

gerweise begleiten, ist meines Erachtens eine kritische Reflexion und die Konfrontation mit profunden Problemstellungen, die keine einfachen Antworten zulassen, auch Anfängern zumutbar. Oder gerade für Anfänger besonders wichtig, weil dadurch eine wissenschaftliche Neugier und eine antizipierende Sensibilität für noch nicht erfassbare Komplexitäten geweckt werden kann.

Literatur

- BERGER, Peter L./LUCKMANN, Thomas (1966): *The Social Construction of Reality*. Garden City: Anchor Books.
- FEYERABEND, Paul (42010 [1975]): *Against Method: Outline of an Anarchist Theory of Knowledge*. London: Verso.
- FOUCAULT, Michel (1969): *L'Archeologie du savoir*. Paris : Gallimard.
- HABERMAS, Jürgen (1968): *Erkenntnis und Interesse*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- HACKING, Ian (1999): *The Social Construction of What?* Cambridge: Harvard University Press
- KUHN, Thomas (1962): *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
- POLANYI, Michael (1966): *The Tacit Dimension*. London: Routledge.
- POPPER, Karl (1994/1934): *Logik der Forschung*. Tübingen: Mohr.
- QUINE, Willard Van Orman (1951). Two Dogmas of Empirism. – In: *The Philosophical Review*, 60, 20–43.

*Tasos Zembylas**

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Institut für Musiksoziologie

Gregory SHOLETTE (2017): *Delirium and Resistance: Activist Art and the Crisis of Capitalism*. London (Pluto Press), 290 Seiten.

Aktivistische Kunst oder sozial engagierte Kunst rückt immer mehr ins Zentrum der etablierten Kunstwelt. Gleichzeitig verschärft sich die ökonomische Ungleichheit – und dies nicht nur in der Kreativindustrie. Seit der Finanzkrise scheint offensichtlich, dass eine ständige Aufwärtsspirale ökonomischer Verhältnisse selbst in Industriestaaten nicht mehr möglich ist. Doch genau in diesen Zeiten erfährt die ‚Socially Engaged Art‘ einen großen Aufschwung und wird Teil des Mainstreams im Kunstfeld.

* Email: zembylas@mdw.ac.at

In seinem Buch *Delirium and Resistance – Activist Art and the Crisis of Capitalism* liefert der US-amerikanische Künstler, Aktivist und Chronist sozial engagierter Kunst Gregory Sholette entlang der Grenzen zwischen Kunst und Ökonomie, Markt und Autonomie, Fiktion und Realität eine Kartierung des neuen und noch nicht stark theoretisierten Feldes aktivistischer Kunst. Sholettes Ausführungen, die sich in drei große Kapitel gliedern, ‚Art World‘, ‚Cities without Souls‘ und ‚Resistance‘, sind eine Kompilation aus aktuellen Artikeln und Aufsätzen aus den letzten 18 Jahren, die sich auf seine Erfahrungen und Beobachtungen stützen, die er als in New York arbeitender Kurator, Künstler und Kunstkritiker sammelte. Vorangestellt wird dem Band ein Vorwort der Kunsttheoretikerin Lucy R. Lippard und ein Essay des Kunsthistorikers und Philosophen Kim Charnley, die die bisherige Arbeit von Gregory Sholette würdigen.

Sholette eröffnet den ersten der drei Abschnitte des Bandes, mit der Frage nach der Interdependenz zwischen dem steigenden Interesse an Socially Engaged Art und der zunehmenden Verschuldung der Kunststudierenden (S. 19). Dabei führt er den Begriff ‚Bare Art‘ ein, der für ihn die Mainstreamkunst bezeichnet, die sich in den letzten Jahrzehnten aufgrund des größer werdenden Einflusses des Kapitals und den daraus verändernden Produktionsprozess entwickelt hat. Dem gegenüber stellt er ‚Dark Matter‘² – als den unsichtbaren Anteil der Kunstwelt, der jedoch Bedingung für die sichtbare zeitgenössische Kunst ist. Seiner Terminologie soll hier noch der Kunstweltbegriff hinzugefügt werden, unter dem er eine transnationale Ökonomie der Auktionshäuser, Händler und Sammler versteht, die gemeinsam mit Kunstkritikern, Kuratoren, Künstlern den Kunstmarkt (re-)produzieren und über den hier geführten Diskurs die Anerkennung und den Wert von Kunst erzeugen (S. 20). Sholette plädiert vor diesem Hintergrund und in Opposition zur gängigen Praxis der Kunstwelt, für eine Analyse und Betrachtung der Socially Engaged Art von unten; aus der Perspektive von ‚Dark Matter‘, der unsichtbaren und marginalisierten Position (S. 20). Eine weitere These im ersten Abschnitt ist, dass ein Künstler „simply another kind of worker, no more or less“ (S. 23) sei. Dadurch sei das Ziel der alternativen Kunstszene (seit den 60er Jahren) näher gerückt, die Kunst zu demystifizieren und gegenüber der sozialen Welt zu öffnen. Doch trotz der Öffnung, Demystifizierung und dem Aufstieg der Socially Engaged Art beobachtet Sholette einen anhaltenden großen Einfluss der Institutionen, der selbst ihre Op-

2 Mehr dazu in: SHOLETTE, Gregory (2011): *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. London: Pluto Press

ponenten und Kritiker vereinnahmt. Dabei bezieht er sich auf Deleuzes Aussage, dass Institutionen ein „apparatus of capture“ (S. 50) seien. Die Frage, die den Verfasser hierbei leitet, lautet:

How can artists learn to siphon off a portion of institutional power while maintaining a safe distance and margin of autonomy from the institution? [...] In other words, what is the nature of the contradiction such potentially dangerous liaisons can produce? (S. 38).

Als Antwort beschreibt er einige Praxisbeispiele wie das Künstlerkollektiv REPOhistory, die Occupy Wall Street Bewegung, das von Dan Peterman initiierte Universal Lab in Chicago und das von Sholette selbst mit verantwortete Dokumentationsprojekt PAD/D. Alle Beispiele machen sich das kulturelle Kapital der Kunstwelt zunutze, um es für ihren eigenen künstlerisch politischen Ansatz zu verwenden oder Institutionenkritik zu üben (S. 45).

Der Verfasser beschäftigt sich anschließend mit der Frage, wie es zu dem massiven Überschuss an Künstlern kommt, obwohl eine Prekariisierung der Kunstschaffenden (Arbeiter) nicht übersehbar ist und die Durchschnittsschulden eines MFAs Absolventen 76.000 \$ umfassen (S. 53). Dennoch steige die Zahl der Kunststudierenden weiter an. Dass in der Kunstszene ein ‚Künstlerüberschuss‘ besteht, ist zwar ein permanentes Feature des Kunstmarktes (S. 60), was jedoch neu sei, ist die Unternehmenskultur, die Kreativindustrie und der generelle Wunsch junger Menschen Künstler zu werden (bspw. 24 % in Australien) (S. 55). Kunst ist folglich nichts Besonderes oder Neues mehr, Kunst ist „just another commodity, and the iron law of supply and demand rules over the art world just as it does over everything else.“ (S. 56) Dabei ist Kunst keinesfalls von den klassischen Ungleichheiten wie Klasse, race, Gender befreit. Daher scheint für Sholette nicht die Frage, welcher Schicht Künstler angehören entscheidend, sondern, warum sie in diesem hierarchiedurchzogenen, ungleichem System noch mitspielen (S. 65). Sholette stellt am Ende des ersten Kapitels heraus, dass nicht mehr Eliten und Bourgeoisie den größten Einfluss besitzen, sondern das Kapital die alten Dominanzstrukturen in der Kunstwelt verdrängt hat. Bei der weiteren Analyse, die danach fragt, inwiefern die Kunstproduktion Teil der Logik kapitalistischer Warenproduktion ist, bezieht sich Sholette auf den Kunsttheoretiker Dave Beech, der die Kunstproduktion als essentiell antikapitalistisch betrachtet, da sie wie die Seidenraupe natürlicherweise unabhängig der Absatzmärkte produziere. Sholette folgt ihm dabei nicht ganz, da er zum einen eine hohe Anpassungsfähigkeit des Kapitalismus beobachtet, der auch neue freie Arbeitsweisen zu vereinnahmen weiß

und zum anderen sei nicht wirklich von Autonomie zu sprechen, wenn Künstler es mit einer enormen Schuldenlast zu tun hätten. Demnach ergänzt Sholette, dass nur kollektive und partizipative Kunst/Eigentum bzw. Kunstproduktion ihr universelles autonomes Potenzial entfalten könne (S. 68f.).

Im zweiten Buchabschnitt ‚Cities without Souls‘ befasst sich Sholette mit durch die Kunstschaffenden entstehenden Gentrifizierungsprozessen und erläutert verschiedene Herangehensweisen an das Phänomen anhand von Praxisbeispielen aus der ‚Creative Class‘ (S. 81). Er erläutert dies exemplarisch an der Lower East Side, New York. Seine Erzählung umfasst auch berühmte Anti-Gentrifizierungsaktionen wie bspw. das Plakat mit der Krake für ‚The Real Estate Show – an art show celebrating Insurrectionary urban development‘ von 1980 (S. 97). Aber auch Kollektive und Initiativen wie Yes Man, RTmark und PAD/D finden hier Erwähnung. Sholette streicht dabei heraus, dass all diese Projekte selbst der ‚Creative Class‘ angehören und die neuen medialen Technologien und rhetorischen Formen nutzen, um die Menschen zu erreichen, die sonst nur vom Massenkonsum erreicht werden. Trotz der gegenhegemonialen Beispiele resümiert er seine Erkenntnis über die Gentrifizierung in einem ‚it was me‘ (S. 117), da er sich selbst als Teil der Creative Class betrachtet. Mit Bezug auf zeitgenössische Socially Engaged Art Projekte, die neuen ästhetischen Schwung in die existierenden, ständig versagenden, urbanen Strukturen bringen und Kunst mit einem ‚kreativindustriellen-business-Gedanken‘ verknüpfen (S. 92), entstünden auch hybride Formen zwischen Kunst und Lebenswelt, bzw. Kunst und Ökonomie, die ganz neue Formen und Widersprüche hervorrufen, wie bspw. der Künstler als Manager und Arbeitgeber (S. 127). Eines seiner Beispiele ist Assemble, ein Kollektiv, das bspw. den Turner Price gewann. Es verbindet Grassroot-Aktivismus mit lokalem Wissen und Vernetzung. Es zeige, wie man mit heruntergekommenen Stadtvierteln umgehen kann, wie Aufwertung gemeinsam mit der Bevölkerung in einem desaströsen Viertel möglich ist, und wie mit schrumpfenden Ökonomien umgegangen werden könnte. Demnach mischt sich Assemble, so Sholette, in die Diskussion ein, ob der Staat oder selbstorganisierte Bürger/Creative Class die Regeneration von Stadtvierteln in Angriff nehmen sollten (S. 131). Dass der Preis, der eigentlich den Bewohnern des Viertels gelten sollte, Assemble gegeben wird, sei ein Zeichen für den ‚social turn‘ in der Kunstwelt.

Ein anderes Beispiel, das der Verfasser erwähnt, ist Theaster Gates, der wie auch Assemble mit dem Künstlerlabel spielt und sich die Kunst-

welt auch ökonomisch zunutze macht, um individuelle Projekte, aber auch sein non-profit Unternehmen zu fördern, das Leerstand bekämpft und rehabilitiert. Die Kunstschaffenden verbinde Sholette zufolge, dass sie einerseits das Gesetz des Kapitals wie auch die staatlichen Regulationen „directly into art’s ontological frame“ (S. 143) importieren. Andererseits führten sie die “artistic vanguard directly onto the raw and unmediated capitalist reality of the twenty first century” (S. 143). Das erlaube der Kunst, so Sholette, nicht mehr nur Kunst zu sein, sondern sich direkt in die aktuellen politischen und sozialen Ereignisse und Realitäten einmischen zu können und eine entscheidende Rolle darin zu spielen (S. 143). Sholette resümiert das Kapitel mit der Aussage, dass diese Widersprüche in der Rolle der Kunst, schlechte Arbeitsbedingungen und Prekarisierung zur Gründungen von Kreativindustrie-Gewerkschaften führen. Dieser Zwiespalt existiere auf allen Ebenen, so auch in Bezug auf Gentrifizierung, wo Kunst Aufwertung fördert und gleichzeitig den Mainstream Market kurzzeitig durchbrechen kann, indem es den lokalen Wert in Szene setzt (S. 148).

Der dritte Abschnitt ‚Resistance‘ gibt einen Überblick über Sholettes Reflektion über aktivistische Kunst seit den 2000er Jahren. Dabei geht es um die Frage, wie sich oppositionelle Kunst in einer politisch desaströsen Lage und in der aktuellen ökonomischen Realität entwickelt. Eine Antwort, die Sholette gleich zu Beginn gibt, wäre, darauf zu beharren, dass Widerstand niemals nutzlos ist (S. 151). Sholette beginnt dies mit der Analyse der Autorschaft bzw. in diesem Fall der kollaborativen Kunstpraxis und betont, dass die individuelle Autorschaft noch immer das Hauptkriterium für den Wert eines Kunstwerkes sei und das einzelne Künstlerinnen mit ihrer Autorschaft eine eigene ästhetische Marke prägen die anschließend für eine ganze Szene Bedeutung erhalten würde (S. 169). Die Frage ist für ihn daher, welche Konsequenzen sich aus einer kollektiven Autorschaft ergeben. Sholette übernimmt hierbei Deleuzes Position und spricht von ‚Individuals as Dividuals‘, da die Unterscheidung zwischen Selbst und Anderen fluide sei und sich die Anderen innerhalb des Selbst befänden (S. 170). Für kollektive Praktiken treten demnach neue Möglichkeiten auf, die die kapitalistische Produktionskette durchbrechen könnten. Denn sie setzten ihre eigenen Regeln der Mitgliedschaft und definierten, was für sie Kunst sei und worin ihre ästhetischen Leitlinien bestehen. Entsprechend erzeugten sie ihre eigene Autonomie (S. 180).

In dem Kapitel ‚Dark Matter: Activist Art and the Counter-Public Sphere‘ (S. 184), entfaltet Sholette seine These, die er bereits in seinem

2011 erschienen Buch *Dark Matter* vorbrachte: die Relevanz des nicht Gesehenen, des Gegen-Narrativs (S. 185), das ihm zufolge im Schatten der Kulturindustrie existiert und diese überhaupt erst ermöglicht. Seit den 80ern gäbe es jedoch auch Kunstschaffende, die sich mit Selbstbewusstsein im *Dark Matter* aufhalten und gegen den *Mainstream* ankämpfen. Diese würden darauf achten, keine Werke mit Gebrauchswert für die Kunstwelt zu produzieren und ringen demzufolge mit dem *social turn* im *Mainstream*, da der *Dark-Matter-Bereich* keine Nische mehr sei (S. 190). Sholette gibt für die Nische das Beispiel des Kollektivs *Las Agencias*. Es arbeitet in Straßen und *Barrios* und bringt dort Normen und ideologisch Strukturen durcheinander. Als es schließlich in die *White Cube* eingeladen wurde, plant es für die Ausstellung einen Workshop zu zivilem Ungehorsam aufgrund dessen es wieder ausgeladen wird (S. 199).

Das letzte Kapitel trägt den Namen des Buches ‚*Delirium and Resistance*‘, und befasst sich mit der Frage des ‚*social turn*‘ in der Kunstwelt. Eine erste Annäherung gibt Sholette, indem er beschreibt, wie die großen Museen auf den Zug der *Socially Engaged Art* aufspringen. Als einen Grund dafür nennt Sholette die Tatsache, dass partizipative Projekte Budget sparen und gleichzeitig ein großes Publikum generieren (S. 211). Diese Entwicklung ziehe die Kunst aber zugleich in die ökonomische Abwärtsspirale. Sholette betont, dass der Anstieg der NGOs verdeutlicht, dass mehr bürgerliches Engagement gefragt ist, um die Ausfälle des neoliberalen Staats zu kompensieren. Auch das Aufkommen der *Socially Engaged Art* hängt mit dem Zerfall sozialer und urbaner Infrastrukturen zusammen (S. 212). Wie auch zuvor, stellt Sholette erneut die Gleichstellung von Kunst und Kapital dar und nennt als Beispiel Jeff Koons, der seine *Balloon Dogs* auf H&M Tüten druckt; ein Symbol dafür, wie das Kapital bis in die letzten Bereiche der Kunstproduktion hineindrängt (S. 214). *Socially Engaged Art* oder *Community Art* sei, so betont Sholette, dagegen keinesfalls ein neues Phänomen, es sei nur neu, dass sie in den Fokus des Kunstsystems rücken und dass eine immer stärkere Entfremdung vom Werk zu beobachten sei, so dass die soziale Praxis, also kollektive Programme, Performances, Proteste oder Diskussionen nun im Zentrum der Kunstwelt stünden (S. 216). Vor ihrem Hype befand sich die *Socially Engaged Art* bewusst in Opposition zur „*Bare Art*“ und suchte Nischen. Durch ihr Engagement untergrub sie gleichzeitig die Autonomie der Kunst und das Diktum der Zweckfreiheit. Damit einher ging ihre Rolle der realen Aufgabenübernahme und Verantwortung gesellschaftlicher Teilbereiche. Diese Rolle als Outsider der *Socially Engaged Art*/

Community Art sei Sholette zufolge vorbei. Fast jeder Kunststudierende sieht sich gezwungen, die traditionelle Kunstwelt zu verlassen und soziale Verantwortung zu übernehmen. Dabei fühlte sich die traditionelle Community Art Szene von den neuen Entwicklungen bedroht bzw. kolonialisiert, so der Verfasser (S. 218). Diese Verschmelzung von Kunst und Lebenswelt sei nach Sholette aber auch eine große Gefahr, denn sobald keine Unterscheidung mehr zwischen Kunst und alltäglichen Praxen zu beobachten sei, gäbe es keine Reflektion oder ästhetische Repräsentation der Gesellschaft mehr und Kunst werde einfacher Teil einer gewöhnlichen Praxis. Daher gibt es nach Scholette zwei Möglichkeiten, wie sich Socially Engaged Art entwickeln könnte: Gut würde sie sich entwickeln, wenn sie zu einem gesteigerten Klassenbewusstsein oder zu utopischen Imagination wie bspw. bei Occupy Wall Street führte. Zum Schlechten dagegen entwickelte sie sich, wenn sie zu höheren Gewinnmargen der Mainstreaminstitutionen führe (S. 220).

Insgesamt wirft *Delirium and Resistance* mehr Fragen auf als dass es Antworten gibt. Antworten variieren dabei je nach politischem, künstlerischem oder historischem Kontext, der gerade beschrieben wird. Entsprechend werden dem Leser eine Vielzahl an Möglichkeiten bereitgestellt, sich mit dem Problemfeld auseinanderzusetzen, ohne eine explizite Deutung annehmen zu müssen. Dies geschieht jedoch teils auf Kosten der stringenten Argumentation, da aufgeworfene Fragen zwar hergeleitet, aber partiell unbearbeitet fallengelassen werden. So geht es nicht um Antworten, sondern darum, zukünftige Fragestellungen und Debatten über das Paradox von Socially Engaged Art in einer, wie Sholette es nennt, sozial bankrotten Welt aufzuzeigen. Strategien, Taktiken, die Verzahnung von Kunst und Markt, die historische Entwicklung und eine Vielzahl an Praxisbeispielen und Kunstschaffenden werden diskutiert. Dabei scheint ein einheitlicher theoretischer Ansatz zu fehlen, und es wird zugunsten einer enormen Bandbreite an Themen und Praxisbeispielen auf eine stringente und widerspruchsfreie Argumentation verzichtet. So wird Widerspruch fasst schon als Argumentationslogik und die Praxisbeispiele ersetzen die Rolle von Argumenten, da sie die Möglichkeit eines Faktenchecks mit den gesetzten Thesen bereitstellen. Die große Frage nach der Rolle der Kunst, vor allem der Socially Engaged Art und ihrem Verhältnis zur Gesellschaft und dem White Cube wird nicht abschließend geklärt, sondern endet mit einem Appell an das Weitermachen, denn ohne Hoffnung gäbe es keines der in diesem Buch benannten Beispiele. Die gesamtgesellschaftlichen Analysen und ökonomischen Theorieansätze werden meist nur angedeutet und lassen den Leser par-

tiell mit einer offenen Erwartung zurück, da der Titel des Buches einen stärkeren Fokus auf die Krise des Kapitalismus verspricht. Diese wird jedoch nicht in der Tiefe bearbeitet. *Delirium and Resistance* zeichnet sich daher nicht durch die theoretische, sondern praktische Dichte aus und den Einblick, den Scholette dem Leser dadurch in die Socially Engaged Art gewährt. Die Frage nach der Beurteilung seiner eigenen Rolle als Kurator im White Cube Kontext bleibt leider bis zum Ende offen. Trotz alledem versammelt Scholette in *Delirium and Resistance* in dem wenig erforschten Feld der Socially Engaged Art eine beeindruckende Zusammenstellung an Beispielen, empirischen Erfahrungen und Theorienansätzen, die als wichtiger Grundstock für weiterführende Forschung betrachtet werden muss und auch für die Arbeit in Kulturinstitutionen anregende Ideen liefert.

*Jakob Wirth**

Bauhaus Universität Weimar, MA Public Art and New Artistic Strategies

Christiane SCHÜRKMANN (2017): *Kunst in Arbeit. Künstlerisches Arbeiten zwischen Praxis und Phänomen*. Bielefeld (transcript), 288 Seiten.

Wie gestalten sich Arbeitsprozesse im Feld der bildenden Kunst? Wie werden künstlerischer Prozesse wahrgenommen? Wie zeigt sich künstlerische Arbeit? Um diese Fragen zu beantworten, fokussiert die Studie von Christiane Schürkmann *Kunst in Arbeit* künstlerische Arbeitsprozesse im Feld der bildenden Kunst. Hierbei rücken nicht bestimmte Künstler-Stars und ihre individualisierten Arbeitsweisen oder der Kunstbetrieb mit seinen Akteuren in den Fokus, sondern das Zusammenwirken der Akteur_Innen. Christiane Schürkmann, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Soziologie der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz, untersucht mit Ihrer zugleich als Dissertation vorgelegten Buch, das Entstehen von Kunstwerken aus einer soziologisch-ethnografischen Perspektive, die mit praxistheoretischen Ansätzen um die Phänomenologie Maurice Merleau-Pontys ergänzt wird.

Die Studie erforscht die Vollzugspraktiken künstlerischen Arbeitens in Kunstakademien und Kunsthochschulen, Ateliers und Ausstellungen. Hierbei wird von einem empirisch orientierten, heuristischen Praxisver-

* Email: jakob.wirth@uni-weimar.de