

Cybersyn und Pedipulator – Thomas Rid erzählt die Geschichte der Kybernetik **SEITE 39**

Ideen in den Topf und dann gut umrühren: wie De La Soul ihr neues Hip-Hop-Album kreierten **SEITE 41**



Mit seinen monumentalen Skulpturen verändert Richard Serra die Art, wie wir uns über Plätze bewegen und dabei andere Passanten wahrnehmen: in den Tuileries in Paris.

INGRID GANTNER / LAIF © PRO LITTERIS

Öffentliches Terrain zurückfordern!

Tritt die Kunst im Stadtraum auf, ist sie oft nur dekorativ, oder sie sorgt für Ärger – aber soll sie deshalb im Galerieraum bleiben?

SABINE GEBHARDT FINK

Wie Lippenstift für den Gorilla, moniert der Architekt Norman Foster, sei zeitgenössische Kunst im öffentlichen Raum – schrill und irgendwie monströs. Sollte Kunst tatsächlich besser in abgeschlossenen Galerie- und Museumsräumen bleiben? In diese Richtung argumentiert zumindest die Kunstkritikerin Claire Bishop, wenn sie schreibt: «Ich habe lange gezögert, den Begriff «öffentlicher Raum» überhaupt zu verwenden, weil er so überkommen wirkt, in ein anderes Jahrhundert gehört.» Heutige Künstler können, so stellt sie fest, Werke ebenso für die Ausstellung im Freien wie für jene in geschlossenen Räumen produzieren.

Kunst in geschlossenen Räumen oder für die Aufstellung im Freien? Das wirkt doch sehr verkürzend in Anbetracht der Debatten, die Kunst auslöst, seit sie sich in den 1960er Jahren als ortsspezifisch positioniert hat und sich mit Prozesshaftem, Körper und Raum beschäftigt.

Dinner-Partys

Erinnern wir uns, was «site specific» bedeuten kann, wenn eine Skulptur ihren «Horizont» in die Körper ihrer Betrachtenden verlängert: Richard Serras Arbeiten verschieben die Bewegungen von Passanten und Passantinnen über Plätze zu neuen Handlungsabläufen und Bewegungsmustern. Serra ist einer der Künstler, die auch an der ersten «Skulptur Projekte Münster» vertreten waren, und er hat seine künstlerische Praxis und den Galerieraum bereits in den 1960er Jahren kritisch hinterfragt. Eine andere

Form vehemente Kritik – sowohl an Werken im Freien als auch in geschlossenen Galerieräumen – äusserte die Performance-Kunst; ich erinnere exemplarisch an Suzanne Lacy's Aktion «International Dinner Party» aus dem Jahr 1979, für die sie Frauen in aller Welt eingeladen hat, ihnen wichtige Künstlerinnen oder Aktivistinnen mit gemeinsamen Dinner-Partys zu feiern.

Im Verlauf der 1980er und 1990er Jahre manifestiert sich eine neuerliche Krise der «Skulptur im erweiterten Feld» des Ortsspezifischen, wie Rosalind Krauss sie bezeichnet. War diese Kunst des Ortsspezifischen inzwischen erstarrt und versuchte – auf paradoxe Weise – Arbeiten, welche prozesshaft konzipiert waren, in dauerhafte Monumente zu verwandeln. So geschehen im Falle Richard Serras. In einem Gerichtsprozess zu seiner Arbeit «Tilted Arc» im Jahre 1985 versuchte er – vergeblich – deren Entfernung zu verhindern.

Im Schwarzpulver-Labyrinth

In der Folge dieser neuerlichen Kritik wendet sich Kunst zunehmend situationistischen, performativen und Institutionen hinterfragenden Strategien zu. So initiiert in Basel 1989 die Gedankenbank (unter anderem mit «Mona» Stefan Dähler und Daniel Häni) Aktionen im urbanen Raum, in denen statt Geld Gedanken verliehen werden. Die Gedankenbank sass zunächst auf einer Bank vor der Basler Kantonalbank, wechselte aber später in «Zwischennutzungen» wie das ehemalige Kino Union, ein wichtiger Ort der Jugendkulturszene. Auf diese Weise werden verein-

nahmte, enteignete Orte, sogenannte «enclosures», wie sie der Urbanist und Planer Alvaro Sevilla-Buitrago untersucht, wieder in gemeinschaftlich genutztes Terrain übergeführt. Unter die gleiche Strategie der lustvollen Aneignung von öffentlichem Raum fällt «Seien Sie Flugdame» der Musik-Performance-Gruppe Les Reines Prochaines. Diese Aktion besetzte verschiedene Orte im Kleinbasel in einer Kunst-Prozession: Pipilotti Rist ritt als Kommissarin auf einem Schimmel, Regina Schmid präsentierte Soundrecordings von Waschvorgängen, und Mada Mathis entrollte als Köchin eine 18 Meter lange Schürze, während auf der Claramatte Fränzi Madörin Kleider und Trockeneis zu einem gigantischen Schaumgebilde verarbeitete und Gaby Streiff den Kunst-Umzug mit einem Schwarzpulver-Labyrinth beendete.

Durch die globalen Wirtschafts- und Finanzkrisen nach der Jahrtausendwende verschärfte sich die Debatten und Engagements zahlreicher Künstler und Künstlerinnen. Es ging nun um translokale aktivistische Bewegungen. Einerseits legten diese einen Fokus auf aktivistische Haltungen, wie sie etwa in Marta Minujins Projekt «Resistance Performed – Aesthetic Strategies under Repressive Regimes in Latin America» deutlich werden. Andererseits betonten sie politische Positionierungen, die sich explizit aus dem Feld der Kunst herausbewegten, etwa das Atelier d'Architecture Autogérée in Paris mit seinen «Urban Tactics Network Projects». Diesen geht es darum, selbstermächtigend in Prozesse der Stadtplanung und der Sozialgeografie eingreifen zu können, «enclo-

sures» zu besetzen und für eine gemeinschaftliche Nutzung zu übergeben.

Weitere akute Fragen künstlerisch aktivistischen Engagements betreffen räumliche Marginalisierungen, strukturellen Rassismus und die Auswirkungen des entfesselten Kapitalismus auf Alltags- und Wohnverhältnisse. Mithilfe dieser aktivistischen Strategien wird der öffentliche Raum eher durch Interventionen und Aktionen besetzt als durch ortsspezifische Werke im herkömmlichen Sinn. Die Künstler und Künstlerinnen bezeichnen ihr Vorgehen als «spatial agency» und verbinden damit den Anspruch, Gemeinschaftsraum nicht einer masslosen Privatisierung anheimfallen zu lassen, wie Besa Luci in seiner Publikation über Kunst im öffentlichen Raum im Kosovo betont. Er versteht diesen künstlerisch definierten Raum als Schlüsselement zum Kampf um Teilhabe, Bürgerrecht und Gemeinschaft.

Brisante Fragen vermeiden

Ganz ähnlich argumentiert Alvaro Buitrago-Sevilla, wenn er betont, dass Gentrifizierung – «enclosures» im Inneren einer Gesellschaft – nicht bloss Bewohner von bestimmten Orten vertreibt, sondern sie auch räumlicher Aktionsmöglichkeiten beraubt, ganz besonders derjenigen, aus ihrer eigenen Nachbarschaft einen neuen gemeinschaftlichen Raum zu bauen.

Seltsamerweise fehlen in den heutigen Ausstellungen und Stadt-Biennalen genau solche künstlerisch-aktivistischen Positionen weitgehend; Bishop bezeichnet die kommenden «Skulptur Projekte

Münster» von 2017 gar als «jenseits von Körper, Zeitbezug und Ortskontext».

Die Frage bleibt, was dann diese performativen und temporären Interventionen im Aussenraum adressieren möchten? Warum greifen sie in den Stadtraum ein? Le Mouvement in Biel 2015 oder die Manifesta 11, die in diesem Sommer Zürich «bespielt», vermeiden in ihren Adressierungen weitgehend brisante Fragen etwa nach gemeinschaftlichem Terrain, nach räumlichem selbstermächtigtem Handeln, obwohl sie sich an beiden Orten aufdrängen würden.

Präzise Taktiken

Solche Fragen nach der Bedeutung von Kunst in unseren postmigrantischen Gesellschaften, nach künstlerischen Strategien innerhalb urbaner Planungsprozesse, nach Austausch und der Bildung gemeinschaftlichen Raums sind aber Schlüsselthemen einer als gegenwärtig verstandenen Kunst in öffentlichen Kontexten. Denn künstlerische Strategien können dazu beitragen, präzise Taktiken zu entwickeln bezüglich der Nutzung urbanen Terrains, um gemeinschaftlichen Grund zunehmender Privatisierung zu entziehen. Derartiges künstlerisches Agieren hat politische Kraft und Brisanz und bedeutet eine Praxis, die wir gegenwärtig dringend benötigen.

Sabine Gebhardt Fink ist Professorin für Gegenwartskunst und Leiterin des Master of Arts in Fine Arts mit den Majors Art in Public Spheres, Critical Image Practices, Art Teaching an der Hochschule Luzern – Design & Kunst.