

KUNSTFORUM International Bd. 270 Oktober 2020



exhibit!

Ausstellen als künstlerische Praxis

#### IV. — KUNST, POLITIK UND AUSSTELLEN

Andrea Geyer, *Criminal Case 40/61: Reverb*, 2009, 6-Kanal-Videoinstallation auf 6 Monitore, Zusammenstellung von 6 Videostills, Courtesy: Künstlerin



# Ortswechsel

## POLITISCHE KUNST AUF DER BÜHNE DER AUSSTELLUNG

von Eva Kernbauer





Indignados / Occupy Biennale, 7. Berlin Biennale, KW Institute for Contemporary Art, Foto: © Marcin Kaliński, Courtesy: KW Institute for Contemporary Art

Wozu soll man politische Kunst ausstellen? Den orthodoxen Interpretationen des künstlerischen Aktivismus entsprechend hat Politik im Ausstellungsraum nichts verloren: Der Bezug zur breiten Öffentlichkeit wird auf denjenigen zum Kunstpublikum eingeschränkt, während die White Cube-Ideologie jeden politischen Ansatz im Ästhetischen ertränkt.<sup>1</sup> So oder so ähnlich kann die Frontstellung zwischen Kunst und Politik skizziert werden, die sich in Fortführung der Autonomiedebatten der Moderne auch in der Gegenwart als so unlösbar wie produktiv erweist. Dennoch: Als soziale und institutionelle Konstellation ist der Ausstellungsraum mit seiner Affinität zu Bildung und Vermittlung ein immer wertvollerer Partner für sozial engagierte und politische Künstler/innen. Seit Jahrzehnten tragen diverse diskursive, soziale, performative und *educational turns*, unterstützt von (milden) gesellschaftspolitischen Konzeptionen wie den *Relational Aesthetics* und den einflussreichen, von Juliane Rebentisch und Jacques Rancière vertretenen, Positionen zur Neubewertung des Verhältnisses von Kunst und Politik<sup>2</sup> zur stetigen Umwandlung des Ausstellungsraums in einen Veranstaltungsort bei, der sich auch als Forum für politische Fragen eignet. Auf Basis dieser Entwicklungen ist die künstlerische Auseinandersetzung mit den Potentialen des Ausstellungsraums enorm vielfältig und komplex.

Was, wenn wir die spezifischen Charakteristika der Bühne, ihre Bildlichkeit, Performativität und Theatralität, nicht als Makel, sondern als Ausgangspunkt für künstlerisch-politisches Ausstellen begreifen?

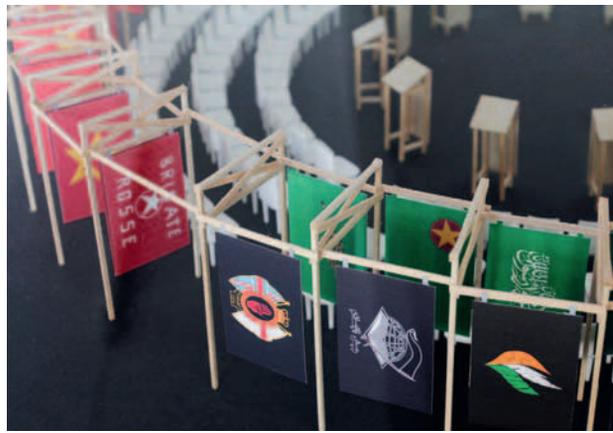
Wie man Kunst als direktes Werkzeug zur sozialen Transformation, quasi als Alibi<sup>3</sup>, einsetzt und den Ausstellungsraum unmittelbar zur Plattform für politische Projekte macht, hat die von Artur Żmijewski kuratierte 7. Berlin Biennale 2012 vorgeführt. In einer radikalen künstlerischen Geste, die konventionellere kuratorische Annäherungsdiskurse an das Politische wirkungsvoll in den Schatten stellte, bot er zahlreichen politischen Gruppierungen eine Bühne. Dies geschah im konkreten Sinne der Verfügbarmachung von Budgets, Ausstellungsräumen und Aufmerksamkeitsökonomien und in der strikten Auswahl der teilnehmenden Künstler/innen unter Berücksichtigung ihrer politischen Haltung. Erwartungsgemäß konterte die Kunstkritik, Żmijewskis Ausstellung sei auf Kosten der Kunst, die Aktivist/innen, sie sei auf Kosten der Politik gegangen. Es handle sich ja letztlich doch um ein Kunstprojekt, mit der ihm

eigenen Bildlichkeit und begrenzten Zeitlichkeit, um nichts anderes also als um „Theater“:

Angesichts der fortdauernden Präsenz des Politischen in Ausstellungsräumen, die sich immer mehr der Veranstaltungsllogik des Theaters annähern, verdient dieser Vorwurf näherer Betrachtung. Was, wenn wir die spezifischen Charakteristika der Bühne, ihre Bildlichkeit, Performativität und Theatralität, nicht als Makel, sondern als Ausgangspunkt für künstlerisch-politisches Ausstellen begreifen? Was, wenn wir Ästhetik nicht mit einer *Entstellung* von Politik gleichsetzen, sondern ihr Potential zur Entidentifikation und zur Einübung demokratischer Freiheitsansprüche anerkennen?

Eine differenzierte Auseinandersetzung mit der Nutzung der Bühne des Ausstellungsraums für politische Diskussionen geht direkt an die Wurzeln der (guten) Gründe, die Vermengung von Kunst und Politik als problematisch zu betrachten. Unter anderem war auf der von Żmijewski kuratierten Berlin Biennale auch Jonas Staals „New World Summit“ zu sehen, und zwar, bezeichnenderweise, in doppelter Gestalt: in Form einer Installation in den Kunst-Werken und in Form einer Veranstaltung des titelgebenden Gipfels in den Sophiensälen. „New World Summit“ ist eine seit 2012 stattfindende Reihe von Diskussionsveranstaltungen, die politischen Gruppierungen und NGOs, die in ihren politischen Heimatländern als terroristische Gruppen eingestuft werden und denen damit aus politischen Gründen die Teilhabe an öffentlicher Diskussion verwehrt ist, ein Forum zur Präsentation ihrer Inhalte und Ziele geben. In Berlin waren darunter die Tamil Tigers, die baskische Unabhängigkeitsbewegung und eine kurdische Frauenrechtsorganisation. Ziel dieser Treffen ist die utopische Inszenierung einer politischen Versammlung jenseits nationalstaatlicher Strukturen mit den Mitteln der Kunst. Staal nutzt die realitätskonstituierende Kraft des Performativen, sein Potential zur Eröffnung neuer Perspektiven und zur Einübung neuer Handlungsweisen. Formal bleiben die Bezüge des „New World Summit“ zum Theater offensichtlich, ohne dass sich dadurch Einschränkungen in Hinblick auf ihre politische Zielsetzung ergeben: mit Schwerpunkt auf Performance statt Repräsentation, in unauflöslicher Verschränkung von Text bzw. Sprache und Bild, mit klarer Trennung zwischen den Sprecher/innen und dem Publikum.

Diese Herangehensweise kennzeichnet auch die „polyphone“ Arbeitsmethode der niederländischen Künstlerin Wendelien van Oldenborgh, die die Bühne des Theaters bzw. des Kinos mit kollaborativer Herangehensweise und politischen Inhalten verschränkt. „Gilt es nur für totalitäre Regimes, dass Kunst oft das letztes Mittel ist, um die eigene Meinung öffentlich zu vertreten, oder könnte Kunst diese Rolle auch in sogenannten Demokratien spielen, in denen die öffentliche Debatte zuweilen von alles dominierenden Stimmen erstickt wird, die



Jonas Staal, *New World Summit*, 7. Berlin Biennale, 2012, Foto: Marta Górnicka, Courtesy: Künstler

oben: Modell; mitte: Setting;  
unten: Sophiensäle 2012, v.l.n.r.: Jon Andoni Lekue (Sortu, Basque Independence Movement); Fadile Yildirim und Übersetzerin (Kurdish Women's Movement); Luis Jalandoni (National Democratic Front of the Philippines, NDFP); Moussa Ag Assarid und Übersetzer (National Liberation Movement of Azawad, MNLA); Foto: Lidia Rossner; Courtesy: Democratic Federation of North-Syria und Studio Jonas Staal





links: Wendelien van Oldenborgh, *No False Echoes*, 2008, Videostill, Courtesy: Künstlerin



rechte Seite oben: Wendelien van Oldenborgh, *Cinema Olanda*, Ausstellungsansicht: Niederländischer Pavillon, 57th International Art Exhibition La Biennale di Venezia, 2017, Foto: Daria Scagliola, Courtesy: Künstlerin

unten: Wendelien van Oldenborgh, *Two Stones*, Ausstellungsansicht: *Bauhaus Imaginista*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2019, Projektion mit zwei Soundtracks. *Two Stones* wurde von Grant Watson und Marion von Osten für *Bauhaus Imaginista* mit der großzügigen Unterstützung der Bauhaus Kooperation Berlin Dessau in Auftrag gegeben. Courtesy: Künstlerin

scheinbar alleine das Recht beanspruchen, und auch bekommen, sich zu äußern?“<sup>4</sup> Diese Frage, die auch hinter Staats „New World Summit“ stehen könnte, stellt van Oldenborghs Filmarbeit „No False Echoes“ (2008). Diese arbeitet die Geschichte eines Radiosenders in der Kolonie Niederländisch-Ostindien, dem heutigen Indonesien, auf, wobei Bezüge bis zur Gegenwart Gegenstand der Verhandlung werden. Verschiedene Sprecher/innen diskutieren die Frage, welche Inhalte und Ideologien im Kontext der niederländischen Kolonialpräsenz unterstützt, welche ausgeschlossen wurden, und tragen Textquellen aus der Geschichte der politischen Beziehungen zwischen beiden Ländern vor. So rezitiert der Rapper Salah Edin den wegweisenden Text der indonesischen Unabhängigkeitsbewegung, Soewardi Soerjaningrats „If I were a Dutchman“. Dieser eindrückliche Text stellte aus der Perspektive des Kolonialiserten anlässlich des Unabhängigkeitstag der Niederlande die Frage nach dem verwehrteten Recht Indonesiens auf nationale Emanzipation von der europäischen Kolonie. Andere Sprecher/innen setzen sich mit den politischen Motivationen des Radiosenders und den Auswirkungen europäischer Kolonialgeschichten bis zur politischen Gegenwart auseinander. Sie alle haben persönliche, aktivistische oder wissenschaftliche Bezüge zur niederländischen

Kolonialvergangenheit und waren bei der Auswahl der Texte beteiligt. Nun gibt das Bühnensetup ihnen die Möglichkeit, vorübergehend in bestimmte Rollen zu schlüpfen, wobei der Drehort, das historische Sendergebäude in Radio Kootwijk, wie ein eigenständiger Protagonist auftritt. Im Film bleiben die Bühnenhafte Inszenierung und die Präsenz von Filmteam und Zuseher/innen sichtbar, sodass er nicht die Dokumentation einer abgeschlossenen Performance zeigt, sondern die Situation „when we are working“.<sup>5</sup> Auf kleinem Raum wird ein idealtypisches demokratisches Theater vorgeführt, im Sinne von Politik als einer „Bühne der Sichtbarmachung“ (Rancière), die mit der politisch-emanzipatorischen Aufwertung des Rollenspiels einhergeht: Das Sich-Hineinversetzen in andere Positionen und die damit verbundene Emanzipierung aus gesellschaftlich festgeschriebenen Identitäten dient, wie Rancière festgehalten hat, zur Aushandlung von gesellschaftlichen Bewertungen und Entscheidungen.<sup>6</sup>

Die von der Künstlerin initiierte Zusammenkunft zur gemeinsamen Lektüre und Diskussion ist ein immer wieder eingesetztes Grundinstrument ihrer Arbeiten und ließe sich am Beispiel von „Maurits Script“ (2006), „Bete & Deise“ (2012), „Cinema Olanda“ (2017) oder „Two Stones“ (2019) beschreiben. Mit den Mitteln der Kunst wird eine politische Bühne

erzeugt, auf der Meinungen und Sachverhalte einer multiperspektivischen Verhandlung unterzogen werden.<sup>7</sup> Diese künstlerische Inszenierung einer Übung im demokratischen Aushandeln wurzelt im politischen Theater. Als Vorbilder könnte man Bert Brechts episches Theater oder das dokumentarische Theater der Gegenwart nennen. Impulsgebend waren für van Oldenborgh aber noch mehr die politisch-partizipatorischen Projekte der brasilianischen Moderne mit ihren neuartigen Formen der Einbeziehung von Nutzer/innen im Stadt-, Theater- und Ausstellungsraum, etwa Augusto Boals Forumtheater und das von Lina Bo Bardi und Edson Elito entworfene Teatro Oficina in São Paulo, einem Theaterraum, der einer Arkadensituation ähnelt.

Die Nutzung des Theaters als öffentliche politische Bühne kann bis zur griechischen Antike zurückverfolgt werden und wird, im Falle Athens, nicht zuletzt durch das anfängliche topographische Zusammenfallen von Orchestra (dem Tanzplatz des Dionysoskults) und Agora, dem politischen Zentrum der Polis, veranschaulicht. Bühnenhafte Settings kommen aber auch in der Rechtsprechung zum Einsatz. Ein juristischer Prozess ist ein stark formalisiertes *Procedere*, mit verteilten Rollen, einem geregelten Ablauf und einem klaren Ziel: der Fällung eines Urteils vor den Augen der Öffentlichkeit. Dieses *Procedere* ist eng der politischen Wahrheitsfindung bzw. der Erlangung eines politischen Urteils verwandt, sodass der Prozess, und noch mehr die Verhandlungsform des Tribunals, die primär der Darlegung und Sichtbarmachung von Sachverhalten, auch ohne Erlangung eines Urteilspruchs, dient,<sup>8</sup> immer wieder in der Gegenwartskunst aufgegriffen wird. Beispiele sind Andrea Geyers „Criminal Case 40/61: Reverb“ (2009), Milo Raus „Die Moskauer Prozesse“ (2012–2014) oder „Das Kongo Tribunal“ (2015–2017) sowie das von einer Gruppe von Aktivist/innen auf verschiedenen Bühnen inszenierte „Tribunal NSU-Komplex auflösen“ (seit 2017).

Soweit die direkte Nutzung des Bühnenraums der Kunst für politische Inhalte. Doch wie steht es mit der Übertragung politisch-aktivistischer oder engagierter Kunst in den Ausstellungsraum? Im besten Falle geht politisches Ausstellen über die Dokumentation einzelner Projekte oder die Vermittlung spezifischer inhaltlicher Anliegen hinaus und stellt sich dem Doppelwesen politischer Kunst als ästhetische und engagierte Praxis. Mit den damit einhergehenden räumlichen und institutionellen Verschiebungen beschäftigt sich die in Kuba und den USA arbeitende Tania Bruguera, die als politisch aktive Künstlerin auf fortdauernde Präsenz im internationalen Ausstellungsbetrieb angewiesen ist. Präsentationen ihrer Projekte in der Galerie sind für alle Beteiligten eine Herausforderung, wird doch der Anspruch der Künstlerin auf „arte útil“ (nutzbringende, als Instrument einsetzbare Kunst), auf das Dispositiv der Ausstellung übertragen. Dies gelingt Bruguera einerseits durch eine stark bildhafte aktivistische



Praxis, andererseits durch konkret auf die Soziabilität des Ausstellungsraums bezogene Projekte. Die Möglichkeiten politischer Kunst, direkt in die Politik einzugreifen, sieht die Künstlerin skeptisch: „Ich werde nervös, wenn Menschen davon reden, die Welt mit Kunst zu verändern. Ich plädiere für die Möglichkeit, dass Kunst ein Werkzeug für sozialen Wandel sein kann, aber sie kann dies nicht allein tun. [...] Sie kann höchstens inspirierend sein und eine gewisse Energie in Richtung Veränderung erzeugen.“<sup>9</sup>

Die zuerst auf der 10. Havana Biennale veranstaltete Aktion „Tatlin’s Whisper #6“ (Havana Version, 2009) gab Freiwilligen die Möglichkeit, auf einer mit starken politischen Symbolen versehenen Bühne eine Minute lang frei sprechen zu dürfen, mit einer weißen Taube auf der Schulter (in Anspielung an die erste öffentliche Rede Fidel Castros im Jahr 1959) und flankiert von zwei Männern in Militäruniform. Auch in dieser Arbeit stand das mit den Mitteln der Kunst ermöglichte politische Sprechen im Vordergrund. Für den Ausstellungsraum schuf Bruguera innerhalb derselben Serie „Tatlin’s Whisper #5“ (2008), eine Performance, die die institutionelle Steuerung von Verhaltensmustern im Museum wie auf der Straße in den Blick nahm. Zwei berittene Polizist/innen exerzierten in der Turbinenhalle der Tate Modern Techniken der Crowd Control, wie sie zur Eindämmung



von Menschenansammlungen im öffentlichen Raum, etwa bei Demonstrationen oder Unruhen, eingesetzt werden. „Tatlin’s Whisper“ wird von der Künstlerin der *Arte de Conducta* zugerechnet, womit zugleich soziales Verhalten („social behavior“) bezeichnet wird, wie die Übertragung („transmission [conducting]“) sozialer Muster. Die Serie soll die Möglichkeit geben, das eigene Verhalten Bühnenhaft wahrzunehmen, und sich institutioneller, gesellschaftlicher und politischer Steuerung bewusst zu werden.

„Ich werde nervös, wenn Menschen davon reden, die Welt mit Kunst zu verändern. Ich plädiere für die Möglichkeit, dass Kunst ein Werkzeug für sozialen Wandel sein kann, aber sie kann dies nicht allein tun.“ — Tania Bruguera

Die Präsentation diskursiver oder partizipatorischer Projekte im Ausstellungsraum bedeutet eine mehrfache Verschiebung in Hinblick auf institutionelle Parameter, Raum und Skalierung. Seltener wird die Transformation der zeitlichen Dimension beachtet, die Bruguera in Analogie zu „site-specificity“ als „political timing specificity“ bezeichnet. Dieser von der Künstlerin entworfene Begriff beschreibt die strategische „timeliness“ künstlerisch-politischer Arbeiten – ihre Situierung in einer bestimmten politischen Situation, das Aufgreifen bestimmter Diskurse, Medien und Instrumentarien – ebenso wie den

Umstand, dass die Übersetzung einer politischen Aktion in den Ausstellungsraum deren Zeitlichkeit empfindlich verändert. „Die meisten Kunstinstitutionen sind nicht bereit, sich auf langfristige Unternehmungen einzulassen, dennoch wollen sie sozial engagierte Projekte haben. Bei der Arbeit mit Institutionen war es wichtig, sie wissen zu lassen, dass soziale und politische Kunst nicht innerhalb der zeitlichen Beschränkungen einer Kunstausstellung entsteht, sondern innerhalb der Logik der Zeit, die benötigt wird, um eine soziale Sphäre zu schaffen und zu transformieren.“<sup>10</sup>

Kunst als Alibi im Sinne der direkten Umwidmung des Ausstellungsraums zur politischen Bühne, Kunst als Theater zur performativen Erprobung demokratischer Debatten, Kunst als Ergebnis der Übersetzung politischer Projekte in den Ausstellungsraum. All dies sind Kategorien der künstlerischen Ausstellung des Politischen, es fehlt aber natürlich noch die Nutzung der Ausstellung selbst als künstlerisches Kommunikations- und Vermittlungsmedium politischer Inhalte. Alice Creischer und Andreas Siekmann beanspruchen ein künstlerisches Selbstverständnis, das sich von quasi-professionellen Strukturen des Kuratorischen absetzt. Sie beziehen sich auf die modernistische Genealogie politischer Kunst und künstlerischer Ausstellungsgestaltung. Die von den beiden Künstler/innen 2002 in der Wiener Generali Foundation kuratierte Ausstellung „Die Gewalt ist der Rand aller Dinge“ thematisierte Formen des künstlerisch-politischen Protests anhand von Arbeiten von Charlotte Posenenske, Yvonne Rainer, Dierk Schmidt und anderen, mit Rückverweisen auf die Pariser Commune von 1871 und auf die



Die Nutzung des Theaters als öffentliche politische Bühne kann bis zur griechischen Antike zurückverfolgt werden.

linke Seite: *Die Bukavu Hearings* im Rahmen von *Das Kongo Tribunal* im Theater-Saal des Collège Alfajiri in Bukavu (Ostkongo), Ende Mai 2015, Filmstill, Courtesy: Milo Rau

oben: Tania Bruguera, *Tatlin's Whisper #6 (Havana Version)*, 2009, Courtesy: Estudio Bruguera

unten: Tania Bruguera, *Tatlin's Whisper #5*, 2009, Ansicht: Tate Modern, Courtesy: Estudio Bruguera



Bildstatistik „Gesellschaft und Wirtschaft“, die Gert Arntz gemeinsam mit Otto Neurath 1930 konzipiert hatte. Die darin vorgenommene Verdichtung von Bildlichkeit und Information in Form von Piktogrammen bildet nicht nur einen für die Arbeiten von Creischer und Siekmann wichtigen Referenzpunkt, sondern liefert auch eine Art Grundmodul für den künstlerisch-politischen Ansatz der Ausstellung. Im Ausstellungsraum waren keine Wandtexte und Beschriftungen angebracht; dagegen war der Katalog wie ein Lexikon gestaltet, mit Schlüsselbegriffen wie Universalität, Militanz, Symbolproduktion. Besonders interessant war der Ausstellungsguide, der auf sehr buchstäbliche Weise durch die Ausstellung lenkte. Eine Skizze auf der Rückseite empfahl den Besucher/innen einen idealen Parcours, der streng chronologisch durch die Ausstellung führte. „Die Gewalt ist der Rand aller Dinge“ war so als performatives Aktivitätsformat gekennzeichnet.

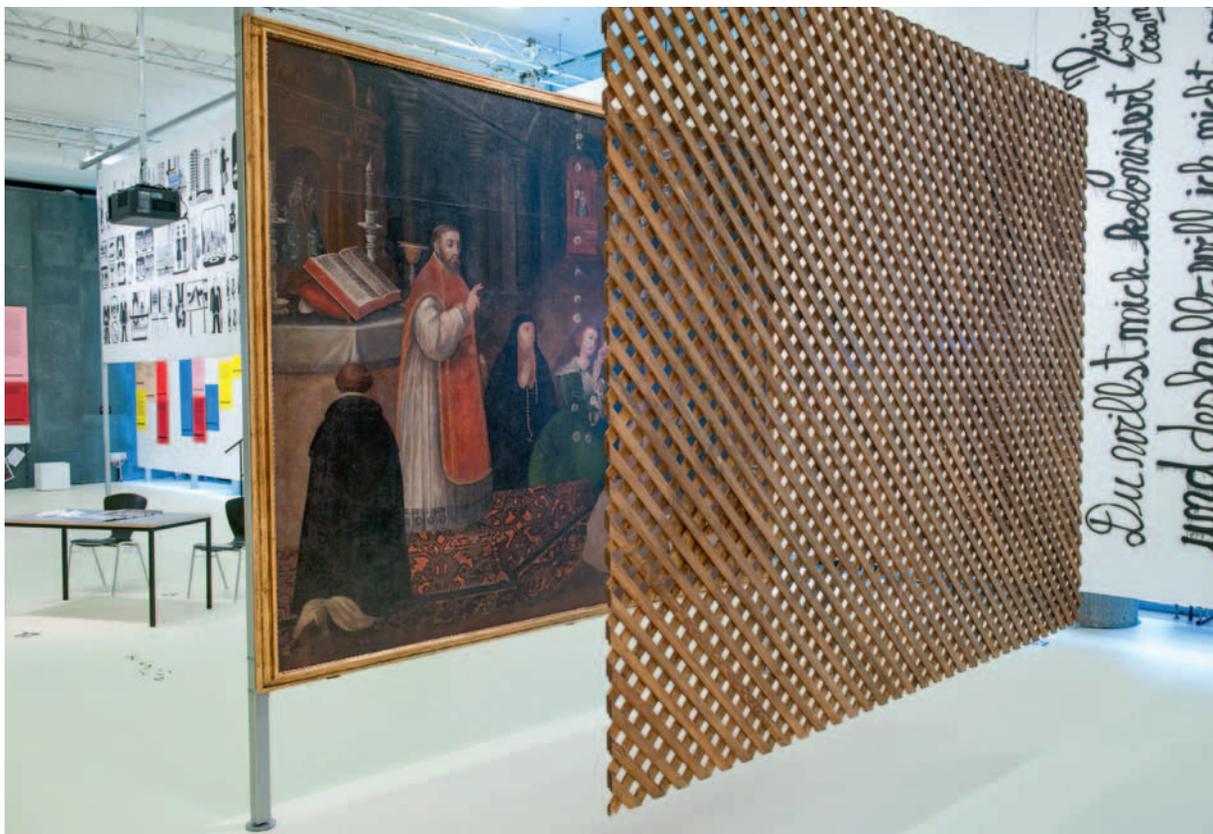
Auch die 2010 gemeinsam mit Max Jorge Hinderer gestaltete Ausstellung „Das Potosí-Prinzip“, die an der Madrider Reina Sofia, am Berliner Haus der Kulturen der Welt und im Nationalmuseum von Bolivien in La Paz gezeigt wurde, war einem performativen Didaktizismus verpflichtet. Es ging darum, anhand der Ausbeutung der Silberminen im bolivianischen Potosí durch die spanischen Kolonialmächte die Urszene des Kapitalismus darzustellen und mit einer Auswahl an historischen und zeitgenössischen Kunstwerken die kulturhistorischen Folgen dieser Ausbeutung zu vermitteln. Auch hier gab es einen Ausstellungsguide, der verschiedene Wege vorzeichnete – je nachdem, welche der drei kuratorischen „Erzählungen“ man verfolgen wollte. Der didaktische Gestus der Ausstellung wurde in der Kunstkritik viel besprochen: „Da gibt es Lupen, Ferngläser, Gerüste – kaum ein schauerlicher partizipatorischer Kniff bleibt uns erspart, um uns vom Schauen zum Lesen, zum regelrecht didaktisch instrumentalisierten Perspektivwechsel zu zwingen.“<sup>11</sup> Diese Inszenierung greift den Aktivierungsimpetus der künstlerisch-politischen Moderne auf, als das „passive“ Anschauen durch aktivierende Praxisformen überwunden werden sollte. Zugleich steht sie in Einklang mit der von Rancière geforderten Anerkennung des Schauens als Handlung, der Anerkennung dessen, dass die „Welt zu interpretieren“ bedeutet, sie zu verändern. Und genau hier greift Alice Creischers und Andreas Siekmanns künstlerisch-politisches Ausstellen „bildend“ im doppelten Sinne ein: als gestaltend und informierend, als doppelt gedachte Anleitung zur Umgestaltung der Welt. Voraussetzung dafür ist dass das Publikum berechtigt und in der Lage ist, „die Performanz der Aufführung aufzulösen“, das Gesehene in ein bloßes Bild zu übertragen und mit anderem Gelesenen, Gesehenen, Imaginierten, zu verbinden.<sup>12</sup> Vor dem Hintergrund dieses Modells wird deutlich, dass Creischer und Siekmann eine klar ausformulierte,

explizite „Aufführung“ vorgelegt und sich auch selbstkritisch mit den Möglichkeiten und Instrumentarien der Präsentation, Erzählung und Vermittlung, mit den Formaten politischer Kunst und ihrer konturierten Geschichte auseinandergesetzt haben. Diese Herangehensweise ermöglicht, künstlerisches Ausstellen als Akzentuierung von Aspekten wahrzunehmen, die im kuratorischen Diskurs zuweilen vernachlässigt werden. Dazu gehören insbesondere formale Aspekte der Präsentation, die über textbasierte Vermittlung und generell über die Vermittlungsfunktion hinausgehen. Durch die Offenlegung der Instrumentarien der Ausstellung wurde diese als „Austragungsort“ sichtbar, als Mittel, verschiedene Ebenen der Bildung von Wissen, der Umbildung von Informationen und der Beziehungsarbeit zwischen Künstler/innen und ihrem Publikum wie in einem Rollenspiel in Gang zu setzen.

EVA KERNBAUER



Eva Kernbauer ist Professorin für Kunstgeschichte an der Universität für angewandte Kunst Wien. Forschungen u. a. zum Verhältnis von Geschichte und Gegenwartskunst (*The Art of History*, erscheint demnächst; *Kunstgeschichtlichkeit*, 2015) und zur Entwicklung von Ausstellungen und Publikums-konzeptionen (*Der Platz des Publikums*, 2011; *Höfische Porträtkultur*, 2016).  
Foto: Maria Ziegelböck



Alice Creischer, Max Jorge Hinderer und Andreas Siekmann, Ausstellungsansicht: *Das Potosí-Prinzip*, 2010, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Foto: Sebastian Bolesch/HKW

#### ANMERKUNGEN

1 Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* (1976), San Francisco 1986.

2 Darunter inbes.: Juliane Rebentisch, *Die Kunst der Freiheit: zur Dialektik demokratischer Existenz*, Berlin: Suhrkamp 2011; Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin: b\_books 2006.

3 Artur Żmijewski, *Kunst als Alibi*, hg. von Sandra Frimmel, Fabienne Liptay, Dorota Sajewska und Sylvia Sasse, Zürich 2017. Die Analogie zum Alibi ziehen auch Lucía Sanromán und Susie Kantor in Bezug auf die Praxis von Tania Bruguera, „Transitional Institutions and the Art of Political Timing Specificity“, in: Tania Bruguera, *Talking to Power/Hablándole Al Poder*, New York 2018, S.20.

4 Zit. nach dem engl. Original. [Ohne Autor], Präsentation von „No False Echoes“ auf der Website der Galerie Wilfried Lentz, <https://wilfriedlentz.com/work/no-false-echoes-2008/>

5 Wendelien van Oldenborgh, „Voice – Script – Public (In Public, The Public) – Collective – Cultural Production“, in: Marco Scotini/Elisabetta Galasso (Hg.), *Politics of Memory: Documentary and Archive*, Berlin 2015, S.153.

6 Jacques Rancière, *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt a.M. 2002, S.37.

7 Binna Choi, „When We Assemble“, in: Wendelien van Oldenborgh/Emily Pethick (Hg.), *Wendelien van Oldenborgh: Amateur*, Berlin 2015, S.185–203.

8 Vgl. Cornelia Vismann, *Medien der Rechtsprechung*, hg. von Alexandra Kemmerer/Markus Krajewski, Frankfurt am Main 2011.

9 Zit. nach dem engl. Original. „Tania Bruguera and Suzanne Lacy in Conversation“, in: Tania Bruguera, *Talking to Power/Hablándole Al Poder*, New York 2018, S.64f. Vgl. zur konkreten Aufführung von „Tatlin's Whisper #6“ in Havana: „Tania Bruguera in Conversation with/en conversación con Claire Bishop“, New York 2020 (in Vorbereitung), S.38–41. Danke an Claire Bishop für die Einsicht in das unpublierte Material.

10 Zit. nach dem engl. Original. „Tania Bruguera and Suzanne Lacy in Conversation“, siehe Anm.9, hier S.64.

11 Hans-Jürgen Hafner, „Kapitalismuskritische Bildungsreise“, in: *artnet Magazin*, 23. Oktober 2010, zit. nach dem Presse-spiegel zur Ausstellung „Das Potosí-Prinzip“, Haus der Kulturen der Welt, Berlin. Danke an Anne Maier und Jakob Claus!

12 Jacques Rancière, „The emancipated spectator“, in: *Texte zur Kunst* 58, Juni 2005, S.45.