KUNSTFORUM. Band 232
INTERNATIONAL

BAND 232, 2015, TITEL: KUNSTVERWEIGERUNGSKUNST II, S. 54

Ich möchte lieber nicht

Die Kunst des produktiven Nichtstuns

von Vanessa Joan Müller

Arbeitsverweigerung

Eine Serie von Fotografien aus dem Jahr 1978 zeigt den serbischen Künstler Mladen Stilinović mitten am Tag gemütlich im Bett liegen. Artist at Work hat er sein Werk genannt. Die weltabgewandte Entspanntheit dieser Selbstporträts korrespondiert mit dem, was Stilinović auch in seinem 15 Jahre später veröffentlichten Text The Praise of Lazyness konstatiert: Die Langeweile, das Nichtstun als Freiräume des Denkens sind wichtige Faktoren künstlerischer Kreativität. Im kommerziellen Kunstbetrieb westlicher Prägung sind sie jedoch auf gefährliche Weise negativ konnotiert. Nach dem Zusammenbruch des Ostblocks entstanden, richtet sich Stilinovićs The Praise of Lazyness explizit gegen das Modell des Künstlers als Produzent, wie es im vom Kunstmarkt gesteuerten Westen längst üblich war. Die Künstler in der Zeit des realen Sozialismus zeichnete ein Mangel an Produktivität aus, weil es für sie nichts zu tun gab in einem von bürokratischer Selbsterhaltung geprägten Staat, der Kunstmarkt nicht existierte und es kaum Galerien noch andere Institutionen gab, die progressive zeitgenössische Kunst ausstellten. Faulsein wurde in einer solchen Umgebung zur logischen Konsequenz. Faulsein meint dabei die Abwesenheit von Mobilität und strategischem Denken, bedeutet sinnlos vergeudete Zeit, totale Amnesie. Es meint

auch eine gewisse Gleichgültigkeit, ein interesseloses Starren in die Leere. Diese Form des Faulseins ist anstrengend, manchmal sogar schmerzhaft, kurz: eine Virtuosität. Das richtige Faulsein muss erlernt und perfektioniert werden. Westliche Künstler, so Stilinovićs Feststellung, seien hingegen nicht faul, sondern stellten Gegenstände her. Ihre dauernde Beschäftigung mit Produktion, Promotion, dem Galeriewesen, dem System der Museen, dem Wettbewerb, der Auseinandersetzung mit Dinglichkeiten insgesamt halte sie vom Faulsein und damit letztlich auch vom eigentlichen Kunstschaffen fern.

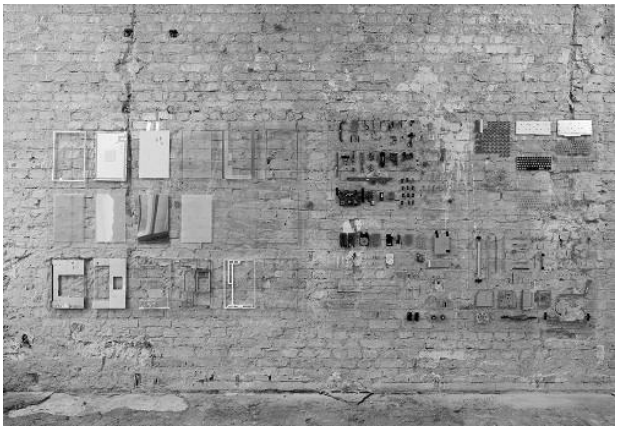
Stilinović beruft sich in seiner polemischen Absage an die Zumutungen einer kommerziell ausgerichteten Kunstwelt auf bekannte Vorbilder: Malewitsch und dessen 1921 veröffentlichten Text *Die Faulheit als tatsächliche Wahrheit der Menschheit* sowie Duchamp, den Großmeister des Nichtstuns. Letzterem hat Maurizio Lazzarato 2014 einen Essay über die Verweigerung als künstlerisches Prinzip gewidmet, der seine Ablehnung des Kunstmarktes, aber auch festgelegter Autorschaft und damit einer verwertbaren Signatur herausarbeitet.[1] Tatsächlich interessierte sich Duchamp weniger für Faulheit und Müßiggang als für Indifferenz und Nicht-Arbeit. Seine Arbeitsverweigerung ist das eigentliche künstlerische Ziel, das, so Lazzarato, die Kunst entmythologisiert und den Künstler rettet, und zwar als jemandem, der intellektuelle und kognitive Arbeit leistet, sich dem Produktionsprinzip jedoch widersetzt. Duchamps Idee, eine „Herberge für Müßiggänger" zu eröffnen, zu der nur jene Zugang fänden, die wie er den klassischen Arbeitsbegriff ablehnten, passt in dieses revolutionäre Konzept genauso wie seine Antwort auf die Frage in einem der bekannten Interviews von Pierre Cabanne, was ihm am wichtigsten sei in Bezug auf seine künstlerische Praxis: die Tatsache, dass er nie hätte arbeiten müssen, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Das Recht auf Faulheit, das darin anklingt, ist auch der Titel eines satirischen Manifests von Paul Lafargue, dem Schwiegersohn von Karl Marx, der bereits 1883 der Arbeiterklasse vorwarf, ihr größter Fehler sei es, in einer von technischem Fortschritt geprägten Gesellschaft auf Arbeit zu bestehen statt mehr Nichtstun einzufordern.[2] Wo Maschinen manuelle Arbeiten übernehmen, gibt es keinen Grund, der dagegen spricht, sich bequem zurückzulehnen – außer kapitalistischer Gewinnmaximierung, zu der der vollbeschäftigte Arbeiter freiwillig beitrage, ohne selbst davon zu profitieren.

Recht auf Nichtstun: Pierre Huyghe

Pierre Huyghe hat 1999 eine Ausgabe von Lafargues Manifest in seine Installation Le Procès du temps libre integriert, neben einem Poster einer Frau, die nackt im Gras liegt. Eine ebenfalls zu der Installation gehörende Palme ist als Referenz an Marcel Broodthaers zu verstehen, der diese

in seine die Kunstinstitution als Ort der Selektion und Autorität kritisierenden Werke integrierte. Das proklamierte Nichtstun ist somit auch eine Absage an die Erwartungen der Kunstinstitutionen an die Künstler, deren Ausstellungen bestimmten, Erfolg evaluierenden Parametern unterworfen werden. Das Recht auf Nichtstun meint hier auch das Recht, etwas nicht tun zu müssen. Einige Jahre später gründete Huyghe die Association des Temps Libérés, die sich für einen anderen Umgang mit der Zeit im Sinne freier Zeit einsetzt. Die offiziell ins französische Vereinsregister eingetragene Vereinigung strebt nach der Entwicklung unproduktiver Zeit, einer Reflexion über die freie Zeit und letztlich einer arbeitsfreien Gesellschaft: „Während Freizeit eine Zeit darstellt, die der Arbeitszeit untergeordnet ist, würde die befreite Zeit darauf abzielen, verschiedene Praktiken auf unbeschränkte Dauer und andere, eher spezifische Arten der Rezeption auszudehnen." Neben ihren im Vereinsprofil aufgeführten Zielen figuriert die Association des Temps Libérés auch als immaterielles Kunstwerk von Huyghe, das die Arbeitsstrukturen und die damit verbundene Definition von Zeit als produktiver Zeit thematisiert. Insbesondere die Struktur kollaborativer Projekte, die für Ausstellungen entstehen und nach deren Ende die Künstler wieder ihren eigenen, singularisierten Aktivitäten nachgehen, bildet einen Subtext der bis heute bestehenden Association, die sich dezidiert auf Lafargue bezieht.

Faulsein als kritische Geste: Henrik Olesen

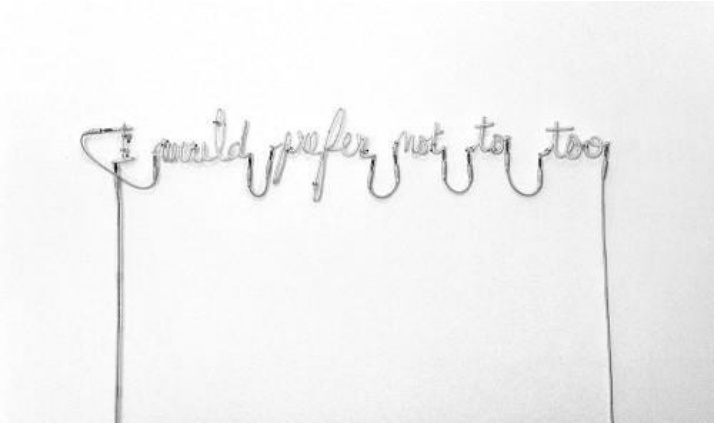


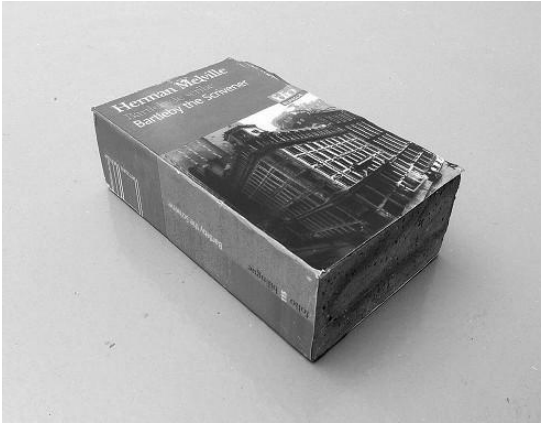
Aus heutiger Perspektive erstaunt, wie wegweisend solche von der Gegenwartskunst aufgegriffenen, ihrerseits lange vor dem Siegeszug der flexibilisierten, das Kreativitätsdiktum zur allgemeinen Arbeitsmoral erhebenden Gesellschaft verfassten Diagnosen waren und wie wenig die an die kreative Klasse herangetragene Forderung nach Selbstoptimierung und -vermarktung eigentlich zum bohemistischen Ideal des Künstlers als Außenseiter und kritischer Beobachter der Gesellschaft passt. Tatsächlich resultiert die Faszination des Faulseins als kritischer Geste insbesondere in der Aufhebung von Arbeit und Freizeit, die auch den Begriff der Muße abgeschafft und stattdessen das negativ konnotierte Nichtstun als Produktivitätsverweigerung ins Vokabular aufgenommen hat. Wenn der Künstler sich dem Rollenmodell des Produzenten verweigern will, muss er sich vom gängigen Arbeitsbegriff distanzieren und das Nichtstun verteidigen. Und so gibt es gerade in der aktuellen Kunst zahlreiche Beispiele für eine ostentative

Verweigerungshaltung in Bezug auf die Anforderungen eines der allgemeinen Ökonomie der Aufmerksamkeit unterworfenen Kunstbetriebs. I won't work today, I don't think that I will tomorrow heißt beispielsweise eine Arbeit von Henrik Olesen, der 2010 sein Powerbook G4 von Apple akribisch in alle Einzelteile zerlegte und wie in einem Stillleben sämtliche Schrauben, Tasten, Drähte und andere Details auf Plexiglasscheiben montierte. Der moderne Künstler steht nicht mehr an der Staffelei, sondern sitzt vor der Tastatur seines Computers, selbst wenn er Maler ist. Die Organisation und Optimierung des eigenen Tuns ist zum arbeitsteiligen Prozess geworden, an dem sich der Künstler aktiv beteiligen muss. Olesen hingegen demontiert lakonisch Apples Notebook, das sich insbesondere der kreativen Klasse als Statussymbol gestalterischer Freiheit werbewirksam angedient hat, und legt sein Innenleben offen. Über den Titel erinnert er bewusst an den von den französischen Situationisten proklamierten Aufruf „ne travailler jamais" (Niemals arbeiten), der ein wesentlich größeres Verweigerungspotenzial in sich trägt als der selbst gewählte Verzicht, einen Tag lang mal nicht der Arbeit nachzugehen. Zudem wählt Olesen keine Geste des Zerstörens, sondern die des sorgfältigen Zerlegens, was in Bezug auf die Funktionsfähigkeit des Computers allerdings aufs Gleiche hinausläuft. Es ist damit jedoch kein sichtbar spontaner Akt, sondern eine akribisch ausgeführte Aufgabe, die I won't work today, I don't think I will tomorrow zugrunde liegt. Damit bewegt sich das Werk auf den Spuren auch einer anderen Figur der totalen Verweigerung: Herman Melvilles Bartleby aus der erstmals 1853 veröffentlichten Erzählung Bartleby, der Schreiber.[3] Bartleby, eine Ikone der literarischen Moderne, trägt höflich, aber konstant den Satz „Ich möchte lieber nicht" als Antwort auf jede Aufforderung zur Arbeit vor. Weder Verneinung noch Bejahung, bleibt das freundliche Nicht-Wollen Ausdruck einer radikalen Verweigerung, die jeden Widerspruch zwecklos macht. Bartleby möchte nichts tun und stellt damit nicht nur die Frage nach dem Sinn jeden Tuns, sondern letztlich auch danach, wer eigentlich die Autorität besitzt, anderen zu sagen, was sie tun sollen. In der amerikanischen Occupy-Bewegung ist Bartlebys „I would prefer not to" auch deshalb zum Slogan geworden, weil der Schreiber Bartleby in einer Anwaltskanzlei in der Wallstreet angestellt war und damit seine subversive Indifferenz gegen das schon damals die Hochfinanz vertretende New Yorker Establishment richtete.[4] Philosophen und Theoretiker von Giorgio Agamben über Gilles Deleuze bis Slavoj Žižek haben sich intensiv mit Bartleby als einer Figur der Passivität und Distanz beschäftigt und ihr Potenzial als Agent einer politischen wie ethischen Gegenbewegung zu einer auf Produktivität, Aktivität und Selbstbestätigung abonnierten, spätkapitalistischen Gesellschaft ausgelotet.[5] Das Nichtstun Bartlebys in Verbindung mit seiner geisterhaften Präsenz – er lebt nach kurzer Zeit in dem Büro, in dem er angestellt ist, scheint keinerlei Vergangenheit zu haben und ernährt sich offenbar von nichts anderem als Keksen – macht ihn zu einer Projektionsfläche, die vor allem die Sinnlosigkeit der Arbeit anderer zu Tage treten lässt. Eher ein Affekt als eine Persönlichkeit,

lässt Bartleby bereits im 19. Jahrhundert die fundamentalen Aporien der modernen Leistungsgesellschaft erkennen. Für Žižek ist Bartleby eine verstörend machtvolle Figur, die auf die normalerweise verborgene Brüchigkeit der sozialen Ordnung verweist: die Leere des Realen, auf der unsere Welt des Sozialen basiert und die sichtbar wird, sobald der ideologische Schleier zerreißt. Bartleby markiert ein Außerhalb der Ordnung, das wie eine Leerstelle in der Textur der Arbeits- und Lebenswelt fungiert.

Verzichtserklärung: Etienne Chambaud, Claire Fontaine





Der französische Künstler Etienne Chambaud hat Bartlebys berühmten Satz als Ausdruck einer zutiefst skeptische Haltung gegenüber einer auf Effizienz verpflichteten Gesellschaft, aber auch gegenüber jeglicher Form von Autorität aufgegriffen und in eine Neonschrift verwandelt. Dem englischen Original hat er jedoch ein „auch“ hinzugefügt – „auch ich möchte lieber nicht.“ Die an die Wand montierte Neonschrift bleibt passend zur stoischen Weigerung, die dieser Satz formuliert, dunkel. Trotzdem bleibt die Frage, wer der Sprecher ist: die Neonarbeit als Aufmerksamkeit auf sich ziehende künstlerischer Werkform, deren Realisierung vom Künstler an spezialisierte Firmen delegiert wird, der Künstler oder vielleicht sogar der Kurator, der das vermeintlich defekte Werk präsentiert. Der Titel Disclaimer (dt. Verzichtserklärung) trägt des Weiteren zur Verwirrung über den Status des Werkes bei.

Auch Claire Fontaine, ein 2004 gegründetes, in Paris ansässiges Künstlerkollektiv, das sich selbst als „Kollektivkünstler“ bezeichnet und seinen Name von einem französischen Hersteller von Schulheften adaptiert hat, nutzt Bartlebys Potenzial für eine eigene Form der Verweigerungskunst. Inspiriert von italienischen Feministinnengruppen der 1970er, besetzt das Kollektiv die weibliche dritte Person Singular als ihre Subjektposition, beschreibt sich aber auch als „Readymade Künstlerin“, die an einer Version neo-konzeptueller Kunst arbeitet, die Mechanismen des Kunstbetriebs offen legt und subversive Strategien der Störung etablierter Praktiken aufzeigt. Durch die aneignende Umwidmung von

Symbolen, Zeichen, Bildern und Objekten der zeitgenössischen visuellen Kultur befragt Claire Fontaine Originalität und Autorität. Ihre Skulptur *Bartleby le scribe brickbat* bezieht sich auf den „brickbat“, ein steinernes Wurfgeschoss, um das ein Drohbrief gewickelt ist und das üblicherweise als letzte Warnung durch eine Fensterscheibe geworfen wird. Bei diesem Wurfgeschoss handelt es sich um Ziegelsteine, die den Umschlag eines Buches tragen, und zwar den einer zweisprachigen, französisch-deutschen Ausgabe von Melvilles *Bartleby, der Schreiber* und eine italienische Ausgabe von Agambens und Deleuzes wegweisenden Texten über die Figur Bartleby, die unter dem Titel *Bartleby, la formula della creazione* erschienen sind. Bartleby, dieser ebenso lakonische wie mysteriöse Charakter, der seine Nicht-Aktivität bis zum absoluten Streik ausdehnt, was ihn ins Gefängnis und schließlich in den Tod bringt, wird hier zum strategischen Agenten. Für Claire Fontaine ist Bartleby ein Beispiel für das, was sie den „menschlichen Streik“ nennt, der die ökonomischen, sozialen und politischen Zwänge, denen das Subjekt unterliegt, attackiert. Auch andere Werke von Claire Fontaine thematisieren die Bedingungen, zu denen Kunst entsteht, rezipiert und konsumiert wird. *This neon sign was made by*…. beispielsweise ist eine Serie von Werken, in denen die Gruppe mit einer neuen tautologischen Verwendung des Mediums Neon experimentiert und die Handwerker, die die Arbeit produziert haben, bittet, ihre Namen und ihre Entlohnung aufzuschreiben. Daraus ergibt sich der Text der Neonarbeit: „Diese Neonschrift wurde von X für die Entlohnung von X Euro (oder einer anderen Währung) angefertigt.“ Werke wie diese streben nicht nach einer singulären Erscheinung, sondern verbinden sich als autorlose Wörter mit der Umgebung, innerhalb derer sie gezeigt werden. In einer kommerziellen Galerie werden sie entsprechend anders rezipiert als in einer öffentlichen Kunstinstitution. Ihre Stärke liegt weniger in ihrer visuellen Identität als in der Art und Weise, wie sie als Untertitel des Raumes, in dem sie installiert sind, funktionieren. Die Frage des Tauschwerts ist hier ebenso angesprochen wie die materielle Herstellung von minimalistischen oder neo-konzeptuellen Kunstwerken, die an Handwerker delegiert werden, deren Name niemals neben dem Titel des Werks erscheinen wird und die an der mit der Ausstellung eines jeden Werkes verbundenen Wertschöpfungskette nicht beteiligt sind.

Kreativarbeit: Lasse Schmidt Hansen, Alejandro Cesarco

seiner Dynamik liegt letztlich der entscheidende Unterschied zu früheren künstlerischen Gesten radikaler Verweigerung. Positionen wie Robert Barrys geschlossenen Galerie von 1969, die mit dem lakonischen Hinweis „During the exhibition the gallery will be closed“ eher die Präsenz einer Abwesenheit markiert als eine kunstmarktkritische Position einzunehmen (obschon diese in der Conceptual Art der 1960er und 70er grundsätzlich angelegt war), lassen sich schlicht nicht mehr wiederholen. Auch die bis auf eine Vitrine leere Galerie, die Yves Klein 1959 unter dem Titel La spécialisation de la sensibilité à l’état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide als Exponat präsentierte, funktioniert insbesondere aus der Position des Künstlers als Repräsentant einer in andere ökonomische Zusammenhänge eingebundenen Avantgarde. In unserer Gegenwart, in der das Kreativitätsparadigma zum neoliberalen Standard flexibler Arbeitsökonomie geworden ist, ist hingegen jede Geste der Verweigerung bereits eingebunden in bestimmte Formen der Verwertung. Selbst das Nein-Sagen produziert ein wie immateriell auch immer geartetes Werk, das sich verkaufen lässt. Künstlerinnen wie Claire Fontaine wissen um dieses Paradox und nehmen ihren auch kommerziellen Erfolg zum Anlass, quasi aus dem Inneren des Systems heraus auf dessen Funktionsbedingungen zu verweisen.

Das gilt auch für Lasse Schmidt Hansen, dessen Fotoserie *Making Things* vier Ansichten von Räumen zeigt, in denen jeweils ein Schreibtisch und einige Stühle stehen. Es handelt sich offenbar um Ateliers, in denen jedoch nicht gearbeitet wird. Worauf bezieht sich also das „Herstellen von Dingen“, das den Fotografien ihren Titel gibt? Tatsächlich handelt es sich immer um den gleichen Raum und auch das Mobiliar ist gleich, jedoch in unterschiedlichen Konstellationen arrangiert. Der Arbeitsprozess bezieht sich folglich auf die Herstellung einer Arbeitssituation, die, einmal finalisiert, nicht unbedingt aktiv benutzt werden muss. Kreative Tätigkeiten sind weder an bestimmte Arbeitszeiten noch an standardisierte Arbeitsräume gebunden. Arbeit und Freizeit gehen fließend ineinander über, weshalb der sogenannte Kreativarbeiter zum Vorbild jener Deregulierung und Flexibilisierung geworden ist, die das Modell einer vollkommenen Identifizierung mit der Arbeit, die idealerweise als Selbstverwirklichung wahrgenommen wird, adaptiert. Eine Tätigkeit, die nichts produziert und stattdessen auf die Situation verweist, innerhalb der Produktion möglich wäre, was wiederum Einfluss hätte auf das, was produziert wird, könnte ein erster Versuch einer Antwort auf diese Aporie sein.

Auch der aus Uruguay stammende, in New York lebende Alejandro Cesarco reflektiert in seiner künstlerischen Praxis Fragen von Künstler-Sein und modernen Arbeitsbegriffen. Unter dem Titel *Why work?* (2008) hat er eine von den Verfahren konzeptueller Kunst geprägte Kritik an einem von Arbeit bestimmten Leben sowie der Stilisierung der Erwerbsarbeit als höchstes zivilisatorisches Gut formuliert. Sein Inkjet-Druck liest sich wie das Inhaltsverzeichnis eines imaginären Buches, das Texte wie jenen von Paul Lafargue, aber auch Oscar Wildes Plädoyer für eine von Arbeit befreite Gesellschaft, die sich dem Müßiggang hingibt, Texte der Situationistischen Internationalen und Gesellschaftsutopien von Henry David Thoreau versammelt. Neben diesen Essays zu den Themen Arbeit und Freizeit sowie konstruktives Nichtstun umfasst *Why work?* auch eine Einleitung des Künstlers und eine von ihm verfasste Fallstudie. Cesarco, dessen Werk sich durch Referenzen, Verweise und Anspielungen auszeichnet, stellt Fragen von Autorschaft und Inszenierung, offeriert aber auch ein nachzuvollziehendes Lektüreangebot zum Thema: die zu einer Anthologie kompilierten Texte und Essays existieren, lediglich der Beitrag des Künstlers bleibt eine Leerstelle und beantwortet die Frage nach dem „Warum arbeiten“ gewissermaßen durch seine Nicht- Existenz. *Why Work?* ist Verweigerungsgeste und Reflexionsangebot zugleich: eine Offerte an den Betrachter, die Kategorie des Müßiggangs neu zu überdenken.

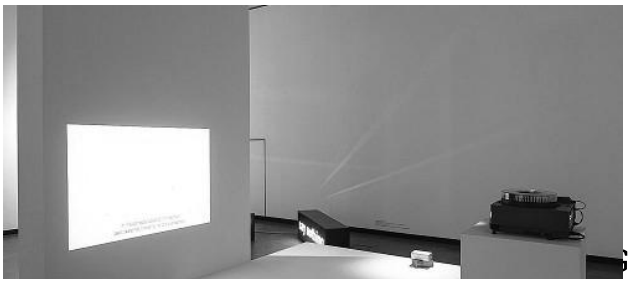
Performanz der Nicht-Produktivität: Oscar Dawicki, Sofia Hultén

Während das Bartleby’sche „Ich möchte lieber nicht“ eine sprachphilosophische Figur ist, die das Nicht(s)tun proklamiert, haben zeitgenössische Künstler seit einiger Zeit auch die performative Qualität dieser Abwendung von Aktionismus erkannt und jene Dimensionen des Performativen aufgegriffen, die sich dem Unterlassen widmen. Oskar Dawicki zum Beispiel begann seine Ausbildung als Maler, wandte sich aber bald der Performance zu. Später erweiterte er sein Repertoire künstlerischer Ausdrucksweisen um zahlreiche weitere Medien. Der vielversprechendste Aspekt künstlerischer Tätigkeit ist für den polnischen Künstler jedoch die Nicht-Produktivität, mit der er sich ausführlich beschäftigt. Seine Werke haben stets einen post-konzeptuellen

Charakter und zeichnen sich durch eine leicht groteske, ironische, manchmal fast absurde Haltung aus. Dawicki selbst tritt in seinen Videos und Performances als tragisch-romantische Künstlerfigur auf, die ihren eigenen prekären Status innerhalb des institutionellen Systems der Kunst reflektiert und ihre Fragilität, Schwäche und Kompromissbereitschaft zur Schau stellt. Das Unbehagen an der Situation, das Nichteinverstandensein mit ihr und die allgemeine Kompliziertheit sind dabei deutlich zu spüren. I'm Sorry, eine Videoarbeiten aus dem Jahr 2005, zeigt den Künstler, wie er sich gegenüber dem Publikum, aber auch den am Ausstellungsaufbau Beteiligten unter Tränen entschuldigt, dass die Ausstellung nicht so geworden ist, wie er es sich vorgestellt hat. Es sei alles seine Schuld und er bitte um Verzeihung. Der weinende Künstler – der durchaus eine Referenz an Bas Jan Aders Filmarbeit I'm too sad to tell you von 1971 bildet – wird zum inszenierten Sinnbild der im Scheitern liegenden Chance. Das Nichtstun erscheint dabei nicht als Gegensatz zum Tun, sondern als eine Variante desselben: Nichtstun wird zu einem eigenen Modus des Handels, der die Dichtomie von Aktivität und Passivität durchbricht. Es bringt das Nichtstun zur Darstellung und ist damit an eine spezifische Form der Produktivität gekoppelt, die sich in der Auslassung, der wortreichen Erklärung des Abwesenden oder der wiederholenden Geste der Negation artikuliert.

Wenn sich Sofia Hultén in *Grey Area. 12 Attempts to hide in an office Environment* (2001) im grauen Kostüm auf verschiedene Weisen buchstäblich im Büro zu verschwinden versucht, richtet sich ihr kreativer Aktionismus einzig darauf, nicht arbeiten zu müssen, sondern in perfekter Mimikry Teil der Umgebung zu werden: Sie versteckt sich unter, hinter oder in Möbelstücken, klettert auf Schränke oder verschanzt sich hinter Pappkartons. Das Büro, in dem diese Performance stattfindet, ist leer bis auf sie selbst, die immer neue Versuche unternimmt, unsichtbar zu werden. Die Umgebung erscheint als in sich geschlossenes, alle Tätigkeiten determinierendes System, dem es zu entkommen gilt. Die Grauzone zwischen Arbeit und Verweigerung derselben verschwimmt jedoch angesichts der Anstrengungen und des Einfallsreichtums, physisch am Arbeitsplatz präsent, aber dennoch untätig zu sein. Am Ende jeden Versuchs, sich zu verstecken, steht die Verwandlung in ein unbewegliches Objekt, das vorgibt, Teil des Mobiliars zu sein.

Nicht-Handeln als Geschichtsübersetzung: Mario García Torres



gegenüber der Kunst (die Performance überdauert ja als Videoarbeit) als gegenüber der an den Künstler herangetragenen Erwartung. In der Fiktion lässt sich das noch radikaler formulieren, denn dann könnten sowohl Künstler als auch Werk verschwinden. Insbesondere in der Tradition der Konzeptkunst stehende Positionen, die intellektuelle Reflexion an die Stelle der Sinnlichkeit der Kunst setzen, können nicht nur die Materialität durch die Idee ablösen, sondern auch die Idee des produzierenden Künstlers verabschieden und damit gewissermaßen Duchamps Ideal einlösen.

Mario García Torres hat sich für *Transparencies on the Non-Act*, einer Diaprojektion aus dem Jahr 2007 von einem Artikel inspirieren lassen, der angeblich 1969 in der Zeitschrift *Art News* erschienen ist und in dem die Kunstkritikerin Kiki Kundry über den damals noch unbekannten jungen Künstler Oscar Neuestern berichtete. Neuestern befasste sich intensiv mit „dem Absoluten“ und gründete seine künstlerische Karriere auf dem Prinzip der Abwesenheit. Unter dem Titel *The Ultimate Non-Act* beschreibt der Artikel einen Künstler, der sich für das Visuelle unter der Voraussetzung interessierte, dass es unsichtbar sei, und der nicht gestattete, dass seine Kunstwerke fotografiert würden. Er erklärte zudem, dass wahre Transparenz zu erlangen nur durch „ultimatives Nicht-Handeln“ möglich sei – ein Zustand, den er noch nicht erreicht habe. García Torres überträgt Neuesterns Übung in der sukzessiven Ausblendung des künstlerischen Ichs in s/w-Dias in verschiedenen Graustufen mit einkopierten Textzeilen. Auf diese Weise versucht er die radikale Einstellung des mystischen Oscar Neuestern – von dem nie ganz klar war, ob es ihn wirklich gegeben hat – nachzuvollziehen. Wie in seinem übrigen künstlerischen Werk geht García Torres auch hier in Vergessenheit geratenen Details der jüngeren Kunstgeschichte und insbesondere der Konzeptkunst nach, die er in Geschichten übersetzt und aus der Perspektive der Gegenwart neu befragt. Realität und Fiktion sind dabei ineinander geblendet, und auch wenn nicht alle historischen Fakten wahr sein sollten, bleibt die aus dem präsentierten Material gewonnene Erkenntnis relevant. Ultimatives Nicht-Handeln erweist sich als künstlerische (Überlebens-)Strategie angesichts einer Professionalisierung fordernden, die künstlerische Praxis zum Beruf nivellierenden Gegenwart noch immer als überaus produktiv. Bartleby, dieses Gespenst der Verweigerung, das stets da und doch nie aktiv ist, bleibt somit Reflexionsfläche und kritischer Horizont gegenwärtiger Praxis zugleich.

Anmerkungen
1 Maurizio Lazzarato, *Marcel Duchamp and The Refusal of Work*, New York 2014.
2 Paul Lafargue, *Das Recht auf Faulheit*, hrsg. von Gerald Grüneklee und Michael Wilk, Frankfurt/Main 2012.
3 Die Erzählung *Bartleby the scrivener* erschien erstmals 1853 anonym in zwei Ausgaben des *Putnam's Magazine*. 1856 veröffentlichte Melville den Text mit kleinen Änderungen in seinen *Piazza Tales* ab.
4 Vgl. Jonathan D. Greenberg, „Occupy Wall Street's Debt to Melville," in: *The Atlantic,* 30. April 2012.
5 Vgl. Giorgio Agamben, *Bartleby oder die Kontingenz gefolgt von Die absolute Immanenz*, Berlin 1998; Gilles Deleuze, *Bartleby oder die Formel*, Berlin 1994; Slavoj Žižek, *Parallaxe*, Frankfurt/Main 2006.

Biografische Daten

Vanessa Joan Müller, Leiterin der Abteilung Dramaturgie der Kunsthalle Wien; Studium der Kunstgeschichte und Filmwissenschaften an der Ruhr-Universität Bochum, Promotion 1999; 2000 bis 2006 Kuratorin beim Frankfurter Kunstverein in Frankfurt am Main, 2006 bis 2007 wissenschaftliche Leiterin des Projektes „European Kunsthalle" in Köln; 2007 bis 2011 Direktorin des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf; zahlreiche Veröffentlichungen zur zeitgenössischen Kunst und Kunsttheorie.

teilen tweet +1

IN EIGENER SACHE

Wir schicken Sie nach Venedig!

Mit unserem großen Biennale-Doppelband.
Auf über 600 Seiten liefern unsere Autoren spannende Dokumentationen, ausführliche Hintergründe und exklusive Interviews zur ältesten Weltausstellung bildender Kunst. Dazu über 1000 Abbildungen im kommentierten Fotorundgang.

Jetzt bestellen (einzelhefte.aspx)

AUTOR

Vanessa Joan Müller
* 1968, Hamburg, Deutschland

weitere Artikel von ... (../person.aspx?pid=4229)

WICHTIGE PERSONEN IN DIESEM ARTIKEL

Alejandro Cesarco

* 1975, Montevideo, Uruguay

weitere Artikel zu ... (../person.aspx?pid=20942)

Etienne Chambaud

* 1980 , Mulhouse , Deutschland

weitere Artikel zu ... (../person.aspx?pid=23475)

Claire Fontaine

* 2004, Paris, Frankreich

weitere Artikel zu ... (../person.aspx?pid=16964)

Oskar Dawicki

weitere Artikel zu ... (../person.aspx?pid=12147)

Mario Garcia Torres

* 1975, Moncolva, Mexiko
weitere Artikel zu ... (../person.aspx?pid=13644)

Sofia Hultén

* 1972, Stockholm, Schweden
weitere Artikel zu ... (../person.aspx?pid=12751)

Pierre Huyghe

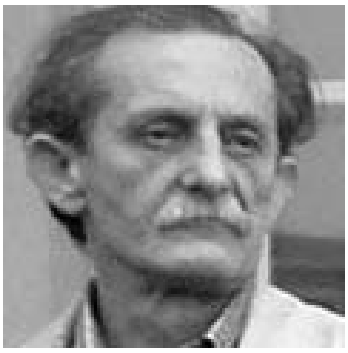
* 1962, Paris, Frankreich
weitere Artikel zu ... (../person.aspx?pid=1153)

Henrik Olesen

* 1967, Esbjerg, Dänemark
weitere Artikel zu ... (../person.aspx?pid=7975)

Lasse Schmidt Hansen

* 1978, Albertslund, Dänemark
weitere Artikel zu ... (../person.aspx?pid=13964)

Mladen Stilinovic

* 1947, Belgrad, Serbien und Montenegro
weitere Artikel zu ... (../person.aspx?pid=12746)