

Umstrittene Utopien. Ökonomie und Ästhetik einer problematischen Grenze

Sebastian Mühl¹

Vortrag auf dem
10. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik,
Offenbach am Main, 16.02.2018

Die Problematisierung des Verhältnisses und der Grenze zwischen Kunst und Design, ihrer Differenz und ihrer vielfältigen Austauschverhältnisse ist so alt wie die modernen Begriffe von Kunst und Design selbst. Ich stelle dies an den Anfang meines Vortrags, da es mir folgendes gerade nicht um historische Phänomene, sondern um Beispiele aus der jüngeren Gegenwart und insbesondere der Gegenwartskunst geht. Würde man die künstlerischen Praktiken der Gegenwart, die sich auf das Design hin entgrenzen oder die Grenze zum Design hin überschreiten, in historischer Perspektive kontextualisieren, so würden sie als Teil einer fortdauernden Geschichte der bildenden Kunst erscheinen, die im Namen einer Überwindung ihrer ästhetischen Negativität in unmittelbar funktionale Zusammenhänge und lebensweltliche Gestaltungsprozesse sich aufzulösen versucht.

Von Interesse erscheint mir im folgenden eine in dieser Entgrenzungsbewegung eingeschlossene politische Perspektive. Die künstlerischen Phänomene der Gegenwartskunst, die sich in ein Verhältnis zum Design setzen, situieren sich häufig nicht nur vor dem Hintergrund politischer Ansprüche, sondern auch im Horizont einer Utopie. Die Vorstellung nicht-entfremdeter Welten durch eine lebensweltliche Gestaltung gewordene Kunst – gleichwie mikrotopisch diese Welten sein mögen – ist gleichwohl umstritten, Streitbar und selbst Gegenstand einer kritischen Reflexion der Kunst.

Nun haben Entgrenzungsphänomene in der Kunst – um mit einer Bestandsaufnahme zu beginnen – seit den 1990er und frühen 2000er Jahren zweifellos einen herausragenden Stellenwert erlangt. Man kann diesen Befund durch unzählige Beispiele stützen. Sie realisieren sich aus unterschiedlichen Perspektiven und künstlerischen Selbstverständnissen heraus bei Künstler_innen wie Tobias Rehberger, dem Kollektiv Superflex, bei Liam Gillick, Olafur Eliasson, Andrea Zittel oder Jorge Pardo. Und sie werden selbst Gegenstand einer kritischen Reflexion bei Künstler_innen wie Sarah Morris oder Martin Beck.

Ich will im folgenden zwei Beispiele diskutieren, die aus unterschiedlichen Perspektiven heraus in den Problemzusammenhang einführen. Das erste Beispiel – der kubanisch-amerikanische Künstler Jorge Pardo – verbindet sich mit dem Programm einer Grenzüberschreitung selbst, während das zweite Beispiel – Martin Beck – mit einer

¹ Sebastian Mühl, Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main. Kontakt: www.sebastianmuehl.info

historiografisch perspektivierten Kritik eben dieser Idee einer (neo-)avantgardistischen Grenzüberschreitung der Kunst in Design in Zusammenhang gebracht werden kann.

Project (Jorge Pardo)

Der seit den 1990er Jahren tätige kubanisch-amerikanische Künstler Jorge Pardo gehört zum Umfeld derjenigen Künstler_innen, die bereits frühzeitig mit den Programmatiken einer sogenannten relationalen Ästhetik, d.h. einer Theorie beziehungsstiftender Kunst, in Verbindung gebracht worden sind.² Auch wenn in den vergangenen Jahren bereits eine Vielzahl starker Einwände gegen die Theorie der relationalen Ästhetik ins Feld geführt worden sind, so führt das insbesondere mit dem Namen des französischen Kurators und Kunsttheoretikers Nicolas Bourriaud assoziierte Kunstprogramm doch bis heute ein notorisches Geistesleben in der Gegenwartskunst. Es wird von Künstler_innen immer wieder als wichtiger Orientierungspunkt ihres politisch-ästhetischen Selbstverständnisses herangezogen, und zwar gerade dann, wenn diese sich auf partizipatorische oder die Gestaltung von sozialen Verhältnissen bezogene Praktiken beziehen.

Jorge Pardo konzipiert in seiner die Grenzen von Kunst und Design postdisziplinär überschreitenden Arbeit häufig sogenannte „Redesigns“. Das bedeutet, der Künstler gestaltet vorhandene Orte und Architekturen entlang von ästhetischen Interventionen um, wobei Pardo in der öffentlichen Wahrnehmung wahlweise als Installationskünstler, aber auch als Designer, Architekt, mithin als Kurator betrachtet wird. Entscheidend ist, dass Pardo sich auf ein bestimmtes, von ihm als emanzipatorisch ausgewiesenes Modell postdisziplinärer Praxis bezieht. Dieses Modell, folgt man Pardo, ist genau deshalb emanzipatorisch, weil es in der Überwindung der Disziplinen die Möglichkeit einer modellhaften Praxis erblickt, die die Produktion neuer sozialer Beziehungen und kommunikativer Verhältnisse ermöglicht.

Die bis heute bekannteste Arbeit Pardos war die Neugestaltung des New Yorker Dia Center for the Arts, die seit den frühen 2000er Jahren unter dem Namen *Project* Bekanntheit erlangt hatte. Pardo gestaltete hier – jenseits der Kategorien einer ortsspezifischen Installation und einem architektonischem Refurbishment – den ursprünglich vom Architekten Richard Gluckman konzipierten Eingangsbereich des Museums, den Museum Shop und die Ausstellungsräume im Erdgeschoß und 1. Stockwerk des Museums neu. Während das alte Dia Center, in einem ehemaligen Warehouse im New Yorker Stadtteil Chelsea gelegen, einen eher unterkühlt seriösen, am White Cube orientierten und nach außen eher verschlossenen Eindruck vermittelte, waren die von Pardo neu gestalteten Räumlichkeiten – so die damalige Kunstkritik – „very colourful, vibrant, festive, warm, accessible and friendly.“³

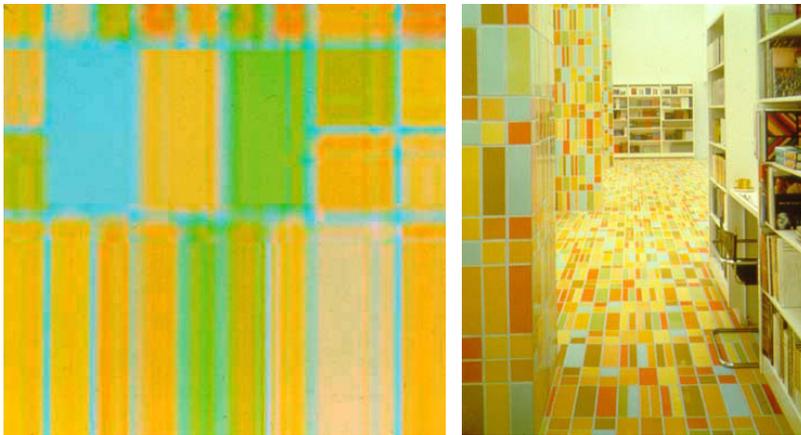
2 Die relationale Ästhetik geht maßgeblich auf das 1998 erstmals in französischer Sprache erschienene Buch von Nicolas Bourriaud zurück. Vgl. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon 2002 (1998).

3 Miwon Kwon, „Jorge Pardo's Designs on Design“, in: Alex Coles (Hg.), *Design and Art. Documents of Contemporary Art*, London und Cambridge, Mass. 2007, S. 74–87, hier: S. 74.

Die Kunstwissenschaftlerin Miwon Kwon hat im Anschluss an ihren Besuch des Museums im Zuge der Intervention von Pardo eine aufschlussreiche Beschreibung geliefert:

„Originally designed by architect Richard Gluckman in 1987, [the Dia Center] was once deemed austere, serious, cool, institutional, some might have said boring, off-putting, maybe even a bit glum. [...] To visit this Dia [...] required a singular commitment, an undistracted purpose. One didn't just drop in by accident. Like the art on view and its spaces of display, the visitors to Dia were serious art people, reflecting the institutional profile of exclusive taste and interest. They were not incidental passers-by, window shoppers or curious tourists. Redesigned by Jorge Pardo [...] the hermetic face of the building and institution is no longer. Its formerly indifferent exterior is now opened up to reveal the inner sanctum. The building/institution seems actively to acknowledge street life [...] and beckons it with a view of a jazzy interior.“⁴

Die gestalterische Lösung, die Pardo für das Dia Center vorschlug, bestand darin, die entsprechenden Räume, den Eingangsbereich, den Museumsshop, aber auch weite Teile der Ausstellungsräume mit einer Vielzahl bunter Kacheln auszukleiden. Dabei erzeugte Pardo einen gestalterischen All-Over-Effekt, der eine einheitliche visuelle Zone vorschlug, in der die verschiedenen, funktional ausdifferenzierten Bereiche des Atriums, des Museumsshops sowie der Ausstellungsräume in einer Art transgressiver Geste visuell zusammengeschlossen wurden.



Jorge Pardo, *Project*, 2000, Detail, Museumsshop.

Die Fliesen hatten unterschiedliche, meist längliche Formate und waren farblich zu einem bunten Mosaik aus Orange, Hellblau, Rot und Grün zusammengesetzt. Sie wurden auf dem Boden, an den Wänden, der Decke sowie den Säulen im Gebäude angebracht, überall dort, wo sonst weiße Farbe den Raum beherrscht. Zudem, darin bestand der zweite Teil der Intervention, wurden vereinzelt Betonwände aus dem Gebäude herausgerissen und durch transparente Glaswände ersetzt. Kwon beschreibt dies folgendermaßen:

4 Ebd.

„Once physically segregated zones of art viewing (gallery) and commercial exchange (bookstore and reception area) [fused] into one continuous arena. These adjacent spaces are now visually uninterrupted and functionally overlapped or conflated so that the lobby is a gallery is a bookstore is a reading room is a showroom is a lobby, and so on.“⁵



Jorge Pardo, *Project*, 2000, Ausstellungsräume mit Glaswänden, Treppenaufgang.

In der Tat wurde Pardos Redesign des Dia Center von der damaligen Kunstkritik fast durchgängig gelobt.⁶ Der Künstler selbst hatte zur Kontextualisierung seiner Intervention zudem noch verschiedene „props“ bzw. Referenzen im Museum installiert, die seine Arbeit als eine Wiederaufnahme bestimmter Praktiken des Avantgarde-Designs im 20. Jahrhundert verstehbar machen sollte. So installierte Pardo unter anderem eine von dem finnischen Designer Alvar Aalto konzipierte Wandgarderobe aus den 1930er Jahren, womit er seine Arbeit mit Blick auf die Idee eines synthetischen Funktionalismus zu kontextualisieren versuchte, wie sie Aalto in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorangetrieben hatte. Unter dem Gesichtspunkt einer Entgrenzung der Kunst wurde die Arbeit hingegen als Beispiel einer Institutionskritik des Museums sowie auch als Wiederauflage von historischen Verräumlichungsformen von Malerei verstanden.

Dem Künstler selbst, und das hob die Kunstkritik zum damaligen Zeitpunkt hervor, ging es zudem um eine bestimmte Politik der Kunst: den Anspruch, eine demokratisierende Öffnung jenes vormals als elitär wahrgenommenen Museums symbolhaft zu untermauern, indem sich das Dia Center nun durch eine neue „Buntheit“, „Freundlichkeit“ und „Heiterkeit“ gegenüber dem Publikum öffnen sollte. Die vormals als elitär und verschlossen wahrgenommenen Räume sollten als kommunikative Zonen erfahrbar werden und als Orte einer ungezwungenen Sozialität erscheinen.

Wie bei vielen Ansätzen der Gegenwartskunst, die im Namen einer Entgrenzung auf gestalterische Praxis dabei gleichsam unterschwellig auch die Durchsetzung von politischen Emanzipationsansprüchen hin auf eine befreite kommunikative Praxis betreiben,

⁵ Ebd., S. 74f.

⁶ Vgl. etwa die im Village Voice sowie auf artnet veröffentlichte Kritik von Jerry Saltz, „Tile and Fashion. Jorge Pardo's Project at the Dia Center for the Arts“, URL: www.artnet.com/Magazine/features/saltz/saltz9-27-00.asp (Stand: 20.04.2018).

liegen die Probleme dennoch auf der Hand. So ist Pardos Intervention am Dia Center in politischer Lesart nur vor dem Hintergrund verständlich, dass der Kunst hier Potenziale zugewiesen werden, durch ihre Transgression auf Gestaltung überhaupt kommunikativ befreiende Wirkungen zu entfalten, darin mithin eine Utopie herrschaftsfreier Verhältnisse zu simulieren bzw. zu antizipieren.

Nun liegen nicht allein in der Zuschreibung dieser Potenziale, sondern vor allem in ihrer Realisierung eine Reihe von Missverständnissen. So ist es offensichtlich, dass Pardos Arbeit gerade in dem Maße, wie sie auf Rhetoriken einer ästhetisch bewirkten Befreiung durch die Etablierung von Zonen einer ungezwungenen Sozialität setzt, zugleich auch – und zwar im schroffen Gegensatz zu dem was sie behauptet – strukturelle Verhältnisse der Unfreiheit, welche politisch und ökonomisch in diesen Räumen zum Tragen kommen, eher verdeckt als aufhebt. Um nur ein Beispiel zu geben: So erweist sich die visuelle Vereinheitlichung der verschiedenen Räume der Lobby, des Museumshops und der Ausstellungsräume im All-Over der bunten Kachelung als geradezu prototypisches Beispiel einer gerade nicht-spezifischen Adressierung der in ihnen sedimentierten – und je differenten – Funktionen des ökonomischen Austauschs, der Zirkulation von Körpern und der visuellen Blickregime, die sehr spezifisch in diesen Räumen zum Tragen kommen.

Blickt man auf frühere Arbeiten der Institutional Critique, mit denen Pardos Arbeit immer wieder im Sinn einer Institutionskritik des Museums verglichen wurde, werden die Unterschiede umso deutlicher. So hat, um das naheliegende Beispiel zu geben, der amerikanische Künstler Michael Asher bereits 1974 in seiner berühmten Arbeit „Untitled“ in der Claire Copley Gallery in Los Angeles ebenfalls buchstäblich die Wände des Ausstellungsraums eingerissen. Ashers Intervention zweckte darauf ab, das hinter dem Galerieraum liegende Büro der Galerie sichtbar zu machen und den Ort der Präsentation von Kunst damit in Beziehung zu den ökonomischen Interessen des Kunsthandels zu setzen, mithin die scheinbare Neutralität des White Cube zu decouvrieren.



Michael Asher, *Untitled*, Claire Copland Gallery, 1974.

Oberflächlich betrachtet könnte man mit Blick auf die künstlerische Strategie Ashers von einer Wiederaufnahme ähnlicher Motive bei Pardo sprechen. Anders als Asher

betreibt Pardo allerdings keine kontrastive Gegenüberstellung der funktional getrennten Orte des Museums durch deren Überführung aus einem Bereich der Unsichtbarkeit in einen der Sichtbarkeit. Im Gegenteil: Pardo bezweckt die offensive Ineinssetzung funktional heterogener Räume. Darüber hinaus behauptet er diese als „konviviale“ und potenziell herrschaftsfreie Zonen, ohne die faktischen Herrschaftsverhältnisse, die sich in ihnen politisch und ökonomisch als subkutane Strukturen abzeichnen, kritisch zu thematisieren.

Man kann sich das Problem weiter verdeutlichen, wenn man bedenkt, da es Pardo – wiederum anders als Asher in den 1970er Jahren – gerade nicht darum ging, den Bereich der Kunst überhaupt als jenes vermeintlich Andere der ökonomischen Interessenszusammenhänge zu decouvrieren. Entscheidend ist, dass Pardo vielmehr selbst an einer Kommodifizierung der von ihm gestalteten Räume mitarbeitet, sofern sich ökonomische Produktivmachung heute ja gerade an die Formen einer intersubjektiven Sozialität haftet, die in seinen Räumen erzeugt werden soll. Mit anderen Worten: Die von Pardo gezeichneten Zonen einer vermeintlich kommunikativ befreiten Praxis, die eine zum Design hin entgrenzte Kunst in dieser Arbeit etablieren soll, verweisen nicht auf die Möglichkeit einer Utopie, sondern sie perpetuieren im Gegenteil die Realität einer ubiquitären Ökonomie.

Nun heißt das natürlich nicht, dass die Kunst sich auf das Design hin keinesfalls öffnen oder entgrenzen solle. Gerade aus der Gegenwartskunst heraus gibt es vielmehr interessante Beispiele, die Wege aufzeigen, wie sich künstlerische Praxis heute eher reflexiv auf Phänomene des Designs beziehen kann und zugleich die unhintergehbare Differenz von Kunst und Design auf produktive Weise anerkennt. Ich will hierzu die Arbeit des Künstlers Martin Beck als eine Art Gegenbeispiel ins Feld führen.

Umstrittene Utopien (Martin Beck)

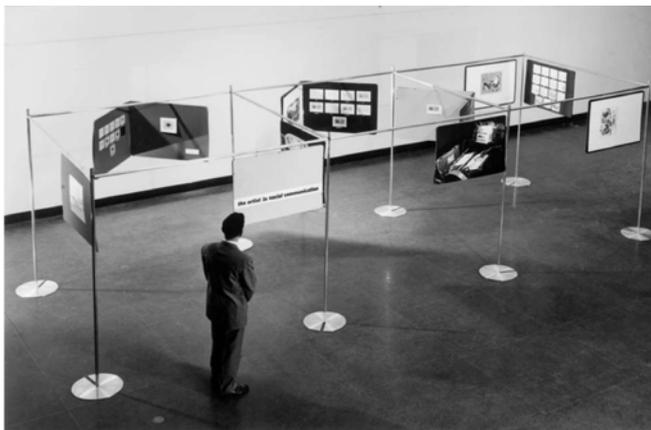
Der österreichische Installations- und Videokünstler Martin Beck ist in den vergangenen Jahren durch eine Vielzahl von Ausstellungen in Erscheinung getreten, in denen er in vornehmlich historiografischer Perspektive auf die Grenzlinien von Kunst und Design sowie deren beider politisch-ästhetischer Avantgardegeschichte im 20. Jahrhundert Bezug genommen hat.

Beck geht es vordergründig häufig um historische Display- und Ausstellungsformate und die in ihnen angelegten visuellen Kommunikationsstrukturen. Dabei vollzieht er den Rückbezug auf historische Displays aber dezidiert mit Blick auf die machtförmigen Implikationen, die insbesondere Blickregime gerade dort verschleiern, wo sie vorderhand befreiend wirken sollen. Am Beispiel historischer Ausstellungsformate des Designers, Ausstellungsarchitekten und Bauhaus-Lehrers Herbert Bayer, der seit den 1940er Jahren am Museum of Modern Art in New York gearbeitet hatte, beschreibt Beck das so: „[These displays are] at the heart of a paradox that continuously haunts modernity’s utopias: they liberate as they regulate and they regulate as they liberate.“

At the moment when the exhibition becomes an agent of emancipation it succumbs to the logic of control."⁷

Blickt man auf die Arbeiten von Beck, so zeigt sich, dass es hier nun gar nicht mehr um eine imaginäre Aufhebung der Grenze von Kunst und Design geht, sondern eher um die Reflexion ihrer Differenz und ihrer wechselseitigen Beziehungsstrukturen. Die Vorstellung, die historische Trennung von Kunst und Design in immer wieder neuen Ansätzen aufzuheben, Kunst und Design im Namen einer befreiten kommunikativen Praxis zu einem utopischen Ganzen zu formen, erscheint immer wieder dann problematisch, wenn die differenten Produktions- und Rezeptionsbedingungen, vor deren Hintergrund die Trennung von Kunst und Design überhaupt erst erscheint, unterschiedlos zusammengedacht werden sollen.

Eine derartige Reflexion könnte man an den Arbeiten von Martin Beck durchaus ablesen. In „About the Relative Size of Things in the Universe“, einer Videoinstallation aus dem Jahr 2008, die im Titel auf den gleichnamigen Film von Charles und Ray Eames von 1968 referiert, hat Beck das von dem amerikanischen Designer George Nelson entwickelte sogenannte Struc-Tube Display zum Gegenstand gemacht. George Nelson hatte in den 1940er Jahren ein modulares Displaysystem entworfen, das ursprünglich für eine Ausstellung von Künstlerpostkarten im Brooklyn Museum 1948 zur Anwendung kommen sollte. Es bestand aus einem reproduzierbaren modularen Gestänge und darin eingehängten Panels, auf welche Postkarten oder andere Kommunikationsmedien montiert werden konnten. Das Struc-Tube-Display war seinerzeit eines der bekanntesten Beispiele für ein funktionales modernistisches Kommunikationsdesign.

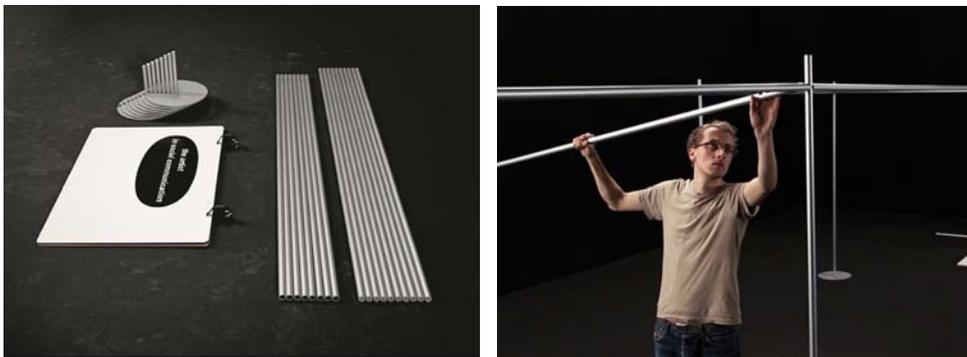


George Nelson, *StrucTube*, 1948.

Martin Beck hat dieses Modell für seine Arbeit „About the Relative Size of Things in the Universe“ reproduziert und unter anderem als Ausgangspunkt für eine Videoinstallation verwendet. In einem 12-minütigen als Loop ablaufenden Film, das aus einer ungeschnittenen Sequenz besteht, sehen wir zwei Museumsangestellte als Aufbauhelfer, die

⁷ Martin Beck, „Sovereignty and Control“, in: ders., *About the Relative Size of Things in the Universe*, Utrecht und London 2007, S. 44–59, hier: S. 58.

das Struc-Tube-Modell vor dem Hintergrund einer Art Black Box testweise und für eine fiktive Ausstellung aufbauen. Die Kamera dreht sich kontinuierlich um die Szene und just im Moment der Fertigstellung der Displayanordnung erscheint eine weitere Person im Raum, die die Aufbauhelfer auffordert, sich einer Protestversammlung gegen prekäre Arbeitsbedingungen im Museumsbereich anzuschließen. Die beiden verneinen diese Aufforderung, da es schließlich noch viel zu tun gäbe, bevor die Ausstellung eröffnen könne. Einen Moment später verlassen sie dann aber doch den Raum, bloß um wiederum einige Zeit später zurückzukehren und das Display erneut abzubauen. Die Videosequenz endet mit dem Blick auf das in den ursprünglichen Zustand zurückgebaute Display, bevor der Loop nahtlos in den neuerlichen Aufbau zurückspringt und sich die Szene so immerfort wiederholt.



Martin Beck, *About the Relative Size of Things in the Universe*, seit 2007, Ausstellungsmodell, Videostill.

Die Verwendung des Struc-Tube-Designs und die Rekonstruktion historischer Displays erscheint hier nun als eine Art Werkzeug, um die in visuellen Bedeutungsträgern und Kommunikationsmedien selbst eingeschriebenen sozialen Verhältnisse zu thematisieren. Als Mittel der Ausstellungsgestaltung ist es dabei sowohl in seiner historischen Form als modernistisches Displaysystem als auch in der künstlerischen Wiederaneignung bei Martin Beck ein Mittel zur Sichtbarmachung und Verortung in den jeweiligen ästhetischen sowie ökonomischen Kontexten, was nicht allein, aber vordergründig durch den Hinweis auf die prekären Arbeitsbedingungen durchaus noch verstärkt wird.⁸ Auf diese Weise bekommt die Arbeit von Beck eine Wendung, die sie als implizite Kritik der Kunst-Design-Differenz und ihrer Überwindungsversuche lesbar werden lässt. „About the Relative Size of Things in the Universe“ versucht keinesfalls selbst schon Anteil zu haben an der Modellierung einer Utopie gewaltfreier kommunikativer Verhältnisse, wie das im ersten Beispiel, der Intervention von Jorge Pardo am Dia Center, beabsichtigt war. Im Gegenteil: Becks Arbeit erscheint als Reflexion auf die vielfältig bestimmten Möglichkeitsbedingungen von herrschaftsfreier Kommunikation und als Thematisierung der spezifischen Kontexte, in die kommunikative Verhältnisse immer schon eingebettet sind und die sie machtförmig strukturieren. Sie zielt, mit anderen Worten, auf die Sichtbarmachung der Mechanismen und Bedingungen von Kommunikation, und nicht auf deren vermeintlich utopische Befreiung selbst.

8 Vgl. hierzu auch Felix Vogel, „Martin Beck“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 100, Dezember 2015, S. 148–153, hier: S. 151.