

Institutional Critique im Jahr 2009

Die Forderung, dass auf die bereits kanonisierten Phasen künstlerischer Institutionskritik in den 70er und 90er Jahren eine dritte Generation folgen müsse, setzt politischen, theoretischen und technokulturellen Notwendigkeiten auf:

Die gesellschaftlichen Verhältnisse haben sich mit Konsolidierung der Kulturindustrie verschärft, der Schauplatz der Kunst wird gegenwärtig von einem profitorientierten Kurzschluss dominiert: Die prekären Arbeits- und Lebensverhältnisse von KunstproduzentInnen in Form und Folge von Gratisarbeit und Nachtökonomie nehmen massiv zu, denn die ökonomischen Bedingungen für Kulturproduktionen sind nach wie ungeklärt: Das alte, industriezeitliche Modell funktioniert nicht mehr, ein neues ist im Anschluss an den Prozess von Mechanisierung zur Digitalisierung noch nicht in Sicht. Zeitgleich rückt der am Existenzminimum lebende, meist staatlich unabgesicherte Kunstproduzent aufgrund seiner Kreativität, Flexibilität und Eigenverantwortlichkeit als ein Prototyp neo-liberaler Globalisierungsüberlegungen in den Fokus der Kreativindustrie, die in den 90er Jahren als Wachstumsbranche erfunden wurde. Trotzdem oder gerade deshalb werden insbesondere die zeitgenössischen Kunstformen mit strengen, marktorientierten Auflagen meist zum Nutzen eines städtischen Marketings versehen. Das Hineinragen von Marktmechanismen in die Kunstwelt hinterließ Ende des letzten Jahres darüber hinaus eine Situation, die die Einen als das Ende des Golden Age of Art, die Anderen als geplatze Investmentblase bewerten. Ein Parallelschauplatz, der sich aktuell über gravierende Einschnitte im Kultursponsoring bemerkbar macht. Nach einer Anfangsphase des spekulativen Interesses an zeitgenössischer Kunst (2004 wurden auf der Armory Show in vier Tagen 43 Millionen US-Dollar ausgegeben) und einer 2006 einsetzenden Diffusion mit dem Einstieg von Hedge Fonds, Ölmagnaten und asiatischen Oligarchen blieben Garantieverschuldungen, Kreditsperren und sog. False Markets zurück.

Auch die theoretischen Positionen wurden in der Zwischenzeit geschärft: Die Tückischste aller Imaginationen, die einer herrschafts- und machtfreien Position (tückisch, da sich diese einer Überprüfung verweigern können soll), ist hinlänglich beschrieben und hat über Foucault, Derrida, Butler und andere in den Theoriekanon Einzug gehalten. Die Subjektverstrickungen in machtvolle und zwar internalisierte Konstellationen, die nicht mehr dialektisch in Unterdrückung und Befreiung, Macht und Widerstand aufzulösen sind, sondern das Individuum als eines von Machtlinien durchsetzt und durchquert konzipieren, sind mit zwei Begriffen fest umrissen: Die zeitgleich zur 1. Phase der kapitalistischen Akkumulation stattfindende, Foucault'sche Disziplinargesellschaft und die anhaltende Deleuze'sche Kontrollgesellschaft, in der die Disziplinarmechanismen verfeinert und als Biomacht das ganze Leben vollumfänglich absorbieren.

K/ein Ausweg aus Verstricktheit und Einschluss? Der Wirtschaftstheoretiker Jeremy Rifkin oder der Philosoph Antonio Negri theoretisieren Gesellschaftsmodelle wie das der Zugangsgesellschaft (Age of Access) oder Denkfiguren wie die Multitude, die technologische, genauer techno-politische und -soziale Aspekte sowie das gegenwärtige Formenparadigma der Vernetzung in ihre Überlegungen einbeziehen. Insbesondere die Open-Source-Modelle würden Wirtschaftssystematiken, politische, rechtliche und soziale, aber auch kulturelle Konfigurationen beeinflussen. Die einen Kritiker befürchten jedoch aufgrund eines missverstandenen «Open-Everything»-Paradigmas den Ausverkauf der Kultur, die anderen sehen in der Digitalisierung im Mindesten einen Katalysator für die sukzessive Homogenisierung einer neo-liberalen Globalisierung. Gleichwohl sind wir in Folge der technokulturellen Dynamik mit einer Situation konfrontiert, in der sich die Distributionsbedingungen zwar verbessern, die Ökonomien kultureller Produktionen aber in einer tiefen Krise stecken.

Wie nun verhält sich inmitten dieses Komplexes die Kunst? War in den späten 60er und frühen 70er Jahren die Institutionskritik eine künstlerische Methode, die sich mit kritischer Distanziertheit auf die Kunstinstitutionen, vor allem topologisch auf das Museum und die Galerien fokussierte, erweiterte sich in den 90er Jahren der zu beobachtende institutionelle Rahmen um die Wirkungsmechanismen des White Cube und die Rolle des Künstlers als eine unausweichlich involvierte und institutionalisierte. In den letzten Jahren war eine Verschiebung in der Verortung der Institutionskritik zu beobachten: Vom vorgeblich Äusseren hat sie sich ins vorgeblich Innere verschoben; die Institution sei nun nicht mehr das Problem, sondern die Lösung. Wenn Institutionskritik heute nicht als eine von den Administratoren des Kunstbetriebs ausgeübte, eher evaluierende Praxis etabliert werden soll, die die wirksamen Regeln be- und verstätigt und damit als kritische Methode obsolet würde, muss sie Anschluss finden an die aktuellen politischen wie auch theoretischen Positionen, an die technischen und technologischen Einflussfaktoren sowie an die wirtschaftlichen Debatten. Auch wenn oder gerade weil mit zunehmender Ökonomisierung das Maß an kritischen Formen sichtbar geringer wird. Daher stellt sich die Frage, wie künstlerische Institutionskritik als eine widerständige Haltung im transversalen Austausch mit anderen Kritikformen re-formuliert werden kann, ohne dass für die Kunst neuerlich das alte Recht auf eine «Ausnahme», auf Autonomie und Unabhängigkeit (Lazzarato) beansprucht wird.