

Leuphana Universität Lüneburg
Institut für Kulturtheorie, Kulturforschung und Künste

Autonome Kunst als Dienstleistung?

Bedingungen und Verhältnisse künstlerischer Praktiken am Beispiel
des Projektes *Services* von Andrea Fraser und Helmut Draxler



Magisterarbeit vorgelegt von Marie Hoop

Abgabedatum: 10.01.2013

Studiengang: Angewandte Kulturwissenschaften

Bereich: Kunst und Bildwissenschaften

Erstprüfer: PD Dr. phil. Ulf Wuggenig

Zweitprüfer: Dr. Christoph Behnke

Marie Hoop

Feldstraße 24

21335 Lüneburg

Matrikelnummer: 3003736

Inhaltsverzeichnis

I.	Abkürzungsverzeichnis	IV
II.	Vorbemerkung	V
1	Einleitung und Vorgehensweise der Arbeit	1
2	Das Ausstellungsprojekt <i>Services</i>	5
2.1	Thema der Ausstellung	5
2.2	Der <i>Kunstraum</i> der <i>Leuphana Universität Lüneburg</i> als Ausstellungsort	10
2.3	Ablauf und Organisation der Ausstellung	12
2.4	Zur Form der Ausstellung	14
2.5	Zur Definition von projektorientierter Arbeit als Dienstleistung	15
2.6	Zur Definition von Dienstleistung und immaterieller Arbeit	18
3	Der Autonomiebegriff von Pierre Bourdieu und Andrea Fraser	22
3.1	Vorgeschichte einer Autonomie der Kunst	22
3.2	Die Logik der Felder (Kampf, Legitimität, Distinktion)	25
3.3	Die Entstehung eines relativ autonomen Kunstfeldes	27
3.4	Produktion des Werts: Kunst als „verkehrte ökonomische Welt“	30
3.5	Bedrohungen der künstlerischen Autonomie	33
3.6	Der Autonomiebegriff von Andrea Fraser	36
4	Widerstand gegen den autonomen Kunstbegriff in den 1960er/1970ern	40
4.1	Politisierung in den 1960er Jahren und Künstler/innenbewegungen	42
4.2	“Community-based activism” am Beispiel der <i>Art Workers Coalition</i>	43
4.2.1	Von „Künstler/innen“ zu „Arbeiter/innen“	47
4.2.2	(Re-)Definition des Kunstwerks als geistiges Eigentum	49
4.3	Die Dematerialisierung des Kunstwerks: <i>Dienstleistungsprodukte</i>	51
4.4	“Post-Studio Practices“: <i>Dienstleistungsbeziehungen</i>	54
4.5	Zwischenfazit: Die Aufnahme von Dienstleistungsstrukturen in die Kunst	56
5	Die Kunst der 1990er: Institutionskritik und Kontextkunst	60

5.1	Repolitisierung der Kunst	60
5.2	Ortsspezifität: Erweiterung zum sozialen Ort	62
5.3	Die Methode der kritischen Ortsspezifität bei Andrea Fraser	64
5.4	Interdisziplinäre Praxis	66
5.5	“Artistic Research“ am Beispiel von Renée Green	68
6	Spannungsfelder im Kunstfeld am Beispiel der Projekte von <i>Services</i>	70
6.1	Institutionsbezogene Dienstleistungen: <i>Dienstleistungsfunktionen</i>	71
6.1.1	<i>Serving Institutions: Mining the Museum</i> von Fred Wilson	72
6.1.2	<i>Serving Art & Artist</i> : Die Rolle von Kurator/innen	74
6.1.3	<i>Serving Audiences</i> : Andrea Frasers <i>Acoustic Guide</i>	79
6.1.4	Strukturelle Probleme der Institution	81
6.1.5	Zwischenfazit: Kritikpotential einer „bezahlten“ Kritik?	84
6.2	Gemeinschaftsbezogene Dienstleistungen und "alternative spaces"	87
6.2.1	Selbstorganisation: <i>BüroBert/FriesenWall 120</i>	88
6.2.2	<i>Serving Communities: Die Offene Bibliothek</i> von Clegg&Guttman	90
6.2.3	Zwischenfazit: Problematisierung der Begrifflichkeiten	92
6.3	Unternehmensbezogene Dienstleistungen: Frasers Projekt in der <i>EA-Generali</i>	95
6.4	Dimensionen der Autonomie in der Dienstleistungskunst	99
6.4.1	Problematisierung des Autonomiebegriffs	99
6.4.2	Die ästhetische Dimension	102
6.4.3	Die ökonomische Dimension: Autonomie als Basis der Selbstaussbeutung	106
6.4.4	Die rechtliche und politische Dimension	109
7	Fazit	113
7.1	Kritik an <i>Services</i>	113
7.2	Prekäre Arbeitsbedingungen und Möglichkeiten der Selbstorganisation	117
7.3	Kritikalität und Komplizenschaft	120
7.4	Ausblick	123
III.	Anhangsverzeichnis	127
IV.	Literaturverzeichnis	133

I. Abkürzungsverzeichnis

AWC: Art Workers Coalition

BBK: Bund Bildender Künstler

ICA: Institute of Contemporary Arts

MOMA: Museum of Modern Art

NEA: National Endowment for the Arts

PASTA: The Professional and Administrative Staff Association of the Museum of Modern
Art

VARA: Visual Artists Rights Act

WAC: Women's Action Coalition

II. Vorbemerkung

Bei meiner Arbeit an einem Archiv für den *Kunstraum* der *Leuphana Universität Lüneburg* im Jahre 2011 stieß ich auf Materialien über das *Kunstraum*-Projekt *Services*, organisiert von der amerikanischen Künstlerin Andrea Fraser und dem österreichischen Kunstkritiker, -kurator und damaligen Leiter des *Münchener Kunstvereins* Helmut Draxler. Da ich mich während meines Studiums intensiv mit Andrea Fraser und ihrer institutionskritischen Praxis beschäftigt, hatte weckten diese mein Interesse.

Services wird zwar in vielen Publikationen über Frasers Praxis genannt, doch wurde es bisher noch nicht umfassend wissenschaftlich aufgearbeitet. Bei meinen Recherchen stieß ich auf die Videoaufnahmen der „Arbeitsgruppen-Ausstellung“ von 1994, die bis heute unveröffentlicht sind.¹ Die bisher existierenden Publikationen über *Services* zeigen lediglich Photographien der Diskussionsrunde.

Im Zuge dieser Arbeit digitalisierte ich das Videomaterial, sichtete es und analysierte es inhaltlich. Aufgrund des Umfangs konnte es nicht transkribiert werden, stattdessen wurde versucht, anhand umfangreicher Notizen und Protokolle, die wichtigsten Aspekte der Diskussionen herauszuarbeiten.² Außerdem stand mir ein Teil des historischen Materials über die Künstler/innenbewegungen der 1960er/1970er Jahre, das die beiden Organisator/innen recherchiert und zusammengestellt hatten, in Form von Photokopien zur Verfügung und diente als Grundlage für den historischen Teil.³

¹ Die sechs Videoaufnahmen befinden sich auf DVD im Anhang. Die Diskussionen umfassen ca. 11 Stunden, die öffentliche Präsentation ca. 2h.

² Im Laufe meiner Untersuchungen entdeckte ich, dass die Transkriptionen der ersten drei Videobänder 1997 in gekürzter Form in der Zeitschrift *October* abgedruckt wurden. Diese dienten ergänzend zu den Notizen als Grundlage.

³ Die historischen Materialien wurden größtenteils von Fraser recherchiert und stammen zum Teil aus den Archiven des *Museums of Modern Art*. Da die genauen Quellen des Materials aber nicht angegeben sind, wurden sie für die Verwendung in dieser Arbeit durchnummeriert und thematisch benannt. Die verwendeten Teile des historischen Materials befinden sich im Anhang.

1 Einleitung und Vorgehensweise der Arbeit

Diese Arbeit behandelt das Ausstellungsprojekt *Services: Bedingungen und Verhältnisse projektorientierter künstlerischer Praktiken (Services: The Conditions and Relations of Service Provision in Contemporary Project-Oriented Practice)*⁴, das von Januar bis Februar 1994 auf Einladung von Beatrice von Bismarck, Diethelm Stoller und Ulf Wuggenig im *Kunstraum* der *Leuphana Universität Lüneburg* stattfand und sich mit den veränderten Arbeitsbedingungen und -verhältnissen in der projektorientierten künstlerischen Praxis beschäftigte.

Das Projekt *Services* kann in mehrerer Hinsicht als bedeutend angesehen werden: Zunächst lieferte *Services* das neue Konzept einer „Arbeitsgruppen-Ausstellung“ („*Working-Group-Exhibition*“), bei der sich Künstler/innen und Kurator/innen trafen, um über Probleme der künstlerischen Praxis zu diskutieren und Richtlinien für verbesserte Arbeitsbedingungen zu entwerfen. *Services* stellte somit vielmehr einen Diskurs über künstlerische Praxis dar, als eine auf visuellen Objekten basierende Ausstellung. Der Titel des Ausstellungsprojekts gründet zudem auf der Annahme der Organisator/innen Helmut Draxler und Andrea Fraser, dass die Arbeitsbedingungen und Spannungsverhältnisse in der projektorientierten künstlerischen Praxis der 1990er Jahre Ähnlichkeiten mit den Bedingungen und Verhältnissen einer Dienstleistung aufweisen. Dieser Vergleich von künstlerischer Praxis mit einer Dienstleistung wirft zunächst viele Fragen auf: So scheint die Autonomie des Künstlers/der Künstlerin oder die Freiheit der Kunst von ökonomischen Zwängen im Widerspruch zu zweckgerichteten Formen der Produktion wie der Dienstleistung, die einem Auftraggeber oder einer bestimmten Gruppe „dienen“ soll, zu stehen.⁵ Dies hängt auch mit der Vorstellung von Kunst als einer letzten autonomen Domäne der Zweckfreiheit zusammen, die noch stark in der Gesellschaft verankert ist. Mit diesem spannungsreichen Verhältnis spricht *Services* ein sehr aktuelles Thema an: Das Verhältnis von Kunst und Arbeit bzw. Kunst und Dienstleistung sowie die Arbeitsbedingungen von Künstler/innen und Kulturproduzent/innen werden in Zeiten der kulturindustriellen Produktion wieder zunehmend in theoretischen Abhandlungen und Ausstellungen thematisiert.⁶

⁴ Der vollständige Titel der Arbeitsgruppen-Ausstellung wird im Folgenden auf *Services* verkürzt.

⁵ Vgl. Lemke, 2012.

⁶ Bspw. die Ausstellungen *Work to do! Selbstorganisation in prekären Arbeitsbedingungen* in der *Shedhalle* in Zürich 2007/2008 und die Ausstellungen *Kunst...Arbeit* in der *Südwestdeutschen Landesbank* 1997. Vgl. auch die Vortragsreihe *Beau Travail- Vortragsreihe zum Thema Arbeit* in der *Halle für Kunst* Lüneburg 2011 mit

Diese Arbeit will hinterfragen, inwiefern die Bedingungen und Verhältnisse projektorientierter künstlerischer Arbeiten mit einer Dienstleistungen verglichen werden können bzw. inwiefern dieser Vergleich auch problematisiert werden kann. Zudem ist es ein zentrales Anliegen dieser Arbeit das Spannungsverhältnis zwischen Kritik und Affirmation, dass die Charakterisierung von Kunst als Dienstleistung beinhaltet, anhand der Projekte der teilnehmenden Künstler/innen von *Services* herauszuarbeiten. Dabei wird ersichtlich, dass dieses Spannungsverhältnis insbesondere vor dem Hintergrund der Frage nach der Autonomie der Kunst, die scheinbar im Widerspruch zu ihrer Indienstnahme steht, deutlich wird. Zentral für die folgende Untersuchung sind deshalb der Autonomiebegriff von Andrea Fraser und Pierre Bourdieu. Anhand ihres Autonomiebegriffs soll gezeigt werden, inwiefern das Aufgreifen von Dienstleistungsstrukturen von Künstler/innen auch als eine gezielte Kritik am Autonomiebegriff intendiert war.

Der zweite wichtige Untersuchungspunkt dieser Arbeit ist die historische Herleitung projektorientierter Kunst oder Dienstleistungskunst, die insbesondere in Frasers Ausführungen zum Dienstleistungsbegriff deutlich wird. Anhand ihrer Theoretisierung soll deshalb nachverfolgt werden, wie der fundamentale Wandel im Verständnis der Rolle des Künstlers/der Künstlerin mit dem Einzug von dienstleistungsähnlichen Strukturen in die Kunstpraxis zusammenhängt. Fraser und Draxler gehen davon aus, dass die Entwicklung von Kunst als Dienstleistung auf den historischen Entwicklungen der 1960er/1970er Jahre, insbesondere auf ortsspezifischen, konzeptuellen und "post-studio"-Praktiken, basiert. Deshalb wird diese Arbeit die institutionskritische und projektorientierte Kunst der 1990er, die *Services* repräsentiert, in den Kontext der institutionskritischen Praxis der 1960er/1970er Jahre einordnen.

Neben dem Anspruch ein bisher wenig erforschtes Projekt zu dokumentieren und seine Relevanz für die heutige künstlerische Praxis aufzuzeigen, versucht, diese Arbeit insbesondere die Entwicklung von Frasers Dienstleistungsbegriff herzuleiten. Andrea Frasers Theoretisierung zu dem Begriff der Dienstleistung und der Autonomie kann als grundlegend für die Behandlung von *Services* angesehen werden, da durch sie erst die Reichweite des Dienstleistungsbegriffs für die Kunst ersichtlich wird.

Einleitend werden das Thema der Ausstellung sowie die Organisationsform und die teilnehmenden Künstler/innen und Kurator/innen vorgestellt. Daraufhin folgt eine Begründung der Wahl des *Kunstraums* der *Leuphana Universität Lüneburg* als Ausstellungsort und eine nähere Untersuchung von dessen Konzept.

Die Einführung des Autonomiebegriffs erfolgt im dritten Kapitel anhand des feldtheoretischen Autonomiebegriffs des französischen Soziologen Pierre Bourdieu. Bourdieu fokussiert sich insbesondere auf das künstlerische Feld, dessen Autonomie er darin erkennt, seine Regeln und Normen selbst zu bestimmen, das er zugleich aber der ständigen Gefahr externer Indienstnahmen ausgesetzt sieht. Hier sollen zunächst die wichtigsten Begriffe aus Bourdieus Feldtheorie kurz umrissen werden, um sie später bei der Untersuchung von *Services* aber auch bei der Untersuchung von Andrea Frasers Autonomiebegriff und ihrer künstlerischen Praxis einzubeziehen. Deswegen nimmt diese Arbeit insbesondere auf ihre grundlegenden Texte zum Dienstleistungsbegriff und zum Autonomiebegriff sowie die Texte zu dem Ausstellungsprojekt *Services*⁷ Bezug. Frasers Autonomiebegriff wie auch ihre künstlerische Praxis weisen deutliche Anknüpfungspunkte an Bourdieus auf. Doch unterteilt Fraser die künstlerische Autonomie in mehrere Dimensionen, die sich auf die künstlerische Praxis beziehen und ebenfalls im dritten Kapitel eingeführt werden sollen.

Der vierte historische Teil stellt die Entstehung künstlerischer Projektarbeit oder Dienstleistungskunst sowie den damit einhergehenden fundamentalen Wandel im Verständnis der Rolle des Künstlers/der Künstlerin und des Kunstwerks dar, indem eine der ersten institutionskritischen Bewegungen, die *Art Workers Coalition (AWC)* sowie die *Conceptual Art* näher beleuchtet werden. In einem Zwischenfazit wird die Bedeutung dieser ersten historischen Phase der Kritik für die Generation institutionskritischer Künstler/innen in den 1990er Jahren sowie ihre Relevanz für die Entwicklung von Projektarbeit und Dienstleistungskunst auf der Basis von Andrea Frasers Untersuchungen zum Dienstleistungsbegriff herausgestellt.

Im Anschluss soll in Kapitel fünf die institutionskritische Kontextkunst der 1990er in ihren wichtigsten Begrifflichkeiten und Tendenzen (wie Ortsspezifität, Interdisziplinarität) dargestellt werden, da diese eine wichtige Rolle für die künstlerischen Projekte, die bei *Services* vorgestellt wurden, spielen.

⁷ Dabei bezieht sich diese Arbeit hauptsächlich auf die Texte: *How to provide an artistic service?*, als Vortrag zuerst 1994 im *Depot* Wien gehalten und auf die beiden Texte *Whats intangible, transitory, mediating, participatory, and rendered in the public sphere? I+II*, zwei Essays, die 1997 in gekürzter Form in der Zeitschrift *October* veröffentlicht wurden.

Dieser Teil geht insbesondere auf die künstlerische Praxis Andrea Frasers ein, die sich während ihrer gesamten künstlerischen Laufbahn mit dem Thema der künstlerischen Arbeit als Dienstleistung beschäftigt hat und insbesondere die Methode der kritischen Ortsspezifität als grundlegend für kritische künstlerische Praxis herausstellt.

Anhand der Projekte, die in *Services* Diskussionsgegenstand waren, werden im sechsten Kapitel einige Spannungsfelder, in denen die teilnehmenden Künstler/innen stehen, herausgearbeitet. Hier steht besonders die soziale Dimension projektorientierter Kunst im Mittelpunkt, d.h. die Beziehungen, die Künstler/innen zur Institution, zum Kurator/zur Kuratorin, aber auch zur Öffentlichkeit oder zu Unternehmen als Auftraggebern einnehmen. Dabei sollen insbesondere die Abhängigkeitsverhältnisse und Konflikte, in welche sich Künstler/innen begeben, wenn sie ein Projekt für eine Institution konzipieren, herausgestellt werden. Zum Ende von Kapitel sechs werden die wichtigsten Fragen und Problematiken in den Diskussionen von *Services* noch einmal aufgegriffen und in Beziehung zu dem Autonomiebegriff gebracht. Dieser Teil soll überprüfen, inwiefern sich der Autonomiebegriff auf die projektorientierte Kunst der 1990er anwenden lässt bzw. welche Probleme bei der Bezeichnung von Kunst als „autonom“ auftauchen. Anhand von Frasers Autonomiebegriff soll herausgestellt werden, welche Dimensionen der Autonomie *Services* untersucht, um deren Bedeutung auf der Mikroebene des einzelnen Künstlers/der einzelnen Künstlerin und seiner/ihrer Arbeitsbedingungen herauszustellen und erste Schlüsse für die künstlerische Praxis zu ziehen.

Abschließend soll gefragt werden, ob Kunst in Form einer Dienstleistung ihr kritisches Potenzial aufrechterhalten kann, oder ob sie nicht vielmehr zu sehr affirmiert und dadurch selbst institutionalisiert wird. Zudem folgt ein kritischer Rückblick auf das Projekt und die Ausstellung *Services*. Dabei wird die Relevanz der Fragestellungen von *Services* für die heutige künstlerische Praxis aufgezeigt, indem Problemfelder in den Arbeitsbedingungen von Künstler/innen heute thematisiert werden und ein Ausblick für Lösungsansätze gegeben wird.⁸

⁸ In der folgenden Untersuchung dienen insbesondere die Filmaufnahmen von *Services* sowie die Texte von Andrea Fraser und Helmut Draxler zu der Ausstellung in dem Ausstellungskatalog *Games, Fights, Collaborations* als Grundlage.

2 Das Ausstellungsprojekt *Services*

Anfang der 1990er Jahre gewannen projektorientierte künstlerische Praktiken zunehmend an Bedeutung und wurden zunächst als „Kontextkunst“ oder „institutionskritische Kunst“ bezeichnet. Die formalen, sozialen und ideologischen Bedingungen, unter denen Kunst produziert, distribuiert, präsentiert und rezipiert wurde, gerieten zunehmend ins Blickfeld der Künstler/innen.⁹ Die sozialen Beziehungen innerhalb des Kunstfeldes und die eigene Rolle als Künstler/in in diesem Feld, wurden von institutionskritischen Künstler/innen in ortsbezogenen und kritischen Arbeiten thematisiert. Auch *Services* machte die institutionellen Bedingungen künstlerischer Praxis zum Thema, jedoch bezogen auf die sozialen Beziehungen innerhalb der Institution wie auf die konkreten praktischen und materiellen Arbeitsbedingungen von Künstler/innen.

2.1 Thema der Ausstellung

In ihrem einleitenden Text *Services: Proposal for an Exhibition and a Topic of Discussion* sowie in ihrer Ansprache zu Beginn der Diskussion erklären die beiden Initiator/innen von *Services*, wie sich das Projekt entwickelte und machen die Problematiken, die *Services* behandelt, deutlich. Fraser stellt fest, dass die Nachfrage von Institutionen und Kurator/innen nach projektorientierten künstlerischen Arbeiten gestiegen ist und Künstler/innen immer häufiger eingeladen werden, „neue Arbeiten für spezifische Situationen zu liefern“¹⁰ oder „individuelle Projekte für Organisationen durchzuführen“.¹¹ In Diskussionen mit anderen Künstler/innen – Fraser traf sich im Jahre 1993 wiederholt mit Michael Clegg, Mark Dion und Julia Scher in New York – wird deutlich, dass diese neuen Entwicklungen einige Probleme mit sich bringen, die im Folgenden aufgezeigt werden sollen.¹²

⁹ Vgl. Weibel, 1994, S. xiv.

¹⁰ S. Fraser, 1996a, S. 94.

¹¹ S. ebd. S. 94. Fraser sagt hierzu: „There is suddenly much greater demand by curators, institutions, programs, a greater interest in artists, more invitations, to undertake working response to specific situations and sights.“ Als Beispiele für die größere Nachfrage nach projektorientierten Arbeiten nennt Fraser *Sonsbeek 93* (Arnheim), *Project Unité* (Firminy), eine Ausstellung, die in der unbewohnten Hälfte des sozialen Wohnungsbaus von Le Corbusier organisiert wurde, *Kontext Kunst* in der Neuen Galerie in Graz; *On taking a normal situation*, eine Ausstellung in Antwerpen 1993 im *Museum van Hedendaagse Kunst*, *Sculpture Chicago* und *Viennese Story* in der Wiener Secession, *Whitney Biennial* und die *Biennale in Venedig*. Vgl. dazu auch Kube Ventura, 2002, S. 69. Kube Ventura nennt noch einige weitere Ausstellungen, die insbesondere projektorientierte Kunst zeigen: Die Ausstellungen *Culture in Action* (Chicago), *Oppositionen&Schwesternfelder* (Wien, Kassel), *Backstage* (Hamburg, Luzern), *Integrale Kunstprojekte* (Berlin), *Fontanelle* (Potsdam), *Real* (Salzburg, Wien, Graz).

¹² Vgl. Fraser, 1996a, S. 210.

Die steigende Nachfrage der Institutionen nach ortsspezifisch durchgeführten Projekten, so Fraser und Draxler, stehe häufig im Kontrast zu schlechten Arbeitsbedingungen, der unangemessenen Vergütung und der mangelhaften Anerkennung der Arbeit.¹³ Neben ihrer unzureichend bezahlten Arbeiten würden zudem häufig zusätzliche Dienstleistungen von Künstler/innen verlangt, so verdeutlicht Fraser: *"In addition to being expected to undertake site-specific projects for little or no fee, artists were routinely expected to design invitations, posters, advertisements and catalogs, write catalog texts or prepare sections of catalogs without compensation."*¹⁴ Zudem, so die Kritik der Künstler/innen, gebe es keine einheitlichen arbeitsrechtlichen Honorarregelungen: *"Sometimes artists were promised fees only to be told after the exhibition opened that those fees were considered part of the project budgets and had already been used up in production."*¹⁵

Aber auch Probleme, welche die Rechte von Künstler/innen und die Ausstellung ihrer Arbeiten betreffen, spielten eine wichtige Rolle. Viele Künstler/innen erfuhren Zensur durch die Institutionen und mussten um ihre Autonomie bei der Umsetzung ihrer Projekte fürchten. Andrea Fraser beschreibt die prekäre Situation:

*"Artists returned to exhibition sites a few weeks after the opening to find that their works were not maintained, not functioning or even had been removed. Or, at the end of exhibitions, curators de-installed projects without consulting the artist, effectively destroying them. Or at the end of exhibitions, organizations refused to return de-installed materials. Artists undertook transitory projects to find out after the show came down that they had no rights to the documentation produced by the organizations (or had to pay access to it). Or, after clearly stating research requirements and critical orientation in the proposal, projects were cancelled midway when the material became too sensitive or too difficult. Or curators claimed the right to review and edit material prior to presentation."*¹⁶

Konfliktpotential sehen die Teilnehmer/innen von *Services* besonders in den Unsicherheiten und Schwierigkeiten seitens der Institution im Umgang mit ortsspezifischen Projektarbeiten. Draxler wirft das Problem auf, dass Institutionen den Entwicklungen in der künstlerischen Praxis oft „*hinterherhinken*“¹⁷ und sich ihnen in ihrer Infrastruktur erst zeitversetzt anpassen würden. Während produktorientierte künstlerische Arbeiten fest im System aus Galerien, Kritiker/innen, Sammler/innen und Museen verankert seien, da Ausstellungen und Institutionen häufig eine gewisse „*Objekthaftigkeit*“ oder „*Begegnung physischer Art*“¹⁸ verlangten, würden ortsspezifische und konzeptuelle Praktiken, die nicht auf der Produktion

¹³ Vgl. Draxler/Fraser, 1996, S. 196.

¹⁴ S. Fraser, 1996a, S. 210.

¹⁵ S. Fraser, 1996a, S. 210.

¹⁶ S. Fraser, 1996a, S. 211.

¹⁷ Vgl. Draxler, Öffentliche Präsentation, 1994, 00:09:20h; und vgl. Bauer, 1994, Öffentliche Präsentation, 1994, 1:00:22h.

¹⁸ S. Fraser, 1996a, S. 96.

von Objekten beruhen, zunehmend marginalisiert werden, so Fraser. Ein weiteres Problem liege in der Auflösung traditioneller Rollen, weshalb Kompetenzgebiete z.B. von Künstler/in und Kurator/in zunehmend Überschneidungen aufwiesen. Während Künstler/innen für die Ausführung von kuratorischen Funktionen nicht ausreichend bezahlt würden, fühlten Kurator/innen sich in ihrer Rolle oft als „*Produzenten für kommerzielle Galerien*“ oder als „*Dienstleistungsabteilungen*“¹⁹ für Künstler/innen degradiert. Dabei komme einerseits die Frage auf, inwieweit Künstler/innen in Ausstellungsprozesse und institutionelle Abläufe bzw. Hierarchien intervenieren dürfen und andererseits inwieweit die Institution in das Projekt des Künstlers/der Künstlerin eingreifen dürfe. Hiermit sind einige Probleme, die die neuen Verhältnisse und Beziehungen in der Projektarbeit in den 1990ern für Künstler/innen und Kurator/innen mit sich bringen, deutlich geworden, sollen aber später in der genaueren Untersuchung der Diskussionen zu *Services* noch vertieft werden.

Ziel von *Services* war es, diese neuen Verhältnisse in der künstlerischen Praxis zu klären bzw. zu reglementieren und Lösungen für Konfliktsituationen zu finden, aber auch die eigene ökonomisch prekäre Lage zu thematisieren. So sagt Fraser:

*"My motive for initiating services came from the complications and conflicts as a result of entering into relations with curators and organizations for which there were no accepted standards of professional practice, as well as from the frustration of working full time and for prestigious exhibitions still not being able to make a living."*²⁰

Um die prekäre Situation von Künstler/innen zu verdeutlichen und ihre Erfahrungen bei der Durchführung von Projektarbeiten zu sammeln, führten Andrea Fraser und Helmut Draxler 1993 Befragungen zu den bevorzugten Arbeitsbedingungen von Künstler/innen durch und ließen Fragebögen von dreißig – von Fraser und Draxler als „projektorientiert“ eingestuft – Künstler/innen ausfüllen.²¹

Sie wollten versuchen, auf der Grundlage dieser Befragung kollektiv etablierte Richtlinien für Projektarbeit zu entwickeln, um die neuen Verhältnisse in der künstlerischen Praxis und

¹⁹ S. Draxler/Fraser, 1996, S. 72. Engl. ebd., S.196: *"While curators are increasingly interested in asking artists to produce work in response to specific existing or constructed situations, the labor necessary to respond to those demands is often not recognized or adequately compensated. Conversely many curators comitted to project development are frustrated by finding themselves in the role of producers for commercial galleries, or 'service departments' for artists they find uninterested in dialogue."* Vgl. hierzu auch Kapitel 6.1.2.

²⁰ S. Fraser, 1994, S. 154 f.

²¹ Vgl. Fraser, 1996a, S.95. Fragebogen siehe Anhang. Die Künstler/innen, an die der Fragebogen gesendet wurde, waren: Vito Acconci, Dennis Adams, Fareed Armaly, Michael Asher, Judith Barry, Andrea Blum, Daniel Buren, Tom Burr, Fritz Rahmann, *BüroBert*, Mel Chin, Clegg&Guttman, Stephan Dillemath, Mark Dion, Ericson&Ziegler, Peter Fend, Dan Graham, Renée Green, *Group Material*, Hans Haacke, *Haha*, Ann Hamilton, Amy Hauff, Michael Joo, John Knight, Joseph Kosuth, Louise Lawler, Sol LeWitt, Daniel Martinez, Mathew Mc Caslin, Brenda Miller, Christian Philipp Müller, Laurie Parons, Dan Peterman, Gerwald Rockenschaub, Martha Rosler, Julia Scher, Tom Scully, Jessica Stockholder, Lincoln Tobier, Jeffery Vallance, Lawrence Weiner, Fred Wilson, Krzysztof Wodiczko, Heimo Zobernig.

insbesondere die Beziehung zu den Institutionen zu reglementieren, vertraglich zu verankern und ggf. sogar eine Art von Interessenverband von Künstler/innen und Kurator/innen zu gründen.²² Fraser und Draxler beabsichtigten außerdem, die Ergebnisse in einer Datenbank zu veröffentlichen, um auf diese Weise Künstler/innen zu ermutigen, ihre Rechte stärker einzufordern. Die gewonnenen Erkenntnisse sollten als Grundlage für einen allgemeinen Vertrag dienen, der von einer größeren Gruppe von Künstler/innen entwickelt werden sollte.²³ Wie solche Richtlinien für Projektarbeit aussehen könnten bzw. wie sich die Beziehung zwischen Künstler/innen, Kurator/innen und Institutionen zukünftig gestalten könnte, sollte Thema der Diskussionen der „Arbeitsgruppen-Ausstellung“ sein, für die Fraser und Draxler zeitgleich ein Konzept entwickelten. Zu der „Arbeitsgruppen-Ausstellung“, die vom 22. bis zum 23. Januar 1994 im *Kunstraum der Universität Lüneburg* stattfand, wurden vierzehn Künstler/innen und Kurator/innen eingeladen, um Themen der aktuellen künstlerischen und kuratorischen Praxis zu diskutieren und entstehende Problemfelder zu thematisieren. Die eingeladenen Künstler/innen und Kurator/innen kamen aus dem künstlerischen Umfeld von Fraser und gehörten einer Generation von Künstler/innen an, die kollektiv und projektorientiert arbeiteten und häufig als „zweite Generation“²⁴ der Institutionskritik bezeichnet wurde.²⁵

Die „Arbeitsgruppen-Ausstellung“ kann mit einer Art Workshop oder Symposium verglichen werden und sollte die Grundlage für ein andauerndes Diskussionsforum schaffen, in dem sich Kunstproduzent/innen untereinander über praktische und materielle Probleme austauschen können.²⁶ *Services* stellt somit einen Versuch dar, den Künstler/innen durch ein Forum die Möglichkeit zu geben, auf der Basis ihrer gemeinsamen Erfahrungen Interessen zu formulieren und damit sowohl ihre Arbeitsgrundlage als auch ihre Position im Kunstfeld zu stärken.²⁷

Eine grundlegende Methode oder Vorgehensweise, welche die Verhältnisse zwischen Künstler/innen und Institutionen regelt, würde es Künstler/innen zudem ermöglichen, so Fraser, mehr Durchsetzungsmöglichkeiten und Einfluss gegenüber den Kunstinstitutionen zu

²² Vgl. Fraser, 1994, S. 155.

²³ Vgl. Fraser, 1996a, S. 95.

²⁴ Vgl. Fraser, 2006b, S. 306. Vgl. dazu auch Alberro, 2005a, S. xxiii. Die Bezeichnungen als „zweite“ oder „dritte“ Generation der Institutionskritik variieren je nach Autor. Während Alberro diese Generation von Künstler/innen als „dritte Generation“ bezeichnet, rechnet Fraser sich selbst der „zweiten Generation“ zu. In dieser Arbeit wird im Anschluss an Fraser die Einordnung als „zweite Generation“ übernommen.

²⁵ Teilnehmer/innen waren Andrea Fraser, Helmut Draxler, Fred Wilson, Renée Green, Susan Cahan, Iwona Blazwick, Judith Barry, Fritz Rahmann, Ute Meta Bauer, Stephan Dillemath, Ulrich Bischoff, Martin Clegg & Michael Guttmann, Christian Philipp Müller und das Künstler/innenkollektiv *BüroBert* (Jochen Becker und Renate Lorenz).

²⁶ Vgl. Fraser, 1996a, S. 95.

²⁷ Vgl. Fraser, 1996a, S. 95.

gewinnen. Deshalb war es auch ein Ziel von *Services*, in Selbstorganisation professionelle Modelle für projektorientierte künstlerischer Praxis zu erarbeiten. In ihrem Aufsatz *How To Provide An Artistic Service*, der als Grundlage für eine spätere Publikation zu dem Thema dienen sollte, beschreibt Fraser diese Entwicklung von Rahmenbedingungen und Richtlinien von Künstler/innen für Künstler/innen auch als *“professional model of collective self-regulation.”*²⁸ Die Entwicklung einer gemeinsamen Vorgehensweise stelle dabei nicht nur eine politische Entscheidung für Arbeitsbedingungen von Künstler/innen dar, so Fraser und Draxler, sondern könne einen Wandel in der Funktion und Aktivität von Künstler/innen bewirken.²⁹

Ein Ort, an dem Produzent/innen einander als Produzent/innen ansprechen können, fehle schon seit langem im künstlerischen Feld, so Fraser.³⁰ Deshalb fanden die Arbeitsgruppensitzungen weitgehend unter Ausschluss der Öffentlichkeit statt. Das Projekt sollte weitergeführt werden und das entstehende Archiv beständig erweitert werden. Draxler und Fraser planten, die Arbeitsgruppentreffen alle zwei Jahre an einem anderen Ort zu wiederholen und diese mit einer zweimal jährlich erscheinenden Publikation mit Zusammenfassungen oder gekürzten Protokollen von Arbeitsgruppen-Diskussionen zu begleiten.³¹ Die Ausstellung wanderte im Jahre 1994 bis Anfang 1995 noch an andere Ausstellungsorte in Europa, darüberhinaus fanden jedoch keine weiteren Arbeitsgruppentreffen statt.

²⁸ S. Fraser, 1994, S. 155.

²⁹ Vgl. ebd., S. 155. Dazu Fraser: *“resolutions on practical problems often represent political decisions which may impact not only the working conditions of artists but also the function and meaning of their activity.”*

³⁰ Vgl. Fraser, 1996a, S. 17.

³¹ Vgl. Draxler/Fraser, 1996, S.72.

2.2 Der Kunstraum der Leuphana Universität Lüneburg als Ausstellungsort

Das Projekt *Kunstraum* der *Universität Lüneburg* wurde Anfang der 1990er Jahre von Diethelm Stoller, Ulf Wuggenig und Beatrice von Bismarck aus dem Studiengang der Angewandten Kulturwissenschaften heraus entwickelt und im Jahre 1994 mit Unterstützung der Stiftung Niedersachsen formell institutionalisiert.³² *Services* war die erste Ausstellung, die im *Kunstraum* stattfand.³³

Als eines der allgemeinen Ziele des Projektes wurde damals die „Überwindung von historisch überkommenen disziplinären Beschränkungen in der Beschäftigung mit Kunst“³⁴ und die Schaffung eines „Forum[s] für den Dialog und die Begegnung zwischen den heute stark segregierten künstlerischen und wissenschaftlichen Gemeinschaften“³⁵ formuliert.

In Anlehnung an die Reformvorschläge des *Collège de France* (1987) über das „Bildungswesen der Zukunft“ sollten professionelle Künstler/innen systematisch in die universitäre Lehre und Forschung integriert werden.³⁶ Der *Kunstraum* sollte somit als Plattform dienen, die eine Auseinandersetzung zwischen künstlerischem und akademischem Feld ermöglichte. Mit den Projekten wurde versucht, einen Austausch zwischen zeitgenössischer Kunst und anderen Disziplinen wie der Soziologie, der Ökonomie, der Sprach-, Kommunikations- und Medienwissenschaften, der Ökologie sowie der Kulturinformatik zu initiieren, welche bis dahin an deutschen Universitäten strikt voneinander getrennt wurden.³⁷ Dieser interdisziplinäre Ansatz geht auch aus dem 1986 gegründeten Studiengang „Angewandte Kulturwissenschaften“ hervor, der wie die „Cultural Studies“ im angelsächsischen Raum geistes- und humanwissenschaftliche Ansätze mit sozial- und kommunikationswissenschaftlichen Ansätzen verbindet und darüber hinaus auch Umweltwissenschaften und Wirtschaftswissenschaften mit einbezieht.

Die drei Gründer/innen des *Kunstraums* stammen aus unterschiedlichen Disziplinen, die im Bereich der Kulturwissenschaften angesiedelt sind. Während Ulf Wuggenig, heutiger Leiter des Kunstraums und Studiengangsleiter der Kulturwissenschaften, aus dem Bereich der Kunstsoziologie stammt, ist Diethelm Stoller als ehemaliger Leiter der Medienzentrums eher

³² Vgl. Bismarck/Stoller/Wuggenig, 2000, S.119. Wichtig ist zu beachten, dass der *Kunstraum* sich damals noch in der Feldstraße 1c befand und noch nicht auf dem Universitätscampus.

³³ Vgl. Bismarck, Section 1, 1994, 00:02:43h.

³⁴ S. Bismarck, Section 1, 1994, 00:02:40h.

³⁵ S. Presseinformation *Kunstraum* 1994, s. Anhang.

³⁶ Vgl. Bismarck/Stoller/Wuggenig, 2000; S.120. Vgl. dazu auch *Collège de France*, 1987.

³⁷ Vgl. Bismarck/Stoller/Wuggenig, 2000, S. 122.

dem Feld der Kulturinformatik, Mathematik und Physik zuzuordnen und Beatrice von Bismarck, heute Professorin für Kunstgeschichte und Bildwissenschaft an der *Hochschule für Grafik und Buchkunst* in Leipzig, dem Bereich der Kunstgeschichte. Die *Universität Lüneburg* war somit die erste europäische Universität, die einen dauerhaften Ort einrichtete, an dem Positionen der internationalen zeitgenössischen Kunst bzw. des kritischen und wissenschaftlichen Kunstdiskurses mit der universitären Lehre verbunden werden.³⁸ Wuggenig betont, dass der *Kunstraum* im Unterschied zu anderen Institutionen wie Kunstvereinen oder Kunsthallen nicht vorrangig als Ausstellungsraum fungiert, sondern vielmehr als „Ort eines Diskurses“.³⁹

Wichtig bei der Auswahl der Kunstprojekte war den Initiatoren die Vereinbarkeit der Projekte mit dem universitären Diskurs und ein Interesse am interdisziplinären Austausch mit Wissenschaftler/innen, Lehrenden und Studierenden aus verschiedenen Fächern und Disziplinen, aber auch das Potenzial, neue Denkanstöße für die Forschung zu geben.⁴⁰ Projekte im *Kunstraum*, die sich an der Grenze zwischen Wissenschaft und Kunst bewegen, werden somit als Impulsgeber für einen umfassenderen wissenschaftlichen Diskurs gesehen, der Begleitveranstaltungen, Forschungsprojekte, Publikationsreihen und empirische Forschungen oder Erhebungen mit einschließt.⁴¹ Die Studierenden wurden und werden auch heute noch an der Vorbereitung und der Organisation der Ausstellungsprojekte beteiligt, wodurch sie im Laufe ihrer Ausbildung berufsbezogene praktische Erfahrung im Kunstbereich sammeln und erste Kontakte in der professionellen Kunstwelt knüpfen können. Das Ausstellungsprojekt *Services* war ausdrücklich nicht für Institutionen bestimmt, die sich an die breite Öffentlichkeit richten, sondern für Institutionen, die eine Diskussion zwischen Künstler/innen und Wissenschaftler/innen und den Austausch innerhalb einer „Kulturinteressensgemeinschaft“⁴² gewährleisteten. Der *Kunstraum* der *Universität Lüneburg* war daher als Ausstellungsort sehr geeignet, da er als Teil eines universitären Kontextes die

³⁸ Vgl. Presseinformation *Kunstraum*, 1994, s. Anhang. Während viele amerikanische und britische Universitäten, die dem *Kunstraum* als Modell dienten, über Ausstellungsräume verfügten, war diese Praxis Anfang der 1990er in Deutschland noch nicht sehr verbreitet. Ausstellungsinstitutionen an amerikanischen Universitäten beschränkten sich zudem auf das Anlegen von Sammlungen bzw. auf die Organisation von Ausstellungen ohne diese gezielt in den universitären Betrieb zu integrieren.

³⁹ S. Wuggenig, Öffentliche Präsentation, 1994, 00:04:44h.

⁴⁰ Vgl. ebd., 00:06:05h.

⁴¹ Vgl. Presseinformation *Kunstraum*, 1994, s. Anhang.

⁴² S. Fraser, 1996a, S. 96.

Möglichkeit aufwies, eine „kulturräsonierende Öffentlichkeit“⁴³ herzustellen, die den Austausch und Diskurs über kunsttheoretisch relevante Themen ermöglichte.⁴⁴

2.3 Ablauf und Organisation der Ausstellung

Das zweitägige Arbeitsgruppentreffen im Rahmen der Ausstellung *Services* fand am 22. und 23. Januar 1994 im *Kunstraum* der *Universität Lüneburg* statt und wurde durchgehend mit Videokameras dokumentiert. In der darauf folgenden Ausstellung vom 26. Januar - 20. Februar 1994 wurden die Filmaufnahmen und die Ergebnisse des Arbeitsgruppentreffens präsentiert. Während des Treffens waren die teilnehmenden Künstler/innen von Fraser und Draxler dazu eingeladen, eine kurze Präsentation über eines oder mehrere ihrer Projekte zu halten, bei denen sie auf Probleme gestoßen waren, die Fragen im Hinblick auf das Thema von *Services* aufwarfen. Die Künstler/innen stellten Materialien über die Projekte bereit, die an Pinnwänden installiert wurden und als Grundlage für die Diskussionen dienten. Dieses Material sollte nicht allein der Dokumentation dienen, sondern insbesondere den Kontext, in dem das jeweilige Projekt entstanden war, aufzeigen, wie z.B. das Einladungsschreiben oder der Vertrag über ein Projekt, und untersuchen, wie dieser das Projekt beeinflusst hat.⁴⁵ Andrea Fraser und Helmut Draxler hatten außerdem historisches Hintergrundmaterial zusammengestellt, um die Entwicklung projektorientierter künstlerischer Praxis und die sich wandelnde Beziehung zwischen Künstler/innen und Institutionen, zu veranschaulichen, was in Kapitel vier näher behandelt werden soll.

Die Sitzung war in vier verschiedene Themenbereiche untergliedert, die Fraser und Draxler zuvor festgelegt hatten. Sie hatten jedem Themenbereich jeweils drei bis vier Künstler/innen und Kurator/innen zugeordnet, deren künstlerische Projekte im Zusammenhang mit dem Thema standen. Jeder/Jede der Künstler/innen präsentierte jeweils ein Projekt in einer kurzen Präsentation von ca. zehn Minuten.

Im ersten Teil *Serving Institutions (Institutionen dienen)* untersuchen Fred Wilson (Künstler/New York), Renée Green (Künstlerin/New York/Berlin) und Judith Barry (Künstlerin/New York), in welchem Verhältnis Institution und Künstler/in zueinander stehen und ob dieses Verhältnis mit einem “expert-client model“ aus dem ökonomischen Bereich

⁴³ Vgl. Habermas, zit. nach: Presseinformation *Kunstraum*, 1994, s. Anhang.

⁴⁴ S. Fraser, Section 1, 1994, 00:09:50h. Fraser hierzu: “*We felt it would be an important contribution to the German art scene to have a context where, instead of trying to adress a general audience, artists and academics and scientists might be able to adress each other on practical issues relevant to their experiences.*”

⁴⁵ Vgl. Fraser, 1996a, S. 95. Künstler/innen(-kollektive), die nicht an *Services* teilnehmen konnten, aber trotzdem Material beisteuerten, waren Mark Dion, *Group Material*, Louise Lawler, Hans Haacke und Julia Scher.

verglichen werden kann. In diesem Abschnitt wird diskutiert, welche Auswirkungen es auf die künstlerische Autonomie und die Möglichkeiten der Kritik hat, wenn die Institution zum Klienten des Künstlers/der Künstlerin wird und welche Art von Interesse die Institution wiederum an der Dienstleistung des Künstlers/der Künstlerin haben könnte.

Der zweite Abschnitt *Servicing Audiences (Dem Publikum dienen)* wurde von Susan Cahan (Curator of Education/*New Museum of Contemporary Art* New York), Iwona Blazwick (Director of Exhibitions/*Institute of Contemporary Arts* London) und Andrea Fraser (Künstlerin/*New York*) präsentiert und bezieht sich auf den öffentlichen Auftrag von Kunstinstitutionen gegenüber der Gesellschaft. Projektkünstler/innen dienen den Institutionen immer häufiger als Stellvertreter/innen, von denen erwartet wird, durch ihre Projekte den gesellschaftlichen Auftrag der Institution zu definieren und nach Außen zu tragen. Dieser Abschnitt untersucht die Konflikte zwischen den Interessen der Institution mit denen des Künstlers/der Künstlerin und fragt, inwiefern Künstler/innen auch einen transformierenden Einfluss auf die Institution haben können.

Im dritten Abschnitt *Servicing Communities (Gemeinschaften dienen)* stellten Michael Clegg (Künstler/*New York*) und Martin Guttman (Künstler/*New York*) sowie Jochen Becker (Kritiker/*BüroBert/Düsseldorf*) und Renate Lorenz (*BüroBert/Düsseldorf/Kuratorin/Shedhalle/Zürich*) und Stephan Dilleuth (Künstler/*Friesenwall 120/Berlin*) ihre Projekte vor. Die Kritik von vielen Projektkünstler/innen an den Institutionen und der Marktformigkeit von Kunstobjekten führte dazu, dass sie neben den Institutionen nach alternativen Organisationsformen suchten. Viele Künstler/innen gründeten selbstorganisierte Strukturen, um institutionellen Restriktionen zu entgehen.

Der letzte Abschnitt *Servicing Art & Artist (Kunst und Künstler/innen dienen)*, der von Fritz Rahmann (Künstler/*Berlin*), Ulrich Bischoff (Staatliche Kunstsammlungen, *Galerie Neue Meister* Dresden), Ute Meta Bauer (Kuratorin/*Künstlerhaus Stuttgart*), Christian Philipp Müller (Künstler/*Köln/New York*) und Helmut Draxler (Leiter *Kunstverein München*) übernommen wurde, konzentriert sich auf die Rolle des Kurators/der Kuratorin und auf seine/ihre Beziehung zum Künstler/zur Künstlerin.⁴⁶

Diese Themen zeigen verschiedene Beziehungen und Spannungsfelder auf, in denen Künstler/innen bzw. Kurator/innen stehen können, die in Kapitel sechs näher untersucht werden sollen. Am 24. Januar 1994 stellten einige Teilnehmer/innen von *Services* im Rahmen einer öffentlichen Präsentation die Inhalte der Gruppendiskussion Studierenden und anderen Interessierten vor.

⁴⁶ Zu den Inhalten der verschiedenen Sektionen vgl. Draxler/Fraser, 1996, S. 74.

2.4 Zur Form der Ausstellung

Wie gezeigt, beinhaltete *Services* sowohl Arbeitsgruppengespräche als auch eine Ausstellung, in welche diese in Form von Videoaufzeichnungen integriert wurden.⁴⁷ Neben den Videoaufnahmen zeigte die Ausstellung hauptsächlich projektbezogene Dokumentationen in Form von Photokopien, Dias, Audioaufnahmen und Photographien, welche die Teilnehmer/innen von *Services* zur Veranschaulichung ihrer Projekte bereitgestellt hatten. Zudem beinhaltete *Services* historisches Material, größtenteils in Form von Photokopien, das Fraser und Draxler zusammengestellt hatten. Die Ausstellung sollte ausdrücklich keine Originale enthalten, sondern ausschließlich aus Materialien bestehen, die mittels der in der Ausstellung bereitgestellten Photokopierer leicht zu vervielfältigen waren und auf diese Weise einen bestimmten Gebrauchswert aufwiesen.⁴⁸ Zudem sollte die Ausstellung eine offene Struktur darstellen, zu der Besucher/innen auch einen Beitrag leisten konnten, indem sie Material kopieren und mitnehmen, aber auch hinzufügen konnten. Auf diese Weise sollte ein „*problemlos kopierbares und zu verteilendes Archiv*“⁴⁹ entstehen, das leicht und kostengünstig an andere Orte zu übertragen war. Dies war unter anderem von Vorteil, da *Services* nach Lüneburg auch an anderen Ausstellungsorten gezeigt wurde: im *Künstlerhaus Stuttgart* (22.03. - 03.04.1994), im *Kunstverein München* (08.05. - 22.05.1994), im *Sous-sol, Ecole supérieure d'art visuel* in Genf (04.05 - 03.06.1994), im *Depot* in Wien (20.09.- 21.10.1994) und im *Provinciaal Museum* in Hasselt/Belgien (25.11.1994 - 22.01.1995).

Die Ausstellungsästhetik von *Services* ist typisch für die Ästhetik der 1990er Jahre, die Holger Kube Ventura folgendermaßen beschreibt: „*Nicht mehr frontale, visuell zentrierte Tafelbilder oder Skulpturen beherrschten die Ausstellungen, sondern fragmentierte Installationen mit Texten, Ton- und Videoinstallationen, die stark auf Verweisen beruhten.*“⁵⁰ Dies hängt mit der Arbeitsweise der Künstler/innen zusammen, die zunehmend archivarisch, dokumentarisch, teilweise auch journalistisch oder wissenschaftlich vorgingen, was später in Kapitel 5.3 noch genauer betrachtet werden soll. Deshalb manifestierte sich als Ausstellungsobjekt vorrangig die jeweilige Gruppendebatte oder, wie Andrea Fraser es beschreibt, die „*soziale[n]*“

⁴⁷ Es ist wichtig, zwischen Ausstellung und Arbeitsgruppengespräch zu unterscheiden. Die Materialien der Ausstellung in Lüneburg wurden an allen weiteren Ausstellungsorten gezeigt, während das Arbeitsgruppengespräch nicht an allen Ausstellungsorten stattfand. Die Arbeitsgruppengespräche fanden in veränderter Zusammensetzung auch im *Kunstverein München*, im *Depot* Wien und im *Provinciaal Museum* Hasselt statt.

⁴⁸ Vgl. Draxler/Fraser, 1996, S. 72 f.

⁴⁹ S. Fraser, 1996a, S. 95.

⁵⁰ S. Kube Ventura, 2002, S. 65.

*Interaktionen, für die der Ort der Ausstellung einen Rahmen bildet.*⁵¹ Auf diese Weise sollte die Ausstellung auch als Modell für die Nutzung von Ausstellungsräumen für ortsbezogene Projektarbeiten dienen. So zeigen Fraser und Draxler anhand von *Services*, dass Ausstellungsräume nicht hauptsächlich über das „Ausstellen von Kunstobjekten“ definiert werden sollten, sondern eher die Funktion eines Forums für praktische und methodische Debatten für Praktizierende übernehmen sollten.⁵²

Interessant ist der etwas andere Ansatz der Ausstellung von *Services* im *Depot* in Wien: Die Kunstjournalistin und Kuratorin Stella Rollig hatte dafür gesorgt, dass im Wiener Museumsquartier mit dem *Depot* ein Archiv und Dokumentationszentrum für Kunst und Diskussion eingerichtet und im September 1994 mit *Services* eröffnet wurde.⁵³ Im *Depot* markierte *Services* den Beginn einer Vortragsreihe und zahlreicher Symposien zu dem Thema „Kunst & Politik“. Zudem gab es ein Arbeitsgespräch unter dem Titel *Koalitionen-Kollektive-Initiativen: Der Kunstbetrieb als politische Option* und Andrea Fraser hielt den Vortrag *How to provide an artistic service?*, den sie später auch veröffentlichte. Hier wurden die Veranstaltungen und Gespräche zudem für ein breites Publikum zugänglich gemacht, was das anfängliche Konzept von *Services* als Forum von und für Produzent/innen aushebelte und erweiterte.⁵⁴

2.5 Zur Definition von projektorientierter Arbeit als Dienstleistung

Wie der Titel *Services* verdeutlicht, gehen Fraser und Draxler davon aus, dass die Bedingungen und Verhältnisse in der künstlerischen „Projektarbeit“ mit denen einer „Dienstleistung“ vergleichbar sind. Grundsätzlich unterscheiden sie zwischen projekt- und produktorientierten künstlerischen Praktiken.⁵⁵ Um diese Differenzierung nachvollziehen zu können, muss zunächst ihr Dienstleistungs sowie Projektarbeitsbegriff eingeführt werden.

Die verschiedensten künstlerischen Vorhaben werden als „Projekt“ bezeichnet. Im Allgemeinen ist unter diesem Begriff ein zeitlich begrenztes Vorhaben mit definiertem Ziel, welches in gewisser Hinsicht einmalig ist und sich durch Prozesshaftigkeit auszeichnet, zu verstehen.⁵⁶

⁵¹ S. Fraser, 1996a, S. 96.

⁵² Vgl. ebd., S. 96; vgl. dazu auch Dziawor, 2003, S. 163 f.

⁵³ Vgl. Kube Ventura, 2002, S. 169.

⁵⁴ Vgl. Rollig, 1996, S. 91.

⁵⁵ Vgl. Draxler/Fraser, 1996, S. 72.

⁵⁶ Vgl. Unbehaun, 2008; vgl. dazu auch Rollig 1998, S.18.

Fraser und Draxler intendieren mit dem Begriff "Service" nicht eine neue Bezeichnung für eine bestimmte Gruppe von Werken, eine bestimmte Gruppe von Künstler/innen oder eine neue Kunstrichtung, wie es sie für die Kunst der 1990er zahlreich gab.⁵⁷ Vielmehr sollte der Begriff einige Aspekte der künstlerischen Projektarbeit hervorheben, die Ähnlichkeit zu den Strukturen einer Dienstleistung aufwiesen, insbesondere die ökonomischen Bedingungen, denen sie unterliegt, als auch die Art der sozialen Beziehungen, in deren Rahmen sie steht.⁵⁸ Was genau Fraser und Draxler unter projektorientierter künstlerischer Praxis verstehen, machen sie in ihrem Ausstellungskonzept deutlich:

*"It appears to us that related variously to institutional critique, productivist, activist and political documentary traditions as well as post-studio, site-specific and/or public activities the practices currently characterized as 'project work' do not necessarily share a thematic, ideological or procedural basis. What they do seem to share is the fact that they all involve expending an amount of labour which is either in access of or independent of any specific material production and which cannot be transacted along with such a production. This labour, which in economic terms would be called 'service provision' (as opposed to goods production), may include: - the work of interpretation and analysis of sites both in and outside of cultural institutions; - the work of presentation and installation (where those terms have come to refer more to the activity than the environment produced), - the work of public education both in and outside of cultural institutions), - advocacy and other community-based work, including organizing, education, documentary production and the creation of alternative structures ('community' here including art as well as urban communities)."*⁵⁹

Hier wird ersichtlich, wie weit Fraser und Draxler den Begriff „Projektarbeit“ fassen, und dass sie unterschiedlichste künstlerische Arbeitsweisen unter ihm vereinen, die sich im weitesten Sinne auf institutionelle Kritik, auf produktivistische, aktivistische und politisch-dokumentarische Traditionen sowie auf "post-studio practices" oder ortsspezifische Kunst und Kunst im öffentlichen Raum beziehen. So umfasst künstlerische Praxis Fraser und Draxler zufolge eine Reihe von verschiedenen Ansätzen, die über die reine Produktion von Kunstwerken hinausgehen: Die Interpretation und Analyse von Orten sowohl innerhalb als auch außerhalb der kulturellen Institutionen, die Arbeit der Präsentation oder Installation und gemeinschaftsbezogene Arbeit.⁶⁰

Fraser und Draxler gehen zudem davon aus, dass diese projektorientierten künstlerischen Praktiken nicht notwendigerweise eine gemeinsame thematische, ideologische oder das Verfahren betreffende Basis besitzen. Sie stellen jedoch fest, dass so unterschiedlich diese

⁵⁷ Vgl. Fraser, 1996b, S. 48. Es kursierten Begriffe wie "institutional critique", "post-studio-art", "site-specific art", "context art", "community-based art", "public art", "project art".

⁵⁸ Vgl. Fraser, 1994, S. 154: "Rather, we proposed "service provision" to describe the economic condition of project work as well as the nature of social relations under which it is carried out."

⁵⁹ S. Draxler/Fraser, 1996, S. 72.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 72.

projektorientierten Praktiken auch seien, sie einen gewissen Arbeitsaufwand leisteten, der meist über eine spezifische materielle Produktion hinaus geht oder ganz ohne sie auskommt. Wie eine Dienstleistung, die nicht in einem Endprodukt resultiert, geht auch die „Projektarbeit“ über die rein materielle Kunstwerkproduktion hinaus. Andrea Fraser definiert jede künstlerische Arbeit, die nicht in dem Verkauf eines Endproduktes resultiert als „Dienstleistung“: *"All artistic work, or labor, which is not compensated through the sale of a tangible product must be considered a form of service provision."*⁶¹ Fraser und Draxler benutzen den Begriff der „Dienstleistung“ demnach, um den Status der projekt- oder ortsbezogenen künstlerischen Arbeit als „immateriell“ und „prozesshaft“ hervorzuheben. Diese immaterielle Dimension der künstlerischen Arbeit werde, so Fraser, im Kunstfeld grundsätzlich unterschätzt, deshalb müsse ihr ein eigener Wert zugeschrieben werden, der dem künstlerischen Arbeitsaufwand entspricht.⁶² Generell sollte ein Honorar somit den immateriellen, also nicht verkäuflichen Teil der künstlerischen Arbeit kompensieren. Sie verdeutlicht, dass sich Künstler/innen in dem Moment, in dem sie ein Honorar verlangen, in der Position eines Dienstleisters/einer Dienstleisterin befinden: *"In the minute you're talking about an artist fee, you are talking about a service. A fee is for a service."*⁶³ Die Einführung von Honoraren und Löhnen als Kompensation für den Arbeitsaufwand eines Künstlers/einer Künstlerin in vielen Kunstinstitutionen beweise, so Fraser und Draxler, dass "art-as-service-provision" schon lange die ökonomische Realität darstelle.⁶⁴

Allein der ökonomische Aspekt von Projektarbeit reicht jedoch nicht aus, um zu erklären, warum Fraser und Draxler Projektarbeit mit einer Dienstleistung vergleichen. Darüber hinaus betonen sie, dass der Begriff "Service" eine bestimmte Art von Beziehung zwischen Institutionen, Kurator/innen, Künstler/innen, Publikum oder "community" verdeutlichen soll.⁶⁵ Diese Beziehungen und Spannungsfelder sollen in Kapitel sechs anhand der Projekte der Künstler/innen herausgearbeitet und genauer behandelt werden.

⁶¹ S. Fraser, 1996b, S. 47.

⁶² Vgl. ebd., S. 48.

⁶³ S. Fraser, Sektion 2, 1994, 00:05:30 h.

⁶⁴ Vgl. Fraser, 1994, S. 154.

⁶⁵ Vgl. Draxler, Section 1, 1994, 00:17:08h: *"It's important to stress that services is not at all thought to be a new catch word for the 90ies, a new hot term or whatever [...] it is thought as a kind of analytical term to describe this new and partly unclear relationship between artists, projects and new curatorial roles within certain institutions."*

2.6 Zur Definition von Dienstleistung und immaterieller Arbeit

Mit dem Begriff „Services“ beziehen sich Andrea Fraser und Helmut Draxler auf den Begriff der Dienstleistung im ökonomischen Sinn. Auch wenn sie, wie sich bei der Untersuchung des Terminus „Projektarbeit“ herausgestellt hat, ein ganz bestimmtes Verständnis von einer „Dienstleistung“ haben, das die relationale Ebene der Dienstleistung und ihre Abhängigkeitsverhältnisse betont, sollte der Begriff der „Dienstleistung“ auch aus Sicht der Ökonomie geklärt werden. Dieser hängt mit dem Begriff der „immateriellen Arbeit“ zusammen, der im Umfeld der Vertreter/innen des italienischen Postoperaismus entstand und besonders durch Michael Hardt, Antonio Negri und Maurizio Lazzarato geprägt wurde.⁶⁶

Grundsätzlich unterscheiden die Wirtschaftswissenschaften zwischen Güter- und Dienstleistungsproduktion. Fraser verdeutlicht, dass es bis heute keinen abschließenden Konsens darüber gebe, was eine „Dienstleistung“ sei, da sie bisher immer nur in Abgrenzung zur Güterproduktion definiert worden sei.⁶⁷ Der Ökonom Maleri versteht unter Dienstleistungen „unter Einsatz externer Produktionsfaktoren für den fremden Bedarf produzierte immaterielle Wirtschaftsgüter“⁶⁸ Bei einer Dienstleistung stehe somit nicht die materielle Produktion oder der materielle Wert eines Endproduktes im Vordergrund, sondern die Bereitstellung überwiegend immaterieller Leistungen.⁶⁹ Schüller definiert jede menschliche Tätigkeit, die eine „Leistung im Dienste eigener und/oder anderer Interessen“⁷⁰ darstellt, als Dienstleistung. Diese sehr allgemeine Definition verdeutlicht, dass zu einer Dienstleistung ein Dienstleistungsanbieter und ein Dienstleistungsnachfrager (Kunde) gehören, dessen Bedarf die Dienstleistung decken soll. Der Unterschied zwischen einem Produkt und einer Dienstleistung besteht zudem in einem unterschiedlichen zeitlichen Verhältnis von Produktion und Konsumption. Bei der Güterproduktion wird das Produkt zuerst produziert und anschließend konsumiert. Hingegen fallen bei einer Dienstleistung dem „Uno-Actu Prinzip“ zufolge Produktions- und Konsumptionsakt unmittelbar zusammen.⁷¹ Deshalb müssen Dienstleister/in und Konsument/in oft persönlich zur selben Zeit an einem

⁶⁶ Vgl. Rudolph, 2012, S. 2.

⁶⁷ Vgl. Fraser, 1996b, S. 51: *"Services were always simply everything else: everything that was not industrially organized, that was not or did not result in a durable, transferable product; that was not productive of profit."*

⁶⁸ S. Maleri/Frietzsche, 2008, S. 5.

⁶⁹ Vgl. Bruhn/Meffert, 2012, S. 25.

⁷⁰ S. Schüller, zit. nach: Bruhn/Meffert 2012, S. 24.

⁷¹ Vgl. Say, zit. nach: Fraser, 1996c, S. 63. Auf Jean Baptiste Say's Definition einer Dienstleistung als *"product that is consumed at the time of production itself"*. bezieht sich Wuggenig auch in den Diskussionen von *Services*; vgl. Wuggenig, Section 5, 1994, 02:19:41h.

Ort sein, zumal der Kunde/die Kundin häufig am Prozess der Dienstleistung partizipiert.⁷² Adam Smith bezieht die Unterscheidung von Güter- und Dienstleistungsproduktion weniger auf die Immaterialität des Produktes als auf den sozialen Charakter der Produktion selbst und auf dessen Beziehung zum Kapital. Für Smith ist die Dienstleistung ein Produkt das nur „Gebrauchswert“, jedoch keinen „Tauschwert“ schafft.⁷³ Auch Marx schreibt dazu: *“A service is nothing more than the useful effect of a use-value, be it of a commodity, or be it of a labor.”*⁷⁴

Das Zusammenfallen von Produktions- und Konsumtionsort sowie der Gebrauchswert einer Dienstleistung spielen für Frasers Dienstleistungsbegriff eine entscheidende Rolle. Wie sie diese Charakteristika auf die künstlerische Praxis überträgt, soll in Kapitel 4.4 anhand der Untersuchung von ortsspezifischen und projektorientierten Praktiken gezeigt werden.

Viele Dienstleistungstheorien beschäftigen sich mit dem Wandel des Arbeitsbegriffs in der „postindustriellen Gesellschaft“ oder „Dienstleistungsgesellschaft“.⁷⁵ Der Philosoph Maurizio Lazzarato beobachtet, dass die postindustrielle Gesellschaft nicht mehr hauptsächlich auf Güterproduktion beruhe, sondern verstärkt auf einer Wissens- und Informationsökonomie, in der „immaterielle Arbeit“ und Dienstleistungen an Bedeutung gewinnen. Die fordistische Ordnung industrieller Massenproduktion weiche zunehmend einer Informations- und Kommunikationsgesellschaft, die flexibel, mobil und selbstbestimmt arbeite, so Lazzarato. Er definiert „immaterielle Arbeit“ als eine Arbeit, die immaterielle Güter sowie Dienstleistungen, kulturelle Produkte, Wissen, Information oder Kommunikation produziert (Beispiele: Werbung, Marketing, Mode, künstlerisch-kulturelle Betätigungen oder „creative industries“ im Allgemeinen).⁷⁶

⁷² Vgl. Bruhn/Meffert, 2012, S. 24.

⁷³ Vgl. Smith, zit. nach: Fraser 1996c, S. 61.

⁷⁴ S. Marx, zit. nach: Fraser, 1996c, S. 61. Zur Definition Gebrauchswert/Tauschwert vgl. auch Heinrich, 2005, S. 37 ff. Marx zufolge wird etwas als Ware bezeichnet, das getauscht wird, das also außer seinem Gebrauchswert noch einen Tauschwert besitzt. Der Gebrauchswert einer Sache stellt somit seine Nützlichkeit dar. Er existiert unabhängig von der Tauschbarkeit einer Sache.

⁷⁵ Weiterführende Literatur zur Dienstleistungsgesellschaft und zum Spätkapitalismus: vgl. Bell, Daniel: *Die nachindustrielle Gesellschaft*. Frankfurt/Main 1989; Mandel, Ernest: *Der Spätkapitalismus. Versuch einer marxistischen Erklärung*. Frankfurt/Main 1974; Jameson, Fredric: *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham 1991.

⁷⁶ Vgl. Lazzarato, 1998, S. 40; vgl. dazu auch Hardt/Negri, 2002. Hardt/Negri beziehen sich auf diesen Begriff, unterscheiden jedoch drei Typen immaterieller Arbeit: Die industrielle Produktion, die durch Computertechnologien weitgehend automatisiert wurde. Die zweite Art beinhaltet Tätigkeiten, die analytische und symbolische Fähigkeiten erfordern, wie kreative und konzeptionelle Tätigkeiten. Die dritte Form beinhaltet die Produktion und Handhabung von Affekten. Hardt/Negri nennen hier als Beispiel Gesundheitsdienste, die zwischenmenschliche Beziehungen aufbauen.

Außerdem unterscheidet Lazzarato im Hinblick auf „immaterielle Arbeit“ zwischen einer informationellen und einer kulturellen Dimension, bezieht somit auch künstlerische und kulturelle Tätigkeiten in den Bereich der „immateriellen Arbeit“ mit ein.⁷⁷ Die Arbeit der „blue collar workers“⁷⁸ verliere dabei zunehmend an Bedeutung, während die Zahl der Akademiker/innen steige. Lazzarato spricht in diesem Zusammenhang auch von einer „Massenintellektualität“.⁷⁹ Kommunikationsprozesse und Netzwerke spielen zudem eine zentrale Rolle in modernen Arbeitsprozessen, weshalb Lazzarato folgert, dass sie vor allem soziale Verhältnisse produzieren, was er wiederum als „Kapital“ bezeichnet.⁸⁰ Auch Hardt/Negri folgern: *„Immaterielle Arbeit beinhaltet unmittelbar soziale Interaktion und Kooperation, Kooperation ist der Arbeitstätigkeit immanent.“*⁸¹ Dieser Aspekt ist von Bedeutung, da auch Fraser und Draxler die relationale Komponente der Dienstleistung hervorheben.

Die Kuratorin Helen Molesworth und die Kunsthistorikerin Julia Bryan-Wilson wie auch viele andere Theoretiker/innen sehen einen Zusammenhang zwischen der Entwicklung des Kapitalismus und den Entwicklungen in der künstlerischen Praxis.⁸² Zeitgleich mit dem Verschwinden der Ware in der Dienstleistungsproduktion löse sich auch das Objekt in der Kunst auf, so Molesworth: *„Ironically, the manufactured commodity's vanishing in America was accompanied by the disappearance of the traditional art object as well; the changing economy had a significant impact on how postwar art was made.“*⁸³ In Zeiten der Privatisierung der Kultur, der Professionalisierung von Künstler/innen und eines aufstrebenden Kunstmarktes seien Künstler/innen in den 1960er Jahren gezwungen gewesen, ihre Rolle und Tätigkeit neu zu definieren: *„Sociohistorical forces placed extraordinary pressures on artist to redefine themselves and their work, and often they did so by thinking through and acting out the profound transformations of late-twentieth-century labour in their work.“*⁸⁴ Molesworth macht hiermit deutlich, dass sie die veränderte künstlerische Praxis auf

⁷⁷ Vgl. Rudolph, 2012, S. 45.

⁷⁸ Als "blue-collar worker" werden Angehörige der Arbeiterklasse bezeichnet, die manuelle und physische Arbeit verrichten wie z.B. Fabrikarbeit, Mechanik und Maschinenbau etc.

⁷⁹ Vgl. Lazzarato, 1998, S. 40. Hiermit bezieht Lazzarato sich auf den Begriff des „general intellect“ von Marx.

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 48.

⁸¹ S. Hardt/Negri, 2002, S. 305.

⁸² Vgl. Bryan-Wilson stellt in Frage, dass es überhaupt feste Definitionen von Arbeit und Kunst gibt und weist darauf hin, dass zwischen „labor“ und „work“ unterschieden werden sollte. Während „work“ für jede Form von „Arbeit“ im weitesten Sinne stehe, sei „labor“ mit gewerkschaftlicher Organisation und Politik unter dem Kapitalismus verbunden und bezeichnet sowohl die Arbeiterschaft als auch die abstrakte Tätigkeit des Arbeitens.

⁸³ S. Molesworth, 2003, S. 27 f.

⁸⁴ S. ebd., S. 27 f. Hierauf wird mit Bezug auf die *Art Workers Coalition* in Kapitel 4.2 eingegangen

die äußeren Umstände sowie auf die Veränderungen der Gesellschaft zu einer Dienstleistungsgesellschaft zurückführt.

Auch Fraser stellt Überschneidungen zwischen der künstlerischen Produktion und der Dienstleistungsproduktion fest. Wie in Kapitel vier an den Strategien des Widerstands in den 1960er/1970er Jahren jedoch ersichtlich werden wird, geht sie davon aus, dass die zunehmende Dienstleistungsorientierung in künstlerischen Projekten nicht allein auf die Reflexion der Bedingungen in der Dienstleistungsökonomie zurückgeführt werden kann, sondern betrachtet sie als Ursache einer selbstbewussten künstlerischen Kritik am kommerziellen Kunstapparat sowie an der Ausbeutung der Kunst für ökonomischen und symbolischen Profit.⁸⁵

In den Diskussionen von *Services* wurde nicht weiter auf die Parallelen zwischen Kunst und Dienstleistungsproduktion eingegangen. Helmut Draxler wies in der öffentlichen Präsentation des Projektes lediglich darauf hin, dass eine Untersuchung des Zusammenhangs zur Dienstleistungsgesellschaft in dieser Hinsicht noch interessant wäre, weil diese Produktionsmodi aufweise, die auch für die künstlerische Praxis eine Rolle spielen würden.⁸⁶

⁸⁵ Vgl. Fraser, 1996b, S. 52: "*However, it would be meaningless, unless that is, one considers the emergence of artistic service provision not as an instance of art reflecting or emulating the historical conditions of a 'service economy' but rather as resulting from a self-conscious artistic critique of the cultural commodity, of the exploitation of art for economic and symbolic profit, and of the structures of artistic practice and the artistic field which provide for the creation of value thus appropriated.*" Vgl. dazu auch Fraser, 2006b, S. 307.

⁸⁶ Vgl. Draxler, Öffentliche Präsentation, 1994, 01:38:13h. In diesem Zusammenhang weist Draxler darauf hin, dass das Auftragsverhältnis von Künstler/in und Mäzen, dass auch als eine Dienstleistung angesehen werden kann, bei *Services* keine Rolle spiele, sondern die Untersuchung von *Services* erst mit dem Bruch in den 1960er Jahren, also im Postmodernismus ansetze.

3 Der Autonomiebegriff von Pierre Bourdieu und Andrea Fraser

3.1 Vorgeschichte einer Autonomie der Kunst

„[Es] läßt überhaupt keine Autonomie der Kunst ohne Verdeckung der Arbeit sich denken.“⁸⁷ Angesichts des Mythos der idealistischen Ästhetik vom genialen Künstler/von der genialen Künstlerin, der/die durch einen „gottgleichen“ Schöpfungsakt ein „originelles“ Kunstwerk schafft, ohne dass ihn/sie dabei weltliche Bedürfnisse zu beeinflussen scheinen, wirkt das Konzept von Kunst als Dienstleistung reichlich demystifizierend und desillusionierend. Kunst stellte lange eine Art Gegenmodell zum Alltäglichen und zur Erwerbsarbeit dar, entbehrte sie doch jeglicher Funktionalität und wurde eher dem Bereich der Freizeit zugerechnet.⁸⁸ Julia Bryan-Wilson betont: *“The history of Western Art is marked by the unstable distinction between artistic ‘creative’ production and the economics of ‘true’ labour.”*⁸⁹ Kunst fungiere oft als das „Andere“, das „Außen“ der Arbeit, als eine Art Gegenbewegung zu dem Gesetz der Produktivität und Nützlichkeit: *„a nonutilitarian, nonproductive activity against which mundane work is defined, a leisure-time pursuit of self-expression, or a utopian alternative to the deadening effects of capitalism.“*⁹⁰ Auch Marx verortet das künstlerische Schaffen außerhalb des Ökonomischen, indem er zwischen „freier“ und „entfremdeter“ Arbeit unterscheidet. Das künstlerische Schaffen sieht er als schöpferische Tätigkeit an, in der Künstler/innen frei über sich bestimmen und sich selbst verwirklichen können. In diesem Sinne fungiert die kreative Arbeit als Kritik an der „entfremdeten Arbeit“, indem sie sich von den Fesseln der Arbeitsteilung löst und vollkommen auf die individuelle Selbstentfaltung abzielt.⁹¹

Die Vorstellung von einer Kunst, die sich den Gesetzen des wirtschaftlichen Profits entzieht und das Gegenteil von Erwerbsarbeit darstellt, wurzelt in der Renaissance, als das Konzept des „Autors“ geboren wurde und mit ihm die Mythen von Schöpfertum und Originalität ins Leben gerufen wurden. Von diesem Zeitpunkt an, wurde Kunst nicht mehr als bloße Ausführung und Produkt anonymer Handwerker angesehen, sondern als einzigartige Schöpfung von Individuen.⁹² Im Zuge dieses Wandels entstand auch das eigenhändig

⁸⁷ S. Adorno, 1970, S. 9.

⁸⁸ Vgl. Menger, 2006, S. 11.

⁸⁹ S. Bryan-Wilson, 2009, S. 26.

⁹⁰ S. ebd., S. 26 f.

⁹¹ Vgl. Marx, 2009 [1844].

⁹² Vgl. Baxandall, 1984, S. 7.

schaffende Künstlersubjekt und Künstler/innen erhielten zunehmend einen Sonderstatus in der Gesellschaft. Die "Originalität" eines Kunstwerks oder auch seine „Aura des Einmaligen“⁹³ wurde zum grundlegenden ästhetischen Wertbegriff der modernen Ästhetik. Die Vorstellung von Kultur als einer höheren, nicht auf die vulgären Notwendigkeiten der Ökonomie reduzierbaren Wirklichkeit und die Ideologie von der freien, interesselosen, auf der Spontaneität einer angeborenen Inspiration beruhenden „Schöpfung“ können auch als Schutzmechanismus gegenüber der Bedrohung der künstlerischen Produktion durch die Mechanismen eines Marktes erscheinen.⁹⁴

Die Gegenüberstellung von Kunst und Kapitalismus sowie von Kunst und Arbeit hängt eng mit dem Autonomiebegriff zusammen, der spätestens seit der Entstehung der modernen Ästhetik im 18. Jahrhundert eine zentrale Rolle spielt.⁹⁵ Grundsätzlich bedeutet Autonomie „Selbstbestimmung“, „Selbstgesetzgebung“ oder „Eigengesetzlichkeit“⁹⁶, und meint bezogen auf das Kunstfeld allgemein die Freiheit und Unabhängigkeit der künstlerischen Produktion von äußeren Bestimmungen und Beschränkungen.⁹⁷ Michael Einfalt betont, dass historisch zwei Begriffe von Autonomie unterschieden werden müssten: 1) ein „systemtheoretischer“, „institutioneller“ und 2) ein „künstlerisch poetologischer“ Autonomiebegriff.⁹⁸ Ersterer bezeichne die Freiheit und Unabhängigkeit künstlerischer Produktion von externen Zwecken und Vorgaben und äußere sich in der Emanzipation der Kunst von gesellschaftlichen und kirchlichen Funktionen und deren Sonderstatus in einer entstehenden bürgerlichen Gesellschaft.⁹⁹ Peter Bürger bezeichnet die Autonomie auch als den „*Funktionsmodus des gesellschaftlichen Teilsystems Kunst und dessen (relative) Selbstständigkeit gegenüber gesellschaftlichen Verwendungsansprüchen.*“¹⁰⁰ Dieser Autonomiebegriff beinhaltet die Emanzipation der Kunst auch in sozialer und institutioneller Hinsicht und untersucht insbesondere die historische Entwicklung eines relativ autonomen sozialen Systems, wie an

⁹³ Vgl. Benjamin, 1939, S. 5.

⁹⁴ Vgl. Bourdieu, 2011, S. 20.

⁹⁵ Vgl. Einfalt, 2005, S. 432. Der Begriff „Autonomie“ (griech.: *autonomia*) stammt aus dem späten 16. Jhd. und war ursprünglich ein politischer Begriff. Erst durch Kants Philosophie und deren These der Selbstgesetzgebung der theoretischen Vernunft des Subjekts wurde „Autonomie“ zu einem zentralen philosophischen Begriff. Zentral bei Kant ist, dass er dem Ästhetischen eine Sonderstellung zuwies und das Geschmacksurteil als frei und interesselos bestimmte. Diese Interessellosigkeit des ästhetischen Urteils kann auch als Funktionslosigkeit der Kunst gedeutet werden. Vgl. dazu auch Bürger, 1990, S. 57 ff.

⁹⁶ Vgl. Ubl, 2006, S. 31. Zu beachten ist, dass der Terminus „Autonomie“ je nach Verwendung auch äquivalent zu Begriffen wie „Vollkommenheit“, „Reinheit“, „Absolutheit“, „Freiheit“, „Selbstzweck“, „Nutzlosigkeit“ oder „l'art pour l'art“ verwendet werden kann.

⁹⁷ Vgl. Hartard, 2010, S. 98.

⁹⁸ Vgl. Einfalt, 2005, S. 434.

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 31 ff.

¹⁰⁰ S. Bürger, 1990, S. 31.

Bourdieu's Theorie eines relativ autonomen künstlerischen Feldes veranschaulicht werden soll. Die zweite Form der Autonomie, die „künstlerisch-poetologische“ Autonomie, bezeichnet die wachsende Emanzipation der Kunst von ihrer ursprünglichen Abbildungsfunktion, der Mimesis, die sich in der formalen Selbstreferentialität von Kunst in der Moderne äußerte.

Der Autonomiebegriff wurde wiederholt durch die historischen Avantgardebewegungen angegriffen, die sich sowohl gegen den Distributionsapparat, dem das Kunstwerk unterworfen war, als auch gegen den mit dem Begriff der Autonomie beschriebenen Status der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft wendete. Die Avantgarde verfolgte somit die „*Zerstörung der Institution Kunst als einer von der Lebenspraxis abgehobenen*.“¹⁰¹ und forderte wieder eine gesellschaftliche Relevanz der Kunst ein.

Im Postmodernismus wurde der Begriff der „Autonomie“, sowie der der „Avantgarde“ zunehmend diskreditiert.¹⁰² Doch kann festgestellt werden, dass bei der Definition von Kunst auch heute noch auf Vorstellungen von Originalität, Schöpfertum und Autonomie der Kunst zurückgegriffen wird und diese in der Gesellschaft noch immer fest verankert sind. Michael Müller geht davon aus, dass die autonome Aura und der Marktwert der Kunst einander noch heute bedingen.¹⁰³ Die Relevanz des Autonomiekonzeptes zeigt sich auch in Debatten um die soziale Funktion von Kunst und ihrer politischen Wirksamkeit sowie um die Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft.

Inwiefern die Bewegungen der Konzeptkunst und der *Art Workers Coalition* die Autonomie negieren, soll in Kapitel vier gezeigt werden. Zunächst wird Bourdieu's Theorie der Autonomisierung von Kunst vorgestellt, die sich vor allem auf die historische Entwicklung eines autonomen künstlerischen Feldes bezieht. Außerdem widmet sich Kapitel 3.5 insbesondere den Bedrohungen der künstlerischen Autonomie, die für *Services* relevant sind.

¹⁰¹ S. Bürger, 1990, S. 117.

¹⁰² Vgl. Wuggenig, 2004.

¹⁰³ Vgl. Müller, 1974, S. 7.

3.2 Die Logik der Felder (Kampf, Legitimität, Distinktion)

Bevor auf die Autonomisierung des künstlerischen Feld eingegangen werden soll, muss zunächst geklärt werden, was Bourdieu unter einem Feld versteht. Nach Bourdieu unterteilt sich die Gesellschaft, die er als „sozialen Raum“ bezeichnet, in mehrere differenzierte Felder oder auch relativ autonome Sphären, die jeweils nach ihrer eigenen spezifischen Logik funktionieren und in denen jeweils eigene Regeln gelten (wie z.B. Ökonomie, Politik, Recht und Kunst).

Er definiert ein Feld als „*ein Netz oder eine Konfiguration von objektiven Relationen zwischen Positionen*“¹⁰⁴, die bestimmte Akteur/innen in einem Feld einnehmen. Die dem Feld eigene Logik wird durch den Vergleich seitens Wacquant mit einem „Spiel-Raum“¹⁰⁵ deutlich: In jedem „Spiel-Raum“ kämpfen Akteur/innen und Institutionen mit unterschiedlichen Machtgraden und Erfolgsaussichten (bestimmt durch ihre spezifischen Einsätze oder Kapitalsorten) nach den für diesen „Spiel-Raum“ konstitutiven Spielregeln um die Aneignung spezifischer Profite. Bei Bourdieu bilden drei Formen von „Kapital“ diese Profite oder auch spezifische „Ressourcen“, über die ein Akteur/eine Akteurin im Feld verfügen kann und die seine/ihre Position im Feld bestimmen: Das „kulturelle“, das „ökonomische“ und das „soziale Kapital“.¹⁰⁶ Gilt eine dieser drei Kapitalformen im Feld als legitim und anerkannt, wird sie zu „symbolischem“ Kapital d.h. zu sozialer Anerkennung und Prestige.¹⁰⁷ Die Struktur des Feldes wird somit vom Stand der Machtverhältnisse zwischen den Akteur/innen bestimmt, d.h. Felder sind als das Produkt eines permanenten Konflikts zu verstehen, als „Kräftefelder“, in denen die Akteur/innen um die Wahrung oder Veränderung der Kräfteverhältnisse kämpfen.¹⁰⁸ So kämpfen sie beispielsweise um die Vorherrschaft und das Monopol auf die Konsekrationsmacht im Feld, um die Grenzen und die Zugehörigkeit zum Feld, um kulturelle Legitimität und Anerkennung, um die Durchsetzung legitimer Wahrnehmungs- und Bewertungskategorien sowie um die Definition des in dem jeweiligen Feld legitimen Kapitals.¹⁰⁹

¹⁰⁴ S. Bourdieu/Wacquant, 1996, S. 127.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 127.

¹⁰⁶ Vgl. Schwingel, 1995, S. 84 ff. Unter „ökonomischem Kapital“ versteht Bourdieu die verschiedenen Formen materiellen Reichtums. „Kulturelles Kapital“ kann sowohl im objektivierten Zustand (als Buch, Gemälde, Kunstwerk), in inkorporierten Zustand (als kulturelles Wissen, Bildung) und im institutionellen Zustand (als Bildungstitel) vorkommen. „Soziales Kapital“ beruht auf Beziehungen gegenseitigen Kennens und Anerkennens (Familie, politische Parteien).

¹⁰⁷ Vgl. Bourdieu, 1985, S. 10.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 74.

¹⁰⁹ Vgl. Bourdieu/Wacquant, 1996, S. 151.

Zu den Akteur/innen des künstlerischen Feldes gehören sowohl Künstler/innen als auch Kurator/innen, Kritiker/innen, Kunsthistoriker/innen, Sammler/innen und Galerist/innen sowie Institutionen. Als Akteur/innen befinden sich insbesondere die Künstler/innen in einem permanenten Konkurrenzverhältnis, um sich sowohl symbolisches Kapital als auch ihre Positionierung und Legitimität im Kunstfeld zu sichern.

Eine der zentralen Thesen von Bourdieu ist, dass Kunst und kulturelle Produktion die Funktion haben, soziale Unterschiede zu legitimieren, und auf diese Weise zu dem Prozess der sozialen Reproduktion beitragen.¹¹⁰ Dabei betont er, dass ungleiche Machtverhältnisse als solche oft unerkannt bleiben, weil sie in Klassifikationssysteme eingebettet sind und von den Mitgliedern der Gesellschaft für selbstverständlich gehalten werden. Die „reinen“ und auf formale Kriterien ausgerichteten Kunstwerke der *l'art pour l'art* erfordern Bourdieu zufolge eine bestimmte Rezeptionsweise, die eine bestimmte „ästhetische Disposition“, Bildungskapital und die zur Dechiffrierung notwendigen Codes voraussetzt, die in der Gesellschaft ungleich verteilt sind und über die nur die herrschenden Klassen verfügen.¹¹¹ Deshalb schließt die *l'art pour l'art* die breite Mehrheit der Bevölkerung aus und unterscheidet die "herrschenden" von den bürgerlichen und kleinbürgerlichen "beherrschten" Klassen:

„Geschmack klassifiziert - nicht zuletzt den, der die Klassifikationen vornimmt. Die sozialen Subjekte, Klassifizierende, die sich durch ihre Klassifizierungen selbst klassifizieren, unterscheiden sich voneinander durch die Unterschiede, die sie zwischen schön und hässlich, fein und vulgär machen und in denen sich ihre Position in den objektiven Klassifizierungen ausdrückt oder verrät.“¹¹²

Die Partizipation im Feld Kunst eignet sich somit für die Distinktion gegenüber den unteren Klassen, die nicht über das dazu notwendige kulturelle Kapital verfügen.¹¹³ Die herrschenden Klassen und die kulturellen Legitimierungsinstanzen (bspw. Universitäten, Akademien, Kritiker/innen) können somit bestimmen, was legitime Kultur ist und welche die legitime Weise ist, sich diese Kultur anzueignen.¹¹⁴ Kunstinstitutionen fungieren als Institutionen der kulturellen Legitimierung und Klassenunterscheidung. Deshalb folgert Bourdieu, dass von allen Produkten Kunstwerke die „am stärksten klassifizierenden und Klasse verleihenden“¹¹⁵ Produkte seien und soziale Ungleichheiten legitimieren und reproduzieren.

¹¹⁰ Vgl. Bourdieu, 1982, S. 27.

¹¹¹ Vgl. ebd., S. 19.

¹¹² S. ebd., S. 25.

¹¹³ Vgl. Behnke/Wuggenig, 1994, S. 231.

¹¹⁴ Vgl. Bourdieu, 2011, S. 36.

¹¹⁵ S. Bourdieu, 1982, S. 36.

3.3 Die Entstehung eines relativ autonomen Kunstfeldes

Erste Tendenzen zur Autonomisierung macht Bourdieu in der Florentiner Renaissance des 15. Jahrhunderts aus.¹¹⁶ Den Höhepunkt erreicht diese Entwicklung aber erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der sich mit der „impressionistischen Revolution“ ein intellektuelles und künstlerisches Feld herausbildet, dessen Systeme der Produktion, Zirkulation und Konsumption sich zunehmend autonomisieren, d.h. von äußeren Einflüssen und Ansprüchen wie denen der Kirche, des Staates, der Akademien oder der Mäzenen unabhängig machen.¹¹⁷

„Das intellektuelle und künstlerische Leben, welches das ganze Mittelalter, einen Teil der Renaissance und in Frankreich – mit dem höfischen Leben – das ganze klassische Zeitalter hindurch von externen Legitimierungsinstanzen beherrscht wurde, befreite sich allmählich in dem Maße ökonomisch und sozial von der Vormundschaft des Adels und der Kirche und ihren ethischen und ästhetischen Ansprüchen, wie sich ein immer breiteres, sozial immer diversifizierteres virtuelles Publikum bildete.“¹¹⁸

Mit der Herausbildung des Bürgertums und im Zuge einer Bildungsexpansion kam es zur Ausweitung und Differenzierung der Kunstöffentlichkeit, was wiederum dazu führte, dass sich ein „Markt für symbolische Güter“ entwickelte. Gleichzeitig bildete sich ein differenziertes System von Produzent/innen und Händler/innen symbolischer Güter heraus, das von White&White auch als „Händler-Kritiker-System“¹¹⁹ bezeichnet wird. Die Autonomisierung des Künstlers/der Künstlerin und des künstlerischen Feldes hing demnach mit der Entwicklung eines anonymen Kunstmarktes zusammen, in dem Künstler/innen nicht mehr direkt für einen Auftraggeber/eine Auftraggeberin, sondern für ein ihnen unbekanntes Publikum produzierten. Die Befreiung der Künstler/innen aus der Abhängigkeit zu ihren Auftraggebern bedeutete gleichzeitig aber auch einen Funktionsverlust ihrer repräsentativen Aufgaben und ihrer gesellschaftlichen Nützlichkeit.¹²⁰ Gleichzeitig gewannen sie auf formaler Ebene Autonomie, indem die *l'art pour l'art* der Form Vorrang vor dem Inhalt zusprach und sich von der Aufgabe der Naturnachahmung emanzipierte.

Innerhalb des Feldes der kulturellen Produktion unterscheidet Bourdieu wiederum zwei Felder, die nach unterschiedlichen Logiken funktionieren: Das **Feld der eingeschränkten Produktion** und das **Feld der symbolischen Großproduktion**. Während das Feld der

¹¹⁶ Vgl. Hartard, 2010, S. 100.

¹¹⁷ Vgl. Bourdieu, 2011, S. 16.

¹¹⁸ S. ebd., S. 16.

¹¹⁹ Vgl. White/White, 1993, S. 94.

¹²⁰ Vgl. Bourdieu, 1982, S. 67; vgl. dazu auch Adorno, 2003, S. 337: „Soweit von Kunstwerken eine gesellschaftliche Funktion sich präzisieren lässt, ist es ihre Funktionslosigkeit.“

symbolischen Großproduktion das Kunstwerk als Ware sieht, auf Erfolg am Markt und beim Publikum abzielt, und möglichst große Marktanteile und einen hohen materiellen Gewinn erwirtschaften möchte, wird diese ökonomische Logik im Feld der eingeschränkten Produktion abgelehnt und gilt sogar als „verpönt“. Die l’art pour l’art hebt die „reine“ symbolische Bedeutung der Kunst hervor und ist für die symbolische Aneignung und das interesselose Wohlgefallen bestimmt.¹²¹ Das Feld der eingeschränkten Produktion ist somit durch den „Bruch mit dem Publikum der Nicht-Produzenten“¹²² und die Loslösung von der bürgerlichen Nachfrage gekennzeichnet. Anders als im Feld der Großproduktion, erlangen die Kunstwerke des l’art pour l’art ihre Wertigkeit nicht durch ökonomischen Erfolg, sondern durch die kulturelle Anerkennung anderer Produzenten im Feld, die zugleich ihre Konkurrenten sind.

Die Autonomie eines Feldes sieht Bourdieu in der Macht des Feldes, seine eigenen Regeln und Normen festzulegen und sich somit von anderen Feldern (wie z.B. dem ökonomischen und dem politischen Feld) abzugrenzen:

„Der Grad der Autonomie eines Feldes der eingeschränkten Produktion bemisst sich nach der Macht, die Normen für seine Produktion und die Kriterien für die Bewertung seiner Produkte zu produzieren und für verbindlich zu erklären, also alle externen Determiniertheiten nach seinen eigenen Prinzipien rückzuübersetzen und umzuinterpretieren.“¹²³

Das Feld der Kunst ist also in dem Maße autonom, in dem es seinen Akteur/innen und deren Diskursen, Praktiken und Produkten die ihm eigenen Wertkriterien und Hierarchisierungsprinzipien auferlegen kann, d.h. in dem Maße, in dem es in der Lage ist, als geschlossenes Feld einer Konkurrenz um die kulturelle Legitimität und als spezifischer Markt zu funktionieren, der einen spezifisch kulturellen Wert generiert, der unabhängig von ökonomischen Wertkriterien ist. Da das Feld der eingeschränkten Produktion die Normen für seine Produktion und die Kriterien für die Bewertung seiner Produkte selbst festlegt, weist es einen hohen Grad an Autonomie auf. Einzig die Konkurrenz um die spezifisch kulturelle Anerkennung anderer Produzenten, deren Konkurrenten sie gleichzeitig sind, gehört zu den Grundgesetzen des Feldes der eingeschränkten Produktion.¹²⁴

¹²¹ Vgl. Bourdieu, 2011, S. 19. Das interesselose Wohlgefallen ist auf Kants *Kritik der Urteilskraft* zurückzuführen. Er definiert das Wohlgefallen als die Lust am „Schönen“ ohne jedes Interesse am Gegenstand.

¹²² S. ebd., S. 21.

¹²³ S. ebd., S. 22.

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 25.

Auch die Teilnehmer/innen von *Services* können zum Feld der eingeschränkten Produktion gerechnet werden. Bourdieu betont, dass die Autonomie des Feldes der kulturellen Produktion nur eine „relative“ und bedingte Autonomie darstellt.¹²⁵ Dadurch verdeutlicht er, dass auch das künstlerische Feld in Wechselbeziehung zu anderen Feldern, insbesondere dem Feld der Macht, steht und deswegen vor externen Einflussnahmen nicht gefeit ist. Diese Gratwanderung zwischen Autonomie und Heteronomie gründet zudem auf der Besonderheit von symbolischen Gütern, die sowohl einen Warenwert als auch einen Symbolwert besitzen.¹²⁶

Mag es zunächst so aussehen, als wenn die Entwicklung eines anonymen Marktes den Produzent/innen mehr Freiheit verschafft, wird bald deutlich, dass die Zwänge des Mäzenatentums durch die Zwänge des freien Marktes ersetzt wurden, der in paradoxer Weise die künstlerische Autonomie zugleich ermöglicht und bedroht.¹²⁷ Christian Hartard folgert:

„Ist es also einerseits gerade die Anlehnung an den Markt, die den Entfaltungsraum erheblich vergrößert und die Genese einer autonomen künstlerischen Logik anschiebt, bleibt die Freiheit des Künstlers andererseits doch eine rein formale, die direkten Abhängigkeiten von einst haben sich einer strukturellen Unterordnung unter den Marktdruck und einer von der Bourgeoisie kontrollierten Presse verwandelt.“¹²⁸

Bourdieu konstatiert zudem die Rückkehr des privaten oder öffentlichen Mäzens, beispielsweise in Form von Unternehmen, worauf später anhand des Projektes von Andrea Fraser in der *EA-Generali Foundation* eingegangen wird.¹²⁹ Zudem erkennt er neue Bedrohungen der Autonomie des künstlerischen Feldes, die in Kapitel 3.5 behandelt werden sollen. Hieraus wird deutlich, dass die Autonomie des künstlerischen Feldes keine feste Tatsache darstellt, sondern ebenfalls Objekt eines ständigen Kampfes ist.¹³⁰

¹²⁵ Vgl. Behnke/Wuggenig, 1994, S. 232.

¹²⁶ Vgl. Wuggenig, 2009, S. 3; vgl. dazu auch Graw, 2008, S. 10; S. 148. Die Kunstkritikerin Isabelle Graw fasst das Kunstfeld als „relativ heteronom“ statt als „relativ autonom“ auf und betont damit dessen Fremdbestimmtheit.

¹²⁷ Vgl. Warneken, 1983, S. 79 ff., zit. nach: Einfalt, 2005, S. 434.

¹²⁸ S. Hartard, 2010, S. 110.

¹²⁹ Vgl. Bourdieu/Wacquant, 1996, S. 141.

¹³⁰ Vgl. Bourdieu, 1991, S. 52 f.

3.4 Produktion des Werts: Kunst als „verkehrte ökonomische Welt“

Nach Bourdieu definiert sich das künstlerische Feld über die kollektive Leugnung des Ökonomischen und die Verschleierung der ökonomischen Interessen durch „Interesselosigkeit“.¹³¹

Das künstlerische Feld besitzt Bourdieu zufolge – spiegelverkehrt zum ökonomischen Machtfeld – wenig ökonomisches, dafür aber viel kulturelles Kapital. Aufgrund der Hierarchie der Kapitalsorten nehmen die Felder der Kulturproduktion innerhalb des Feldes der Macht somit eine beherrschte Position ein und die Position des Künstlers/der Künstlerin ist die eines/einer „beherrschten Herrschenden“.¹³² Künstler/innen befinden sich zwar am symbolisch herrschenden, ökonomisch aber beherrschten Pol.¹³³ Hierin sieht Christian Hartard eine Gefahr für die Autonomie der Kunst:

„Der ganze Zwiespalt des ästhetischen Feldes ist mit diesem ambivalenten Platz in der Spannung von symbolischer Herrschaft und struktureller Unterordnung bereits bezeichnet: im Anderssein behauptet die Kunst ihre semantische Autonomie, im Dominiertsein aber trifft sie auf soziale Restriktionen, gegen die sie ihre Freiheit verteidigen muss.“¹³⁴

Aufgrund der Umkehrung des Gesetzes des materiellen Profits bezeichnet Bourdieu das künstlerische Feld auch als „anti-ökonomisches ökonomisches Universum“¹³⁵ oder als „verkehrte ökonomische Welt“¹³⁶ Die einzige legitime Weise der Kapitalakkumulation im Feld der eingeschränkten Produktion ist die Akkumulation von symbolischem Kapital, das Bourdieu als „verkanntes ökonomisches“ Kapital, als „Prestige“ oder „Autorität“ bezeichnet, das auf lange Sicht auch ökonomische Profite sichern kann.¹³⁷ Fraser folgert, dass die Autonomie des künstlerischen Feldes und seine Unabhängigkeit von den Kriterien wirtschaftlichen Gewinns somit nicht von der Fähigkeit, symbolischen Gewinn abzuwerfen, getrennt werden kann: *“While the autonomy of artworks as commodities may allow them to produce economic profit, the autonomy of art as aesthetic construct is what allows it to produce the symbolic profit of social and cultural legitimacy.”¹³⁸* Die Legitimität des künstlerischen Feldes hänge somit von seiner „Opposition gegenüber wirtschaftlichen Interessen und Wertkriterien“¹³⁹ ab.

¹³¹ Vgl. Bourdieu, 2011, S. 106.

¹³² S. Bourdieu, 1999, S. 343.

¹³³ Vgl. ebd., S. 136.

¹³⁴ S. Hartard, 2010, S. 208.

¹³⁵ S. Bourdieu, 1999, S. 135.

¹³⁶ S. ebd., S. 134.

¹³⁷ Vgl. Bourdieu, 2011, S. 99.

¹³⁸ S. Fraser, 1996c, S. 65.

¹³⁹ S. Fraser, 1996d, S. 11.

Die anti-ökonomische Logik des künstlerischen Feldes liegt auch in dem Charakter des symbolischen Guts Kunst selbst begründet. So nehmen Kunstwerke im Zuge ihres Austauschs zwar Warenform an, doch weisen sie als symbolische Güter im Vergleich zu anderen Waren Besonderheiten auf. Bourdieu bezeichnet sie auch als „*Doppelrealitäten, die zugleich Waren und Bedeutungen sind.*“¹⁴⁰ Dieser Doppelcharakter der Kunst wird in der Spaltung in zwei Produktionslogiken deutlich: Während das Feld der eingeschränkten Produktion den symbolischen Wert eines Kunstwerks betont, wird es im Feld der Großproduktion zur simplen Ware. Symbolische Güter spalten sich somit in Ware und Bedeutung oder auch in Tauschwert/Marktwert und Symbolwert auf. Die Kunstkritikerin Isabelle Graw beschreibt dies als einen „*Spagat zwischen Preis und Preislosigkeit*“.¹⁴¹ Eine Besonderheit von künstlerischen Produkten sieht Bourdieu darin, dass ihr Symbolwert relativ unabhängig von ihrem Tauschwert, also der zu ihrer Produktion verausgabten Arbeitszeit oder Produktionskosten, entsteht.¹⁴² Wie der Wert der Kunst produziert wird, wird an Bourdieus Theorie der *illusio* ersichtlich.¹⁴³

Die *illusio* bezeichnet den „kollektiven Glauben“ und das „kollektive Verhaftetsein“ mit dem Spiel. Dies bedeutet, dass Akteur/innen oder auch Spieler/innen mit dem Eintritt in das Feld/Spiel bestimmte Vorannahmen und Voraussetzungen annehmen, die im Feld unausgesprochen akzeptiert werden. Bourdieu verdeutlicht, dass der Wert des Kunstwerkes nicht von dem Künstler/von der Künstlerin allein geschaffen werde, sondern in den unentwegten und unzähligen Kämpfen, die um die Begründung seines Wertes geführt werden.¹⁴⁴ Der Wert des Kunstwerks werde somit durch die Konsekration anderer Akteur/innen im Feld wie Galerist/innen, Kunstsammler/innen, -händler/innen und -kritiker/innen geschaffen, indem sie es ausstellen, besprechen, bewerten und auf dem Markt inszenieren.¹⁴⁵ Auch die Position des Künstlers/der Künstlerin selbst ist das Produkt seiner Konsekration im Feld: „*Man muss nur einmal die verbotene Frage stellen, um sogleich zu sehen, dass der Künstler, der das Werk schafft, selbst innerhalb des Feldes erschaffen wird und die Weihe erhält als 'bekannter' und anerkannter Künstler.*“¹⁴⁶ Das Kunstwerk basiert somit auf einem Akt der „kollektiven Verkennung“, den Bourdieu am Beispiel eines

¹⁴⁰ S. Bourdieu, 2011, S. 18.

¹⁴¹ S. Graw, 2008, S. 9.

¹⁴² Vgl. Bourdieu, 2011, S. 101. Dies nahmen einige Kritiker von Marx zum Anlass, seine Arbeitswerttheorie zu kritisieren, in welcher der Arbeitsaufwand den Wert eines Produktes bestimmt.

¹⁴³ Vgl. Bourdieu, 1999, S. 271.

¹⁴⁴ Vgl. Bourdieu, 2011, S. 105.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 101.

¹⁴⁶ S. Bourdieu, 1999, S. 271.

magischen Aktes verdeutlicht: Auch die Macht des Magiers beruhe darauf, dass seine Täuschung von einer Gruppe Gläubiger kollektiv verkannt, also anerkannt wird.¹⁴⁷ Die *illusio* lässt sich auch am Beispiel der Readymades demonstrieren, mit Hilfe derer Künstler/innen die Mechanismen der Glaubensproduktion und die Logik der Funktionsweise des Kunstfeldes aufzudecken versuchten. Das Readymade als industriell gefertigtes Produkt hätte keinen Wert ohne den kollektiven Glauben im Feld und der Akteur/innen, die dieses als Kunstwerk anerkennen und konsekrieren. Doch auch die Weigerung konzeptueller Künstler/innen, das Spiel mitzuspielen, so Bourdieu, sei augenblicklich zur künstlerischen Aktion erklärt und somit den Regeln des Spiels unterworfen worden.¹⁴⁸

Die Mechanismen der symbolischen Wertproduktion im Kunstfeld treffen somit auf projektorientierte und immaterielle künstlerische Arbeiten ebenso zu wie auf objekthafte Kunst. Jedoch erhalten Arbeitsaufwand und Produktionskosten im Rahmen projektorientierter Arbeit insofern wieder eine Bedeutung, dass sie für die Bestimmung des künstlerischen Honorars eine Rolle spielen. Indem Andrea Fraser und Helmut Draxler Kunst, die Bourdieu zufolge einer anti-ökonomischen Logik folgt, als „Dienstleistung“ bezeichnen, bringen sie diese gezielt in Verbindung mit kapitalistischen Produktionszusammenhängen. Auf diese Weise machen sie deutlich, dass die, wie Isabelle Graw es ausdrückt, *„idealistische Verklärung der Kunst zum ganz ‚Anderen‘ des Marktes“* sowie der *„Glaube an eine vom Marktgeschehen vollständig abgeschottete ‚ökonomiefreie‘ künstlerische Produktion“*¹⁴⁹ kritisch betrachtet werden muss, weil diese Vorstellungen Gefahr laufen, die ökonomischen Interessen der verschiedenen Akteur/innen vor dem Hintergrund der „Interesselosigkeit“ zu verschleiern. Zudem versucht Fraser aufzuzeigen, dass diese Verschleierung des Ökonomischen die Basis der Ausbeutung von Künstler/innen darstellt, wie in Kapitel 6.4.3 betrachtet werden soll. Den Begriff der Dienstleistung wählen Fraser und Draxler somit gezielt, um Kunst in ihren ökonomischen und relationalen Abhängigkeiten zu charakterisieren und diesen Begriff für die Beobachtung künstlerischer Arbeitsweisen produktiv zu machen.

¹⁴⁷ Vgl. Bourdieu, 1999, S. 108 ff. Hierbei bezieht Bourdieu sich auf den magischen Akt nach Marcel Mauss.

¹⁴⁸ Vgl. Bourdieu, 2011, S. 108.

¹⁴⁹ S. Graw, 2008, S. 12 f.

3.5 Bedrohungen der künstlerischen Autonomie

Bourdieu beschreibt zwei Mechanismen, durch welche die Produkte und Praktiken des relativ autonomen Kunstfeldes in den Dienst von externen Interessen und Funktionen gestellt werden können. Der erste ist die **Heteronomisierung**: Das Aufzwingen von Interessen und Werten aus anderen Feldern in das Feld der Kunst. Dies kann direkt durch Instrumentalisierung erfolgen oder indirekt durch die Entwertung der Kriterien des künstlerischen Feldes durch den Einfluss von ökonomischen, politischen oder sozialen Kriterien.¹⁵⁰ Bourdieu sieht die Autonomie des künstlerischen Feldes durch *"Bedrohungen neuer Art außerordentlich gefährdet"*, gegen die *"eine bewusste und organisierte Mobilisierung der Intellektuellen"*¹⁵¹ unerlässlich sei. Diese Bedrohungen gehen seiner Meinung nach vor allem vom Staat und von politischen Parteien aus, die versuchen kulturelle Praktiken zu instrumentalisieren oder zu zensurieren. Gefahr gehe aber auch von Wirtschaftsunternehmen aus, die immer häufiger die Rolle von Mäzenen übernehmen und mit zunehmend subtileren Strategien versuchen würden, Künstler/innen zu instrumentalisieren, so Bourdieu:

*„Es steht in der Tat zu befürchten, dass die Aufbietung von Sponsoren zur Finanzierung der Kunst, der Literatur und der Wissenschaft die Künstler und Wissenschaftler allmählich in materielle und geistige Abhängigkeit von den Wirtschaftsmächten und den Zwängen des Marktes bringt.“*¹⁵²

Eine weitere Gefahr sieht Bourdieu darin, dass einige autonome Produzent/innen im „Elfenbeinturm“ verharren, also jegliche soziale und politische Funktion ablehnen.¹⁵³ Die Doppelnatur oder das „paradoxe Dasein“ der Intellektuellen besteht Bourdieu zufolge darin, einerseits einem intellektuell autonomen Feld anzugehören und dessen Autonomie zu verteidigen, andererseits aber auch durch politisches Engagement die im Feld erworbene spezifische Kompetenz in die Gesellschaft einzubringen.¹⁵⁴ Gleichzeitig weist er bezogen auf die institutionskritischen Arbeiten von Hans Haacke darauf hin, dass die formale Autonomie bei politischer Kunst in Gefahr gerate, da diese riskiere, die gewonnene formale Autonomie wieder zu verlieren und für andere Zwecke instrumentalisiert zu werden.¹⁵⁵

¹⁵⁰ Vgl. Fraser, 1996c, S. 57.

¹⁵¹ S. Bourdieu, 1991, S. 54. Unter Intellektuellen versteht Bourdieu auch Künstler/innen, Kulturproduzent/innen und Wissenschaftler/innen.

¹⁵² S. Bourdieu, 1995, S. 23.

¹⁵³ Vgl. Bourdieu, 1991, S. 49.

¹⁵⁴ Vgl. Bourdieu, 1991, S. 41.

¹⁵⁵ Vgl. Bourdieu/Wacquant, 1996, S. 141.

Die größte Gefahr sieht Bourdieu jedoch in den Mechanismen des Feldes selbst, so könne die Kontrolle des Feldes über die eigenen Produktions- und Distributionsmittel bewirken, dass geringer bewertete Produzent/innen sich an „externe Verbündete“ wenden und sich somit feldexternen Kriterien unterordnen könnten:

„Der Kampf um die Autonomie ist so, vor allem anderen, ein Kampf gegen die Institutionen und Akteure, die im Inneren des Feldes selbst die Abhängigkeit in Bezug auf die externen ökonomischen, politischen und religiösen Kräfte induzieren, gleichviel ob sie ihre Produktion kommerziellen Zwecken unterordnen, oder, subtiler [...]dem Gesetz des Erfolges opfern, oder ob sie sich privilegierter Verbindungen zu externen Mächten (wie dem Staat oder der Partei[...]) bedienen, um ihre Herrschaft im Schoße des Feldes zu errichten.“¹⁵⁶

Die kommerzielle Logik werde insbesondere von heteronomen Praktiken des Journalismus in das Feld der kulturellen Produktion eingeführt. Die Sicherung und Rückeroberung der Autonomie bedürfe deshalb einerseits Hilfe durch Institutionen, um Produzent/innen vor der Versuchung des Rückzugs in den Elfenbeinturm zu bewahren und andererseits eines Kampfes gegen die heteronomen Institutionen und Akteur/innen innerhalb des Feldes.¹⁵⁷

Bourdieu sieht es somit als Aufgabe der Intellektuellen und Künstler/innen die im 19. Jahrhundert gewonnene Autonomie zu verteidigen und zurückzuerobern. Er fordert die Gründung eines internationalen Netzwerks von Intellektuellen, stellt allerdings fest, dass die Intellektuellen *„auf Grund der Logik der Konkurrenz, die sie zu Gegnern macht“* zweifellos zu den Gruppen gehören, *„die am wenigsten imstande sind, der gemeinsamen Interessen, die sie verbinden gewahr zu werden.“¹⁵⁸* Hierzu kommentiert Bourdieu: *„Nichts ist schwieriger, als den Intellektuellen begreiflich zu machen, dass ihre Kämpfe, selbst die bloß korporativen, auf die Verteidigung der Autonomie zielenden, einzig kollektiv sein können.“¹⁵⁹* Bourdieu geht davon aus, dass es erst konkreter Bedrohungen ihrer Autonomie bedarf, damit Künstler/innen erkennen, dass sie sich kollektiv organisieren müssen, um ihre gemeinsamen Interessen zu vertreten.¹⁶⁰ Auch *Services* kann als Versuch von Künstler/innen und Kurator/innen gesehen werden, ihre Autonomie zu verteidigen, indem die Teilnehmer/innen versuchen, sich zu solidarisieren, gemeinsame Interessen zu formulieren und auf diese Weise gegen externe Instrumentalisierungen anzugehen. Dass auch bei *Services* die Logik des Konkurrenzkampfes die Bildung einer solidarischen Gemeinschaft erschwert, soll in der Kritik in Kapitel 6.4.4 noch gezeigt werden.

¹⁵⁶ S. Bourdieu, 1991, S. 53 f.

¹⁵⁷ Vgl. Bourdieu, 1991, S. 54.

¹⁵⁸ S. ebd., S. 62.

¹⁵⁹ S. Bourdieu, 1991, S. 61.

¹⁶⁰ Vgl. Haacke/Bourdieu, 1995, S. 20.

Unabhängig von der direkten Instrumentalisierung von Kunst und Künstler/innen bezieht sich Fraser in ihrem Text *How to provide an Artistic Service* auf eine Logik, die Bourdieu die „**Logik der Homologien**“ nennt. Fraser geht davon aus, dass das Interesse von Institutionen, ortsspezifische Projekte durchzuführen, stark von den Kämpfen innerhalb des künstlerischen Feldes abhängt. So kämpfen Künstler/innen, Kurator/innen, Kritiker/innen und Galerist/innen um eine bessere Position im Feld und versuchen, sich mit innovativen Strategien und künstlerischen Projekten im künstlerischen Feld hervorzutun.¹⁶¹ Die Nachfrage nach Kunst, so Fraser, unterliege deshalb andauernden Schwankungen, die den speziellen Kämpfen im Feld folgen.¹⁶²

Die Logik der Homologien stellt Bourdieu zufolge eine *"Tendenz zur Harmonisierung zwischen den beiden voneinander relativ unabhängigen Logiken des Produktionsfeldes und des Konsumtionsfeldes"*¹⁶³ dar, die zur Übereinstimmung zwischen Angebot und Nachfrage führt. Sie entstehe aber nicht etwa aufgrund einer bewussten Anpassung des Angebots an die Nachfrage oder umgekehrt, sondern sei das Resultat der Parallelen zwischen den Dynamiken, der Struktur und den Interessen des Kunstfeldes und dem Feld der Macht, d.h. den herrschenden Klassen, die das Monopol auf politisches, soziales, kulturelles sowie ökonomisches Kapital haben.¹⁶⁴ Dieser *„unbeabsichtigte Ausgleich zwischen Angebot und Nachfrage.“*¹⁶⁵ sei dadurch bedingt, dass sowohl das Feld der Produktion als auch das Feld der Konsumtion von Kämpfen bestimmt seien, die auf die Manifestierung sozialer Unterschiede angelegt seien. Somit komme es zu einer Übereinstimmung zwischen den Angeboten des Produktionsfeldes und den gesellschaftlich produzierten Geschmacksvarianten.¹⁶⁶ Anders gesagt: Der Geschmack führe die Dinge und Menschen zusammen, die zueinander passen.¹⁶⁷ Künstler/innen (außer derjenigen Künstler/innen im Feld der kulturellen Großproduktion) produzieren demnach nicht kalkuliert für eine bestimmte Nachfrage, sondern primär entlang einer Distinktionsstrategie, einer Logik der Konkurrenz folgend, in der sie zu anderen Produzent/innen stehen.

¹⁶¹ Vgl. Fraser, 1994, S. 157 ff.

¹⁶² Vgl. Bourdieu, 1982, S. 363, zit. nach: Fraser, 1994, S. 158.

¹⁶³ S. Bourdieu, 1982, S. 362.

¹⁶⁴ Vgl. Fraser, 1996c, S. 57.

¹⁶⁵ S. Bourdieu, 1999, S. 395.

¹⁶⁶ Vgl. Bourdieu, 1982, S. 365. In einem Kulturprodukt hat sich Geschmack bereits objektiviert, denn auch Kunstwerke entstehen in Abhängigkeit von den Distinktionskämpfen der Produzenten. Somit stellt ein Kunstwerk die *"Objektivierung einer Distinktionsbeziehung"* dar.

¹⁶⁷ Vgl. Bourdieu, 1982, S. 375.

Wie die Logik der Homologie deutlich macht, müssen die Referenzen für die künstlerische Produktion im Kunstfeld selbst gesucht werden, wobei fremdreferentielle Bindungen eher zufällig entstehen, indem die Orientierung der Kunstproduktion am distinktiven Netzwerk der Künstler/innen Werke hervorbringt, die ohne jede Intention den Geschmack derer treffen und hervorrufen, die im Machtfeld eine der Position des Künstlers/der Künstlerin im Kunstfeld homologe Stellung besetzen.¹⁶⁸ Das Angebot in der Kulturgüterproduktion setze sich somit, so Bourdieu, stets „mittels einer Art symbolischen Zwangs durch“¹⁶⁹, d.h. dass Künstler/innen zwar keiner Nachfrage explizit dienen, doch aufgrund der Homologie zwischen Produzent/innen und Abnehmer/innen eben doch für ein ganz bestimmtes Publikum produzieren:

„Beteiligt und befangen in ihren internen Auseinandersetzungen, sind die Produzenten überzeugt, in ihre Unternehmungen lediglich die eigenen spezifischen Interessen einzubringen, und können sich daher als völlig uninteressiert an und fern den gesellschaftlichen Funktionen empfinden, die sie auf längere oder kürzere Sicht für ein bestimmtes Publikum erfüllen, ohne dass sie indessen aufhörten, den Erwartungen dieser oder jener Klasse oder Klassenfraktion zu entsprechen, und dies gelegentlich sehr genau.“¹⁷⁰

Diese Logik spielt eine wichtige Rolle für den Autonomiebegriff von Fraser, der im Folgenden betrachtet werden soll.

3.6 Der Autonomiebegriff von Andrea Fraser

Andrea Fraser hat sich, wie wohl kaum eine andere Künstlerin, mit dem Autonomiebegriff von Bourdieu auseinandergesetzt und ihn als Grundlage und Bestandteil ihrer künstlerischen Praxis genutzt.¹⁷¹ Im Folgenden soll ihr Autonomiebegriff kurz umrissen werden und als Grundlage für die Betrachtung der historischen Bewegungen in den 1960er/1970er Jahren sowie in den 1990er Jahren dienen. Im sechsten Kapitel soll genauer auf die Dimensionen der Autonomie eingegangen werden, mit einem Fokus auf die „Dienstleistungskunst“ und die projektorientierten Praktiken der 1990er Jahre.

¹⁶⁸ Vgl. Hartard, 2010, S. 212 f.

¹⁶⁹ S. Bourdieu, 1982, S. 363, zit. nach: Fraser, 1994, S. 158.

¹⁷⁰ S. Bourdieu, 1982, S. 368 f., zit. nach: Fraser, 1994, S. 158.

¹⁷¹ Fraser schickte 1992 unaufgefordert ihren Text *An Artists Statement* und ein Video an Bourdieu. In dem Brief wird ersichtlich, wie sehr ihre Praxis von Bourdieus Theorie geprägt ist, insbesondere durch seine Werke *Die Regeln der Kunst* und *Die Feinen Unterschiede*. Zudem sagt sie, dass sie durch Bourdieu die Angst gegenüber der legitimen Kultur verloren habe, die sie als Schulabbrecherin und Autodidaktin lange hatte.

Services untersucht insbesondere die Autonomie auf der „Mikroebene“ des einzelnen Akteurs/der einzelnen Akteurin im künstlerischen Feld, d.h. seine/ihre finanzielle, ästhetische und rechtliche (Un-)abhängigkeit in den Verhältnissen und Bedingungen seiner/ihrer Produktion. Fraser unterteilt die künstlerische Autonomie in vier verschiedene Dimensionen.¹⁷²

1) Die ästhetische Dimension:

Die ästhetische Autonomie der Kunst besteht in der Freiheit von einem bestimmten Gebrauch oder Zweck, ob moralisch, politisch, sozial, materiell oder emotional. Wie in der Betrachtung von Bourdieu bereits beobachtet, wird permanent aus verschiedenen Richtungen versucht, Kunst für bestimmte Zwecke zu instrumentalisieren, bspw. durch den Staat, die Politik oder für die Interessen eines Unternehmens.

2) Die ökonomische Dimension:

Diese Dimension behandelt vor allem die Art der Austauschbeziehungen von Kunst. Indem es auf einem anonymen bourgeoisen Kunstmarkt zirkuliert und gehandelt wird, wird das Kunstwerk zur Ware. Der Künstler/die Künstlerin produziert fortan nicht mehr für eine bestimmte Nachfrage, sondern für einen anonymen Markt, weshalb der Ort der Produktion getrennt von dem Ort der Konsumption existiert.¹⁷³ Fraser betrachtet hier vor allem die gewandelten Austauschbeziehungen in den "post-studio-practices", bei denen Produktions- und Konsumtionsort zusammenfielen, was in Kapitel 4.4 unter dem Begriff der „Dienstleistungsbeziehungen“ genauer betrachtet werden soll.

3) Die soziale Dimension:

Hierbei bezieht sich Fraser auf Bourdieu, der die Autonomie eines Feldes als diejenige Macht beschreibt, „die Normen für seine Produktion und die Kriterien für die Bewertung seiner Produkte zu produzieren“¹⁷⁴, und sich somit als unabhängig gegenüber anderen Legitimationsinstanzen wie dem ökonomischen und dem politischen Feld zu erweisen.

4) Die politische Dimension

Diese Dimension beinhaltet schließlich die Meinungs- und Äußerungsfreiheit.

Bei dem Vergleich des Autonomiebegriffs von Andrea Fraser mit dem von Pierre Bourdieu wird deutlich, dass ihre Beschäftigung mit der künstlerischen Autonomie unterschiedliche Ebenen aufweisen. Während Bourdieu hauptsächlich über die Autonomie des Feldes spricht, geht Andrea Fraser verstärkt auf die Autonomie des einzelnen Künstlers/der einzelnen

¹⁷² Vgl. Fraser, 1996c, S. 56.

¹⁷³ Vgl. Bourdieu, 2011, S. 18.

¹⁷⁴ S. Bourdieu, 2011, S. 22.

Künstlerin ein. Wie an der sozialen Dimension deutlich wird, sieht sie diese aber wiederum im Zusammenhang mit der Autonomie des Feldes, in dem der Künstler/die Künstlerin agiert. Christian Hartard verdeutlicht Bourdieus Autonomiebegriff: „*Autonomie ist dann nicht länger als unbegrenzte Handlungsfreiheit des Künstlers oder als offener Interpretationshorizont des Betrachters zu verbuchen. Autonom ist nicht der Akteur, sondern die Kunst als sich abschließende soziale Sondersphäre.*“¹⁷⁵ Auch wenn Bourdieu hauptsächlich über das künstlerische Feld spricht, macht er deutlich, dass er gleichzeitig die Individuen als aktive und im Feld handelnde Akteur/innen nicht außer Acht lässt. Jedoch geht er von der Annahme aus, dass sich von der Kenntnis des Feldes am Besten erfassen lasse, was die Einmaligkeit dieser Akteur/innen ausmacht.¹⁷⁶

Wie anhand der Logik der Homologien verdeutlicht, geht Fraser davon aus, dass Künstler/innen primär einer Logik der Distinktion der herrschenden Klassen dienen und somit unterbewusst zur Reproduktion sozialer Unterschiede beitragen: *“I am the institutions representative and the agent of its reproduction.”*¹⁷⁷ Sie bestimmt die Rolle des Künstlers/der Künstlerin immer in seiner/ihrer Abhängigkeit zu den Interessen des Feldes:

*“I am an artist. As an artist I have the double role of engaging in the specialized production of bourgeois domestic culture on the one hand and, on the other, the relatively autonomous reproduction of my own professional subculture. To say that this activity is relatively autonomous is to say that it exists within a field capable of imposing its own norms on both the production and the consumption of its products.”*¹⁷⁸

Die Rolle des Künstlers/der Künstlerin charakterisiert Fraser somit als eine gespaltene: Auf der einen Seite produzierten Künstler/innen Kunst, die der Distinktion einer herrschenden Klasse dient, auf der anderen Seite versuchten sie, ihre eigene professionelle Subkultur zu verfolgen. Für Fraser ist in der Autonomie von Künstler/innen deshalb immer eine gewisse Form von Abhängigkeit enthalten.

In den Diskussionen von *Services* wird insbesondere die soziale Dimension der Autonomie der einzelnen Künstler/innen zu den verschiedenen Akteur/innen im Kunstfeld besprochen.¹⁷⁹ Fraser verdeutlicht zudem, dass Künstler/innen im Rahmen von *Services* gerade nicht

¹⁷⁵ S. Hartard, 2010, S. 94.

¹⁷⁶ Vgl. Hartard, 2010, S. 94. Hartard weist darauf hin, dass System- und Feldtheorie sich dementsprechend auch nicht für die Beziehung der Menschen zum Werk, sondern für die sozialen Relationen, die das Werk als Referenzzentrum des Geschehens zwischen den Akteur/innen einrichtet, interessieren.: *„Das Werk ist Schnittpunkt der Kunst mit der Welt; und genau hier entsteht Gesellschaft.“*

¹⁷⁷ Vgl. Fraser, 1994, S. 4.

¹⁷⁸ S. Fraser, 1992, S. 5; vgl. Bourdieu, 1982, S.3.

¹⁷⁹ Vgl. Draxler, Öffentliche Präsentation, 1994, 00:16:29h.

entsprechend ihrer „künstlerischen“ oder „intellektuellen“ Position betrachtet und präsentiert werden sollen, sondern gemäß der Position, die sie in den sozialen Beziehungen im Feld der kulturellen Produktion einnehmen.¹⁸⁰ So hebt auch Helmut Draxler hervor, dass künstlerische Arbeiten nach Frasers und seinem Verständnis keine „*abstrakte[n] autonome[n] Einheiten*“¹⁸¹ darstellen, die in einem Warenkreislauf von Künstler/innen zu Sammler/innen und von diesen weiter in Museen wandern, sondern sich gerade auf der relationalen Ebene konstituieren.

Die Dimensionen künstlerischer Autonomie sollen in Kapitel 6.4 weiter behandelt und abschließend bewertet werden. Im Folgenden soll betrachtet werden, inwiefern dieses Verständnis von Fraser und Draxler von historischen Vorläufern bedingt ist, und inwiefern diese eine Rolle für ihr Verständnis von „Dienstleistung“ spielen.

¹⁸⁰ Vgl. Fraser, 1996 a, S. 210: *"The point is that there are almost no sites within the artistic field in which producers address each other as producers according not to the intellectual or artistic positions they take on cultural issues, but to the positions they occupy within a field of cultural production as determined by the social conditions of that field and the social relations which structure it."*

¹⁸¹ S. Draxler, Öffentliche Präsentation, 1994, 00:16:58h.

4 Widerstand gegen den autonomen Kunstbegriff in den 1960er/1970ern

Das historische Material über die widerständigen Praktiken der 1960er/1970er, das Fraser und Draxler für die Ausstellung zusammenstellten, dokumentiert die ersten institutionskritischen Bewegungen, die Fragen über die Bedingungen und Zusammenhänge künstlerischer Produktion aufwerfen. Als zweite Generation der Institutionskritik knüpfen die Künstler/innen aus *Services* bewusst an die Praktiken der späten 1960er Jahre an und greifen die Fragen von damals wieder auf.¹⁸² Fraser und Draxler machen zudem deutlich, dass sie mit dem historischen Material nicht die Auswirkungen ökonomischer oder historischer Einflüsse auf die Kunst zeigen wollen, und auch keine Geschichtsschreibung oder Genealogie der visuellen Werke oder Objekte verfolgen, sondern die Geschichte anhand der ökonomischen und sozialen Beziehungen der künstlerischen Praxis aufzeigen möchten.¹⁸³ Zudem weisen sie darauf hin, dass das historische Material keine komplette Genealogie von „Dienstleistungen“ oder „Projektarbeiten“ darstellen soll, sondern als Ausgangspunkt für ein wachsendes Archiv dient.¹⁸⁴

Der Fokus von *Services* auf die Arbeitsverhältnisse von Künstler/innen wird auch in der formalen Zusammenstellung des historischen Materials deutlich, das insbesondere aus Verträgen, Korrespondenzen und Protokollen besteht, welche die Umstände der künstlerischen Praxis sowie die Beziehungen zwischen Künstler/innen und öffentlichen und privaten Institutionen in den 1960er und 1970er Jahren dokumentieren.¹⁸⁵

¹⁸² Vgl. Fraser, Sektion 2, 1994, 00: 58:48 h.

¹⁸³ Vgl. Fraser, 1996b, S. 53. Fraser dazu: *“The term ‘services’ therefore, may not be particularly useful as an interpretative framework in understanding the impact of economical and historical structures on art, or even shifts in thematic, procedural, or ethical paradigms in art. Rather it is useful, I would say, first, for what it requires: a genealogy of contemporary practices that traces, not the visible, visual manifestations of the positions artists represent, but the very positions they construct for themselves and the economic conditions and social relations those positions presuppose and impose. Second, it is useful for what it emphasizes: that these conditions and relations, at least in those dimensions that distinguish them from commodity production and exchange, entail a significant transformation of one of the central characteristics of artistic activity and the artistic field: that is, artistic autonomy.[Herv. durch Verf.] Third, it is useful for what it implies as to the character of this transformation.”*

¹⁸⁴ Vgl. Fraser, 1997b, S. 17.

¹⁸⁵ Vgl. Alberro, 2009b, S. 6. Während der Arbeitsgruppendifkussionen kritisierten einige Teilnehmer/innen von *Services*, dass die Geschehnisse in Europa bzw. Deutschland in dem historischen Material nicht berücksichtigt wurden. Im Unterschied zu den Vereinigten Staaten, wo die Kritik sich meistens an die privaten Sponsoren richtete, da Museen sich größtenteils über private Spender finanzierten, konzentrierte sich die Kritik europäischer Künstler, die im Kontext von größtenteils staatlich finanzierten Museen arbeiteten, eher auf die nationale Politik und die ideologischen Muster in Institutionen.

Neben Künstlerbewegungen wie der *Art Workers Coalition*, *Artists Meeting For Cultural Change*, *Women's Art Revolution*, *Fashion Moda* und dem *Internationalen Künstlergremium* dokumentiert das historische Material auch künstlerische Einzelprojekte wie die *Guggenheim-Ausstellung* von Hans Haacke 1971 oder die Arbeit von institutionskritischen oder konzeptuellen Künstlern wie Michael Asher, Marcel Broodthaers und Daniel Buren. Den Schwerpunkt des Materials bilden jedoch die Aktivitäten der *Art Workers Coalition* in New York zwischen 1969 und 1973.

Andrea Fraser unterteilt die Entwicklungen in den 1960er/1970er Jahren in drei Strategien des Widerstands.¹⁸⁶

1) **“Cultural“ and “community-based activism“**, im Zuge dessen sich Künstler/innen in Gemeinschaften organisierten, um gegen die Kunstinstitutionen und den kommerziellen Kunstapparat zu rebellieren und das System der Zirkulation, Präsentation und Konsumption von Kunstwerken zu reformieren, wie beispielsweise die *Art Workers Coalition*. In diesem Zusammenhang bauten Künstler/innen eigene, alternative Strukturen auf, um den Mechanismen des Kunstmarktes zu entgehen.

2) **Die Dematerialisierung des Kunstobjektes** in der Konzeptkunst, also die Negierung des künstlerischen Werkes und seine Neudefinition in Sprache und Aktion.

3) **“Post-studio“/ortsspezifische Praktiken**, welche die Bindung des Kunstwerks an eine bestimmte Zeit und einen bestimmten Ort, also die Ortsspezifität, einführten und auf diese Weise die Distanz zwischen Produktions- und Konsumtionsort in der Kunst auflösten.¹⁸⁷

Alle diese drei Strategien beinhalten institutionskritische Ansätze, so Fraser, nur richte sich die erste, aktivistische Strategie insbesondere gegen die Kunstinstitutionen, während die zweite und dritte Strategie des Widerstands sich auf die künstlerische Praxis selbst richteten und diese verändern wollten.¹⁸⁸ Im Folgenden sollen diese drei Strategien näher betrachtet und erläutert werden. Anhand des Beispiels der *Art Workers Coalition* soll aufgezeigt werden, wie sich die sozialen Verhältnisse zwischen Künstler/innen, Institutionen und Gesellschaft bzw. Publikum transformiert haben. Dies beinhaltet auch die ersten Versuche, die Verhältnisse, unter denen Projektarbeit stattfindet, in einem Vertrag zu formalisieren. Dies

¹⁸⁶ Vgl. Fraser, 1996c, S. 57.

¹⁸⁷ Vgl. ebd., S. 57; vgl. dazu auch Lippard, 1997, S. 43. Lippard unterscheidet konzeptualistische und aktionistische Protestformen in *“art as idea“* und *“art as action“*: *“In the first case, matter is denied, as sensation has been converted into concept; in the second case, matter has been transformed into energy and time-motion.“*

¹⁸⁸ Vgl. Fraser, 1996c, S. 57.

war auch eines der erklärten Ziele von *Services*. Zudem soll betrachtet werden, welche Bedeutung Fraser diesen historischen Entwicklungen für ihren Dienstleistungsbegriff beimisst.

4.1 Politisierung in den 1960er Jahren und Künstler/innenbewegungen

In den 1960er/1970er Jahren herrschten Zeiten des Umbruchs. Der Krieg in Vietnam veranlasste einen Großteil der amerikanischen Bevölkerung zu Protesten und politisch linksorientierte soziale Bewegungen erlebten einen rasanten Aufschwung. Antiautoritäre und antiimperialistische Bewegungen aus Student/innen, Linksintellektuellen und Bürgerrechtler/innen lehnten sich gegen die bestehende Ordnung, und deren Institutionen und Autoritäten, die von ihnen als verstaubt und konservativ bezeichnet wurden, sowie gegen den Kapitalismus und den Imperialismus der westlichen Industriestaaten auf.¹⁸⁹

Die Frage nach der gesellschaftlichen und politischen Relevanz von Kunst kam auf, nachdem sie im Abstrakten Expressionismus und von den Verfechtern einer formalistischen Kunstkritik wie Clement Greenberg über lange Zeit ausgespart worden war. So kommentiert Bryan-Wilson: *"The rise of New Left Social Movements, including Anti-Vietnam War activism and feminism, led artists and critics to debate what kinds of art works mattered politically and what their collective role might be within activist politics."*¹⁹⁰ Vielen Künstler/innen erschien der Kult um Autonomie, Ursprünglichkeit und Schöpfertum als nicht mehr zeitgemäß und die Formsprache der Malerei als den Geschehnissen der Zeit nicht mehr angemessen: *"There are no effective paintings or objects that one can make against the war. There's been a complete exhaustion of images."*¹⁹¹ In der Minimal Art, der Conceptual Art sowie in feministischen Kunstpraktiken wurde die traditionelle Sicht von künstlerischer Arbeit in Frage gestellt und erfuhr eine Neudefinition. Diese Entwicklungen prägten die *Art Workers Coalition* entscheidend und erfuhren durch sie eine starke Politisierung. Künstler/innen begannen, sich mit ihrer Rolle in der Gesellschaft zu beschäftigen, waren in der Anti-Kriegsbewegung aktiv und versuchten durch ihren Aktivismus Einfluss auf den Vietnam-Krieg auszuüben.¹⁹² Politischer und künstlerischer Aktivismus gingen somit in einander über: Künstler/in zu sein, bedeutete nicht länger nur Kunstwerke zu produzieren, sondern Prozesse anzustoßen und sich mit gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Zusammenhängen auseinanderzusetzen.

¹⁸⁹ Vgl. Butin, 2006, S. 169 ff.

¹⁹⁰ S. Bryan-Wilson, 2009, S. 4.

¹⁹¹ S. Reinhardt, zit. nach: Bryan-Wilson, 2009, S. 8.

¹⁹² Vgl. Bryan-Wilson, 2009, S. 1 ff.

Julia Bryan-Wilson veranschaulicht: *"art work is no longer confined to describing aesthetic methods, acts of making, or art objects - the traditional referent of the term - but is implicated in artist's collective working conditions, the demolition of the capitalist market and even revolution."*¹⁹³

4.2 "Community-based activism" am Beispiel der *Art Workers Coalition*

Eine der bekanntesten künstlerischen Bewegungen der 1960er/1970er Jahre, die sich für die Rechte von Künstler/innen einsetzte, war die *Art Workers Coalition*, die durch einen starken Glauben an die gesellschaftliche Wirkkraft von Kunst und ihrem Mitwirken an der Revolution geprägt war.¹⁹⁴

*„Die Art Workers Coalition war wahrscheinlich der wichtigste Versuch, der von amerikanischen Künstler/innen nach dem Krieg unternommen wurde, sowohl die materiellen Bedingungen ihrer Praktiken als auch ihre gesellschaftliche Funktion neu zu definieren- insbesondere hinsichtlich der Beziehungen zu den öffentlichen und privaten Institutionen, die Kunst ausstellen.“*¹⁹⁵

Ihren Anfang nahm die Bewegung als der Künstler Vassilakis Takis am 3. Januar 1969 mit einer Gruppe von Freunden eine seiner Skulpturen aus der Ausstellung *The Machine at the End of the Mechanical Age* im *Museum of Modern Art (MOMA)* in New York entfernte.¹⁹⁶ Das Werk befand sich im Besitz des *MOMA*, weshalb dieses sich im Recht sah, die Skulptur auch gegen Takis' ausdrücklichen Wunsch in die Ausstellung zu integrieren.¹⁹⁷ Durch das Entfernen der Skulptur aus der Ausstellung demonstrierte Takis, dass er als Künstler und Produzent des Werkes, das Recht beanspruchte, auch nach seinem Verkauf Einfluss auf dessen Ausstellung zu nehmen. In einem Flyer, der seine Aktion ankündigt, verkündete er außerdem, dass dies nur der erste Schritt gegen die stagnierende Politik der Kunstmuseen sein sollte und rief zur klassenübergreifenden Solidarität gegen die Museen auf: *"Let us unite artists with scientists, students with workers, to change these anachronistic situations into information centres for all artistic activities."*¹⁹⁸ Aus einem anfänglichen Protest wurde schnell eine Bewegung gegen den Kunstbetrieb, die sich den Namen *Art Workers Coalition*

¹⁹³ S. Bryan-Wilson, 2009, S. 1.

¹⁹⁴ Vgl. Fraser, 1996a, S. 95.

¹⁹⁵ S. ebd., S. 95.

¹⁹⁶ Vgl. Dokument S31: AWC& MOMA.

¹⁹⁷ Vgl. Bryan-Wilson, 2009, S. 13.

¹⁹⁸ S. ebd., S. 13.

gab und der sich weitere Künstler/innen und Kritiker/innen anschlossen.¹⁹⁹ Mit steigender Mitgliederanzahl weiteten sich die Forderungen der *AWC* aus. Es wurden Protestaktionen durchgeführt, die sich gegen die Warenförmigkeit von Kunstwerken richteten, bestehende Strukturen in den Institutionen kritisierten und deren Reformierung forderten.

Am 28. Januar 1969 veröffentlichte die *AWC* **dreizehn Forderungen** an das *MOMA*, die vor allem Themen bezüglich „Race“, „Class“ und „Gender“ betrafen.²⁰⁰

So wurde der stärkere **Einbezug von Minderheiten** in Museen gefordert: Ein Teil des Museums sollte den Werken von schwarzen und puerto-ricanischen Künstler/innen gewidmet werden, außerdem sollten schwarze und andere Minderheiten mehr in die Veranstaltungen des Museums einbezogen werden. Später kam die Forderung hinzu, dass Museen ein **ausgewogenes Geschlechterverhältnis** repräsentieren sollten, sowohl in den Ausstellungen, als auch im Personal.

Es wurden auch Forderungen nach einem Recht auf mehr **Mitbestimmung der Künstler/innen** und eine stärkere Einbeziehung von Künstler/innen in Museumsprozessen gestellt, z.B. durch die Gründung eines Komitees von Künstler/innen mit kuratorischen Aufgaben und durch die gleichberechtigte Vertretung von Künstler/innen, Museumsangestellten und Mäzenen in den Museumsausschüssen und den *Boards of Trustees*. Die **finanziellen Rechte** der Künstler/innen sollten gestärkt werden, so forderte die *AWC*, dass Künstler/innen Leihgebühren für alle ausgestellten Werke erhalten sollten, gleich ob das Kunstwerk ihr Eigentum war oder nicht. Später kam die Forderung hinzu, dass ein Anteil aus dem Erlös eines verkauften Werkes an den Künstler/die Künstlerin gehen sollte. Zudem forderten sie, dass Museen insbesondere unbekannte Künstler/innen finanziell unterstützen sollten, die nicht in kommerziellen Galerien gezeigt werden. Außerdem forderte die *AWC* freien Eintritt zu allen Museen.²⁰¹

¹⁹⁹ Vgl. Bryan-Wilson, 2009, S. 15. Hierzu zählten unter anderem bekannte Konzeptkünstler/innen wie Tom Lloyd, Hans Haacke, Carl Andre, Robert Barry, Dan Graham, Joseph Kosuth, Willoughby Sharp und Sol LeWitt, aber auch Kritiker/innen und Kunsttheoretiker/innen wie John Perreault und Gregory Battcock, später auch Seth Siegelaub und Lucy Lippard.

²⁰⁰ Später wurden diese Forderungen immer wieder erweitert und erneut veröffentlicht (z.B. im Juni 1969). Auch radikale Forderungen wurden gestellt, wie z.B., dass Museen für zeitgenössische Kunst sich auf die lebenden zeitgenössischen Künstler/innen konzentrieren sollten, und alle Werke, die älter als dreißig Jahre sind, an Museen für Kunstgeschichte verkaufen sollten, um damit die gegenwärtige und zukünftige Kunst zu fördern. Die Gelder aus dem Verkauf älterer Werke sollten in einen Fonds für Künstler/innen (*Artist's Survival Fund*) einfließen, aus dem die Krankenversicherung und die Sozialhilfe für Künstler/innen bezahlt werden sollte.

²⁰¹ Diese Forderung wurde von dem Konzeptkünstler Joseph Kosuth ironisiert, der eine gefakte Jahreskarte, einen „annual pass“ für das *MOMA* gestaltete, die freien Eintritt ins *MOMA* gewähren sollte.

Als der Direktor des *MOMA*, Bates Lowery, der ersten der dreizehn Forderungen nach einer öffentlichen Versammlung, in der die Beziehung von Institutionen zu Künstler/innen und zur Gesellschaft besprochen werden sollte, nicht nachkam, veranstaltete die *AWC* ihre eigene offene Anhörung. Am 10. April 1969 fand ein „Open Hearing“ an der *School of The Visual Arts* statt, zu dem sämtliche Arbeiter/innen der „Kreativitätswirtschaft“ wie Künstler/innen, Museumsangestellte, Kritiker/innen und Kurator/innen, Regisseur/innen, Fotograf/innen und Schriftsteller/innen wie auch alle anderen Interessierten eingeladen waren.²⁰² Über zweihundert Menschen nahmen an der Veranstaltung teil und über siebzig Künstler/innen verlasen Stellungnahmen, in denen sie Rechte für Künstler/innen einforderten und gegen den Vietnamkrieg, Rassismus und Sexismus in Museen protestierten.²⁰³

Die *Art Workers Coalition* richtete ihre Kritik insbesondere gegen die autoritäre Rolle von Museen und ihre Rolle als „*Stellvertreter einer alten Welt, als Inbegriff konservativer Werte, als Bastion gegen den Fortschritt und das Neue.*“²⁰⁴ Aufgrund ihrer Beziehungen zu reichen „Trustees“ wie Nelson A. Rockefeller wurden Museen als Handlanger des Kapitalismus bezeichnet, die von den Interessen der „Trustees“ gelenkt wurden. Die *AWC* protestierte gegen eine Instrumentalisierung der Kunst zur Unterhaltung des Bürgertums und der reichen Oberschicht: *"We are no longer servants of the wealthy."*²⁰⁵ Sie warfen den Galerien und Museen Ausbeutung vor und wollten in erster Linie verhindern, dass andere sich an ihren Kunstwerken bereicherten: *"No owner may in any way enrich himself through the possession of the work of art."*²⁰⁶ Oft wurden Kunstinstitutionen mit dem Vietnamkrieg in Verbindung gebracht: *"Trustees are waging the war in Vietnam"*²⁰⁷, weshalb der Kampf gegen die Museen indirekt auch als Ausdruck des Kampfes gegen den Vietnamkrieg gesehen wurde: *"To fight for control of the museum is also to be against the war."*²⁰⁸ Viele Mitglieder der *AWC* glaubten, dass eine Revolution nur möglich wäre, wenn der Kunstbetrieb komplett zerstört würde, seine Akteur/innen wie Kritiker/innen, Kurator/innen und Sammler/innen

²⁰² Vgl. Bryan-Wilson, 2009, S. 8. In der Einladung heißt es genau: *"Photographers, painters, sculptors, museum workers, choreographers, composers, critics and writers."*

²⁰³ Diese Reden wurden später gesammelt und in Form eines Buches unter dem Namen *Open Public Hearing on the Subject: What Should Be the Program of the Art Workers Regarding Museum Reform, and to Establish the Program of an Open Art Workers Coalition* veröffentlicht. Vgl. hierzu Dokument S33, vgl. Bryan-Wilson, 2009, S. 15.

²⁰⁴ S. Marinetti, zit. nach: Kravagna, 2001, S. 7.

²⁰⁵ S. Castle, in: *Open Hearing*, 1969, S. 5.

²⁰⁶ S. Andre, in: *Open Hearing*, 1969, S. 30 ff.

²⁰⁷ S. Battcock, in: *Open Hearing*, 1969, S. 9.

²⁰⁸ S. ebd., S. 9.

eingeschlossen.²⁰⁹ *"We must support the Revolution by bringing down our part of the system and clearing the way for change. This action implies total dissociation of art making from capitalism."*²¹⁰ Die AWC versuchte, Institutionen an ihren Auftrag und ihre Verantwortung gegenüber der Öffentlichkeit und der Gesellschaft zu erinnern und forderte eine weitgehende Demokratisierung des Museums: *"If the museum truly is a democratic public institution, then the composition of the board of trustees should reflect the general population and not an elite minority."*²¹¹ Wie weit die Verantwortung von Kunstinstitutionen reichen sollte, wird an einem Beispiel deutlich: 1969 fragte die AWC die Leitung des MOMA, ob sie ein Anti-Kriegsposter mit finanzieren würden, eine Aufforderung, die das MOMA ablehnte.²¹²

Bis Anfang 1971 hatten sich die Meinungsverschiedenheiten innerhalb der AWC dermaßen verhärtet, dass es zur Spaltung kam und neue Bewegungen entstanden wie *Women Artists in Revolution (WAR)*, die sich für die Rechte von Künstlerinnen einsetzte, aber auch radikaler Gruppierungen wie *New York Art Strike*, *Guerilla Art Action Group*, *Art Gangsters*, oder *Artists Meeting for Cultural Change*. Die amerikanische Kunsttheoretikerin und Kuratorin Lucy Lippard konstatierte das Ende der AWC: *"By the end of 1971 the AWC had died quietly of exhaustion, backlash, internal divisions...and neglect by the women, who had turned to our own interests."*²¹³

Viele Forderungen der AWC wurden nie realisiert, jedoch gab sie den Anstoß für die Entwicklung von Kulturzentren, selbstorganisierten Ausstellungseinrichtungen und von politischen und aktivistischen künstlerischen Praktiken. Sie erreichte außerdem, dass das MOMA fortan einen Tag die Woche freien Eintritt anbot, und machte den ersten Schritt für eine gewerkschaftliche Organisation der Museumsangestellten.²¹⁴ Neben der Thematisierung künstlerischer Arbeitsbedingungen und Rechte von Künstler/innen ist die AWC noch aus zwei anderen Gründen wichtig für *Services*: In der AWC versuchten Künstler/innen, aber auch

²⁰⁹ Vgl. Toche, in: *Open Hearing*, S. 1: *"First, I would like to suggest that the actions should be directed against all museums and all art institutions, and especially against those-writers, critics, collectors, curators- who direct behind the scenes, that art establishment."*

²¹⁰ Vgl. Anonymer Brief von einem "Art Worker", 1969, zit. nach: Bryan-Wilson, 2009, S. 1.

²¹¹ S. Alberro, 2009b, S. 6.

²¹² Vgl. Bryan-Wilson, 2009, S. 21 f. Das Poster wurde von einem Komitee der *Art Workers Coalition* entworfen und zeigte ein Photo von dem Massaker in My Lai, bei dem U.S. Soldaten vietnamesische Frauen und Kinder rücksichtslos erschossen hatten. Darunter war die Unterschrift: *"Q: And babies? A: And Babies."* in blutroter Schrift zu sehen, ein Ausschnitt aus einem Fernsehinterview des Journalisten Mike Wallace mit dem Armeeeoffizier Paul Meadlo. Dieser hatte die Frage, ob die Soldaten auch Babies erschossen hätten, nur mit: *"And babies."* bestätigt.

²¹³ S. Lippard, zit. nach: Bryan-Wilson, 2009, S. 25 f.

²¹⁴ Vgl. Dokument S.33. 1971 gründeten die Angestellten des MOMA das *The Professional and Administrative Staff Association of the Museum of Modern Art (PASTA)*

andere Akteur/innen des Kunstbetriebs, sich kollektiv zu organisieren und somit ihre Interessen gegenüber den Institutionen geltend zu machen. Zudem erfuhr der Künstler/die Künstlerin eine (Re-)Definition zum „Arbeiter“/zur „Arbeiterin“, was im Folgenden behandelt wird.

4.2.1 Von „Künstler/innen“ zu „Arbeiter/innen“

Dass Künstler/innen der *AWC* sich als „art worker“ bezeichneten, zeigt einen bedeutenden Wandel im Verständnis des Künstler/innenbildes an. Die *AWC* war das erste größere Netzwerk von Künstler/innen in den USA, das die gewohnten Grenzen zwischen politischer Intervention und künstlerischem Ausdruck verwischte.²¹⁵ Traditionelle Rollenmodelle zwischen Künstler/innen und Arbeiter/innen, aber auch zwischen Künstler/innen, Kurator/innen und Kritiker/innen begannen sich in den 1960er Jahren aufzulösen.²¹⁶ Diese Überwindung traditioneller Kategorien und Rollenbilder spielt auch für die Künstler/innen von *Services* eine wichtige Rolle.

Julia Bryan-Wilson zufolge hatten Versuche von Künstler/innen, sich mit den Arbeiter/innen zu solidarisieren, eine lange Tradition und waren zentral für den amerikanischen Modernismus.²¹⁷ In den 1930er Jahren hatten Künstler/innengewerkschaften erfolgreich für die staatliche Finanzierung künstlerischer Aktivität als Lohnarbeit gekämpft. Bryan-Wilson beschreibt die Gründe für die neue Generation von Künstler/innen, sich als „art workers“ zu bezeichnen, vor allem als politische. Der Begriff des „art workers“ gab Künstler/innen eine zeitgemäße und politisch relevante „Gruppen-Identität“, hinter der sie sich versammeln konnten und die der gängigen Vorstellung von dem Künstler/der Künstlerin als individuellem Schöpfer/individueller Schöpferin und Einzelgänger/in widersprach.²¹⁸ Zudem konnten sich unter dem Begriff „art worker“ sowohl Kunstkritiker/innen und -theoretiker/innen als auch Künstler/innen und Kurator/innen im Kampf gegen die Institutionen vereinen, kollektive

²¹⁵ Vgl. Kube Ventura, 2002, S. 152.

²¹⁶ Diese Tendenz der Überschreitung von institutionalisierten Rollen lässt sich auch in den 1990er Jahren wieder finden, hier jedoch in einem noch stärkeren Maße und übergreifend auf weitere Disziplinen (Künstler/innen, Theoretiker/innen, Kurator/innen, Wissenschaftler/innen usw.); vgl. dazu Kapitel 5.4.

²¹⁷ Vgl. Bryan-Wilson, 2009, S. 28. Die *Art Workers Coalition* bezieht sich auf einige geschichtliche Vorgänger: Schon 1933 begannen Künstler/innen sich im Zuge des Arbeitsbeschaffungsprogrammes *Works Progress Administration* zu der Vereinigung *Artists Union* zusammenzuschließen, um sich mit anderen Arbeiter/innen zu solidarisieren und höhere Löhne zu fordern. Allerdings waren die Künstler/innen zu diesem Zeitpunkt als Lohnarbeiter/innen angestellt und hatten somit eine andere Ausgangsposition. Auch die *Art Workers Guild*, die 1884 in England gegründet wurde und Teil der *Arts&Crafts*-Bewegung war oder die *Black Emergency Cultural Coalition*, die 1968 in New York gegründet wurde, um gegen die *Harlem on My Mind*-Show im *Metropolitan Museum of Art* zu protestieren, werden von Julia Bryan-Wilson als Vorläufer genannt.

²¹⁸ Vgl. Bryan-Wilson, 2009, S. 16.

Aktionen durchführen und politisch Stellung beziehen. Laut Bryan-Wilson stellte die *AWC* jedoch eher einen provisorischen Zusammenschluss dar als eine Gilde oder Verbindung, da sie weder einen/eine Anführer/in noch eine Agenda besaß.²¹⁹

Helen Molesworth führt die (Re-)Definition des Künstlers/der Künstlerin als "art worker" auf die damaligen wirtschaftlichen Bedingungen in den USA zurück: *"In the period following World War II, artists came to see themselves not as artists producing (in) a dreamworld but as workers in a capitalist America."*²²⁰ Mit der (Re-)Definition ihrer eigenen Position versuchten Künstler/innen zu verdeutlichen, dass Kunst ebenso wie jede andere Arbeit bestimmten Verhältnissen und Arbeitsbedingungen unterliegt und auch Künstler/innen unter Ausbeutungsverhältnissen leiden:

*"Primary among the AWCs ambitions was the public redefinition of artists and critics as workers: these art workers asserted that their practices were located within specific social relations, subject to economic imperatives and exacting psychic costs. In some cases artists took this literally and asserted that their work was governed by the power differentials (and exploitation) inherent to the rules of employment within the capitalist West."*²²¹

Anders als die gewerkschaftlichen Bewegungen der 1930er Jahre wollte die *AWC* nicht vorrangig die Anerkennung von Kunst als Lohnarbeit erreichen, sondern ihre Selbstbestimmung als eigenständige Arbeit.²²² Die Künstler/innen wollten betonen, dass sie ernst zu nehmende und qualifizierte Arbeit verrichteten, die nicht nur als „Freizeit-Aktivität“ wahrgenommen werden sollte: *"the belief that art matters, that it works."*²²³ Dass Kunst den Status einer „ganz normalen“ Arbeit erhalten sollte, kann als Versuch gelten, Kunst aus ihrer autonomen Sonderstellung heraus in den konkreten Lebensalltag zu überführen, um ihr auf diese Weise gesellschaftliche Wirkkraft zu verleihen.

Trotzdem kann der Bruch mit der autonomen Kunst nicht überall als kohärent betrachtet werden. Das kollektive Arbeiten beispielsweise war, obwohl die *AWC* sich als Koalition verstand, nicht vollständig in der künstlerischen Praxis der *AWC*-Mitglieder verankert. Viele Mitglieder waren noch den Vorstellungen vom individuellen Schöpfertum verhaftet.²²⁴ Außerdem, so Bryan-Wilson, sei es nie wirklich zu einer Verschmelzung zwischen

²¹⁹ Vgl. ebd., S. 14.

²²⁰ S. Molesworth, 2003, S. 27.

²²¹ S. Bryan-Wilson, 2009, S. 14 f.

²²² Vgl. Stakemeier, 2012, S. 33.

²²³ Vgl. Bryan-Wilson, 2009, S. 15.

²²⁴ Vgl. Bryan-Wilson, 2009, S. 2

Künstler/innen und Arbeiterklasse gekommen. Obwohl die *AWC* scheinbar nach einer Solidarität mit den Arbeiter/innen strebte, hatten ihre Mitglieder, größtenteils Minimal- und Konzeptkünstler/innen, wenig mit der Arbeiterklasse zu tun gehabt. Bryan-Wilson sagt dazu: *“Paradoxically it was primarily those artists who did not ‘work’ in the conventional sense – minimalists whose work was dematerialized and did not evidence traditional skills – who gestured toward affiliation with blue-collar workers.”*²²⁵ Es nahmen auch nur wenige Künstler/innen tatsächlich einmal an einem Arbeiterstreik teil. Der Begriff des “art workers“ bleibt demnach in sich spannungsreich. Heute kann der Begriff des “cultural workers“ oder “cultural producers“ als Pendant zu dem Begriff “art worker“ verwendet werden, der versucht, alle in der Kreativitätswirtschaft Arbeitenden zusammenzufassen.²²⁶

4.2.2 (Re-)Definition des Kunstwerks als geistiges Eigentum

Die *AWC* war eine der ersten Bewegungen, die künstlerische Arbeitsbedingungen sowie die rechtlichen und materiellen Rahmenbedingungen künstlerischer Arbeit thematisierte. Sie versuchte den Missbrauch der Werke von Künstler/innen einzuschränken, indem sie erste Richtlinien für die Präsentation von Werken in Museen, Verträge für kommerzielle Kunstgalerien und den Weiterverkauf von Kunstwerken entwickelte. Diese können als mögliche Vorlagen für Projektverträge dienen.²²⁷ Fraser geht davon aus, dass die Forderungen der *AWC* Einfluss auf das Zustandekommen des Künstler/innenhonorars – und demnach auch auf die Entwicklung von künstlerischer Praxis als Dienstleistung – gehabt haben.²²⁸ Zudem wollte die *AWC* durch die Entwicklung von Verträgen und Richtlinien versuchen, Kontrolle über die Ausstellung, die Reproduktion und Dokumentation von Kunstwerken zu erlangen.²²⁹

Als einer der ersten Kunsthändler und Ausstellungsorganisatoren spezialisierte Seth Siegel auf sich auf den Handel mit konzeptueller Kunst. Nachdem er mit über 500 Künstler/innen, Händler/innen, Anwälte/innen, Sammler/innen, Museumsmitarbeiter/innen und Kritiker/innen gesprochen und korrespondiert hatte, entwickelte er 1971 zusammen mit dem New Yorker Rechtsanwalt Bob Projansky den Vertrag *The Artists' Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*. Dieser Vertrag sollte einige Ungerechtigkeiten in der Kunstwelt beseitigen, insbesondere, so Siegel, *“[the] artist’s lack of control over the use of their work and*

²²⁵ S. Bryan-Wilson, 2009, S. 25.

²²⁶ Vgl. dazu Kapitel 5.4.

²²⁷ Vgl. Fraser, 1996a, S. 96.

²²⁸ Vgl. ebd., S. 96.

²²⁹ Vgl. Bryan-Wilson, 2009, S. 15.

*participation in it's economics after they no longer own it.*²³⁰ Der Vertrag räumte Künstler/innen wirtschaftliche und ästhetische Rechte ein, die ihre Position als Urheber/innen deutlich stärkten und ihnen die Kontrolle über Ausstellung und weiteren Gebrauch ihrer Werke sicherten. Außerdem führte der Vertrag das *droit de suite* in den USA ein, das Recht auf einen prozentualen Anteil (hier 15 Prozent) der Wertsteigerung beim Weiterverkauf von Werken.²³¹ Der Vertrag, so Siegelaub, würde ein klares und gleichwertiges Verhältnis zwischen Künstler/innen und Eigentümer/innen schaffen und dieses auch für Nacheigentümer/innen wahren. Er mache bewusst, dass Künstler/innen ihre geistige Beziehung zum Werk behalten, auch wenn der Eigentümer darüber verfüge. Zudem gäbe er Sammler/innen die Gewähr, dass sie das Werk in Übereinstimmung mit dem Künstler/der Künstlerin benutzen.²³² Der Vertrag wurde nach dem Vorbild des europäischen Bürger- und Urheberrechts entworfen, das bis zu diesem Zeitpunkt nicht in der US-amerikanischen Gesetzgebung enthalten war.

Obwohl der Vertrag fortschrittliche Entwicklungen für die Beziehung von Künstler/innen und Sammler/innen versprach, wurde er von Seiten der Künstler/innen, Kunsthändler/innen und Sammler/innen viel kritisiert. Einer der Hauptkritikpunkte war, dass er nur von Künstler/innen genutzt werden könne, die die Macht hätten, Forderungen zu stellen, d.h. die bereits im Kunstsystem verankert seien und dementsprechend gut verdienen. Zudem hatten viele Künstler/innen Angst, dass der Vertrag ein weiteres Hindernis für ihren Erfolg auf dem Kunstmarkt darstellen könnte. Außerdem wurde die Gefahr gesehen, dass der Vertrag die Beziehung zwischen Künstler/innen und Käufer/innen bzw. Institutionen auf ökonomische Belange reduzieren könnte. Deshalb konnte er sich im Kunstfeld nicht durchsetzen und wurde nur von einigen Künstlern wie Carl Andre, Sol Le Witt und Hans Haacke genutzt (von Haacke am dauerhaftesten seit 1971).²³³

²³⁰ S. Siegelaub/Projanski, *The Artists' Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*, 1971, s. Anhang.

²³¹ Vgl. ebd. Weiterhin erhalten Künstler/innen das Recht auf die Hälfte jeder Leihgebühr, die dem Besitzer beim Gebrauch des Werkes bei Ausstellungen bezahlt wird. Zu den ästhetischen Rechten gehört das Recht auf Unterrichtung, wenn das Werk ausgestellt werden soll. Zudem dürfen Künstler/innen Anweisungen für die Art und Weise der Ausstellung ihrer Arbeiten geben bzw. dürfen die Ausstellung auch untersagen. Außerdem erhalten sie das Recht, das Werk alle 5 Jahre für die Dauer von 2 Monaten für Ausstellungszwecke auszuleihen, das Recht bei erforderlichen Reparaturen konsultiert zu werden, das Recht auf Einspruch im Falle von absichtlichen Veränderungen des Werkes und alle Reproduktionsrechte an dem Werk. Diese Rechte gelten auf Lebenszeit und auf die Lebenszeit seiner Witwe plus 21 Jahren. Im Gegenzug dazu hat der Sammler das formelle Recht, von Künstler/innen eine Bescheinigung über Geschichte und Herkunft des Werkes zu erhalten. Teilweise wurden diese Rechte von Künstler/innen zum Schutz ihres Werkes 1990 in den *Moral Rights* verankert, auf die in Kapitel 6.4.4 eingegangen werden soll.

²³² Vgl. Siegelaub/Projanski, *The Artists' Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*, 1971, s. Anhang.

²³³ Vgl. Eichhorn, 2009, S. 13.

In dem Versuch ihr geistiges Eigentum zu schützen, besonders durch die Ausformulierung des *Artists' Reserved Rights Transfer and Sale Agreements*, erkennt Fraser einen Wandel in der Auffassung des Kunstwerks, der eine radikale Spaltung des Werts des Kunstwerks in "tangible" und "intangible value", in immateriellen und materiellen Wert verursache. Durch den Vertrag könne die geistige Arbeit von Künstler/innen, ihr Konzept und ihre Idee – die mithin als ihr „geistiges Eigentum“ angesehen wurde – geschützt werden. Auf diese Weise erfahre das Kunstwerk eine (Re-)Definition von einem kommerziellen Produkt zu einem Dienstleistungsprodukt.²³⁴

4.3 Die Dematerialisierung des Kunstwerks: Dienstleistungsprodukte

Während die *Art Workers Coalition* ihre Kritik hauptsächlich gegen die Kunstinstitutionen richtete und versuchte, den Gebrauch von Kunst mittels Verträgen von außen zu reglementieren, erkannten die Vertreter der Conceptual Art, dass Kunst die Bedingungen und Beziehungen ihres Austausches immer auch selbst produziert.²³⁵ Hierin sieht Fraser einen zentralen Unterschied zwischen der Strategie der *AWC* und der Strategie der konzeptuellen Kunst.²³⁶

In den 1960er Jahren kam es im Minimalismus sowie in der konzeptuellen Kunst zu einer Neudefinition von künstlerischer Arbeit, die eine Veränderung in der Rolle des Künstlers/der Künstlerin verursachte und eine radikale Kritik an der Autonomie des Künstlers/der Künstlerin als auch am traditionellen Werkbegriff darstellte.²³⁷ Mit der poststrukturalistischen These vom „Tod des Autors“²³⁸ wurde der individuelle Schöpfer als Instanz der künstlerischen Autorität in Frage gestellt und es kam zu einer Abwertung des persönlichen Ausdrucks und der künstlerischen Handschrift.²³⁹ Indem Konzeptkünstler/innen das „Werk“ als Mittelpunkt künstlerischen Schaffens und die künstlerische Vaterfigur abschafften, versuchten sie die traditionelle Trennung zwischen Künstler/in und Betrachter/in aufzulösen.²⁴⁰ Angesichts eines wachsenden Kunstmarktes wehrten Konzeptkünstler/innen sich gegen die Warenförmigkeit und den Fetischcharakter des Kunstwerks sowie gegen die

²³⁴ Vgl. Fraser, 1996c, S. 61.

²³⁵ Vgl. Fraser, 1996c, S. 62.

²³⁶ Angemerkt werden muss hier allerdings, dass die *Art Workers Coalition* hauptsächlich aus Konzeptkünstler/innen bestand und diese Strategien nicht strikt voneinander getrennt werden können.

²³⁷ Vgl. Bryan-Wilson, 2009, S. 2 f.

²³⁸ S. Barthes, 1968.

²³⁹ Vgl. Rollig, 1998, S. 23.

²⁴⁰ Vgl. Buchloh, 1990, S. 140.

„Produktions- und Distributionssysteme in der spätkapitalistischen Gesellschaft“²⁴¹ und versuchten, der Assimilation in den Kunstmarkt zu widerstehen und den Warenkreislauf des Kunstmarktes zu umgehen, indem sie keine physischen und visuellen Objekte produzierten.²⁴² Stattdessen verorteten sie ihre Arbeit in Ideen und „Denkprozessen“ und ersetzten das Kunstwerk durch „analytische Propositionen“ oder linguistische Definitionen.²⁴³ Zudem wurden sowohl Ideen als auch Zwischenstadien des künstlerischen Produktionsprozesses sowie Aufzeichnungen, Entwürfe, Skizzen und Texte auf den Status eines Kunstwerks erhoben.

In ihrem Buch *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1960 to 1972* beschreibt Lucy Lippard diesen Prozess als „Dematerialisierung“ des Kunstwerks, einem Prozess, bei dem die materielle Form zweitrangig oder sogar überflüssig geworden sei.²⁴⁴

Die Unabhängigkeit des Kunstwerks von seiner materiellen Umsetzung betont auch Lawrence Weiner in seinen berühmten *statements*:

*”1. The artist may construct the piece. 2. The piece may be fabricated. 3. The piece need not to be built. Each being equal and consistent with the intent of the artist, the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.”*²⁴⁵

Die Vorgehensweisen der Konzeptkünstler/innen und der Künstler/innen der frühen Phase der Institutionskritik, die Produktion von Objekten zu verweigern, die für die Aufnahme in die Institution prädestiniert sind, könne somit, so Fraser, als Ablehnung des Kunstmarktes und der ihm inhärenten Warenproduktion, aber auch als Kritik an dem Status des autonomen Kunstwerks in der bürgerlichen Gesellschaft verstanden werden.²⁴⁶ Diese Kritik am autonomen Werkstatus führte Fraser zufolge zur Produktion von „immateriellen“ „Dienstleistungsprodukten“:

*”The redefinition of artworks from physical, material products or goods to service products such as information and intellectual property is one way of understanding the 'dematerialisation of the art object' ascribed to conceptual art, as well as important aspects of artistic policies resulting from the critique of the commercial art apparatus, such as the 'Artists' Reserved Rights Transfer and Sale Agreement' and many of the reforms advocated by the Art Workers Coalition.”*²⁴⁷

²⁴¹ S. Buchmann, 2006, S. 49.

²⁴² Vgl. Molesworth, 2003, S. 28 f.

²⁴³ Vgl. Alberro, 1999, S. xvii. Als wesentlicher Einfluss für die Konzeptkunst können die Readymades von Marcel Duchamp gesehen werden, die dazu beitrugen, die individuelle Handschrift des Künstlers/der Künstlerin sowie die von ihm/ihr erwarteten handwerklichen Fähigkeiten zu entauratisieren, indem sie ästhetischen Gehalt verweigerten und der Wert des Kunstwerks im Wesentlichen auf dem „Sprechakt“ des Künstlers/der Künstlerin und auf der Setzung des Werkes in den Museums- und Kunstkontext beruhte.

²⁴⁴ Vgl. Lippard, 1997, S. xvii.

²⁴⁵ S. Weiner, zit. nach: Alberro, 1999, S. xxii.

²⁴⁶ Vgl. Fraser, 1996c, S. 61.

²⁴⁷ S. Fraser, 1996b, S. 50.

Die Merkmale einer Dienstleistung wurden bereits in Kapitel 2.5 eingeführt, Fraser hebt aber hervor, dass man ein „Dienstleistungsprodukt“ nicht besitzen könne und dieses nur für einen bestimmten und beschränkten Gebrauch nutzbar sei.²⁴⁸ Außerdem könnten Dienstleistungen nicht wie Waren durch Kauf und Weiterverkauf kompensiert werden, sondern die Kosten für eine Dienstleistung seien die des sofortigen Endverbrauchs: *"The project fee is a payment for the artists work itself, not for a work of art: it is not an advance to an abstract value to be realized at a future date, but the payment for a final consumption of a value extinguished in some form of immediate use."*²⁴⁹ Die Bezahlung durch die Institution erfolge also nicht auf Basis des Tauschwertes, sondern auf Basis des unmittelbaren Gebrauchswerts, den die Institution an dem Projekt habe. So war die Ausstellung *Spaces* des Konzeptkünstlers Michael Asher 1969 im *Museum of Modern Art* die erste Ausstellung, für die das Museum ein Künstlerhonorar bezahlte, obwohl es danach nicht Besitzer des Werkes war.²⁵⁰ Dies hängt damit zusammen, dass Asher ortsspezifisch arbeitete und seine Arbeiten besonders in temporären Installationen oder Eingriffen in den Ausstellungsraum bestanden.

Zudem kann festgestellt werden, dass die Dematerialisierung des Kunstwerks die Austauschbeziehungen in der Kunst verändert hat. So verdeutlicht der Kurator und Sammler Seth Siegelaub:

*"The economic aspect of conceptual art is perhaps the most interesting. From the moment when ownership of the work did not give it's owner the great advantage of control of the work acquired, this art was implicated in turning back on the question of the value of its private appropriation. How can a collector possess an idea?"*²⁵¹

Die Produktion von „immateriellen Produkten“ in der Konzeptkunst, so Siegelaub, habe die Beziehungen zwischen Sammler/innen und Künstler/innen verändert, und erstere zu einer Art *"art subsidizer"*²⁵² transformiert. So schreibt auch der Konzeptkünstler Kosuth: *"When someone 'buys' a Flavin he isn't buying a light show, for if he could just go to a hardware store and get the goods for considerably less. He isn't 'buying' anything. He is subsidizing Flavin's activity as an artist."*²⁵³ Diese neue Form von Sammler/innen sei nicht hauptsächlich an dem Besitz und dem Sammeln von Originalen interessiert, sondern eher an der Förderung der Aktivitäten bestimmter Künstler/innen.

²⁴⁸ Vgl. Fraser, 1996c, S. 61.

²⁴⁹ S. Smith, 1985, zit. nach: Fraser, 1996b, S. 49.

²⁵⁰ Vgl. Fraser, 1996c, S. 68; vgl. dazu auch Fraser Section 2, 1994, 00:05:25h.

²⁵¹ S. Siegelaub, 1973, zit. nach: Alberro 2003, S. 1.

²⁵² S. Siegelaub, zit. nach: Eichhorn, 2009, S. 50.

²⁵³ S. Kosuth, zit. nach: Alberro, 1999, S. 174.

Fraser kritisiert jedoch, dass auch „entmaterialisierte“ Konzeptkunst die Besitzverhältnisse im Kunstfeld nicht grundlegend verändert habe.²⁵⁴ Zudem müsse festgestellt werden, dass der Markt Mechanismen entwickelte, mit denen er sich auch „entmaterialisierte Kunst“ aneignen konnte, weshalb Konzeptkunst trotz aller Widerstände gegen die Integration in den Kunstmarkt, letztendlich doch vereinnahmt wurde. So stellt Lucy Lippard 1972 enttäuscht fest:

*"Hopes that Conceptual Art would be able to avoid the general commercialization, the destructively "progressive" approach of modernism were for the most part unfounded. It seemed in 1969 that no one, not even a public greedy for novelty, would actually pay money, or much of it, for a xerox sheet referring to an event past or never directly perceived, a group of photographs documenting an ephemeral situation or condition, a project for work never to be completed, words spoken but not recorded; it seemed that these artists would therefore be freed from the tyranny of a commodity status and market-orientation. Three years later, the major conceptualists are selling works for substantial sums here and in Europe; they are represented by and (and still more unexpected - showing in) the world's most prestigious galleries. Clearly, whatever minor revolutions in communication have been achieved by the process of dematerializing the object... art and artist in capitalist society remain luxuries."*²⁵⁵

Isabelle Graw weist darauf hin, dass auch die immateriellsten künstlerischen Arbeiten materielle Bestandteile aufwiesen, und auch auf Blätter geschriebene Handlungsanweisungen oder Zertifikate sich vermarkten ließen.²⁵⁶ Der Vertrag ersetzte dabei häufig die Signatur des Künstlers/der Künstlerin oder sogar das Werk selbst. So war Dan Flavin der erste Künstler, der sein Werk nicht nur als Objekt, sondern auch als Zertifikat verkaufte.²⁵⁷ Auf diese Weise reproduzierten auch Konzeptkünstler/innen die Mechanismen von Originalität und Schöpfertum und stärkten den Werkbegriff, in dem sie ihn erweiterten.²⁵⁸

4.4 "Post-Studio Practices": Dienstleistungsbeziehungen

"Post-studio practices" und ortsspezifische Arbeiten sind dadurch gekennzeichnet, dass sie sich an die Gegebenheiten des Ortes anpassen bzw. den Ort als wesentlichen Bestandteil der Arbeit einbeziehen. Indem Künstler/innen in ortsspezifischen Arbeiten soziale und ökonomische Beziehungen zu dem Ort der Ausstellung eingehen, heben sie die temporäre und physische Distanz zwischen Produktion und Konsumtion bzw. Rezeption auf, die der

²⁵⁴ Vgl. Fraser, 1996c, S. 62.

²⁵⁵ S. Lippard, 1997, S. 7.

²⁵⁶ Vgl. Graw, 2008, S. 31.

²⁵⁷ Vgl. Fraser, 1996c, S. 63. So war der Vertrag wichtig, um die „Originalität“ einer Arbeit zu sichern, indem er zeigte, dass die Arbeit von einem bestimmten Künstler/einer bestimmten Künstlerin stammt oder um die Vervielfältigung zu limitieren, da konzeptuelle Künstler/innen Aktionen oder Arbeiten durchführten, die jeder andere auch hätte produzieren können.

²⁵⁸ Vgl. Alberro, 2003, S. 4. Alberro stellt gleichzeitig klar, dass die Behauptung, konzeptuelle Kunst wolle den Warenstatus der Kunst abschaffen, verklären würde, dass es nie einen Moment gegeben habe, in dem nicht versucht wurde, konzeptuelle Kunst auch zu vermarkten.

Warenproduktion inhärent ist.²⁵⁹ *“Because a service can be defined, in economic terms, as a value that is consumed at the same time it is produced, the service element of project-based practice eliminates such separation.”*²⁶⁰ Fraser geht davon aus, dass ortsspezifische und „post-studio“-Praktiken eine Form von „Dienstleistungsbeziehung“ einführten, indem sie die „abstrakte Distanz“ die innerhalb eines Marktes der kulturellen Güter bestand, in dem Kunstwerke als Waren zirkulierten, auflösten.²⁶¹

Inwiefern Zusammenführung von Produktions- und Konsumtionsort eine Kritik am autonomen Status des Kunstwerks darstellt, kann anhand der Schriften des französischen institutionskritischen Künstlers Daniel Buren gezeigt werden, auf den auch Fraser sich bezieht. Buren bezeichnet Malerei als eine marktkonforme Kunst, die ihre eigenen Produktionsverfahren und -bedingungen sowie ihr Bezugsfeld (Museum/Galerie) verschleierte: *„Sie [die Malerei] hält es für einen neutralen Hinter- und Untergrund, der auf das Werk bzw. dessen Inhalt keinen Einfluss hat.“*²⁶² Durch diese Verschleierung komme es zu Vorstellungen eines naturalisierten Kunst- und Raumbegriffs, der jede Interessengeleitetheit leugne, gesellschaftliche und historische Kontexte ausblende und damit die herrschende Ideologie stärke. Diese Verschleierung der eigenen Produktionsverhältnisse bilde die Grundlage für den ideologischen Gebrauch des autonomen Kunstwerks im Museum. Auf diese Weise, so Buren in seinem Text *The Function of the Museum*, naturalisiere das Museum die Kunst, die es ausstellt:

*„Die Nicht-Sichtbarkeit oder das Nicht-Nennen, Nicht-Aufdecken der Träger (Keilrahmen, Platzierung, Sockel, Rahmen, Rückseite, Preis usw. eines Werkes) ist also nicht ohne Belang oder ohne Absicht, gar "natürlich" wie man uns glauben machen will, vielmehr ist es eine absichts- und bedeutungsvolle Maskierung, eine Verschleierung, die von der bürgerlichen Ideologie bewusst und mit aller Kraft betrieben sowie mit allen Mitteln aufrecht erhalten wird.“*²⁶³

Als institutionskritischer Künstler der ersten Generation beginnt Buren genau jene institutionellen, historischen und gesellschaftlichen Rahmen der Kunst mit seinen farbigen Streifen zu markieren und sichtbar zu machen. Ortsspezifische Arbeiten, die den Kontext mit einbeziehen, beinhalten somit eine Kritik am autonomen Kunstwerk und an der Autonomie der künstlerischen Praxis selbst.²⁶⁴ Der US-amerikanische Soziologe Douglas Crimp hebt

²⁵⁹ Vgl. Fraser, 1996c, S. 63.

²⁶⁰ S. Fraser, 1994, 157.

²⁶¹ Vgl. Fraser, 1996c, S. 65.

²⁶² S. Buren, 1970a, S. 275.

²⁶³ S. Buren, 1970b, S. 150.

²⁶⁴ Vgl. Fraser, 1996c, S. 67.

hervor, dass der Idealismus der Moderne, die Einheit eines Kunstwerks und seine „Ortslosigkeit“ auf diese Weise überwunden werde:

"The idealism of modernist art, in which the art object in and of itself was seen to have a fixed and transhistorical meaning, determined the object's placelessness, it's belonging in no particular place... Site-specificity opposed that idealism- and unveiled the material system it obscured - by it's refusal of circulatory mobility, its belonging to a specific site."²⁶⁵

Auch er bringt den Versuch einer Entkontextualisierung von Kunst in Zusammenhang mit Interessen, die sich hinter der Forderung einer autonomen Ästhetik verstecken und den Mythos eines voraussetzungs- geschichts- und kontextlosen künstlerischen Schaffens wirtschaftlich gezielt nutzen.²⁶⁶ Stella Rollig weist darauf hin, dass Autonomie als „Anmaßung eines Sonderstatus“²⁶⁷ und als „Verschleierung des Geflechts von Interessen und Abhängigkeiten, in denen Kunst entsteht“²⁶⁸ erscheinen könne. In diesem Sinn stehe die Forderung nach Kontextualität für das „Transparentmachen der Strukturen und Bedingunge, unter denen künstlerische Produktion und deren Präsentation zustande kommen.“²⁶⁹

Auch Fraser folgert, dass es das zentrale Moment der institutionskritischen Kunst ist, durch ortsspezifisches Arbeiten den „Schleier“²⁷⁰, der über den ökonomischen und sozialen Bedingungen, unter denen Kunst produziert und distribuiert wird, aufzudecken. Auf welche Weise ortsspezifische und kontextbezogene Projekte, Machtverhältnisse oder versteckte Interessen aufdecken, soll in Kapitel 5.2 anhand der Projekte der teilnehmenden Künstler/innen von *Services* noch betrachtet werden.

4.5 Zwischenfazit: Die Aufnahme von Dienstleistungsstrukturen in die Kunst

Im Folgenden soll abschließend dargestellt werden, inwiefern die künstlerische Praxis der 1960/1970er für die Entwicklung von Dienstleistungs- und projektorientierter Kunst, und somit für *Services* von Bedeutung ist.

²⁶⁵ S. Crimp, 1993, S. 17.

²⁶⁶ Vgl. Crimp, 2002, S. 49 ff., zit. nach: Steiner 2010, S. 140. Auf diese Weise schließt Crimp sich anderen Theoretiker/innen an, welche die Autonomie der Kunst als ideologisch betrachten. Vgl. hierzu auch Bürger, 1990, S. 63.

²⁶⁷ S. Rollig, 1998, S. 16.

²⁶⁸ S. ebd., S. 16.

²⁶⁹ S. ebd., S. 16.

²⁷⁰ S. Fraser, 1996c, S. 77 f. Hierzu Fraser: "What they [Buren, Asher, Haacke] tore away was the *veil* [Herv. durch Verf.] on which this myth was projected, which maintained an illusory separation between the paradigmatic and epistemic forms that constitute art's symbolic systems and the practical and economic relations that constitute its material conditions."

Zunächst können Bewegungen wie die *Art Workers Coalition* und die Entwicklung der Konzeptkunst als zentral für *Services* betrachtet werden, da sie den Kunst- und den Werkbegriff veränderten und Fragen nach den rechtlichen und finanziellen Rahmenbedingungen künstlerischer Arbeit in den Mittelpunkt rückten, die auch die Teilnehmer/innen von *Services* beschäftigen. Künstler/innen wurden sich ihrer Abhängigkeit von der Macht der Institutionen bewusst und begannen künstlerische Institutionen nicht mehr als neutrale Entitäten, sondern als Strukturen wahrzunehmen, die von ökonomischen und politischen Interessen durchzogen sind, und deren Mechanismen in kritischen und ortsspezifischen Arbeiten aufgegriffen wurden.²⁷¹

Fraser folgert, dass alle Versuche, künstlerischer Bewegungen in den letzten dreißig Jahren die Bedingungen und Verhältnisse ihrer Praxis zu verändern, dazu geführt haben, dass Künstler/innen dienstleistungsähnliche Strukturen in ihre Praxis aufnahmen.²⁷² Sie führt dies unter anderem darauf zurück, dass Künstler/innen sich der ideologischen Bedingtheit ihrer eigenen Autonomie bewusst wurden.²⁷³ Die Kritik an der Autonomie habe dazu geführt, dass Künstler/innen heteronome Funktionen, Positionen und Beziehungen angenommen hätten. Die Kritik an dem sozialen und ökonomischen Miss- bzw. Gebrauch von Kunstwerken habe zu einer Form der Kunst geführt, die nur noch einen Gebrauchswert, jedoch keinen Tauschwert mehr besitze (wie anhand der „*Dienstleistungsprodukte*“ verdeutlicht).²⁷⁴ Die Ablehnung der Aufgabe dem reichen Bildungsbürgertum zu dienen, führte dazu, dass gerade die ökonomischen Bedingungen und sozialen Beziehungen der Dienstleistung in die Kunst eingeführt wurden (wie anhand der *Dienstleistungsbeziehungen* verdeutlicht).²⁷⁵ Neben der Einführung von Dienstleistungsprodukten (*service products*) in der Konzeptkunst, und von Dienstleistungsbeziehungen (*service relations*) in den „post-studio practices“, würden Künstler/innen immer häufiger auch *Dienstleistungsfunktionen* (*service functions*) und *Dienstleistungsbeschäftigungen* (*service occupations*) übernehmen.²⁷⁶ Diese werden in

²⁷¹ Vgl. Weibel, 1994, S. 18.

²⁷² Vgl. Fraser, 1997a, S. 114. "One could conclude that almost every significant attempt by artists of the past thirty years to transform the conditions and relations of their activity, whether through the redefinition of artworks or of the competencies required to produce them, has resulted in the tendency towards forms of work (or working) that include aspects of service provision."

²⁷³ Vgl. Fraser, 1996c, S. 57.

²⁷⁴ Vgl. ebd., S. 57.

²⁷⁵ Vgl. ebd., S. 76 f.

²⁷⁶ Vgl. Gershuny/Miles, 1983, S. 3 ff.; S. 23. Diese Unterteilung von *service products*, *service relations*, *service functions* und *service occupations* übernimmt Fraser von J.I. Gershuny und I.D.Miles, *The New Service Economy*. Gershuny/Miles unterscheiden zwischen *service industries* womit sie alle Firmen und Arbeitgeber meinen, die vergängliche und immaterielle Produkte produzieren, *service products*, die immateriellen oder vergänglichen Waren selbst, die aber nicht unbedingt von "service industries" produziert werden müssen, *service occupations* Aktivitäten die von Datenverarbeitung, Reparatur-Services, Reinigungsarbeiten, Catering-Service

Kapitel sechs anhand der Projekte der teilnehmenden Künstler/innen von *Services* betrachtet und durch die Untersuchung ihrer Rolle innerhalb der Institution veranschaulicht.

Der Kunsthistoriker Benjamin Buchloh resümierte 1989 in seinem Essay *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions*, einem Rückblick auf den historischen Moment der Conceptual Art, dass mit der Abschaffung jeglicher visueller Qualitäten und der künstlerischen Handschrift als Kriterium der Unterscheidung, alle Kriterien ästhetischen Urteilens sowie des Geschmacks und der Kennerschaft abgeschafft worden seien. Diese Entwicklung bewertet er vornehmlich als „Verlust“ und als „*letzte Phase des Abbaus des Ästhetischen*“²⁷⁷, die einen Verlust derjenigen traditionell künstlerischen Kriterien darstelle, die das Kunstfeld von anderen Feldern trennte.

*“Conceptual Art was [...] intricately to a profound and irreversible loss [...] failing to recognize that the purging of image and skill, of memory and vision within visual aesthetic representation, was not just another heroic step in the inevitable progress of enlightenment to liberate the world from mythical forms of perception and hierarchical modes of privileged and specialized experience. But that it was also yet another perhaps the last of the erosions (and perhaps the most effective and devastating one) to which the traditionally separate sphere of artistic production had been subjected, in its perpetual efforts to emulate the socially governing episteme into its proper paradigmatic frame.”*²⁷⁸

Das Kunstwerk sei zum Gegenstand einer rechtlichen Definition und zum Ergebnis einer institutionellen Wertbestimmung geworden.²⁷⁹ An die Stelle der Ästhetik einer industriellen Produktions- und Konsumwelt sei eine Ästhetik der administrativen und legalen Organisation sowie der institutionellen Wertung getreten.²⁸⁰ Er folgert, dass Konzeptkunst „*mimetisch der Logik des Spätkapitalismus und seiner positivistischen Logik*“²⁸¹ folge.

Fraser bezieht sich auf diese Aussage von Buchloh. Sie will jedoch nicht den affirmativen Charakter dieser Praktiken hervorheben, sondern den Umstand, dass institutionskritische Künstler/innen die Bedingungen und Beziehungen der künstlerischen Praxis zum Gegenstand ihrer Kunst gemacht haben und auf diese Weise ihre eigene Position im Kunstfeld sowie die

bis hin zu Gesundheits-Dienstleistungen reichen können und allgemein als "non-production" definiert werden; und *service functions* die Individuen in der Dienstleistungsarbeit involvieren. Aus dieser Kategorisierung nimmt Fraser *service industries* heraus und fügt *service relations* hinzu.

²⁷⁷ S. Buchloh, 1990, S. 134.

²⁷⁸ S. Buchloh, 1990, S. 134.

²⁷⁹ Vgl. ebd., S.134. Buchloh schreibt dazu: "In the absence of any specifically visual qualities, and due to the manifest lack of any artistic manual competence as criterion of distinction, all the traditional criteria of aesthetic judgement, of taste and of connoisseurship have been programmatically avoided, and the definition of the aesthetic becomes, in fact, a matter of a linguistic arrangement and a language convention as well as that of a legal contract and an institutional discourse (as discourse of power rather than taste)."

²⁸⁰ Vgl. ebd., S. 116.

²⁸¹ S. Buchloh, zit. nach: Graw, 1990, S. 175.

sozialen Beziehungen durch die diese Position produziert wird, reflektieren.²⁸² Die Aufnahme von heteronomen Dienstleistungsbeziehungen in die Kunst sieht Fraser deshalb nicht als letzte „*Erosion*“²⁸³ des traditionell getrennt existierenden Kunstfeldes, sondern als ersten Schritt, die Isolation künstlerischer Praktiken von ihren sozialen und materiellen Bedingungen aufzuheben, um sich der ideologischen Bedingtheit der eigenen Autonomie bewusst zu werden.²⁸⁴ Auf diese Weise, produzierten institutionskritische Künstler/innen eine Form von Autonomie, die weniger ideologisch sei, weil sie nicht auf der Abstraktion von Produktions- und Konsumptionsbeziehungen beruhe, sondern Künstler/innen sich zu jedem Moment darüber bewusst seien, wie ihre künstlerischen Arbeiten für bestimmte Zwecke gebraucht würden und welchen Interessen sie dienen.²⁸⁵

Diese Erkenntnis ist somit als eine Grundvoraussetzung für *Services* ansehen: Fraser und Draxler nutzen den Dienstleistungsbegriff nicht in erster Linie als eine Affirmation kapitalistischer Produktionszusammenhänge, sondern als Rahmen für eine Reflektion von Künstler/innen über die sozialen und ökonomischen Bedingungen ihrer Arbeit, um nicht einer Form von ideologischer Autonomie zu unterliegen, die ihre eigenen Bedingungen verschleiert.

Dennoch ist in Frage zu stellen, ob es ausreicht, dass sich Künstler/innen bewusst werden, dass sie bestimmten Zwecken dienen, oder ob sie nicht auch den Konflikt suchen müssen, um Funktionalisierungen zu vermeiden. Zudem muss gefragt werden, ob die institutionskritischen Praktiken in ihrer Reflexivität wirklich eine andere Art von weniger „ideologischer“ Autonomie schaffen, oder ob sie nicht selbst, wie der Konzeptkunst oft vorgeworfen wird, einen Angriff auf die künstlerische Autonomie darstellen, um ihren Prämissen daraufhin wieder zu verfallen. So weist auch Michael Einfalt darauf hin, dass noch „*die vielfältigen Destruktionsversuche*“ ungewollt eine Autonomie bestätigen, „*die im Protest gegen alle Formen der Auratisierung negiert wird, in dieser Negation aber noch immer die institutionelle Autonomie als Bedingung der Möglichkeit des Ästhetischen affirmiert.*“²⁸⁶

²⁸² Vgl. Fraser, 1996c, S. 77 f.

²⁸³ S. Buchloh, 1990, S. 143.

²⁸⁴ Vgl. Fraser 1996c, S. 78. Sie betont die Wichtigkeit der Reflektion der eigenen Bedingungen folgendermaßen: "as the first step in an effort to move beyond the perpetual replay of the dialectic of negotiation and institutionalization to which the critique of ideological use is consigned so long as the artistic positions that artists take are considered in isolation from the social and material conditions of the art they make."

²⁸⁵ Vgl. Fraser, 1996c, S. 78.

²⁸⁶ S. Einfalt, 2005, S. 437.

5 Die Kunst der 1990er: Institutionskritik und Kontextkunst

Im diesem Kapitel soll auf die Kunst der 1990er Jahre eingegangen werden, die viele Charakteristika aufzeigt, die schon in der Kunst der 1960er deutlich wurden. So waren das ortsspezifische Arbeiten und die kollektive Praxis wichtige Bestandteile der künstlerischen Arbeiten von *Services*. In den 1990er Jahren richtete sich die Kritik der Künstler/innen jedoch nicht primär auf die Kunstinstitutionen, sondern wurde auf weitere gesellschaftliche Gebiete ausgeweitet. Für die Kunst der 1990er Jahre gibt es diverse Bezeichnungen: Begriffe wie „Interventionskunst“, „Soziale Praxis als Kunst“, „Partizipationskunst“, „Gender Art“, „Kunst als Dienstleistung“, „Kunst im öffentlichen Raum“ oder „New Genre Public Art“ sind nur einige Beispiele.²⁸⁷ Im Folgenden soll die Kunst der 1990er anhand der Begriffe „Kontextkunst“ und „Institutionskritik“ genauer untersucht werden sowie die wichtigsten Charakteristika dieser neuen Formen institutionskritischer, ideologiekritischer und sozial engagierter künstlerischer Praxis herausgearbeitet werden, um das Umfeld der Künstler/innen, die an *Services* teilnahmen und die Tendenzen, die ihre Projekte prägten, zu verdeutlichen.

5.1 Repolitisierung der Kunst

Anfang der 1990er Jahre kam es nach einer längeren Phase des Wachstums zu einer Rezession am New Yorker Kunstmarkt: Viele Galerien mussten schließen, zahlreiche Kunstzeitschriften wurden eingestellt und die Förderungen der *National Endowment for the Arts (NEA)* wurden gekürzt.²⁸⁸ Ausstellungen von Künstlern wie Andres Serrano und Robert Mapplethorpe lösten eine Zensurwelle aus. Zudem spitzte sich die Aids-Epidemie in den USA und besonders in New York zu einer gesundheitspolitischen Krise zu.²⁸⁹

Aus diesem Grund lebten bislang marginalisierte kritisch-theoretische künstlerische Praktiken wieder auf und es kam zu einem Paradigmenwechsel in der Kunst.²⁹⁰ Während traditionelle und formale Werte des Kunstwerks in den 1980er Jahren im Mittelpunkt standen, richtete sich das Interesse in den 1990ern hingegen auf den politischen und kritischen Gehalt der Werke. Künstler/innen reagierten mit einer (Re-)Politisierung auf den als affirmativ und unpolitisch-dekorativ kritisierten „Objekt-Diskurs“²⁹¹ der 1980er. James Meyer stellt in seinem Aufsatz

²⁸⁷ Vgl. Kube Ventura, 2002, S. 71.

²⁸⁸ Vgl. Meyer, 1993, S. 8. Das *NEA* ist eine Bundesbehörde in Washington, eine Art Kulturministerium, dessen Aufgabe es ist, die Künste zu fördern.

²⁸⁹ Vgl. Wege, 2002.

²⁹⁰ Vgl. Kaiser, 2007, S. 9.

²⁹¹ S. Kube Ventura, 2002, S. 63.

What happened to Institutional Critique? fest, dass „das Politische“ in den 1990er Jahren zum Hauptthema zeitgenössischer Arbeiten und somit „generalisiert“²⁹² wurde. In Ausstellungen wie der *Whitney Biennial* 1993 oder der *Documenta* wurde „political correctness“ zum neusten Trend erklärt.²⁹³

In den 1990er Jahren bildeten sich in den USA als Protest gegen die konservative Politik Ronald Reagans und George Bush Seniors Künstler/innenkollektive wie *Act Up*, *General Idea*, *Gran Fury* und *Group Material* oder die *Guerilla Girls* und *Paper Tiger Television*, die zu Themen wie Rassismus, Sexismus, Golfkrieg, Stadtentwicklung, Gentechnologie oder AIDS politisch Stellung bezogen.²⁹⁴ Beeinflusst durch diese politisch-künstlerischen Praxisformen aus den USA und vor dem Hintergrund einer subventionsarmen Kulturpolitik kam es auch in Deutschland verstärkt zur Bildung von Künstlerkollektiven und -clubs, die sich in nicht kommerziellen Galerien oder alternativen „artist-spaces“ trafen, um sich selbst zu organisieren. Holger Kube Ventura sieht im Einbruch des Kunstmarktes einen „Impuls für das expansive Entstehen von sog. 'Mikrosystemen' im Feld der Kunst.“²⁹⁵ In diesen Kollektiven übernahmen die Mitglieder Veröffentlichung, Interpretation und Positionierung ihrer Kunst selbst und umgingen somit institutionelle Einschränkungen und Hierarchien. Deshalb übernahmen Künstler/innen oft gleichzeitig mehrere Funktionen.²⁹⁶ Auch der Berliner Kunstjournalist Marius Babias stellt die Ausformung einer subkulturellen Infrastruktur fest.²⁹⁷ Viele politische Aktionsgruppen bildeten sich, die zwar im Kunstkontext agierten, aber größtenteils politische Inhalte thematisierten, was später in Kapitel 6.2.3 am Beispiel von *BüroBert* und *Friesenwall 120* noch genauer betrachtet werden soll. Künstler/innen versuchten über das Kunstsystem hinaus Einfluss zu nehmen, eine Tendenz, die der Kunsthistoriker Hal Foster als „Rückkehr des Realen“²⁹⁸ in die Kunst beschreibt. Künstlerische Aktivität beanspruchte realpolitische Wirksamkeit und wurde zu einem „Instrument der Selbstbeobachtung der Gesellschaft“.²⁹⁹

²⁹² S. Meyer, 1993, S. 8.

²⁹³ Vgl. ebd., S. 8. Andrea Fraser präsentierte auf der *Whitney Biennial* 1993 ihre Audioinstallation *Acoustic Guide*, die auch im Rahmen von *Services* präsentiert wurde. Renée Green war mit ihrer Arbeit *Import/Export Funk Office* vertreten.

²⁹⁴ Vgl. Meyer, 1993, S. 11. Meyer schreibt angesichts der Aids-Epidemie: „In the face of an epidemic, and the destruction of my community, a collective art of action was more convincing than the work of individual authors.“

²⁹⁵ S. Kube Ventura, 2002, S. 94.

²⁹⁶ Vgl. ebd., S. 96.

²⁹⁷ Vgl. Babias, 1995, S. 25.

²⁹⁸ S. Foster, 1996.

²⁹⁹ S. Weibel, 1994, S. xiii ff.

5.2 Ortsspezifität: Erweiterung zum sozialen Ort

Die erste Generation institutionskritischer Praxis in den 1960er/1970er Jahren (Daniel Buren, Michael Asher, Hans Haacke und Marcel Broodthaers)³⁰⁰ setzte sich hauptsächlich mit der Analyse von institutionellen Rahmenbedingungen und ihren Modi der Produktion, Präsentation und Distribution auseinander. Künstler/innen exponierten in ihren Arbeiten gezielt die Funktionsweisen von Museen und Galerien, ihre Prozesse der Bedeutungsproduktion und Wertbildung, sowie die ihr innewohnenden Machtverhältnisse.³⁰¹ Die institutionskritischen Künstler/innen der 1960/1970er Jahre hatten die Institution zwar hinterfragt, aber dennoch an ihr als Mittel der Repräsentation festgehalten. Daher war diese Generation Mitte der 1980er selbst größtenteils institutionalisiert und historisiert worden. Daniel Buren beispielsweise, der als einer der radikalsten Vertreter der ersten Generation institutionskritischer Praxis galt, war inzwischen zum Staatskünstler Frankreichs avanciert.³⁰²

In den 1990er Jahren greifen viele Künstler/innen die Ansätze der "post-studio practices" und der "site-specificity" der 1960er und 1970er Jahre wieder auf, fokussieren sich aber nicht nur auf die Kritik an der Institution Kunst oder an der Autonomie des Kunstwerkes, sondern weiteten die Institutionskritik zu einer breit angelegten Untersuchung gesellschaftlicher Rahmenbedingungen und unsichtbarer institutioneller Strukturen aus. Der Künstler Gregg Bordowitz erklärt den Wandel der Institutionskritik folgendermaßen:

"I have no more questions about gallery walls. The kind of academic understanding I used to have about institutional critique led to a dead end. It ate its own tail in its formalism. What seems useful to me now is go out and do work that is directly engaged, that is productive - to produce work that enables people to see what they are doing, that enables them to criticize what they are doing and moves on."³⁰³

Während die erste Generation institutionskritischer Praxis sich hauptsächlich mit den physischen Grenzen des Ausstellungsraums beschäftigte, erweiterte sich das Raumverständnis in den 1990er Jahren mit der zweiten Generation institutionskritischer Künstler/innen (Renée Green, Fred Wilson, Andrea Fraser, Christian Philipp Müller) zu einem mobilen und

³⁰⁰ In den Materialien von *Services* sind Dokumente zu mehreren Künstler/innen der ersten Phase institutionskritischer Praxis enthalten, beispielsweise zu dem französischen Künstler Marcel Broodthaers, der 1968 sein eigenes Museum *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* gründete und sich selbst zum Direktor ernannte.

³⁰¹ Vgl. Kravagna, 2001, S. 8.

³⁰² Vgl. Fraser, 2006a, S. 127 ff. Fraser verdeutlicht, dass allein der Begriff "Institutionskritik" impliziert, dass Künstler/innen in Opposition zur Institution verstanden werden und radikale künstlerische Tätigkeiten außerhalb der Institution existieren würden, bevor sie von Museen „institutionalisiert“ würden. Fraser geht aber davon aus, dass auch Künstler/innen der ersten Generation institutionskritischer Praxis diese Trennung nie so wahrgenommen hätten, sondern diese erst durch Kritiker/innen konstruiert wurde.

³⁰³ S. Bordowitz, zit. nach: Meyer, 1993, S. 12.

diskursiven Begriff.³⁰⁴ Die zweite Generation institutionskritischer Praxis verstand Raum als soziales Gebilde, das sowohl die Klassifikationssysteme und Repräsentationsmethoden von Kunstinstitutionen, sowie das Wissen, die Identitäten und die Beziehungen, die dieses System produziert, beinhaltet.³⁰⁵ James Meyer prägte für dieses Ortsverständnis den Begriff des „funktionalen Ortes“ („functional site“), den er vom physischen Ort („literal site“) unterscheidet. Der funktionale Ort könne zwar einen physischen Raum enthalten, sei aber vielmehr als sozialer und diskursiver Raum aufzufassen, der sich durch „Prozesshaftigkeit“ und temporäre Begrenztheit auszeichne.³⁰⁶ Ein anderer Begriff, der das neue Ortsverständnis in der Kunst beschreibt, ist der des „*Betriebssystems Kunst*“³⁰⁷ von Thomas Wulffen, der das zeitgenössische Kunstfeld als ein System beschreibt, das bestimmten Regeln gehorcht und sich durch Prozesshaftigkeit auszeichnet.

Während viele Kritiker Anfang der 1990er das „*Ende der Avantgarde*“³⁰⁸ verkündeten, erkannte der Kunstkritiker und Kurator Peter Weibel die Formierung einer neuen Generation von Künstler/innen, die wiederholt in Ausstellungen gezeigt wurden (so z.B. im *Project Unité* in Firminy, in *Sonsbeek 93* in Arnheim, in *making art* in Klagenfurt, *Opposition und Schwesternfelder* in Wien, in *Backstage* im *Hamburger Kunstverein*, in *Kontext Kunst* in Graz und im österreichischen Pavillon auf der *Biennale in Venedig* 1993). Zu diesem Kanon gehörten Christian Philipp Müller, Fareed Armaly, Mark Dion, Renée Green, Clegg & Guttman, Tom Burr und Andrea Fraser.³⁰⁹

Weibel prägte den Begriff „Kontextkunst“ als einflussreichsten Terminus für die Kunst der späten 1980/1990er Jahre in seinem Katalog zu der von ihm kuratierten Ausstellung *Kontext Kunst* in Graz.³¹⁰ Den unterschiedlichen künstlerischen Methoden, die er unter Kontextkunst zusammenfasst sei gemeinsam, dass sie den Kontext, in dem die künstlerischen Interventionen stattfinden, d.h. die sozialen, formalen und ideologischen Bedingungen, unter denen Kunst produziert wird, zum Ausgangspunkt des Werkes oder zum Werk selbst machen:

³⁰⁴ Vgl. Möntmann, 2002, S. 11.

³⁰⁵ Vgl. Meyer, 1993, S. 14.

³⁰⁶ Vgl. Meyer, 2000b, S. 25.

³⁰⁷ S. Wulffen, 1994, S. 51. In Anlehnung an die Computerterminologie definiert Wulffen ein Betriebssystem als „*die Software, welche die Hardware laufen lässt.*“

³⁰⁸ S. White/Hegewisch, 1995, S. 2.

³⁰⁹ Vgl. Weibel, 1994, S. xiv.

³¹⁰ Vgl. Kube Ventura, 2002, S. 72. Die von Weibel ausgerufene Leitausstellung und ihre Theoretisierung im dazugehörigen Katalog trugen maßgeblich dazu bei, die Kunst der 1990er mithilfe des Signets „Kontextkunst“ als analytische, institutionskritische, soziologische, rechnerorientierte, ortsspezifische (also kontextualistische) und dadurch fortan per se gesellschaftskritische Praxis zu identifizieren. Jedoch ist er bei vielen Theoretikern umstritten, da der Versuch einer programmatischen Diskursmonopolisierung vermutet wird. Vgl. hierzu auch Meinhardt, 2006, S. 144; und vgl. Germer, 1995, S. 85.

„Der Text, das Werk, wird ersetzt durch den Kontext, der zum Text wird.“³¹¹ Fraser weist darauf hin, dass nicht nur Orte, an denen Kunst gezeigt wird (Museen, Galerien) oder Orte der Kunstproduktion (Ateliers, Büros), sondern auch Orte, an denen der Kunstdiskurs produziert wird (Kunstmagazine, Kunstgeschichte) und zuletzt auch die Akteur/innen im Kunstfeld selbst, die *“lookers, buyers, dealers and makers themselves“*³¹² zum institutionellen Raum hinzu gerechnet wurden. Zudem bezogen Künstler/innen auch Kontexte außerhalb des „Betriebssystems“ Kunst in ihre Arbeiten ein, wie beispielsweise Naturkundemuseen, Universitäten, Privatunternehmen.³¹³

5.3 Die Methode der kritischen Ortsspezifität bei Andrea Fraser

Andrea Fraser rekontextualisierte Verfahren der Institutionskritik und führte sie weiter, indem sie sich vor allem mit den sozialen Positionen, die Akteur/innen in Museen und anderen kulturellen Institutionen einnehmen, beschäftigte.³¹⁴ Dabei begann sie auf Basis der Psychoanalyse von Jacques Lacan, feministischer Praktiken und Pierre Bourdieus reflexiver Soziologie „analytische Interventionen“ zu entwickeln.

Mitte der 1980er Jahre wurde Fraser vor allem mit ihren *Gallery Talks*, Performances in Form von Führungen durch Kunstinstitutionen, bekannt, in denen sie sich kritisch mit den Präsentationsformen, den Hierarchien und den Ausschlussmechanismen des Kunstbetriebes auseinandersetzte.³¹⁵ In einer Art „Rollenspiel“ nahm sie die institutionelle Rolle der Dozentin und Museumsführerin „Jane Castleton“ an und enthüllte sowohl die unterbewusste Konditionierung der Museumsbesucher/innen durch das Museum als auch die nicht-sichtbaren Machtstrukturen und Definitionsmuster, die sich in der Anordnung und Auswahl der präsentierten Kunstwerke und in den Konventionen der „ästhetischen Wahrnehmung“ äußerten.³¹⁶ In ihren *Gallery Talks* unterzog sie die Position der Museumsführerin einer

³¹¹S. Weibel, 1994, S. xiv. Der Begriff „Kontext“ ist ein sprachtheoretischer Begriff, der sowohl strukturalistische als auch poststrukturalistische Aspekte aufweist. Er bezeichnet den Text, der einen bestimmten Text umgibt, ihm nicht zugehört, aber zu seinem Sinn beiträgt. Vgl. dazu auch Rollig, 1998, S. 16: Der Begriff gibt im deutschen Gebrauch meist das Äquivalent zur englischen *“site specificity“* wieder, bezieht sich insbesondere aber auf die sozio-ökonomische Struktur der untersuchten Orte.

³¹² Vgl. Rosler, 2009, S. 206; und vgl. Fraser, 2006a, S. 129.

³¹³ Vgl. Weibel, 1994, S. xiv; vgl. dazu auch Meyer, 1993, S.14: *“The gallery has become one of many sites of investigation, a site positioned at the intersection of discursive fields, an institution among institutions.“*

³¹⁴ Vgl. Kempkes, 2003, S. 9. Andrea Fraser wurde 1965 in Billings (Montana) in den USA geboren und lebt und arbeitet in New York. Mitte der 1980er schloss sie das *Whitney Independant Studies Program* in New York ab und wurde danach mit ihren Performances, Installationen und Videoarbeiten bekannt. Sie bewegte sich vor allem im Umfeld von Kunstkritiker/innen und -theoretiker/innen der Kunstzeitschrift *October*. Von 1987 bis 1996 war sie Mitglied der Gruppe *The V-Girls*, einer feministisch motivierten Performance-Gruppe.

³¹⁵ Vgl. Dziewor, 2003, S. 6.

³¹⁶ Vgl. Möntmann, 2002, S. 56.

genauen Analyse, die unter anderem ihre „erzieherische“ Funktion für die Institution offenbarte. Dabei fasste sie die Dozentin Jane Castleton nicht als „Charakter“ auf, sondern als sozialen Ort oder eine Position, die von institutionellen Funktionen und Diskursen definiert ist.³¹⁷

Die Methode der kritischen und reflexiven Ortsspezifität wird besonders an Andrea Frasers institutionskritischer Praxis deutlich. Mit ihren Arbeiten versucht sie Strukturen und Logiken von Museen und Kunstgalerien aufzudecken, die von den Akteur/innen des Kunstfeldes oft als selbstverständlich wahrgenommen werden. Dabei versteht sie Orte nicht nur als physische oder formale Orte, sondern fasst diese vor allem als soziale Felder auf, womit sie sich stark an Bourdieus Begriff von einem Feld, das sich über die sozialen Beziehungen zwischen Akteur/innen strukturiert, orientiert.³¹⁸ In Anlehnung an Bourdieu charakterisiert Fraser die Beziehungen im Kunstfeld hauptsächlich über Machtverhältnisse und Kampf, die es in der institutionskritischen Kunst zu untersuchen und zu verändern gelte:

“Institutional Critique aims to transform not only the substantive, visible manifestations of those relations, but their structure, particularly what is hierarchical in that structure and the forms of power and domination, symbolic and material violence, produced by those hierarchies.”³¹⁹

Die Institution Kunst wird somit als gesellschaftlich und historisch konstruiert aufgefasst und dient der kulturellen Vorherrschaft bestimmter Interessengruppen, deren Legitimationsinstanz sie darstellt.³²⁰ Durch das „Aufführen von Verhältnissen“³²¹ versucht Fraser in ihren Arbeiten diese nicht-sichtbaren sozialen Beziehungen im Feld sowie die Formen von Macht und Dominanz, symbolischer und materieller Gewalt, die diese Beziehungen produzieren, sichtbar zu machen und transformierend in sie einzugreifen:

“If one considers practice – that is critical practice, counterpractice – as the transformation of social, subjective, or economic relations, then the best and perhaps only, point of engagement is with those relations in their enactment. The point is not to interpret those relations, as they exist elsewhere, the point is to change them.”³²²

³¹⁷ Vgl. Fraser, 2008, S. 300. Sie vereinte in ihren Talks mehrere Diskurse sowohl aus theoretischen Texten bspw. von Bourdieu und Lacan als auch aus Texten von und über das Museum. Später legte Fraser die Rolle der Museumsführerin jedoch ab, weil sie bemerkte, dass ihre Kritik oft missverstanden wurde und die Rolle der Museumsführerin Gefahr lief, ihre eigene Rolle als Künstlerin im Kunstfeld zu verschleiern. Vgl. hierzu Fraser, 1992, S. 9.

³¹⁸ Vgl. Fraser, 2006b, S. 306.

³¹⁹ S. ebd., S. 306.

³²⁰ Vgl. Steiner, 2010, S. 141.

³²¹ S. Fraser, 2008, S. 292.

³²² S. Fraser, 1992, S. 3.

Fraser sieht somit die Möglichkeit, durch ortsspezifisches Arbeiten bestehende Beziehungen nicht nur zu reproduzieren, sondern sie zu verändern.³²³ Pierre Bourdieu beschreibt ihre analytischen Interventionen als Tätigkeiten, "[in which] she makes the socially unsayable actual an manifest".³²⁴ Fraser sowie andere Künstler/innen der zweiten Generation institutionskritischer Praxis sind sich aber gleichzeitig darüber bewusst, dass auch sie selbst Teil der Institution sind, weshalb sie ihre eigene Beziehung als Künstler/in zu dem Ort als auch ihre Position im Kunstbetrieb in die reflexive Analyse mit einbeziehen.³²⁵ Gerade durch dieses „Framing“ des eigenen Standortes, so Nina Möntmann, könne die institutionskritische Praxis in den 1990ern politischer agieren, als eine Kunst, die ihre eigenen Rahmenbedingungen nicht thematisiere.³²⁶

5.4 Interdisziplinäre Praxis

Mit dem Anspruch Kunst wieder gesellschaftliche und politische Relevanz zu verleihen, begannen Künstler/innen sich von dem traditionellen Rollenmodell des Künstlers/der Künstlerin zu lösen. Die Verschiebung von dem/der Künstler/in zum/zur Kulturproduzent/in, im Zuge derer Hauptkategorien der traditionellen Kunstproduktion wie „Autorin, Werk, Schöpfen“ durch entmystifizierende Bezeichnungen wie „Produzentin, Arbeit, Herstellen“ abgelöst wurden, stellt ein zentrales Merkmal der Kunstproduktion der 1990er Jahre dar.³²⁷ Die Grenzen zwischen verschiedenen Professionen und Disziplinen wurden durchlässig und die scheinbar klare Trennung zwischen „Theoretiker/innen“ und „Praktiker/innen“ zwischen „autonomen“ Künstler/innen und Kunstvermittler/innen wurden durchbrochen.³²⁸ Dazu sagt sie:

„Wo Künstler/innen nicht nur Objekte kreieren, sondern ebenso Texte, Recherchen und Interventionen, wo sie Kommunikations-Settings schaffen und Dienstleistungen anbieten, politische Analysen liefern und Materialkompendien herausgeben, da ist die Abgrenzung zur Tätigkeit von Kritiker/innen, Autor/innen und Kurator/innen oft nicht mehr klar bzw. einleuchtend.“³²⁹

³²³ Vgl. ebd., S. 4.

³²⁴ S. Bourdieu, 2005, S. xiv. Hiermit bezieht er sich auf Fraser, die in ihrem Text *What is institutional critique?* mit Bezug auf Freud äußerte, dass künstlerische Interventionen nur funktionieren können, wenn die Beziehungen, in die sie eingreifen, zuvor sichtbar gemacht wurden. Vgl. hierzu Fraser, 2006b, S. 307.

³²⁵ Vgl. Fraser, 2006b, S. 132 f.

³²⁶ Vgl. Möntmann, 2002, S. 47.

³²⁷ Vgl. Bismarck, 2006, S. 37

³²⁸ Vgl. Rollig, 2002, S. 8.

³²⁹ S. Rollig, 1998, S. 23.

Schon in der Konzeptkunst hatten sich die Grenzen zwischen Künstler/in und Kritiker/in aufgelöst und Künstler wie Sol LeWitt oder Joseph Kosuth begannen, das Theoretisieren und die Kritik ihrer eigenen Werke selbst zu übernehmen.³³⁰

In den 1990ern betätigten Künstler/innen sich auf mehreren Produktionsebenen gleichzeitig und übernahmen sowohl archivarische, kuratorische, kunstkritische, organisatorische als auch wissenschaftliche Tätigkeiten.³³¹ Als „Künstler/in-Forscher/in“ beschäftigten sie sich mit wissenschaftlichen und kulturellen Prozessen des Sammelns, Archivierens, Konservierens und Kategorisierens wie im folgenden Kapitel an dem Beispiel von der Künstlerin Renée Green gezeigt werden soll. Diese Entwicklung hing auch mit der zunehmenden Professionalisierung von Künstler/innen zusammen, die immer häufiger Universitätsabschlüsse vorweisen konnten. Sie gingen über ihr eigenes Feld hinaus und eigneten sich Methoden anderer Disziplinen wie Philosophie, Anthropologie, Ethnologie oder Soziologie an.³³² Sie entwickelten rechercheorientierte und ortsspezifische Projekte, in denen sie unter anderem journalistische Verfahrensweisen oder empirische Forschung nutzten. Weibel beschreibt die neue Art von Kunst als eine „*Art Recherche, die vom Begriff des Archivs ausgeht und Quellenmaterial studiert.*“³³³ Kontextuelle Arbeiten bestanden deshalb oft nicht aus Kunstobjekten, sondern äußerten sich in fragmentierten Installationen mit dem Charakter von Büros, Archiven, Info-Läden oder Workshops, die Texte, Ton- und Videodokumentationen enthielten. Die Verschränkung von Kunst mit Theorie und die Methode der kritisch-reflexiven Kommentierung kennzeichneten solche Praktiken, die häufig die Form von „diskursiven Projekten“ annahmen, wie auch an *Services* deutlich wird.³³⁴

Viele Künstler/innen arbeiteten nicht länger individuell, sondern präsentierten sich im Kollektiv oder als "cultural practitioner", "cultural worker" oder "cultural producer".³³⁵ Diese verschiedenen Tätigkeiten können auch unter dem Dachbegriff der "*critical practice*" zusammengefasst werden, der von James Meyer geprägt wurde.³³⁶ Meyer zufolge unterscheidet kritische Praxis nicht zwischen künstlerischen und nicht-künstlerischen Tätigkeiten. Kunst werde somit zu einer Art „kritischer Aktivität“ unter anderen, die Rollen,

³³⁰ Vgl. Lippard, 1997, S. x. Auch Lippard sieht die von ihr kuratierten Ausstellungen als eine Art kritische Praxis: "*When I was accused of becoming an artist, I replied that I was just doing criticism, even if it took unexpected forms.*"

³³¹ Vgl. Kube Ventura, 2002, S. 69.

³³² Vgl. Weibel, 1994, S. xiii.

³³³ S. Weibel, 1994, S. xiii.

³³⁴ Vgl. Alberro, 2005a, S. xxiii.

³³⁵ Vgl. Kube Ventura, 2002, S. 164.

³³⁶ Vgl. Meyer 1993, S. 17.

Grenzen und Hierarchien in der Arbeit aufhebt und in einer allumfassenden „*Strategie des zeitgenössischen Aktivismus*“³³⁷ vereint. Der Künstler/die Künstlerin verwandele sich somit in einen “critical practitioner“, der/die abwechselnd Texte schreibt, Ausstellungen organisiert und selbst Kunst produziert.³³⁸

Die Übernahme von gesellschaftlichen Funktionen durch Künstler/innen ging mit dem Wunsch einher, nicht nur in ihrer Kunstdomäne zu bleiben, sondern auch auf andere gesellschaftliche Felder Einfluss zu nehmen. So schreibt Gregg Bordowitz: “*The ensemble of activities constituting a practice can, and I argue, must transgress the established divisions of cultural labor between the art world and the rest of society. Art is no longer, and perhaps never was, a categorically autonomous entity.*“³³⁹ Dies zeigt eindeutig die Kritik am autonomen Kunstbegriff und den Anspruch, Einfluss auf die Gesellschaft zu nehmen. Fraser spricht von “*efforts by contemporary artists to move away from art making as the specialized activity of talented individuals and toward a practical engagement with everyday relations and social representations.*”³⁴⁰ Die Kuratorin Stella Rollig kritisiert aber, dass von einer dauerhaften Rollenveränderung keine Rede sein kann und Künstler/innen in erster Linie das Repertoire ihrer Tätigkeiten erweiterten.³⁴¹

5.5 “Artistic Research“ am Beispiel von Renée Green

Ein Beispiel dafür, wie Künstler/innen die Rolle von Wissenschaftler/innen und Ethnograph/innen einnehmen, ist der Ansatz von Renée Green, die von sich selbst sagt: “*I do research at the library and trace footnotes like academics do.*“³⁴² Die afro-amerikanische Künstlerin wurde 1959 in Cleveland, Ohio, geboren und lebt in New York und Berlin. Sie beschäftigt sich in ihren Projekten mit der Präsentation von afro-amerikanischer Kultur im Museumskontext. Dabei macht sie häufig ethnographische Untersuchungen zu den Themen Rassismus, Sexismus und Kolonialismus.³⁴³

In ihrer vierteiligen Installation *Import/Export Funk Office* untersucht sie am Beispiel der Hip Hop-Rezeption in Deutschland den Austausch zwischen afroamerikanischer und europäischer

³³⁷ Vgl. Meyer, 1994, S. 243.

³³⁸ Vgl. Meyer, 1993, S. 17.

³³⁹ S. Bordowitz, zit. nach: Meyer, 1993, S. 18.

³⁴⁰ S. Fraser, 1991, Letter to Andrea Miller, Curator of Contemporary Art, Wadsworth Athenum, zit. nach Meyer, 1993, S. 18.

³⁴¹ Vgl. Rollig, 1998, S. 24.

³⁴² S. Green, zit. nach: Meyer, 1993, S. 24.

³⁴³ Vgl. Meyer, 1993, S. 14.

Kultur.³⁴⁴ Die Arbeit wurde 1992 zum ersten Mal in der *Galerie Christian Nagel* in Köln ausgestellt und wanderte danach weiter, u.a. zur *Whitney Biennial* 1993. Greens Arbeit, so Holger Kube Ventura, erinnere an eine „*improvisierte Bibliothek*“³⁴⁵ und präsentiere multimediale Materialien, die sich im weitesten Sinne mit afrikanischer Lebensweise, afro-amerikanischer Musik und Geschichte beschäftigen.³⁴⁶ Die meisten Gegenstände stammen von dem Kölner Kunst- und Musik-Kritiker Diedrich Diedrichsen, mit dem Green befreundet ist. In einem Video-Interview spricht sie mit ihm über seine Suche nach den Wurzeln der Kultur der Afro-Amerikaner in New York und veranschaulicht auf diese Weise den transatlantischen Diskurs, der Anfang der 1990er zwischen Kölner und New Yorker Kunstkreisen gepflegt wurde. Greens Arbeit stellt eine kulturelle Studie dar, welche die „*Ästhetik des Lagerhalters, die Systematik des Bibliothekars und die Methodik des Quellenforschers*“³⁴⁷ aufweist.

In ihrer Arbeit greift Green ethnographische Methoden und Werkzeuge auf, um die Kultur des afro-amerikanischen Hip Hop zu kartographieren und deren Repräsentation im europäischen Kontext zu hinterfragen. Ähnlich wie Renée Green arbeiteten viele Künstler/innen in den 1990er Jahren mit anthropologischen und ethnologischen Methoden. Der Kunsthistoriker Hal Foster erklärt die gestiegene Motivation von Künstler/innen für ethnographische Themen damit, dass Ethnographie eine Wissenschaft des "Anderen" darstelle und eine „*Feldarbeit des Alltäglichen*“³⁴⁸ betreibe, was auch als Zielsetzung der neuen Kunstformen angesehen werden könne. Außerdem werde sie als interdisziplinär und kontextuell angesehen und beinhalte eine Selbstkritik, also eine Betrachtung des eigenen Standpunktes, die auch der institutionskritischen Kunst inhärent sei. Der Einbezug von ethnographischen Methoden in die Kunst war auch Thema in den Diskussionen von *Services*, die im Folgenden genauer untersucht werden sollen.³⁴⁹

³⁴⁴ Vgl. Möntmann, 2002, S. 142. Die Begriffe "Import/Export" wurden aus der Wirtschaft übernommen und bezeichnen eine transnationale ökonomische Austauschbeziehung zwischen zwei Ländern

³⁴⁵ S. Kube Ventura, 2002, S. 70.

³⁴⁶ Vgl. White/Hegewisch, 1995, S. 11. Die Installation bestand aus vier nummerierten „Funk Stations“, schalterartigen Tischen, an denen Data-Boxes eingesehen werden können. Auf Regalen befanden sich Publikationen, Musik- und Videokassetten zur afroamerikanischen HipHop-Kultur, die sich Besucher anhören und ansehen konnten. Ein „Source-Book“, ein Ordner, der in den Regalen ausliegt, enthielten ein Verzeichnis der in der Arbeit präsentierten Buch- und Musiktitel.

³⁴⁷ S. ebd., S. 12.

³⁴⁸ S. Foster, 1996, S. 182

³⁴⁹ Vgl. Green und Guttman, Section 5, 1994, 02:05:10h.

6 Spannungsfelder im Kunstfeld am Beispiel der Projekte von Services

Die Veränderungen in der künstlerischen Aktivität implizieren einen grundlegenden Wandel in den Arbeitsbedingungen von Projektkünstler/innen und beeinflussen insbesondere die Beziehungen und Spannungsfelder, in denen sie stehen. Dies wird auch am Aufbau der Diskussionsrunde von *Services* deutlich, die in vier verschiedene Themenbereiche untergliedert ist, die jeweils die Beziehungen und Interessenkonflikte zwischen den Akteur/innen im Kunstfeld untersuchen.³⁵⁰ In den Diskussionen wird hauptsächlich darüber gesprochen, inwiefern die Entwicklung von Dienstleistungskunst eine Transformation der sozialen Verhältnisse innerhalb und um künstlerische Aktivität herum bewirkte. Zudem stellen die Teilnehmer/innen sich die Frage, inwiefern sich die etablierten Verhältnisse von „*Betrachtern, Käufern, Händlern, Machern*“³⁵¹, die innerhalb eines anonymen Kunstmarktes bestanden, zu solchen von Expert/innen und Kund/innen oder von gemeinschaftsbezogenen Dienstleistungen entwickelt haben. Wie anhand des historischen Materials gezeigt wurde, fragen Fraser und Draxler danach, wie diese Entwicklung von Kunst als Dienstleistung durch die Aktivitäten von Künstler/innen selbst beeinflusst wurde, die versuchten, die Bedingungen und die Bedeutungen ihrer Praktiken zu kontrollieren und zu verändern. Dabei gehen sie auch darauf ein, inwiefern die Veränderung der Beziehungen zwischen Institutionen und Künstler/innen auch ein Ergebnis von historischen Veränderungen in kulturellen Institutionen und kunstbezogenen Berufen darstellt.³⁵²

Im Folgenden werden die Filmaufnahmen der Arbeitsgruppengespräche einer inhaltlichen Analyse unterzogen, wobei aufgrund der Vielzahl von vorgestellten Projekten nur einzelne herausgegriffen werden können, die innerhalb der Betrachtung von Kunst als Dienstleistung und ihrer Spannungsverhältnisse besonders wichtig erscheinen. Die Einteilung der Filme in die bereits in Kapitel 2.3 eingeführten vier thematischen Sektionen wird bei der folgenden Untersuchung beibehalten und die einleitenden Vorworte zu jeder Sektion jeweils wiedergegeben. Die beiden Sektionen *Serving Audiences* und *Serving Art & Artist* wurden den institutionsbezogenen Dienstleistungen zugeordnet, weil sie sich im weitesten Sinne mit dem institutionellen Umfeld auseinandersetzen und von den gemeinschaftsbezogenen Dienstleistungen abgegrenzt werden sollten. Die fünfte Kategorie *Unternehmensbezogene Dienstleistungen* wurde hinzugefügt, obwohl sie nicht Teil der Arbeitsgruppengespräche von

³⁵⁰ Vgl. hierzu Kapitel 2.3 „Ablauf und Organisation der Ausstellung“.

³⁵¹ S. Rosler, 2009, S. 206.

³⁵² Vgl. Draxler/Fraser, 1996, S. 73.

Services war. Die Beziehung zu Unternehmen stellt aber einen wichtigen Aspekt in der heutigen Entwicklung von projektorientierter Kunst dar, weshalb sie in der Betrachtung von Kunst als Dienstleistung nicht fehlen sollte. Zudem wird das Projekt in der *EA-Generali Foundation* als Frasers „radikalster Versuch“ gesehen, „eine Praxis der Projekt- und Service-Kunst zu entwickeln“³⁵³ und offenbart auf diese Weise so deutlich wie kein anderes ihrer Projekte die Widersprüche künstlerischer Autonomie und die kritischen und oppositionellen Möglichkeiten künstlerischer Praxis.

6.1 Institutionsbezogene Dienstleistungen: Dienstleistungsfunktionen

*"Much project work implies an expert/client relation between artist and institution. When the institution becomes the artist's client, how does this effect artistic autonomy and the possibility of critique? What are the implications of the professional model implied? What might be the nature of the institution's interest in the artist's "services"?"*³⁵⁴

In den 1990er Jahren gingen viele Künstler/innen dazu über, institutionelle Rollen oder Funktionen einzunehmen, die Fraser auch als *service occupations* oder *service functions* (*Dienstleistungsbeschäftigungen/-funktionen*) bezeichnet.³⁵⁵ Diese Funktionen wurden bereits bei der Definition von Projektarbeit in Kapitel 2.4 eingeführt, so nennen Fraser und Draxler z.B. die Funktionen der Interpretation und Analyse von Orten sowohl innerhalb als auch außerhalb der kulturellen Institutionen, die Arbeit der Präsentation oder Installation, die Arbeit der öffentlichen Erziehung sowie gemeinschaftsbezogene Arbeit.³⁵⁶ Durch die Unterteilung in verschiedene thematische Sektionen verdeutlichen Fraser und Draxler, dass sie die Projekte der Teilnehmer/innen von *Services* bereits einer bestimmten Funktion zugeordnet haben (*Serving Audiences, Serving Institutions* etc.).

Dieser Teil beschäftigt sich insbesondere mit der Frage, mit welchem Interesse die Institution an den Künstler/die Künstlerin herantritt und ihn/sie einlädt und welche Funktion sie ihm/ihr zuschreibt bzw. welcher Effekt von ihm/ihr erwartet wird. Umgekehrt stellt sich für den Künstler/die Künstlerin die Frage, inwiefern die Institution ihn/sie zu beeinflussen versucht und wie unabhängig er/sie in der Ausführung der künstlerischen Arbeit bleiben kann. Zudem muss auch untersucht werden, wie die Kritik des Künstlers/der Künstlerin, die er/sie oft mit dem Einnehmen einer Rolle in der Institution intendiert, durch das Auftragsverhältnis, in dem

³⁵³ S. Meyer, 2000a, S. 86.

³⁵⁴ S. Draxler/Fraser, 1996, S. 196.

³⁵⁵ Vgl. Fraser, in: *October*, 1997, S. 112.

³⁵⁶ Vgl. Draxler/Fraser, 1996c, S. 72. Mehr dazu in dem Kapitel 5.3 zu Ortsspezifität.

er/sie gleichzeitig steht, beeinflusst wird.³⁵⁷ Dabei stellt sich zudem die Frage, inwiefern eine eingeladene oder in Auftrag gegebene Kritik der zu kritisierenden Instanz überhaupt noch eine Kritik darstellt.³⁵⁸ Zudem steht zur Frage, warum eine Institution einen Künstler/eine Künstlerin einlädt, von dem/der sie erwarten kann, dass dieser/diese die Strukturen des Museums kritisieren wird.³⁵⁹ Im Folgenden sollen einige dieser Fragen anhand der künstlerischen Projekte untersucht werden.

6.1.1 *Serving Institutions: Mining the Museum* von Fred Wilson

Der afro-amerikanische Künstler Fred Wilson spricht in der Präsentation seines Projekts sehr deutlich die Instrumentalisierung von künstlerischen Projekten für institutionelle Zwecke an. In seinen Arbeiten beschäftigt Wilson sich häufig mit den Repräsentationsmechanismen und Darstellungsweisen, mittels derer Museen afroamerikanische Kunst ausgrenzen.³⁶⁰

Sein bekanntestes Projekt *Mining the Museum*, fand 1992 im Museum der *Maryland Historical Society* (Baltimore/USA) statt. In dieser ortsbezogenen Intervention veränderte Wilson die komplette Ausstellungssituation des Museums, indem er Exponate aus der Sammlung des Museums neu arrangierte, indem er neue Beschriftungen anfügte, oder Licht und Ton veränderte. Auf diese Weise stellte er die Exponate in einen neuen Kontext und gab diesen somit eine andere, oft kritische Bedeutung. Beispielsweise platzierte er unter dem scheinbar neutralen Titel *Metalwork 1793-1880* eiserne Handschellen von Sklaven und Sklavinnen in einer Vitrine neben feinem silbernem Tafelgeschirr aus dem 19. Jahrhundert.³⁶¹ Mit dieser Dekonstruktion traditioneller Kunstdarstellungen brachte er den Betrachter/die Betrachterin dazu, die Präsentationsweisen kultureller Institutionen in Frage zu stellen und ihre Interpretationen von Geschichte und künstlerischem Wert zu hinterfragen.³⁶² Außerdem versuchte er aufzuzeigen, wie die selektive Auswahl und Präsentation von Objekten in Museen unterschwellig Vorstellungen des „Anderen“ prägen und somit zur sozialen Ungerechtigkeit und Rassismus beitragen.³⁶³ Während des Projektes führte er umfassende Befragungen mit Mitarbeiter/innen des Museums durch, vom Sicherheitspersonal bis zu den Kurator/innen, und erstellte auf diese Weise ein Art „Institutionsmapping“.³⁶⁴ Gerade weil

³⁵⁷ Vgl. Fraser, Section 1, 1994, 00:19:40h.

³⁵⁸ Dieser Aspekt wird im Zwischenfazit in Kapitel 6.1.5 weitergehend behandelt.

³⁵⁹ Vgl. Fraser, 1994, S. 158.

³⁶⁰ Vgl. Möntmann, 2002, S. 136.

³⁶¹ Vgl. ebd., S. 137.; vgl. dazu auch Wilson, Section 2, 1994, 01:15:30h.

³⁶² Vgl. ebd., S. 137.

³⁶³ Vgl. Stein, 2003, S. 1.

³⁶⁴ Vgl. Möntmann, 2002, S. 137.

Wilson als Künstler gegenüber der Institution ein Außenstehender war, vertrauten ihm die Museumsangestellten während der Interviews besonders viele persönliche Angelegenheiten an.³⁶⁵ Er beklagt, dass er daraufhin oft wie ein *“social worker“* oder ein *“museum therapist“*³⁶⁶ behandelt wurde. Außerdem erwartete die Museumleitung von ihm einen transformatorischen Effekt für ihr Image, da sie sich erhoffte, er würde afro-amerikanische Zielgruppen in das Museum locken sowie eine Neuausrichtung bewirken.³⁶⁷ Die Mitglieder der Institution seien zudem erleichtert gewesen, so Wilson, dass sie das Thema Rassismus nicht selbst aufbringen mussten, sondern er als Künstler diese Aufgabe übernahm:

*“Because the project was well received, it enabled the museum to get behind the issues I depicted without fear. Issues of race had never been brought up in Baltimore. They were always just beneath the surface, but everyone was afraid if what would happen if someone started to talk about it. When I brought it up, there was a great sense of relief that they didn't have to bring it up. At the same time however that particular issue enabled the museum to deny the critique of their institution, which was also implied by this project. They saw it as doing good by dealing with racial issues when in actual fact it was also a critique of their institution.”*³⁶⁸

Auf diese Weise, so Draxler, könne die Institution ihr „Gewissen bereinigen“³⁶⁹, weil das kritische Image des Künstlers/der Künstlerin sich auf das Bild des Museums übertrage. Gleichzeitig befähige es das Museum aber auch, die Kritik an den eigenen Strukturen auszublenden.³⁷⁰ Wilsons Projekt zeigt die gezielte Funktionalisierung von Künstler/innen durch Institutionen, um in der Öffentlichkeit ein kritisches Bild von der Institution zu schaffen und andere Publikumsgruppen ins Haus zu holen, ohne dass das Museum selbst seine elitären Strukturen verändern müsste.³⁷¹ Zudem werde es als positiver Nebeneffekt angesehen, dass künstlerische Projekte Missstände in der Institution durch Reflexion und Kritik aufdecken und somit zu neuen Konzepten und Ideen anregen, die besonders Kurator/innen im wachsenden Wettkampf mit anderen Institutionen gebrauchen könnten. Wilson verdeutlicht hierzu: *“That's a typical situation. The institution is trying to make some sort of radical change but they don't want to do it themselves. So they bring you in to do it. This is a situation I'm sure we can all relate to.”*³⁷²

Er führt dies darauf zurück, dass Institutionen zwar oft wüssten, dass sie ihre Strukturen verändern müssten, aber nicht auf welche Weise. Somit würden sie oft einen Künstler/eine

³⁶⁵ Vgl. Wilson, Section 2, 1994, 01:17:30h.

³⁶⁶ S. Wilson, Section 2, 1994, 01:26:13h; vgl. auch Wilson, in: *October*, 1997, S. 121.

³⁶⁷ Vgl. Wilson, Section 2, 1994, 01:26:34h.

³⁶⁸ S. Wilson, Section 2, 1994, 01:20:25h.

³⁶⁹ S. Draxler, Öffentliche Präsentation, 1994, 00:16:05h.

³⁷⁰ Vgl. Wilson, Section 2, 1994, 01:21:47h.

³⁷¹ Vgl. Möntmann, 2002, S. 69 ff.

³⁷² S. Wilson, in: *October*, 1997, S. 127.

Künstlerin in die Institution holen, der die Rolle eines Experten/einer Expertin übernehme.³⁷³ Die strukturellen Probleme von Kunstinstitutionen sowie die Rolle von Künstler/innen als Expert/innen soll in Kapitel 6.2.3 angesprochen werden.

6.1.2 *Serving Art & Artist: Die Rolle von Kurator/innen*

"Many art institutions were found to serve art and artists first, and the public second. Many museum professionals find themselves split between these two constituencies. Curators often find themselves limited by institutions or the artists themselves to roles of services, support and production for artists and their gallerists. Meanwhile, many project artists feel that they don't get the support they need. How can these conflicts be addressed?"³⁷⁴

Eine andere Position, die für *Services* eine wichtige Rolle spielt, ist die des Kurators/der Kuratorin als Vermittler/in zwischen Institution, Publikum und Künstler/in. In den 1990er Jahren gab es neben *Services* eine Fülle von Symposien und Publikationen, die sich mit der Praxis unabhängiger, „freier“ Kurator/innen auseinandersetzte, zudem wurde eine Reihe von Kurator/innenschulen gegründet, was die gestiegene Popularität der Rolle des Kurators/der Kuratorin verdeutlicht.³⁷⁵ An *Services* selbst haben viele Kurator/innen teilgenommen, die zum Teil auch Künstler/innen sind: Iwona Blazwick als Kuratorin des *ICA* London, Ute Meta Bauer, die zunächst als Künstlerin arbeitete und später das *Künstlerhaus Stuttgart* leitete und somit hauptsächlich als Kuratorin tätig war, Helmut Draxler, der zugleich Kunsthistoriker und Kurator ist, Christian Phillipp Müller, der als Künstler bereits oft kuratorische Funktionen übernommen hat, Renée Green, die ein Projekt vorstellt, bei dem sie als Kuratorin fungierte und Fred Wilson, der zunächst als Kurator arbeitete, bevor er zur künstlerischen Praxis kam. Interessant ist, dass in den Diskussionen von *Services* nicht explizit zwischen Künstler/innen und Kurator/innen unterschieden wird, weil die Teilnehmer/innen darauf keinen Wert legen. Fraser und Draxler definieren sich selbst lediglich in der Rolle der "Organisator/innen". Auch Ute Meta Bauer macht deutlich, dass die Unterteilung in verschiedene Funktionen nicht mehr angemessen sei und auch sie selbst mehrere Funktionen gleichzeitig übernehme.³⁷⁶

Die Position des Kurators/der Kuratorin entstand als vergleichsweise junge Profession in den 1960er Jahren im Zuge eines rasant anwachsenden Kunstbetriebs und einer zunehmenden Ausdifferenzierung im Kunstfeld. Traditionell kam dem Kurator/der Kuratorin die Aufgabe

³⁷³ Vgl. Wilson, in: *October*, 1997, S. 122.

³⁷⁴ S. Draxler/Fraser, 1996, S. 197.

³⁷⁵ Ein Beispiel für ein Symposium ist *A New Spirit in Curating?*, eine Veranstaltung des *Künstlerhauses* Stuttgart, organisiert von Ute Meta Bauer.

³⁷⁶ Vgl. Bauer, Öffentliche Präsentation, 1994, 00: 53:24h.

der Bewahrung, Sammlung sowie Verwaltung kulturellen Erbes in Institutionen zu.³⁷⁷ Beatrice von Bismarck beschreibt die Tätigkeit des Kuratierens als vorrangig konzeptionell und bedeutungstiftend. Das Herstellen von Zusammenhängen zwischen Objekten, Personen, Orten und Kontexten gehöre ebenso zu den Aufgaben des Kurators/der Kuratorin wie das Auswählen, Zusammenstellen, Arrangieren, Präsentieren und Vermitteln von Inhalten.³⁷⁸ Dabei fülle der Kurator/die Kuratorin die Leerstelle zwischen Künstler/in und Institution aus, weshalb er/sie zugleich wirtschaftliches Verständnis als auch Verständnis für künstlerische Arbeitsprozesse haben sollte. Der Beruf des Kurators/der Kuratorin ist zudem von Spannungen gekennzeichnet: Auf der einen Seite sollen Kurator/innen das Werk nach den Intentionen des Künstlers/der Künstlerin umsetzen und sind sozusagen mit ihm „verschworen“, auf der anderen Seite sind sie aber auch den Interessen der Institution als Arbeit-, Auftrag- und Geldgeber verpflichtet und müssen nicht zuletzt auf die Erwartungen des Publikums achten, das die Ausstellung besuchen soll.³⁷⁹ Draxler bezeichnet dies als „Zwickmühle“³⁸⁰, bei der Kompetenzüberschneidungen, Befangenheit und Interessenkonflikte vorprogrammiert seien.

Mit der Veränderung der Kunst von objekthafter hin zu projekt- und dienstleistungsorientierter Kunst, ging auch ein Wandel der kuratorischen Tätigkeit einher, erkennt von Bismarck. Heute bestehe die kuratorische Tätigkeit vornehmlich in organisatorischen und netzwerkbildenden Tätigkeiten.³⁸¹ Heinich/Pollack kommentieren dies:

*"No longer content with the traditional role of a curator in charge of an exhibition-selecting, obtaining and installing the works of art- the curator must now perform an enlarged administrative role, determining a conceptual framework, selecting specialized collaborators from various disciplines, directing work crews, consulting with an architect, assuming a formal position in terms of presentation, organizing the publishing of an encyclopaedic catalogue etc."*³⁸²

Der Kurator/die Kuratorin von heute ähnele einem Manager/einer Managerin, der/die mit flachen Hierarchien, temporären Projektstrukturen, Vernetzung sowie ständiger Innovation konfrontiert sei und dessen/deren selbstbestimmte, kreative und bedeutungstiftende Tätigkeit ein „Musterbeispiel für immaterielle Arbeit“³⁸³ darstelle, so Beatrice von Bismarck.

³⁷⁷ Der Begriff „Kurator“ stammt von dem lateinischen „curator“ („Pfleger“, „Vertreter“, „Vormund“). In den 1960er und 1970er Jahren war in Deutschland noch die Bezeichnung „Ausstellungsmacher“ gängig.

³⁷⁸ Vgl. Bismarck, 2003, S. 86 f.

³⁷⁹ Vgl. Bismarck, 2003, S. 83 ff.

³⁸⁰ S. Draxler, 1992, S. 17 ff.

³⁸¹ Vgl. Bismarck, 2007, S. 75.

³⁸² S. Heinich/Pollack, 1996, S. 230.

³⁸³ S. Bismarck, 2007, S. 75.

Dass die Rolle des Kurators/der Kuratorin an Bedeutung gewinnt, wird unter anderem daran, deutlich, dass sein/ihr Name als Gestalter/in der Ausstellung zunehmend in den Vordergrund trat.³⁸⁴ Mit der Entwicklung der Praxis der „Einladungsausstellung“ lag die Hauptaufgabe des Kurators/der Kuratorin nicht mehr in der Zusammenstellung von Werken, sondern in der Zusammenstellung von Künstler/innen unter einer bestimmten thematischen Ausrichtung.³⁸⁵ Ausstellungen wurden somit zunehmend als „Werk“ eines Kurators/einer Kuratorin aufgefasst, so bezeichnen Heinich/Pollack den Kurator/die Kuratorin auch als *“exhibition auteur“*.³⁸⁶ Helmut Draxler beschreibt den Kurator in dieser Rolle als *“superman“*³⁸⁷, der die Künstler/innen für seine Ausstellungen nach sogenannten „Künstlerlisten“ auswählt und hält dies für eine zweifelhafte Entwicklung. Diese Verschiebung in der traditionellen Arbeitsteilung hatte schwerwiegende Folgen für die Arbeitspraxis von Künstler/innen, die auch bei *Services* thematisiert werden. Christian Kravagna geht davon aus, dass die Selektion durch Kurator/innen zu einem verstärkten Kampf zwischen Künstler/innen geführt habe und zu ihrer Individualisierung beitrage.³⁸⁸ Zudem wird von einigen Künstler/innen kritisiert, dass die Selbstverwirklichung des Kurators/der Kuratorin zulasten der Umsetzung der künstlerischen Idee gehe.³⁸⁹ Seth Siegelaub beschreibt diese Entwicklung positiver und behauptet, dass Kurator/innen nur die generellen Konditionen bestimmen, unter denen das Werk produziert werde, aber dem Künstler/der Künstlerin noch genug Freiheiten in der Umsetzung lassen.³⁹⁰ Trotzdem deutet diese Aussage auf eine entscheidende Beschränkung in der künstlerischen Freiheit hin.

Das Gegenstück zu Kurator/innen, die künstlerische Aufgaben übernehmen, sind Künstler/innen, die Aufgaben von Kurator/innen übernehmen, sogenannte *“artist-curators“*, die auch bei *Services* Thema waren. Mit der zunehmenden Konzeptualisierung und Kontextualisierung der Kunst in den 1960er Jahren weitete die künstlerische Praxis sich auch auf Handlungsbereiche aus, welche die Bedeutungsproduktion und Vermittlung von Inhalten, die ursprünglich in den kuratorischen Tätigkeitsbereich gehörte, beinhalteten. Beatrice von Bismarck kommentiert: *„Die Übergriffe von Künstler/innen auf Aufgaben und Rollen, die anderen Akteuren im Kunstfeld zugewiesen waren, stehen in engem Zusammenhang mit der*

³⁸⁴ Vgl. Bismarck, 2006, S. 35. Diese Entwicklung kündigte sich bereits bei dem schweizer Kurator Harald Szeemann an, der als erster „freier“ Kurator gilt. Mit seiner Ausstellung *When Attitudes Become Form* 1969 führte er die Praxis der Einladungsausstellung ein, die das Interesse vom Werk auf die Person des Künstlers/der Künstlerin verlagerte.

³⁸⁵ Vgl. Fraser, 1996c, S. 69.

³⁸⁶ Vgl. Heinich/Pollack, 1996, S. 237.

³⁸⁷ S. Draxler, Öffentliche Präsentation, 1994, 01:09:30h; vgl. auch Draxler, Section 5, 1994, 01:37:00h.

³⁸⁸ Vgl. Germer, 1995, S. 87.

³⁸⁹ Vgl. Rollig, 1998, S. 24.

³⁹⁰ Vgl. Siegelaub, 1969, S. 20.

*Diskursivierung der Kunst.*³⁹¹ Auch Fraser sieht zwischen der Entwicklung von “post-studio-practices“ und neuen kuratorischen Praktiken einen Zusammenhang.³⁹² Sie erklärt, dass die künstlerische Aneignung von kuratorischen Tätigkeiten dazu führe, dass diese fortan als künstlerisch wahrgenommen wurden: *“I’ve had the experience that the fact that an artist has taken up certain kinds of institutional functions has not expanded the possibilities of curators but actually limited them, because those forms and formats than became identified with artistic intervention.”*³⁹³ Diese Überschneidung von Tätigkeitsbereichen zwischen Künstler/in und Kurator/in führt zu Positionierungskämpfen um die Teilhabe an der Bedeutungskonstitution und um die Definitionsmacht. Besonders bei der Umsetzung des Projektes führt es zu Schwierigkeiten, wenn Kurator/in und Künstler/in unterschiedliche Ziele verfolgen. Fred Wilson verdeutlicht diese spannungsreiche Situation:

*“I’ve had the experience of working with curators who don’t have an even remotely similar ideological perspective, and it’s difficult. You want to respond to things that are important to you or to the community, but the person with whom you are directly working wants you there for completely different reasons. The question becomes: Do you ignore that person and do something that the community needs, or do you make the institution aware of big gaps in understanding? Or are you being used by the situation if you don’t deal directly with the person who has brought you there?”*³⁹⁴

Eine andere Situation ist es, wenn die Institution sich ausdrücklich wünscht, dass Künstler/innen kuratorische Funktionen übernehmen, damit sie aus ihren alten Mustern ausbrechen können.³⁹⁵ Dies ist z.B. bei Ulrich Bischoff der Fall, der in den Diskussion von *Services* deutlich macht, dass er Künstler/innen als die kompetenteren Kurator/innen ansieht, die der Institution helfen könnten, neue Ansätze der Präsentation zu finden.³⁹⁶ Martin Guttman weist darauf hin, dass das Einbeziehen von Künstler/innen in kuratorische Entscheidungen auch eine Demokratisierung der Institutionen bewirken könnte. Dies stelle jedoch nur den ersten Schritt dar, Kunstinstitutionen auch für andere Gruppen weiter zu öffnen.³⁹⁷

Insgesamt haben die Diskussionen gezeigt, dass die Teilnehmer/innen von *Services* aufgrund unterschiedlicher Erfahrungen unterschiedliche Ansprüche an die Zusammenarbeit mit Kurator/innen stellen. Sowohl die Beschränkung in der künstlerischen Umsetzung als auch die Entscheidungsmacht der Kurator/innen wurden als problematisch thematisiert. Es wurden viele Beispiele angesprochen, in denen die Zusammenarbeit von Kurator/innen und

³⁹¹ S. Bismarck, 2007, S. 73.

³⁹² Vgl. Fraser, 1996c, S. 69.

³⁹³ S. Fraser, Section 4, 1994, 01:47:40h.

³⁹⁴ S. Wilson, in: *October*, 1997, S. 125.

³⁹⁵ Vgl. Fraser, Section 5, 1994, 01:27:00h.

³⁹⁶ Vgl. Bischoff, Section 5, 1994, 01:38: 19h.

³⁹⁷ Vgl. Guttman, Section 5, 1994, 01:52:14h.

Künstler/innen aufgrund der dominanten Position des Kurators/der Kuratorin nicht funktionierte. Einige Künstler/innen bemerkten jedoch, dass dies nicht als der Normalfall angesehen werden könne und grundsätzlich eine enge Zusammenarbeit zwischen Künstler/innen und Kurator/innen herrsche.³⁹⁸ Grundsätzlich versuche der Kurator/die Kuratorin aber die Intentionen des Künstlers/der Künstlerin möglichst beizubehalten oder ihm/ihr Freiheiten in der Umsetzung zu lassen.³⁹⁹ Stephan Dillemath vergleicht die Beziehung zwischen Kurator/in und Künstler/in mit einer Art Hassliebe.⁴⁰⁰

Bezogen auf die heutige Arbeit von Kurator/innen weist die Kuratorin und Leiterin des *Springhornhofs* in Neuenkirchen, Bettina von Dziembowski, darauf hin, dass besonders bei Projektarbeit eine enge Zusammenarbeit zwischen Kurator/in und Künstler/in notwendig sei, da der Kurator/die Kuratorin die räumlichen, sozialen und organisatorischen Bedingungen vor Ort kenne, lokale Kontakte habe und somit Öffentlichkeit schaffen könne. Sie sieht den Kurator/die Kuratorin als „Koproduzent/in“ des Projektes und betont, dass die Arbeit des Künstlers/der Künstlerin in einer Art Teamwork entstehe. Die Beziehung zwischen Künstler/in und Kurator/in basiere aber auf gegenseitigem Vertrauen, bei der eine vorherige Absprache der Ziele sowie der gegenseitige Austausch unerlässlich seien.⁴⁰¹

Das folgende Projekt von Andrea Fraser kann als ein Beispiel gelten, bei dem diese Zusammenarbeit zwischen Künstlerin und Kurator/innen nicht funktioniert hat.

³⁹⁸ Vgl. Cahan, Section 5, 1994, 01:20:00h.

³⁹⁹ Vgl. Cahan, Section 5, 1994, 01:18:00h.

⁴⁰⁰ Vgl. Dillemath, Section 4, 1994, 00:14:20h.

⁴⁰¹ Vgl. Dziembowski, Interview s. Anhang.

6.1.3 *Serving Audiences: Andrea Frasers Acoustic Guide*

"As most cultural institutions are founded according to some notion of public interest, many project artists propose to serve the audience of institutions, either directly or through the institution as proxy. Similarly, curators and other museum professionals are increasingly interested in inviting artists to collaborate with them in fulfilling the public service mission they or the institution define. What happens when the interests of artist, institution and audience are in conflict? Can this model function to ends other than that of institutional reform?"⁴⁰²

In dieser Sektion fragen Fraser und Draxler nach der Unterscheidung zwischen *Serving Institutions* und *Serving Audiences*. Sie untersuchen, ob es auf dasselbe hinausläuft, wenn Künstler/innen dem Publikum direkt dienen oder wenn sie die Institution als Medium nutzen. Die Frage ist, ob Künstler/innen eine kritische Distanz zur Institution wahren müssten, um dem Publikum zu dienen. Fraser fasst zusammen: *"The question could be posed as whether artists see themselves as serving curators, serving the institutions or serving the audiences. If serving audiences are artists serving audiences in collaboration with institutions or serving audiences by a critique of institutions?"⁴⁰³*

Frasers Projekt *Acoustic Guide* oder *Recorded Tour*, das sie für die *Whitney Biennial* 1993 im *Whitney Museum of American Art* entwickelte, ist wohl dem ersten Fall zuzuordnen. Fraser versuchte in dem Projekt in Kollaboration mit der Institution dem Publikum zu dienen. Doch zugleich macht es den Konflikt zwischen auftraggebender Institution bzw. Kurator/in und Künstler/in besonders deutlich. Die 45-minütige *Audiotape-Tour* von Fraser durch die Ausstellung besteht aus Interviews mit den Kurator/innen der Ausstellung sowie mit dem Museumsdirektor. Fraser stellte ihnen Fragen über ihre Erwartungen an das Publikum der *Whitney Biennial*, bspw.: *"Who do you think your audience is?"*, *"What do you think a particular piece can provide that audience?"*, *"What do you think your audience needs to know in order to gain access to this piece?"⁴⁰⁴* Die Kurator/innen konstruieren das Publikum somit aus ihrer Sicht und projizieren ihre jeweiligen Erwartungen in dieses hinein.

In dem Arbeitsgruppengespräch von *Services* erzählt Fraser von den Umständen des Projektes als einem Beispiel für die gescheiterte Zusammenarbeit zwischen Kurator/innen und Künstler/innen und beschreibt es als *"most disasterous project"⁴⁰⁵* in ihrer Laufbahn. Nachdem sie eingeladen wurde teilzunehmen, wurden die ersten drei ihrer Projektvorschläge

⁴⁰² S. Draxler/Fraser, 1996, S. 197.

⁴⁰³ S. Fraser, in: *October*, 1997, S. 126.

⁴⁰⁴ S. Fraser, Section 3, 1994, 00:53:40 h.

⁴⁰⁵ S. Fraser, Section 3, 00:52:25h.

abgelehnt. Die Zusammenarbeit zwischen dem Kurator/innenteam und Fraser stellte sich als schwierig heraus, da auf der einen Seite viel Angst um die Repräsentation des Museums herrschte,⁴⁰⁶ auf der anderen Seite wollte Fraser sich nicht mit der Darstellung der Geschichte des Museums und seiner Sammlung zufrieden geben.

Um die Zusammenarbeit nicht komplett aufgeben zu müssen und weiter an der *Whitney Biennial* teilnehmen zu können, sah sich Fraser gezwungen, auf die Vorgaben der Kurator/innen einzugehen. Das Verhalten der Kurator/innen kam für Fraser jedoch einer Form von Zensur gleich:

*“I had agreed to participate in the exhibition as an artist, and, as an artist, I’m accustomed to a certain kind of autonomy and a certain kind of control. There’s an assumption that any form of direct interference in the production or presentation of an art work amounts to censorship.”*⁴⁰⁷

Fraser zeigt somit, dass die Zusammenarbeit mit einer Institution, Einschränkungen in der künstlerischen Autonomie zur Folge haben kann. Zudem wird deutlich, dass letztendlich die Kurator/innen bzw. die Institution den Inhalt der Ausstellung bestimmen. Interessant ist, dass Frasers Ausgangspunkt noch nicht einmal als Kritik an der Institution gedacht war, sondern dass sie offensichtlich mit den Kurator/innen zusammenarbeiten wollte. Es wird zudem deutlich, dass künstlerische Autonomie endet, wenn persönliche Rechte der Kurator/innen betroffen sind.⁴⁰⁸ Frasers Projekt kann als ein negatives Beispiel für die Zusammenarbeit zwischen Kurator/innen und Künstler/innen gelten. Dies kann teilweise aber auch auf die Situation der Großausstellung zurückzuführen sein, die verstärkt Machtkämpfe zwischen Kurator/innen und Künstler/innen verursacht.

⁴⁰⁶ Der Direktor des *Whitney Museums* hatte gewechselt, weshalb es der neuen Leitung besonders wichtig war, ein positives Bild an die Öffentlichkeit zu tragen.

⁴⁰⁷ S. Fraser, Section 3, 1994, 00:52:25h; vgl. auch Fraser, in: *October*, 1997, S. 135.

⁴⁰⁸ Vgl. Fraser, Section 3, 1994, 0:59:10 h. Frasers Projekt kann auch als sehr ambivalent betrachtet werden: Von vielen Zuhörer/innen (teilweise auch von den Teilnehmer/innen von *Services*) wurde es so aufgenommen, als wolle sie die Kurator/innen in den Interviews bloßstellen oder lächerlich machen. Fraser verteidigt sich aber, dass sie so etwas nie vor hatte und dass sie mit den Aufnahmen lediglich verdeutlichen wollte, wie Kurator/innen sich und ihre Ziele nach außen hin präsentieren, um möglichst eine „Identifikation“ mit dem Museum zu erzeugen. Dass die Kurator/innen als Repräsentant/innen diese Identifikation nicht wirklich vermitteln konnten und sie in ihrer Selbstdarstellung nicht ganz überzeugend wirken, stellt sie als befreienden Effekt für das Publikum dar.

6.1.4 Strukturelle Probleme der Institution

Ein wichtiges Thema von *Services* ist die Unvereinbarkeit von projekt- oder kontextbezogener Kunst mit institutionellen Strukturen. Draxler erklärt, dass insbesondere praktische Probleme im Umgang der Institutionen mit ortsspezifischer und „dematerialisierter“ Kunst erkennbar seien. Die Institutionen besäßen nicht die Voraussetzungen, auf die neuen Entwicklungen in adäquater Form einzugehen, außerdem würden sie zumeist zu spät auf diese reagieren.⁴⁰⁹ Ortsspezifische Arbeiten von Künstler/innen, die nur in einem bestimmten Kontext funktionieren, könnten zudem schlecht transferiert oder in den Umlauf des Kunstmarktes integriert werden, so Fraser: *“Even when project results took a material form the more specific the work was to its site or situation – and, thus, the more successful it was – the more of its meaning, relevance and interest would be lost outside of the context for which it was produced.”*⁴¹⁰ Die Teilnehmer/innen bewerten besonders die Repräsentation bestimmter künstlerischen Arbeiten auf der *Whitney Biennial* 1993 als misslungen, da Kurator/innen die Aussage des Künstlers/der Künstlerin teilweise verfälscht hätten, und dadurch die institutionelle Kritik „gebrochen“ worden wäre.⁴¹¹ Ute Meta Bauer spricht in diesem Zusammenhang auch die Retrospektive von Marcel Broodthaers an, welche die kritische Komponente seiner Arbeiten durch die Art der Repräsentation zerstört habe.⁴¹²

Neben Problemen der Missrepräsentation diskutieren die Teilnehmer/innen von *Services* auch einige Probleme der Dokumentation von ephemeren und „entmaterialisierten“ ortsspezifischen Arbeiten. So könnten diese oft nur durch Photographien, Videos oder durch eine Reihe handschriftlicher Instruktionen dokumentiert werden.⁴¹³ Bezüglich der Repräsentation in Institutionen werde zudem eine tiefe Ambivalenz ortsspezifischer und „entmaterialisierter“ Praktiken erkennbar. So weist Fraser darauf hin, dass Künstler/innen auf der einen Seite diese Praxis gerade entwickelt hätten, um den Mechanismen des Kunstmarktes zu entkommen und der Historisierung und Institutionalisierung durch Kunstinstitutionen durch temporäre und ortsspezifische Installationen zu widerstehen.⁴¹⁴ Auf der anderen Seite hätten Künstler/innen aber auch ein Interesse daran, dass ihre Projekte über den Moment der

⁴⁰⁹ Vgl. Draxler, Öffentliche Präsentation, 1994, 00:09:10h.

⁴¹⁰ S. Fraser, 1996, S. 211.

⁴¹¹ Vgl. Becker, Section 3, 1994, 01:42:00h. Besonders Renée Green und Jochen Becker betonen die *Biennial* als negatives Beispiel.

⁴¹² Vgl. Bauer, Section 5, 1994, 01:57:00h.

⁴¹³ Vgl. Barry, Section 5, 1994, 02:00:16h.

⁴¹⁴ Vgl. Fraser, Section 5, 1994, 02:02:00h. Wie bereit in Kapitel 4.4 erläutert.

Realisierung hinaus Bestand haben. Dies wird insbesondere in dem Ausspruch von Fraser deutlich: *“I do performances and ephemeral work for a number of different reasons, but at the same time I don’t want to disappear.”*⁴¹⁵ Viele ortsspezifisch und projektorientiert arbeitende Künstler/innen befänden sich in diesem Zwiespalt, so Fraser.

Martin Guttman und Renée Green weisen daraufhin, dass ethnographische Methoden helfen könnten, neue Ansätze für die Aufbewahrung von aktivistischer und projektorientierter Kunst zu finden.⁴¹⁶ Dabei denkt Guttman insbesondere an Techniken, die der ethnographischen oder anthropologischen Dokumentation dienen, wie beispielsweise Audio- oder Videoaufnahmen. Green spricht insbesondere die Rolle eines „Archivs“ im Computerzeitalter an, in dem verschiedenste Formen von Materialien gesammelt werden könnten (wie ein solches Archiv aussehen könnte wird an ihrem Projekt *Import/Export Funk Office* deutlich). Sie betont die Notwendigkeit eines Ortes, an dem das Material für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden kann: *“There needs to be a location of some sort, so that people can have access.”*⁴¹⁷ Fred Wilson verdeutlicht, dass es nicht nur um die Repräsentation des Werkes gehe, sondern auch um die Repräsentation der Praxis eines Künstlers/einer Künstlerin zu einem bestimmten Zeitpunkt.⁴¹⁸ So hebt Ute Meta Bauer hervor, dass es nur wenig Dokumentation feministischer Kunst gebe und auf diese Weise auch deren Geschichte verloren gehe.⁴¹⁹ Dieses Beispiel zeige, dass die kunstgeschichtliche Repräsentation immer mit einer Form von Macht zusammenhänge. Fraser sieht eine Repräsentation von künstlerischen Arbeiten in Büchern, Archiven oder Photo-/Audio-Aufnahmen nicht als Lösung für das Problem der Repräsentation in Institutionen an, da diese ihrer Meinung nach eine marginalisierte Form darstellen.⁴²⁰ Fred Wilson weist drauf hin, dass die spezifischen Hierarchien von Kunstinstitutionen den monetären „Wert“ eines Kunstwerks zudem in den Vordergrund stellen würden, den Reproduktionen in Form von Photographien und Reproduktionen nicht besäßen.⁴²¹

Susan Cahan geht darauf ein, dass die Formen von Kunst sich diversifiziert hätten und die Funktion des Sammelns von Museen überdacht werden müsse. Institutionen seien deshalb dazu aufgefordert, neue Mittel und Wege zu finden, vergängliche und ortsspezifische

⁴¹⁵ S. Fraser, Section 5, 1994, 02:10:30h.

⁴¹⁶ Vgl. Guttman, Section 5, 1994, 02:05:50h.

⁴¹⁷ S. Green, Section 5, 1994, 02:11:00h.

⁴¹⁸ Vgl. Wilson, Section 5, 1994, 02:15:21h.

⁴¹⁹ Vgl. Bauer, Section 5, 1994, 02:13:14h.

⁴²⁰ Vgl. Fraser, Section 5, 1994, 02:01:12h.

⁴²¹ Vgl. Wilson, Section 5, 1994, 02:15:50h.

Projektarbeiten zu präsentieren und zu dokumentieren. Cahan weist darauf hin, dass bereits viele Museen in den USA neue Ansätze für projekt- und dienstleistungsorientierte Kunst gefunden hätten.⁴²² Auch Wilson macht darauf aufmerksam, dass vielen Museen bereits eine Art "Ressource Room", "Media Room" oder "Archive" eingerichtet hätten, um multimediale Arbeiten zu repräsentieren, dass sie trotzdem aber nicht auf eine Repräsentation von ephemeren Werken in großem Umfang ausgelegt seien.⁴²³ Ullrich Bischoff verdeutlicht aber, dass Institutionen mit dem künstlerischen Wandel oft nicht mitkämen und ihre Strukturen veraltet seien.⁴²⁴ Er erhofft sich von Künstler/innen neue experimentelle Ansätze und innovative Strategien für die Präsentation von Werken und fordert Institutionen auf, Künstler/innen in diesem Veränderungsprozess zu beteiligen: "*The museum needs the artists help.*"⁴²⁵ Bischoff sieht Künstler/innen als die kompetenteren Kurator/innen an, die der Institution helfen könnten, neue Ansätze der Präsentation zu finden, die über den traditionellen kunsthistorischen Ansatz hinaus gehen und die Strukturen von Museen aufbrechen könnten. Bischoff zufolge müssten Museen umdenken und ihre Archivfunktion neu fassen.⁴²⁶

Bei *Services* sammeln sich einige Vertreter/innen von Institutionen, die solche innovativen Ansätze aufweisen, z.B. das *Künstlerhaus Stuttgart*, ein von Künstler/innen für Künstler/innen gegründeter Ort, der von Ute Meta Bauer geleitet wurde. Der Schwerpunkt des *Künstlerhauses Stuttgart* liegt, so betont auch Ute Meta Bauer, nicht mehr auf dem Ausstellen von Kunstwerken und einzelner Künstler/innen, sondern auf themengebundenen Konferenzen, Vorträgen und Workshops sowie Publikationen wie bspw. die Zeitschrift *META*.⁴²⁷ Zudem sieht Bauer die Aufgabe des *Künstlerhauses* auch darin, jüngeren Künstler/innen eine Infrastruktur zur Verfügung zu stellen.⁴²⁸ Auch die *Shedhalle* Zürich, die 1993 noch von Renate Lorenz und Sylvia Kafhesy geleitet wurde, bildete einen Treffpunkt für politisch-künstlerische Praxisformen. Unter dem Direktorium von Helmut Draxler ging auch der *Münchener Kunstverein* diverse Kooperationen mit der *Shedhalle* ein und wurde zu einem Forum für netzwerkorientierte Kunstprojekte im politischen Bereich.⁴²⁹

⁴²² Vgl. Cahan, Section 4, 1994, 00:40:24h.

⁴²³ Vgl. Wilson, Section 5, 1994, 02:16:37h.

⁴²⁴ Vgl. Bischoff, Section 5, 1994, 01:38:12h.

⁴²⁵ S. Bischoff, Section 5, 1994, 00:27:30h.

⁴²⁶ Vgl. Bischoff, Section 5, 1994, 01:38:19h.

⁴²⁷ Vgl. Bauer, 1992; vgl. dazu auch Rollig, 1998, S. 17.

⁴²⁸ Vgl. Bauer, Section 5, 1994, 00:51:00h.

⁴²⁹ Vgl. Kube Ventura, 2002, S. 167; vgl. dazu auch Rollig, 2002, S. 17.

Wie bereits in Kapitel 2.2 dargestellt, verfolgt auch der *Kunstraum* der *Leuphana Universität Lüneburg* einen diskursiven Ansatz und kann als ein Beispiel für eine „projektorientierte“ Kunstinstitution gelten. Der Umgang mit ephemeren und projektorientierten Arbeiten gehört heute oft zum Alltag von Kunstinstitutionen. In Kapitel 7.2 soll aber gezeigt werden, dass auch heute noch Probleme im Umgang mit projektorientierten Arbeiten bestehen.

6.1.5 Zwischenfazit: Kritikpotential einer „bezahlten“ Kritik?

Die Untersuchungen der institutionellen, ökonomischen und sozialen Rahmenbedingungen sind mittlerweile Teil der alltäglichen Arbeitsweisen von Museen und Kunstinstitutionen geworden und haben maßgeblich zu einer Veränderung der Strukturen und Verhältnisse innerhalb der Kunstinstitutionen beigetragen.⁴³⁰ *Services* thematisiert neben den Existenzbedingungen projektorientierten Arbeitens die Frage, wie künstlerische Kritik in einer Zeit aufrechterhalten werden kann, in der „kritische Projekte“ zu einem institutionellen Trend geworden sind.⁴³¹ Die Künstler/innen von *Services* erkennen die paradoxe Position, in der sie sich befinden, indem sie Strukturen kritisieren, an denen sie selbst Teil haben.⁴³²

An dem Projekt *From Receiver to Remote Control: The TV Set* von Susan Cahan entzündet sich im Laufe von *Services* die Frage nach der Vereinnahmung von Kritik durch die Institution. Cahan versuchte als Leiterin des *Education Department* des *New Museum* in New York gezielt, die Besucher/innen in die inhaltliche Gestaltung der Ausstellung einzubeziehen, indem diese selbst Videos von der Ausstellung drehen konnten, und diese daraufhin in die Ausstellung integriert wurden. Ziel war es, durch ein partizipatives Projekt Besuchergruppen Mitsprache im institutionellen Diskurs zu verleihen.⁴³³ Aus den Videoaufnahmen der Besucher/innen, die Cahan in den Diskussionen von *Services* zeigt, sticht eine Filmaufnahme eines afro-amerikanischen Besuchers heraus, der die Ausstellung und ihre Ausschlussmechanismen, besonders ihre "White Middleclass Perspective", gezielt kritisiert.⁴³⁴ Auch solche kritischen Videos wurden in die Ausstellung integriert. Susan Cahan stellt jedoch fest, dass diese Kritik sofort von dem Museum vereinnahmt wurde. Sie zeigt sich erstaunt und erschrocken darüber, dass die Institution sich sogar glücklich schätzte, ein kritisches und partizipatorisches Projekt präsentieren zu können:

⁴³⁰ Vgl. Bismarck, 2005, S. 11.

⁴³¹ Vgl. Kube Ventura, 2002, S. 169.

⁴³² Vgl. Fraser, Section 1, 1994, 00:19:40h; vgl. dazu auch Barry, Section 1, 1994, 00:23:27h.

⁴³³ Vgl. Cahan, in: *October*, 1997, S. 131.

⁴³⁴ Vgl. Später stellt sich dieser Besucher als der Video-Künstler Arthur Jones heraus.

*"What actually happened was an unexpected level of enthusiasm within the museum and a desire to do this for every show. Well, if you do that for every show, then you don't need to address the specific critiques that are being made through the projects themselves. This became a source of frustration for me."*⁴³⁵

Wie Wilsons Projekt wurde auch Cahans Projekt erfolgreich in die Strukturen des Museums integriert und als demokratischer Akt des Museums aufgefasst.

Der Kunstkritiker Jochen Becker folgert in seinem Text *L'art pour l'institution. Die bezahlte Kritik*, dass die gezielte Einladung institutioneller Kritik dazu führt, dass die künstlerische Kritik nicht wirklich „über“ sondern „für“ den Kunstbetrieb betrieben wird. Hierin sieht er eine „Scheinkritik“⁴³⁶, mithilfe derer die Institution zeigt, dass sie sich selbst kritisch hinterfragt, gleichzeitig aber keine Konsequenzen aus der Kritik zieht. Die Kuratorin und Kunstkritikerin Miwon Kwon kommentiert diese Entwicklung: *"Institutional Critique has become a genre and [...] museums, artists and many critics have not quite accepted that. Critique is now desired by the museum."*⁴³⁷ Kritiker/innen definieren diese Situation als gezielte Funktionalisierung von Künstler/innen, um an der Oberfläche des Museums einen „Schein des Gesellschaftlichen“⁴³⁸ zu erzeugen und auf diese Weise ein bestimmtes Publikum anzusprechen, ohne dass das Museum selbst seine elitären Strukturen verbessern müsste:⁴³⁹ Die Kuratorin und Kunstkritikerin Jan Avgikos kommentiert:

*„Auf subtile Weise lockt das Museum sein Publikum mit der Aussicht auf Enthüllung: gezeigt wird subversive Kunst und die eigene liberale Haltung gegenüber solcher Kunst; aber in seiner mangelnden Bereitschaft, sich selbst an diesen Enthüllungen zu beteiligen, stabilisiert es ebenso subtil seine Autorität - auf Kosten der Möglichkeiten der Kunst, die es präsentiert.“*⁴⁴⁰

Die Kunstinstitutionen würden die neuen Formen der Kunst somit nutzen, um ihr eigenes Image als innovativ, unterhaltsam und offen aufzubessern. Stella Rollig hebt hervor, dass dabei insbesondere die projektorientierte Form von Kunstwerken dem Interesse der Institutionen, event-orientierte und publikumswirksame Kunst zu zeigen, entgegenkomme:

„Die einst auf die Banner von Künstler-Aktivist/innen wie der Art Workers Coalition geschriebene Besetzung und Umdefinierung der großen Institutionen findet heute als Ausstellungsbeitrag statt: Da wird im Museum gearbeitet, gekocht, campiert, getanzt und die Damen und Herren Direktor/innen freuen sich, dass das pralle Leben der Kunstszene vorgeführt wird. Man weiß ja, der Spuk ist in wenigen Tagen vorbei, schlagkräftige

⁴³⁵ S. Cahan, in: *October*, 1997, S. 131.

⁴³⁶ S. Becker, 1994, S. 216.

⁴³⁷ S. Kwon, 1994, zit. nach: Möntmann, 2002, S. 70.

⁴³⁸ S. Becker, 1994, S. 217.

⁴³⁹ Vgl. Möntmann, 2002, S. 69 ff.

⁴⁴⁰ S. Avgikos, zit. nach: Becker, 1994, S. 217.

Institutionskritik scheint kaum mehr möglich: Wirklich kritische Beiträge werden abgeschmettert, pseudo-kritische in die Ausstellungspraxis inkorporiert."⁴⁴¹

Die Teilnehmer/innen von *Services* reden im Anschluss an die Präsentation von Susan Cahan darüber, ob es trotzdem noch Möglichkeiten einer subversiven Praxis gibt. Einige führen die Absorption des von Cahan organisierten Projektes, darauf zurück, dass der „Bruch“ mit den Strukturen des Museums nicht groß genug gewesen sei, zum einen weil Cahan selbst als Leiterin des *Educational Departments* in dem Museum arbeitete, zum anderen weil in dem Projekt die Strukturen des Museums genutzt wurden. Zudem weist Fred Wilson daraufhin, dass das Publikum in der Sprecherposition und in der Position der Kritisierenden keine Autorität habe. Er geht davon aus, dass, wenn die Kritik hingegen von den Sponsoren des Museums gekommen wäre, sie mehr Beachtung in der Institution gefunden hätte.⁴⁴²

Iwona Blazwick äußert sogar, dass es ihrer Meinung nach unmöglich ist, innerhalb der gegebenen Strukturen einer Institution subversive Projekte durchzuführen und plädiert dafür, einen alternativen Ort zu schaffen: *"I think the whole idea of subversion is impossible, it's naive and I don't even think it's worth considering a strategy. You work within the contingent terms of society, or you exploit them in some way, or you develop a parallel practice."*⁴⁴³

Auch Stephan Dilleuth verdeutlicht, dass es nicht ausreicht, als Künstler/Künstlerin kritische Projekte in Museen durchzuführen, indem man institutionelle Funktionen einnimmt oder aber partizipatorische Projekte initiiert, wenn man die Machtstrukturen verändern wolle:

*"To incorporate artists within curatorial functions or critical functions, to incorporate audience participation and critique, to incorporate marginal positions, pirate radio stations and discos can all be considered as new strategies to keep the power structure in place."*⁴⁴⁴

Diese Strategien der Subversion, so merkt Dilleuth mit Bezugnahme auf die anderen vorgestellten institutionskritischen Projekte an, könnten leicht durch die Institution vereinnahmt werden und sogar zu deren Vorteil dienen. Deshalb schlägt er vor, die Institutionen aufzubrechen und kleine selbstorganisierte Einheiten zu bilden:

"From my perspective, there are only a few possibilities in this vicious circle: Serving institutions in general must mean breaking them down into smaller spaces or self-

⁴⁴¹ S. Rollig, 1998, S. 275.

⁴⁴² Vgl. Wilson, in: *October*, 1997, S. 137. Hierzu sagt er: *"It's pretty clear to me why museums are able to absorb confrontational projects. It's because the powers that be do not give any authority to the people who participated in them. If the board of trustees or one of the donors said the same thing [...] it would have more effect on the museum."*

⁴⁴³ S. Blazwick, in: *October*, 1997, S. 16.

⁴⁴⁴ Vgl. Dilleuth, in: *October*, 1997, S. 140; vgl. dazu auch Dilleuth, Section 3, 1994, 00:05:31h. Dilleuth betrachtet die Kunstinstitutionen mit Bezug auf Foucault als Teil einer "society of control". Mit dem "pirate radio" bezieht sich Dilleuth auf das Projekt von Iwona Blazwick.

*organized groups. For artists, I think the best thing is to use the institutions to the extent possible. Be aware they use you, so use them!*⁴⁴⁵

Hier ruft Dillemoth dazu auf, sich der Instrumentalisierung durch die Institutionen bewusst zu werden und diese gegen sie zu wenden. Im Folgenden sollen Strategien der Künstler/innen von *Services* untersucht werden, die über den Rahmen der Institution hinauszugehen, indem sie sich im öffentlichen Raum an "communities" wenden oder aber selbstorganisierte Räume schaffen.

6.2 Gemeinschaftsbezogene Dienstleistungen und "alternative spaces"

*"Much project-oriented activity has been motivated by a critique of the institutions and market relations that object production often seems limited to. This critique has resulted in the formation of alternative organizations and structures within artistic communities, as well as projects within communities not traditionally served by specialized artistic production. Can the anarchist and radical democratic basis of many alternative artists' organisations be reconciled with the professionalisation implied by expert/client models? Can non-art communities be served through art institutions? What happens when the interests of artists and the non-art communities they attempt to serve are found to be in conflict?"*⁴⁴⁶

In den 1990er Jahren versuchten Künstler/innen durch Projekte im öffentlichen Raum, nicht nur für das traditionelle Kunstpublikum, Eliten oder „Art insiders“ zu produzieren, sondern gezielt auch marginalisierte Gruppen oder „communities“ mit einzubeziehen.⁴⁴⁷ Durch eine Demokratisierung der Strukturen wollten Künstler/innen nicht nur die Grenzen zwischen verschiedenen Disziplinen und Kunst, sondern auch die Grenzen zwischen Autor und Publikum, zwischen „hoher“ und „populärer“ Kunst, zwischen „Zentrum“ und „Peripherie“ außer Kraft setzen.⁴⁴⁸ Stella Rollig sieht hierin einen Verzicht auf die gesellschaftliche Sonderstellung der Kunst und die autoritäre Rolle von Künstler/innen:

*„Unter Preisgabe der Autonomie und mit Hilfe der Infrastruktur und nicht zuletzt den finanziellen Mitteln der Institution Kunst wurde ein Handlungsraum freigespielt, in dem ein verbindlicher Dialog mit der Öffentlichkeit bis hin zu konkreten Problemen angegangen werden konnte.“*⁴⁴⁹

Es wurde somit versucht, Rezipient/innen zu Mitwirkenden werden zu lassen und durch lokale Interventionen gezielt in gesellschaftliche Kontexte einzugreifen.⁴⁵⁰ Eine zweite Entwicklung äußerte sich in der Gründung von kollektiven und alternativen Orten, durch die Künstler/innen Instrumentalisierungen seitens der Institution zu umgehen versuchten. Im

⁴⁴⁵ S. Dillemoth, in: *October*, 1997, S. 140.

⁴⁴⁶ S. Draxler/Fraser, 1996, S. 197.

⁴⁴⁷ Vgl. Rollig, 1998, S. 19.

⁴⁴⁸ Vgl. ebd., S.19.

⁴⁴⁹ S. Rollig, 1998, S. 23.

⁴⁵⁰ Vgl. Kravagna, 1998, S. 32.

folgenden Abschnitt sollen *Friesenwall 120* und *BüroBert* als Beispiele für selbstorganisierte Künstler/inneninitiativen vorgestellt werden. Danach wird das Projekt *Die Offene Bibliothek* von Clegg&Guttmann als Beispiel für Kunst im öffentlichen Raum behandelt.

6.2.1 Selbstorganisation: *BüroBert/FriesenWall 120*

Im Zuge einer repolitisierten Kunstpraxis bildeten sich in den 1990er Jahren eine Reihe von selbstorganisierten Strukturen, zu denen unter anderem das 1990 von Stephan Dillemoth gegründete Ladenlokal im Kölner *Friesenwall 120* und dessen gleichnamiger Projektraum gehörte. *Friesenwall 120* ist charakteristisch für die Tendenz in den 1990er Jahren selbstorganisierte Strukturen aufzubauen, um den Kontrollmechanismen und Definitionsmustern von Kunstinstitutionen zu entgehen.⁴⁵¹

Der Projektraum *Friesenwall 120* wurde den unterschiedlichsten Gruppierungen für Ausstellungen zur Verfügung gestellt, unter anderem einem Pornoladenbesitzer und der Seniorenpartei *Graue Panther*.⁴⁵² Im Herbst 1990 stiegen die Künstler Josef Strau, Nils Norman, Merlin Carpenter und Kiron Koshla als Mitbetreiber von *Friesenwall 120* ein und es bildete sich ein lockerer Freundeskreis, der eine starke soziale Anziehungskraft entwickelte: "*Friesenwall increasingly became more of a space for a part of the art community, for showing film and video, developing the function of an archive, and hanging out, as well as continuing to experiment with exhibition practice.*"⁴⁵³ Im Jahre 1992 veranstaltete *Friesenwall 120* zusammen mit verschiedenen anderen Gruppierungen parallel zur *Art Cologne* in Köln die *UNFAIR*, „die richtige Kunstmesse“ als Alternativprogramm und Protest.⁴⁵⁴ Stephan Dillemoth und Joseph Strau initiierten ein Rahmenprogramm, innerhalb dessen sich ca. 25 Büros, Fanzines, Archive, Einzelveranstalter/innen und „Art Clubs“ in leer stehenden Ladenlokalen des Kölner Friesenviertels präsentierten.⁴⁵⁵ Auf der Messe fand sich eine Vielzahl künstlerischer Gruppierungen ein, deren Verständnis von politisch-künstlerischer Praxis sich ähnelte.

Ein anderes Beispiel für ein politisch-künstlerisches Netzwerk, das als alternative Struktur zum Kunstmarkt fungiert, ist *BüroBert*, ein Künstler/innenkollektiv das schon seit 1987 im

⁴⁵¹ Vgl. Dillemoth, in: *October*, 1997, S. 140.

⁴⁵² Vgl. Kube Ventura, 2002, S. 159.

⁴⁵³ S. Dillemoth, in: *October*, 1997, S. 140.

⁴⁵⁴ Vgl. Kube Ventura, 2002, S. 161.

⁴⁵⁵ Vgl. ebd., S. 160.

Düsseldorfer Raum aktiv war. Vom 1. bis 29. November 1992 installierte *BüroBert* in Köln in einen ehemaligen Jazzlokal, *Friesenwall 130*, unter dem Titel *CopyShop, "(Gegen)Öffentlichkeit und Gebrauchswert"*⁴⁵⁶ einen Projektraum, der als Archiv, als Diskursforum und zentraler Treffpunkt diente. Dieser Raum enthielt Bücher, Magazine, Video- und Audiobänder zu politisch-künstlerischen Bewegungen in Köln, die Besucher/innen in einer „Bibliothek“ zum Kopieren zur Verfügung gestellt wurden.⁴⁵⁷ Zudem konzipierte *BüroBert* ein begleitendes Rahmenprogramm mit Vorträgen, Diskussionen, Filmvorführungen und Workshops zu Themen wie Rassismus, AIDS- Aktivismus in den USA,⁴⁵⁸ Gender und Gentrifikation sowie Bio- und Gentechnologie.⁴⁵⁹

In dem Projekt *CopyShop* stellten Renate Lorenz und Jochen Becker eine Verbindung zwischen Kunstpraxis und politischer Öffentlichkeit her. Sie sehen Kunst als soziales Medium und weisen ihr die soziale Funktion zu, zwischen gesellschaftlichen Randgruppen zu vermitteln und Öffentlichkeit herzustellen: „*Kunst als realisierte Gegenöffentlichkeit nimmt eine Haltung an, die sich auch als Ausbildung von Handlungs- und Kritikfähigkeit beschreiben lässt.*“⁴⁶⁰ Dass künstlerische und politische Aktivität für *BüroBert* zusammen gehören, zeigt ihre Aktion gegen die Ausstellung *Deutschsein?* des Kurators Jürgen Harten 1993 in der *Kunsthalle Düsseldorf*.⁴⁶¹ Diese Ausstellung wurde von Student/innen und Künstler/innen gemeinsam blockiert, weil der als politisch rechts eingeordnete Hans Jürgen Syberberg zu einem Vortrag eingeladen wurde. Sie warfen den Organisator/innen der Ausstellung vor, auf diese Weise rechtsradikale und faschistische Meinungen zu legitimisieren. Holger Kube Ventura zufolge lieferte *BüroBert* mit ihr Projekt *Copy Shop* einen wichtigen Ansatz für spätere politische Netzwerke und Veranstaltungen.⁴⁶²

⁴⁵⁶ S. *BüroBert*, 1993, S. 22. Mit dem Begriff „Gegenöffentlichkeit“ beziehen sich *BüroBert* auf die Opposition zur bürgerlichen Öffentlichkeit. Sie wollten eine „alternative“ oder „proletarische“ Öffentlichkeit schaffen, die anhand von konkreten Materialien auch einen „Gebrauchswert“ aufweist.

⁴⁵⁷ Vgl. Kube Ventura, 2002, S. 162.

⁴⁵⁸ *BüroBert* schließt an aktivistische Gruppierungen wie *ACT UP* oder *Women's Action Coalition (WAC)* an.

⁴⁵⁹ Vgl. Rollig, 1998, S. 26.

⁴⁶⁰ S. Babias, 1995, S. 23.

⁴⁶¹ Vgl. *BüroBert*, 1993, S. 7 ff. ; vgl. auch Kube Ventura, 2002, S. 149 ff. In diesem Zusammenhang kann auch auf die Formierung von „Wohlfahrtausschüssen“ in mehreren deutschen Städten (Hamburg, Düsseldorf, Köln, Frankfurt, München) hingewiesen werden. Diese losen Zusammenschlüsse aus Künstler/innen, Musiker/innen, Autor/innen und linken Aktivist/innen führten Aktionen und Veranstaltungen gegen Rassismus durch.

⁴⁶² Vgl. Kube Ventura, 2002, S. 162.

6.2.2 *Serving Communities: Die Offene Bibliothek von Clegg&Guttman*

Welche Spannungsfelder und Fragen Kunstprojekte im öffentlichen Raum aufwerfen, soll anhand des Projektes *Die Offene Bibliothek* von dem New Yorker Künstlerkollektiv Clegg&Guttman veranschaulicht werden.

Im Jahr 1993 installierten Clegg&Guttman drei mobile „Bibliotheken“ in drei verschiedenen Stadtteilen mit jeweils unterschiedlicher sozialer Struktur in Hamburg: Kirchdorf-Süd, Volksdorf und Barmbek-Nord. Die Bücher dafür wurden im Vorfeld in der Nachbarschaft gesammelt und in zu „Bibliotheken“ umfunktionierten Stromkästen untergebracht. Diese wurden den Bewohner/innen zur freien Nutzung zur Verfügung gestellt. Kein Hinweis an den „Bibliotheken“ machte dabei deutlich, dass es sich um ein künstlerisches Projekt handelte, nur ein in mehreren Sprachen übersetzter Anleitungstext verdeutlichte die Nutzungsweise der „Bibliothek“: „*Entnehmen sie bitte Bücher ihrer Wahl und bringen sie diese nach einer angemessenen Zeit zurück. Ergänzungen des Bücherbestandes sind willkommen.*“⁴⁶³ Die Bewohner/innen wurden somit zur Partizipation aufgerufen, ansonsten wurden ihnen aber keine Regeln vorgegeben. Mit diesem „*Experiment mit einer radikal demokratischen Ausrichtung*“⁴⁶⁴ stellten Clegg&Guttman, ein Modell sozialer Interaktion aber auch autoritätsfreier Gesellschaftsorganisation her, indem sie als Künstler möglichst wenig eingriffen.

Martin Guttman beschreibt es als Ziel des Projektes, einen Stadtteil und seine Bewohner/innen zu „*portraitieren*“⁴⁶⁵. Die Tätigkeit des Portraitierens sieht er darin, ein Mittel zur Verfügung zu stellen, um eine Reaktion auszulösen und diese dann wiederum zu dokumentieren und anschließend den Portraitierten zugänglich zu machen. Dabei könne das Portrait auch als Repräsentation oder Mittel der Selbstdefinition der portraitierten Gruppe dienen, besonders wenn sie als marginalisierte Gruppe ansonsten keine Mittel der Repräsentation besitze.⁴⁶⁶ Clegg&Guttman stellen durch das „Portrait“ somit lediglich ein Medium zur Verfügung, greifen aber nicht aktiv in den Prozess ein. Sie identifizieren sich nicht als „Sozialarbeiter“, sondern verstehen Kunst hier als „sozialkommunikativen Prozess“ oder „Symbiose“.⁴⁶⁷

⁴⁶³ S. Könnecke, 1994, S. 7.

⁴⁶⁴ S. Kravagna, 1998, S. 30.

⁴⁶⁵ S. Guttman, Section 3, 1994, 00:24:28h.

⁴⁶⁶ Vgl. Guttman, in: *October*, 1997, S. 142 f.; vgl. auch Guttman, Section 3, 1994, 00:25:13h.

⁴⁶⁷ Vgl. Guttman, Section 3, 1994, 00:27:18h.

*"At the same time portraiture is a model that does not construct the artist as social worker or as someone who has an expert knowledge about the portrayed. The artist's job is to present a device, but that device is only a work of art if it is completed by the person portrayed."*⁴⁶⁸

Das Projekt werde somit erst durch die Reaktionen der Stadtbewohner/innen vervollständigt und sei in seiner Entwicklung deshalb abhängig von diesen.⁴⁶⁹ Dies schließt auch negative Reaktionen ein, die bei diesem Projekt von Diebstahl bis zu Vandalismus oder auch totaler Zerstörung reichten. Insgesamt stieß das Projekt jedoch auf positive Reaktionen, die sich in regem Leihverhalten äußerten. Bewohner/innen von Volksdorf gründeten sogar eine Initiative, die sich für den Erhalt der Bibliotheken einsetzte.⁴⁷⁰ Auf der Grundlage von Fragebögen und statistischen Hintergrundinformationen über die Stadtteile entwickelten Clegg&Guttman zudem eine vergleichende Sozialraumanalyse mehrerer Stadtbezirke, für die sie sozialwissenschaftliche Methoden anwendeten.

In den Diskussionen von *Services* kritisieren Clegg&Guttman, dass die Selbstpräsentation von Künstler/innen als Helfer/innen von "communities" und als „Sozialarbeiter/innen“ nicht angemessen sei. Sie sehen das Ziel von Kunst im öffentlichen Raum vielmehr darin, über das Kunstfeld hinaus zu gehen und nicht nur den Interessen eines gebildeten und kunstinteressierten Publikums zu dienen.⁴⁷¹

*"For us, the idea of working with a community relates to the question of how to expand the frame of twentieth-century art to other areas and not, primarily, to the question of addressing communities. We are artists. We are not social workers."*⁴⁷²

Margarethe Jochimsen schreibt Projekten wie dem von Clegg&Guttman trotzdem eine soziale Funktion zu:

*„Die Arbeit der Künstler erfüllt hier eine wichtige gesellschaftliche Funktion [...] künstlerisches Handeln vollzieht sich nicht im Abseits, sondern ist integriert in die Gesellschaft, ist identisch mit gesellschaftlichem Handeln. Der Künstler gestaltet gesellschaftliches Zusammenleben [...] Der Künstler übernimmt hier ganz bewusst soziale Verantwortung.“*⁴⁷³

Diese Übernahme von sozialer Verantwortung durch die Kunst wurde immer wieder kritisiert. Stella Rollig sieht die Gefahr einer solchen Verlagerung darin, dass Kunst die Sozialpolitik entlaste und somit von ihr als „Trostpflaster“ und „kurzfristiges Ablenkungsmanöver“⁴⁷⁴ in

⁴⁶⁸ S. Guttman, in: *October*, 1997, S. 142; vgl. auch Guttman, Section 3, 1994, 00:26:28h.

⁴⁶⁹ Vgl. Köneke, 1994, S. 8.

⁴⁷⁰ Vgl. Köneke, 1994, S. 8.

⁴⁷¹ Vgl. Guttman, Section 4, 00: 32:13h.

⁴⁷² S. Guttman, in: *October*, 1997, S. 144.

⁴⁷³ S. Jochimsen, 1978, S. 99, zit. nach: Köneke, 1994, S. 8.

⁴⁷⁴ S. Rollig, 1998, S. 20.

diskriminierenden und marginalisierenden Verhältnissen angewandt werde. Auch Ute Meta Bauer kritisiert, dass politische Institutionen immer mehr sozial-politische Verantwortung auf das Kunstfeld übertragen würden: *“For example, the city of Stuttgart can't deal with the problems of Asylum seekers, but they are asking an institution like the Kunstlerhaus to do more socially conscious and multicultural work. This is a trap.”*⁴⁷⁵ Achim Könnecke sieht bei der *Offenen Bibliothek* hingegen nicht die Gefahr, dass das Projekt sich in stadtteilkulturelle Dienstleistung auflösen könnte, da die Projektphase im Stadtteil nur ein Teil des Gesamtprojektes darstellte und mit einem Ausstellungsteil in einer traditionellen Institution der Kunstpräsentation rückgekoppelt sei.⁴⁷⁶ Tatsächlich gehörte zu dem Projekt auch eine Installation, die als Teil der Ausstellung *Backstage* im *Kunstverein Hamburg* zu sehen war. Diese Installation fungierte als Dokumentationszentrum, in dem Material über den aktuellen Zustand der Bibliotheken gesammelt wurde, dessen Aufbereitung Studierende der *Universität Lüneburg* übernahmen. An diesem Umstand wird deutlich, dass die institutionelle Rückbindung auch bei Kunstprojekten im öffentlichen Raum häufig bestehen bleibt und die Institution als Mittel der Repräsentation nicht immer vollständig umgangen wird.

6.2.3 Zwischenfazit: Problematisierung der Begrifflichkeiten

Services wirft Begrifflichkeiten im Zusammenhang mit Kunst im öffentlichen Raum auf, die innerhalb der Arbeitsgruppensitzungen kontrovers diskutiert werden und einer Problematisierung bedürfen.

Eine Frage, die in *Services* auch angesprochen wird, ist, ob Künstler/innen als eine Art Expert/innen in einer „community“ fungieren und ihr auf diese Weise dienen, indem sie beispielsweise ein Projekt initiieren und eine gewisse Erfahrung oder Infrastruktur zur Verfügung stellen. Die Rolle des Experten/der Expertin wird bei den Teilnehmer/innen von *Services* sehr ambivalent betrachtet und weitgehend abgelehnt. So verdeutlichen Clegg&Guttmann, dass sie in ihrem Projekt nicht die Rolle von „Experten“, die eine besondere Form von Wissen über die "community" hätten, einnehmen wollten.⁴⁷⁷ Fred Wilson hingegen unterstützt die Rolle des Experten/der Expertin in der Hinsicht, dass Künstler/innen eine andere Sichtweise in eine "community" einbringen würden, die für diese

⁴⁷⁵ S. Bauer, in: *October*, 1997, S. 138; vgl. dazu auch Bauer, Section 4, 1994, 01:30:40h.

⁴⁷⁶ Vgl. Könnecke, 1994, S. 10.

⁴⁷⁷ Vgl. Guttmann, Section 4, 1994, 00: 32:13h.

von Wert sein könnte.⁴⁷⁸ Auch Renate Lorenz lehnt den Begriff "Expert/in" ab: *"I don't think that the expert/client model is appropriate to the projects I am interested in. I don't feel like an expert. That is why I try to realize coalitions, in order to gather knowledge, critiques, experiences, and ideas."*⁴⁷⁹ Hieraus wird deutlich, dass gerade Künstler/innen, die im "community-based activism" und im politischen Bereich aktiv sind, sich durch eine Rolle als Expert/in nicht der "community" überordnen wollen, sondern durch das Arbeiten im Kollektiv gerade das Subjekt- und Autor-zentrierte Verständnis von Kunst ablehnen, um demokratische Prozesse schaffen zu können.⁴⁸⁰ Lorenz fügt hinzu, dass sie sich selbst auch nicht als „Künstlerin“ bezeichnen wolle: *"Just as I don't consider myself an expert, I don't want to call myself an artist. I am and I do other things which are not well described by that category, like being a woman and writing, for example."*⁴⁸¹ Dies verdeutlicht die generelle Tendenz von Künstler/innen im aktivistischen Bereich, traditionelle Rollen und Kategorien abzulehnen und das Merkmal der „Künstlerin“ als gleichwertig mit anderen Merkmalen wahrzunehmen. Lorenz sieht die künstlerische Tätigkeit somit als eine Tätigkeit wie jede andere an und lehnt jede Art der Privilegierung als Expertin ab.

Trotzdem läuft diese Ansicht Gefahr, die privilegierte Rolle, die Künstler/innen allein durch ihre Position als Künstler/in einnehmen, zu verleugnen.⁴⁸² So weist Iwona Blazwick darauf hin, dass die Tatsache, dass Künstler/innen die Rahmenbedingungen und die Infrastruktur für ein Projekt schaffen, ausreicht, um sie in der Rolle eines Experten/einer Expertin zu sehen.⁴⁸³ Auch Susan Cahan geht darauf ein, dass Künstler/innen durch ihre speziellen Erfahrungen und Kenntnisse in einem bestimmten Kontext zu Expert/innen würden. Allein der Umstand, dass Künstler/innen das Publikum als „Laien“ autorisieren, an einem Kunstprojekt teilzunehmen, zeichne ihre Rolle als Expert/in oft schon vor, so Christian Kravagna.⁴⁸⁴

Die Teilnehmer/innen von *Services* machen zudem deutlich, dass es auch eine Rolle spielt, von wem die Initiative für ein Projekt in einer "community" ausgeht. So sieht Ute Meta Bauer einen Unterschied darin, ob Künstler/innen im Auftrag einer Institution ein Projekt mit einer

⁴⁷⁸ Vgl. Wilson, Section 4, 1994, 01:26:39h.

⁴⁷⁹ S. Lorenz, in: *October* 1997, S. 141.

⁴⁸⁰ Vgl. Lorenz, Öffentliche Präsentation, 1994, 00:46:19h.

⁴⁸¹ S. Lorenz, Öffentliche Präsentation, 1994, 00:50:13h.

⁴⁸² Vgl. Fraser 1992, S. 10 f. In ihrem Text *An Artists Statement* reflektiert Fraser über die Rolle, die sie selbst als Künstlerin und Repräsentantin einer Institution innehat, indem sie das künstlerische Feld und seine Dispositionen reproduziert. Sie ist sich darüber bewusst, dass sie sich selbst als Künstlerin in einer privilegierten Rolle befindet und die Rezeption ihrer Kunst bei dem Publikum ein spezifisches kulturelles und ökonomisches Kapital voraussetzt und allein deshalb eine bestimmte Gruppe von Menschen ausschließt.

⁴⁸³ Vgl. Blazwick, Section 4, 1994, 01:18:45h.

⁴⁸⁴ Vgl. Kravagna, 1998, S. 38.

"community" durchführen oder ob die Initiative von den Künstler/innen oder sogar von der "community" selbst ausgeht. Im ersten Fall bestehe die Gefahr, dass die Freiheit des Künstlers/der Künstlerin eingeschränkt werde und die Institution über bestimmte Parameter des Projektes entscheide, beispielsweise über die Bezahlung oder die künstlerische Ausrichtung des Projektes.⁴⁸⁵ Auch Fraser weist darauf hin, dass zwischen einer „Expertise“ innerhalb der Institution und einer „Expertise“, die in einen bestimmten Kontext außerhalb der Institution eingebracht wird, unterschieden werden müsse.⁴⁸⁶

Neben dem Begriff des Experten/der Expertin kritisieren die Künstler/innen aber auch das Konzept einer Dienstleistung für die Gemeinschaft an sich. Stephan Dilleuth lehnt es ab, *Friesenwall 120* als Dienst für eine "community" zu sehen:

"I don't think that there is any such thing as serving communities. A community together can, to a certain extent, create something out of itself. With Friesenwald, I don't have the feeling that I serve the community. Rather I have the feeling that the community is participating in building something like a Kunstverein. It becomes an institution. If that institution has a mission to serve something, if it works for artists, then those artists also have to work for it, to fulfill the need and the mission of the institution. They then become indebted to its function within a kind of economy of service."⁴⁸⁷

Hier stellt Dilleuth zudem den Begriff von "Institution" in Frage, indem er darauf hinweist, dass auch selbstorganisierte Strukturen sich im Zuge ihrer Formalisierung zu einer institutionellen Struktur entwickeln können und nicht im Gegensatz zur Institution stehen. Er ist der Ansicht, dass *Friesenwall 120* sich aus einer "community" heraus entwickelt hat, und sieht sich deshalb nicht in der Rolle eines Dienstleisters. Draxler hält dem entgegen, dass Dilleuth allein dadurch, dass er der Kölner Kunst-"community" ein Archiv und einen Projektraum zur Verfügung stelle, er auch einen Dienst leiste.⁴⁸⁸ Auch Renate Lorenz lehnt den Begriff der Dienstleistung ab, so sagt sie im Bezug auf ihr Projekt *Copyshop*, dass sie sich zwar um Räumlichkeiten und um die Finanzierung gekümmert hätte, aber sich deshalb noch nicht in der Rolle einer Dienstleisterin sehe.⁴⁸⁹ An dieser Auseinandersetzung wird deutlich, dass Künstler/innen sich ungern in der Position eines Dienstleisters/einer Dienstleisterin sehen, sondern sich eher als impulsgebende Instanz oder als Initiatoren eines Projektes verstehen.

⁴⁸⁵ Vgl. Bauer, in: *October*, 1997, S. 145.

⁴⁸⁶ Vgl. Fraser, Section 4, 1994, 01:30:12h.

⁴⁸⁷ S. Dilleuth, in: *October*, 1997, S. 146; vgl. auch Dilleuth, Section 3, 1994, 01:15:21h.

⁴⁸⁸ Vgl. Draxler, Section 4, 1994, 01:16:32h.

⁴⁸⁹ Vgl. Lorenz, Section 4, 1994, 01:18:13h; vgl. hierzu auch Green, Section 4, 1994, 01:21:10h.

Die Vorstellungen von „community-based art“, von einer Dienstleistung und einer Institution unterscheiden sich somit bei den Teilnehmer/innen von *Services* stark, was auch durch ihre sehr unterschiedlichen Ansätze und Projekte bedingt ist. Renée Green weist darauf hin, dass der Begriff der „community“ in Frage gestellt werden müsse, so bestehe eine „community“ nicht von vornherein, sondern werde meist erst im Projektverlauf oder durch bestimmte Situationen erschaffen.⁴⁹⁰ Clegg&Guttmann hingegen, so stellt Fraser fest, würden ihr Projekt an einem Ort durchführen, an dem bereits eine „community“ existiere.⁴⁹¹

Insgesamt wird in den Diskussionen von *Services* deutlich, dass die Begriffe „Service“, „Expert“, „Institution“ und „Community“ einer genaueren Definition bedürfen, besonders, wenn im Zusammenhang einer Diskussion wie bei *Services*, in der unterschiedlichste Künstler/innen aufeinander treffen, produktiv darüber gesprochen werden soll.

6.3 Unternehmensbezogene Dienstleistungen: Frasers Projekt in der *EA-Generali*

An dieser Stelle soll ein Projekt beschrieben werden, das nicht Teil von *Services* war, das Frasers Dienstleistungsbegriff aber sehr deutlich macht.

Mitte der 1990er Jahre begann Fraser mit ihren „Dienstleistungsprojekten“, in denen sie sich mit der Entstehung ökonomischer „Dienstleistungsstrukturen“ in der Kunst und deren Auswirkungen auf die künstlerische Autonomie befasste. Im Zuge der Ausstellung *Please Ask for Assistance* schlüpfte Fraser in die Rolle eines „Art Consultant“ und entwickelte vier gezielt auf bestimmte Auftraggeber zugeschnittene „Prospekte“ („Preliminary Prospectuses“). Darin bietet sie Einzelpersonen, Institutionen, Stiftungen, Unternehmen und öffentlichen Kunstinstitutionen ihre „Interpretations- und Interventionsdienste“ an, d.h. sie richtet ihre Arbeit flexibel an den Wünschen der Kunden aus und zeigt damit eine Kundenorientierung, die grundlegend für jede Art von Dienstleistungsarbeit ist.⁴⁹²

Im April 1994 wurde Fraser beauftragt, ein Projekt in der *EA-Generali Foundation* in Wien, einer von Gesellschaftern der *EA-Generali* gegründeten unternehmenseigenen Kunststiftung, durchzuführen. Die künstlerische Leitung der *Foundation* war der Ansicht, dass Frasers Dienstleistungen „von Nutzen sein könnten, den Spannungen zu begegnen, die im

⁴⁹⁰ Vgl. Green, Section 4, 1994, 01:19:50h.

⁴⁹¹ Vgl. Fraser, Section 4, 1994, 01:23:00h.

⁴⁹² Vgl. Möntmann, 2002, S. 67.

Zusammenhang mit den Aktivitäten der Foundation entstanden waren.“⁴⁹³ Die Präsentation von zeitgenössischen Arbeiten in den Bürogebäuden der *EA-Generali* hatte Proteste von Mitarbeiter/innen verursacht, die sich gegen das Aufstellen von zeitgenössischer Kunst an ihrem Arbeitsplatz wehrten.⁴⁹⁴

Wie in Frasers *Preliminary Prospectus for Corporations* vorgeschrieben, wird das Projekt als Dienstleistung in zwei Phasen konzipiert: einer „investigativen“ und einer „interventionistischen“ Phase. Im Rahmen der ersten „investigativen“ Phase führte Fraser Interviews mit Präsidiums-, Vorstands- und Beiratsmitgliedern sowie mit Mitgliedern des Betriebsrates der *EA-Generali* und Angestellten aus den einzelnen Abteilungen durch und forschte über ein Jahr lang im Archiv der *Foundation*, um mehr über das Unternehmen, die Stiftung sowie die Auswirkungen der Sammlung auf das öffentliche Bild des Unternehmens herauszufinden. Die Forschungsergebnisse wurden angelehnt an das Format des Jahresberichts von Unternehmen in Form eines *Berichts* veröffentlicht.

In der zweiten „interventionistischen“ Phase übertrug Fraser die Kunstsammlung aus den Büroräumen des Unternehmens in den öffentlichen Ausstellungsraum der Kunststiftung. Diese Vorgehensweise kann als klassische „Kartierung“ des zu untersuchenden Feldes verstanden werden. Indem die aus dem Kontext herausgerissenen Arbeiten in der hierarchischen Anordnung gehängt wurden, in der sie auch in den Büros sowohl des Unternehmensvorstandes als auch der einfachen Angestellten hingen, ergab sich die Präsentation eines hierarchisch geordneten sozialen Feldes, die in diesem Fall die Unternehmenshierarchie im physischen Raum darstellte.⁴⁹⁵ Die Besucher/innen der Ausstellung konnten die leeren Büroräume als Negativinstallation besichtigen.

Erst in Frasers *Bericht* wird deutlich, wie tiefgehend sie sich während des Projektes mit der künstlerischen Autonomie beschäftigt hat. Dieser ist in zwei Teile unterteilt. Der erste Teil „Public Image Transfer/Symbolic Profit“ beschäftigt sich mit den Motiven der *EA-Generali*, sich mit zeitgenössischer Kunst zu befassen. Hier wird vor allem deutlich, dass die Foundation mit der Unterstützung von zeitgenössischen Kunstprojekten einen Imagetransfer für ihr Unternehmen in der Öffentlichkeit bewirken wollte. Da die Gesellschaft als „riesiger,

⁴⁹³ S. Fraser, 1996d, S. 6.

⁴⁹⁴ Vgl. Fraser, 1996d, S. 10.

⁴⁹⁵ Vgl. Dziewor, 2003, S. 175. Dziewor macht deutlich, dass durch die serielle Hängung im Ausstellungsraum eine bestimmte Verteilung sichtbar wurde: Während die teureren Werke in den oberen Chefetagen angesiedelt waren, wurden in den Büros der niedrigeren Angestellten diejenigen Objekte aufgehängt, die auf dem Kunstmarkt niedrigere Preise erzielten, dafür teilweise aber einen höheren symbolischen Wert im Kunstfeld aufwiesen.

*konservativer, unpersönlicher, bürokratischer Apparat*⁴⁹⁶ wahrgenommen wurde, wollte die *EA-Generali* zeigen, dass sie sich auch kulturell und sozial engagiert und auf diese Weise ein bestimmtes Publikum erreichen. Der zweite Teil *“Corporate Culture/Symbolic Power“* beschäftigt sich mit der Rolle der *Foundation* in der Unternehmenskultur.⁴⁹⁷

Eine der hauptsächlichen Erkenntnisse aus Fraser Projekt war, dass die Autonomie der *Foundation* und der Künstlerin vom Konzern selbst vorgegeben war, und zwar nicht um sich der Instrumentalisierung von Kunst zu widersetzen, sondern im Gegenteil, weil die Autonomie die Grundlage für den symbolischen Profit darstellte, den der Konzern aus dem Kunst-Sponsoring bezog.⁴⁹⁸ Dies liegt daran, dass der Wert, den die Sammlung für das Unternehmen hat, von ihrer Legitimation innerhalb der Kunstwelt abhängig ist. Diese hängt wiederum von der Autonomie der künstlerischen Ausführung und Beurteilung ab, weshalb Fraser viele Freiheiten gelassen wurden und sie relativ unabhängig von dem Unternehmen agieren konnte. Fraser folgert:

*„Die Nutzbarkeit von Kunst für die EA-Generali Foundation liegt in ihrer Autonomie, und diese Autonomie ist Basis für den symbolischen Gewinn, den das Unternehmen sich durch seine Sponsoringaktivitäten aneignet. Der besondere Wert von zeitgenössischer Kunst für die EA-Generali liegt genau in dem Umstand, dass moralische und soziale Legitimität verbunden werden, und zwar in einer Weise, die sowohl zum Thema Verantwortung- das Teil der Corporate Identity ist- als auch zur Zielgruppe der Mittel- und Oberschicht, den potentiellen Kunden für höherwertige Versicherungsabschlüsse passt.“*⁴⁹⁹

Im Nachhinein wurde Frasers Projekt scharf kritisiert. Stefan Germer zufolge nimmt Fraser mit der Charakterisierung ihrer Arbeit als „Dienstleistung“ eine Position ein, die sich von der idealistischen Vorstellung einer Autonomie der Kunst verabschiedet. Gleichzeitig wirft er ihr vor, eine kritische Öffentlichkeit, die ihr Projekt rezipiert, vorauszusetzen. Diese Vorannahme sei ebenso idealistisch wie der Glaube an eine autonome Kunst, so Germer. Abgesehen davon würde Frasers Projekt ohne die Rezeption durch ein kritisches Publikum lediglich ein „vormodernes“ und „vorausonomes“ Künstler-Auftraggeber-Verhältnis bestätigen, in dem das Unternehmen als Mäzen und gleichzeitig als alleiniger Adressat fungiere. Es sei somit unmöglich zu entscheiden *„ob ihre Arbeit kritisch oder affirmativ, kritisch intendiert und*

⁴⁹⁶ S. Fraser, 1996d, S. 11.

⁴⁹⁷ Der formale Aufbau des Berichts besteht in vier parallelen, sich überlappenden Spalten, die jeweils einen unterschiedlichen Text enthalten. Die in den beiden fettgedruckten Spalten enthaltenen Texte setzen sich aus Zitaten aus den Interviews zusammen (Vorstands-, Beirats-, Betriebsratsmitglieder), die dritte Spalte beinhaltet Texte über künstlerische Autonomie, die sich auf Bourdieu beziehen.

⁴⁹⁸ Vgl. Dzierwor/Fraser, 2003, S. 85.

⁴⁹⁹ S. Fraser, 1996d, S. 31.

*affirmativ verwendet, oder in Affirmation umgeschlagene Kritik ist.*⁵⁰⁰ Auch Christian Kravagna betont, dass Fraser zwar punktuell Kritik am Auftraggeber übe, diese aber gleich als „wertvoller Beitrag zur Ästhetik der Firmenverwaltung“⁵⁰¹ aufgenommen würde. Deshalb diene Frasers Projekt als Dienstleistung hauptsächlich dem Vorteil des Unternehmens. Er weist darauf hin, dass die *EA-Generali*, anders als Kunstunternehmen, keinen Hehl daraus mache, dass ihnen Frasers Projekt als Mittel der Distinktion und der Imageaufwertung diene, und fragt sich, was Fraser abgesehen von dieser offensichtlichen Instrumentalisierung dann noch aufdecken wolle.⁵⁰² Auch Stella Rollig kritisiert, dass Andrea Frasers künstlerische Entwicklung zeige, wie Institutionskritik in „reibungslose Verfügbarkeit“⁵⁰³ kippen könne.

Fraser gibt zwar zu, dass sie das gesamte Projekt als Performance einer extremen *"Selbst-Instrumentalisierung"*⁵⁰⁴ konzipiert hatte, betont aber, dass diese als eine Form des Widerstands intendiert war. In ihrem Projekt wird das Spannungsverhältnis zwischen Dienstleistung als Affirmation und Dienstleistung als Kritik, das auch in den Diskussionen von *Services* Thema war, somit auf extreme Weise offenbar. Indem Fraser ihre eigene Instrumentalisierung in einem Dienstleistungsverhältnis inszeniert, und ihre Arbeit darin besteht, dieses Dienstleistungsverhältnis herauszustellen, begibt sie sich in eine paradoxe Position einer Affirmation, die als Kritik intendiert ist. Auf dieses Spannungsverhältnis, das der institutionskritischen Praxis allgemein inhärent ist, soll abschließend in Kapitel 7.3 eingegangen werden, um auch die Relevanz dieser Fragestellung für die heutige Praxis aufzuzeigen.

⁵⁰⁰ S. Germer, 1995, S. 90.

⁵⁰¹ S. Kravagna, 1995, S. 141.

⁵⁰² Vgl. Kravagna, 1995, S. 139.

⁵⁰³ S. Rollig, 1998, S. 25.

⁵⁰⁴ S. Dziejwor/Fraser, 2003, S. 85.

6.4 Dimensionen der Autonomie in der Dienstleistungskunst

In diesem Teil sollen die Diskussionen von *Services* in Hinblick auf die vier Dimensionen künstlerischer Autonomie von Fraser⁵⁰⁵ noch einmal abschließend betrachtet und bewertet werden. Da die soziale Dimension bereits anhand der Spannungsfelder und Beziehungen im Kunstfeld im vorherigen Kapitel veranschaulicht wurde, beschränken sich die folgenden Ausführungen auf die ästhetische, ökonomische und rechtliche sowie die politische Autonomie. Da in den Diskussionen zu *Services* nicht alle Dimensionen der Autonomie wirklich angesprochen wurden, sollen heutige Ansätze und Praktiken bereits mit einbezogen werden, besonders in der rechtlichen Dimension der Autonomie. Dieses Kapitel dient somit bereits als eine Art Resümee für *Services* im Bezug auf die Autonomie und nennt Ansatzpunkte für die heutige Praxis. Zunächst soll jedoch thematisiert werden, inwiefern es auch problematisch ist, in Hinblick auf die Projekte von *Services* von autonomer Kunst zu sprechen.

6.4.1 Problematisierung des Autonomiebegriffs

Wie im Laufe der Arbeit gezeigt wurde, kritisierten die künstlerischen Bewegungen der 1960er und 1990er Jahre den Status der autonomen Kunst. Die Einzelautorschaft wurde durch kooperative und kollektive Formen der Zusammenarbeit negiert.⁵⁰⁶ Das einheitliche Werk als warenförmiges Objekt wurde durch ortsspezifische und zeitlich begrenzte Projektarbeiten ersetzt. Die Originalität des Künstlers/der Künstlerin und der Mythos seiner Autonomie wurden durch die Aufnahme von affirmativen dienstleistungsähnlichen Beziehungen und Verhältnissen sowie durch die Übernahme von multiplen Rollenbildern negiert.

Bourdieu, sowie Adorno und Bürger gehen davon aus, dass die Gewinnung der Autonomie der Kunst mit dem Verzicht auf eine gesellschaftliche und politische Funktion einherging.⁵⁰⁷

So sagt Adorno:

„Einzig durch ihre gesellschaftliche Resistenzkraft erhält sich Kunst am Leben [...]. Gesellschaftlich an der Kunst ist ihre immanente Bewegung gegen die Gesellschaft [...]. Soweit von Kunstwerken eine gesellschaftliche Funktion sich präzisieren lässt, ist es ihre Funktionslosigkeit [Herv. durch Verf].“⁵⁰⁸

⁵⁰⁵ Vgl. Kapitel 3.6.

⁵⁰⁶ Vgl. Ziemer, 2010, S. 23.

⁵⁰⁷ Vgl. Bourdieu/Haacke, 1995, S. 89.

⁵⁰⁸ S. Adorno, 1970, S. 335.

Ein Teil der Kunstprojekte, die bei *Services* vorgestellt wurden, ist durch vielfältige kritische, emanzipatorische und politische Praxisformen gekennzeichnet, die im Sinne der „*formalen*“ Autonomie nicht als autonom betrachtet werden können. Politisch-aktivistische Kunst wie beispielsweise die von *BüroBert* schreibt Kunst eine konkrete gesellschaftliche und politische Funktion zu und versucht gezielt, an verschiedene soziale Bereiche und Diskurse anzuknüpfen. Das Ideal einer *l'art pour l'art*, einer Kunst die losgelöst von Gesellschaft und Politik existiert, geht nicht mit der repolitisierten Kunstpraxis der 1990er einher, sondern wird von dieser bekämpft. So kann ein Teil jener Kunst der 1990er durchaus in der Tradition der Avantgarde gesehen werden, die versuchte, Kunst durch ihre Überführung ins Leben wieder gesellschaftliche Wirksamkeit zu verleihen.

Auch Weibel verdeutlicht im Bezug auf Kontextkunst, dass diese nicht mehr unabhängig von Gesellschaft gedacht werden könne und die formale Autonomie durch eine Reintegration der künstlerischen in soziale, philosophische, politische, ökonomische und ökologische Diskurse relativiert werden müsse.⁵⁰⁹ Marius Babias schreibt, dass es „*angesichts der gewachsenen gesellschaftlichen Komplexität*“ eine „*grobe Verkürzung [wäre] allein in werk-autonomen Kategorien darüber [über Kunstprojekte] zu diskutieren.*“⁵¹⁰ Holger Kube Ventura bezeichnet die Kunst der 1990er sogar nicht als Kunst im herkömmlichen Sinne, sondern als „*Kunst-Organisation*“, die das Gegenteil von autonomer Kunst darstelle:

„Wenn KünstlerInnen organisieren, dann handelt es sich dabei um ein sekundäres, funktionsgebundenes Mittel zum Zweck, es kann keine Kunst sein, denn es widerspricht jedem denkbaren Werkbegriff. Wegen ihrer Kontextbezogenheit, ihrer starken Abhängigkeit von einer Vielfalt externer Faktoren und weil sie das Produkt einer Vielstimmigkeit ist, könnte man sie im kunsthistorischen Sinne bestenfalls als 'nicht-autonome' Kunst, also als Kunsthandwerk und als angewandte Kunst bezeichnen.“⁵¹¹

Und auch Fritz Rahmann schreibt: „*Jeder Kunstbegriff findet im Kunstprojekt seinen Widerspruch.*“⁵¹² Diese Schwierigkeiten, den formalen Autonomiebegriff auf die Kunst der 1990er anzuwenden, liegen aber nicht zuletzt daran, dass der Autonomiebegriff und der Kunstbegriff sich gegenseitig bedingen. Wie gezeigt wurde, hat sich der Kunst- und Werkbegriff seit den 1960er Jahren stark verändert, weshalb auch die historische Entwicklung des Begriffs „Autonomie“ mit einbezogen werden muss. Müller sagt hierzu: „*Autonomie der Kunst, wie Autonomie alles Geistigen überhaupt, gehorcht keinem überzeitlich-statischem Gesetz; ihre Entwicklung ist geschichtlich angelegt, lange bevor sie die klassische Ästhetik*

⁵⁰⁹ Vgl. Weibel, 1994, S. 19.

⁵¹⁰ S. Babias, 1998, S. 9.

⁵¹¹ Vgl. Kube Ventura, 2002, S. 99.

⁵¹² S. Rahmann, 1996, S. 87.

auf den Begriff gebracht hat.“⁵¹³ Peter Bürger geht davon aus, dass die Autonomie ihre historische Bedingtheit verschleierte und somit oft als totale Unabhängigkeit von der Gesellschaft missverstanden werde:

„Die Kategorie Autonomie lässt es nicht zu, ihren Gegenstand als einen historisch gewordenen zu begreifen. Die relative Abgehobenheit des Kunstwerks von der Lebenspraxis in der bürgerlichen Gesellschaft transformiert sich so in die (falsche) Vorstellung von der totalen Unabhängigkeit des Kunstwerks von der Gesellschaft. Autonomie ist mithin eine im strengen Wortsinne ideologische Kategorie, die ein Moment der Wahrheit (Herausgehobenheit der Kunst aus der Lebenspraxis) und ein Moment der Unwahrheit (Hypostasierung dieses historisch entstandenen Tatbestands zum Wesen der Kunst) verbindet.“⁵¹⁴

Sowohl Bürger als auch Bourdieu, der die „relative Autonomie“ des künstlerischen Feldes betont, gehen davon aus, dass Kunst nicht vollkommen unabhängig von der Gesellschaft existiert. Dass die Projekte von *Services* teilweise politische Inhalte einbeziehen, heißt zudem noch nicht, dass sie nicht auch autonome Kunst hervorbringen. Wie am Anfang verdeutlicht und wie auch Bürger verdeutlicht, muss zwischen dem institutionellen Status der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft und den in Kunstwerken realisierten Gehalten unterschieden werden.⁵¹⁵ Auch eine Kunst mit politischem Anspruch verharrt oft in den Grenzen des Kunstfeldes. So bezweifelt Holger Kube Ventura, dass Kunstprojekte der 1990er auch eine gesellschaftliche oder politische Wirkung erzielten. Er vermutet stattdessen, dass auch, wenn sich die Kunst mit anderen Kontexten beschäftigte, sie immer noch im „Kunst-Kontext“ gefangen bleibe und die Bezeichnung „Kontextkunst“ das Politische in der Kunst gerade zum Verschwinden gebracht habe.⁵¹⁶ Kritische und politische Projekte seien in den 1990er Jahren, so Kube Ventura, nur dann erwünscht gewesen, wenn sie eine „*l'art pour l'institution*“⁵¹⁷ lieferten.

An dieser Stelle soll aber nicht weiter über die gesellschaftliche und politische Wirkkraft von Kunst spekuliert werden. Zudem muss zwischen den Projekten und Zielen der einzelnen Künstler/innen, die an *Services* teilnahmen, und dem Projekt und der Ausstellung *Services* unterschieden werden. Wird Autonomie, wie anfangs bei Bourdieu eingeleitet, aber in der Bedeutung der „Selbstbestimmung“ und „Selbstregulation“ eines bestimmten Feldes betrachtet, kann dieser Begriff sehr gut auf *Services* angewendet werden. Gerade weil *Services* einen Diskurs zwischen Akteur/innen des Kunstfeldes initiierte, bleiben die

⁵¹³ S. Müller, 1974, S. 7.

⁵¹⁴ S. Bürger, 1990, S. 63.

⁵¹⁵ Vgl. ebd., S. 64.

⁵¹⁶ Vgl. Kube Ventura, 2002, S. 75.

⁵¹⁷ S. ebd., S. 75.

Auswirkungen innerhalb des Kunstfeldes. Die Ausstellung *Services* kann in diesem Sinne zumindest „institutionell“ als relativ autonom betrachtet werden. Zudem kann *Services* als Versuch von Künstler/innen gewertet werden, ihre eigene Praxis zu reglementieren und sich somit vor externen Instrumentalisierungen und Einflüssen zu schützen, d.h. die Autonomie des künstlerischen Feldes zu wahren. Um solche Reglementierungen durchzusetzen, bedürfte es aber einer Anerkennung dieser Regeln durch eine Mehrheit der Akteur/innen im Feld, zu denen nicht nur die Künstler/innen und Kurator/innen aus *Services* gehören.

Durch diesen Teil ist deutlich geworden, dass der Begriff der Autonomie besonders in seiner historischen Entwicklung und Mehrdeutigkeit betrachtet werden muss und deshalb sehr vorsichtig gebraucht werden muss, da er sonst Missverständnisse auslösen kann. Trotzdem kann die Betrachtung des Autonomiebegriff für *Services* als produktiv angesehen werden, insbesondere wenn die Dimensionen der Autonomie in der konkreten künstlerischen Praxis genauer untersucht werden, wie im Folgenden dargestellt werden soll. In Kapitel 7.2 soll zudem aufgezeigt werden, dass sich viele Kunstinstitutionen nach wie vor auf den traditionellen Werkbegriff, der sich in Originalität und Objekthaftigkeit sowie auf den Annahmen einer ästhetischen Autonomie gründet, beziehen, was einige Probleme für heutige projektorientierte Kunstpraktiken mit sich bringt.

6.4.2 Die ästhetische Dimension

Wie in der Erklärung von Frasers Autonomiebegriff in Kapitel 3.6 verdeutlicht, beinhaltet die ästhetische Dimension der künstlerischen Autonomie die Freiheit der Kunst von der Instrumentalisierung für externe Zwecke. Im Laufe von *Services* wurden diese Instrumentalisierungen von Künstler/innen durch Institutionen oder Kurator/innen wiederholt angesprochen, weshalb ich mich im Folgenden auf dieses Spannungsverhältnis konzentrieren möchte.

Wie in der Einführung zu *Services* in Kapitel zwei deutlich gemacht wurde, wurden künstlerische Projekte in den 1990er Jahren oft als Antwort auf ein kuratorisches Konzept oder auf die Einladung einer Institution entwickelt. Die gestiegene Nachfrage von Institutionen nach künstlerischen Projekten stellt Fraser zufolge eine Gefahr für die künstlerische Autonomie dar: *"An invitation to produce a specific work in response to a specific situation is a very direct demand. I know that if I accept that invitation I will be*

...serving those interests – unless I work very hard to do otherwise."⁵¹⁸ Insbesondere Künstler/innen, die orts- und projektorientierte Praktiken verfolgen, stehen in einer engen Beziehung zu Institutionen, da derartige Praktiken, wie in Kapitel 4.4 gezeigt wurde, gerade durch das Zusammenkommen von Produktions- und Rezeptions- bzw. Konsumtionsort gekennzeichnet sind. Somit unterliegen ortsspezifisch durchgeführte Kunstprojekte ganz besonders der Gefahr der äußeren Einflussnahme durch Institutionen und Kurator/innen und sind von einer erfolgreichen Zusammenarbeit abhängig.

Inwieweit, Frasers und Draxlers Annahme, dass Künstler/innen bestimmte Funktionen in Institutionen übernehmen und somit bestimmten Interessen dienen, relativiert werden muss, so verdeutlicht Fraser:

*"While many of us had taken up in our work, the positions and activities of curators, gallerists, educators, public relations and employee-management relations consultants, security consultants, architects and exhibition designers, researchers, activists et cetera, we certainly did not do so to have our practices reduced to the functions of these professions. What would- should-differentiate our practices from the functions we appropriated is precisely our **autonomy** [Herv. durch Verf]."*⁵¹⁹

Sie geht davon aus, dass künstlerische Praxis nicht auf die Funktionen der von Künstler/innen eingenommenen Positionen reduziert werden kann. Zudem schreibt sie Künstler/innen eine gewisse Autonomie zu, und zwar die Meinungs- und Ausdrucksfreiheit in der ästhetischen Umsetzung ihrer Arbeit.⁵²⁰ Die Praxis der Aneignung von institutionellen Positionen durch den Künstler/die Künstlerin würde sich, so Fraser – eben **durch ihre Autonomie als Künstler/in** – von Positionen des Sozialarbeiters/der Sozialarbeiterin, des Kurators/der Kuratorin, des Museumstherapeuten/der Museumstherapeutin etc. unterscheiden. Daraus folgt, dass, auch wenn Fraser beispielsweise die Rolle einer Museumsführerin übernimmt, es ihr überlassen ist, zu entscheiden, *wie* sie diese Funktion ausfüllt.

Dass Künstler/innen, auch wenn sie sich der Instrumentalisierungen ihrer Praxis bewusst sind, ihre Praxis in gewisser Hinsicht noch als autonom betrachten, zeigt auch das Unwohlsein der Teilnehmer/innen mit dem Begriff der „Dienstleistung“, der eine bestimmte Funktionalität beinhaltet. So äußert Renate Lorenz, dass sie die Vorstellung von einer Dienstleistung, bei der eine Institution einen Auftrag erteilt und Geld dafür bezahlt und der Künstler/die Künstlerin diese Dienstleistung dann lediglich ausführt, ohne eigene Ziele und Vorstellungen

⁵¹⁸ S. Fraser, 1994, S. 157.

⁵¹⁹ S. ebd., S. 156.

⁵²⁰ Vgl. Fraser, 1994, S. 156.

umzusetzen, nicht unterstützen wolle.⁵²¹ Auch Fritz Rahmann zeigt Vorbehalte gegenüber dem Dienstleistungskonzept.⁵²²

Dass auch die Institution ein Interesse an der künstlerischen Autonomie hat, ist bei Frasers Projekt in der *EA-Generali Foundation* deutlich geworden. Gerade aus Frasers Autonomie als Künstlerin bezog die Institution symbolischen Profit. Doch kann festgestellt werden, dass die ästhetische Autonomie eines Künstlers/einer Künstlerin nicht nur wegen des symbolischen Profits im Interesse der Kunstinstitution liegt, sondern auch, weil die Besonderheit der Kunst, d.h. das was Kunst letztendlich doch von jeder anderen Dienstleistung unterscheidet, durch ihre reinen Funktionalisierung verloren gehen würde. So macht die Leiterin des *Springhornhofs* in Neuenkirchen Bettina von Dziembowski deutlich, dass Kunst nicht nur die bloße Ausführung einer Funktion darstelle, sondern dass die Institution auch daran interessiert sei, dass der Künstler/die Künstlerin seine eigene Position vertrete. Sie räumt zwar ein, dass eine Institution oft ein bestimmtes Interesse habe, einen Künstler/eine Künstlerin einzuladen, z.B. den Ortskern zu beleben, eine Landmarke zu setzen, die Touristen anzieht oder eine Gedenkstätte zu schaffen. Trotzdem erwarte sie von dem Künstler/der Künstlerin, auch andere, neue Gesichtspunkte einzufügen, und eine Art Reflexion auf die eigene Arbeit zu liefern.⁵²³ Der Anspruch von Dziembowski, dass Kunst immer auch eine Art „Reflexion“ auf das Präsentierte darstellt, kann als sehr persönlicher und individueller Anspruch, gesehen werden, der von Institution zu Institution, von Kurator/in zu Kurator/in variieren kann. Gleichzeitig macht dieses Beispiel deutlich, dass von Kunst häufig eine gewisse Form von „Mehrwert“ erwartet wird, der über die reine Umsetzung hinaus geht. Worin dieser „Mehrwert“ der Kunst liegt, wird unterschiedlich bewertet.⁵²⁴ Oft wird die „Originalität“ und „Innovation“, von Kunst als „Mehrwert“ interpretiert. Aber auch die Schaffung eines „Mehrwerts“ kann gewisserweise als Form der Instrumentalisierung von Künstler/innen angesehen werden. So wurden Prinzipien wie „Kreativität“ und „Innovation“ wurden längst in die Ausrichtung kapitalistischer Produktionsprozesse integriert und zum neuen Dogma

⁵²¹ Vgl. Lorenz, Section 4, 1994, 01:48:00h.

⁵²² Vgl. Rahmann, Section 5, 1994, 00:05:40h.

⁵²³ Vgl. Dziembowski, 2012, Interview s. Anhang. Sie veranschaulicht dies an dem Beispiel eines Brückenbaus: Wenn sie einen Architekten beauftrage, erwarte sie eine gewisse Ästhetik der Brücke und eine stabile Statik, so Dziembowski. Wenn sie einen Künstler/eine Künstlerin beauftrage, eine Brücke zu bauen, erwarte sie nicht nur die bloße Umsetzung ihres Auftrags, sondern auch, dass der Künstler/die Künstlerin das „Brückenhafte“ an der Brücke reflektiere und herausstelle.

⁵²⁴ Vgl. Fraser, 1986, S. 31. Fraser bezieht sich mit dem Begriff des „surplus value“ auf Marx.

deklariert.⁵²⁵ Deshalb wird auch diese Form der Funktionalisierung von Kunst von vielen Künstler/innen negiert.⁵²⁶

Dass Fraser Autonomie als ideologisch betrachtet wurde in Kapitel 4.5 bereits verdeutlicht und soll mit Hinblick auf die ökonomische Ausbeutung noch im nächsten Kapitel betrachtet werden. Zudem wurde aufgezeigt, dass Fraser es als grundlegend für die institutionskritische Praxis ansieht, dass Künstler/innen die Abhängigkeiten, in denen sie sich befinden, reflektieren und zum Gegenstand ihrer Arbeit machen, um nicht einer ideologischen Vorstellung von Autonomie zu verfallen. Im Laufe der Diskussionen von *Services* wurde deutlich, dass die Künstler/innen sehr genau wussten, von wem und für welche Zwecke ihre Arbeiten instrumentalisiert wurden. Diese Reflexion der eigenen Abhängigkeiten und Verhältnisse, kann somit als Voraussetzung dafür gesehen werden, sich fortwährend Freiräume zu erkämpfen. Die Erkenntnis von institutionskritischen Künstler/innen, dass künstlerische Freiheit und Autonomie bestimmten Zwecken dient, bedeutet aber nicht, dass künstlerische Freiheit an sich negiert werden muss. So macht Dziembowskis Aussage etwas deutlich, was als grundsätzlich für die Zusammenarbeit von Institution und Künstler/in gelten kann: Dass die Institution zwar gewisse Interessen vertritt und gewisse Rahmenbedingungen setzt, dem Künstler/der Künstlerin innerhalb dieses Spielraums aber Freiheiten in der Umsetzung seiner Vorstellungen gewährt. Zudem genießt Kunst trotz aller Instrumentalisierungen einen besonderen rechtlichen Schutz, wie in Kapitel 6.4.4 betrachtet werden soll.

Die neuen Bedrohungen der künstlerischen Autonomie, die Bourdieu beispielsweise in der Finanzierung durch Unternehmen sieht, geben dennoch Anlass, kritisch zu überprüfen, inwieweit Künstler/innen durch externe Einflussnahmen betroffen sind und zeigen, dass in jedem einzelnen Fall überprüft werden muss, inwiefern die Autonomie von Künstler/innen gewahrt bleibt. Trotzdem kann auch das Konzept einer „Dienstleistung“, als der Autonomie entgegengesetzt, kritisiert werden, denn es verschleiert, dass Kunst auch heute noch eine Sonderstellung genießt, die sie von einer Dienstleistung unterscheidet, und die durchaus auch von Vorteil für Künstler/innen ist.

⁵²⁵ Vgl. Boutang, 2007, S. 207.

⁵²⁶ Vgl. Fraser, 1986, S. 31. In ihrem Text *Creativity = Capital?* verdeutlicht Fraser dies an dem Beispiel des Künstlers Allan McCollum, der versuchte, die Schaffung eines „Mehrwerts“ zu verweigern, indem er in seiner Ausstellung *Plaster Surrogates*, so wenig Arbeitsaufwand wie möglich betrieb. Er produzierte eine Anzahl identischer schwarzer Monochrome.

6.4.3 Die ökonomische Dimension: Autonomie als Basis der Selbstaussbeutung

Die ökonomische Dimension beinhaltet für Fraser hauptsächlich die Art der Austauschbeziehungen in der Kunst, die anhand ortsspezifischer und projektorientierter Kunst bereits diskutiert wurden. Im Folgenden soll aber auch die ökonomische Dimension auf Ebene der Bezahlungen und Honorare des Künstlers/der Künstlerin eingegangen werden, da dies einen wichtigen Diskussionspunkt bei *Services* darstellte.

Wie bereits in Kapitel 3.5 gezeigt wurde, wird das Sponsoring von Kunst durch Firmen häufig als Bedrohung künstlerischer Autonomie angesehen, weil es die Gefahr birgt, dass das Ästhetische dem Wirtschaftlichen untergeordnet wird. Die damit einhergehende Instrumentalisierung der Kunst beeinträchtigt die Integrität spezifischer Formen künstlerischer Legitimität, d.h. das Feld der Kunst als einer autonomen von ökonomischen Kriterien unabhängigen Sphäre, wird ökonomischen Kriterien unterworfen. Wie bei Frasers Projekt in der *EA-Generali Foundation* deutlich wird, muss dies aber nicht unbedingt der Fall sein. So konnte die *Foundation* relativ unabhängig vom Unternehmen agieren, zudem nahm das Unternehmen inhaltlich kaum Einfluss auf Frasers Projekt.⁵²⁷ Es handelte sich um einen Gütertausch: symbolischer Art auf Seiten des Sponsors, finanzieller Art auf Seiten des Gesponserten.⁵²⁸

Einen anderen wichtigen Aspekt für die ökonomische Autonomie stellt die Kulturförderung durch Länder und Gemeinden dar. Bourdieu geht davon aus, dass die Freiheit gegenüber der Einflussnahme durch Wirtschaftsunternehmen nur durch die Finanzierung durch öffentliche Mittel garantiert werden könne.⁵²⁹ Allerdings besteht auch bei der Finanzierung durch staatliche Mittel die Gefahr einer Indienstnahme für politische Zwecke. Da öffentliche Gelder fortwährend gekürzt werden, müssen Künstler/innen zudem zunehmend auf die Finanzierung durch Unternehmen und Drittmittel setzen oder in prekären Arbeitsbedingungen leben.

Services behandelt auch den potenziellen Verlust von Autonomie, wenn Künstler/innen Honorare von den auftraggebenden Institutionen verlangen. Dies beinhaltet auch eine gewisse ökonomische Abhängigkeit von der Institution, so Fraser:

⁵²⁷ Mit der Einschränkung, dass das Unternehmen sich vorbehält, die Veröffentlichung des Berichtes zu untersagen. Dies wurde jedoch nicht getan.

⁵²⁸ Vgl. Haacke, 1995, S. 21 ff.

⁵²⁹ Vgl. Bourdieu/Haacke, 1995, S. 74.

*"We are demanding fees as compensation for work within organizations. Fees are, by definition, payment for services. If we are, then, accepting payment in exchange for our services, does that mean that we are serving those who pay us? If not, who are we serving and on what basis are we demanding payment (and should we be demanding payment)? Or, if we are serving those who pay us, how are we serving them (and what are we serving)?"*⁵³⁰

Fraser erkennt die Gefahr, dass das Abschließen von Verträgen und das Fordern von Honoraren im schlimmsten Fall dazu führen könne, dass die künstlerische Autonomie verloren gehe und Künstler/innen sich selbst zu Funktionären der auftraggebenden Institutionen machten: *"Designing contracts to safeguard our practical and material interests, or simply demanding fees in compensation for our services, might further compromise our independence by turning us into functionaries of "client-organizations."*⁵³¹ Mit der Bezahlung eines Künstlers/einer Künstlerin komme daher die Frage nach seiner/ihrer künstlerischen Autonomie auf, d.h. ob er/sie eine von der Institution definierte Rolle einnehme oder eine Rolle, die dieser kritisch gegenüber stehe.⁵³² Die Frage der ökonomischen Autonomie ist somit verbunden mit der ästhetischen Autonomie. Fraser weist darauf hin, dass es einer kohärenten Vorgehensweise bei Honoraren bedürfe, damit es nicht zu Fällen komme, in denen Künstler/innen auf der einen Seite Honorare für ihre Projekte verlangten, auf der anderen Seite aber materielle Bestandteile des Projektes verkauften⁵³³, um ihr Einkommen auf diese Weise zu maximieren.⁵³⁴ Ute Meta Bauer kritisiert, dass Künstler/innen, die sich nicht mit einem geringen Honorar zufrieden geben wollen, oft von Kurator/innen als „kompliziert“ bezeichnet würden. Außerdem fordert sie, dass Künstler/innen sich häufiger das Recht nehmen sollten, Angebote, die schlechte finanzielle Bedingungen beinhalten, abzulehnen.⁵³⁵

Renate Lorenz sieht es als problematisch an, künstlerische Arbeit mit einem „abstrakten Geldwert“ zu kompensieren, da es den Dienstleistungsaspekt von Kunst hervorhebe. Sie ist der Meinung, dass der gesellschaftliche Wert von Geld in der Kunst ausgehebelt werden müsse.⁵³⁶ So sagt sie auch gleich zu Beginn der Diskussionen von *Services*: *"We [BüroBert] decided for our work that we don't want to be paid, we don't want to be dependant."*⁵³⁷ und

⁵³⁰ S. Fraser, 1994, S. 157.

⁵³¹ S. ebd., S. 156.

⁵³² Vgl. Fraser, 1996c, S. 71. Dazu Fraser: *"With an art consultant's commission for a gallery show or a curator's fee for a museum installation comes a question of the difference between taking up institutional functions as an artistic intervention and executing the functions of an institutionally defined position."*

⁵³³ Wie in Kapitel 4.3 angedeutet, beinhalten auch konzeptuelle und projektorientierte Arbeiten materielle Bestandteile, auch wenn diese nicht im Vordergrund der Produktion stehen.

⁵³⁴ Vgl. Fraser, Section 5, 1994, 02:23:06h.

⁵³⁵ Vgl. Bauer, Section 5, 1994, 01:28:00h.

⁵³⁶ Vgl. Lorenz, Öffentliche Präsentation, 1994, 01:42:00h.

⁵³⁷ S. Lorenz, Section 1, 1994, 00:38:00h.

macht damit deutlich, dass mit einer Bezahlung oft auch bestimmte Abhängigkeiten verbunden sind. Trotzdem kann dieser Anspruch der ökonomischen Unabhängigkeit meistens nur aufrechterhalten werden, wenn Künstler/innen bereits über Geld verfügen. So verdeutlichen auch Dillemoth und Green, dass auch Künstler/innen kapitalistischen Abhängigkeitsverhältnissen unterliegen.⁵³⁸ Dazu kommentiert die Kuratorin Barbara Steiner:

“The fact that we survive by exchange means that our lives are encompassed by a market that is erratic, virulent, horrendously pervasive: To ignore this, to argue that there's a way around it, is a privilege of a person with an inheritance or a tenured job. [...] I'm just trying to be in the world, Because if my work is not tested by this reality- by the labor and exchange conditions of the market- then it might be politically correct, but I'd be deluded.”⁵³⁹

Lorenz' Aussage macht zudem deutlich, dass Kunst selbst von einigen Künstler/innen als der Ökonomie grundsätzlich entgegengesetzt betrachtet wird. Das Ideal von der Freiheit der Kunst von „ökonomischer Notwendigkeit“ und ihrer Funktionslosigkeit liefert Fraser zufolge die Grundlage für Formen der Selbstausbeutung im Kunstbetrieb. Die Annahme, dass Künstler/innen nur für sich selbst und die eigene Befriedigung arbeiteten und ihre Arbeit sich somit sozusagen „von selbst“ kompensiert, unterstütze eine ganz bestimmte Form von Arbeitsmarkt, so Fraser.⁵⁴⁰ Das Privileg der Künstler/innen in ihrer Arbeit selbstbestimmt und kreativ zu arbeiten, müsse mit dem Preis der zusätzlichen Mehrarbeit bezahlt werden, die einen „Mehrwert“ und Profit für andere schaffe. So würden beispielweise Unternehmen sich diesen Mehrwert als symbolischen Profit aneignen oder er diene der Distinktion der herrschenden Klasse:

“What defines labor as such is not the production of a commodity or even of a 'useful effect', much less particular needs or processes, but rather the production of value that is appropriated by another as profit. What our modern myths of artistic production have effaced is the latter fact: that the professional artist, like other laborers, works not for his own satisfaction, but for the enrichment of others.”⁵⁴¹

Während Künstler/innen auf der einen Seite Privilegien wie subjektive Freiheit, Autonomie des Bewusstseins und Individualität genossen, müssten sie dafür auf der anderen Seite ökonomische und soziale Entmachtung ertragen, so Fraser.⁵⁴² Es wird somit davon ausgegangen, dass die Leidenschaft für den Beruf die Prekarität des Kunstberufs kompensiert.

⁵³⁸ Vgl. Dillemoth/Green, 1996, S. 104.

⁵³⁹ S. Steiner, 2010, S. 142.

⁵⁴⁰ Vgl. Fraser, 1994, S. 159. *“Because we are working for our own satisfaction, our labour is supposed to be its own compensation. It often seems to me that our professional relations are organized as if the entire apparatus – including cultural institutions and galleries – was provided to generously provide us with the opportunity to fulfill our exhibitionistic desires in a public display. It isn't difficult to see what kind of labor market we provide with ideological justification by investing in such a representation.”*

⁵⁴¹ S. Fraser, 2005, S. 33.

⁵⁴² Vgl. Fraser, 1994, S. 159 ff.

Auf diese Weise werde verschleiert, dass auch Künstler/innen „normale“ Menschen seien, die bspw. eine Kranken- und Altersversicherung bräuchten, wie Ute Meta Bauer es sagt.⁵⁴³ Holger Kube Ventura schlägt sogar vor, „die bohemistische Bedeutung“⁵⁴⁴ des Künstler/innenbegriffs radikal abzuwerten:

„Dann sähe die Allgemeinheit ihn/sie nicht länger als zu beneidenden Freigeist und Verkörperung ihrer unterdrückten Bedürfnisse, sondern als eine/n KulturarbeiterIn, der/die gesellschaftlich notwendige Aufgaben erfüllt und jene Risiken eingeht, die andere scheuen, dann würde man ihm/ihr vielleicht dafür danken und ihn/sie bezahlen und unterstützen.“⁵⁴⁵

Hiermit ist deutlich geworden, dass die ökonomische Autonomie oder die Charakterisierung der Kunst als einem Feld jenseits jeglicher ökonomischer Notwendigkeit Fraser zufolge bestimmten Interessen dient. Somit können sowohl die ästhetische Dimension als auch die ökonomische Dimension leicht für bestimmte Interessen instrumentalisiert werden. Fraser folgert:

„Bis 1996 hatte ich vier verschiedene Dimensionen künstlerischer Autonomie umrissen: ästhetische, ökonomische, soziale und politische. Ich war nahe daran, dafür einzutreten, dass KünstlerInnen sie alle aufgeben sollten, mit Ausnahme der politischen Autonomie, d.h. der Redefreiheit, die der Reduktion auf eine Form von Privileg am meisten zu widerstehen schien.“⁵⁴⁶

Die Meinungs- und Redefreiheit, die Fraser somit als grundlegend für die künstlerische Autonomie ansieht soll im Folgenden erläutert werden.

6.4.4 Die rechtliche und politische Dimension

Die Meinungs- und Redefreiheit ist im *Grundgesetz* verankert, wo es heißt: „*Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei. Die Freiheit der Lehre entbindet nicht von der Treue zur Verfassung.*“⁵⁴⁷

Trotzdem hat Kunst in der Vergangenheit immer wieder Grenzen überschritten, was dazu führte, dass diese Freiheit in Gefahr geriet: So lösten eine Ausstellung von Robert Mapplethorpe sowie das Bild *Piss Christ* von Andres Serrano einen regelrechten „Kulturkrieg“ in den USA aus, der heftige Dispute um die Freiheit der Kunst und ihr Recht auf freie Meinungsäußerung beinhaltete.⁵⁴⁸ Zudem kann die Vorgehensweise des *NEA* als klare Form der Zensur gesehen werden: Diese strich daraufhin alle Fördergelder für

⁵⁴³ Vgl. Bauer, Section 5, 1994, 00:48:15h.

⁵⁴⁴ S. Kube Ventura, 2002, S. 102 f.

⁵⁴⁵ S. ebd., S. 102 f.

⁵⁴⁶ S. Fraser, 2008, S. 299.

⁵⁴⁷ S. GG Art. 5 Abs. 3.

⁵⁴⁸ Vgl. Mc Clean, 2007, S. 273 ff. und 289 ff.

Vorhaben, die nach Ansicht des *NEA* als „obszön“ galten.⁵⁴⁹ Zudem wurde 1989 eine Robert-Mapplethorpe-Retrospektive abgesagt, nachdem der US-Senator Jesse Helms diesen der Pornographie beschuldigte. Obwohl sich in dem historischen Material einige Fälle solcher Zensur, wie beispielsweise die Absage von Hans Haackes *Guggenheim*-Ausstellung⁵⁵⁰ 1971, finden lassen, thematisieren die Teilnehmer/innen die rechtliche Dimension der Autonomie in den Diskussionen von *Services* kaum.

Zu den wichtigsten rechtlichen Regelungen, welche die Autonomie von Künstler/innen betreffen, gehören das Urheberrecht sowie vertragliche Regelungen über die Vergütungsansprüche von Künstler/innen bei Weiterverkauf ihrer Werke, auch *droit de suite* oder *Royalty Rights* genannt. Das *Droit de suite* wurde 2001 in der *Resale Rights Directive* auf europäischer Ebene verankert. In der gesetzlichen Regelung wird jedoch deutlich, dass projektorientierte Kunst nicht in die Regelungen einbezogen wird, da sie sich nur auf "graphic" oder "plastic art"⁵⁵¹, also auf objektive Kunst, bezieht.⁵⁵²

Zudem sind in den USA seit 1990 die *Moral Rights* im *Visual Artists Rights Act (VARA)* verankert, die eine Kontrolle der Künstler/innen über ihr Werk auch nach dessen Verkauf ermöglichen und auf diese Weise die Integrität des Werkes wahren sollen.⁵⁵³ Diese sprechen Künstler/innen Rechtsschutz bei Zerstörung oder Abänderung ihres Werkes und bei falschem Gebrauch ihres Namens zu. Interessant ist, dass auch diese Rechte projektorientierte Arbeiten nicht ausdrücklich mit einbeziehen, sondern sich nur auf Malerei, Bildhauerei und Photographie beziehen.⁵⁵⁴

Wie anhand der *Art Workers Coalition* aufgezeigt wurde, widersprechen die Besitzansprüche von Sammler/innen sich häufig mit dem Recht des Künstlers/der Künstlerin auf sein/ihr Werk. Insbesondere das Ausstellen von ortsspezifischen Arbeiten verursachte

⁵⁴⁹ Vgl. Bourdieu/Haacke, 1995, S. 10 ff.

⁵⁵⁰ Vgl. Dokument S24. Bei diesem skandalösen Fall von Zensur hatte Haacke in seiner Arbeit *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System* den Immobilienbesitz und die Spekulationen einiger Trustees des Museums aufgedeckt, weshalb seine Ausstellung wenige Wochen vor der Eröffnung von dem damaligen Direktor Thomas Messer abgesagt wurde.

⁵⁵¹ Vgl. Europäischen Parlament, 2001. Richtlinie 2001/84/EC des vom 27 September 2001 über die Wiederverkaufsrechte von Künstler/innen.

⁵⁵² Vgl. ebd.

⁵⁵³ Vgl. Mc Clean, 2012. Die *Moral Rights* wurden zunächst 1928 von Deutschland und Frankreich in der *Berner Konvention zum Schutz von künstlerischen und literarischen Werken* verankert. Erst 1989 unterschrieb auch die USA die Konvention. Allgemein kann festgestellt werden, dass der Schutz geistigen Eigentums durch das Urheberrecht in Deutschland eine längere Tradition besitzt als in den USA.

⁵⁵⁴ Vgl. 17 USC § 106 A, Rights of certain authors to attribution and integrity, zit. nach: *Legal Information Institute (LII)*, 2012.

Gerichtsverfahren zwischen Sammler/innen und Künstler/innen.⁵⁵⁵ Eines der bekanntesten Beispiele ist die Debatte um die Entfernung des *Tilted Arc*, eines ortsspezifischen Werkes von Richard Serra, im Jahre 1989 von der *Federal Plaza* in New York. Serra versuchte die Entfernung seiner Arbeit, die von Anwohner/innen eingeklagt wurde, zu verhindern, indem er die Abhängigkeit zwischen künstlerischer Arbeit und Ort verdeutlichte: "*To remove the work is to destroy the work.*"⁵⁵⁶ Trotzdem konnte er sich in dem Gerichtsprozess nicht durchsetzen.⁵⁵⁷

Die Missrepräsentation bzw. Zerstörung von ortsspezifischen Arbeiten durch Institutionen und das Problem der Zensur waren auch in den Diskussionen von *Services* ein wichtiges Thema.⁵⁵⁸ Hier hätten konkrete Beispiele und gesetzliche Regelungen thematisieren werden können. Ein Aspekt der rechtlichen Autonomie, der bei *Services* jedoch angesprochen wird, ist der Versuch von Künstler/innen, eine gemeinsame rechtliche Grundlage festzulegen, und Richtlinien für Projektarbeit zu entwickeln.⁵⁵⁹

Im Zuge von *Services* hätte auch verstärkt auf heutige Künstlervertretungen in Deutschland und in den USA eingegangen werden können. So existiert seit 1933 (seit 1972 auf Bundesebene) der *Bund Bildender Künstler (BBK)*, ein Berufsverband für Künstler/innen, der versucht einen Austausch über die sozio-ökonomischen Rahmenbedingungen der künstlerischen Produktion zu schaffen. Eines der Hauptziele des *BBK* ist die verbindliche Festlegung von Ausstellungshonoraren für Künstler/innen. Einen Erfolg konnte er mit der Einrichtung der *Künstlersozialkasse* 1981 verzeichnen, in der sich freiberufliche Künstler/innen mittels staatlicher Zuschüsse günstig kranken- und rentenversichern können, da die Versicherungsbeiträge zur Hälfte vom Staat übernommen werden.⁵⁶⁰ Eine andere Vereinigung ist die *IG Medien*, die sich 1985 aus der *Gewerkschaft Kunst* und der *IG Druck und Papier* gründete und sich schon seit langem für einheitliche Ausstellungshonorare von Künstler/innen einsetzt.⁵⁶¹ Ute Meta Bauer erwähnt in den Gesprächen von *Services* ihre Mitgliedschaft bei der *IG Medien* und kritisiert, dass diese künstlerische Werke jeweils pro

⁵⁵⁵ Vgl. Michalos, 2007, S. 173.

⁵⁵⁶ S. Weyergraf-Serra/Buskirk, 1991, S. 67.

⁵⁵⁷ Vgl. Mc Clean, 2012. Zudem wurden die *Moral Rights* zum Teil kritisiert, weil sie angeblich romantische Vorstellungen vom Autor als „Schöpfer“ unterstützen.

⁵⁵⁸ Vgl. Kapitel 6.1.4 und Kapitel 2.1.

⁵⁵⁹ Vgl. Dilleuth/Green, 1994, S. 102.

⁵⁶⁰ Vgl. Haak/Schmid, 1999, S. 33.

⁵⁶¹ Vgl. Munder et al., 1994, S. 115. Das Ausstellungshonorar basiert dabei auf einem Veröffentlichungshonorar, d.h. jede öffentliche Präsentation ist honorarpflichtig. Damit sind alle Werkformen erfasst, nicht nur Bilder, sondern auch Performances, Installationen oder Videos.

Werk vergüten wolle, was eine sehr traditionelle und objektzentrierte Förderungsweise darstelle.⁵⁶² Auch Draxler kritisiert, dass der *BBK* sehr bürokratische Strukturen aufweise. Susan Cahan spricht zudem das Problem der Förderung von Kunstprojekten an: So hätte eines ihrer Projekte keine Förderung erhalten, weil es weder als Künstlerprojekt noch als museumspädagogisches Projekt anerkannt wurde und somit nicht in die vorgegebenen Kategorien passte.⁵⁶³

⁵⁶² Vgl. Bauer, Section 5, 1994, 00:55:20h.

⁵⁶³ Vgl. Cahan, Section 3, 1994, 01:18:20h.

7 Fazit

7.1 Kritik an *Services*

Ein Rückblick auf *Services* zeigt, dass viele praxisrelevante Themen in den Arbeitsgruppen-Diskussionen nicht zur Sprache gekommen sind. Fraser selbst gibt zu, dass viele der anfänglich gesetzten Ziele von *Services* nicht erreicht wurden:

*„Liest man den Entwurf erneut, wird vor allem deutlich, was Services nicht erreicht hat. Services hat nicht zu irgendwelchen besonderen Resolutionen hinsichtlich der Probleme praktischer Art geführt, denen KünstlerInnen sich gegenübersehen, wenn sie in Projektarbeit involviert sind. Services hat auch keinen allgemeinen Vertrag produziert, keine Politik oder Vereinigung hervorgebracht, welche eine Lobby für die Wahrnehmung der Interessen von ProjektkünstlerInnen darstellen könnte. Services hat keine Antworten auf Fragen zur Gefährdung der künstlerischen Autonomie durch die Professionalisierung oder die Konstruktion von kulturellen Organisationen als "Kunden" gegeben. Und Services ist auch nicht zu den Wurzeln der zwischen KünstlerInnen, KuratorInnen, kulturellen Organisationen und dem Publikum herrschenden Konflikte vorgedrungen. Services konnte – durch das für die Installation zusammengestellte Material – keine zusammenhängende Geschichte der Verwandlung der Beziehungen unter Künstler/innen, KuratorInnen und kulturellen Organisationen liefern, keine der Professionalisierung der Tätigkeit der KuratorInnen, des Honorars der KünstlerInnen oder der Rolle, welche besondere Phänomene in diesen Entwicklungen spielen. Schließlich vermittelte Services nicht die Bedeutung oder die Relevanz des Konzepts der Bereitstellung von Dienstleistungen für zeitgenössische künstlerische Praktiken.“*⁵⁶⁴

Trotzdem, so Fraser, habe *Services* zumindest ein Ziel erreicht: Und zwar ein Modell oder eine Alternative zu den bisher verfügbaren Orten innerhalb des Kunstfeldes zu schaffen, das die Möglichkeit eines Forums bietet, in welchem Kunst-Produzent/innen einander als Produzent/innen ansprechen können.⁵⁶⁵ Fraser wertet *Services* in dieser Hinsicht als Erfolg, da sie dieses Forum als Grundvoraussetzung dafür sieht, die anderen Ziele, die *Services* formulierte, zu erreichen.

Die politische Entmachtung von Künstler/innen ist ihrer Meinung nach eine Folge der Vereinzelung im künstlerischen Feld, in dem jeder Künstler/jede Künstlerin isoliert und in Konkurrenz zu den anderen arbeite. Die Gründung von Interessengemeinschaften von Künstler/innen und Kurator/innen bilde eine Möglichkeit, dieser Vereinzelung und Abhängigkeit von externen Faktoren entgegenzuwirken.⁵⁶⁶ Die Gründe für die Atomisierung von Künstler/innen sieht Fraser vor allem in institutionellen Strukturen und ihren Mechanismen der Glaubensproduktion. Diese seien hauptsächlich darauf ausgerichtet, den

⁵⁶⁴ S. Fraser, 1996a, S. 97.

⁵⁶⁵ Vgl. ebd., S. 97.

⁵⁶⁶ Vgl. ebd., S. 97.

Glauben an den Wert von kulturellen Produkten zu erzeugen und aufrechtzuerhalten, um sich auf diese Weise zu legitimieren.⁵⁶⁷ Doch muss an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass die Problematik von Künstler/innen, Zusammenschlüsse zu bilden, auch darin begründet sein kann, dass es Künstler/innen aufgrund der Logik der Konkurrenz schwer fällt, gemeinsame Interessen wahrzunehmen und sich zu solidarisieren.⁵⁶⁸ Wie Bourdieu zeigt, entwickeln Kollektive von Künstler/innen sich nach einer anfänglichen Solidarität meist schnell wieder auseinander entwickeln, da die Konkurrenzkämpfe zwischen den Akteur/innen im künstlerischen Feld sich am Härtesten gestalteten. Initiativen würden insbesondere dann scheitern, wenn die Verteilung des gewonnenen symbolischen Profits bei den Teilnehmer/innen ungleich ausfalle.⁵⁶⁹

Jean-Baptiste Bosshard, der 1994 an den Diskussionen von *Services* in der *Ecole supérieure d'art visuel* in Genf teilnahm, geht davon aus, dass *Services* dazu diene, die Stellung der teilnehmenden Künstler/innen, die er als in sich geschlossen Szene versteht, im Feld der Kunstproduktion zu stärken. Außerdem habe *Services* dazu beigetragen, die teilnehmenden Künstler/innen durch den Einbezug des historischen Materials in den historischen Kontext berühmter amerikanischer Konzeptkünstler/innen einzuschreiben.⁵⁷⁰ Dass die Arbeitsgruppentreffen von *Services* nicht weiter fortgesetzt werden konnten, kann unter anderem auf Schwierigkeiten der Solidarisierung zurückgeführt werden. Hinzu kommt, dass Draxler und Fraser als Hauptinitiator/innen des Projektes angesehen werden können, d.h. dass *Services* nicht aus kollektiver Initiative aller Teilnehmer/innen entstand.

Ein anderer Grund, dass keine weiteren Treffen statt fanden, könnte darin liegen, dass, wie in den Diskussionen von *Services* deutlich wurde, sich sehr unterschiedliche Künstler/innen mit teilweise sehr unterschiedlichen Vorstellungen bei *Services* versammelt hatten. So kommentiert auch Renée Green im Nachhinein: „*Ich glaube, es war problematisch zu*

⁵⁶⁷ Vgl. Fraser, 1994, S. 160. Fraser bezieht sich hier stark auf Bourdieu und seine Theorie der *illusio*. Die Arbeitsteilung im Feld zwischen Produktion, Distribution und Rezeption gründet Fraser zufolge auf Unterschieden in den Interessen: „*If curators and dealers appear to be working for artists, their judgement loses its „disinterested“ character and thus its value- and they lose their powers to consecrate and sell.*“ So erfordere das Glaubenssystem, dass Kurator/innen nicht die gleichen Interessen vertreten wie die Künstler/innen, deren Kunst sie beurteilen sollen. Die Wirkungsmacht von Kritiker/innen und Kurator/innen hänge somit von der Unabhängigkeit ihres Urteils ab und die Differenz in den Interessen sei deshalb schon innerhalb des Feldes selbst angelegt.

⁵⁶⁸ Die Problematik von Intellektuellen, gemeinsame Interessen wahrzunehmen und sich zu solidarisieren wurde bereits von Bourdieu angesprochen. Vgl. dazu Kapitel 3.5.

⁵⁶⁹ Vgl. Bourdieu, 1992, S. 371 ff. Hierauf bezieht sich auch Ulf Wuggenig in seinem Aufsatz *Rivalität, Konflikt und Freiheit* ein. Vgl. Wuggenig, 1995, S. 91.

⁵⁷⁰ Vgl. Bosshard, 1996, S. 76 f.

versuchen, den Begriff 'Services' zu einem Oberbegriff für die unterschiedlichsten Arbeitsweisen von KünstlerInnen zu machen."⁵⁷¹

Zudem muss festgestellt werden, dass die Diskussion um mögliche Richtlinien für Projektarbeit nur teilweise zustande kam, was unter anderem der Struktur von *Services* geschuldet war. Die Präsentationen der einzelnen Künstler/innenprojekte nahmen so viel Zeit in Anspruch, dass es nur noch bedingt zu einer Diskussion grundsätzlicher Fragen der künstlerischen Praxis kommen konnte.⁵⁷² Nur bei einigen Projekten, etwa dem von Fred Wilson oder dem von Andrea Fraser, konnten konkrete Probleme und Spannungsfelder aufgezeigt und in der Folgediskussion weiter besprochen werden. Wichtig wäre auch weitere Klärung der Begrifflichkeiten gewesen, so wurde in den Diskussionen immer wieder deutlich, dass die Künstler/innen ein unterschiedliches Verständnis von "community", "audience" oder "institution" hatten (wie in Kapitel 6.2.3 gezeigt).

Die Organisator/innen Draxler und Fraser hatten zwar im Voraus einen „Vorschlag für die Ausstellung und das Diskussionsthema“⁵⁷³ geschrieben, in denen einige ihrer Annahmen und die Ausgangssituation, sowie der Inhalt der entsprechenden Sektionen eingeführt wurde, doch hätte der Dienstleistungsbegriff auch in den Diskussionen weiter thematisiert und problematisiert werden müssen. Wie durch diese Arbeit deutlich geworden ist, konnte die Reichweite des Dienstleistungsbegriffs erst nach einer umfassenderen Beschäftigung mit Frasers Dienstleistungskonzept herausgearbeitet werden. Die Zusammenstellung des historischen Materials wie auch die Beschreibungen der verschiedenen Sektionen machen deutlich, dass eine weitreichende Auseinandersetzung mit dem Thema stattgefunden hat, wahrscheinlich auch auf der Basis von Frasers eigenen Recherchen zum Dienstleistungsbegriff bzw. zu institutionskritischen Bewegungen, was in den Diskussionen jedoch nicht herausgestellt werden konnte.

Ein weiterer Kritikpunkt an *Services* ist die Schließung gegenüber der Öffentlichkeit. Auch wenn Fraser gerade diesen Ansatz eines Forums von Produzent/innen für Produzent/innen herausstellt, gehen dabei einige neue Ansätze verloren, die von Seiten der Studierenden möglicherweise hätten hinzugefügt werden können.

⁵⁷¹ S. Green, 1996, S. 102.

⁵⁷² Vgl. Dilleuth, Öffentliche Präsentation, 1994, 00:42:51h; vgl. dazu auch Lorenz, Öffentliche Präsentation, 1994, 00:49:45h. Auch Dilleuth und Lorenz kritisieren, dass zu viel über künstlerische Einzelprojekte gesprochen wurde und effektiv zu wenig dabei herausgekommen sei.

⁵⁷³ S. Draxler/Fraser, 1996, S. 72 ff.

Dziembowski weist darauf hin, dass es zwar ein Seminar im Vorfeld gegeben habe, in dem die Student/innen sich mit den angesprochenen Themen beschäftigt hätten, dass diese daraufhin aber nicht an den Diskussionen teilnehmen durften.⁵⁷⁴ Nach vorheriger Absprache wurde zumindest eine Gruppe von drei Student/innen, die an der Vorbereitung des Projektes beteiligt waren, als Zuhörer/innen zugelassen.⁵⁷⁵ Dziembowski gibt während der Diskussionen an, dass einige der Student/innen sich auf diese Weise „ausgebeutet“⁵⁷⁶ fühlten. Zwar äußert sie heute, dass es im Nachhinein auch verständlich gewesen sei, dass *Services* als Gedanken- und Erfahrungsaustausch zwischen Künstler/innen gedacht war und nicht als Podiumsdiskussion oder als studentische Veranstaltung, bedauert aber dennoch, dass die Studierenden auf diese Weise nicht wie in einer offenen Diskussion eigene Gedanken beitragen konnten.

Auch einige der teilnehmenden Künstler/innen, insbesondere Renate Lorenz, kritisieren während der Diskussionen, dass Studierende nicht bei *Services* anwesend sein durften, hätten sie doch maßgeblich zur Vorbereitung des Projektes beigetragen. Sie schlägt vor, die Bedingungen und Verhältnisse der Ausstellung *Services* mehr zu thematisieren, beispielsweise wie sie von Studierenden weiterhin genutzt werden könnte, welches Publikum die Ausstellung ansprechen sollte etc.⁵⁷⁷ Somit hätte der universitäre Kontext mehr in die Diskussionen von *Services* einbezogen werden müssen, um der Struktur des *Kunstraums*, als einer an der Universität angebundenen Institution, Rechnung zu tragen. Dies wurde zum Teil im Nachhinein getan, so weist Wuggenig in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die Ergebnisse der Arbeitsgruppen-Ausstellung in Seminare und weitere Forschungen einbezogen werden sollten.⁵⁷⁸ Zudem wurde abschließend eine öffentliche Präsentation gehalten und Helmut Draxler präsentierte das Thema der Ausstellung in einem Seminar. Gerade bei einem institutionskritischen Projekt wie *Services* wäre es zudem wichtig gewesen, von Anfang an die eigenen Bedingungen zur Disposition zu stellen und danach zu fragen, wem die Arbeitsgruppen-Ausstellung *Services* selbst dient.

Zudem muss festgestellt werden, dass die Ausstellungsform von *Services* dadurch, dass sie wenige visuelle, dafür viele informelle Qualitäten vorweisen konnte, eher ein an den

⁵⁷⁴ Vgl. Dziembowski, Interview s. Anhang.

⁵⁷⁵ Zu diesen gehörten auch Bettina von Dziembowski (Interview siehe Anhang), Andrea Kroksnes und Vera Kockot.

⁵⁷⁶ Vgl. Dziembowski, Section 2, 1994, 02:32:00h.

⁵⁷⁷ Vgl. Lorenz, Section 4, 1994, 00:16:30h.

⁵⁷⁸ Vgl. Wuggenig, Section 4, 1994, 00:35:50h.

spezifischen Diskursen von *Services* interessiertes und informiertes Kunstpublikum anspricht und somit auch bestimmte Ausschlussmechanismen bestätigt.⁵⁷⁹ Auch Dziembowski bestätigt, dass bei *Services* eine eher kunstimmanente Diskussion geführt wurde.⁵⁸⁰ Auch wenn politisch-aktivistische Gruppierungen wie *BüroBert* und *Friesenwall 120* anwesend waren, kann festgestellt werden, dass Fragestellungen um das Verhältnis zur Institution dominierten, was angesichts des ohnehin großen Spektrums an Themen aber nicht verwundert.

Dass *Services* trotz einiger Kritikpunkte sehr wichtige Fragen für die heutige künstlerische Praxis aufwirft und einen modellhaften Ansatz für die Selbstorganisation in Zeiten der zunehmenden Prekarität von Kulturproduzent/innen darstellt, soll im nächsten Punkt sowie in einem abschließenden Ausblick aufgezeigt werden.

7.2 Prekäre Arbeitsbedingungen und Möglichkeiten der Selbstorganisation

Die Relevanz der Themen von *Services* lässt sich besonders daran festmachen, dass der Arbeitsbegriff und die Beschäftigungsverhältnisse sich in den letzten Jahren stark verändert haben und eine Diskussion um arbeitsrechtliche und ökonomische Bedingungen nicht nur im künstlerischen Bereich immer notwendiger erscheint.

Das Modell der Normallohnarbeit und die damit verbundenen Sicherungssysteme befinden sich in Auflösung und Künstler/innen und Kulturarbeiter/innen scheinen von prekären Arbeitsverhältnissen besonders betroffen.⁵⁸¹ Im Unterschied zu der Mehrheit der Bevölkerung, die noch nicht wirklich auf das Verschwinden der herkömmlichen Normallohnarbeit vorbereitet sei, seien Künstler/innen jedoch bereits an prekäre Arbeitsverhältnisse gewöhnt, so Ronneberger.⁵⁸²

Studien wie die von den französischen Soziologen Pierre-Michel Menger oder Luc Boltanski und Eve Chiapello zeigen, dass die künstlerische Produktion längst kein Gegenmodell zum Kapitalismus mehr darstellt, sondern das fortschrittlichste Modell innovativer und flexibler Produktionsprozesse und Arbeitsbeziehungen, das den neuen Formen des Kapitalismus als

⁵⁷⁹ Fraser weist in ihrer Einführung zur Arbeitsgruppen-Ausstellung darauf hin, dass *Services* auch als Kritik an Symposien und Gruppenausstellungen gelten kann, die eine „breite Öffentlichkeit“ ansprechen wollen. Diese würden die Tatsache unbeachtet lassen, dass nicht alle Menschen die erforderlichen Codes zur Rezeption von zeitgenössischer Kunst besitzen und somit einige von vornherein ausgeschlossen sind. Fraser weist außerdem darauf hin, dass sie bei der Organisation von *Services* versucht haben, solchen Codes aus dem Weg zu gehen bzw. sie zu reflektieren.

⁵⁸⁰ Vgl. Dziembowski, Interview s. Anhang.

⁵⁸¹ Vgl. Ronneberger, 2006, S. 17.

⁵⁸² Vgl. Ronneberger, 2006, S. 21.

Vorbild dient.⁵⁸³ Galt der Künstler/die Künstlerin zu Beginn der Entstehung der modernen Arbeitsanthropologie noch als idealistischer Gegenentwurf einer privilegierten, von äußeren Zwängen befreiten Arbeit, seien Teile der Lohnarbeit nun nach den Maßstäben des künstlerischen Schaffensprozesses organisiert.⁵⁸⁴ Gerade die Eigenschaften, die einstmal Künstlern zugeschrieben wurden, verkörpern heute das Ideal eines Arbeitnehmers. So schreibt Pierre-Michel Menger:

„In Gestalt des fantasievollen, mobilen, hierarchiefeindlichen, sich selbst motivierenden Arbeiters, der sich in einem ungewissen Wirtschaftskontext bewegt und stärker den Risiken der interindividuellen Konkurrenz und den neuen Unsicherheiten der Karriereplanung ausgesetzt ist, ähnelt der Künstler in den gegenwärtig vorherrschenden Vorstellungen eher einem möglichen Idealbild des Arbeitnehmers der Zukunft.“⁵⁸⁵

Freelancertum und andere Formen flexibler und prekärer Beschäftigung sind im Kulturbereich zur Regel geworden und breiten sich auch auf andere Beschäftigungsbereiche aus. Lazzarato erkennt schon seit längerem die Tendenz, dass immaterielle Arbeit, d.h. konzeptionelle Tätigkeiten, die Kenntnisse und Fertigkeiten im Umgang mit Informationen und Wissen erfordern, an die Stelle von Warenproduktionsprozessen treten.⁵⁸⁶

Carrol Haak stellt in einer empirischen Analyse der Arbeitsmärkte von Künstler/innen fest, dass Arbeit heutzutage immer selbstbestimmter und kompetitiver werde und wechselhafter in Art und Umfang der Beschäftigungsverhältnisse. Zudem sei Arbeit in stärkerem Maße projekt- und teamorientiert und zunehmend in Netzwerken organisiert. Sie kennzeichne sich durch vielfältige und wechselhafte Arbeitsaufgaben und durch eine schwankende Vergütung, die oft nur in Kombination mit anderen Einkommensquellen für den Lebensunterhalt reiche.⁵⁸⁷ Diese neuen, meist freiberuflichen Beschäftigungsverhältnisse erfordern eine selbstbestimmte und „autonome“ Arbeitsweise und einen hohen Grad an Flexibilität, Kreativität, Innovation und Selbstbestimmung, somit typische Charakteristika künstlerischer Arbeitsweisen.⁵⁸⁸ Auf diese Weise habe die Deregulierung der Arbeit einen neuen Typus von „autonomen Beschäftigten“⁵⁸⁹ hervorgebracht. Die Risiken in solchen Beschäftigungsverhältnissen, so Bismarck, lägen insbesondere im Verschwimmen zwischen

⁵⁸³ Vgl. Boltanski/Chiapello, 2003; vgl. dazu auch Menger, 2002.

⁵⁸⁴ Vgl. Lemke, 2012.

⁵⁸⁵ S. Menger, 2006, S. 10.

⁵⁸⁶ Vgl. Lazzarato, 1998, S. 13 f.

⁵⁸⁷ Vgl. Haak/Schmid, 1999, S. 33.

⁵⁸⁸ Vgl. Bismarck, 2003, S. 81.

⁵⁸⁹ S. Ronneberger, 2006, S. 21.

Privatleben und Arbeit und in Formen der Selbstökonomisierung und Selbstaussbeutung, die besonders im Kulturbereich zugenommen habe.⁵⁹⁰

Prekäre Arbeitsverhältnisse stellen zunehmend die Normalität im Kulturbetrieb dar. Dies verdeutlichen unter anderem aktuelle Zahlen der *Künstlersozialkasse (KSK)*, die 2012 einen deutlichen Anstieg der gemeldeten Künstler/innen verzeichnete. Im Jahre 2012 waren in Deutschland 61.348 bildende Künstler/innen in der *KSK* gemeldet (davon 31.186 Männer und 30.162 Frauen). Unter den Versicherten der *KSK* verdiente eine bildende Künstlerin durchschnittlich 11.565 Euro, ein bildender Künstler 15.850 Euro, d.h. ein Einkommen unter dem Existenzminimum.⁵⁹¹ Zudem verdeutlicht Molesworth, dass es nur ein Bruchteil der Absolvent/innen von Kunsthochschulen (ca. 2 Prozent) schaffe, allein mit Kunst ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Der überwältigende Großteil werde zu assistierenden Arbeitskräften oder müsse sich durch einen Nebenberuf Geld dazu verdienen.⁵⁹²

Besonders für Künstler/innen, die im Subfeld der eingeschränkten Produktion tätig sind, werde die Situation immer schwieriger, stellt der Soziologe Pascal Jurt fest.⁵⁹³ Selbst bei hoher künstlerischer Sichtbarkeit und Präsenz bleibe Prekarität ein drohendes Schicksal. Hinzu komme, dass Künstler/innen und Kulturarbeiter/innen gegenüber ihren prekären Arbeitsbedingungen oft kapitulierten, so Isabel Lorey:

„Die nicht existierenden oder geringen Bezahlungen, im Kultur- oder Wissenschaftsbetrieb werden allzu häufig als unveränderbare Tatsache hingenommen, anderes wird gar nicht erst eingefordert. Vielleicht sind diese kreativ Arbeitenden, diese "selbst gewählt" prekarisierten Kulturproduzent/innen deshalb so gut ausbeutbare Subjekte, weil sie ihre Lebens- und Arbeitsverhältnisse wegen des Glaubens an die eigenen Freiheiten und Autonomie, an die Selbstverwirklichungsphantasien scheinbar unendlich ertragen.“⁵⁹⁴

Einige Künstler/innen und Kurator/innen sehen auch heute noch eine Möglichkeit, den prekären Arbeitsbedingungen entgegenzuwirken, indem Künstler/innen sich organisieren und kollektive Interessensvertretungen bilden, um politischen Protest zu artikulieren und gesellschaftliche Aufmerksamkeit zu generieren.⁵⁹⁵ Formen der Selbstorganisation in Initiativen, Vereinen, Gewerkschaften, Verbänden, NGOs etc., die im Bereich der Kulturproduktion häufig als „Netzwerke“, „Kollektive“, „Kollaborationen“ bezeichnet

⁵⁹⁰ Vgl. Bismarck, 2003, S. 83.

⁵⁹¹ Vgl. Künstlersozialkasse, 2012.

⁵⁹² Vgl. Molesworth, 2003, zit. nach: Stakemeier, 2012, S. 32.

⁵⁹³ Vgl. Jurt, 2012, S. 18.

⁵⁹⁴ S. Lorey, 2007, S. 130.

⁵⁹⁵ Vgl. Gau/Schlieben, 2009, S. 12.

werden, seien Grundvoraussetzung für partizipatorische Demokratisierungsprozesse, so Sönke Gau und Katharina Schlieben, die Kurator/innen des Projektes *Work to do – Selbstorganisation in prekären Arbeitsbedingungen* in der *Shedhalle* Zürich.⁵⁹⁶ Sie schlagen vor, einen Dialog zwischen Expert/innen und Interessierten zu initiieren:

*„Ein möglicher Ansatz könnte es aus unserer Perspektive sein, dass sich AkteurInnen (sei es praxis- oder theorieorientiert) und 'InteressentInnen' des jeweiligen Wissensfeldes zu einem Dialog begegnen, der versucht 'ExpertInnenwissen' und 'Interessiertenwissen' als gleichberechtigte Ebenen zu begreifen und die Rollen(zuschreibungen) im Zusammenhang mit kollektiver Wissensproduktion durchaus auch als austauschbar versteht.“*⁵⁹⁷

Dies erinnert sehr an die Konzeption von *Services* als Arbeitsgruppen-Ausstellung. Auch Pascal Jurt spricht von „kollektiven Widerstandspotentialen“:

*„Dass es in einem Feld, das seinen Subjekten extrem nomadenhafte, transnationale Existenzformen und Arbeitsweisen mit entsprechenden Mobilitäts- und Flexibilitätszwängen abverlangt äußerst schwer ist, sich gegen selbsttechnologische Kontrollformen zu wehren, liegt auf der Hand. Das nicht nur ideosynkratische Sprechen über Produktions- und Arbeitsverhältnisse im kulturellen Sektor könnte also helfen, gegen eine Politik der "Dethematisierung" von sozialen Kämpfen vorzugehen und vielleicht sogar kollektive, klassen- und fraktionsübergreifende Widerstandspotentiale gegen die Zumutungen des flexiblen Kapitalsimus freizusetzen.“*⁵⁹⁸

Auch wenn die Arbeitsgruppentreffen von *Services* nur im Jahr 1994 und 1995 stattfanden und danach nicht weiter realisiert wurden, bietet *Services* somit einen wichtigen Ansatzpunkt und kann als Modell für heutige Ansätze kollektiver Praxis, Arbeitsgruppengespräche oder Symposien angesehen werden.

7.3 Kritikalität und Komplizenschaft

*„Ich denke, fast die gesamte zeitgenössische Kunst ist heute ein Produkt der Kritik der eingeschränkten, ideologischen und elitären Sichtweise der künstlerischen Autonomie, die seit den 60er Jahren bei den Künstlern verbreitet war. Und ich denke auch, dass fast alle heutige Kunst, einschließlich meiner eigenen, ein Produkt der Widersprüche dieser Kritik ist. Und diese Widersprüche werden vor allem in den heteronomen und instrumentalisierten Praktiken sichtbar, die Künstler und Künstlerinnen aufgrund dieser Kritik ergriffen- in Benjamin Buchlohs berühmten Worten: 'im vollen Optimismus ihres Bestrebens.' Ich glaube Germer hat Recht: Es ist äußerst schwierig zu entscheiden, wo die Kritik aufhört und die Affirmation beginnt. Mir scheint oft beides an genau derselben Stelle zu sein.“*⁵⁹⁹

⁵⁹⁶ Vgl. ebd., S.12. Das Projekt fand in den Jahren 2007 und 2008 in der *Shedhalle* statt und kritisierte diese Formen der Selbstorganisation, aber auch die prekären Arbeitsverhältnisse von Künstler/innen.

⁵⁹⁷ S. Gau/Schlieben, 2011, S. 21.

⁵⁹⁸ S. Jurt, 2012, S. 22.

⁵⁹⁹ S. Dziewor/Fraser, 2003, S. 86. Hier bezieht Fraser sich auf die Kritik von Stefan Germer an ihrem Projekt in der *EA-Generali Foundation*. Vgl. Germer, 1995, S. 90.

Wie das oben genannte Zitat deutlich macht, sieht Fraser autonomiekritische Praktiken als extrem widersprüchlich an, insbesondere weil sie sich durch eine Art der Affirmation auszeichnen, indem sie heteronome und instrumentalisierte Praktiken anwenden.

Mehrere Aspekte sind bei der Untersuchung von *Services* und Frasers Autonomiebegriff deutlich geworden: Zum einen, dass Fraser die Autonomie des Kunstwerks als ideologisch betrachtet, da sie die sozialen und ökonomischen Bedingungen künstlerischer Produktion verschleiert.⁶⁰⁰ Zum anderen geht Fraser davon aus, dass die Instrumentalisierung von Kunst für ökonomischen und symbolischen Profit durch die Autonomie des Kunstwerks bedingt ist, wie sie in dem Projekt in der *EA-Generali Foundation* gezeigt hat. Fraser zufolge haben Künstler/innen, indem sie Dienstleistungsstrukturen in die künstlerische Praxis einführten, eine affirmative Strategie gewählt. Wie deutlich geworden ist, bewegt sich insbesondere die Kritik von Frasers Arbeiten nah an der Affirmation.

Mir erscheint der Begriff der „Komplizenschaft“ angemessen, um einen abschließenden Blick auf *Services* zu werfen, weil dieser gerade die Verflochtenheit von Kritik und Affirmation verdeutlicht. Kritikalität bedeutet, Kritik an einem und innerhalb eines scheinbar unendlich dehnbaren kapitalistischen Systems zu artikulieren und sich dennoch gleichzeitig zum/zur unfreiwilligen Komplizen/Komplizin eines solchen Systems zu machen. Diesen Zustand der eigenen Involviertheit in den kritisierten Gegenstand, die unentwirrbare Verflechtung einer Person mit einem Kontext, einer Situation und/oder einer Handlung beschreibt Irit Rogoff mit dem Begriff der „Kritikalität“: *„In der Kritikalität haben wir diese doppelte Besetzung, in der wir sowohl vollständig mit dem Wissen der Kritik ausgerüstet und fähig zur Analyse sind, während wir zur selben Zeit die Bedingungen selbst teilen und leben, die wir durchschauen können.“*⁶⁰¹

Dieses Modell der „Kritischen Komplizenschaft“ lässt das traditionelle dialektische Modell, in dem künstlerische Kritik in Opposition zum Kunstbetrieb gesehen wurde, hinter sich und weiche, so Barbara Steiner, „hochkomplexen Verflechtungen“:

*„Die einstige Opposition zu wirtschaftlichen Bereichen bzw. zu kapitalistisch motivierten Wirtschaften, die Künstler/innen wesentlich angespornt hat, ihre Kritik an einem aus ihrer Sicht 'unmenschlichen System' zu artikulieren sind hoch komplexen Verflechtungen gewichen, die weder Künstler/innen noch Kunstinstitutionen ausnehmen. Kurzum: Die Vorstellung, Kunst als (idealistischen) Gegenpol zu anderen gesellschaftlichen Bereichen zu entwerfen ist im Verlauf des 20. Jhds. mit großer Geschwindigkeit erodiert.“*⁶⁰²

⁶⁰⁰ Vgl. Kapitel 4.5.2 zu Dienstleistungsbeziehungen.

⁶⁰¹ S. Rogoff, 2003.

⁶⁰² S. Steiner, 2010, S. 155.

Die zweite Phase der Institutionskritik hat dieses trügerische Selbstbild einer revolutionären Kraft zugunsten einer kritischen Haltung verabschiedet, d.h. die Teilnehmer/innen von *Services* sind sich bewusst, immer auch schon Teil der kritisierten Strukturen zu sein.⁶⁰³ Andrea Fraser verdeutlicht: *“We are the institution of art: The object of our critiques, our attacks, is always inside ourselves.”*⁶⁰⁴ Fraser sieht die ständige reflexive Beobachtung und Thematisierung der eigenen Involviertheit in dieses System als einzige Möglichkeit, das System zu bekämpfen, wie sie in ihrem Verständnis von Autonomiekritik verdeutlicht. Auch Barbara Steiner sieht die Herausforderung für Künstler/innen heute darin, innerhalb der Abhängigkeit von bestehenden Strukturen ein kritisches Verhältnis zu diesen zu entwickeln, also gleichzeitig in ökonomischen Strukturen zu arbeiten und diese gezielt in Frage zu stellen, sich im ökonomischen und künstlerischen Feld zu bewegen und die Gefahr der Vereinnahmung sowie die Möglichkeiten des Widerstands gleichermaßen auszuloten. Deshalb, so konstatiert auch Steiner, sei der Grad zwischen Kritik und Affirmation sehr schmal. Sie folgert:

*„Weil diese Grenzen fließend, Beziehungen kontingent und prekär geworden sind, erscheint es heute umso notwendiger, danach zu fragen, wer in wessen Auftrag agiert und wessen Interessen bedient. Und meiner Meinung nach sind es genau diese Fragen, die heute für alle Aktivitäten im Kunstfeld gestellt werden müssen.“*⁶⁰⁵

Diese Aussage macht deutlich, dass *Services* einen sehr wichtigen und notwendigen Ansatz für die heutige künstlerische Praxis darstellt, denn die Teilnehmer/innen von *Services* reflektieren sehr genau darüber, welchen Interessen ihre Projekte dienen, und zeigen somit, dass sie diese kritische Haltung einnehmen. So schreibt auch Irit Rogoff:

*„Die früheren pragmatischen Beziehungen, durch die der eine Bereich 'Dienstleistungen' für den anderen lieferte, sind einem Verständnis dessen gewichen, dass wir gemeinsam kulturelle Angelegenheiten konfrontieren und auch gemeinsam kulturelle Einsichten produzieren müssen.“*⁶⁰⁶

Es reicht somit nicht aus, wenn Künstler/innen und Kurator/innen die Bedingungen ihrer Praxis kritisch reflektieren, sondern auch Museen und Institutionen sowie das Publikum sollten ihre eigenen Bedingungen und Einstellungen hinterfragen und reflektieren, so Fraser.⁶⁰⁷ Steiner schlägt vor, dass durch die Entwicklung eines kritischen Publikums und einer kritischen Institution, eine produktive *„Atmosphäre des Streites“*⁶⁰⁸ geschaffen werden könne. Auch die Kurator/innen der *Shedhalle* Zürich sehen einen Ansatz in der Schaffung von

⁶⁰³ Vgl. Kravagna, 2001, S. 7.

⁶⁰⁴ S. Fraser, 2006b, S. 307.

⁶⁰⁵ S. Steiner, 2010, S. 155 ff.

⁶⁰⁶ S. Rogoff, 2003.

⁶⁰⁷ Vgl. Fraser, 2006a, S. 134.

⁶⁰⁸ S. Steiner, 2010, S. 161 f.

Projekträumen, welche „die Öffentlichkeiten als konfliktuelle Zonen verstehen, nicht als geschlossene Einheiten.“⁶⁰⁹ In diesem Zusammenhang schlägt Fraser vor, dass Künstler/innen, anstelle zu versuchen, Institutionen zu zerstören, diese von innen heraus verändern sollten, um auf diese Weise eine „kritische Institution“ zu schaffen. Da sie – wie in Kapitel 3.5 gezeigt – davon ausgeht, dass Künstler/innen immer schon dienen (und zwar der herrschenden Klasse) sieht sie die einzige künstlerische Freiheit darin, zu entscheiden, wem sie dienen: *“If we are always already serving, artistic freedom can only consist in determining for ourselves-to the extent that we can-whom and how we serve. This is, I think, the only course to a less contradictory principle of autonomy.”*⁶¹⁰ Diese Erkenntnis lässt auch in dem affirmativen Verständnis von Fraser zwar einen kleinen, aber dennoch möglichen Raum der Kritik.

7.4 Ausblick

Diese Arbeit hat deutlich gemacht, dass *Services* trotz einiger gescheiterter Vorsätze als ein wichtiges Projekt der institutionskritischen Praxis angesehen werden kann und insbesondere für Formen der kollektiven Selbstorganisation als Modell dienen kann. Neben dem Thema der Selbstorganisation, wurden in den Diskussionen von *Services* auch andere praktische Probleme von Künstler/innen angesprochen. Im Folgenden sollen einige mögliche Lösungsansätze aufgezeigt werden.

Ein Punkt, der in weiteren Projekten vertieft werden könnte, ist die Untersuchung der rechtlichen Rahmenbedingungen der künstlerischen Praxis, die *Services* nur teilweise anschnitt. Anhand von konkreten Verträgen und gesetzlichen Regelungen könnte über eine gesetzliche Verankerung von künstlerischen Honoraren gesprochen werden, wobei auch Vertreter/innen des *BBK* oder der *Künstlersozialkasse* hinzugezogen werden könnten.

Bettina von Dziembowski geht davon aus, dass es möglich wäre, eine Bemessungsgrundlage für künstlerische Honorare zu bilden oder einen Grundtarif festzulegen. Dies müsste ihrer Meinung nach aber auf breiter kulturpolitischer Basis geschehen und von der öffentlichen Hand, den Förderinstitutionen und Sponsoren mitgetragen werden.⁶¹¹ Die Diskussionen von *Services* bedürften einer Ausweitung auf mehrere sowohl politische als auch künstlerische Instanzen, um an Durchsetzungskraft zu gewinnen. Die Diskussionen von *Services* blieben

⁶⁰⁹ S. Gau/Schlieben, 2009, S. 222.

⁶¹⁰ S. Fraser, 1994, S. 160.

⁶¹¹ Vgl. Interview Dziembowski, s. Anhang.

hingegen größtenteils innerhalb eines befreundeten Künstler/innenkreises und konnten unter anderem deshalb keine weiteren Auswirkungen erzielen. Fest steht, dass Institutionen auch heute noch auf individueller Basis das künstlerische Honorar in Verhandlung mit dem Künstler/der Künstlerin festlegen und nur wenige Künstler/innen noch Verträge nutzen. Dziembowski verdeutlicht, dass es zwar Werkverträge gäbe, diese aber oft auf mündlichen Absprachen basieren würden.⁶¹² Um hier eine professionalisierte Vorgehensweise zu ermöglichen, wie Fraser es sich wünscht, müssten aber einheitliche Regelungen gefunden werden.

Auch auf seiten der Institutionen sind heute Probleme erkennbar, die ebenfalls in den Diskussionen von *Services* angesprochen wurden. Dziembowski weist darauf hin, dass viele, besonders kleinere Kunstinstitutionen selbst nur wenig Mittel hätten, Projekte von Künstler/innen zu finanzieren und sich wie viele Künstler/innen in finanziell prekären Situationen befänden.⁶¹³ Auch Sönke Gau und Katharina Schlieben gehen darauf ein, dass heutzutage hauptsächlich Groß- und Leuchtturmprojekte gefördert würden und Projekte von kleineren Gruppen, Initiativen und Institutionen, die eine kritische projektorientierte Praxis unterstützen, dabei zunehmend ins Hintertreffen geraten würden.⁶¹⁴ Hieran wird deutlich, dass, will man das kritische Potential von Projekten wie *Services* fördern, insbesondere kleine Institutionen und Strukturen wie der *Kunstraum* der *Universität Lüneburg* oder die *Shedhalle* in Zürich weiter gefördert und ausgebaut werden müssten.

Anhand des Projektes von Gau und Schlieben wurde zudem gezeigt, dass es notwendig ist, heutige Förderstrukturen, die noch auf einem alten Werkbegriff beruhen, zu überarbeiten und an die künstlerische Praxis anzupassen. Auch Bettina von Dziembowski verdeutlicht, dass projektorientierte Arbeiten die Modi der Bezahlung verändert hätten und bei ortsbezogenen Arbeiten die Materialkosten, die Aufenthaltskosten und das Honorar für Künstler/innen bezahlt werden müssen. Gau und Schlieben stellen fest, dass viele Institutionen als auch Förderstrukturen nach wie vor auf die Präsentation von „objekthaften“ Kunstwerken ausgelegt seien, d.h. eine traditionelle Werkästhetik unterstützen.⁶¹⁵ Sie machen deutlich, dass sich die Bedingungen, unter denen recherchebasierte, partizipative und kontextbezogene Kunstproduktion heute stattfindet, nicht wesentlich verbessert hätten und fordern vor allem

⁶¹² Vgl. Interview Dziembowski, s. Anhang.

⁶¹³ Vgl. Interview Dziembowski, s. Anhang

⁶¹⁴ Vgl. Gau/Schlieben, 2011, S. 218.

⁶¹⁵ Vgl. Gau/Schlieben, 2011, S. 218.

neue Ansätze der Kulturförderung, die nicht werk- und spartenorientiert sind. Zudem gäbe es zunehmend Probleme bei der Realisierung von Projekten kleinerer Gruppen, Initiativen und Institutionen, da nur der Transport von fertigen Kunstwerken sowie die Reisekosten der dazugehörigen Künstler/innen zu den entsprechenden Vernissagen finanziell unterstützt würden, nicht aber Künstler/innenhonorare und Produktionskosten.⁶¹⁶ Viele Stiftungen seien nicht auf immaterielle, recherche- kommunikations- und kontextorientierte Kunstpraktiken vorbereitet und hätten darüber hinaus nur ein geringes Wissen über Fördernotwendigkeiten derselben, so die Kurator/innen. Dies äußere sich in engen Werkdefinitionen, starren Förderkategorien und festgelegten Zeitythmen, welche für Produktionen kategorisch vorausgesetzt werden, welche die Förderung von Projekten und damit indirekt auch die Möglichkeiten ihrer Realisierung beeinflusse.⁶¹⁷ Gau und Schlieben fordern von Kunstinstitutionen sowie Institutionen der Kulturförderung eine Analyse der Methoden von künstlerischen Arbeitsweisen und Produktionsbedingungen, um Möglichkeiten einer effizienten Finanzierung auszuarbeiten:

„Solange aber bei vielen staatlichen und privaten Förderinstitutionen nicht einmal Honorare von KünstlerInnen für Neuproduktionen beantragt werden können, sondern anscheinend stillschweigend von einer zu einem späteren Zeitpunkt zu erwartenden Entlohnung oder Anerkennung durch den Kunstmarkt ausgegangen wird – was wiederum zumindest teilweise eine Materialisierung des Projektes als käufliches Produkt voraussetzt und immaterielle, temporäre und interventive Projektformate ausgrenzt – wird eine vielstimmige Kunstproduktion, die mit verschiedensten Formen und Strategien operiert, es weiterhin schwer haben realisiert zu werden und heterogene (Teil-)Öffentlichkeiten zu generieren.“⁶¹⁸

Dies zeigt, dass Praktiken, die nicht auf der Produktion von Objekten beruhen, sondern immaterielle Werte schaffen, von bestimmten institutionellen Kategorisierungen noch heute diskriminiert werden und die Produktionsverhältnisse von Projektarbeit noch immer nicht in allen Institutionen angekommen sind. Obwohl Institutionen nach kritischer und objektorientierter Kunst verlangen, erschweren die finanziellen und rechtlichen Rahmenbedingungen auch heute noch deren Realisierung. Gau und Schlieben sprechen auch von einer *„Wissens- und Kommunikationslücke“*⁶¹⁹ zwischen Künstler/innen und Institutionen. Sie fordern eine Überarbeitung der Fördersysteme, bei der besonders kleine Institutionen berücksichtigt werden sollten, die innovative künstlerische Ansätze unterstützen.

⁶¹⁶ Vgl. ebd., S. 221.

⁶¹⁷ Vgl. Gau/Schlieben, 2011, S. 222.

⁶¹⁸ S. Gau/Schlieben, 2011, S. 222.

⁶¹⁹ S. ebd., S. 223.

Für den *Kunstraum* bietet diese Arbeit einen Ansatz der Dokumentation von vergangenen Projekten. Um die Materialien auch für weitere Projekte verwertbar zu machen, könnten die Filme von *Services* transkribiert werden. Sie könnten zudem entweder online oder im Rahmen eines lokalen Zugangs (beispielsweise einer Computerstation im *Kunstraum*) einem breiterem Publikum zugänglich gemacht werden.

III. Anhangsverzeichnis

- Anhang 1** Interview mit Bettina von Dziembowski, Gedächtnisprotokoll
- Anhang 2** Presseinformation Kunstraum, 1994
- Anhang 3** Bildmaterial zur Ausstellung
- Anhang 4** Fragebogen über Arbeitsbedingungen von Künstler/innen von Helmut Draxler/ Andrea Fraser
- Anhang 5** *Artists' Reserved Rights Transfer and Sale Agreement* von Seth Siegelaub und Bob Projanski
- Anhang 6** Dokumente über die *Art Workers Coalition* auf CD
- Anhang 7** Filmaufnahmen von Services Section 1-6 sowie die Öffentliche Präsentation von Services auf DVD

Anhang 1: Interview mit Bettina von Dziembowski, Gedächtnisprotokoll

Geführt am 25. Januar 2012, Springhornhof Neuenkirchen

Bettina von Dziembowski war zur Zeit von *Services* wissenschaftliche Hilfskraft des Kunstraums. Sie und auch einige andere Studentinnen haben an den Diskussionen von *Services* teilgenommen (außerdem auch Vera Kockot, Elize Bisanz, Stefanie Sembill, Andrea Kroksnes). Heute ist Bettina von Dziembowski Leiterin des *Springhornhofs* Neuenkirchen.

Das folgende Interview beruht auf einem Gedächtnisprotokoll und ist deshalb in der dritten Person geschrieben. Zur besseren Übersichtlichkeit wurde es in thematische Sektionen unterteilt.

Zur studentischen Beteiligung

Auf die Frage hin, warum die Studierenden nicht an den Diskussionen teilnehmen durften, antwortet Dziembowski dass sie verstehen könne, dass *Services* als Gedanken- und Erfahrungsaustausch zwischen Künstler/innen gedacht war und nicht als Podiumsdiskussion oder als studentische Veranstaltung. Vielleicht habe es im Vorfeld aber auch Missverständnisse über die studentische Beteiligung gegeben, da bei *Services* unterschiedliche Interessen aufeinander getroffen seien. Doch sei es schade gewesen, da die Student/innen natürlich neugierig und interessiert an der Veranstaltung gewesen seien. Es habe zwar ein Seminar im Vorfeld gegeben, in dem man sich mit theoretischen Texten beschäftigt hatte, aber an dem Symposium selbst durften die Student/innen nicht teilnehmen. Die Aussage von Fraser, dass man die Frage der studentischen Beteiligung in den drei Tagen vor dem Symposium so kurzfristig nicht hätte geklärt werden können, sei aber nicht der Grund dafür gewesen. Trotzdem kann Dziembowski verstehen dass Andrea Fraser als Veranstalterin des Symposiums „hochnervös“ und „angespannt“ gewesen sei. Schließlich habe sie die anderen Künstler/innen am Tisch auch gekannt und musste sich in ihrer Position präsentieren. Die Diskussion verändere sich natürlich auch, wenn Publikum anwesend sei, so Dziembowski. Vielleicht habe Andrea Fraser Angst gehabt, dass die Situation außer Kontrolle gerate. Jedoch wollten die Student/innen sich gar nicht unbedingt mit einer eigenen Position einbringen, sondern einfach nur zuhören. Auf die Frage hin, ob die Studierenden Fraser schon kannten, sagte Dziembowski, dass sie sich bereits mit ihrer Praxis beschäftigt hatten und sie ihnen besonders durch ihre *Gallery Talks* bekannt war. *Services* bezeichnet Dziembowski als eines ihrer diskursivsten Projekte, andere Arbeiten seien „bildhafter“ gewesen.

Zum Vergleich von künstlerischer Projektarbeit mit einer Dienstleistung aus dem ökonomischen Feld:

Auf die Frage hin, ob sie dem Vergleich von Kunst mit einer Dienstleistung zustimme, antwortet Dziembowski, dass das Ideal natürlich sei, dass der Künstler/die Künstlerin unabhängig und frei in seinen Äußerungen arbeite. Trotzdem gäbe es ein gesellschaftliches Umfeld, das ihn beeinflusse. Sie hält dies für eine sehr spannende Frage, die besonders in der Kontextkunst virulent geworden sei.

Zu den finanziellen Rahmenbedingungen von Künstler/innen

Auf die Frage hin, ob die Finanzierung nicht eine Schnittstelle zwischen künstlerischer Projektarbeit und Dienstleistungen darstelle, da beide ein Arbeitsverhältnis darstellen, für das

Lohn an den Dienstleister/die Dienstleisterin bzw. den Künstler/die Künstlerin bezahlt werden muss, antwortet Dziembowski, dass Institutionen sich natürlich darüber Gedanken machen müssten, wie sie Außenprojekte, bzw. Projektarbeit finanzieren. So wolle der Künstler/die Künstlerin die Produktionskosten meistens von der Institution finanziert kriegen, was aber nicht immer möglich sei. Bei ortsbezogenen Arbeiten müssten die Materialkosten, die Aufenthaltskosten und das Honorar für den Künstler/die Künstlerin bezahlt werden - zumindest in seriösen Kunstinstitutionen, so Dziembowski. Das Honorar sowie die anderen Kosten würden zwischen Institution und Künstler/in verhandelt werden. Es gäbe Werkverträge, oft basiere dies aber auch auf mündlichen Absprachen. Zudem hänge es auch vom Künstler/von der Künstlerin ab: Einige hätten mehr, einige weniger finanziellen Rückhalt. Einige würden auf bestimmte Honorare bestehen, andere seien schon froh, dass sie überhaupt einen Raum kriegen, wo sie etwas verwirklichen können. Viele Künstler/innen seien auch wie die Institutionen in finanziell prekären Situationen. Die Verhandlungen würden aber auf Augenhöhe statt finden. Wenn Künstler/in und Institution aufeinander treffen, müssten beide Parteien sich einigen und Rahmenbedingungen vereinbaren. Wenn durch vertraglich festgelegte Rahmenbedingungen die Ausstellungsprojekte teurer würden, könnten die meisten kleineren Institutionen dies nicht mehr finanzieren.

Auf die Frage hin, ob es nicht auch Kunstinstitutionen gäbe, die mehr zahlen könnten, antwortet Dziembowski, dass sie von der Position eines Kunstvereins aus spreche, und nicht beurteilen könne, wie es genau im Museumsbereich aussehe. Sie geht davon aus, dass man zwar Bemessungsgrundlagen bilden oder einen Grundtarif festlegen könnte, dies dann aber auf breiter kulturpolitischer Basis geschehen müsste und durch die Öffentliche Hand, die Förderinstitutionen und Sponsoren mitgetragen werden müsste.

Zu den rechtlichen Rahmenbedingungen von Künstler/innen

Auf die Frage, ob im Zusammenhang mit den Rechten von Künstler/innen an ihrem Werk schon Probleme aufgetaucht seien, z.B. wenn der Künstler/die Künstlerin nicht wollte, dass das Werk in einem bestimmten Kontext präsentiert wird, antwortet Dziembowski, dass dies weniger ein Problem der Kunstvereine darstelle, da diese in der Regel aktuelle Ausstellungen gemeinsam mit den Künstler/innen entwickeln würden. Meistens sei dies Verhandlungssache. Auch wenn die Künstler/innen andere Vorstellungen hätten, würde man sich einigen, da man die Arbeit des Künstlers/der Künstlerin ja auch schätze und ihn deswegen eingeladen habe. Wenn Außenarbeiten verändert oder renoviert werden müssten, werde dies in Rücksprache mit dem Künstler/der Künstlerin getan. Nur einmal habe es einen Konflikt mit einer Künstlerin bei einem auf Dauer angelegten Außenprojekt gegeben, an dem mehrere Künstler/innen zu gleichen Konditionen beteiligt waren. Eine Künstlerin habe verlangt, dass ihre Arbeit nach einem gewissen Zeitraum demontiert wird, was Dziembowski darauf zurückführt, dass ihr das Honorar zu gering war. Mit dieser Künstlerin habe man das Projekt aber abgebrochen. Auf die Frage hin, wie lange Außenarbeiten allgemein ausgestellt werden, antwortet Dziembowski, dass sie für einen unbegrenzten Zeitraum ausgestellt würden. Dem Springhornhof werde das Land zur Verfügung gestellt und je nach Material (Holz, Stahl) würden die Arbeiten sich unterschiedlich lange halten. Die Institution würde sich dann um die konservatorische Erhaltung kümmern und Arbeiten, wenn nötig, renovieren.

Zu der Tätigkeit des Kurators/der Kuratorin

Auf die Frage hin, inwiefern sich kuratorische Arbeit durch projektorientierte Arbeit verändert habe, antwortet Dziembowski, dass die Schwerpunkte der Arbeit sich verändert hätten. Bei der Malerei müsse der Kurator/die Kuratorin Werke auswählen, kompilieren und akzentuieren. Je nachdem ob bei einer Gruppenausstellung oder einer Einzelausstellung

müsse er Leihgaben akquirieren. Dies sei mit einer stärkeren Arbeit des Kurators/der Kuratorin verbunden, aber die Arbeit sei am weitesten vom Künstler/von der Künstlerin entfernt. Bei Projektarbeit hingegen sei eine engere Zusammenarbeit notwendig. Dabei sei es wichtig, dass der Kurator/die Kuratorin die räumlichen, sozialen und organisatorischen Bedingungen vor Ort kenne. Besonders bei jüngeren Künstler/innen stelle der Kurator/die Kuratorin einen wichtigen Ansprechpartner/eine wichtige Ansprechpartnerin dar, da er/sie derjenige/diejenige sei, der/die über die örtlichen Verhältnisse Bescheid wisse und die Kontakte vor Ort habe. Der Kurator/die Kuratorin sei somit sozusagen der/die „Koproduzent/in“ des Projektes. Zudem schaffe er/sie die lokale Öffentlichkeit, was auch für den Künstler/die Künstlerin sehr wichtig sei. Die Frage, ob dies nicht hauptsächlich organisatorische Tätigkeiten seien, bejaht Dziembowski. Es seien aber auch durchaus inhaltliche Tätigkeiten. So habe sich z.B. bei dem Projekt „Park der unerwünschten Skulpturen“ schon während den Vorgesprächen ein Konzept entwickelt. Der Kurator/die Kuratorin könne dann Vorschläge für Standorte geben und kenne auch die Vorgeschichte von bestimmten Orten. Er/sie könne das Projekt noch einmal aus einer anderen Perspektive betrachten und diese Perspektive beeinflusse maßgeblich die Entstehung des Werkes. Die Arbeit stelle somit eine Art „Teamwork“ dar. Dziembowski betont aber, dass Künstler/innen auch den Austausch suchen würden und ihn bräuchten.

Zur Autonomie des Künstlers/der Künstlerin

Auf die Frage hin, ob der Künstler/die Künstlerin nicht auch seine/ihre Autonomie behalte, wenn er/sie einen Auftrag bekomme, antwortet Dziembowski, dass die Institution wolle, dass der Künstler/die Künstlerin seine/ihre eigene Position vertritt. Trotzdem habe eine Institution häufig auch ein bestimmtes Interesse, z.B. den Ortskern zu beleben, eine Landmarke zu setzen, die Touristen anzieht oder eine Gedenkstätte zu schaffen. Die Institution setze somit bestimmte Rahmenbedingungen. Trotzdem erwarte sie auch von dem Künstler/der Künstlerin, andere Gesichtspunkte einzufügen und alles noch mal aus der Distanz zu betrachten. Sie würde ja nicht einfach sagen: „Gestalte mal den Eingangsbereich neu.“ Und dann würde der Künstler/die Künstlerin genau das machen, was sie wolle. Dann, so Dziembowski, könne sie das ja auch selber machen oder einen Landschaftsgärtner beauftragen. Sie nennt auch das Beispiel eines Architekten: An ihn würden gewisse Anforderungen gestellt werden und der Auftraggeber habe ein bestimmtes Interesse. Sie z.B. würde eine gewisse Ästhetik der Brücke und eine Statik, die hält, erwarten. Kunst habe in diesem Sinne aber keine Form von Funktionalität. Wenn sie z.B. einen Künstler/eine Künstlerin eine Brücke bauen lasse, dann würde sie erwarten, dass er etwas impliziert, was die Brücke reflektiere. Sie erwarte gewissermaßen, dass er das „Brückenhafte“ an der Brücke reflektiere und herausstelle. Das habe etwas Modellhaftes. Dass der Künstler/die Künstlerin grundsätzliche Fragen unserer Zeit stelle und auch andere Kontexte mit einbeziehe. Sie wünsche sich eine andere Form der Reflexion, ein Konzept, das aus der Reflexion erwachsen ist. Auf die Frage hin, ob man dies auch als ihr Verständnis von Kunst allgemein sehen könne, lacht Dziembowski und bejaht dies, weist jedoch darauf hin, dass das Beispiel der Brücke vielleicht etwas banal sei.

Zur Immaterialität

Auf die Frage hin, ob sie damit übereinstimme, dass „Immaterialität“ als eine Gemeinsamkeit von künstlerischer Projektarbeit und Dienstleistungen gesehen werden kann, sagt Dziembowski, dass man zwar immer von einer „Dematerialisierung“ des Kunstwerks sprechen würde, fragt sich aber, ob es eine solche Immaterialität überhaupt gibt. Mit Bezug auf die Konzeptkunst weist sie darauf hin, dass es auch Kunst gebe, die in Form von kommunikativen Prozessen in Form einer Dokumentation existieren würden. Viele

Kunstwerke würden gar keine dauerhafte Form annehmen, was ihr im Nachhinein aber manchmal bedauerlich erscheine. *Services*, so Dziembowski, sei ein gutes Beispiel dafür: Erst seien es und die Materialien an der Pinnwand, dann die Publikation und schließlich die Videos. Letztlich sei die Frage, wo der Künstler/die Künstlerin seine/ihre Arbeit eine Form annehmen lasse und ob das Publikum wolle, dass es eine Form annimmt.

Zur Relevanz von Services

Auf die Frage hin, ob sie finde, dass die Fragen, die *Services* stellt, heute noch relevant sind, antwortet Dziembowski, dass sie denkt, dass man heute vieles entspannter sehen würde. *Services* frage aber schon viele grundsätzliche Fragen. So würden Andrea Fraser und Helmut Draxler danach fragen, inwiefern Künstler/innen durch Institutionen vereinnahmt würden. Diese Fragen seien aber sehr von einem künstlerischen Ethos getragen. Früher habe man viele Interessenkonflikte austragen müssen, es habe sozusagen „strengere Rollenspiele“ gegeben, in denen jeder seine Position beweisen musste. Heutzutage habe man aber schon mehr Erfahrung mit der Umsetzung von Projekten und wisse auch, welche Probleme Projektarbeit mit sich bringe.

Kritik an Services

Zu der Frage, was Frau von Dziembowski verbesserungswürdig an *Services* fände, antwortet sie dass ein studentisches Seminar das Wissen damals gut aufarbeiten und neu organisieren hätte können. Sie hätte ein offeneres Forum, wo Student/innen und Interessierte als Publikum teilnehmen können, schön gefunden. Dass es keine Podiumsdiskussion oder Lehrveranstaltung sein sollte, verstehe sie aber und habe sie auch damals verstanden. Vielleicht sei damals auch gedacht worden, dass die Studenten nur teilnehmen wollten, weil so viele berühmte Leute am Tisch saßen, wie „Groupies“ sozusagen. Dem sei aber nicht so gewesen. Dziembowski sieht die Form der Präsentation von Texten auch kritisch. In *Services* werde eine sehr kunstimmanente Diskussion geführt. Es gehe immer um die Analyse von Kunstinstitutionen. Dziembowski denkt, dass man heute einen erweiterten Blick hat und eher danach fragt, welche Rolle künstlerische Projekte im gesellschaftlichen Umfeld haben könnten. Heute, so Dziembowski, schaue man auch über die Mauern der Institutionen und der Kunstprojekte hinaus.

Zur Bedeutung von Services

Die Frage, ob sie *Services* für eine bedeutende Ausstellung halte, bejaht Dziembowski. Aber auch andere Ausstellungen zu der Zeit seien bedeutend gewesen, so z.B. *Fast Forward* im *Kunstverein Hamburg*. Sie sei damals sehr durch ihr Umfeld geprägt worden. Andreas Siekmann habe mal eine Landkarte der Kunstszene der 1990er Jahre im *Künstlerhaus Bremen* ausgestellt, die sie sehr interessant fand und in der sie sich wieder gefunden habe. Sie habe damals aber auch angefangen in Hamburg bei einem Privatsammler zu arbeiten und habe die Dinge dadurch noch einmal aus einer ganz anderen Perspektive gesehen, außerhalb des „Schutzraumes“ Uni Lüneburg. Allerdings sei die institutionskritische Kunst eine Form der Kunst, die sehr gut an die Uni passe, da man gegenseitig voneinander profitieren könne. Von den Student/innen als Publikum könne man einiges erwarten, zudem gäbe es eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Material innerhalb von Seminaren.

Zur Ausstellungsform:

Dziembowski findet, dass das Projekt *Services* einen sehr diskursiven Ansatz darstellte. *Services* sei eine Art Mischform zwischen Ausstellung und Lesezimmer, besonders auch durch die Bereitstellung von Material an einer Pinnwand. Man konnte sich auch Material mitnehmen und es kopieren. Sie weist darauf hin, dass diese Form der Ausstellung damals aber auch beliebt war und nennt sie eine „komische Chimäre“. Jeder anständige Ausstellungsraum habe eine Leseecke und den Zugang zu bestimmten Materialien für das Publikum gebraucht. Als eine Art Behauptung von Zugänglichkeit und Offenheit. Viele Besucher/innen sahen sich nur ein paar Seiten an. Es sei fast schon eine Konvention gewesen, einen Stapel Bücher und Dokumente auf einem Podest zu präsentieren. Dziembowski nennt es auch „*Kontext Chique*“. Bei keinem Kurator durfte das fehlen.

Anhang 2: Presseinformation Kunstraum, 1994

Kunstraum der Universität Lüneburg

Lüneburg, Januar 1994

Presseinformation

1. Ein innovatives Modell

Die Universität Lüneburg stellt am 24. Januar 1994 das Projekt Kunstraum mit der Eröffnung der Ausstellung »Services« der Öffentlichkeit vor. Zur Entwicklung der Konzeption und zur Organisation dieses Ausstellungsprojekts wurden Andrea Fraser (New York), Teilnehmerin an der 45. Biennale von Venedig 1993, und Helmut Draxler, Leiter des Kunstvereins München, eingeladen. Als erste europäische Universität hat die Universität Lüneburg im Jahre 1993 einen beständigen Ort eingerichtet, in dem herausgehobene Positionen der internationalen zeitgenössischen Kunst bzw. des kritischen und wissenschaftlichen Kunstdiskurses vorgestellt und mit der universitären Lehre verbunden werden. Das Projekt Kunstraum der Universität Lüneburg, das von der Stiftung Niedersachsen (Hannover) gefördert wird, will ein Forum für den Dialog und die Begegnung zwischen den heute stark segregierten künstlerischen und wissenschaftlichen Gemeinschaften sein. Die künstlerische Arbeit wird dabei als impulsgebender und zugleich integrierter Bestandteil eines umfassenderen Diskurses verstanden, der durch Begleitveranstaltungen, Forschungsprojekte und eine Publikationsreihe getragen wird. Das bedeutet zum einen, daß in den Ausstellungen vor allem solche künstlerischen Positionen berücksichtigt werden, die ein Interesse an der Kommunikation mit universitären Disziplinen zeigen. Zum anderen wird damit angestrebt, einen Diskurs über Kunst bzw. den weitergefaßten Rahmen des ästhetischen Feldes zu initiieren, der eine Reihe unterschiedlicher Perspektiven einbezieht: Es sind dies neben der Kunstgeschichte und Kunstkritik vor allem die Soziologie, Ökonomie, Philosophie, die Sprach-, Kommunikations- und Medienwissenschaft, die Ökologie sowie die Kulturinformatik. Mit dem Anspruch, ein Forum für den Austausch zwischen künstlerischen und wissenschaftlichen Gemeinschaften zu schaffen, sowie den verfügbaren Realisierungsmöglichkeiten stellt das Projekt Kunstraum der Universität Lüneburg ein innovatives Modell dar, daß sich ganz wesentlich sowohl von anderen kunstaustellenden Institutionen, als auch von anderen universitären Lehrprogrammen abhebt.

2. Besonderheiten im Kontext kunstaustellender Institutionen

Die Integration in universitäre Strukturen unterscheidet die vorgesehenen Aktivitäten konzeptionell von Ausstellungsinstitutionen wie Kunstvereinen, Kunsthallen oder Künstlerhäusern. Diesen Institutionen fehlen vergleichbare Möglichkeiten, eine "kulturräsonierende Öffentlichkeit" (Habermas) herzustellen, Kunstaustellungen kontinuierlich durch einen wissenschaftlichen Diskurs vorzubereiten und zu begleiten, oder kunstbezogene Forschungsergebnisse zur Diskussion zu stellen.

Unterschiede zur Ausstellungspraxis an Kunsthochschulen und Akademien sind, abgesehen von der Einbindung in einen wissenschaftlichen Diskussions- und Forschungszusammenhang, auch darin zu sehen, daß die künstlerische Produktion für den Kunstraum nicht vorrangiger Ziel- und Orientierungspunkt ist. Die künstlerische Arbeit ist integrierter Bestandteil eines umfassenderen Diskurses, dem sie allerdings die entscheidenden Anlässe und Anstöße gibt. Partiiellen Modellcharakter für das Projekt Kunstraum haben die Ausstellungsinstitutionen amerikanischer Universitäten. Diese Institutionen

beschränken sich jedoch im allgemeinen auf die Organisation von Ausstellungen bzw. auf das Anlegen von Sammlungen, ohne eine Integration in den universitären Forschungs- und Lehrbetrieb zu leisten. Das Modell der Universität Lüneburg hingegen zielt auf eine in wissenschaftliche Arbeit eingebundene Ausstellungstätigkeit, die zugleich auch eine berufsfeldbezogene Qualifizierung der Studierenden bedeutet. Es handelt sich somit auch um ein innovatives Modell in der internationalen Universitätslandschaft.

3. Besonderheiten des universitären Kontextes

In dem vor sieben Jahren eingerichteten Fachbereich Kulturwissenschaften der Universität Lüneburg, in dem eine integrierte Ausbildung in geistes-, sozial- und wirtschaftswissenschaftlichen Fächern sowie in Angewandter Informatik stattfindet, sind zur Zeit rd. 1500 Studierende eingeschrieben. Angesichts der überaus großen Nachfrage aus dem gesamten Bundesgebiet mußte vor zwei Jahren ein NC verhängt werden, der nur noch rd. 20% der Bewerber/innen die Aufnahme des Studiums der "Angewandten Kulturwissenschaften" ermöglicht. Rd. 500 dieser Studierenden haben das Fach "Bildende Kunst" als erstes oder zweites Hauptfach gewählt.

Einer der Schwerpunkte der Ausbildung, die sich durch ihre interdisziplinäre Orientierung, ihren mehr problem- als disziplinentorientierten Charakter, wie auch durch die bewußte Berücksichtigung der zeitgenössischen Kunst von den traditionellen, überwiegend historisch orientierten kunstbezogenen Studiengängen unterscheidet, zielt auf die Vorbereitung für qualifizierte Tätigkeiten im schwach professionalisierten Feld der zeitgenössischen Kunst, wie z. B. Kunstkritik und Kunstjournalismus, Ausstellungsmanagement, Tätigkeit im Galerien- und Ausstellungssystem oder Art Consulting.

Das aus dem Diskussionszusammenhang des Labors Kunst & Wissenschaft der Universität Lüneburg entwickelte Konzept für den Kunstraum nimmt im Sinne antizipatorischer Sozialisation und Professionalisierung in diesem Zusammenhang einen zentralen Stellenwert ein. Die Aktivitäten im Ausstellungsbereich, die kunstbezogene Forschung und die Intensivierung der Kontakte zwischen Universität und Kunstwelt dienen auch der Erhöhung des Praxisbezugs der Ausbildung. Die Studierenden werden an der Vorbereitung und Organisation der Ausstellungsprojekte wie auch am kunstbezogenen Forschungsprogramm, das sich gleichermaßen auf Fragen der Produktion, Vermittlung und Rezeption von Kunst bezieht, in maßgeblicher Form beteiligt. Ein besonderer Vorzug einer Ausstellungsinstitution mit Anbindung an eine Universität mit kunst- und kulturwissenschaftlicher Orientierung ist darin zu sehen, daß sie eine diskutierende, kritische Öffentlichkeit über die künstlerische Produktion bzw. über kunstbezogene Forschung herstellen kann.

4. Die vorgesehenen Aktivitäten

Bei der praktischen Realisierung der mit dem Projekt Kunstraum verbundenen Zielsetzungen werden die speziellen Bedingungen und Möglichkeiten, die an Universitäten gegeben sind, berücksichtigt. Geplant sind Aktivitäten in folgenden Bereichen:

a. Ausstellungen

Vorgestellt werden wichtige Positionen des internationalen Kunstdiskurses. Die Eröffnungsausstellung »Services« im Januar 1994 wird durch einen mehrtägigen Workshop vorbereitet, an dem Vertreter/innen von Ausstellungsinstitutionen aus der Bundesrepublik und der Schweiz sowie eine Reihe amerikanischer und deutscher Künstler/innen teilnehmen. Die Ausstellungen des ersten Halbjahres 1994 werden mit Künstler/innen aus dem Teilnehmerkreis dieses Workshops realisiert. Michael Clegg und Martin Guttmann (New York / Florenz), die bereits im Sommersemester 1993 ein Seminar an der Universität Lüneburg abgehalten haben, wurden für Februar - April 1994 zu einer Installation ihrer "Offenen Bibliotheken" in Lüneburg eingeladen. Renée Green (New York / Berlin) ist für ein Ausstellungsprojekt im Sommersemester 1994 vorgesehen.

Die Ausstellungen werden in enger Zusammenarbeit mit den Künstlern bzw. Künstlerinnen und Kuratoren realisiert. Die künstlerische Arbeit sollte nach Möglichkeit die besonderen Eigenschaften des Ortes nutzen, d. h. sowohl den räumlichen Vorgaben als auch dem sozialen Kontext und den daraus resultierenden Möglichkeiten des Diskurses Rechnung tragen.

b. Begleitveranstaltungen

Die Ausstellungen werden durch Seminare, Workshops, Vorträge, Künstler- und Kuratoren-Visiten, Werkpräsentationen, Symposien und Podiumsdiskussionen vorbereitet und begleitet. Außerdem werden im Kunstraum künstlerische Filme bzw. Filme über Kunst gezeigt. Die Veranstaltungen besitzen sowohl didaktische als auch analytische und produktive Funktionen für die Ausstellungen.

c. Forschung

Die kunst- und kunstweltbezogene Forschung ist außerhalb kunsthistorischer Zusammenhänge in der Bundesrepublik nur schwach entwickelt, was nicht zuletzt auf die starke Segregation von wissenschaftlicher und künstlerischer Welt zurückzuführen ist. Aus den Aktivitäten des Projekts Kunstraum erwachsen notwendigerweise Fragestellungen für begleitende und anschließende Forschung auf den Gebieten der Produktion, Rezeption und Vermittlung von Kunst, sodaß sich auf diese Weise für das bereits in der Vergangenheit an der Universität Lüneburg entwickelte kunstbezogene Forschungsprogramm eine Reihe neuer Perspektiven und Anknüpfungsmöglichkeiten ergeben.

Der Kunstraum wird auch als Ort der Präsentation von kunstbezogenen Forschungsergebnissen fungieren. Dabei ist sowohl an Informationsausstellungen gedacht, wie auch an wissenschaftliche Vorträge zu zentralen Forschungsergebnissen, die mit einem Kreis externer Experten öffentlich diskutiert werden.

Für das Jahr 1994 sind drei Forschungsprojekte eingeplant: a) Eine Studie, die sich ausgehend vom Projekt von Clegg & Guttmann mit der Positionsbestimmung von "Kunst im öffentlichen Raum" in den 90er Jahren beschäftigt. b) Ein Projekt, das sich mit dem kunsthistorisch wie auch künstlerisch bedeutenden filmischen Werk des belgischen Filmemachers Jef Cornelis befaßt. c) Eine internationale Vergleichsstudie, in der die Kunstwelt des benachbarten Hamburg mit den Kunstwelten von München und Wien verglichen wird.

d. Publikationen

In einer Publikationsreihe werden die Ergebnisse, die sich aus der Ausstellungstätigkeit, dem darum angelagerten theoretischen Diskurs und den wissenschaftlichen Forschungsprojekten ergeben, veröffentlicht. Für die Jahre 1994 und 1995 sind mehrere Publikationen vorgesehen. Ein Katalog wird sich auf das Projekt »Services« beziehen, ein weiterer Katalog auf das filmische Werk von Jef Cornelis und eine dritte Publikation mit dem Arbeitstitel "Kunst und ihre Öffentlichkeit" wird die wesentlichen Ergebnisse der übrigen Projekte zum Inhalt haben (u. a. ausstellungsbezogene Texte, Dokumentationen, Diskussionen, Forschungsergebnisse). Außerdem wird ein Band herausgegeben, zu dem von künstlerischer Seite wichtige Vertreter der Kontext-Kunst und von wissenschaftlicher Seite Autoren, die sich mit dem "ästhetischen Feld" (Bourdieu) der zeitgenössischen Kunst beschäftigen, beitragen.

5. Vorausgegangene Aktivitäten an der Universität Lüneburg

Das Projekt Kunstraum stellt die logische Weiterentwicklung und Intensivierung der in der Vergangenheit an der Universität Lüneburg unternommenen

Bemühungen um ein innovatives Ausbildungsmodell dar, das sich durch eine interdisziplinäre Orientierung und die Verbindung von Theorie, Forschung und Praxis auszeichnet. Zu nennen sind z. B. die Integration von externen Experten in die Lehre, die durch Seminare vorbereiteten regelmäßigen Exkursionen zur Art Cologne und die Planung und Realisierung der Ausstellung "auf Bewährung" (Museum für das Fürstentum Lüneburg, 1991, u. a. mit Guillaume Bijl, Franz Erhard Walther, Anna Oppermann, Bogomir Ecker, organisiert von Babette Peters, Karlheinz Schmid und Diethelm Stoller), die im Jahre 1991 rd. 5000 Besucher nach Lüneburg führte. Im Rahmen des kunstbezogenen Forschungsprogramms der Universität wurde zu dieser Ausstellung eine Studie durchgeführt, die sich auf differenzierte Befragungen von rd. 500 Besuchern stützen konnte. Auf dieser Basis erfolgten 1993 weitere Repräsentativerhebungen in den Hamburger Ausstellungen "Backstage" und "Der zerbrochene Spiegel" (rd. 600 Befragungen), die der Grundlagenforschung im Bereich der Kunstsoziologie und -psychologie bzw. der Kunstökonomie dienen. 1993 wurde in Hamburg darüberhinaus eine empirische Evaluationsstudie zu den Offenen Bibliotheken von Clegg & Guttman durchgeführt. In den vergangenen Jahren wurden an der Universität Lüneburg in Zusammenarbeit mit der Deutschen Gesellschaft für Informatik drei "HyperKult"-Symposien mit Beteiligung von Künstler/innen und Kunsttheoretiker/innen veranstaltet. Das vom Labor Kunst & Wissenschaft organisierte internationale Symposium "Interface II" (Hamburg 1993), brachte rd. 100 namhafte Wissenschaftler, Kunsttheoretiker und Künstler (u. a. Heinz von Förster, Ivan Illich, Sigfried J. Schmidt, Peter Weibel, Jeffrey Shaw) zusammen. Außerdem waren im Rahmen der beständigen Veranstaltungsreihe des Labors Kunst & Wissenschaft in den vergangenen Jahren eine Reihe von Kunstkritiker/innen, Künstler/innen und Kurator/innen zu Vorträgen, Werkpräsentationen, Workshops und Diskussionen an der Universität Lüneburg zu Gast (u.a. Ute Meta Bauer, Christoph Blase, Markus Brüderlin, Clegg & Guttman, Helmut Draxler, Andrea Fraser, Isabelle Graw, Renée Green, Claudia Hart, John Miller, Hans Ulrich Obrist, Florian Rötzer).

6. Personelle Verantwortung

Die künstlerisch-wissenschaftliche Leitung des Projekts Kunstraum der Universität Lüneburg liegt in den Händen eines Teams von drei Dozenten: Dr. Beatrice von Bismarck (Kunsthistorikerin, FB Kulturwissenschaften), Diethelm Stoller (Kunstwissenschaftler, FB Kulturwissenschaften) und Dr. Ulf Wuggenig (Kunstsoziologe, FB Wirtschafts- und Sozialwissenschaften).

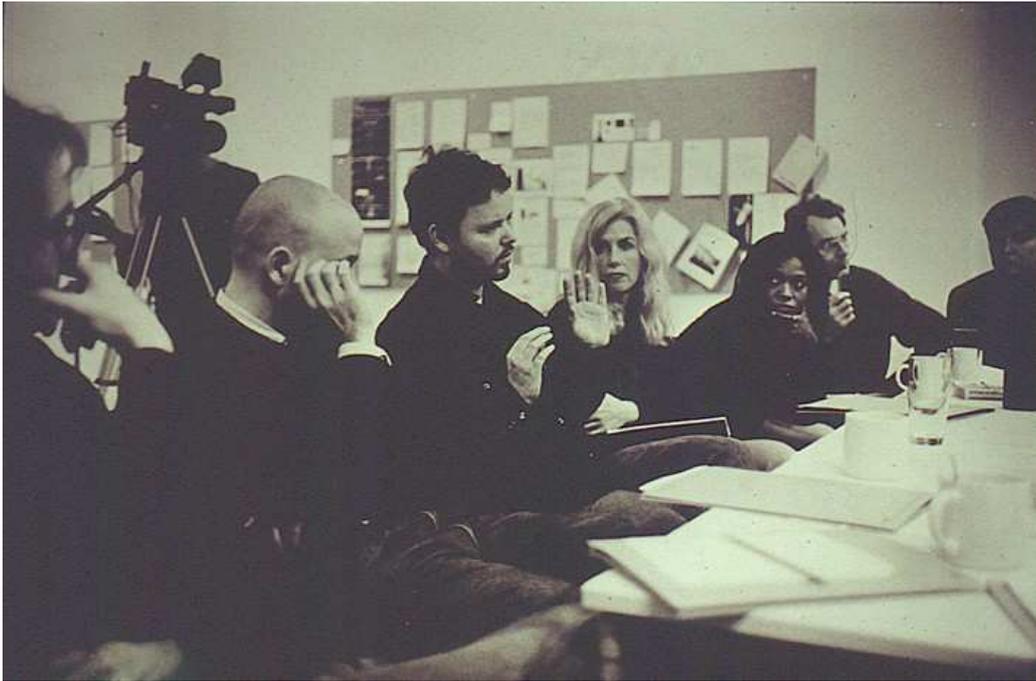
7. Weitere Informationen

Eine detailliertere Mitteilung zur Eröffnungsausstellung folgt. Für Rückfragen steht das Projektbüro des Kunstraums der Universität Lüneburg in der Stresemannstraße 6, D-21332 Lüneburg Tel. (04131) 714-449, Fax (04131) 714-443 zur Verfügung. Die Adresse des Projekt- und Ausstellungsraums lautet: Feldstraße 1c, D-21335 Lüneburg.

Anhang 3: Bildmaterial zur Ausstellung



Ausstellungsansichten des historischen Materials und der Projektmaterialien an den Pinnwänden



Clegg&Guttman, Judith Barry, Renée Green und Stephan Dilleuth im Gespräch



Szenen der Arbeitsgruppensitzungen am „Runden Tisch“ und des Filmteams

Anhang 4: *Artists' Reserved Rights Transfer and Sale Agreement* von Seth Siegelaub und Bob Projanski

THE ARTIST'S RESERVED RIGHTS TRANSFER AND SALE AGREEMENT

The accompanying 3 page Agreement form has been drafted by Bob Projansky, a New York lawyer, after my extensive discussions and correspondence with over 500 artists, dealers, lawyers, collectors, museum people, critics and other concerned people involved in the day-to-day workings of the international art world.

The Agreement has been designed to remedy some generally acknowledged inequities in the art world, particularly artists' lack of control over the use of their work and participation in its economics after they no longer own it.

The Agreement form has been written with special awareness of the current ordinary practices and economic realities of the art world, particularly its private, cash and informal nature, with careful regard for the interests and motives of all concerned.

It is expected to be the standard form for the transfer and sale of all contemporary art, and has been made as fair, simple and useful as possible. It can be used either as presented here or slightly altered to fit your specific situation.

If the following information does not answer all your questions consult your attorney.

WHAT THE AGREEMENT DOES

The Agreement is designed to give the artist:

- 15% of any increase in the value of each work each time it is transferred in the future.
- a record of who owns each work at any given time.
- the right to be notified when the work is to be exhibited, so the artist can advise upon or (see Article Seven (b)) veto the proposed exhibition of his/her work.
- the right to borrow the work for exhibition for 2 months every five (5) years (at no cost to the owner).
- the right to be consulted if repairs become necessary.
- half of any rental income paid to the owner for the use of the work at exhibitions, if there ever is any.
- all reproduction rights in the work.

The economic benefits would accrue to the artist for life, plus the life of a surviving spouse (if any) plus 21 years, so as to benefit the artist's children while they are growing up. The artist would maintain aesthetic control only for his/her lifetime.

Although the contract may seem to alter the previous relationship between artist and art owner principally by putting new obligations on the owners, the Agreement really does some very good things for the collector. In return for these obligations, which are almost costless for the collector, he gets substantial benefits; the Agreement is designed:

- to give each owner the formalized right to receive from the artist (or his/her agent) a certified history and *provenance* of the work.
- to create and clarify a non-exploitative, one-to-one relationship between the artist and the owner.
- to maintain this relationship—what lawyers call “privity”—between the artist and each successive owner of the work.
- to establish recognition that the artist maintains a moral relationship to the work, even as the collector owns and controls it.
- to give assurance to the owner that he is using the work in harmony with the artist's intentions.

WHEN TO USE THE AGREEMENT

The Agreement form has been designed to be used by the artist at the time of the FIRST TRANSFER—

either by gift, or barter for things or services, or sale

of EACH INDIVIDUAL work of art—

either a painting, a sculpture, a drawing, a graphic, a multiple, a mural, an immovable sculpture, a non-object work, or any other fine art you can think of

from the artist to ANYONE else—

either a friend, another artist, collector, museum, gynecologist, lawyer, corporation, landlord, relative or dealer.

IMPORTANT: it is NOT for use when you lend your work to exhibitions or when you give it to your dealer on consignment. It IS for use when the dealer sells your consigned work.

In short, the Agreement form is to be used when you part with your work for keeps.

Its terms are effective and it requires a very simple procedure to keep it in effect with each successive owner of your work of art.

It requires the artist and the first owner of the work to fill out and sign the Agreement form and also, to affix a notice of the existence of the Agreement somewhere on the work of art itself.

HOW TO USE THE AGREEMENT

1. To begin, xerox or offset a number of copies of each page of the Agreement form. You will need at least 2 copies for each work you sell or give or trade away. (Save *this* copy to make future copies and so you can refer to this information.)

2. Fill out the contract forms—one copy for you, one for the new owner, and another copy of the last page only (from which you cut out the notice to affix to the work). Make sure that you fill it out legibly.

3. Follow the simple instructions in the margin of the Agreement form. Double check to make sure you have filled in the spaces that must be filled in and struck out what must be struck out.

IMPORTANT: Fill out only those parts of the Specimen TRANSFER AGREEMENT AND RECORD which identify the work and the *original* parties to the *original* Agreement (“between _____ and _____, made the _____ day of _____, 19_____”). Be sure you fill out the specimen NOTICE.

You will note that the contract form speaks in terms of a “sale” (“whereas Artist is willing to sell the Work to Collector and Collector is willing to purchase. . . .”); this doesn't mean you can't use it when you give a friend a work or pay your dentist with a painting or trade works with another artist. We have used the words “sell” and “purchase” only for the sake of simplicity (likewise, we use the term “Collector” just because it is the most all-inclusive word for this purpose). Strictly speaking, even if you are giving or trading your work you are “selling” it for the promises in the Agreement and whatever else you get.

This Agreement form is not a bill of sale or an invoice, nor is it a substitute. If the work is sold for money, prepare a separate bill of sale for your financial records.

In Article One, you enter the price OR value of the work; you, the artist, can put any value that you and the new owner agree upon. If the work is resold for a figure higher than the one you have entered as “value”, the owner will have to pay you 15% of the difference over that figure; obviously the higher the figure you put in, the better break the new owner is getting. If you are giving a friend a work or exchanging with another artist (you need two separate Agreements for the latter situation) you might want to enter a nominal value so that you would get some money, even if he/she later sells it for less than what your dealer would sell it for.

IMPORTANT: if there are rights given the artist under the Agreement form that you as the artist do not want, you strike them out. **IMPORTANT:** be sure to examine ARTICLE SEVEN (b); if you don't feel you must have a veto over all details of the future exhibition of the work, be sure you strike (b) out of ARTICLE SEVEN. Few collectors will want to buy a work if their right to lend it for exhibition is so restricted by someone else. If you give a work away you can leave (b) in, but that will make it very difficult for your friend to sell it. We have put (b) in because (a) is the least an artist should accept and (b) is the most he/she can ask for. If (a) is not enough for you but you don't need (b), have an attorney draft a short rider to the Agreement setting forth those specific controls over exhibition that you feel you must have.

4. You and the Collector should each sign both copies, yours and his, so they will both be legal originals.
5. Before the work is delivered, be sure that a copy of the NOTICE is affixed to the work. DO NOT cut it out of one of the originals. Put it on a stretcher bar or under a sculpture base or wherever else it will be aesthetically invisible yet easily findable. It should get a coat of clear polyurethane—or something like it—to protect it. It won't hurt to put several copies of the NOTICE on a large work.

If your work simply has no place on it for the NOTICE or your signature—in which case you should always use an ancillary document which describes the work, which bears your signature, and which is transferred as a (legal) part of the work—glue the NOTICE on the document.

PROCEDURE FOR FUTURE TRANSFERS. For future transfers, the owner makes three copies of the TRANSFER AGREEMENT AND RECORD form from his original (without the words "SPECIMEN"). He then fills them out, entering the value or price that he and the next owner have agreed upon. Both the old and new owners sign ALL THREE copies of the dated TRANSFER AGREEMENT AND RECORD, each keeps one copy and the third is sent with the 15% payment (if any is required) to the artist or his/her agent. The old owner gives the new owner a copy of the original Agreement, so he will know his responsibilities to the artist and have the TRANSFER AGREEMENT AND RECORD form if HE transfers the work.

THE DEALER

If you have a dealer, he is going to be very important in getting people to sign the contract when he sells your work.

The dealer should make the use of the Agreement a policy of the gallery, thereby giving the artists in the gallery collective strength against those few collectors and institutions who do not really have the artist's interests at heart.

Remember, your dealer knows all the ins and outs that go down in the business of the art world. He knows the ways to get the few reluctant art buyers to sign the Agreement—the better the dealer the more ways and the more buyers he knows and the easier it will be. He can do what he does now when he wants things for his artists—give the buyer favors, exchange privileges, preferential treatment, discounts, hot tips, time, advice and all the other things that collectors expect and appreciate.

The Agreement only formalizes what dealers do now anyway; dealers try to keep track of the work they have sold, but now they can only rely on exhibition lists, catalogues, hit-or-miss intelligence and publicity to keep them up-to-date. The Agreement creates a very simple record system, which will automatically maintain a biography of each work and a chronological record of ownership. It is private, uncluttered and no dealer should ever have to hire another secretary to administer it; if each work engenders a dozen pieces of paper over the entire life of the Agreement, it will be a lot. The requirement of giving a *provenance* to the current owner is no more than what goes on today, but under this system it will be accurate and almost effortless.

A dealer shouldn't be expected to do this for nothing; it seems reasonable to compensate the dealer with some part of the 15% he/she is collecting for the artist, perhaps one-third of it.

When, as is often the case, an artist moves from one dealer to a more prestigious one, the first dealer might continue to collect whatever payments are occasioned by the resale of the earlier work.

When a dealer BUYS work directly from the artist (for resale or otherwise), they should write the intended RETAIL value of the work in their Agreement, NOT the actual amount of money the dealer is paying the artist, which would be less.

Getting the contract signed is mostly a state of mind. If your dealer does not think the benefits of the Agreement are important for you, he will have dozens of reasons why he can't get those few reluctant buyers to sign it; on the other hand, if he seriously wants you to have these benefits he will be able to overcome all those obstacles without losing a single sale.

THE FACTS OF LIFE: YOU, THE ART WORLD AND THE AGREEMENT

The general response to the preliminary draft of this Agreement form has been extremely favorable; the vast majority of people in the art world feel it is fair, reasonable and practical. A few have expressed certain reservations about whether or not people will actually use it. These reservations can be summed up in two basic statements:

- "... the economics of buying and selling art is so fragile that if you place one more burden on the collectors of art, they will simply stop buying art . . .", and
- "... I will certainly use the Agreement—if everyone else uses it . . ."

The first statement is nonsense; clearly the art will be just as desirable with as without the Agreement and there is no reason why the value of any art should be affected at all, especially if this contract is standard practice in the art world—which brings us to the second statement. If there is a problem here, this statement reflects it: it is the concern of the individual artist or dealer that the insistence on the use of the contract will jeopardize their sales in a competitive market.

If we examine this notion carefully, we see it doesn't hold up.

ALL artists sell, trade and give their work to only two kinds of people:

- those who are their friends.
- those who are not their friends.

Obviously, your friends will not give you a hard time; they will sign the Agreement with you. The ONLY trouble will come when you are selling to someone who is not a friend. Since surely 75% of all art that is sold is bought by people who are friends of the artist or dealer—friends who dine together, see each other socially, drink together, weekend together, etc.—whatever resistance may appear will come only in respect to some portion of the 25% of your work that is being sold to strangers. Of these people, most will wish to be on good terms with you and will be happy to enter into the Agreement with you. This leaves perhaps 5% of your sales which will encounter serious resistance over the contract. Even this real resistance should decrease toward zero as the contract comes into widespread use.

In a manner of speaking, this Agreement will help you discover who your friends are.

If a collector wants to buy but doesn't want to sign the Agreement, you should tell him that all your work is sold under the contract, that it is standard for your work.

If he buys work only from those few artists who won't insist on using the Agreement he is being very foolish; non-use of this Agreement is a very dumb criterion for building one's collection.

There are other things that you can point out to the reluctant collector:

- first of all, it's not going to cost him anything unless your work appreciates in value. If that doesn't cut any ice, and he wants to keep *all* of whatever profit he might make with your work, you can simply write in a higher value for it, thus giving him a free ride for the first part of the appreciation he anticipates.
- if and when he sells your work and he owes you some payment, he doesn't necessarily have to pay you with money; you can give him credit against the purchase of a new work or take payment in services or something other than money.
- of course, if a collector buys a work without the contract when the use of the Agreement has become the standard practice for the artist, the collector will have to rely on sheer good-will when he later wants the artist (or his/her dealer) to appraise, repair or authenticate it. Why he should expect to find any good-will there is anybody's guess.

Is the collector really going to pass up your work because you want him to sign the contract? Work that he likes and thinks is worth having? If the answer is yes, given the fact that it won't cost *him* anything to give you the respect that you as the creator of the work deserve—if that will keep him from buying, he is being very stubborn and foolish and nobody can tell you how to illuminate him.

Using the contract doesn't mean that all your relationships in the art world will hereafter be strictly business or that you will have to enforce your rights down to the last penny. Friends will still be friends; you will be able to waive your rights to payments (in whole or in part), your right to make repairs, to grant reproduction rights, to be consulted—but they will be YOUR rights and the choices will be YOURS.

The Agreement form has been prepared to be used by any and all artists—known, well-known and unknown. Simply make a lot of copies and use it whenever you give, trade or sell your work. It will be effective from the moment you use it. The more artists and dealers there are using it, the better and easier it will be for everybody. It requires no organization, no dues, no government agency, no meetings, no public registration, no nothing—just your will to use it. Just plug it in and watch it go—a perfect waffle every time!

ENFORCEMENT

First, let's put this question in perspective: most people will honor the Agreement because most people honor agreements. Those few people who will try to cheat you are likely to be the same kinds who will give you a hard time about signing the Agreement in the first place. Later owners will be more likely to try to cheat you than the first owner, with whom you or your dealer have had some face-to-face contact, but there are strong reasons why both first and future owners should fulfill the contract's terms.

What happens if owner #2 sells your work to owner #3 and doesn't send you the transfer form? (He's not sending your money, either.)

Nothing happens. (You don't know about it yet.)

Sooner or later you do find out about it because it takes a lot of effort to conceal such sales and the grapevine will get the news to you (or your dealer, anyway. To conceal the sale, owner #3 has to conceal the work and he's not going to hide a good and valuable work just to save a little money. And if he ever wants to sell it, repair it, appraise it or authenticate it, he MUST come to you (or your dealer). When you do find out about such a transfer—and you will—you sue owner #2, who will be stuck for 15% of the increase based on the price to owner #3 OR on the value at the time you find out about it, which maybe much higher. Clearly, a seller (in this case owner #2) would be extremely foolish to take this chance, to risk having to pay a lot of money just to save a little money.

As to falsifying values reported to the artist, there will be as much pressure from the new owner to put in a falsely high value as from the old owner to put in a low value. There are real difficulties inherent in getting two people to lie in unison, especially if it only benefits one of them—the seller. In 95% of the cases the amount of money to be paid to the artist won't be enough to compel the collectors to lie to you.

You will note that in the event you have to sue to enforce any of your rights under the Agreement, ARTICLE NINETEEN gives you the right to recover reasonable attorney's fees in addition to whatever else you may be entitled to.

SUMMATION

We realize that this Agreement is essentially unprecedented in the art world and that it just may cause a little rumbling and trembling; on the other hand, the ills it remedies are universally acknowledged to exist and no other practical way has ever been devised to cure them.

Whether or not you, the artist, use it, is of course up to you; what we have given you is a legal tool which you can use yourself to establish ongoing rights when you transfer your work. This is a substitute for what has existed before—nothing.

We have done this for no recompense, for just the pleasure and challenge of the problem, feeling that should there ever be a question about artists' rights in reference to their art, the artist is more right than anyone else.

Seth Siegelau, 24 February 1971, New York

SEE OVERSIDE FOR AGREEMENT FORM

Please POST, REPRODUCE and USE this poster freely.
This poster is not to be sold.

All the information contained on this poster will also be contained in the April 1971 issue of Art News, Studio International and Arts Canada.

The cost of the production, printing and distribution of this poster has been underwritten by the School of Visual Arts in New York.

For further information: Seth Siegelau, Post Office Box 350, New York 10013, U.S.A.

AGREEMENT FORM :

AGREEMENT OF ORIGINAL TRANSFER OF WORK OF ART

Fill in date, names and addresses of parties

This agreement made this _____ day of _____, 19____, by and between _____ (hereinafter the "Artist"), residing at _____ and _____ (hereinafter the "Collector"), residing at _____;

Fill in data identifying the Work

WITNESSETH:

WHEREAS the Artist has created that certain work of art;

Title: _____ Identification #: _____

Date: _____ Material: _____

Dimensions: _____ Description: _____

(hereinafter "the Work"); and

WHEREAS Artist is willing to sell the Work to Collector and Collector is willing to purchase the Work from Artist, subject to mutual obligations, covenants, and conditions herein; and

WHEREAS Collector and Artist recognize that the value of the Work, unlike that of an ordinary chattel, is and will be affected by each and every other work of art the Artist has created and will hereafter create; and WHEREAS the parties expect the value of the Work to increase hereafter; and

WHEREAS Collector and Artist recognize that it is fitting and proper that Artist participate in any appreciated value which may thus be created in the Work; and

WHEREAS the parties wish the integrity and clarity of the Artist's ideas and statements in the Work to be maintained and subject in part to the will or advice of the creator of the Work,

NOW, THEREFORE, in consideration of the foregoing premises and the mutual covenants hereinafter set forth and other valuable considerations the parties hereto agree as follows:

Fill in price or value; strike out one not applicable

PURCHASE AND SALE. ARTICLE ONE: The Artist hereby sells to Collector and Collector hereby purchases the Work from Artist, subject to all the covenants herein set forth (for the price of _____, receipt of which is hereby acknowledged) (at the agreed valuation for the purposes of this agreement of _____).

Fill in name, address of artist's agent, if any; strike out one not applicable

FUTURE TRANSFERS: ARTICLE TWO: Collector covenants that in the event Collector shall hereafter sell, give, grant, barter, exchange, assign, transfer, convey or alienate the Work in any manner whatsoever or if the Work shall pass by inheritance or bequest or by operation of law, or if the Work shall be destroyed and insurance proceeds paid therefor, Collector or Collector's personal representative shall:

(a) file a current TRANSFER AGREEMENT AND RECORD in the form and containing the information set forth and called for in the specimen hereunto annexed and made a part hereof, completed and dated, and subscribed by Collector or Collector's personal representative and collector's transferee, with the (Artist at the address set forth above) (Artist's agent for the purpose: _____)

at: _____) within thirty days of such transfer, distribution, or payment of insurance proceeds, and shall

(b) pay a sum equal to fifteen percent (15%) of the Appreciated Value (as hereinafter defined), if any, occasioned by such transfer or distribution or payment of insurance proceeds to (Artist at the address set forth above) (Artist's agent for the purpose: _____) at: _____) within thirty days of such transfer, distribution, or payment of insurance

Fill in name, address of artist's agent, if any; strike out one not applicable

proceeds.

PRICE/VALUE. ARTICLE THREE: The "price or value" to be entered on a TRANSFER AGREEMENT AND RECORD shall be:

(a) the actual selling price if the Work is sold for money; or

(b) the money value of the consideration if the Work is bartered or exchanged for a valuable consideration; or

(c) the fair market value of the Work if it is transferred in any other manner.

APPRECIATED VALUE. ARTICLE FOUR: "Appreciated Value" of the Work for the purposes of this Agreement, shall be the increase, if any, in the value or price of the Work set forth in a current duly executed and filed TRANSFER AGREEMENT AND RECORD over the price or value set forth in the last prior duly executed and filed TRANSFER AGREEMENT AND RECORD, or, if there be no prior duly executed and filed TRANSFER AGREEMENT AND RECORD, over the price or value set forth in ARTICLE ONE herein

(a) In the event a current duly executed TRANSFER AGREEMENT AND RECORD is not timely filed as required by ARTICLE TWO herein, Appreciated Value shall nonetheless be computed as if such current TRANSFER AGREEMENT AND RECORD had been duly executed and filed, with a price or value set forth therein equal to the actual market value of the Work at the time of the current transfer or at the time of the discovery of such transfer.

TRANSFEREES TO RATIFY AGREEMENT. ARTICLE FIVE: Collector hereby covenants that he will not hereafter sell, give, grant, barter, exchange, assign, transfer, convey or alienate the Work in any manner whatsoever or permit the Work to pass by inheritance or bequest or by operation of law to any person without procuring such transferee's ratification and affirmation of all the terms of this Agreement and transferee's agreement to be bound hereby and to perform and fulfill all of the Collector's covenants set forth herein, said ratification, affirmation and agreement to be evidenced by such transferee's subscription of a current duly completed and filed TRANSFER AGREEMENT AND RECORD.

Strike out one
not applicable

PROVENANCE. ARTICLE SIX: Artist hereby covenants that (Artist) (Artist's agent for the purpose as set forth in ARTICLE TWO) will maintain a file and record of each and every transfer of the Work for which a TRANSFER AGREEMENT AND RECORD has been duly filed pursuant to ARTICLE TWO herein and will at the request of the Collector or Collector's successors in interest, as that interest shall appear, furnish in writing a provenance and history of the Work based upon said records and upon Collectors' notices of proposed public exhibitions and will certify in writing said provenance and history and the authenticity of the Work to Collector and his successors in interest, and, at Collector's reasonable request, to critics and scholars. Said records shall be the sole property of the Artist.

EXHIBITION. ARTICLE SEVEN: Artist and Collector mutually covenant that

(a) Collector shall give Artist written notice of Collector's intention to cause or permit the Work to be exhibited to the public, advising Artist of all details of such proposed exhibition which shall have been made known to Collector by the exhibitor. Said notice shall be given for each such exhibition prior to any communication to the exhibitor or the public of Collector's intention to cause or permit the Work to be exhibited to the public. Artist shall forthwith communicate to Collector and the exhibitor any and all advice or requests that he may have regarding the proposed exhibition of the Work. Collector shall not cause or permit the Work to be exhibited to the public except upon compliance with the terms of this article.

Strike out (b)
if not required

(b) Collector shall not cause or permit any public exhibition of the Work except with the consent of the Artist to each such exhibition.

(c) Artist's failure timely to respond to Collector's timely notice shall be deemed a waiver of Artist's rights under this article, in respect to such exhibition and shall operate as a consent to such exhibition and to all details thereof of which Artist shall have been given timely notice.

ARTIST'S POSSESSION. ARTICLE EIGHT: Artist and Collector mutually covenant that Artist shall have the right, upon written notice and demand to Collector made not later than 120 days prior to the proposed shipping date therefor, to possession of the Work for a period not to exceed sixty (60) days solely for the purpose of exhibition of the Work to the public at and by a public or non-profit institution, at no expense whatsoever to Collector. Collector shall have the right to satisfactory proof of sufficient insurance and pre-paid transportation or satisfactory proof of financial responsibility therefor. Artist shall have the right to such possession of the Work for one period not to exceed sixty (60) days every five (5) years

NON-DESTRUCTION. ARTICLE NINE: Collector covenants that Collector will not intentionally destroy, damage, alter, modify or change the Work in any way whatsoever.

REPAIRS. ARTICLE TEN: Collector covenants that in the event of any damage to the Work, Collector shall consult with Artist prior to the commencement of any repairs or restoration and if practicable Artist shall be given the opportunity to make any required repairs or restoration.

Strike out one
applicable

RENTS. ARTICLE ELEVEN: In the event that Collector shall become entitled to any monies as rent or other compensation for the use of the Work at public exhibition, the Collector shall pay a sum equal to one-half of said monies to (Artist) (Artist's agent as set forth in ARTICLE TWO herein) within thirty (30) days of the date when Collector shall become entitled to such monies.

REPRODUCTION. ARTICLE TWELVE: Artist hereby reserves all rights whatsoever to copy or reproduce the Work. Artist shall not unreasonably refuse permission to reproduce the Work in catalogues and the like incidental to public exhibition of the Work.

NON-ASSIGNABILITY. ARTICLE THIRTEEN: No rights created in the Artist and for the Artist's benefit by the terms of this Agreement shall be assignable by Artist during the Artist's lifetime, except that nothing herein contained shall be construed as a limitation on Artist's rights under any copyright laws to which the Work may be subject.

NOTICE. ARTICLE FOURTEEN: Artist and Collector mutually covenant that there shall be permanently affixed to the Work a NOTICE of the existence of this Agreement and that ownership, transfer, exhibition and reproduction of the Work are subject to the covenants herein, said NOTICE to be in the form of the specimen hereunto annexed and made a part of this Agreement.

Strike out (a) if
not applicable

(a) Because the Work is of such nature that its existence or essence is represented by documentation or because documentation is deemed by Artist to be part of the Work, the permanent affixing of said NOTICE to the documentation shall satisfy the requirements of this article.

TRANSFEREES BOUND. ARTICLE FIFTEEN: In the event the Work shall hereafter be transferred or otherwise alienated from Collector or Collector's estate in any manner whatsoever, any transferee, taking the Work with notice of this Agreement shall in every respect be bound and liable to perform and fulfill each and every covenant herein as if such transferee had duly made and subscribed a properly executed TRANSFER AGREEMENT AND RECORD in accordance with ARTICLE TWO and ARTICLE FIVE herein at the time the Work was transferred to him or her.

EXPIRATION. ARTICLE SIXTEEN: This Agreement and the covenants herein shall be binding upon the parties, their heirs, legatees, executors, administrators, assigns, transferees and all other successors in interest and the Collector's covenants do attach and run with the Work and shall be binding to and until twenty-one (21) years after the deaths of Artist and Artist's surviving spouse, if any, except that the covenants set forth in ARTICLE SEVEN, ARTICLE EIGHT and ARTICLE TEN herein shall be binding only during the life of the Artist.

WAIVERS NOT CONTINUING. ARTICLE SEVENTEEN: Any waiver by either party of any provision of this Agreement, or of any right hereunder, shall not be deemed a continuing waiver and shall not prevent or estop such party from thereafter enforcing such provision or right, and the failure of either party to insist in any one or more instances upon the strict performance of any of the terms or provisions of this Agreement by the other party shall not be construed as a waiver or relinquishment for the future of any such terms or provisions, but the same shall continue in full force and effect.

AMENDMENT IN WRITING. ARTICLE EIGHTEEN: This Agreement shall not be subject to amendment, modification, or termination, except in writing signed by both parties.

ATTORNEYS' FEES. ARTICLE NINETEEN: In the event that either party shall hereafter bring any action upon any default in performance or observance of any covenant herein, the party aggrieved may recover reasonable attorneys' fees in addition to whatever remedies may be available to him or her.

IN WITNESS WHEREOF, the parties have set their hands and seals to this Agreement as of the day and year first above written.

SPECIMEN - SPECIMEN - SPECIMEN

Fill in NOTICE in full (Do not remove from original)

NOTICE

Ownership, Transfer, Exhibition and Reproduction of this Work of Art are subject to covenants set forth in a certain Agreement made the _____ day of _____, 19____, by and between _____

and _____, the original of which is on file with _____ at _____

(Artist)

(Collector)

SPECIMEN - SPECIMEN - SPECIMEN

Fill in ONLY:

TRANSFER AGREEMENT AND RECORD

To: _____
 Know ye that _____
 residing at _____
 has this day transferred all his right, title and interest in that certain Work of art known as:

Title:	Identification #:
Date:	Material:
Dimensions:	Description:

to _____ residing at _____,
 transferee, at the agreed price or value of _____. Transferee, hereby expressly ratifies and affirms all the terms of that certain Agreement made by and between _____ and _____
 on the _____ day of _____, 19____, and agrees to be bound thereby and to perform and fulfill all of Collector's covenants set forth in said agreement.
 Done this _____ day of _____, 19____,
 at _____

data identifying the Work

names of parties ("between _____ and _____")

date

(Do not remove from original)

**Anhang 5: Fragebogen über Arbeitsbedingungen von Künstler/innen von
Helmut Draxler/ Andrea Fraser**

P.O. BOX 1392
CANAL STREET STATION
NEW YORK, NEW YORK 10013

January 2, 1994

Dear colleague,

As artists engaged in project-based activity, we have become increasingly convinced of the need to establish guidelines for the new relations which such work involves. This work, produced in response to geographically or temporally specific situations, often engages social and cultural sites, procedures, and materials which art-presenting organizations may not have the structures to accommodate.

While institutional interest in such projects has increased in recent years, this interest has not generated the support structures necessary for their realization. We as artists have produced solutions for our particular needs, yet these solutions often face resistance by institutions which treat them as purely individual demands. Accumulated experiences indicate that while our needs may be particular, they share a common practical basis. We feel that it is time for them to be recognized as accepted professional practice.

How can such recognition be generated? Is it necessary to move beyond project-by-project solutions? How can we create guidelines for working with institutions in the development, implementation, and maintenance of project works? How can we develop mechanisms to safeguard the consistent application of such guidelines?

In an effort to respond to these questions, we have produced the questionnaire enclosed with this letter. We are sending it out to all of the artists we can think of who engage in project-based work. We have included our list as page two, and invite you to forward the questionnaire to any other artists for whom you feel it would be relevant. (Please add their names and addresses to page two and return it with your questionnaire.)

We intend to summarize and redistribute the responses we receive to all of those who have responded. We ask you to enclose a stamped, self-addressed envelope along with your completed questionnaire, so we can mail you the results. Even if this process does not result in the creation of collective guidelines, the information compiled will be useful to all of us. Our own discussions have convinced us of the benefit of exchanging information about our practical needs and experiences which, at the very least, reinforce a sense of the legitimacy of our needs and help us to resist the atomization which individual production often implies.

While artists' projects are undertaken under a variety of circumstances, this survey is primarily aimed at addressing the conditions of projects undertaken in response to invitations by art institutions and other cultural organizations.

If you have any questions, please feel free to call, fax, or E-mail any of us as the numbers listed on the last page.

Michael Clegg

Mark Dion

Martin Guttman

Andrea Fraser

Julia Scher

This questionnaire is being sent to the following artists:

Vito Acconci
Dennis Adams
Fareed Armaly
Michael Asher
Judith Barry
Andrea Blum
Daniel Buren
Tom Burr
Fritz Raumann
Büro Bert
Mel Chin
Clegg & Guttman
Stephen Dillamuth
Mark Dion
Ericson & Ziegler
Peter Fend
Andrea Fraser
Dan Graham
Renee Green
Group Material
Hans Haacke
Haha
Ann Hamilton
Amy Haft
Michael Joo
John Knight
Joseph Kosuth
Louise Lawler
Sol LeWitt
Daniel Martinez
Mathew McCaslin
Brenda Miller
Christian Philipp Müller
Laurie Parsons
Dan Peterman
Gerwald Rockenschau
Martha Rosler
Julia Scher
Tom Scully
Jessica Stockholder
Lincoln Tobier
Jeffery Vallance
Lawrence Weiner
Fred Wilson
Krzysztof Wodiczko
Heimo Zobernig

If you forward this questionnaire to other artists, please list their names and addresses here and return this page along with your response.

I.

1. Please write your name below, unless you would like your response to remain anonymous.

.....

2. For lack of better terminology, we are using the phrase "project work." What term do you usually use to describe your activity?

.....

.....

3. Are you presently represented by a commercial gallery?

No

If "yes," is your gallery involved in your negotiations around projects for public art institutions and agencies?

.....

Do you feel that galleries should be involved in project negotiations?

.....

4. Are your projects generally transitory, or do they result in a relatively permanent manifestations?

.....

.....

5. In either case, do you generally own the project and/or its manifestation, or does the sponsoring organization?

.....

.....

II.

1. Would you agree to produce a project for an exhibition which does not provide for an artist's fee?

No

If "Yes", under what conditions?

.....

2. How would you formalize a fee structure:

a. no less than ____ % of the total project budget

b. a flat minimum fee of \$ ____ for all projects

c. a flat minimum fee of \$ ____ for group exhibitions, and a flat minimum fee of \$ ____ for individual projects

d. artist administers the total project budget, reserving as fee funds not expended on production and other expenses

.....

3. If the results of the project belong to the institution as opposed to the sponsoring organization, how would this effect the character of the compensation?

.....
.....

4. If the results of the project belong to the artist, does the sponsoring organization have the right to recuperate the production costs when the results are sold?

No

If "yes", under what terms (time limitations, commissions, etc.)?

.....
.....

5. Should there be a proposal fee?

No

If "yes", how should it be conceptualized:

a. as ____ % of the total fee to be paid on receipt of proposal?

b. as a separate fee of ____ % of the entire project budget?

c. as a flat fee of a minimum of \$ ____ for group exhibitions, and \$ ____ for individual projects?

.....

6. If the project is terminated by the sponsoring organization before the scheduled opening of the exhibition, should the artist receive a kill fee?

No

If "yes," how should it be conceptualized?

.....

.....

Under what other circumstances should the artist receive a kill fee? Under what circumstances of premature termination of the project should the artist not receive a kill fee?

.....

.....

7. If an institution wishes an artist to re-install for exhibition a pre-existing installation work, should the artist receive an re- installation fee?

No

If "yes" how should this fee be conceptualized?

.....

.....

8. Should the artist contractually block the re-installation of the work if she is not provided with the opportunity to personally re-install the work?

.....
.....
.....

III.

1. What kind of project related expenses should the artist be reimbursed for:

- a. telephone calls to the organization
- b. research conducted by the artist
- c. wages to an assistant conducting research for the artist
- d. production assistance
- e. travel to site
- f. local transportation at site
- g. shipping and insurance
- h. accommodations at site

.....

2. Would you place any conditions on the quality of accommodations provided during site visits?

.....

3. Should the artist be reimbursed for meals and transportation during site visits, or provided with a per diem?

- a. reimbursed
- b. per diem

If "per diem," how much? \$ _____

4. Under what conditions would you not require the organization to provide for any of the expenses checked above? Would that effect the fee structure?

.....
.....
.....

5. Under what conditions would you not require the organization to provide for production costs? How would that effect the fee structure?

.....
.....
.....

IV.

1. Because of the nature of some project work, sponsoring organizations and their representatives do not always respect the integrity of the work in its various aspects to the same degree they might a more traditional work of art. What kind of precautions and remedies are appropriate and effective to safeguard the integrity of project works: contracts? letters of agreement? solidarity among artists in case of breach of contract or injury to project?

.....
.....
.....
.....
.....

2. What kind of provisions do you feel are necessary to ensure the proper maintenance of your projects: specific allocations for maintenance personnel? contracts? other?

.....
.....

V.

1. Do you consider the sponsoring organization responsible for producing documentation?

.....

2. Who should hold the copyright to the documentation produced?

- a. the organization
- b. artist
- c. documentor

.....

3. What representations of the project should the artist reserve the right to approve?

- a. catalogue
- b. documentation
- b. public relations material

.....

4. What kind of precautions and remedies are appropriate and effective to safeguard the artist's right to approve representations of project?

.....
.....
.....

5. Do you feel that the sponsoring organization or responsible individual should be required to disclose:
- a. sponsors of exhibition or institution
 - b. list of participants in the exhibition
 - c. list of contributors to catalogue
 - d. budgets
-

VI.

1. What kind of sites and/or situations in or outside of cultural organizations have you produced projects for?

.....

.....

.....

2. What kind of sites and/or situations would you be interested in working within, including non-art related organizations?

.....

.....

.....

3. What relevant issues do you feel have not been addressed in this survey?

.....

.....

.....

4. Do you feel collective guidelines for project work would be useful for your activity?
 If "yes," what would you consider the most efficient and effective means for developing such guidelines and for safeguarding their implementation?

.....

.....

.....

Please send this questionnaire to:
 P.O. BOX 1392 CANAL STREET STATION, NEW YORK, NEW YORK 10013

You can also contact us at:

Michael Clegg	845 West End Ave. #14D	NY NY 10025	663-0844 or 663-4010 (fax)
Mark Dion	519 W 143rd. St. #53	NY NY 10031	283-0978
Martin Guttmann	Via Giovanni Prati	Florence Italy	(39)(55) 228-0464
Andrea Fraser	273 W 10th St. #4FW	NY NY 10014	243-8709
Julia Scher	200 E 16th St. #9K	NY NY 10003	420-6015 (phone & fax)

Anhang 6: Dokumente über die *Art Workers Coalition*

Anhang 7: Filmaufnahmen von *Services* Section 1-6 und die Öffentliche Präsentation von *Services* auf DVD

IV. Literaturverzeichnis

Printquellen

Adorno, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Alberro, Alexander; Stimson, Blake (Hg.) (1999): *Conceptual Art. A Critical Anthology*. Cambridge, MA: MIT Press.

Alberro, Alexander (2003): *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge, MA: MIT Press.

Alberro, Alexander (Hg.) (2005a): *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*. Cambridge, MA: MIT Press.

Alberro, Alexander (2005b): "Introduction: Mimicry, Excess, Critique." In: Alexander Alberro (Hg.): *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*. Cambridge, MA: MIT Press.

Alberro, Alexander; Buchmann, Sabeth (Hg.) (2006): *Art After Conceptual Art*. Cambridge, MA: MIT Press.

Alberro, Alexander; Stimson, Blake (Hg.) (2009a): *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, MA: MIT Press.

Alberro, Alexander (2009b): "Institutions, Critique and Institutional Critique." In: Alexander Alberro und Blake Stimson (Hg.): *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, MA: MIT Press.

Araeen, Rasheed; Kravagna, Christian et al. (Hg.) (2001): *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.

Atzert, Thomas (Hg.) (1998): *Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion*. Berlin: ID Verlag.

Avgikos, Jan (1993): „Eigengift.“ In: Museum Fridericianum (Hg.): *Nachtschattengewächse. The Nightshade Family*. Katalog zur Ausstellung. Kassel: Museum Fridericianum.

Babias, Marius (Hg.) (1995): *Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren*. Dresden: Verlag der Kunst.

Babias, Marius (Hg.) (1998): *Die Kunst des Öffentlichen. Projekte, Ideen, Stadtplanungsprozesse im politischen, sozialen, öffentlichen Raum*. Dresden: Verlag der Kunst.

Bätschmann, Oskar (1997): *Ausstellungskünstler – Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. Köln: DuMont.

Baker, George (2003): „Fraser's Form.“ In: Yilmaz Dziewior (Hg.): *Andrea Fraser. Works: 1984 to 2003*. Köln; New York: DuMont.

Barck, Karlheinz (Hg.) (2005): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler.

Barry, Judith (1996): „Institutionen dienen.“ In: Beatrice von Bismarck, Diethelm Stoller und Ulf Wuggenig (Hg.): *Games, Fights, Collaborations. Das Spiel von Grenze und Überschreitung*. Ostfildern: Cantz, S. 83–86.

Barry, Judith; Green, Renée; Wilson, Fred; Fraser, Andrea; Müller, Christian Philipp (1997): „Serving Institutions. Round Table Discussion.“ In: *October* 80, S. 120–129.

Barthes, Roland (2000) [1967]: „Der Tod des Autors.“ In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Mathias Martinez; Simone Winko (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, S.185-193.

Bauer, Ute Meta (Hg.) (1992): *Meta 2 A New Spirit in Curating?* Stuttgart: Cantz/ Künstlerhaus Stuttgart.

Baxandall, Michael (1984): *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Becker, Jochen (1994): „L'art pour l'institution. Die bezahlte Kritik.“ In: *Kunstforum International* (125), S. 217–228.

Behnke, Christoph; Wuggenig, Ulf (1994): „Heteronomisierung des ästhetischen Feldes.“ In: Ingo Mörrth und Gerhard Fröhlich (Hg.): *Das symbolische Kapital der Lebensstile. Zur Kultursoziologie der Moderne nach Pierre Bourdieu*. Frankfurt am Main; New York: Campus, S. 229–253.

Benjamin, Walter (1963) [1936]: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bismarck, Beatrice von; Stoller, Diethelm; Wuggenig, Ulf (Hg.) (1996): *Games, Fights, Collaborations. Das Spiel von Grenze und Überschreitung : Kunst und Cultural Studies in den 90er Jahren*. Ostfildern: Cantz.

Bismarck, Beatrice von; Stoller, Diethelm; Wuggenig, Ulf (2000): „Das Interdisziplinäre Projekt Kunstraum der Universität Lüneburg.“ In: Gerd Michelsen (Hg.): *Kunst, Ökologie und nachhaltige Entwicklung. Sustainable University - Auf dem Wege zu einem universitären Agendaprozeß*. Frankfurt/Main: VAS. Online verfügbar unter: <http://www.uni-lueneburg.de/interarchiv/texte/kunstraum.html>.

Bismarck, Beatrice von (2003): „Kuratorisches Handeln. Immaterielle Arbeit zwischen Kunst und Managementmodellen.“ In: Marion von Osten (Hg.): *Norm der Abweichung*. Wien; Zürich: Springer; Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst, S. 81–98.

Bismarck, Beatrice von; Koch, Alexander (Hg.) (2005): *Beyond Education. Kunst, Ausbildung, Arbeit und Ökonomie*. Frankfurt am Main: Revolver.

- Bismarck**, Beatrice von (2006): „Haltloses Ausstellen: Politiken des künstlerischen Kuratierens.“ In: Matthias Michalka und Beatrice von Bismarck (Hg.): *The Artist as ...*. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, S. 33–47.
- Bismarck**, Beatrice von (2007): „Curatorial Criticality- Zur Rolle freier KuratorInnen im zeitgenössischen Kunstfeld.“ In: Marianne Eigenheer, Barnaby Drabble und Dorothee Richter (Hg.): *Curating Critique*. Frankfurt am Main: Revolver.
- Bismarck**, Beatrice von; Kaufmann, Therese; Wuggenig, Ulf (Hg.) (2008): *Nach Bourdieu. Visualität, Kunst, Politik*. Wien: Turia + Kant.
- Blazwick**, Iwona; Cahan, Susan; Fraser, Andrea (1997): “Serving Audiences. Round Table Discussion.“ In: *October* 80, S. 130–139.
- Boltanski**, Luc; Chiapello, Ève; (2003) [1999]: *Der neue Geist des Kapitalismus. Le nouvel esprit de capitalisme*. Konstanz: UVK.
- Bosshard**, Jean-Baptiste (1996): „Dienste leisten? Anmerkungen zur ‚Ausstellung/Symposium‘ *Services*.“ In: Beatrice von Bismarck, Diethelm Stoller und Ulf Wuggenig (Hg.): *Games, Fights, Collaborations. Das Spiel von Grenze und Überschreitung. Kunst und Cultural Studies in den 90er Jahren*. Ostfildern: Cantz, S. 76–78.
- Bourdieu**, Pierre (1982) [1979]: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu**, Pierre (1985)[1984]: *Sozialer Raum und Klasse. Leçon sur la Leçon*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu**, Pierre (1991): „Der Korporativismus des Universellen. Die Rolle des Intellektuellen in der Modernen Welt.“ In: Irene Dölling (Hg.): *Die Intellektuellen und die Macht*. Hamburg: VSA-Verlag, S. 41–66.
- Bourdieu**, Pierre (1999) [1992]: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu**, Pierre; Haacke, Hans (1995) [1994]: *Freier Austausch. Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Bourdieu**, Pierre; Wacquant, Loic J.D. (1996) [1992]: *Reflexive Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu**, Pierre (2005): “Foreword: Revolution and Revelation.” In: Alexander Alberro (Hg.): *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*. Cambridge, MA: MIT Press, S. xiv-xv.
- Bourdieu**, Pierre (2011): *Kunst und Kultur. Zur Ökonomie symbolischer Güter*. Pierre Bourdieu Schriften Bd. 12.1. hg. von Franz Schultheis und Stephan Egger. Konstanz: UVK.
- Boutang**, Yann Moulier (2007): „Die Hochzeitsnacht des kognitiven Kapitalismus und der Kunst. Kunst in der Ökonomie der Innovation.“ In: Gerald Raunig und Ulf Wuggenig (Hg.): *Kritik der Kreativität*. Wien: Turia + Kant, S. 207–215.

Bruhn, Manfred; Meffert, Heribert (2012): *Handbuch Dienstleistungsmarketing. Planung - Umsetzung - Kontrolle*. Wiesbaden: Springer Gabler.

Bryan-Wilson, Julia (2009): *Art workers. Radical practice in the Vietnam War Era*. Berkeley: University of California Press.

Buchloh, Benjamin H. D. (1990): "Conceptual Art 1962-1969. From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions." In: *October* 15 (55), S. 105–143.

Buchmann, Sabeth (2006): "Conceptual Art." In: Hubertus Butin (Hg.): *DuMonts Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln: DuMont, S. 49–53.

Bürger, Peter (1990) [1974]: *Theorie der Avantgarde*. 8. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

BüroBert (1993): *Copyshop. Kunstpraxis und politische Öffentlichkeit*. Berlin; Amsterdam: Edition ID-Archiv.

Buren, Daniel [1970a]: „Funktion des Museums.“ In: Daniel Buren, Gerti Fietzek und Gudrun Inboden (Hg.): *Achtung! Texte 1967-1991*. Dresden: Verlag der Kunst, S. 143–151.

Buren, Daniel [1970b]: *Limites/Critiques*. Paris: Yvon Lambert.

Buren, Daniel; Fietzek, Gerti; Inboden, Gudrun (Hg.) (1995): *Achtung! Texte 1967-1991*. Dresden: Verlag der Kunst.

Butin, Hubertus (Hg.) (2006): *DuMonts Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln: DuMont.

Butin, Hubertus (2006): „Kunst und Politik in den sechziger und siebziger Jahren.“ In: Hubertus Butin (Hg.): *DuMonts Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln: DuMont, S. 169-176.

Butin, Hubertus (2006): „Kunst und Politik in den achtziger und neunziger Jahren.“ In: Hubertus Butin (Hg.): *DuMonts Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln: DuMont, S. 176-182.

Clegg&Guttman; Lorenz, Renate; Becker, Jochen; Dilleuth, Stephan; Bischoff, Ulrich (1997): "Serving Communities. Round Table Discussion." In: *October* 80, S. 141–148.

Collège de France (1987): Vorschläge für das Bildungswesen der Zukunft. In: Stefan Müller-Rolli (Hg.): *Das Bildungswesen der Zukunft*. Stuttgart: Clett-Kotta, S.253-282.

Crimp, Douglas (1993): *On the Museum's Ruins*. Cambridge, MA: MIT Press.

Dölling, Irene (Hg.) (1991): *Die Intellektuellen und die Macht*. Hamburg: VSA-Verlag.

Draxler, Helmut (1992): „Der institutionelle Diskurs.“ In: Ute Meta Bauer (Hg.): *Meta A New Spirit in Curating?* Stuttgart: Cantz / Künstlerhaus Stuttgart, S. 17–19.

Draxler, Helmut; Fraser, Andrea (1996): „Services- Ein Vorschlag für eine Ausstellung und ein Diskussionsthema.“ In: Beatrice von Bismarck, Diethelm Stoller und Ulf Wuggenig (Hg.): *Games, Fights, Collaborations. Das Spiel von Grenze und Überschreitung. Kunst und Cultural Studies in den 90er Jahren*. Ostfildern: Cantz, S. 72–74.

Dziewior, Yilmaz (Hg.) (2003): *Andrea Fraser. Works: 1984 to 2003*. Köln; New York: DuMont.

Dziewior, Yilmaz; Fraser, Andrea (2003): “Interview mit Andrea Fraser.” In Yilmaz Dziewior (Hg.): *Andrea Fraser. Works: 1984 to 2003*. Köln; New York: DuMont. S. 78-90.

Eichhorn, Maria; Andre, Carl; Fietzek, Gerti (Hg.) (2009): *The Artist's Contract*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.

Einfalt, Michael (2005): „Autonomie.“ In: Karlheinz Barck (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, S. 431–479.

Eigenheer, Marianne; Drabble, Barnaby; Richter, Dorothee (Hg.) (2007): *Curating Critique*. Frankfurt am Main: Revolver.

Foster, Hal (1996): “The Artist as Ethnographer.” In: Hal Foster (Hg.): *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge: MIT Press, S. 171–203.

Foster, Hal (Hg.) (1996): *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge: MIT Press.

Fraser, Andrea (1992): “An Artists Statement.” In: Alexander Alberro(Hg.): *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*. Cambridge, MA: MIT Press, S. 3–15.

Fraser, Andrea (1994): “How to Provide an Artistic Service: An Introduction.” In: Alexander Alberro (Hg.): *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*. Cambridge, MA: MIT Press, S. 153-161.

Fraser, Andrea (1995a): “It's art when I say it's art or...” In: Alexander Alberro(Hg.): *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*. Cambridge, MA: MIT Press. S. 37–44.

Fraser, Andrea (1995b): “What Do I, as an Artist, Provide? (A Speech at the EA-Generali Foundation).” In: Alexander Alberro (Hg.): *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*. Cambridge, MA: MIT Press, S. 162-167.

Fraser, Andrea (1996a): „Services: Eine Arbeitsgruppen-Ausstellung.“ In: Beatrice von Bismarck, Diethelm Stoller und Ulf Wuggenig (Hg.): *Games, Fights, Collaborations. Das Spiel von Grenze und Überschreitung. Kunst und Cultural Studies in den 90er Jahren*. Ostfildern: Cantz, S. 94–97. Online verfügbar unter <http://kunstraum.uni-lueneburg.de/texte/fraser.html>.

Fraser, Andrea (1996b): “What's intangible, transitory, mediating, participatory, and rendered in the public sphere? Part I.” In: Alexander Alberro (Hg.): *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*. Cambridge, MA: MIT Press, S. 47-54.

Fraser, Andrea (1996c): "What's intangible, transitory, mediating, participatory, and rendered in the public sphere? Part II." In: Alexander Alberro (Hg.): *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*. Cambridge, MA: MIT Press, S. 55-80.

Fraser, Andrea (1996d): *Bericht*. Wien: EA-Generali Foundation.

Fraser, Andrea (1997a): "What's Intangible, Transitory, Mediating, Participatory, and Rendered in the Public Sphere?" In: *October* (80), S. 111–116.

Fraser, Andrea (1997b): "Services: Working Group Discussions." In: *October* (80), S.117-118.

Fraser, Andrea (2002): "To Quote", Say the Kabyles, 'Is to Bring Back to Life'." In: Alexander Alberro (Hg.): *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*. Cambridge, MA: MIT Press, S. 81-87.

Fraser, Andrea (2005): "Creativity=Capital?" In: Alexander Alberro (Hg.): *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*. Cambridge, MA: MIT Press.

Fraser, Andrea (2006a): "From The Critique of Institutions to an Institution of Critique." In: John C. Welchman (Hg.): *Institutional Critique and After. Volume 2 of the SoCCAS (Southern California Consortium of Art Schools) Symposia*. Zürich: JRP Ringier, S. 123-135.

Fraser, Andrea (2006b): "What is institutional critique?" In: John C. Welchman (Hg.): *Institutional Critique and After. Volume 2 of the SoCCAS (Southern California Consortium of Art Schools) Symposia*. Zürich: JRP Ringier, S. 305-309.

Fraser, Andrea (2008): „Es geht um Kultur.“ In: Beatrice von Bismarck, Therese Kaufmann und Ulf Wuggenig (Hg.): *Nach Bourdieu. Visualität, Kunst, Politik*. Wien: Turia + Kant, S. 289–301.

Gau, Sönke; Schlieben, Katharina (Hg.) (2009): "Work to do! Selbstorganisation in prekären Arbeitsbedingungen" / "Work to do! Self-Organisation in Precarious Working-Conditions." Verein Shedhalle. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst.

Gershuny, Jonathan; Miles, Ian (1983): *The New Service Economy. The Transformation of Employment in Industrial Societies*. London: F. Pinter.

Germer, Stefan (1995): „Unter Geiern. Kontext-Kunst im Kontext.“ In: *Texte zur Kunst* 5 (19), S. 83–95.

Godfrey, Tony (1998): *Conceptual Art*. London: Phaidon Press.

Graw, Isabelle (1990): „Jugend forscht (Armaly, Dion, Fraser, Müller).“ In: *Texte zur Kunst* 1 (1), S. 163–175.

Graw, Isabelle (2008): *Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity-Kultur*. Köln: DuMont.

Green, Renée (1996): „Dienen. Ein Gespräch mit Stephan Dilleuth.“ In: Beatrice von Bismarck, Diethelm Stoller und Ulf Wuggenig (Hg.): *Games, Fights, Collaborations. Das*

Spiel von Grenze und Überschreitung. Kunst und Cultural Studies in den 90er Jahren.
Ostfildern: Cantz, S. 102–107.

Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce W.; Nairne, Sandy (Hg.) (1996): *Thinking About Exhibitions*. London; New York: Routledge.

Hardt, Michael; Negri, Antonio (2002): *Empire. Die neue Weltordnung*. Frankfurt am Main; New York: Campus Verlag.

Hartard, Christian (2010): *Kunstautonomien. Luhmann und Bourdieu*. München: Schreiber.

Heinich, Nathalie; Pollak, Michael (1996): „From Museum Curator to Exhibition Auteur.“ In: Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson und Sandy Nairne (Hg.): *Thinking About Exhibitions*. London; New York: Routledge, S. 231–247.

Heinrich, Michael (2005): *Kritik der politischen Ökonomie. Eine Einführung*. 3. Aufl. Stuttgart: Schmetterling Verlag.

Jochimsen, Margarethe (1978): „Kunst als soziale Strategie.“ In: *Kunstforum International* 27 (3), S. 89–90.

Jurt, Pascal (2012): „Die Prekarität des Kulturellen. Zur Rolle von Kunstschaffenden im flexiblen Kapitalismus.“ In: *Springerin* (1), S. 18–29.

Kaiser, Philipp (Hg.) (2007): *Christian Philipp Müller*. Basel: Museum für Gegenwartskunst.

Kempkes, Anke (2003): „Die Kunst von der Sprache der Kunst.“ In: Yilmaz Dziewior (Hg.): *Andrea Fraser. Works: 1984 to 2003*. Köln; New York: DuMont, S. 9-13.

Könneke, Achim (Hg.) (1994): *Die offene Bibliothek. Anlässlich der Realisierung des Projektes „Die offene Bibliothek“ im Rahmen des Hamburger Programms „Kunst im öffentlichen Raum“*. Ostfildern: Cantz.

Kravagna, Christian (1994): „Kontextkunst. Die Kunst der neunziger Jahre.“ In: *Kunstforum International* (125), S. 292–294.

Kravagna, Christian (1995): „Von der institutionellen Kritik zur Ästhetik der Verwaltung.“ In: *Texte zur Kunst* 5 (19), S. 139–142.

Kravagna, Christian (1998): „Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis.“ In: Marius Babias (Hg.): *Die Kunst des Öffentlichen. Projekte, Ideen, Stadtplanungsprozesse im politischen, sozialen, öffentlichen Raum*. Dresden; Amsterdam: Verlag der Kunst; G+B Fine Arts. S. 29–47.

Kravagna, Christian (Hg.) (2000): *Agenda. Perspektiven kritischer Kunst*. Folio Verlag.

Kravagna, Christian (2001): „Einleitung.“ In: Rasheed Araeen und Christian Kravagna et al. (Hg.): *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, S. 7-9.

Kwon, Miwon (1997): „One Place After Another. Notes on Site Specificity.“ In: *October* 80, S. 85–110.

Lorey, Isabell (2007): „Vom immanenten Widerspruch zur hegemonialen Funktion. Biopolitische Gouvernementalität und Selbst-Prekarisierung von KulturproduzentInnen.“ In: Gerald Raunig und Ulf Wuggenig (Hg.): *Kritik der Kreativität*. Wien: Turia + Kant, S. 121–136.

Kube Ventura, Holger (2002): *Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum*. Wien: Edition Selene.

Lazzarato, Maurizio (1998): „Immaterielle Arbeit. Gesellschaftliche Tätigkeit unter den Bedingungen des Postfordismus.“ In: Toni Negri, Maurizio Lazzarato und Paolo Virno: *Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion*. Berlin: ID-Verlag, S. 39-52.

Lippard, Lucy R. (Hg.) (1997): *Six years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press.

Maleri, Rudolf; Frieztzsche, Ursula (Hg.) (2008): *Grundlagen der Dienstleistungsproduktion*. 5. Aufl. Berlin; Heidelberg: Springer.

Marx, Karl; Quante, Michael (2009)[1844]: *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Marx, Karl (1867): *Das Kapital*. Bd. 1: *Der Produktionsprozess des Kapitals*. Hamburg: Meissner.

Mazza, Lisa; Moritz, Julia (Hg.) (2010): *Kritische Komplizenschaft/ Critical Complicity*. Wien: Schlebrügge.

Mc Clean, Daniel (Hg.) (2007): *The Trials of Art*. Manchester: Ridinghouse.

Meinhardt, Johannes (2006): „Kontext.“ In: Hubertus Butin (Hg.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln: DuMont, S. 141–144.

Menger, Pierre-Michel (2006): *Kunst und Brot. Die Metamorphosen des Arbeitnehmers*. Konstanz: UVK.

Meyer, James (1993), *What Happened to the Institutional Critique?* New York: American Fine Arts Co.

Meyer, James (1994): „Was geschah mit der institutionellen Kritik?“ In: Peter Weibel (Hg.): *Kontext Kunst*. Köln: DuMont, S. 239–256.

Meyer, James (2000a): „Das Schicksal der Avantgarde.“ In: Christian Kravagna (Hg.): *Agenda. Perspektiven kritischer Kunst*. Folio Verlag, S. 70–91.

Meyer, James (2000b): „The Functional Site; or, The Transformation of Site-Specificity.“ In: Suderberg, Erika (Hg.): *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 23-37.

- Michalka**, Matthias; Bismarck, Beatrice von (Hg.) (2006): *The Artist as ...*. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst.
- Michalos**, Christina (2007): "Murdering Art. Destruction of Art Works and Artist Moral Rights." In: Daniel Mc Clean (Hg.): *The Trials of Art*. Manchester: Ridinghouse, S. 173–195.
- Molesworth**, Helen (Hg.) (2003): *Work Ethic*. The Baltimore Museum of Art. PA: The Pennsylvania State University Press.
- Möntmann**, Nina (2002): *Kunst als sozialer Raum. Andrea Fraser, Martha Rosler, Rirkrit Tiravanija, Renée Green*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Mörth**, Ingo; Fröhlich, Gerhard (Hg.) (1994): *Das symbolische Kapital der Lebensstile. Zur Kultursoziologie der Moderne nach Pierre Bourdieu*. Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag.
- Müller**, Michael (1974): *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Munder**, Heike; Creischer, Alice; Dilleuth, Stephan; Schäfer, Christoph; Siekmann, Andreas; Volz, Birgitta et al. (1996): „Eine Diskussion zwischen KünstlerInnen und Vertretern von Künstlerverbänden auf der Messe2ok, Köln. Initiiert von Heike Munder.“ In: Beatrice von Bismarck, Diethelm Stoller und Ulf Wuggenig (Hg.): *Games, Fights, Collaborations. Das Spiel von Grenze und Überschreitung. Kunst und Cultural Studies in den 90er Jahren*. Ostfildern: Cantz, S. 114–119.
- Osten**, Marion von (Hg.) (2003): *Norm der Abweichung*. Wien; Zürich: Springer; Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst.
- Rahmann**, Fritz (1996): „Zu Services: Der vagabundierende Kunstbegriff.“ In: Beatrice von Bismarck, Diethelm Stoller und Ulf Wuggenig (Hg.): *Games, Fights, Collaborations. Das Spiel von Grenze und Überschreitung. Kunst und Cultural Studies in den 90er Jahren*. Ostfildern: Cantz, S. 87–90.
- Raunig**, Gerald; Ray, Gene (Hg.) (2009): *Art and contemporary critical practice. Reinventing institutional critique*. London: MayFlyBooks.
- Raunig**, Gerald; Wuggenig, Ulf (Hg.) (2007): *Kritik der Kreativität*. Wien: Turia + Kant
- Rollig**, Stella (1996): „Widerstand als Dienstleistung. Wie Services in Wien die Geister schied, weil Affirmation und Aktivismus nicht in einen Zettelkasten passen.“ In: Bismarck, Beatrice von; Stoller, Diethelm; Wuggenig, Ulf (Hg.): *Games, Fights, Collaborations. Das Spiel von Grenze und Überschreitung. Kunst und Cultural Studies in den 90er Jahren*. Ostfildern: Cantz, S. 91-93.
- Rollig**, Stella (1998): „Projektorientierte Kunst in den 90er Jahren.“ In: Marius Babias (Hg.): *Die Kunst des Öffentlichen. Projekte, Ideen, Stadtplanungsprozesse im politischen, sozialen, öffentlichen Raum*. Dresden; Amsterdam: Verlag der Kunst; G+B Fine Arts, S. 13–27.
- Rollig**, Stella (2002): *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum: Art, Education, Cultural Work, Communities*. Wien: Turia + Kant.

Ronneberger, Klaus (2006): „Die Kunst sich an nichts zu gewöhnen. Prekäre Arbeit im flexiblen Kapitalismus.“ In: *Springerin* (3). S.17-31. Online verfügbar unter <http://www.eurozine.com/articles/2006-10-04-ronneberger-de.html>.

Rosler, Martha (2009) [1979]: “Lookers, Buyers, Dealers, and Makers. Thoughts on the Audience.” In: Alexander Alberro und Blake Stimson (Hg.): *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, MA: MIT Press, S. 206–235.

Rudolph, Steffen (2012): *Postoperaismus - Immaterielle Arbeit und die Transformation der Gesellschaft*. Münster: LIT.

Say, Jean Baptiste (1880): *A Treatise on Political Economy, or the The Production, Distribution and Consumption of Wealth. Philadelphia*. Online verfügbar unter <http://socserv.mcmaster.ca/econ/ugcm/3113/say/treatise.pdf>

Schwingel, Markus: Pierre Bourdieu zur Einführung. Hamburg: Junius.

Siegelaub, Seth (1969): “On Exhibitions and the World at Large. Seth Siegelaub in Conversation with Charles Harrison. September 1969” In: *Studio International*.

Smith, Adam (1985): *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*. New York: Modern Library.

Stakemeier, Kerstin (2012): „Kunst im Kapital. Zur Reproduktion der Gegenwart.“ In: *Springerin* (1).

Steiner, Barbara (2010): „Korruption, Korrumpierbarkeit und Komplizenschaft.“ In: Lisa Mazza und Julia Moritz (Hg.): *Kritische Komplizenschaft/ Critical Complicity*. Wien: Schlebrügge.

Ubl, Ralph (2006): „Autonomie.“ In: Hubertus Butin (Hg.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln: DuMont, S. 30–34.

Warneken, Ernst Jürgen (1983): „Autonomie und Indienstnahme. Zu ihrer Beziehung in der Literatur der bürgerlichen Gesellschaft.“ In: *Rhetorik, Ästhetik, Ideologie. Aspekte einer kritischen Kulturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler.

Weibel, Peter (Hg.) (1994): *Kontext Kunst*. Köln: DuMont.

Welchman, John C. (Hg.) (2006): *Institutional Critique and After. Volume 2 of the SoCCAS (Southern California Consortium of Art Schools) Symposia*. Zurich: JRP Ringier.

Weyergraf-Serra, Clara; Buskirk, Martha (1991): *The Destruction of Tilted Arc. Documents*. Cambridge, MA: MIT Press.

White, Pae; Hegewisch, Katharina (1995): *Das Ende der Avantgarde. Kunst als Dienstleistung*. München: Kunsthalle der Hypovereins- Kulturstiftung.

White, Harrison C.; White, Cynthia A. (1993) [1965]: *Canvases and Careers. Institutional Change in the French Painting World*. Chicago: University of Chicago Press.

Wuggenig, Ulf (2009) „Relative Autonomie und relative Heteronomie.“ In: Montag Stiftung Bildende Kunst (Hg.): *Kunst. Sichtbarkeit. Ökonomie*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, S. 44-49.

Wuggenig, Ulf (1995): „Rivalität, Konflikt und Freiheit. Ein Vergleich von Pierre Bourdieus Feldtheorie und Arthur C. Dantos Philosophie (der Geschichte) der Kunst.“ In: *Texte zur Kunst* 5 (20), S. 87-107.

Wulffen, Thomas (1994): „Betriebssystem Kunst. Eine Retrospektive.“ In: *Kunstforum International* 1994 (125), S. 50–58.

Zierner, Gesa (2010): „Komplizenschaft: eine kollektive Kunst- und Alltagspraxis.“ In: Lisa Mazza und Julia Moritz (Hg.): *Kritische Komplizenschaft./ Critical complicity*. Wien: Schlebrügge.

Internetquellen

Art Workers Coalition (1969): *Open Hearing*. URL:

<http://www.primaryinformation.org/index.php?/projects/art-workers-coalition/>

Andre, Carl (1969): "Ohne Titel." In: Art Workers Coalition (Hg.): *Open Hearing*, S. 30 ff.

Battcock, Gregory (1969): "Ohne Titel." In: Art Workers Coalition (Hg.): *Open Hearing*, S. 9.

Castle, Frederick (1969): "Remarks to the Public Hearing." In: Art Workers Coalition (Hg.): *Open Hearing*, S. 5.

Haak, Carrol; Schmidt, Günter (1999): „Arbeitsmärkte für Künstler und Publizisten. Modelle für eine zukünftige Arbeitswelt? Papers der Querschnittsgruppe Arbeit & Ökologie.“ hg. von Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung. URL:

<https://www.econstor.eu/dspace/bitstream/10419/50316/1/306725096.pdf> (Stand 08.01.2013)

Künstlersozialkasse (2012): „Durchschnittseinkommen der aktiv Versicherten auf Bundesebene nach Berufsgruppen, Geschlecht und Alter zum 01.01.2012.“ URL: http://www.kuenstlersozialkasse.de/wDeutsch/ksk_in_zahlen/statistik/durchschnittseinkommenversicherte.php (Stand 08.01.2013).

Legal Information Institute (2012): „Rights of Attribution and Integrity.“ URL:

www.law.cornell.edu/uscode/text/17/106A (Stand 08.01.2013).

Lemke, Anja (2012): „Kunst und Arbeit. Zum Verhältnis von Ästhetik und Arbeitsanthropologie vom 18. bis 21. Jahrhundert. Thematische Vorstellung des Netzwerks.“ URL: <http://www.kunst-u-arbeit.de/category/projekt/#entgrenzung> (Stand 08.01.2013).

Mc Clean, Daniel (2012). "Artist Moral Rights." URL:

http://egressfoundation.net/egress/index.php?option=com_content&view=article&id=88&Itemid=364#l1 (Stand 08.12.2012)

Rogoff, Irit (2003): „Vom Kritizismus über die Kritik zur Kritikalität.“ URL:

<http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/de> (Stand 08.01.2013).

Stein, Judith E. (2003): "Sins of Omission. Fred Wilsons Mining the Museum" URL:

www.slought.org/files/downloads/publications/salons/1083.pdf (Stand 08.01.2013).

Toche, Jean (1969): "Ohne Titel." In: Art Workers Coalition (Hg.): *Open Hearing*, S. 1.

Unbehaun, Pascal (2008): „Services. Project Work und die Bedingungen der Kunstproduktion.“ URL:

<http://www.d498.de/oca/0807projectwork.shtml> (Stand 08.01.2013).

Wege, Astrid (2002): Museumskritik. Kunsthaus Bregenz. URL: http://www.kunsthau-bregenz.at/html/aus_symposium_wege.htm (Stand 08.01.2013).

Wuggenig, Ulf (2004): „Den Tod des Autors begraben.“ URL:

<http://eipcp.net/transversal/1204/wuggenig/de> (Stand 08.01.2013)

Eidesstattliche Erklärung zur selbstständigen Verfassung der Magisterarbeit

Hiermit erkläre ich, Marie Hoop, geboren am 31.07.1986 in Oldenburg, dass die vorgelegte Magisterarbeit mit dem Titel „Kunst als Dienstleistung? Bedingungen und Verhältnisse künstlerischer Praktiken am Beispiel des Projektes Services von Andrea Fraser und Helmut Draxler“ durch mich selbstständig verfasst wurde. Ich habe keine anderen als die angegebenen Quellen sowie Hilfsmittel benutzt und die Magisterarbeit nicht bereits in derselben oder einer ähnlichen Fassung an einer anderen Fakultät oder einem anderen Fachbereich zur Erlangung eines akademischen Grades eingereicht.

Ort, Datum

Unterschrift