

Astrid Wege

Die Arbeit geht weiter

Der Eintritt der Besucher/innen zur Eröffnung der 6. Berlin Biennale am 10. Juni 2010 wurde durch Absperrungsseile und professionelle Sicherheitsleute streng reglementiert: Dem Geschlechterverhältnis der an der Ausstellung teilnehmenden Künstler und Künstlerinnen entsprechend wurden auf 33 Männer zwölf Frauen eingelassen. Wenig überraschend wuchs die Schlange der wartenden Ausstellungsbesucherinnen schnell an. Ab und an wurden die Einlasskriterien geändert – kurzfristig waren dann nur Frauen zugelassen. *Einlasspolitik, oder ich beiße die Hand, die mich füttert* nannte Marlene Haring ihren künstlerischen Beitrag zur Berlin Biennale und übertrug damit den kuratorischen Selektionsprozess im Vorfeld der Ausstellung auf den Besucherstrom am Eröffnungstag. Das Geschlechtermissverhältnis von fast 3:1, das für jeden, der es wissen wollte, über die ausstellungsbegleitenden Druckerzeugnisse erkennbar war, wurde durch diese Aktion fühlbar in Szene gesetzt. Sie wird bei den Besucher/innen durchaus kontroverse Reaktionen hervorgerufen haben – zumal die Kriterien des beschleunigten oder verzögerten Einlasses nicht auf den ersten Blick nachvollziehbar waren. Das in Harings Aktion ebenfalls angelegte „ungebührliche“ Element, den, der einen

substanziell fördert, zu kritisieren, sprich: im übertragenen Sinne „seine Hand zu beißen“, wurde im Untertitel der Arbeit direkt angesprochen.

Marlene Harings Aktion stellt einen zentralen Aspekt (kunst)institutioneller Politik in den Vordergrund: die Tatsache, dass sich die Institution Kunst über vielfach verschlungene Ein- und Ausschlussprozesse konstituiert, über Grenzziehungen bezüglich dessen, was in Hinsicht auf Sujet, Form, Material, Medium und Methode als Kunst gilt, als überlieferungs-, ausstellens-, beschreibens-, kritisierens- oder kaufenswert erscheint, sowie die Frage, wer ihr hauptsächlich Publikum ist. Die Kriterien dieser Grenzziehungen sind nicht immer nachvollziehbar und wurden bzw. werden teils ignoriert oder verbrämt: Etwa, dass lediglich die Qualität, nicht das Geschlecht des Künstlers über Ein- und Ausschluss entscheide – eine Behauptung, der der aktivistische Zusammenschluss des Ad Hoc Women Artists' Committee 1970 die praktische Forderung nach einem höheren Anteil von Künstlerinnen an der Whitney Annual gegenüberstellte¹ und die ab den 1980er Jahren durch die gewitzt-provokativen Aktionen und Plakate der Guerrilla Girls zum strukturellen Sexismus des Kunstbetriebs aufgemischt wurde. Oder die Vorstellung, dass Kunst in der bürgerlichen Öffentlichkeit allen gleichermaßen zugänglich sei, ein Ideal, das etwa Hans Haackes *Besucherbefragungen* zwischen 1969 und 1973 empfindlich störten; sie stellen einen deutlichen Zusammenhang zwischen Kunstaffinität und demografischen Fakten, etwa der Klassenzugehörigkeit, her.

Die Geschichte des Sichtbarmachens, Reflektierens oder Infragestellens der Parameter, die die Institution Kunst bestimmen, ist beeindruckend lang und weit verzweigt. Sie schließt Sezessionsbewegungen – beginnend mit Gustave Courbets *Pavillon du Réalisme*, in dem er u. a. drei bei der Weltausstellung 1855 abgelehnte Bilder zeigte – und den Sturm auf die bzw. das Ignorieren der Institutionen der bürgerlichen Kunstpräsentation (Futuristen, Dada) ebenso ein wie das scheinbare Akzeptieren ihrer Regeln seit Duchamp, um sie von innen heraus durch Beiträge neu zu definieren. Die Demontage bzw. das Unterlaufen einzelner Elemente und

Faktoren, insbesondere der Trias Werk / Schöpfer / Original, die lange das herrschende System von Produktion, Distribution und Rezeption sicherstellten, ging Hand in Hand mit der Entweihung der künstlerischen Tätigkeit durch die Thematisierung ihres Bezugssystems in den künstlerischen Praktiken der 1960er/1970er und 1990er Jahre, die inzwischen als erste und zweite Generation der Institutionskritik historisiert wurden. Und sie reicht bis zu vielfältigen künstlerischen Praktiken heute, die Aspekte dieser Ansätze weiterführen, häufig jedoch, ohne ihre Bezugnahme auf die Institutionen ihres Wirkens explizit als „Kritik“ zu deklarieren. Denn die negative Dialektik des Begriffs der Institutionskritik – die eine Attribuierung von Eigenheiten künstlerischer Ansätze der späten 1960er, frühen 1970er Jahre auf einige Praktiken der 1990er bedeutete und, wie Andrea Fraser als eine der Hauptvertreter/innen der so genannten zweiten Generation in einem *Artforum*-Artikel 2005 feststellte, möglicherweise auf einer missverständlichen Aneignung beruht² – zeigte sich bereits in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre. So sehr der Begriff die künstlerische Produktion zunächst beflügelt haben mag und als „Position“ im künstlerischen Feld wahrnehmbar machte, so sehr hatte die zunehmende Verwendung von „Institutionskritik“ als Stilbegriff, wie er sich in kurzer Zeit eingeschliffen hatte, großen Anteil daran, dass die unter diesem Begriff subsumierten künstlerischen Ansätze der Logik künstlerischer Konjunkturen unter- und dann verworfen werden konnten und sich als vermeintlich „institutionalisierte Kritik“ dem Vorwurf einer strukturellen Komplizenschaft bzw. rein rhetorischen Inszenierung von Kritik ausgesetzt sahen.³ Besonders harsch ging Benjamin Buchloh – dessen bekannter Text „Von der Ästhetik der Verwaltung zur institutionellen Kritik“ maßgeblich zu einer Kanonisierung institutionskritischer Ansätze beigetragen hatte – fünfzehn Jahre später mit Tino Sehgal's Performance im deutschen Pavillon der Biennale von Venedig 2005 ins Gericht, die von manchen als Kritik am Trend der Kunst zum Spektakel gelesen wurde, von vielen allerdings als diesem durchaus zuträglich. Sehgal's Wunsch, an die Tradition der, so Buchloh, einst revolutionären Kritik der Institutionen

von Marcel Duchamp über Marcel Broodthaers bis Maria Eichhorn anzuknüpfen, mündete Buchlohs Einschätzung zufolge in einer bloßen Geste der Radikalität, die nirgendwo hinziele.⁴

Überhaupt schien es um 2005 ein verstärktes Bedürfnis nach einer kritischen Revision, Aktualisierung und Weiterentwicklung des Verhältnisses von (Kunst-)Institutionen und Kritik zu geben. Dieses manifestierte sich in Symposien zu diesem Thema, etwa „Institutional Critique and After“ im Los Angeles County Museum⁵, ebenso wie in dem von Gerald Raunig und dem European Institute for Progressive Cultural Policies (eipcp) lancierten Projekt *Transform*, das sich diesem Thema nicht nur diskursiv, sondern auch über Ausstellungen näherte⁶, oder einem Themenheft von *Texte zur Kunst*, die sich als Zeitschrift anfangs für institutionskritische künstlerische Ansätze stark gemacht, bald jedoch schon deutliche Skepsis formuliert hatte.⁷ Wie Sabeth Buchmann in eben diesem Heft hervorhob, zielte ein Kernpunkt der Kritik an Begriff und Praxis der Institutionskritik auf eine strukturelle Komplizenschaft bestimmter Formen der „immateriellen“ künstlerischen Produktion und „korporatismusanfälligen Formen des Zeichentausches“ – eine Komplizenschaft gleichwohl, die nicht erst in den 1990er oder 2000er, sondern bereits in den 1960er Jahren festzustellen sei und deren sich die involvierten Künstler/innen durchaus bewusst waren.⁸

Jenseits der verschiedenen Ansätze, sich und andere in die Geschichte der künstlerischen Reflexion der Institution Kunst ein- bzw. herauszuschreiben – und natürlich entkommt auch eine Ausstellung wie *Beziehungsarbeit* bzw. dieser Text dieser Logik nicht –, ist zunächst noch einmal die *conditio sine qua non* all dieser Ansätze festzuhalten. Damit es überhaupt zu einer Ausstellung kommen kann, muss es eine gewisse „Komplizenschaft“ oder, neutraler formuliert, Übereinkunft zwischen ausstellender Künstler/in und Institution geben – weswegen die Fälle so bezeichnend sind, in denen diese Übereinkunft aufgekündigt wird, selbst wenn ein künstlerischer Beitrag nicht zwingend als Kritik an der ausstellenden Institution artikuliert war. So schildert Simon Sheikh den Fall des argentinischen Künstlers

Roberto Jacoby, dessen durchaus affirmativ lesbare Arbeit zur Ästhetik von politischer Wahlkampfwerbung auf der 29. São Paulo Biennale 2010 mit der Begründung seitens der Kuratoren verhängt wurde, dass öffentliche Institutionen in Brasilien im laufenden Wahlkampf keine Wahlwerbung betreiben dürfen.⁹ Kürzlich ging die Geschichte der Suspendierung von Jack Persekian, der seit 2005 die Sharjah Biennale in den Vereinigten Arabischen Emiraten leitete, durch die Presse, weil er auf der Biennale 2011 eine Installation mit Texten des algerischen Künstlers Mustapha Benfodil, die von Seiten des Herrscherhauses von Sharjah als blasphemisch empfunden wurden, nicht verhindert habe – allerdings, glaubt man Persekians Darstellung, eher aus Versehen denn aus politischer Überzeugung und Einsatz für die Kunst- und Meinungsfreiheit.¹⁰ Ein prominentes historisches Beispiel ist Hans Haackes *Manet-PROJEKT '74*, bei dem die Auflistung der Vorbesitzer eines Spargel-Stillebens von Édouard Manet (1880) und ihrer Biografien, etwa die des Bankmanagers und Vorsitzenden des Wallraf-Richartz-Kuratoriums, Hermann J. Abs, und seiner NS-Vergangenheit, zum Ausschluss des Werks aus einer Ausstellung des Kölner Wallraf-Richartz-Museums 1974 führte – was wiederum Solidarisierungsproteste einiger Künstlerkolleg/innen hervorrief. So verdeckte Daniel Buren seine eigene im Museum präsentierte Arbeit – senkrecht grau-weiß-gestreiftes Papier – mit einem Faksimile der zensierten Arbeit Haackes und ergänzte einen Text mit dem Titel „Kunst bleibt Politik“: „Jede Kunst ist politisch“, hieß es dort. „Wir müssen deshalb sowohl den formalen als auch den kulturellen Rahmen (und nicht den einen oder den anderen) untersuchen, denn in diesem Rahmen entwickelt sich die Kunst.“¹¹

Burens Statement erinnert an eine Aussage von Robert Smithson aus dem Jahr 1972, die der Kunsthistoriker James Meyer 1993 seinem Text zur Ausstellung *Whatever Happened to Institutional Critique?* in der New Yorker Galerie American Fine Arts voranstellte. „Ich will mir nur bewusst werden“, wurde Smithson dort zitiert, „wo ich stehe – im Verhältnis zu all diesen verschiedenen Parametern.“ Die damals in der Ausstellung gemeinsam präsentierten künstlerischen Ansätze von Gregg Bordowitz, Tom Burr, Mark Dion,

Andrea Fraser, Renée Green, Zoe Leonard und Christian Philipp Müller schienen sich Meyers Leseweise zufolge durch ihre bewussten Bezugnahmen auf und Positionierung innerhalb einer spezifischen Ausstellungssituation der Verwertungslogik des Ausstellungsbetriebs zu widersetzen – ein Potenzial der Resistenz, das aufgrund der zunehmenden Festschreibung und Institutionalisierung einer Kritik an den Institutionen bald schon infrage gestellt schien. Und tatsächlich sollte man sich immer wieder in Erinnerung rufen, dass die Einschätzung dessen, was als kritisch oder affirmativ gilt, situationsbedingt ist und sich die Funktion und Wirkung bestimmter Argumente und Strategien je nach Kontext verändern. Einer solchen notwendigen Differenzierung arbeitet die produktive, aber eben auch normative und einschränkende Kraft von Kategorienbildung häufig entgegen.

Lässt man also die Einordnung und Bewertung jenes Moments der „Kritik“ zunächst beiseite – ohne jedoch die Bedeutung und Funktion von Kritik zu verabschieden –, öffnet sich der Blick für die unterschiedlichen Formen der Bezugnahme auf die institutionellen Strukturen, innerhalb deren Kunst produziert, gezeigt und bewertet wird. In der Regel lässt sich diese Bezugnahme als Impuls, konstruktiver Beitrag und Motor zur Veränderung verstehen. Die Bandbreite möglicher künstlerischer Vorgehensweisen schließt konkrete Entwürfe für Museumsbauten und Raumkonstellationen, Eingriffe in bestehende (Ausstellungs-)Architekturen und damit Veränderungen der Raumerfahrung ebenso ein wie ironische Aneignungen und Umnutzungen bzw. fiktive Gegenentwürfe, Travestie und die Entwicklung alternativer Strukturen oder modellhafter Neugründungen. Zentral sind zudem die künstlerischen Untersuchungen zur veränderten und sich verändernden gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Rolle der Kunst und ihrer Institutionen als Räume der Öffentlichkeit: zum Beispiel als Ort der Wissensproduktion bei Lia Perjovschi, der Kategorisierung und Ordnung bei Marcel Broodthaers und Christian Philipp Müller, der Repräsentation und des Geschmacks einer bestimmten Klasse bei Louise Lawler und Andrea Fraser oder der Wertschöpfung bei Maria Eichhorn und Claire Fontaine. Seit einiger Zeit schon scheinen sich Arbeiten zu häufen, in denen Kunstinstitutionen zunehmend der Unter-

haltungsindustrie zugeschlagen werden bzw. die Schnittstelle zwischen Kulturindustrie und Kunst austariert wird. So verschmelzen bei Thomas Schüttes *Amusement* (2002) Museum und Unterhaltung untrennbar miteinander oder skizziert Erik van Lieshout für die European Kunsthalle in einer Mischung aus Glamour, Kitsch und Trash eine *Kunsthalle Hollywood* (2007) als „Modell für morgen“. Die Erosion des utopischen Moments scheint unverkennbar, etwa wenn Josef Dabernigs *Proposal for a New Kunsthaus, not further developed* (2004) sein Obsoletwerden bereits als inhärent darstellt oder Marko Lulics *Museum of Revolution* (2009) gleichsam aus den Ruinen des nie realisierten gleichnamigen Museums in Belgrad entsteht.

Ihre ebenso skeptische wie provozierende Einschätzung teilen diese künstlerischen Beiträge mit vielen Theoretiker/innen, Kurator/innen und Museumsleuten, wenngleich Letztere, wenig überraschend, auch in der gegenwärtigen Systemkrise eher die Möglichkeiten und Potenziale der Institutionen in den Vordergrund stellen.¹² In einem *Artforum*-Heft vom Sommer 2010 zum Thema „The Museum Revisited“ herrschte unter den befragten Künstler/innen, Kurator/innen und Kritiker/innen weitgehend Übereinstimmung darüber, dass die öffentlichen Institutionen vor grundlegenden Herausforderungen stehen: durch den anhaltenden Trend zur Ökonomisierung aller Lebensbereiche, mithin auch des Subsystems bildende Kunst, verbunden mit der durch die weltweite Wirtschaftskrise verschärften Finanzierungskrise der öffentlich geförderten Kultur.¹³ Ob als Teil der Unterhaltungsindustrie, als Standortfaktor und Touristenattraktion oder als Stärkung lokaler, regionaler und nationaler Identitäten: Es gilt, sich aktiv einer solchen Verwertungslogik und weiteren Funktionalisierung zu widersetzen.

Dem liegt natürlich die Vorstellung einer, in der Begrifflichkeit Pierre Bourdieus, „relativen Autonomie des künstlerischen Feldes“ und seiner Institutionen zugrunde, die zu behaupten theoretisch und praktisch immer schwieriger zu sein scheint, wenngleich die paradoxe Funktion relativer Funktionslosigkeit den Institutionen bekanntermaßen von Beginn an eingeschrieben war. Nicht minder relevant ist die Frage nach der Kunst als Raum

der öffentlich ausgetragenen Debatte einschließlich der Auseinandersetzung darüber, was sichtbar wird, welche Formen der Öffentlichkeit verhandelbar scheinen und welche Werte vertreten werden. Mit der Definition von Kunstinstitutionen als öffentlicher Raum bzw. dem Verweis auf einen durch die Kunst entstehenden Raum der Öffentlichkeit handelt man sich einen weiteren großen und konfliktreichen Terminus ein. Und so scheint die Infragestellung der *Möglichkeit* einer solchen Öffentlichkeit in der Radikalität ihrer Geste manchmal attraktiver zu sein als das Plädoyer für eine weitere Reflexion der Rahmenbedingungen bzw. die Entwicklung institutioneller Modelle und Praktiken, die nicht auf Verwertbarkeit, Vereindeutigung und Sicherheit zielen, sondern auf Ambivalenz, Vieldeutigkeit, Durchlässigkeit, Beweglichkeit – darauf, neue Produktionen und Debatten anzustoßen.¹⁴ Doch weder ist die Existenz von öffentlichen Kunstinstitutionen unumstritten, wie die gegenwärtigen kulturpolitischen Debatten in Deutschland und anderswo zeigen. Denn die in den Mainstream-Medien derzeit vielfach beschworene schnelle Erholung etwa der deutschen Wirtschaft „nach der Finanzkrise“ führte in keiner Weise auch zu einer Erholung der vielerorts drastisch gekürzten Kulturbudgets, die sicher nicht die einzige, gleichwohl aber eine wichtige Bedingung für den Bestand öffentlicher Kunstinstitutionen ist. Noch sind oder waren Kunstinstitutionen je monolithische Blöcke, wie ihre Entwicklung alleine in den vergangenen vierzig Jahren deutlich macht, dem Entstehungszeitraum der in dieser Ausstellung gezeigten „Beziehungsarbeiten“. Dieses Mal steht's im Übrigen 2:1. Die Arbeit geht also weiter, auf allen Ebenen.

1 Zur Geschichte der aktivistischen Infragestellung des Kunstbetriebs und der Entwicklung von Alternativstrukturen im US-amerikanischen Kontext siehe Lucy Lippard, „Too political?, Forget it!“, in: *Art Matters. How the Culture Wars Changed America*, hg. von Brian Wallis, Marianne Weems und Philip Yenawine, New York 1999, S. 38-61.

2 Andrea Fraser, „From the Critique of Institutions to an Institution of Critique“, in: *Artforum International*, September 2005, S. 278-283. Fraser führt in diesem Artikel aus, dass der Begriff „Institutional Critique“, auf den sie sich, ebenso wie andere Künstler/innen und Kritiker/innen, Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre berief, zum damaligen Zeitpunkt als feststehender Begriff möglicherweise noch gar nicht existierte. Fraser selbst verwendete ihn erstmals 1985 in einem Artikel über Louise Lawler und bezog sich dabei maßgeblich auf Buch-

- lohs Essay „Allegorical Procedures“ von 1982. Buchloh selbst scheint den Terminus „Institutional Critique“, folgt man Andrea Fraser, erst in seinem wegweisenden Essay „Von der Ästhetik der Verwaltung zur institutionellen Kritik“ von 1990 verwendet zu haben.
- 3 Siehe hierzu u. a. meinen Vortrag vom 7.11.2000 im Rahmen der von Christian Kravagna geleiteten Sektion „Museumskritik“ des Symposiums „Architektur versus Kunst. Kunst versus Museum“ im Kunsthaus Bregenz und dem Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, http://www.kunsthaus-bregenz.at/html/aus_symposium.htm. Weitere Teilnehmer/innen dieser Sektion waren Alice Creischer, Helmut Draxler, Mathias Poledna und Stefan Römer.
 - 4 Benjamin H.D. Buchloh, „The Curse of Empire“, in: *Artforum International*, September 2005.
 - 5 Das Symposium wurde dokumentiert in *Institutional Critique and After*, hg. von John C. Welchman, Zürich: JRP Ringier 2006.
 - 6 Siehe <http://transform.eipcp.net>. Teil des Projekts waren u. a. 2007 die Ausstellungen *Forms of Resistance. Artists and the Desire for Social Change from 1871 to the Present* im Van Abbemuseum, Eindhoven oder *Moirés* im Kunstraum der Leuphana Universität Lüneburg mit Andreas Fogarasi, Katya Sander und Urtica.
 - 7 Siehe hierzu Isabelle Graw, „Jenseits der Institutionskritik. Ein Vortrag im Los Angeles County Museum of Art“, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 59, September 2005, S. 40–52.
 - 8 Sabeth Buchmann, „Szenen einer Biennale / Spuren von Institutionskritik in Arbeiten von Tino Sehgal und De Rijke/De Rooij“, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 59, September 2005, S. 56.
 - 9 Simon Sheikh, „Die Politik der Kunst und der Prozess der Biennalisierung“, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 80, Dezember 2010, S. 56–65.
 - 10 <http://www.monopol-magazin.de/artikel/20102632/Sharjah-Biennale-Chef-Jack-Persekian-gefeuert.html>, Artikel vom 7. 4. 2011.
 - 11 Daniel Buren, „Ich klage an. Köln – Projekt 74 – ‚Kunst bleibt Kunst‘“, in: ders., *Achtung!*, hg. von Gerti Fietzek und Gudrun Inboden, Dresden / Basel 1995, S. 194f. Interessant ist das Abstimmungsverhalten zu Haackes Werk, denn auch Institutionen sind keine abstrakten Größen, sondern im Konkreten immer auch Ergebnis von Verhandlungen und Differenzen zwischen Einzelpersonen und Gruppenbildungen. Für den Verbleib von Haackes Arbeit in der Ausstellung stimmten Evelyn Weiss, Manfred Schneckeburger und Wulf Herzogenrath, dagegen Dieter Ronte, Albert Schug und der damalige Direktor Horst Keller.
 - 12 Siehe hierzu Sabeth Buchmanns Vortrag „Kritik der Institution und/oder Institutionskritik? (Neu-)Betrachtung eines historischen Dilemmas“ 2005, in dem sie u. a. Benjamin Buchlohs bereits 1997 in seinen „Critical Reflections“ geäußerte Klage über die globale Kommerzialisierung und Regulierung des Kunstsystems als öffentlichen Raums, der nur wenige Künstler/innen widerstünden (*Artforum International*, Januar 1997), differenziert analysiert. www.donau-uni.ac.at/imperia/md/content/campuscultur/kritik_der_institutionen_und_oder_institutionskritik.pdf.
 - 13 „The Museum Revisited“, in: *Artforum International*, Sommer 2010, S. 274–335. Zum Thema einer zunehmenden Instrumentalisierung der Kultur siehe auch den von Maria Lind und Raimund Minichbauer herausgegebenen Report über die Zukunft des Public Funding in der zeitgenössischen Kunst in Europa, *European Cultural Policies 2015*, London, Stockholm, Wien 2005.
 - 14 So verwirft Manuel Borja-Villel zunächst die Trennung zwischen „öffentlich“ und „privat“ als Basis für das Funktionieren öffentlicher Institutionen, wobei er „public“ dem Staat zuschlägt, um dann den Begriff der „communality“ einzuführen (*Artforum International*, Sommer 2010, S. 282f). Interessant in diesem Zusammenhang ist auch der Roundtable „Wenn Kunst auf Politik trifft“ mit Alice Creischer, Hans-Christian Dany, Tim Eitel und Constanze Ruhm, moderiert von Sven Beckstette, wo es u. a. um die System erhaltende Dimension von Kritik geht. In: *Texte zur Kunst*, Dezember 2010, S. 42–65.

Astrid Wege

The Work Continues

The admission of visitors to the opening of the 6th Berlin Biennale on 10 June 2010 was strictly regimented by cordons and security personnel: in accordance with the gender distribution of participating artists at the exhibition, a ratio of thirty-three men to twelve women were admitted. Hardly surprisingly, the queue of waiting female visitors to the exhibition began to swell rapidly. Now and then, the criteria for entry were changed so that at short notice, only women were admitted. *Einlasspolitik, oder ich beiße die Hand, die mich füttert* (Door Policy, or Biting the Hand that Feeds Me) was the title given by Marlene Haring to her artistic contribution to the Berlin Biennale and, as a result, effectively transferred the curatorial selection process in the run up to the exhibition to the flood of visitors on the day: the disproportionate gender distribution in a ratio of 3:1—itself a piece of information readily available in the accompanying exhibition documentation for anyone who wanted to know—was palpably staged by means of this action. Undoubtedly, it will have provoked thoroughly contrasting reactions among the visitors, inasmuch as the criteria for the accelerated or delayed admittance were not immediately

apparent. The "improper" element equally inherent in Haring's action, which challenges one in no uncertain terms to criticise one's benefactor, i.e. in the metaphorical sense, "to bite the hand that feeds you," is directly addressed in the subtitle of the piece.

Marlene Haring's action places a central aspect of art institutional policy in the foreground: the fact that the institution Art is made up of a variety of convoluted processes of inclusion and exclusion beyond manifest demarcations of what—with regard to subject matter, form, material, medium and method is considered to be art—might be deemed worthy of communication, exhibition, description, criticism or acquisition; not to mention the question relating to the actual identity of its main audience. The criteria for such demarcations are not always easily understood and have been ignored or embellished to an extent. For example, the fact that it is ultimately the quality and not gender of the artist which determines inclusion or exclusion—a statement which the activist association Ad Hoc Women Artists' Committee countered with the practical demand for a greater number of female artists to participate in the Whitney Annual¹ of 1970 and which was challenged from the 1980s onwards by the wittily provocative actions and poster initiatives by the Guerrilla Girls who focussed upon structural sexism in the art industry; or the notion that art is universally accessible in civil society, a received ideal which, for example, Hans Haacke's *Polls* tellingly disrupted between 1969 und 1973; they forged a clear connection between an affinity for art and demographic facts, such as class background.

The history of questioning, analysing or rendering visible the parameters, which determine art as an institution, is impressively long and ramified. It includes the Secession movements (beginning with Gustave Courbet's *Pavillon du Réalisme*, in which he showed, among other things, three rejected paintings intended for the World Exhibition in 1855), as well as the assault upon or perhaps, the flagrant ignoring of those institutions purveying bourgeois art (the Futurists, Dada), not to mention the apparent

acceptance of their rules in order to redefine them from within via significant artworks (since Duchamp). The deconstruction, that is to say, the subversion of individual elements and factors (in particular the triad artwork/creator/original), which had safeguarded the dominant system of production, distribution and reception over the years, went hand in hand with the deconsecrating of art as an activity in the wake of the thematic focus upon its system of reference by the artistic practices during the 1960s/1970s and the 1990s which have now in turn been historicised in the interim as the first and second generations of Institutional Critique. Moreover, they extend all the way to the many and various contemporary artistic practices that perpetuate aspects of these approaches, frequently however without their individual reference to the institutions of their agency being explicitly declared as "critique." For the intrinsic negative dialectic in the term *Institutional Critique* (connoting the attribution of aspects of those artistic approaches from the late 1960s, early 1970s to various practices from the 1990s and which was—as Andrea Fraser, one of the main proponents of the so-called second generation, ascertained in an *Artforum* article in 2005—possibly based upon an ambiguous appropriation)² had already begun to emerge in the second half of the 1990s. The extent to which the concept might have initially inspired artistic production and have rendered it a perceivable "position" within art as a whole, was matched by the extent to which the increasing use of Institutional Critique as a stylistic label, having rapidly established itself in the critical vernacular, contributed a great deal to the subjugation and discarding of those artistic approaches subsumed under this concept by the logic of the art economy, as well as subsequently exposure, as purported "institutionalised critique," to the reproach of structural complicity, i.e. of being a purely rhetorical staging of critique.³ Fifteen years later, Benjamin Buchloh—whose well-known text "Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions" contributed significantly to the canonisation of institutionally critical approaches—was particularly hard on Tino Sehgal's performance in the German Pavilion of the 2005 Venice Biennial, which was read by some as a

critique of the trend towards the art of spectacle, but deemed by others to be a thoroughly plausible departure: Sehgal's desire, according to Buchloh, to link up with the tradition of the once revolutionary critique of the institution by Marcel Duchamp via Marcel Broodthaers all the way to Maria Eichhorn, gave rise, in Buchloh's estimation at least, to a mere gesture of radicalism devoid of any specific target.⁴

There seemed to be an intensified need across the board for a critical revision, an updating and development of the relationship between art institutions and critique per se in 2005. This was manifested in a spate of symposia on the subject, such as "Institutional Critique and After" at the Los Angeles County Museum⁵, as well as the project *Transform* launched by Gerald Raunig and the European Institute for Progressive Cultural Policies (eipcp), which not only approached this subject discursively, but also via exhibitions,⁶ or a theme-based issue of *Texte zur Kunst* which initially threw its weight behind institutionally critical artistic approaches, but quickly began to formulate pronounced scepticism towards them.⁷ As Sabeth Buchmann highlighted in this journal, a key element of the critique of the concept and practice of Institutional Critique itself was aimed at a structural complicity of particular forms of "immaterial" artistic production and "forms of semantic exchange vulnerable to corporatism"—albeit a complicity which wasn't discovered in the 1990s or 2000s, but was already prevalent in the 1960s and which was clearly on the radar of the artists involved.⁸

Beyond the differing attempts to write themselves in or out of the history of artistic reflection upon the institution of art—and of course also an exhibition such as *Beziehungsarbeit* (Relationship Building) or a text like this one, cannot escape this logic—it is nevertheless important first of all to identify the *conditio sine qua non* of all these approaches: in order for an exhibition to take place in the first place, there has to be "complicity," or perhaps formulated more neutrally, a concurrence, that is to say, a collaboration between the exhibiting artists and the institution,

which is why the cases are so remarkable in which this concurrence is denounced, even if an artistic contribution itself wasn't manifestly critical of the exhibiting institution. This is how Simon Sheikh depicts the case of the Argentine artist Roberto Jacoby, whose work—which can be read as quite affirmative—on the aesthetics of political electoral advertising at the 29th São Paulo Biennial 2010 was taken down with the explanation on the part of the curators that public institutions in Brazil were not allowed to conduct electoral advertising during the then current elections.⁹ Recently, the press widely reported the dismissal of Jack Persekian, who had been the director of the Sharjah Biennial in the United Arab Emirates since 2005, because he had failed to object to an installation by the Algerian artist Mustapha Benfodil at the 2011 Biennial which was considered to be blasphemous by the ruling Sharjah family—albeit, if one is to believe Persekian's version of events, more as a slip on his part than from any political conviction or affirmative action on behalf of art or the freedom of expression.¹⁰ A prominent historical example would be Hans Haacke's *Manet-PROJEKT '74*, in which the previous owners of Édouard Manet's *Bunch of Asparagus* (1880) were listed, along with their biographical details—a list which included the bank manager and chairman of the Wallraf-Richartz Curatorium, Hermann J. Abs, and his former Nazi affiliations, leading to the work being excluded from an exhibition in the Wallraf-Richartz-Museum in Cologne in 1974, which in turn elicited protests of solidarity from a number of fellow artists. Thus Daniel Buren presented his own work in the museum—vertical grey and white striped paper—with a facsimile of Haacke's censored work pasted on top, supplementing a text entitled "Kunst bleibt Politik" (Art Remains Politics) as follows: "Art, whatever else it may be, is exclusively political. What is called for is the analysis of formal and cultural limits (and not one or the other) within which art exists and struggles."¹¹

Buren's statement recalls a sentiment expressed by Robert Smithson in 1972, which the art historian James Meyer used as an epigraph in his seminal text on the exhibition *Whatever Happened to Institutional Critique?* at

the New York American Fine Arts Gallery in 1993: "I just want to be conscious of where I am," said Smithson, "in relationship to all these different parameters." The artistic positions and approaches compiled in that exhibition at that time included Gregg Bordowitz, Tom Burr, Mark Dion, Andrea Fraser, Renée Green, Zoe Leonard and Christian Philipp Müller, and seemed—according to Meyer's reading—to counter the logic of economic exploitation on the part of exhibition industry by means of their conscious reference to a positioning within a specific exhibition situation—a potential of resistance which quickly seemed to be questionable on account of the increasing fixation and very institutionalisation of a critique of the institutions themselves. Indeed, one ought to remind oneself repeatedly that the evaluation of what is critical or affirmative is dependent upon the given situation and that the function and effect of particular arguments and strategies change according to context; the productive but also normative and limiting power of categorisation frequently works against such a necessary differentiation.

If we initially put the classification and evaluation of those moments of "critique" to one side—without necessarily abandoning the meaning and function of critique per se—then our view of the differing forms of reference to institutional structures within which art is produced, exhibited and evaluated opens up commensurately. As a rule, this act of referencing can be construed as an impulse, a constructive contribution and motor for change. The bandwidth of possible artistic methods incorporates specific designs for museum construction and spatial configurations, interventions into existing (exhibition) architecture and concomitantly changes to the experience of space, as well as including ironic appropriations and conversions, that is to say fictional counter-designs, travesties and the development of alternative structures and models. Of central importance here are also those artistic investigations of the changed and changing social, economic and political role of art and its institutions as public spaces: as a site for the production of knowledge (Lia Perjovschi), of categorisation and ordering (Marcel

Broodthaers, Christian Philipp Müller), of representation and taste of a particular class (Louise Lawler, Andrea Fraser) or the creation of value (Maria Eichhorn, Claire Fontaine) for example. For some time now, works seem to be mounting up in which art institutions are increasingly being annexed by the entertainment industry, that is to say, the interface between the cultural industry and art is being calibrated. And so in Thomas Schütte's *Amusement* (2002), the museum and entertainment fuse indivisibly into one, or Erik van Lieshout designs a *Kunsthalle Hollywood* (2007) as "model for tomorrow" in a mixture of glamour, kitsch, and trash for the European Kunsthalle. The erosion of the utopian moment seems to be unmistakable, for example when Josef Dabernig's *Proposal for a New Kunsthhaus, not further developed* (2004) portrays its obsolescence as an inherent quality or when Marko Lulic's *Museum of Revolution* (2009) rises up as it were from the ruins of a museum of the same name in Belgrade, which was never realised.

These artworks share their equally sceptical and provocative assessments with many theorists, curators and individuals from the museum world, even if the latter, hardly surprisingly perhaps, place the possibilities and potential of these institutions in the foreground despite the current systemic crisis.¹² In the 2010 Summer issue of *Artforum* devoted to the topic of "The Museum Revisited," there was a consensus between the interviewed artists, curators and critics that public institutions are faced with fundamental challenges as a result of the persistent trend toward economisation in all areas of life, including the subsystem of fine art, bound up with the financial crisis in the publicly-funded cultural sector caused by the worldwide economic downturn.¹³ Whether as a part of the entertainment industry, as a location factor or tourist attraction or as a strengthening of local, regional and national identities: the order of the day is to perform active resistance to a logic of exploitation and a continued functionalisation.

This is of course predicated upon the notion of a “relative autonomy of the artistic field”—to use Pierre Bourdieu’s terminology—and its institutions, which seems to be increasingly difficult to assert, both practically and theoretically, notwithstanding the widely acknowledged paradoxical function of relative functionlessness indelibly stamped upon these institutions from the outset. No less relevant then is the question about art as a space for the publicly-aired discourse incorporating the conflict regarding what is visible, which forms of the public arena can be negotiated and which ones represent particular values. Along with the definition of the art institution as public space, i.e. the reference to a public space engendered by art, we are taking on another wide-ranging and conflict-ridden piece of terminology. And thus questioning the *possibility* of such a public area in the radicality of its gesture seems to be more attractive at times than the plea for further contemplation of the framework conditions, i.e. the development of institutional models and practices which are not geared towards utility value, disambiguation and security, but rather towards ambivalence, ambiguity, permeability, mobility, in short, to kick-start new production and discourse.¹⁴ However, neither is the existence of public art institutions beyond question—as the current cultural political debate in Germany and elsewhere shows, for mainstream media’s much-vaunted quick recovery on the part of the German economy “after the financial crisis” by no means led to a respite from the trenchant budget cuts in many places, which is not the sole, but perhaps one of the important conditions for the continued existence of public art institutions; nor indeed do art institutions continue to be or were ever monoliths, which their development alone over the past forty years clearly demonstrates—the very period in which the works of “relationship building” shown in this exhibition were originated. By the way, this time it’s 2:1. The work continues on every level.

- 1 For the history of the activist challenge to the art industry and the developments of alternative cultures in the context of the US, cf. Lucy Lippard, "Too political? Forget it!," in Brian Wallis, Marianne Weems, Philip Yenawine (eds.), *Art Matters. How the Culture Wars Changed America*, New York 1999, pp. 38–61.
- 2 Andrea Fraser, "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique," in *Artforum International*, September 2005, pp. 278–283. In this article, Fraser proposes that the term "Institutional Critique" which she, along with many other artists and critics, invoked towards the end of the 1980s and beginning of the 1990s, quite possibly didn't exist at this point in time. Fraser herself used the term for the first time in an article on Louise Lawler, referring significantly to Buchloh's essay "Allegorical Procedures" from 1982. According to Fraser, Buchloh himself would seem to have first used the expression in his pioneering essay "Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions" in 1990.
- 3 Cf. among other things my lecture from 7. 11. 2000 as part of the section introduced by Christian Kravagna, entitled "Museumskritik" in the Symposium "Architektur versus Kunst. Kunst versus Museum" at the Kunsthhaus Bregenz and the Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, http://www.kunsthhaus-bregenz.at/html/aus_symposium.htm. Further participants in this section were Alice Creischer, Helmut Draxler, Mathias Poledna, Stefan Römer.
- 4 Benjamin H.D. Buchloh, "The Curse of Empire," *Artforum International*, September 2005.
- 5 A documentation of the symposium is contained in John C. Welchman (ed.), *Institutional Critique and After*, Zurich: JRP Ringier 2006.
- 6 Cf. <http://transform.eipcp.net>. Forming part of the project were, among others, the exhibitions *Forms of Resistance. Artists and the Desire for Social Change from 1871 to the Present* at the Van Abbemuseum, Eindhoven or *Moirés* at the Kunstraum der Leuphana Universität Lüneburg with Andreas Fogarasi, Katya Sander and Urtica, both of which taking place in 2007.
- 7 Cf. here Isabelle Graw, "Beyond Institutional Critique," in John C. Welchman (ed.), *Institutional Critique and After*, pp. 137–151.
- 8 Sabeth Buchmann, "Szenen einer Biennale / Spuren von Institutionskritik in Arbeiten von Tino Sehgal und De Rijke/De Rooij," in *Texte zur Kunst*, no. 59, September 2005, p. 56.
- 9 Simon Sheikh, "Die Politik der Kunst und der Prozess der Biennialisierung," in *Texte zur Kunst*, no. 80, December 2010, pp. 56–65.
- 10 <http://www.monopol-magazin.de/artikel/20102632/Sharjah-Biennale-Chef-Jack-Persekian-gefeuert.html>, 7. 4. 2011.
- 11 Daniel Buren, quoted in: Hans Haacke, *Obra Social*, Barcelona 1995, p. 80. The breakdown of the vote in relation to Haacke's work is interesting here, because of the fact that institutions are not abstract monoliths, but are specifically always the result of negotiations and the differences between individuals and groups. Evelyn Weiss, Manfred Schneckenburger and Wulf Herzogenrath voted for the retention of Haacke's work in the exhibition, whereas Dieter Ronte, Albert Schug and the then Director, Horst Keller, voted against.
- 12 Cf. Sabeth Buchmann's lecture "Kritik der Institution und/oder Institutionskritik? (Neu-)Betrachtung eines historischen Dilemmas" (2005), in which she puts forward a differentiated analysis of, among others, Benjamin Buchloh's lament, articulated as early as 1997 in his "Critical reflections," about the global commercialisation and regulation of the art system as a public space, which only a few artists were actively resisting (*Artforum International*, January 1997). www.donau-uni.ac.at/imperia/md/content/campuskultur/kritik_der_institutionen_und_oder_institutionskritik.pdf
- 13 "The Museum Revisited," in *Artforum International*, Summer 2010, pp. 274–335. On the topic of the increasing instrumentalisation of culture, cf. also the report published by Maria Lind and Raimund Minichbauer on the future of public funding in contemporary art in Europe, *European Cultural Policies 2015*, London, Stockholm, Wien 2005.

14 Manuel Borja-Villel initially condemns the separation between "public" and "private" in this way as the basis for the functioning of public institutions, whereby he ascribes the term "public" to the state, in order to introduce the term "communality" (*Artforum International*, Summer 2010, p. 282f). An interesting aspect in this context is provided by the panel discussion moderated by Sven Beckstette, entitled "Wenn Kunst auf Politik trifft," featuring Alice Creischer, Hans-Christian Dany, Tim Eitel and Constanze Ruhm, dealing with, among other topics, the dimension of critique which itself upholds and perpetuates the system. *Texte zur Kunst*, December 2010, p. 42-65.