und des Sorgetragens mit ein. Mit dieser Bemerkung möchte ich zu meinem zweiten Beispiel übergehen, das ich als eine paranoid-reparative und dekoloniale Praxis der Kritik beschreiben möchte, die aus Prozessen der Teilhabe im beschriebenen Sinn hervorgeht.

4. Kritische Narrative: die (Un-)Möglichkeiten (dekolonialer) Geschichten

Der südafrikanische Künstler Kemang Wa Lehulere⁵¹ wurde 2017 von der Deutschen Bank als Künstler des Jahres ausgezeichnet. Wa Lehulere ist Aktivist, ausgebildeter Schreiner und als Künstler Autodidakt. Er arbeitet als Einzelkünstler und in größeren Projekten in Zusammenarbeit mit anderen Künstler*innen, etwa mit dem südafrikanischen *Center for Historical Reenactments*, das 2010 als Ausstellungsplattform und Kollektiv gegründet wurde. Bereits 2006 hatte er die Künstler*innen-gruppe *Gugulethu* in Kapstadt mitbegründet. Häufig sind seine Arbeiten Schwarzen Künstler*innen, Musiker*innen oder Autor*innen gewidmet, die durch Wa Lehulere dem Vergessen entrissen werden. Durch seine Teilnahme an Biennalen (2014 Berlin, 2016 Dakar, 2017 Istanbul, 2019 Venedig) wurde er einem größeren Publikum bekannt.

Auch in seiner Ausstellung *Bird Song* (2017) in der Deutschen Bank Kunsthalle Berlin erzählt Wa Lehulere die Geschichte einer Künstlerin. Gladys Mgudlandlu

49 Sedgwick, »Paranoides Lesen und reparatives Lesen«, 2014, S. 387.

50 Ebd., S. 389.

51 Ich möchte hier Anna Bromley danken, die mich auf den Künstler aufmerksam gemacht hat.

(1917-1979) wurde in den 1970er Jahren als erste Schwarze Künstlerin in südafrikanischen Galerien gezeigt und zugleich als naive Vorzeigmalerin der Weißen kritisiert. Das brachte ihr den Spitznamen »Bird Lady«⁵² ein.

Der Künstler – selbst in Townships von Cape Town aufgewachsen – erfuhr von der Existenz von Wandgemälden der Künstlerin und ließ eines von diesen viele Jahre nach dem Ende des Apartheid-Regimes sorgsam freilegen.⁵³ Mit dieser Arbeit ermöglichte er einen anderen Blick auf die Kunst der Bird Lady. Die Freilegung des Wandbilds ging auf eine Begebenheit aus dem Jahr 2014 zurück. Wa Lehlere hatte seine Tante, Sophia, besucht und ein Nachbar kam vorbei und schenkte ihm ein Buch von Gladys Mgudlandlu. Kemang Wa Lehlere kannte ihre Arbeiten, hatte aber zuvor kein großes Interesse an den Bildern der Künstlerin gezeigt. Seine Tante erzählte ihm, dass sie 1971 als Teenager im Haus der Künstlerin gewesen sei und dort deren Wandmalereien gesehen habe. Nach einigen Recherchen stellte sich heraus, dass es nahezu unmöglich war, in das Haus zu kommen, und so fragte Wa Lehlere seine Tante, ob sie die Wandmalereien rekonstruieren könne. Seine Tante, die keinerlei Kunstausbildung und ebenso wenig Erfahrungen mit Kunst hatte, begann zu zeichnen. Wa Lehlere hatte hierfür in seinem Atelier einen Raum des Hauses von Mgudlandlu rekonstruiert. Im Laufe des Prozesses erhielt Wa Lehlere die Erlaubnis, ein Wandbild im Haus der Künstlerin freizulegen. Er zog eine professionelle Restauratorin hinzu, die auf italienische Fresken spezialisiert war.⁵⁴ In dem Video *The Bird Lady in Nine Layers of Time* (2015)⁵⁵, das in der Ausstellung in Berlin gezeigt wurde, dokumentiert Wa Lehlere die Freilegung eines Teils des Wandbildes, das von sieben Farb- und zwei Putzschichten verdeckt war. [Abb. 7] Der Prozess der Freilegung und Sichtbarmachung ist mit Verletzungen verknüpft, die in zweifacher Weise lesbar sind: Die vorsichtig vollzogene Abtragung der Schichten ist gleichwohl verbunden mit Beschädigungen des Bildes. Eben dieser gewaltvolle Prozess der Freilegung verweist umgekehrt auf die Verdeckung und Ausgrenzung des künstlerischen Werks von Mgudlandlu. Deren Werk – trotz seiner Präsenz in Galerieausstellungen in den 1960er Jahren – nach

52 Britta Färber: »Interview mit Kemang Wa Lehlere«, <https://www.hatjecantz.de/interview-mit-kemang-wa-lehlere-7149-0.html>

53 Siehe dazu das Video »History will break your heart«, <https://africasacountry.com/2015/07/KEMANG-WA-LEHLERE-HISTORY-WILL-BREAK-YOUR-HEART/>

54 Während des Projekts wurden Werke von Gladys Mgudlandlu auf einer Auktion in London versteigert. Kemang ersteigerte ein Drittel der Werke. Er bat seine Tante wieder ins Studio zu kommen und forderte sie auf, weiterzuzeichnen. Diese Bilder stellt er neben jenen von Gladys aus. Die Serie *Does this Mirror have a Memory* von 2015 baut auf der Zusammenarbeit mit seiner geistig beeinträchtigten Tante auf, welche die Wandbilder von Gladys Mgudlandlu aus der Erinnerung rekonstruiert hatte.

55 Das Video war Teil von Wa Lehlere's Ausstellung *History Will Break Your Heart*, Iziko South African Gallery, Cape Town, South Africa, 19. November 2015-20. Januar 2016.

dem Tod der Künstlerin 1979 von so geringer Bedeutung war, dass die Wandbilder einfach übermalt und immer wieder übermalt wurden. Die Arbeit von Wa Lehulere schreibt diese Geschichte nicht um, etwa indem er das Wohnhaus von Gladys Mgudlandlu zum Ausstellungs- und Pilgerort inszeniert. Die Geschichte lässt sich nicht reparieren im Sinne einer wundersamen Heilung. Die Arbeit von Wa Lehulere ist von Wunden und Narben gezeichnet, diese sind Spuren der Geschichte von Gladys Mgudlandlu, sie markieren aber ebenso den Arbeitsprozess mit Geschichte als einen schmerzhaften, verantwortungsvollen und potentiell zerstörerischen.

Wa Lehuleres sozialer und kollektiver Produktion von Kunstwerken korrespondiert die Auffassung der Offenheit von Geschichte, wie sie Michel-Rolph Trouillot in *Silencing the Past. Power and the Production of History* formuliert hat:

»Geschichte bezeichnet sowohl die Fakten eines Themas als auch das Narrativ, sie umfasst beides, das, was wirklich geschehen ist und ›das, wovon man nur sagt, dass es geschehen sei‹. Die erste Auslegung umfasst den soziohistorischen Prozess, die zweite hingegen bezieht sich auf unser Wissen oder die Erzählungen von diesem Prozess.«⁵⁶

Trouillot ist davon überzeugt, dass Geschichte kollektiv geschrieben wird. Elvira Dyangani Ose schließt in ihrem Text zu Wa Lehuleres *Bird Song* an diese Überlegungen an und stellt fest, dass der Künstler mit seiner Intervention dem Narrativ eine Komplexität hinzufügt, auch wenn diese die Geschichte nicht wirklich zu transformieren vermag. Wa Lehulere und mithin das von ihm mitbegründete Kollektiv Gugulective widersetzen sich mit ihren Interventionen dem Herrschaftssystem von innen heraus, so Elvira Dyangani Ose.⁵⁷ Sie unterwanderten die Rahmenbedingungen, die ein autoritäres Regime aufgestellt hatte und ermöglichten eine Teilhabe an Geschichte.

Die Freilegung des Wandbildes erschöpft sich nicht in der bloßen Aufdeckung der Verdrängung einer Schwarzen Künstlerin aus der Kunstgeschichte. Mit seiner kollektiv-partizipatorischen Arbeitsweise entzieht Wa Lehulere die Kunst Gladys Mgudlandlus gängigen Werturteilen. Seine Praxis zielt nicht auf die Entscheidung oder das Urteil darüber, ob die Künstlerin sich von den Weißen funktionalisieren ließ und ihnen romantisierende Landschaftsdarstellungen lieferte oder ob in diesen verborgene, doch widerständige Botschaften einer autonomen Kunst zu finden sind. Wa Lehuleres Arbeit scheint vielmehr von einer reparativen oder Sorge

56 Michel-Rolph Trouillot zit.n. Elvira Dyangani Ose: »Das Werden der Post-Apartheid und andere Überlegungen zur Geschichte im kollektiven Werk von Kemang Wa Lehulere«, in: *Kemang Wa Lehulere. Bird Song*, Berlin 2017, S. 36-40, hier S. 38.

57 In seiner Arbeit im Kollektiv Gugulective versuchte Wa Lehulere die Vorurteile, die über Jahrzehnte das Bild wie die Narrative der Townships geprägt hatten, zu dekonstruieren. Das Kollektiv schuf alternative, positiv besetzte Positionen.

tragenden Kritik gespeist zu sein und von dem Wunsch nach und der ethischen Notwendigkeit von (nicht idealisierenden und romantisierenden) dekolonialen Geschichten.

Kritik und die (affektive) Ethik der Entscheidung

Wa Lehuleres Praxis sagt der hegemonialen Geschichtsschreibung den Kampf an – nicht indem er sie umkehrt oder aus einer vermeintlich ganz anderen, autonomen Perspektive erzählt. Er nimmt vielmehr an der Geschichte erzählend teil und praktiziert seine Kritik durch diese Teilhabe. Dies erinnert an Spivaks Überlegungen zum Double Bind. Wie María do Mar Castro Varela festgestellt hat, bedient sich Spivak »des Begriffs *double bind* in einer originellen Weise, um damit die spezifische postkoloniale Situation im Bildungskontext zu beschreiben und darauf aufbauend Schlüsse zu ziehen, die den Anspruch erheben, einen epistemischen Wandel vorantreiben zu wollen.«⁵⁸ Der Begriff des Double Bind⁵⁹ in der Lesart Spivaks ist für die Überlegungen einer teilhabenden Kritik insofern von Interesse, da mit ihm die eine teilhabende Kritik charakterisierenden Widersprüche nicht ausgegrenzt oder marginalisiert werden müssen, um ein kohärentes Konzept von Kritik zu bilden, sondern produktiv gewendet werden können.

Der Double Bind spielt eine wichtige Rolle in Spivaks Bemühen, die europäische Aufklärung von *unten* zu benutzen beziehungsweise sie missbräuchlich zu verwenden. Spivak wählt den Ausdruck *ab-use*, »because the Latin prefix ›ab‹ says much more than ›below‹. Indicating both ›motion away‹ and ›agency, point of origin‹, ›supporting‹, as well as ›the duties of slaves‹, it nicely captures the double bind of the postcolonial and the metropolitan migrant regarding the Enlightenment.«⁶⁰

58 María do Mar Castro Varela: »Ambivalente Botschaften und Doppelbindung – Warum Kulturelle Bildung das Verlernen vermitteln sollte« (2019), https://www.kiwit.org/kultur-oeffnet-welten/positionen/position_13120.html

59 In *An Aesthetic Education in the Era of Globalization* übernimmt Spivak Gregory Batesons Konzept des Double Bind, das er gemeinsam mit Jay Haley, Donald Jackson und John Weakland entwickelt hatte. Das Phänomen des Double Bind entsteht durch einen Konflikt zwischen zwei Botschaften oder einer »situation in which no matter what a person does, he ›can't win‹« (Gregory Bateson, Don D. Jackson, Jay Haley, John Weakland: »Toward a Theory of Schizophrenia«, in: *Behavioral Science* 1/4 (1956), S. 251-264, S. 251).

60 Spivak, *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, 2012, S. 1f.

Abb. 7: Kemang Wa Lehulere, The Bird Lady in Nine Layers of Time, 2015



Videostills, © Kemang Wa Lehulere



Es ist Spivaks Sympathie für die europäische Aufklärung, die sie zu einer subversiven und kritischen Auseinandersetzung mit diesem Erbe aufruft. Mit anderen Worten: Ihr Verhältnis zur Aufklärung ist selbst von einer Art Double Bind gekennzeichnet, der sie daran hindert, sich auf eine einzige Seite zu stellen: für oder gegen sie. Im Gegensatz zu einer klassischen (paranoiden) Kritik, die das falsche Bewusstsein aufdecken will, und im Gegensatz zu militanten dekolonialen Konzepten, die ein unabhängiges, ein nicht-eurozentrisches Wissen beanspruchen, versucht Spivak, den Double Bind zu lernen. Nicht um darüber zu reden oder »resolve double binds by playing them«. ⁶¹ Sie plädiert vielmehr dafür, sich dem Double Bind zu stellen, die Widersprüche zu benennen. ⁶² Für sie ist es eine Übung zur Ausbildung einer ethischen Haltung, die sie u.a. auch im Denken von Melanie Klein findet. Der Double Bind ist kein logisches oder philosophisches Problem, das gelöst werden könne. Er sei eine Erfahrung, in der unmöglich zu verbleiben sei. Eine Erfahrung, die – Sedgwicks Konzeption entsprechend formuliert – dazu auffordert, *Positionen* zu ergreifen, auch wenn sie partial sind. Spivak stellt über den Double Bind fest: »Again, it must be insisted that this is the condition of possibility of deciding.« ⁶³ Sich im Double Bind befindend zu entscheiden, ist die Bürde der Verantwortung. Der Double Bind ist nicht auflösbar und deshalb ist die Entscheidung, nicht die eines selbstbewussten, souveränen Subjekts. »The typecase of the ethical sentiments is regret, not self-congratulation.« ⁶⁴

Die vorgestellten künstlerischen Projekte von *Group Material* und Wa Lehlere wie die Konzepte von Haraway, Sedgwick und Spivak fassen Kritik in einer Weise, die nicht auf dem Gegensatz von Autonomie versus Funktionalisierung gründet, im Gegenteil, sie stellen diesen grundlegend in Frage.

Haraways Konzept der *situated knowledges* stellt die Vorstellung von Objektivität auf den Prüfstand und proklamiert,

»nur eine partiale Perspektive verspricht einen objektiven Blick. Dieser objektive Blick stellt sich dem Problem der Verantwortlichkeit für die Generativität aller visuellen Praktiken, anstatt es auszuklammern. Eine partiale Perspektive kann sowohl für ihre vielversprechenden als auch für ihre destruktiven Monster zur Rechenschaft gezogen werden.« ⁶⁵

61 Ebd., S. 1.

62 In einer Fußnote beschreibt Spivak die Methode der Dekonstruktion, wie sie Jacques Derrida etabliert hat, als eine Praxis des Double Bind: »This may be the moment to suggest that the pervasive presence of the acknowledgment of the double bind in Derrida's work can allow us to think of deconstruction as a philosophy of (praxis as) the double bind.« (Ebd., S. 588)

63 Ebd., S. 104.

64 Ebd., S. 105.

65 Haraway, »Situieretes Wissen«, 1995, S. 82.

Sedgwick wiederum gelingt es, sich mit dem Konzept der kleinianischen *Positionen* dem Dilemma einer (ideologischen) Entscheidung für eine entweder paranoide oder reparative kritische Lektürepraxis zu entziehen und Spivak entwirft mit dem Verweis auf den Double Bind eine (kulturelle) Bildung, »die sich nicht aus der dilemmatischen postkolonialen Situation hinausschleicht«,⁶⁶ sondern Verantwortung übernimmt.

Mit diesen Konzepten wird Kritik nicht als ein *Gegen* lesbar, nicht als *Negation* oder *Urteil*, sondern als ein *Mit*, als *Teilhabe* und *An-Teilnahme*, die sich in Praktiken des *Mit* vollzieht. In den vorgestellten Beispielen ist Kritik transversal zur modernen Engführungen von Kritik, die sich im Spiel der Gegensätze bewegt. Mit ihrer transformierenden Erweiterung und Korrektur der modernen, hegemonialen Wissensordnung formuliert sie einen epistemischen Ungehorsam. Sie ist erschaffend und setzt auf die Eröffnung von Möglichkeiten und nicht auf abschließende Urteile.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*, hg. v. Julie Ault, New York 2010, S. 22-23; © Group Material

Abb. 2-5, Abb. 6: *Democracy. A Project by Group Material*, hg. v. Brian Wallis, DIA Art Foundation, New York, Seattle/Washington 1990, S. 26-27, S. 214; © Group Material, Fotos: Ken Schles und Noel Allum (Abb. 2-5)

Abb. 7: Kemang Wa Leulere, *The Bird Lady in Nine Layers of Time*, 2015; © Kemang Wa Leulere

66 Castro Varela: »Ambivalente Botschaften und Doppelbindung«, 2019.

