

Producing Publics – Making Worlds! Zum Verhältnis von Kunstöffentlichkeit und Gegenöffentlichkeit

Marion von Osten

»Publics are queer creatures, as you cannot point at them,
count them, or look in the eye.
You also cannot easily avoid them.«
Michael Warner *Publics and Counterpublics*, New York: Zone Books 2002, S. 7

Die Veröffentlichung, Vermittlung und damit die Institutionalisierung der bildenden Kunst zeichnet sich in der Moderne und Postmoderne durch eine ganze Reihe von Krisen aus. Zu den bekannten gehören die Konjunkturschwankungen des Kunstmarktes. Die Kritik der KünstlerInnen am Kunstbetrieb und seinem Vermittlungskontext scheint allerdings bis heute kaum eine Bedeutung für die Rezeption und Produktion von Kunst und Kultur zu haben. Dabei verweisen künstlerische Positionen seit der Moderne nicht nur auf ihr Medium zurück im Sinne eines *l'art pour l'art*, sondern immer auch auf alltagskulturelle Diskurse, die im Rahmen des Kunstbetriebs nicht enthalten waren, oder die eng gefassten Vermittlungsstrukturen der Institutionen, wie auch das darin adressierte exklusive Publikum. Marcel Duchamp und die Surrealisten, Marcel Broodthaers und die Konzeptkunst stehen ebenso für diese Auseinandersetzung mit den institutionellen Rahmenbedingungen in den kapitalistischen Gesellschaften des Westens wie die amerikanische Malerei der 1960er Jahre, die Minimal Art und neo-konzeptuelle und kontextuelle Kunst heute. Wenn künstlerische Positionen als Antworten auf den Vermittlungskomplex verstanden werden, wird an ihnen deutlich, dass die Hegemonie der westlichen Hochkultur, ihre Machtzentren und Rituale wie auch die darin eingeschriebene Arbeitsteilung und Entscheidungskompetenz von den unterschiedlichsten AkteurInnen permanent in Frage gestellt wurden. Dabei fanden die konfliktreichen Auseinandersetzungen der KünstlerInnen einerseits als Kritik an den Auswahlkriterien der KuratorInnen, Jurys und VermittlerInnen statt, wie auch am Modus der Darstellung, also der Rahmung des Kunstwerkes durch den Kunstraum selbst. Die Kulturen des Alltags, die Beiträge der Pop- und Subkulturen der Nachkriegszeit wurden zudem teilweise in den Kunstraum zurückgeführt und öffneten ihn so symbolisch auch für ein neues Publikum. Darüber hinaus etablierte sich in der Nachkriegsära eine internationale politisierte Szene von Kulturschaffenden, KünstlerInnen, MusikerInnen, TheatermacherInnen und FilmemacherInnen, die in selbst organisierten Räumen und kollaborativen Projekten eine Alternative zum insti-

tionellen Diskurs vorstellten, neue Inhalte vertraten und Öffentlichkeiten adressierten. So haben die sozialen Bewegungen seit den 1970er Jahren und die diasporischen Kontexte in den Metropolen sich vor allem in diesen Räumen positionieren können oder aber haben selbst Räume geschaffen, in denen sich wiederum alternative Kunstpraktiken entwickelten. Zudem haben Kulturschaffende aus dem globalen Süden und Osten, die Individualität und Modernität in ihrer Arbeit vertraten und ihren Raum in den Institutionen der Hochkunst einforderten, das westliche Kunstsystem und seine Richterskala maßgeblich beeinflusst.

Die Krise der Institutionalisierung der Kunst ist daher einerseits von Kämpfen um Bedeutungsmacht und Ressourcen zwischen den Kulturschaffenden und deren VermittlerInnen und Institutionen gekennzeichnet und andererseits durch die Frage von Handlungsräumen jenseits einer Kontrolle durch bürgerliche Öffentlichkeiten und deren VermittlerInnen. Diese konfliktreichen Auseinandersetzungen sind zwar in die Kunsttheorie und die Arbeit von KünstlerInnen eingegangen, haben aber letztlich strukturell nichts Maßgebliches an den institutionellen Rahmenbedingungen verändert. Die Arbeitsteilung zwischen KuratorInnen und KünstlerInnen, KritikerInnen und GaleristInnen und die mit ihr verknüpfte Ökonomie ist beispielsweise erstaunlich beständig. Auch der Anteil von Frauen oder nicht-europäischen KünstlerInnen bleibt seit 20 Jahren stabil, auch dann wenn Frauen mehr und mehr als Kuratorinnen und Kritikerinnen arbeiten und Ausstellungen mit feministischen und post-kolonialen Themen mittlerweile zum guten Ton gehören. Die hegemoniale Entscheidungsgewalt, wer schlussendlich diskursbildend ist, blieb, wie wir nun im Jahr 2005 festhalten können, zu weiten Teilen in den Händen der Kunstzentren des Westens und ihrer Institutionen.

Die KunstvermittlerInnen sind aber von den Institutionalisierungskrisen nicht unberührt geblieben. Sie haben gelernt, kontextuell zu denken und die Frage des »Wer spricht für wen?« in die Nähe des kuratorischen Gehörs zu lassen. Denn die Diversifizierung kultureller Artikulationen, wie sie in der Kritik an der Hochkultur formuliert wurde, forderte auch eine größere Spezifizierung für die Repräsentation von Kunst und Kultur heraus, die einen erweiterten Rahmen der Reflexion einfordert, der die Formation, Konstitution und Artikulation von Wissen und Macht einschließt. Kunstinstitutionen oder zeitgenössische Kunst-Events, wie die weltweiten Biennalen, sind heute auch für KuratorInnen nun keine leeren Container oder reine Plattformen für die Repräsentation von Kunst mehr, sondern spezifische Orte, die einen historischen und symbolischen Rahmen eröffnen und die kulturelle Position der darin ausgestellten Werke beeinflussen oder gar mit hervorbringen. Das bedeutet, dass der Ort der Vermittlung der Kunst als ebenso politisch verstanden werden muss wie der Inhalt einer künstlerischen Arbeit und diese neue Verantwortung nun nicht mehr allein auf den Schul-

tern der KünstlerIn liegt, die eine »kritische Position« vertritt, sondern auch durch den/die KuratorIn mitgetragen wird, die sie in einem spezifischen Kontext »veröffentlicht«. Der/die KuratorIn definiert sich zudem geradezu über ihre/seine Involvierung in diesem Vermittlungsprozess in der Hervorbringung von kulturellen Bedeutungen. Denn der Prozess des Sammelns, Klassifizierens und Zeigens von Kunstwerken ist keine neutrale oder unabhängige Methode, sondern eine – wie ich in diesem Artikel zeigen möchte – die in die Produktion von herrschendem Wissen zentral eingebunden ist. Die kuratorische Position und ihre Macht zu entscheiden, auszuwählen, bedeutet auch, dass diese kulturelle Werte produziert und damit die öffentliche Meinung beeinflusst. Die kuratorische Entscheidung ist daher aktiv am Prozess der Konstitution von Artikulationen und deren Bedeutungen beteiligt.

Man könnte also sagen, dass die Kontextualisierung und Zusammenstellung von Artefakten, Diskursen und Positionen, die ehemals KünstlerInnen als Praxis in Reaktion auf das Museum oder die Kunstinstitution etabliert haben, heute im Vermittlungskomplex integriert ist und KuratorInnen annähernd wie KünstlerInnen agieren. Der traditionelle Unterschied zur Praxis der/des Kulturschaffenden bzw. der KünstlerIn ist aber, dass der/die VermittlerIn für ihre Arbeit relativ selbstverständlich als Profession bezahlt wird und die Auswahl/Produktion von Wissen an einem Ort stattfindet, der gar nicht erst beweisen muss, dass er ein öffentlicher Ort sei (im Gegensatz zu von KünstlerInnen selbst organisierten Räumen, denen zu gerne privatisierende Familienökonomien nachgewiesen werden). Denn der Kunstraum, das Kunst-Event setzen bereits voraus, dass sie eine eindeutige Öffentlichkeit, einen Adressaten, ein Publikum haben.

Die Fragen, die sich für mich vor diesem Hintergrund stellen, als Kulturproduzentin, die eine Position vertritt, in der kuratorisches Handeln als eine kritische künstlerische Praxis entwickelt wurde, um die Arbeitsteilung und Verteilungsmacht der Institution in Frage zu stellen, sind vielfältige. Nicht alle kann ich hier stellen und beantworten, schlage aber in diesem Artikel einen Perspektivwechsel vor, der 1. Öffentlichkeit als eine Fiktion der Moderne in ihrer Genealogie versteht, um 2. damit deutlich zu machen, dass Öffentlichkeit gerade durch den Ort und die Praxis des Ausstellens und die kuratorischen Entscheidungen hervorgebracht wird und wurde, und 3. danach fragt, was genau diese positive Bezugnahme auf eine Kunst-Öffentlichkeit herstellt und wen diese eigentlich adressieren soll und konstituiert. Demgegenüber zeige ich im zweiten Teil des Textes exemplarisch einige Praxisformen auf, die eher mit dem Begriff der Gegenöffentlichkeit operieren.

Ziel dieser Überlegungen ist, eventuell ein Kriterium der Kritik von Ausstellungsarbeit zu entwickeln, das von der Position der KulturproduzentIn als involvierte/r AkteurIn und Pro-

duzentIn von Diskursen und Öffentlichkeiten ausgeht und die Opposition zwischen KünstlerIn und KuratorIn nicht weiter fortschreibt, sondern zu politisieren sucht. Mit der Frage nach dem Verhältnis von Öffentlichkeit und Gegenöffentlichkeit möchte ich zudem eine Auseinandersetzung eröffnen, die auf Ausstellungspraktiken als Veröffentlichungsformen reflexiv reagiert und fragt, inwieweit kuratorische Konzepte im Dialog mit anderen kulturellen AkteurInnen in der Lage sind, tatsächlich diversifizierte und kontextuelle Öffentlichkeiten zu generieren. Öffentlichkeiten also, die nicht mehr allein einer abstrakten Vorstellung einer bürgerlichen Öffentlichkeit genügen, die aktuelle Ausstellungskonzeptionen in der Wahl ihrer Themen bereits zu kritisieren vorgeben.¹

1.

Die Idee einer Öffentlichkeit als einer kulturellen Form, als einer Art praktizierter Fiktion, wie sie die Moderne auf unterschiedlichen Ebenen hervorbrachte, ist nach Michael Warner eine Vorstellung, die sich von vergleichbaren anderen Öffentlichkeitsbegriffen in früheren oder nicht-westlichen Gesellschaften radikal unterscheidet. Die Entstehungsgeschichte des Museums und des Kunstraums war für die Konstitution dieser Vorstellung von Öffentlichkeit dabei absolut zentral.

Die Kunstgalerie, wie wir sie heute kennen, ist in Europa im 18. und 19. Jahrhundert im Kontext der Ablösung des Feudalsystems und der Etablierung unterschiedlicher bürgerlicher Institutionen und Disziplinen entstanden: Historische und naturwissenschaftliche Museen, Dioramen und Panoramen, nationale und später auch internationale Ausstellungen, Arkaden und Warenhäuser, die als Orte der Entwicklung und Zirkulation neuer Wissensdisziplinen (Geschichte, Biologie, Kunstgeschichte, Anthropologie, Ethnographie, politische Ökonomie etc.) und ihrer diskursiven Kategorien (Vergangenheit, Evolution, Humanismus, Ästhetik etc.) zentral wurden. Sie sind dem Projekt der europäischen Aufklärung verpflichtet und waren gleichermaßen bei der Etablierung einer »Bürgerlichen Gesellschaft« wie auch des Subjektstatus des »Staatsbürgers« konstitutiv. Der britische Kulturwissenschaftler Tony Bennett versteht die Praxis des Ausstellens daher vor allem als ein Set von kulturellen Technologien im Sinne Foucaults, die es ermöglichen, eine bestimmte Subjektivität zu organisieren: einen sich freiwillig bildenden, sich selbst-kontrollierenden Bürger.²

Der von Bennett so bezeichnete »Komplex des Ausstellens« organisierte zu Beginn des 19. Jahrhunderts Wissen auf eine neue Weise, indem dieses einer großen Menschenmenge zur »Schau« gestellt wird. Dazu wurden nicht nur spezifische Örtlichkeiten geschaffen, sondern

1] Die Geschichte des Ausstellens und der sich darin konstituierenden Öffentlichkeiten lässt beispielsweise fragen, inwieweit diese in diesem Sinne heute überhaupt noch als universelle Kategorie gilt. Ist es diese spezifische bürgerliche Öffentlichkeit, die Kunsträume heute adressieren, oder sind es nicht längst bereits diversifizierte und stark an die inhaltlichen Kontexte und öffentlichen Personen gebundene? Welche Öffentlichkeiten produzieren Kunsträume und Kunstvermittlungsinstitutionen überhaupt noch? Und wie unterscheiden sie sich? Dadurch, dass sie private und öffentliche Gelder erhalten, dass sie eine Geschichte der Avantgarde oder der Alternativkultur mitschreiben, dass sie mehr oder weniger bekannte KuratorInnen und KünstlerInnen beherbergen? Welche Öffentlichkeiten wollen Kunstinstitution heute erreichen, was leistet der Vermittlungsrahmen des Kunstraumes über die Repräsentation von Werken hinaus? Können sich neue spezifische Öffentlichkeiten an diesen Orten bilden? Und können wir den Kunstraum als Ort nutzen, um neue Öffentlichkeiten und Öffentlichkeitskonzepte zu erproben, wenn dieser weiterhin von einer großen Mehrheit als ein exklusiver Raum für eine bestimmte Elite wahrgenommen wird und für KulturproduzentInnen aus dem globalen Süden und andere gesellschaftliche Gruppen nicht selbstverständlich als Plattform

2] Tony Bennett »The exhibitionary complex« in Reesa Greenberg, Bruce Ferguson und Sandy Nairne (Hg.) *Thinking About Exhibitions*, London/New York 1996, S. 80–112

vorerst Technologien des Zeigens entwickelt, die von Vitrinen, Hängetechniken und Inszenierungen bis hin zu den bekannten Zurschaustellungen afrikanischer oder asiatischer Menschen in nachgebildeten »Dörfern« reichten. Die ersten großen, an die »Massen« gerichteten Ausstellungen dienten, wie es Bennett für London zur Zeit des expandierenden britischen Empires zeigt, zunächst dazu, den Stand wissenschaftlicher und technologischer Entwicklungen vorzustellen und dem Beutegut aus den neuen Kolonien gegenüberzustellen.³ Die mit dem Format des »öffentlichen Zeigens« als Spektakel gebildete Erzählung strukturierte ein dichotomes, eurozentrisches System und mit ihm eine große Anzahl paradigmatischer Oppositionen, in der sich die »zivilisierte Welt« konstituierte: Traditionell versus modern; agrarische Gemeinschaften gegenüber urbanen und industrialisierten Gesellschaften, Subsistenzökonomien gegenüber akkumulativen Ökonomien; rituelle Gegenstände und ornamentale Bildwelt versus Kunstwerk und Abbildfunktionen, mündliche Kommunikation versus geschriebene und gedruckte Sprache.⁴

Neben anderen edukativen Programmen und Institutionen erschafften der Ausstellungsraum, das Museum und die Galerie, die sich im 19. Jahrhundert in den europäischen Metropolen als architektonische Bauformen herausbilden, neue Formate des Zugangs und des Ausschlusses. Als Orte des freiwilligen und nicht von oben verordneten Besuches erscheinen sie als eine trickreiche Disziplinierungsform, in der die Subjekte nun nach ihrem Eigenengagement gemessen werden konnten. Zwar setzte die neue Kultur der Bürger auf ihre Verbreitung, legitimierte sich aber gleichzeitig durch den universellen Anspruch, allgemeingültiges Wissen zu produzieren, das letztlich seit dem 19. Jahrhundert nur für eine bestimmte Subjektivität, die des (männlichen) Bildungsbürgers hervorgebracht werden sollte. In der Inszenierung von Wissen im Ausstellungsraum wurde so einerseits ein ganz spezifisches Verständnis von Wissen »allen« zur Verfügung gestellt, wodurch andererseits auch eine neue Form der Zugangsbeschränkung und Selbstregulierung manifest wurde. Letzteres wurde auch gerade dadurch verstärkt, dass der Ausstellungsraum selbst um das Auge einer imaginierten idealen BetrachterIn organisiert war. Der okularzentrisch organisierte Ausstellungsraum ist nun zwar nicht der Ort, an dem die Wärter oder der Direktor, wie es Foucault mit den Entwürfen von Jeremy Bentham zum Gefängnis zeigt, vollständig und unbeobachtet observieren können. Der sich vorerst nur in Europa konstituierende Ausstellungsraum ist vielmehr dadurch gekennzeichnet, dass das Schauen *selbst* zu einer eigentlichen Aktivität wird. Diese Entwicklung geht einher mit einer Neubewertung des Sehens im Allgemeinen, die sich auch in der Entwicklung optischer Instrumente und Spielzeuge ausdrückt, bis hin zur Erfindung der Fotografie als »Abbildungsmedium« oder der Typologie als Wissenschaft.⁵

3) Die mit der Entwicklung des Ausstellungsraumes sich herausbildende europäische Kultur der »Zurschaustellung« wird auch von AutorInnen anderer Kulturen als spezifisch europäisch und als etwas besonders Eigenartiges beschrieben. Timothy Mitchell zeigt dies in seinem Text »Die Welt als Ausstellung«, dessen Titel schon darauf hinweist, dass es sich bei dem im 19. Jahrhundert entwickelten Blickregime Europas um mehr als nur eine Technologie handelt, die auf Museen und die Technologie des Exponierens beschränkt war, sondern um einen zentralen Diskurs, in dem sich die Nationalstaaten Europas gegenüber dem globalen Süden formieren konnten, vgl. Timothy Mitchell »Die Welt als Ausstellung«, in Sebastian Conrad und Shalini Randiera *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Campus, S. 149–177, zuerst publiziert in *Comparative Studies in Society and History*, 1989, 31, S. 217–236
4) vgl. Valentine Mudimbe *The Invention of Africa. Gnosis, philosophy, and the order of knowledge*, Bloomington: Indiana University Press 1988

In einer Ausstellung oder einem Museum tritt zusätzlich der Fall ein, dass erst beim Begutachten von »Dingen« sich eine panoptische Situation herstellt, da andere BesucherInnen uns ebenfalls beobachten können – und umgekehrt. Im »Komplex des Ausstellens« wird damit ein Subjekt mit hervorgebracht, das im Akt des Betrachtens seinen Status – ein Objekt der Wissensproduktion zu sein – umwandeln kann, indem es beim Betreten des Ausstellungsraumes seinerseits zum Subjekt des Wissens wird, das Exponate studiert und sich an diesen bildet. Gleichzeitig wird er oder sie durch die Anwesenheit der anderen selbst zum Objekt der Betrachtung. Allerdings kann dieser Wechsel nicht von allen gleichermaßen vorgenommen werden. Denn das Universum des »öffentlichen Zeigens« operierte mit der Tendenz, Frauen und Nicht-EuropäerInnen nur als Repräsentierten und nicht aber als Repräsentierenden oder Wissenssubjekten Zugang zu gewähren. Die »Nichtzugehörigkeit« differenzierte sich neben dem Ausschluss aus der Produktion von (Selbst-) Darstellungen auch hinsichtlich einer Geschlechtsspezifität der Kritikfähigkeit aus.

In einer Karikatur von Honoré Daumier, in der ein Mann und eine Frau in einem »Ausstellungssalon« eine Skulptur, einen weiblichen Akt betrachten, wird eben dies deutlich. Während der Herr in der »Betrachtersituation« nicht nur die physische Distanz, sondern auch die reflektierende Distanz, d.h. die intellektuelle Leistung erbringen kann, das Objekt als Kunst zu identifizieren, ist »sie« dazu nicht in der Lage. Ihre unverständige Bemerkung weist darauf hin, dass »sie« die Figur nur als nackte Frau, nicht aber als Kunst interpretieren kann. Daumier markiert somit nicht nur einen klassenspezifischen Ausschluss (sie ist keine Dame der Oberschicht), sondern zudem einen geschlechtsspezifischen, der in diesem Bild auf dreifache Weise deutlich wird. Erstens ist »sie« nicht in der Lage, die reflexive Leistung zu vollbringen, mit welcher der Kunst zu begegnen ist: »Sie« wird im Bild zum Signifikanten für all diejenigen, die Kunst nicht von Objekten und Handlungen des Alltags zu unterscheiden verstehen. Zweitens ist ihr diese Unterscheidung unmöglich, nicht allein weil sie das nötige Vorwissen nicht mitbringt, sondern gerade weil »sie« sich mit der Figur, der Nacktheit der Dargestellten identifiziert. Das was »re-präsentiert« wird geht sie etwas an, sie kann sich nicht distanzieren, sondern »liest« im Sinne bürgerlicher Kultur die Skulptur »falsch«, da sie das Gesehene nicht von sich selbst und von der Realität abstrahieren kann und handelt damit einer Grundvoraussetzung von Kunstverständnis als Fähigkeit zuwider. Drittens ist es gerade ihre Identifizierung, die das Dargestellte auslöst, was ihr den Status einer »angemessenen Betrachterin« verwehrt, denn während »er« Frauendarstellungen als reine Kunst und unter ästhetischen Kriterien zu beurteilen weiß, ist ihr die Rolle der Interpretation qua Geschlechtszugehörigkeit entzogen. Weder ist »sie« im Regime männlicher Künstlergenies als Produzentin gedacht – kann somit keine Gegen-Repräsentationen zu den herrschenden

5) Das konstituierende Moment der Betrachtung wird vorerst nicht als kulturelle Praxis, sondern als Voyeurismus, als Schaulust psychologisiert und somit naturalisiert. Dies wird besonders in den Texten und Arbeiten der KünstlerInnen der Moderne deutlich, vgl. dazu auch noch weiter zurückgreifend: Linda Hentschel *Panoptische Techniken des Betrachtens*, Marburg: Jonas Verlag 2001

schaffen – noch kann sie, so suggeriert die Karikatur, die daraus genau ihren »Witz« bezieht, eine den »Kunstwerken« angemessene Betrachterin, also schlussendlich Wissenssubjekt sein. »Ihr« Platz ist es, dargestellt zu werden. »Sie und Es« kann nur Objekt des Wissens und nicht Subjekt des Wissens werden, im Gegensatz zu ihrem männlichen Begleiter. Die Nicht-Zugehörigkeit zur Öffentlichkeit der Wissenssubjekte differenziert sich in die scheinbare Unmöglichkeit einer »Selbst-Repräsentation« aus, gerade durch die in der Darstellung geschaffene Tatsache des Objektstatus.

Bildproduktionen und ihre räumlichen Kontexte, in denen sie vermittelt werden, wie auch die symbolische Ordnung des Raumes selbst können von sozialen Verhältnissen, in denen sie zirkulieren und den Produktionsbedingungen, aus denen sie hervorgehen daher niemals getrennt verstanden werden, da auch die Bild- und Raumproduktion nicht nur als solche ein sozialer Vorgang ist, sondern auch selbst soziale Beziehungen schafft. »Objekte« und deren Repräsentation in Bildern sind nicht einfach Zeichensysteme, die ausgestellt werden, sondern sie produzieren auch soziale Beziehungen in der Rezeption, dem Konsum und verschiedenen Gebrauchs- und Umgangsweisen mit ihnen. Sie produzieren in dieser Interaktion mit dem Publikum identifikatorische Gemeinschaften und spezifische Öffentlichkeiten. Gleichzeitig gehen Bilder und deren Bedeutungen aus gesellschaftlichen Kontexten hervor und entwickeln eine Evidenz gesellschaftlicher Verhältnisse durch ihre Sichtbar- oder Unsichtbarmachung. Nach Irit Rogoff hat das Zeigen von Bildern auch einen großen Anteil an der Determinierung unserer Wahrnehmung und unseres Denkens, da ihre Manifestationen immer bestimmte Standpunkte und Hierarchien transportieren.⁶ Museen und Ausstellungen produzierten so nicht nur neuartige Wissensräume, sondern eine spezifische Sehweise: Sie lehren die BetrachterInnen das Betrachten und eröffnen den Zugang zu einem spezifisch selektierten Wissen oder verwehren ihnen gar diese »Kompetenz«.

In den Aufzeichnungen des Britischen Museums und an anderen Orten finden sich zudem Beschreibungen, in denen Verhaltensnormen genannt werden, die das Aufsichtspersonal in Bezug auf das Publikum von Ausstellungen zu beachten hatte. Neben der körperlichen Distanz, die den BesucherInnen zum ausgestellten Objekt (bis heute) auferlegt wurde, ist es die ruhige und nicht laute Bewegungs- und Kommunikationsweise, die das Publikum zu praktizieren hatte, wenn es sich Ausstellungen anschauen wollte, was eine neue Norm beschreibt. Nicht wenige Fälle wurden verzeichnet, in denen sich das Publikum nicht richtig »verhielt« – meistens Menschen ohne Bildung aus dem Proletariat, die vor die Tür gesetzt werden »mussten«. Bis heute sind Museen Orte, an denen wir uns entsprechend »verhalten«, wir reden nicht laut, schreiten langsam, benehmen uns anständig und »zivilisiert«, haben die

panoptische Situation verinnerlicht. »Verhalten« und »Aussehen« wurden mit dem »Komplex des Ausstellens« zu maßgeblichen Kriterien, durch die sich eine Kontrolle des Zugangs realisieren konnte. Der Ausschluss von dieser neuen Form der Wissensvermittlung kann daher nicht einfach durch die spezifische Wirkungsweise der neuen Herrschaftsarchitektur oder das exponierte Wissen selbst erklärt werden. Historische Aufzeichnungen helfen uns dabei zu erkennen, dass Frauen und Männer des Proletariats nicht zu ehrfürchtig, zu dumm oder einfach nur zu desinteressiert waren, um an den neuen Formationen zu partizipieren. Vielmehr waren sie als AdressatInnen der Wissensdistribution nur dann gemeint, wenn sie sich entsprechend der neuen bürgerlichen Normen verhielten, was aber gerade aufgrund ihrer gesellschaftlichen Stellung ein Paradox darstellte. Diese subtile Form des Ausschlusses sowie die scheinbare Freiwilligkeit, sich neue Kompetenzen selbst anzueignen, re-produzierte bestehende gesellschaftliche Hierarchien auf unterschiedlichsten gesellschaftlichen Ebenen. Der positive Bezugsrahmen jener »Öffentlichkeit«, wie sie der »Komplex des Ausstellens« imaginiert, hat eine Differenz der Adressierung in sich eingeschlossen, ebenso wie Kategorisierungen und Bezeichnungspraktiken, die verschiedenen Menschen einen unterschiedlichen gesellschaftlichen Status zuschreiben. Insofern ist in diese Vorstellung von Öffentlichkeit die Gegenöffentlichkeit geschwisterhaft mit eingeschrieben, in der Möglichkeiten der Selbstbehauptung und Selbstrepräsentation gegen die Zuschreibungen durch Visualisierungspraktiken und die damit verbundenen Diskurse eröffnet werden.

2.

Das Phantasma einer Öffentlichkeit der Kunstinstitution und dessen Bedingungen wurden auf verschiedensten gesellschaftlichen Ebenen historisch erschaffen, in der Gestaltung von Räumen, den Technologien des Ausstellens und institutionellen Diskursen, die von Fall zu Fall, von Institution zu Institution allerdings sehr unterschiedlich ausfallen konnten und sich heute vielfältig ausdifferenziert haben. Wenn daher heute im theoretischen Diskurs eher von einer Vielzahl von verschiedenen Öffentlichkeiten ausgegangen wird, heißt das meines Erachtens noch nicht dem Consensus des traditionellen Öffentlichkeitsbegriffes und seinen oben genannten Ausschlüssen zu widersprechen oder diese genauer erfassen zu können. Denn von einer Vielheit von Öffentlichkeiten zu sprechen fragt noch nicht danach, was denn genau für ein Ding eine Öffentlichkeit ist und was vor allem eine Kunstöffentlichkeit darstellt. Ist es ein Ort, an dem wir uns treffen, oder den wir zufällig durchlaufen und etwas anschauen und anhören, entsteht so in ihm Gemeinschaft, ist es dadurch schon ein politischer Ort, ein Ort der Partizipation und Artikulation? Wie und mit welchen Methoden kön-

6] Nach Irit Rogoff legen Bilder zu einem Großteil unsere Wahrnehmung und unser Denken fest; zudem geben sie in ihren Ausprägungen in Werbung, Medien und Kunst bestimmte Sichtweisen und Hierarchien wieder, wie etwa das Bild des weißen Mitteleuropäers als Regelfall. Trotz der Bedeutung, die Abwesenheiten und Aussparungen im Diskurs des Visuellen zu benennen, versucht Rogoff eine Gegenposition zur üblichen Forderung nach Inklusion einzuklagen, in dem sie sich gegen ein lediglich additives Modell ausspricht, das nur mehr »Anderes« – Frauen, Minderheiten, Homosexuelle etc. – in den visuellen Kanon einfügt. Nicht nur, dass diese Gruppen somit wieder als Minderheiten festgeschrieben werden, sondern auch der Ort und die Methode des Repräsentierens als eine determinierende und kontrollierende Struktur bleiben unhinterfragt. siehe dazu auch Irit Rogoff »Hit and Run – Museums and Cultural Differences« in *Art Journal*, Vol. 61, Nr. 3, Fall 2002, S. 63–79

nen wir, fragt daher Michael Warner, eigentlich eine Öffentlichkeit untersuchen? Wie wissen wir, dass die eine anfängt und die andere aufhört, und wie oft lassen sich Öffentlichkeiten eigentlich multiplizieren und teilen, und was erzeugt diese Diversifizierung für den Gegenstand, der in ihr verhandelt wird und für die Menschen, die in ihr adressiert sind oder gar in ihr partizipieren oder sie herstellen, und wie wird diese von unterschiedlichen Menschen unterschiedlich wahrgenommen?⁷ In der Analyse von Öffentlichkeit ist der US-amerikanische Queertheoretiker Michael Warner daran interessiert, darzustellen, dass Öffentlichkeiten in einer Praxis und einem Kontext entstehen und keinen universellen, sondern identifikatorischen Ansprüchen genügen, d.h. dass es sich bei der Herstellung von Öffentlichkeit jeweils um spezifische Subjektpositionen handelt, die hier mit hervorgebracht werden können. Mit der Perspektive auf schwule und lesbische Gegenöffentlichkeiten fragt er, inwieweit diese in der Lage sind, neue Subjektpositionen zu eröffnen, die sich der Normativität der Zuschreibungen als Lesbe oder Schwuler, also als Identitätskategorie verweigern und neue Welten erschaffen, die einem Singular im Plural entsprechen.

Auch der italienische Theoretiker Paolo Virno sieht die zentrale Aufgabe heute in dieser Etablierung von neuen Formen von Öffentlichkeiten gestellt. In seinem Buch *Grammatica della Multitudine* beschreibt er die Notwendigkeit, Öffentlichkeiten zu erfinden, denn dies sei eine der zentralen Fragen des Politischen unter den Bedingungen des Post-Fordismus: »Das In-den-Vordergrund-Rücken der grundlegenden Fähigkeiten menschlichen Daseins (Denken, Sprache, Selbstreflexion, Lernfähigkeit) kann einen beunruhigenden und bedrückenden Aspekt annehmen, oder aber es kann daraus eine neue Form der Öffentlichkeit entstehen, eine *nichtstaatliche Öffentlichkeit*, die sich fernab von den Mythen und Riten der Souveränität konstituiert.«⁸

Über die bekannten künstlerischen Strategien hinaus, gab es, historisch gesehen seit dem Beginn des Vermittlungskomplexes bürgerlicher Kunst, auch einen taktischen Gebrauch institutionalisierter Räume durch KünstlerInnengruppen, linke, anti-rassistische und feministische Kollektive und die KonsumentInnen selbst. Diese Taktiken, wie beispielsweise der Einsatz des Kunstraumes für Debatten, Treffen, Workshops, Filmprogramme, Community Projekte etc. sind im Schatten des offiziellen Kunstmarktes, seiner Verteilungsmacht und einer bürgerlichen Öffentlichkeit aktiv geworden und können im Sinne Michel de Certeaus als Versuch angesehen werden, hegemoniale Strukturen anzueignen und umzudeuten – mit dem Wissen, dass sie nicht einfach »verschwinden« werden. Diese Praxis der alternativen Nutzung im Sinne einer Gegen-Öffentlichkeit, ist seit den frühen Tagen der Moderne zu beobachten.

7) Michael Warner *Publics and Counterpublics*, New York: Zone Books 2002

8) vgl. Paolo Virno »Das Öffentlichsein des Intellekts. Nichtstaatliche Öffentlichkeit und Multituden« in Gerald Raunig und Ulf Wuggenig (Hg.) *Publicum. Theorien der Öffentlichkeit*, Wien 2005

Die Debatten der sozialen Bewegungen, wie etwa des Feminismus, wurden auch in der bildenden Kunst geführt. In den späten 1960er Jahren haben sich Frauen dort beispielsweise mit der Frage der Exklusion und Inklusion in den Institutionen auseinandergesetzt und sich auf unterschiedlichste Weise zum Kontext des Kunstraumes und seiner die Gesellschaft konstituierenden Kraft, seinen Ansprüchen und Antagonismen, sowie Ein- und Ausschlüssen verhalten. Der Umgang der feministischen Kunstbewegungen der 1960er und 1970er Jahre lag in der Nutzung von Räumen für die Erschließung neuer Öffentlichkeiten, die jenseits dichotomer Geschlechtlichkeit lagen und neue Formen der Kollaboration und Zusammenarbeit entwickeln konnten. Einerseits geschah dies, weil KünstlerInnen von den offiziellen Räumen der Kunst noch vehementer ausgeschlossen waren als heute, andererseits weil die Produktions- und Repräsentationsverhältnisse als patriarchal und eurozentrisch erkannt wurden. So wurden in feministischen Zusammenschlüssen Räume außerhalb des Kunstsystems etabliert, in denen Performances, Installationen und Vorträge stattfanden. Ein wichtiges Element war zudem die Gruppenbildung, die in der Moderne von weißen Männern dominiert worden war. In den feministischen Gruppen wurden nun neue Arbeitsmethoden und Öffentlichkeitsbegriffe erprobt, die sich von jener abstrakten Öffentlichkeit des Ausstellungsraumes unterscheiden, wie etwa in *The Woman's House* oder der A.I.R. Gallery in New York sowie anderen vergleichbaren Projekten. Künstlerische Arbeiten fanden auch als Aktionen im Stadtraum statt, die ein neues Publikum mit einschlossen, wie beispielsweise die Performances von VALIE EXPORT oder Adrian Piper. Gleichzeitig nutzten Künstlerinnen die Ausstellung im »White Cube« weiterhin als Kommunikationsform und begannen ihn im Laufe der 1970er Jahre bis in die 1980er Jahre hinein mehr und mehr für alltagskulturelle und experimentelle Praktiken zu öffnen.⁹ Die Fokussierung auf frauenspezifische Themen wurde dabei in den 1970er Jahren zentral, durchlief aber ebenso wie der feministische Diskurs im Allgemeinen einen Wandel. Denn nicht nur identitätspolitische Fragestellungen (»wir Frauen«) wurden von feministischen KünstlerInnen betont, sondern auch makropolitische Diskurse und nicht-identitäre Fragestellungen. Das feministische an diesen nicht-frauenthemenspezifischen Projekten lag in ihrer Methode: Ihrer Betonung auf informellen Netzwerken, Bildung neuer Öffentlichkeiten und einem kollektiv erarbeiteten, verkörperten Wissen.

Vor diesem Hintergrund vereinte die »Projektausstellung« Mitte der 1980er Jahre einige der oben genannten Auseinandersetzungen und versuchte, die Erfahrungen alternativer Kunstpraxen in die Ausstellungsarbeit mit einzubringen: Die Öffnung des Kunstraumes für ein kunstfernes Publikum, die kollektive Produktion neuer Wissensräume, die Selbstbehauptung

9) Der Begriff »White Cube« ist durch Brian O'Doherty *Inside the White Cube*, San Francisco 1986 (im Merve Verlag Berlin 1996 in deutsch erschienen) umfassend theoretisiert worden. Doherty gehört der Nachkriegsgeneration an und lebt in den USA. Er ist Dichter, Künstler, Herausgeber, Kritiker und politischer Aktivist.

tung von gesellschaftlichen Gruppen statt ihrer Repräsentation in einem Produkt, den Gebrauch des Kunstraumes für themenspezifische Diskussionsveranstaltungen, die Etablierung transdisziplinärer Netzwerke, die über den Ausstellungszusammenhang hinaus auch in anderen gesellschaftlichen Feldern aktiv und produktiv sein können.

Die Ausstellung *If you lived here* in der Dia Arts Foundation New York im Jahre 1989, die von der US-amerikanischen Künstlerin Martha Rosler initiiert und organisiert wurde, kann dabei als paradigmatisches Beispiel einer solchen sozialräumlichen, künstlerischen Praxis genannt werden. Die Künstlerin, in deren Arbeiten das Verhältnis von Öffentlichkeit/Privatheit bzw. Darstellung und Repräsentierbarkeit ein zentrales Thema war, setzte sich in der Ausstellung mit Prozessen der Gentrifizierung und Obdachlosigkeit auseinander, und dies nicht weil es ein besonders skandalträchtiges Thema ist, sondern weil die Galerie sich in einer spezifischen Gegend Manhattans befand, in der gerade eine Vertreibungspolitik mit gleichzeitiger Aufwertung des Quartiers begonnen hatte. Das Projekt adressierte somit das Quartier selbst und suchte mit den Mitteln der Ausstellung eine lokale Intervention in einen gesellschaftlichen Prozess. Auch dem Publikum kam eine neue Rolle zu, denn auch dieses wurde in diesen Prozess in verschiedensten Veranstaltungen involviert, sei es als der neue Mittelstand, der in dieses Viertel einzuziehen versuchte, oder als KünstlerInnen, die dort noch ein Atelier hatten und aufgefordert wurden, sich zu den sozialen Konflikten zu verhalten. Rosler nutzte die Galerie gerade nicht, um neue Repräsentationen von Obdachlosigkeit zu produzieren, etwa in der Tradition sozialkritischer Fotografie, sondern öffnete den Raum für Selbsthilfegruppen, kritische StadtplanerInnen und künstlerische Projekte, die in die Politik und Produktion von »Homelessness« intervenierten. So wurden mit ihnen drei hintereinander folgende Ausstellungen zum Thema »Stadtplanung und Ausgrenzung« in Kollaboration erarbeitet.

Projekte wie *If you lived here* öffneten den Kunstraum für Debatten, Gruppen und Themen, die vormals keinen Zugang hatten und gestalteten den Inhalt mit ihnen gemeinsam. Das Potenzial des alternativen Gebrauches für eine gesellschaftliche Intervention liegt für den Kunstraum aber in seiner Herkunft selbst: Es werden nicht kritische Themen wahllos hineingetragen, sondern sein konstituierender Charakter für eine bestimmte Form von Wissen und Subjektivität ist es, der sich in der Kritik an ihm spiegelt und für die feministische kulturelle Praxis maßgeblich geworden ist. Das Öffnen des Kunstraumes für andere gesellschaftliche Gruppen und das Miteinbeziehen verschiedenster kulturell, politisch und wissenschaftlich arbeitender Akteure verschiebt nicht nur hierarchisch Disziplinen, sondern ermöglicht auch einen neuen Modus der Wissensproduktion, der auch in anderen feminis-

tischen Zusammenhängen immer zentral war. Gleichzeitig schafft die Projektausstellung eine Bühne für diese alternativen Arbeitsweisen, gerade weil der »White Cube« artifiziell ist und einen »öffentlichen« Charakter hat.

Die Projektausstellung als künstlerische Praxis schreibt sich so einerseits in die Auseinandersetzungen der Kunst der Moderne und Postmoderne, ebenso wie in politische und theoretische Debatten und Kämpfe ein. Gleichmaßen greift sie Forderungen feministischer Positionen und gendertheoretischer Debatten auf, was die Etablierung und Ermächtigung für nicht dichotom angelegte Subjektpositionen angeht, wie auch die methodischen Fragen nach Arbeitsverhältnissen und kollektiver AutorInnenschaft. Die Projektausstellung bezieht im Gegensatz zur Praxis des Auswählens künstlerischer Arbeiten in einer Gruppenausstellung im Kunstraum daher eindeutig Stellung und entwickelt im Medium keine Illustration zu einem Thema, sondern eigene Thesen, Methoden und Formate. Sie etabliert einen Diskurs, eine Praxis, die die Neutralität des Kunstraumes radikal in Frage stellt, wie auch das mit ihm verbundene Repräsentationsregime.¹⁰

Ausstellungsprojekte, an denen ich selbst seit Anfang der 1990er Jahre beteiligt war oder die ich organisiert habe (z. B. *when tekkno turns to sound of poetry*) etablierten in der Ausstellungspraxis über lineare Kommunikationsstrukturen hinaus vor allem neue Formen der Kollaboration, die über den eigentlichen Ausstellungsort hinauswiesen. Einerseits reflektierten diese Projekte die Wissens- und Körperpolitik des »exhibitionary complex« und deuteten seine Darstellungsparadigmen um; andererseits wurde auch ein anderer, üblicherweise von der Repräsentation getrennter Prozess, die »Erarbeitung« und kollektive Autorenschaft zentral. So wurden die Sphären des Privaten, Alltäglichen, wie das Lesen von Texten, das Diskutieren und die Arbeitstreffen selbst in den öffentlichen Raum verlagert, was u. a. vor dem Hintergrund einer feministischen Kritik an einem normativen Arbeitsbegriff und der Kritik der Trennung von Öffentlichkeit/Privatheit geschah.

In der Zeit, in der ich von 1996–98 in einem wechselnden Team (Sylvia Kafhesy, Renate Lorenz, Rachel Mader, Brigitta Kuster, Pauline Boudry, Justin Hoffmann und Ursula Bie-mann) als Ausstellungsmacherin an der Shedhalle Zürich arbeitete, die als paradigmatischer Raum dieser Art von Praxis gesehen werden kann, kam es nicht von ungefähr zu massiven Konflikten mit der Institution oder den GeldgeberInnen. Immer wiederkehrende Argumente waren, dass es sich in den Ausstellungen nicht um Kunst handele, sondern eher um eine alternative Universität oder einen soziokulturellen Treffpunkt. Oder aber das Publikum, das den Ausstellungsraum besuchen würde, entspräche nicht der Vorstellung von einem Kunstpublikum. Annahmen also, die genau jenen »Öffentlichkeits- und Kunstbe-

10] Darüber hinaus hat die Projektausstellung als Format künstlerischer Praxis durch die Kollaboration mit verschiedenen AkteurInnen aus unterschiedlichen Wissensdisziplinen auch einen neuen Präsentationsmodus entwickelt, den ich im Museum für Gestaltung und Kunst in Zürich erstmals mit Studierenden, DozentInnen, KünstlerInnen und WissenschaftlerInnen vollständig erarbeiten konnte, in dem künstlerische, gestalterische und wissenschaftliche Traditionen des »Ausstellens« einen neuen Modus der Vermittlung und Intervention eröffneten.

griff« bürgerlicher Institutionen transportieren. Die sozialen Konflikte, denen Gruppen ausgesetzt sind, die keine Repräsentationsmöglichkeiten haben und keine Zugänge zu den etablierten Wissensräumen, wurden ausgeblendet. Die ermächtigende Funktion, die das gemeinsame Arbeiten an einem Ausstellungsprojekt und an Veranstaltungen haben kann, in dem sich neue Subjektpositionen und Praktiken etablieren, wurde nicht als Wert erkannt.

Im Gegensatz zu einer klassischen kuratorischen oder wissenschaftlichen Verfahrensweise sind in Projektausstellungen der letzten Jahre Personen aus unterschiedlichsten Wissensgebieten auch am Prozess der Konzeptentwicklung oder Umsetzung der Ausstellung beteiligt gewesen. Zugleich war es vorgesehen, dass sie ihre Positionen in diesem temporären Zusammenhang wechseln könnten. TheoretikerInnen und KünstlerInnen erarbeiten nun gemeinsam theoretische und visuelle Artikulationsformen. Neben der klassischen Gegenöffentlichkeitsstrategie, wie sie sich in den 1970er Jahren etabliert hat, konnten und können mit dem Vermittlungsformat der »Ausstellung« also auch neue Öffentlichkeits-, Produktions- und Distributionsmodelle erprobt werden, die in Projekten, die sich über den europäischen Raum hinausbewegten am deutlichsten wurden. Die Gemeinschaften, die sich durch das jeweilige Projekt bildeten (beispielsweise in *Kültür* 1996–97 oder *MoneyNations* 1998–2000), wurden erst im Prozess der Erarbeitung existent, wie auch die damit verbundenen Kommunikationsweisen.¹¹ *MoneyNations* generierte aus einem kommunikativen Prozess, der mit KulturproduzentInnen aus Mittel-, Zentral- und Südosteuropa über Internet und persönliche Kontakte geführt wurde, neben einer eher klassischen Ausstellung zu Diskursen der EU-europäischen Grenzproduktion und Grenzüberschreitung noch eine ganze Reihe anderer Aktivitäten: Einen Kongress, an dem KünstlerInnen, FilmemacherInnen und politische Initiativen aus Südosteuropa teilnahmen, ein Seminar mit RadioproduzentInnen aus Ex-Jugoslawien, ein VideoproduzentInnennetzwerk und vor allem eine Mailingliste, die über vier Jahre zum aktiven Austausch anti-rassistischer Projekte, Ereignisse und Initiativen diente. So ging aus dem Projekt eine Art supranationale Gemeinschaft von KünstlerInnen, WissenschaftlerInnen und politischen AktivistInnen hervor; es bildete diese also nicht einfach ab, sondern generierte ein Potenzial für neue SprecherInnenpositionen und kulturelle Praktiken im Schatten hegemonialer Diskurse. Die imaginierte Öffentlichkeit des Kunstraumes wird nicht als »entfremdend« und neutralisierend abgelehnt, sondern für neue mikrokulturelle und mikropolitische Zusammenhänge produktiv und umnützbar. Die Entwicklung einer spezifischen und partikularen Erzählung macht Projekte dieser Art auch zu einer Referenz von Nicht-Beteiligten, die nur »davon gehört haben«. So formiert sich neben einer kollektiven

11) Siehe auch Jahresberichte der Shedhalle 1994–1998 und die Publikationen *Kültür* und *MoneyNations* sowie <http://www.moneynations.ch>

Erfahrung auch eine imaginäre Karte widerständiger, kultureller Praktiken und Möglichkeiten transdisziplinärer Wissensräume, die über den symbolischen Raum der Ausstellung hinausweist.

Die Kunstwissenschaftlerin Irit Rogoff nimmt daher an, dass Kunst nicht mehr ein bereits existierendes Wissen durch andere Mittel bereitstellt, illustriert, analysiert oder übersetzt. Vielmehr stelle Kunst sowohl einen eigenen Forschungsmodus als auch ein Mittel der Wissensproduktion an und für sich dar. »Somit sind Kunst und visuelle Kultur in der Lage, neues Wissen genauso wie neue Wissensarten zu produzieren, die dazu beitragen können, wichtige Themen, wie etwa ‚Terror‘ neu zu betrachten (...).«¹²

Obwohl Irit Rogoff hier einen Kern der neuen kulturellen Produktionsform zu beschreiben versucht, ist diese Annahme genauso generell wie problematisch, da sie den eigentlichen politischen Zusammenhang der Entwicklung verschleiert. Einerseits ist es nicht mehr möglich, Kunst als etwas Einheitliches zu beschreiben. Die Praktiken der Postmoderne haben sich soweit ausdifferenziert, dass es neben Malerei, Fotografie, Videoinstallationen u. a. jene Projektausstellungen gibt, die durch KünstlerInnen selbst entwickelt werden, oder künstlerische Arbeiten, die nur für diese Zusammenhänge produziert wurden. Zudem ist »Kunst« ein uneinheitlicher Produktionsmodus, der vom einzelkünstlerischen Werk über die Kollaboration von Künstlerinnen und Künstlern miteinander reichen kann, oder aber die Zusammenarbeit mit Personen aus verschiedensten Wissensgebieten beinhalten kann. Darüber hinaus sind nicht alle »Akteure«, die sich an der Repräsentation beteiligen, gesellschaftlich gleichgestellt. Vielmehr zeigt sich am Format der Projektausstellung, die ich ausdrücklich als künstlerische Praxis bezeichne und nicht als »Kunst«, wie die Kämpfe und Auseinandersetzungen feministischer, schwarzer und diasporischer KulturproduzentInnen sich mit den Forderungen ihrer politischen Bewegungen kreuzten und ergänzten und ein neues ästhetisches Format sich nicht einfach aus einer kunstimmanenten Argumentation erklären lässt, wie dies Rogoff noch suggeriert. Feministische Künstlerinnen, Theoretikerinnen und Aktivistinnen haben bei der Etablierung kultureller Diskurse die ausschlaggebenden Impulse für eine neue sozial-räumliche kulturelle Praxis gegeben. Sie nun als »bessere« WissensproduzentInnen einspannen zu wollen, für Themen wie »Terror«, entspricht gerade nicht ihrem selbst-ermächtigenden Gehalt.

Mit diesem Text hoffe ich zeigen zu können, dass feministische Kunstpraktiken und die sich daraus etablierende anti-rassistische Perspektive (wie sie in den 1980er und 1990er Jahren durch Frauen aus dem nicht-westlichen und diasporischen Kontext theoretisiert wurde) aus

12) Irit Rogoff in Ursula Bieman (Hg.) *Geografie und die Politik der Mobilität*, Zürich 2003, S. 33

konkreten Forderungen und sozialen Kämpfen hervorgegangen ist, die in der Rezeption feministischer Kunstpraxis heute mehr und mehr verschleiert werden. Das, was heute als Themenausstellung firmiert – in der Issues wie Geschlecht, Raumordnung, Ökonomie und Migration kuratorisch verhandelt werden, hat mit der feministischen Praxis der Projektausstellung nicht mehr viel zu tun. Kriterien der Wahl, arbeitsteilige und hierarchisierte Arbeitsverhältnisse werden in den ausschließlich auf Repräsentation ausgelegten »Themenausstellungen« weder in Frage gestellt noch neue Öffentlichkeiten und interdisziplinäre Zugänge etabliert. Es werden zwar Arbeiten von KünstlerInnen gezeigt, »Ausnahmefrauen« ausgemacht, d. h. solche, die es im Betrieb geschafft haben, oder nicht-europäische KünstlerInnen eingeschlossen, gleichzeitig werden aber die Bedingungen der nach wie vor aktuellen Forderungen verschleiert. Und dies, obwohl sich ein maßgeblicher Diskurs innerhalb des Kunstbetriebes und der Kritik feministischer Kunst heute nun endlich etabliert hat. Der Fokus auf eine alternative Nutzung des Kunstraumes macht demgegenüber deutlich, dass in ihm unsere Vorstellung von Öffentlichkeit herausgefordert und überarbeitet wurde. Daher sind die Antagonismen, die man sich mit den bestehenden Öffentlichkeitskonzepten des Kunstraumes einhandelt, gerade kein Argument, diesen nicht als einen Ort zu begreifen, in dem sich neue Öffentlichkeiten erfinden lassen könnten, sondern im Gegenteil, gerade die Künstlichkeit, der Bühnencharakter, das Performative des Kunstraumes sind Bedingungen, um ihn für andere Formen, Praktiken und Bedeutungen von Teilhabe und Teilnahme, von Inklusion und Exklusion zu öffnen und sich in der Praxis zu eigen zu machen.

Literatur:

- Julie Ault *Alternative art. New York 1965-1985: A Cultural Politics Book for the Social Text Collective*, New York: The Drawing Center 2002
- Tony Bennett »The exhibitionary complex« in Reesa Greenberg, Bruce Ferguson und Sandy Nairne (Hg.) *Thinking About Exhibitions*, London/New York 1996, S. 80-112
- Tony Bennett *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London/New York: Routledge 1995
- Ursula Biemann und Marion von Osten (Hg.) »Dispersion. Kunstpraktiken und ihre Vernetzungen« in *Olympe, Feministische Arbeitshefte zur Politik*, Nr.19, 2003
- James Clifford *The Predicament of Culture*, Cambridge: Harvard University Press 1988
- Sebastian Conrad und Shahalini Randiera (Hg.) *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Campus 2003
- Douglas Crimp *On the Museum's Ruins*, Cambridge Mass.: MIT Press 1993
- Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson und Sandy Nairne (Hg.) *Thinking About Exhibitions*, London/New York: Routledge 1996

- Linda Hentschel *Pornotopische Techniken des Betrachtens*, Marburg: Jonas Verlag 2001
- Ivan Karp und Steven D. Lavine (Hg.) *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington D.C.: Smithsonian Institution Press 1991
- Ivan Karp, Christine M. Kreamer und Steven D. Lavine (Hg.) *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*, Washington D.C.: Smithsonian Institution Press 1992
- Sharon Macdonald (Hg.) *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*, London/New York: Routledge 1998
- Timothy Mitchell *Colonising Egypt*, Berkeley: University of California Press 1991
- Nina Möntmann *Kunst als sozialer Raum*, Köln: Walther König 2003
- Valentine Mudimbe *The Invention of Africa. Gnosis, philosophy, and the order of knowledge*, Bloomington: Indiana University Press 1988
- Brian O'Doherty *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, San Francisco: The Lapis Press 1986
- Marion von Osten (Hg.) *Norm der Abweichung*, Zürich/Wien: Voldemeer/Springer Verlag 2003
- Marion von Osten und Peter Spillmann (Hg.) *MoneyNations. Constructing The Border. Constructing East/West*, Wien: Selene Verlag 2003
- Ruth Phillips und Christopher B. Steiner (Hg.) *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, Berkeley: University of California Press 1999
- Irit Rogoff Terra Infirma. *Geography's Visual Culture*, London/New York 2000
- Irit Rogoff »Hit and Run - Museums and Cultural difference« in *Art Journal*, Vol. 61, Nr. 3, Fall 2002, S. 63-78
- Shedhalle Zürich (diverse AutorInnen) *Jahresberichte 1994-98*, Verlag der Shedhalle Zürich 1994-98
- Daniel J. Sherman und Irit Rogoff (Hg.) *Museum Culture: History, Discourses, Spectacles*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1994
- Mary Anne Staniszewski *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge Mass.: MIT Press 2001
- Paolo Virno *A Grammar of the Multitude*, Cambridge Mass.: MIT Press 2004
- Michael Warner *Publics and Counterpublics*, New York: Zone Books 2002