

What May Art do?

Kunst, Populismus und Kritik Impressionen des 52. Internationalen AICA Kongresses

Danièle Perrier

Die Debatte über den Einfluss erstarkender populistischer und nationalistischer Strömungen im In- und Ausland, aber auch die Frage nach den Grenzen des „Erlaubten“ in der Kunst waren die entscheidenden Diskussionspunkte, die von 1. bis 7. Oktober 2019 im Mittelpunkt der Gespräche während des 52. Internationalen AICA Kongresses in Köln und Berlin standen.

Der Populismus ist per definitionem keine Ideologie im engeren Sinne und vertritt keine – wie auch immer geartete – bestimmte Aussage, wie Oliver Marchart zum Auftakt des Kongresses festhält. Vielmehr ist der Populismus als eine Mobilisierungsstrategie anzusehen, mit der Funktion, die Gesellschaft in zwei vorgeblich homogene, antagonistische Lager zu spalten: „das Volk“ auf der einen und eine angeblich „korrupte Elite“ auf der anderen Seite.

Erst wenn der Populismus den Antagonismus Volk versus Elite durch eine dritte Komponente, nämlich „die anderen“ ergänzt, wird er zu dem, wofür wir ihn ablehnen. Dieser dreipolige Populismus mit der vehementen Ausgrenzung von Minderheiten aller Art ist ein untrügliches Kennzeichen rechtsradikalen Gedankenguts.

Jedes Urteil ist ein Werturteil und somit intrinsisch an einer Diskriminierung beteiligt, insofern nimmt die Kritik an der „soziologischen Logik der Exklusion“ teil, wie Sabeth Buchmann mit Bezug auf die Theoretikerin Denise Ferreira Da Silva feststellt. In der Regel wird Kritik an Werken geübt, die erfolgreich und aufgrund ihres Wertes – sei er ökonomisch oder ideell – begehrenswert sind. Zudem ist die Kritik selbst Medium der Öffentlichkeitsproduktion.

Art, Populism and Criticism Impressions of the 52nd International AICA Congress

Danièle Perrier

The debate about growing populist and nationalist currents at home and abroad, as well as the question of what is “permitted” in art were the main points discussed at the center of conversations during the 52nd International AICA Congress in Cologne and Berlin from October 1 – 7, 2019.

By definition, populism is not an ideology in the precise sense, and it represents no particular message—of any kind—as Oliver Marchart declared at the start of the Congress. Rather, populism should be seen as a mobilizing strategy for dividing society into two ostensibly homogeneous, antagonistic camps: the “people” on one side and an allegedly “corrupt elite” on the other.

Only when populism adds a third component to the antagonism between people and elite, namely “the others,” does it become what we reject. This tripolar populism with its vehement exclusion of minorities of all kinds is an unmistakable characteristic of radical rightwing ideas.

Every judgement is a value judgement and consequently participates intrinsically in discrimination, and criticism therefore takes part in the “sociological rationale of exclusion,” as Sabeth Buchmann asserts, quoting the theorist Denise Ferreira Da Silva. As a rule, criticism is practiced on works that are both successful and desirable, because of their value—whether economic or non-material. Furthermore, criticism is itself a medium of public production. Criticism, and therefore the critic,

Es obliegt der Kritik und damit dem Kritiker, die Singularität eines Objekts oder eines Kunstwerks zu definieren, denn ohne Wahrnehmung in der Öffentlichkeit bleiben selbst qualitätsvolle Werke irrelevant. Doch wer bestimmt die öffentliche Meinung, wer sind heute die Influencer? Ohne Zweifel lassen sich die millionenschweren Sammler, die sich mit „Siegerkunst“ selbst repräsentieren (Wolfgang Ullrich), dazu zählen, ebenso wie international einflussreiche und agierende Galeristen. Nicht zu unterschätzen ist hier aber auch der Einfluss der Künstler und die Art, wie sie sich in der globalisierten Kunstwelt Gehör verschaffen.

Wie populistisch ist die Kunst?

In ihrem Vortrag *Kunst und Aktivismus* verweist Julia Voss darauf, dass das Verhältnis von Kunst und Populismus durchaus ambivalent ist: Einerseits ist Populismus der erklärte Feind der Kunstszene, der vehement zu bekämpfen ist. Andererseits aber ist der Populismus auch Freund und Förderer des Kunstbetriebs. Dies gilt besonders in den USA, wo Museen von der finanziellen Sicherung durch mächtige Mäzene abhängig sind, die auch als *board member* bedeutenden Einfluss haben. Viele dieser Philanthropen und Liebhaber der Kunst stehen etwa der Trump-Regierung nahe. Ihre Schenkungen werden kalkuliert in den Medien lanciert, und die Institutionen werden so zu Schaufenstern ihrer Großzügigkeit und Kultiviertheit – in der Regierung aber tragen die Mäzene gleichzeitig zur Verunglimpfung der schwächsten Glieder der Gesellschaft, etwa der Armen und Migranten, bei. Gerade diese Verquickung von Politik, Geld und Macht wird von Künstlern mit prononciert institutionenkritischer Haltung, wie Hans Haacke, Andrea Fraser oder Nan Goldin, angeprangert.

Wie sind populistische Mittel in der Kunst zu bewerten, und sind diese notwendig, um der Kunst in einer laut gewordenen Gesellschaft Gehör zu verschaffen? Und welche Rolle spielt die Kunstkritik in dieser Diskussion? Um auf diese Frage von Julia Voss zu antworten, erscheint es sinnvoll, die sehr unterschiedlichen Herangehensweisen dieser drei gerade genannten Künstler näher zu analysieren.

Es ist bekannt, dass die Einzelausstellung von Hans Haacke 1971 im Guggenheim Museum abgesagt wurde, weil sein Werk *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* die Spekulationsgeschäfte des Immobilienmarkts in akribischer Dokumentation

is obliged to define the uniqueness of an object or artwork, for if that is not noticed in the public arena even high-quality works are irrelevant. But who determines public opinion: who are today's influencers? No doubt multi-millionaire collectors, who represent themselves with "Siegerkunst" ("winner's art", Wolfgang Ullrich), are among them, no less than internationally influential and active dealers. But the influence of artists and the way they find their public in the globalized art world should not be underestimated.

How Populist Is Art?

In her presentation *Kunst und Aktivismus* (Art and Activism) Julia Voss points out that the relationship between art and populism is eminently ambivalent: on one hand populism is the declared enemy of the art scene that must be vigorously combatted, on the other it is also friend and supporter of the art industry. This is especially true in the US, where art museums are dependent on the financial sponsorship of powerful patrons, who have significant influence as board members. Many of these philanthropists and art lovers are, for example, close to the Trump administration. Their donations are designedly launched in the media, and the institutions are thus turned into showcases where their generosity and cultivation can be displayed – and yet, at the same time, in the government the same sponsors contribute to denigrating the weakest members of society, such as immigrants and the poor. It is precisely this combination of politics, money and power that is denounced by artists with a pronounced critical attitude to institutions, like Hans Haacke, Andrea Fraser and Nan Goldin.

How are we to evaluate populist means in art, and are they needed because they divert attention to the arts in a society that has become so noisy? And what role does art criticism play in this discussion? In order to respond to this question from Julia Voss, it seems appropriate to analyze more closely the very different approaches of the three artists just mentioned above.

As is widely known, in 1971 Hans Haacke's solo exhibition in the Guggenheim Museum was cancelled because his work *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* decodes the speculative transactions of the real estate market with

¹ Christian Zaszke, *Hans Haacke-Retrospektive in New York. Ein Hauch von Apokalypse*, in: *Süddeutsche Zeitung* (online) vom 2.12.2019; zuletzt aufgerufen am 2.2.2020.

² Andrea Fraser, 2016: in *Museums, Money, and Politics*, Cambridge (MA) 2018.

¹ Christian Zaszke, *Hans Haacke-Retrospektive in New York. Ein Hauch von Apokalypse*, in: *Süddeutsche Zeitung* (online), February 12, 2019; retrieved on February 2, 2020.

² Andrea Fraser, 2016: in *Museums, Money, and Politics*, Cambridge, MA: MIT Press, 2018.

entschlüsselt und Kritik an dessen obskuren Netzwerken, Familienbanden und fingierten Firmen übt – dieses Werk der Konzeptkunst drohte dadurch unbequeme Wahrheiten an den Tag zu bringen. Mit dieser Absage wurde der Künstler mundtot gemacht, denn einen anderen Weg, die öffentliche Meinung für sich zu gewinnen, gab es damals nicht. Weder das Guggenheim noch das MoMA haben den in New York niedergelassenen Künstler jemals wieder mit einer Personale bedacht. Erst im Dezember 2019 widmete das New Museum dem inzwischen berühmten Künstler eine große Retrospektive.¹

Andrea Frasers Buch *2016: in Museums, Money, and Politics* ist ein wissenschaftlich erarbeitetes Kompendium, das ebenso institutionskritisch die Vernetzung von Museumsvorständen in den USA oder obskure Wahlkampfspenden aufzeigt.² Die Künstlerin belegt, dass zeitgenössische Museen durch genau die Kräfte erhalten werden, die die Politik korrumpieren – ein Beweis für die These von Julia Voss, dass Populismus nicht unbedingt der Feind der Kunstszene ist. Fraser hingegen argumentiert, dass es nicht allein reiche, Museen zu subventionieren. Es gehe vielmehr auch darum, die von den Institutionen vertretenen Werte, ihre sozio-kulturelle Bedeutung und ihre Politik der Offenheit, Toleranz und der freien Gesellschaft mitzufördern.

Im Gegensatz zu Haacke erreichte Fraser als prominente Professorin der UCLA mit ihrer Publikation eine breite Öffentlichkeit und konnte Sympathisanten aktivieren, um eine Veränderung herbeizuführen. Sie involvierte so ihre Leser, konfrontierte sie mit der dargestellten Konfliktsituation und gab ihnen die Möglichkeit einer eigenen Meinungsbildung. Es handelt sich aber auch bei ihren Thesen um einen binären Populismus, eine Spaltung zwischen „Volk“ und „Obrigkeit“, die, wie Marchart erklärte, notwendig ist, um Ideen bei der Allgemeinheit durchzusetzen.

Wesentlich radikaler sind die weltweit aufsehenerregenden Protestaktionen von Nan Goldin gegen die Mäzenatenfamilie Sackler. Die prominente Künstlerin war durch die Einnahme des umstrittenen Schmerzmittels Oxycontin süchtig geworden. Seit ihrem gelungenen Entzug engagiert sie sich gegen die Herstellerfirma Purdue Pharma und deren Eigentümerfamilie Sackler, die über Generationen hinweg immense Beträge an staatliche Museen spendete.³

Erklärtes Ziel der engagierten Künstlerin ist es nun, das riesige Firmenimperium der Sacklers zu zerstören. Die Millionenbeträge der Mäzene sollen, so die Forderung Goldins, statt in Kulturinstitutionen besser in die Behandlung von Suchtkrankheiten investiert werden. Ihre Aktionen im Guggenheim und im MoMA, die sie mit ihrer Aktivistengruppe P.A.I.N. (Prescription Addiction Intervention Now) realisiert hat, waren aufgrund ihrer internationalen

meticulous documentation and sharply criticizes its obscure networks, family ties and fictitious firms—this work of conceptual art thus threatened to reveal uncomfortable truths. When it was cancelled the artist was silenced, for at that time there was no other way to get public opinion on his side. Neither the Guggenheim nor MoMA have ever again considered giving the artist, now settled in New York, personal exposure. At last, in December 2019 the New Museum dedicated a major retrospective to the now famous artist.¹

Andrea Fraser's book *2016: in Museums, Money, and Politics* is a scholarly compiled compendium, equally critical of institutions, which reveals the networks of museum boards and obscure campaign donations in the US.² It demonstrates that contemporary museums are sustained by precisely the same forces as those that corrupt politics—evidence that supports Julia Voss's theory that populism is not necessarily the enemy of the art scene. Fraser, however, argues that it is not enough just to subsidize museums. It is also about helping to promote the values represented by the institutions, their socio-cultural significance and their policies of openness, tolerance and a free society.

Unlike Haacke, Fraser, as a prominent professor at UCLA, reached a wide readership with her publication and was able to activate sympathizers to bring about a change. She thus involved her readers, confronting them with the conflict situation she presented and giving them the opportunity to form their own opinions. But her theories also dealt with a binary populism, a split between "people" and "authority," which, according to Marchart, is necessary if ideas are to reach the general public.

Much more radical are the protest actions of Nan Goldin against the patron family of Sackler, which have caught the attention of the world. The prominent artist had become an addict by taking the controversial painkiller Oxycontin. After successful withdrawal, she took a stand against the manufacturer, Purdue Pharma and its owners, the Sackler family, who had donated immense amounts to state museums through several generations.³

The declared goal of the committed artist is now to destroy the huge commercial empire of the Sacklers. It would be better, as Goldin demands, to invest the patron's millions not in cultural institutions but in the treatment of addictive illnesses. Her actions in the Guggenheim and MoMA, which she carried out with her activist group P.A.I.N. (Prescription Addiction Intervention Now) were remarkably successful, due to her profile in international media. The artist's sophisticated strategy includes mobilizing as many people as possible through social media and the press.

¹ 1982 etwa hat die Familie in Washington, D.C. das Smithsonian um die Arthur M. Sackler Gallery und die Freer Gallery of Art erweitert, welche die größte asiatische Kunstsammlung des Landes beherbergt. Arthur M. Sackler schenkte der Institution rund 1000 Objekte und spendete vier Millionen US-Dollar für den Bau des Museums. Die Sacklers förderten auch das MoMA, die Serpentine Gallery, der sie einen neuen Anbau von Zaha Hadid stifteten, das Victoria and Albert Museum, dem sie einen zwei Millionen Pfund teuren Eingangshof spendeten und das aufwendige Ausstellungsprogramm subventionierten. Des Weiteren haben unter anderem auch die Tate, die Royal Academy und der Louvre von der Großzügigkeit der Familie und ihrem Kunstinteresse profitiert. Vgl. Birgit Rieger, *Was tun, wenn der Geldgeber belastet ist?*, in: *Der Tagespiegel* (online) vom 27.3.2019; zuletzt aufgerufen am 2.2.2020.

² In 1982, for example, in Washington, D.C. the family extended the Smithsonian by the addition of the Arthur M. Sackler Gallery and the Freer Gallery of Art, which houses the largest Asiatic art research library in the USA. Arthur M. Sackler gave the institution about 1,000 items and donated four million US dollars for museum construction. The Sacklers also supported MoMA, the Serpentine Gallery, for which they funded a new annex by Zaha Hadid, and the Victoria and Albert Museum, where they financed a new, two-million-pound entrance yard and subsidized the expensive exhibition program. Among others, the Tate, the Royal Academy and the Louvre have benefitted from the generosity of the family and their interest in art. See Birgit Rieger, *Was tun, wenn der Geldgeber belastet ist?* in: *Der Tagespiegel* (online), March 27, 2019; retrieval February 2, 2020.

Medienpräsenz überaus erfolgreich. Es gehört zur ausgefeilten Strategie der Künstlerin, möglichst viele Menschen über Social Media sowie durch die Presse zu mobilisieren.

Den performativen *Sackler*-Aktionen von P.A.I.N. ist daran gelegen, ästhetisch-kreatives Potenzial direkt in das gesellschaftliche Leben zu übertragen, wenn man das Museum als Instrument betrachtet, mit dem die Differenz zwischen Kunst und Leben aufzuheben ist. Zu ihren Vorläufern zählen eindeutig die höchst politischen Aktionen der Situationisten: Kunst wird hier nicht, als *l'art pour l'art*, um ihrer selbst willen gemacht, sondern um ein soziales, damit auch politisches Anliegen durchzusetzen. Sie wird, frei nach Oliver Marchart, als geeigneter „Transmissionsriemen“ für soziale Forderungen verstanden, weil man der Kunst eine symbolische „Überdeterminiertheit“ zuschreibt und sie folglich als „privilegiertes Kampffeld für Symbol-, Repräsentations- und Identitätsfragen“ ansieht.⁴

Anders als bei Fraser tritt hier ein Ungleichgewicht zwischen den am Konflikt beteiligten Parteien ein. Allein die Künstlerin und ihre Mitstreiter sehen sich im Recht: Deshalb nehmen sie sich auch das Recht zu bestimmen, wie die korrupte Elite zu handeln hat. Indem Nan Goldin dazu noch die Museen auffordert, das Geld der Sacklers abzulehnen, erfolgt auch „eine moralische Diskriminierung derjenigen, die sich nicht unmittelbar [...] anschließen“,⁵ das heißt jener Museen, die sich nicht unter Druck setzen lassen und die für sie so wichtigen Mittel ungeachtet ihrer Herkunft annehmen. Mit dieser Form des Aktivismus greift Goldin – wie übrigens auch das Zentrum für Politische Schönheit – zu der Variante des Populismus, die die antagonistische Position um die Komponente der auszuschließenden Dritten erweitert: nämlich die in Geisel genommenen Museen, die sich auf diese Weise vor die Wahl gestellt sehen, auf dringend benötigte Gelder zu verzichten oder an den Pranger gestellt zu werden.

Ungeachtet der aufklärerischen Empörung über die unerfreuliche Realität, dass Gut und Böse in der Kunstwelt so eng miteinander verquickt sind, und des verständlichen Wunsches nach einem fundamentalen Systemwandel stellt man fest, dass die eingesetzten Methoden besonders wirksam sind, wenn sie autoritäre Prinzipien anwenden. Dies kennt man aus Monarchien und in jüngerer Zeit aus Diktaturen oder einigen illiberalen Demokratien Europas: Kunst wird hier als propagandistisches Mittel verwendet.

Man kann es auch als Antwort von politisch engagierten Künstlern auf den von Antje Stahl richtig beobachteten Rechtsruck verstehen: Wie sehr Rechtspopulisten und AfD die liberale Kulturszene in der Bundesrepublik Deutschland mit Polemik, Boykottaufrufen oder auch Anträgen zu Finanz-

The urgent wish of P.A.I.N.'s *Sackler* performance actions is to transfer their aesthetic, creative potential directly into social life, when the museum is seen as an instrument with which the difference between art and life can be eliminated. Among their predecessors are clearly the highly political actions of the Situationists: here art is not made as *l'art pour l'art*, for its own sake, but with the aim of asserting a social, and therefore a political, concern. Based loosely on Oliver Marchart, they are understood as appropriate “transmission belts” for social demands, because art is accorded a symbolic “indeterminacy” and is consequently seen as a “privileged battlefield for matters of symbols, representation and identity.”⁴

In this case, unlike Fraser's, there is a lack of balance between the parties involved in the conflict. However, the artist and her fellow campaigners believe that they are in the right. For that reason, they also assume the right to determine how the corrupt elite has to behave. To the extent that Nan Goldin demands of the museums that they decline the Sacklers' money, this also leads to “a moral discrimination against those that do not immediately agree,”⁵ or, in other words, the museums which do not let themselves be put under pressure and which accept the resources that are so important to them, irrespective of their provenance. With this form of activism, Goldin—and also, indeed, the Center for Political Beauty—grasps the variant of populism which extends its antagonistic position by the component of excluding third parties: which is to say the hostage museums, who now find they have to choose between acquiring urgently needed funds or being publicly pilloried.

Quite apart from any enlightened dismay over the disagreeable reality that good and evil are so closely combined with each other in the art world, and the understandable wish for a fundamental system change, one observes that the methods being used are especially effective when they employ authoritarian principles. This is familiar from monarchies or some of the illiberal democracies in Europe: here art is used as a means of propaganda.

It can also be understood as a response from politically engaged artists to the shift to the right, correctly observed by Antje Stahl: the great degree to which rightwing populists and the AfD put the cultural scene in Germany under pressure with polemics, calls for boycotts and even applications for financial cuts was documented by the *Süddeutsche Zeitung* in August 2019 citing more than 40 incidents since 2016: particularly at the communally financed theatres between Schwerin and Stuttgart, Bochum and Berlin, but also in the environment of the

⁴ Oliver Marchart, *Von Protektat zu Kunstwelt oder Was Sie schon immer über kulturelle Hegemonie wissen wollten, aber in Texte zur Kunst nicht finden konnten*. Vortrag am Symposium „Kunsteingriffe“, 01./1998 Wien.

⁵ Nils Kühl, „Gibt es politische Kunst? Zur Kritik am Zentrum für Politische Schönheit“, in: Aristotelis Agriopoulos, Nabila Abbas (Hg.), *kulturRevolution. Zeitschrift für angewandte Diskurstheorie*, 75.2, 2018, S. 39–47, bes. S. 44.

⁴ Oliver Marchart, *Von Protektat zu Kunstwelt oder Was Sie schon immer über kulturelle Hegemonie wissen wollten, aber in Texte zur Kunst nicht finden konnten*, talk addressed to the symposium “Kunsteingriffe” (Art Interventions), Vienna, January 1998.

⁵ Nils Kühl, „Gibt es politische Kunst? Zur Kritik am Zentrum für Politische Schönheit“, in: Aristotelis Agriopoulos, Nabila Abbas (ed.), *kulturRevolution. Zeitschrift für angewandte Diskurstheorie*, 75.2, 2018, 39–47, esp. 44.

kürzungen unter Druck setzen, hat die *Süddeutsche Zeitung* im August 2019 mit fast 40 Vorfällen seit 2016 dokumentiert: Hauptsächlich bei den kommunal finanzierten Theatern zwischen Schwerin und Stuttgart, Bochum und Berlin, aber auch im Umfeld der Documenta in Kassel soll eine „deutsche Leitkultur“ den Kurs bestimmen; damit wird auch die Kultur zunehmend zu einem Kampffeld der Rechten.⁶

Diese Radikalisierung der Gesinnung schlägt sich auch deutlich im Sprachgebrauch nieder, indem Schimpfwörter und undifferenzierte Meinungen, wie sie in den sozialen Medien gang und gäbe sind, den Dialog von vornherein ausschließen. Stahl stellt fest, dass diese Beschimpfungen auch afroamerikanische Künstler und Native Americans treffen. Grund dafür ist, dass sie die Entfernung beziehungsweise die Zerstörung von umstrittenen Kunstwerken fordern, um „das unbestreitbare Erbe des [...] Rassismus und andere Formen von Ungerechtigkeiten in der Kunstwelt zu überwinden“ (Julia Pelta Feldman). Dafür wurden sie von Kunstkritikern jeder Couleur der Zensur bezichtigt: Ob dies zu Recht oder Unrecht geschah, bleibt zu erörtern. Es trifft jedenfalls zu, dass in der globalisierten Welt die unterschiedlichsten Kulturen und Sichtweisen aufeinandertreffen und sich dadurch sehr differenzierte Bedürfnisse, Betrachtungswinkel und Interpretationen ergeben, die jeweils neu zu diskutieren sind. Dabei wird verständlicherweise die überkommene eurozentrische Perspektive oft in Frage gestellt.

Die Einhaltung ethischer Bewertungskriterien stellt für Antje Stahl und Julia Pelta Feldman keine Zensur dar, sondern vielmehr die Grundlage für Gleichberechtigung. Am Beispiel der heftigen Debatte um den Konflikt von Hannah Black und Dana Schutz erörtert Feldman den Unterschied zwischen Recht und Privileg, sie respektiere die Autonomie der Kunst, Zensur läge in der Verantwortlichkeit der Museen. Es sei kurz erinnert, dass anlässlich der Ausstellung von Dana Schutz' Werk *Open Casket*, das auf der Whitney-Biennale zu sehen war, Hannah Black dem Veranstalter einen offenen Brief sandte, in dem sie die sofortige Abhängung des Werkes forderte und sogar dessen Zerstörung nahelegte, denn es sei inakzeptabel, dass eine Weiße Schwarzes Leid in Profit und Spaß umwandle, selbst wenn die Künstlerin möglicherweise beabsichtigt habe, weiße Schande darzustellen. Blacks Argument lautete, dass die Sensibilität von bisher diskriminierten Minderheiten Vorrang vor der Freiheit der Kunst habe. Interessant ist vor allem die Argumentation von Feldman: Sie unterscheidet zwischen Recht und Privileg. Das Recht auf künstlerische Freiheit habe jeder, wie es ja auch im Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland garantiert wird.⁷ Sie argumentiert, dass die Kunstfreiheit zwar abstrakt und formal ein Recht sei, in der Wirklichkeit aber

Documenta in Kassel a “German lead culture” should dominate the trends; In this way culture is increasingly becoming a battlefield for the right.⁶

This radicalization of political ethos is also finding a place in language usage, in the sense that curse words and undifferentiated opinions, which have become quite customary in social media, exclude dialog in advance. Stahl notes that these verbal attacks are also directed against Afro-American artists and Native Americans. The reason for this is that they demand the removal or destruction of controversial artworks so as to “overcome the indisputable heritage of [...] racism and other forms of injustice in the art world” (Julia Pelta Feldman). For this they have been accused of censorship by art critics of all colors: whether these accusations are just or not still needs to be discussed. It is in any case true that in the globalized world all kinds of different cultures and points of view encounter each other so that very different requirements, angles of vision and interpretations result, each of which needs to be freshly debated. Understandably, in such debates the traditional Eurocentric perspective is often questioned.

Maintaining ethical valuation criteria is not a form of censorship, according to Antje Stahl and Julia Pelta Feldman, but rather the basis for equal rights. Using the example of the vigorous debate around the conflict between Hannah Black and Dana Schutz, Feldman weighs up the difference between a right and a privilege while respecting the autonomy of art and the responsibility of museums regarding censorship. A brief reminder: when Dana Schutz's work *Open Casket* was exhibited at the Whitney-Biennale, Hannah Black sent an open letter to the curators, demanding that the work be removed immediately and even suggesting that it be destroyed, because it is unacceptable that a white person transform the suffering of blacks into profit and fun, even if the artist possibly intended to expose white shame. Black's argument was that the sensitivity of minorities still discriminated against has priority over freedom of art. Especially interesting is Feldman's argumentation: she distinguishes between a right and a privilege. The right to artistic freedom is universal, as it is also guaranteed by the constitution of the Federal Republic of Germany.⁷ She argues that although freedom of art is an abstract and formal right but in reality the privilege of a few. In comparison the rights of women, which are also embodied in the Constitution: there was never a law that forbade women from working as writers but rather the circumstances of everyday life, namely the dominant patriarchal structures. Thus, when, in the dispute about the artworks, Feldman takes

⁶ Peter Laudenbach und John Goetz, „Sie widern uns an“, in: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 198, 28.8.2019, S. 10–11.
⁷ Grundgesetz Art. 5 (1): „Jeder hat das Recht, seine Meinung in Wort, Schrift und Bild frei zu äußern und zu verbreiten und sich aus allgemein zugänglichen Quellen ungehindert zu unterrichten. Die Pressefreiheit und die Freiheit der Berichterstattung durch Rundfunk und Film werden gewährleistet. Eine Zensur findet nicht statt.“ in: www.gesetze-im-internet.de/fgg/BjNR000010949.html; zuletzt aufgerufen am 2.2.2020.

⁶ Peter Laudenbach und John Goetz, „Sie widern uns an“, in: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 198, August 28, 2019, 10–11.
⁷ Constitution, Art. 5 (1): “Every person shall have the right freely to express and disseminate his opinions in speech, writing and pictures and to inform himself without hindrance from generally accessible sources. Freedom of the press and freedom of reporting by means of broadcasts and films shall be guaranteed. There shall be no censorship.” in: www.gesetze-im-internet.de/englisch_gg/englisch_gg.html#p00034; retrieved on February 2, 2020.

ein Privileg von wenigen. Zum Vergleich die Frauenrechte, die ebenfalls im Grundgesetz verankert sind: Es war nie das Gesetz, das es Frauen verboten hätte, sich als Schriftstellerinnen zu betätigen, sondern es waren die Umstände des alltäglichen Lebens, sprich die vorherrschenden patriarchalen Strukturen. Wenn also Feldman im Streit um die Kunstwerke für die Kläger Partei ergreift, dann deshalb, weil sie Opfer von Diskriminierung sind. Sie fordert für alle die gleichen Rechte ein, nicht nur für wenige Privilegierte, die das Glück hatten, am richtigen Ort mit der richtigen Hautfarbe und womöglich noch als Mann geboren worden zu sein. Wieso sollte man heute noch irgendeinem Menschen das Recht auf (künstlerische) Freiheit verweigern, wenn schon Anacharsis Cloots in seinem 1793 verfassten Buch *Die Republik des Menschengeschlechts*⁸ Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit für alle Menschen forderte, nicht nur für die Bürger der französischen Republik, und von einer Weltrepublik ohne Grenzen und Nationen träumte?⁹

Feldman warnt davor, den Begriff „Zensur“ anzuwenden, wenn Opfergemeinschaften nun Gerechtigkeit fordern. Doch wenn die Künstlerin und Aktivistin Hannah Black und die Repräsentanten der Dakotas bei den Museen die Entfernung besagter Kunstwerke durchsetzen wollen und von den Künstlern sogar deren Zerstörung einfordern,¹⁰ übernehmen sie die Rolle von Volkstribunen, die – berechtigt oder unberechtigt – im Namen des Volkes sehr wohl Zensur ausüben. Sie sind nicht machtlos, wie von Feldman angenommen, denn Aktivismus ist besonders in den Zeiten der Social Media eine mächtige Waffe, die – wie wir gesehen haben – sogar Institutionen in die Knie zwingen kann. Nur sind es hier nicht Künstler, die Institutionen ins Visier nehmen, sondern Privatpersonen zielen auf Kunstwerke, die sie als Symbol der Diskriminierung ansehen.

Die Macht der Bilder

Bilder sind mächtig. Nicht umsonst instrumentalisieren Diktaturen immer wieder die Kunst, nutzen sie zur Propaganda und zensieren alle Kunstformen, die nicht in ihr Weltbild passen. Dies ist in den illiberalen Demokratien des 21. Jahrhunderts leider wieder an der Tagesordnung. Es sind aber auch Bilder, die die Sprengkraft haben, Konventionen und sogar Regierungen zu stürzen. Die Dadaisten etwa haben während des 1. Weltkrieges wider alle Arten von Konventionen und Zwängen sozialer, politischer und künstlerischer Natur rebelliert, die Situationisten haben den Mai '68 vorbereitet

up the side of the complainants, she does so because they are victims of discrimination. She demands equal rights for everyone, not only for a few privileged persons who had the good fortune to have been born in the right place with the right skin color and perhaps also as men. Why should any person still today be denied the right to (artistic) freedom, when Anacharsis Cloots already in his book of 1793, *Bases constitutionnelles de la République du genre humain* (Constitutional Basis for the Republic of the Human Race),⁸ called for liberty, equality and fraternity for all people, not only for citizens of the French Republic, and dreamed of a World Republic without borders and nations?⁹

Feldman warns against using the word “censorship” when communities of victims now demand justice. But when the artist and activist Hannah Black and representatives of the Dakotas want the museums to remove the relevant artworks and even demand that the artists destroy them,¹⁰ they take over the role of people’s tribunes, who – justly or unjustly – indeed exercise censorship in the name of the people. They are not powerless, as Feldman assumes, for activism is a forceful weapon, especially in the age of social media, a weapon which—as we have seen—can even force institutions to their knees. But in this case it is not artists who set their sights on institutions, but private persons on artworks that they see as symbols of discrimination.

The Power of the Image

Images are powerful. It is not for nothing that dictatorships repeatedly instrumentalize, using it for propaganda purposes and censoring all the art forms that don’t suit their world view. In the illiberal democracies of the 21st century this is, unfortunately, on the agenda again. But there are also images that have the explosiveness to fell conventions and even governments. In the First World War, for example, the Dadaists rebelled against all kinds of conventions and forces of a social, political and artistic nature and the Situationists prepared and supported the actions of May '68. Art that rebels against ideas of order and hierarchy enable an act of emancipation which, according to the French *philosophe* Jacques Rancière, “[suggests] an equality that cannot be satisfied with uniformity but grants the various expressions of human freedom the same validity.”¹¹

⁸ Andreas Bummel und Jo Leinen, „Lang lebe die Weltrepublik!“, in: *Die Zeit* vom 11.7.2019, Nr. 29/Geschichte.

⁹ „Der Gedanke wurde nach dem Ersten Weltkrieg von den Internationalisten und Pazifisten aus aller Welt, unter ihnen der Schriftsteller H.G. Wells, wieder aufgegriffen. ... Sie forderten nun die Gründung eines von den Völkern gewählten Parlaments mit vollen legislativen Kompetenzen. Und sollte die Konsequenz aus den Erfahrungen des Weltkrieges dann nicht die Gründung eines Weltparlamentes zur Sicherung des Weltfriedens sein?“, in: Andreas Bummel, wie Anm. 8.

¹⁰ Selbst Schwarze Künstlerinnen wie Coco Fusco und Kara Walker finden solche verqueren Ansichten alarmierend und widersprechen jeglicher Form von Zensur, was auch immer ein Bild darstelle.

⁸ Andreas Bummel und Jo Leinen, „Lang lebe die Weltrepublik!“, in: *Die Zeit*, No. 29, July 11, 2019.

⁹ „The idea was taken up again by internationalists and pacifists from all over the world, including the writer H.G. Wells. Now they demanded a parliament with full legislative capacity elected by the people. And shouldn’t the consequence of the World War not be the foundation of a World Parliament to secure world peace?“, in: Andreas Bummel, as in note 8.

¹⁰ Even black woman artists like Coco Fusco and Kara Walker find such twisted ideas alarming and object to any form of censorship, no matter what a picture might portray.

und unterstützt. Kunst, die sich gegen Ordnungsgedanken und Hierarchien auflehnt, ermöglicht einen Akt der Emanzipation, die nach dem französischen Philosophen Jacques Rancière „auf eine Gleichheit [hinweist], die nicht in Uniformität aufgehen kann, sondern den verschiedenen Ausdrücken menschlicher Freiheit die gleiche Gültigkeit zugesteht“.¹¹

Manchmal bergen Bilder eine ungeahnte Sprengkraft. So das Gemälde *Open Casket*. Es ist jener Fotografie des aus rassistischen Motiven ermordeten Till Emmetts nachempfunden, welche 1955 eine internationale Debatte über den Rassismus auslöste. Irritierend ist, dass die Menschengruppe um den Sarg außer Acht gelassen wurde und nur der Oberkörper, der fast zwei Drittel des Bildes einnimmt, figurativ dargestellt ist, der zertrümmerte Kopf sich hingegen in unlesbare Farbflecken auflöst, genauso wie das dekorative Muster am oberen Bildrand. Mit seinen heftigen Pinselstrichen und dem pastosen Farbauftrag, gerade im Bereich des Kopfes, feiert das Bild die Malerei selbst. Von der Gewalt, die vom zugrunde liegenden Foto ausgeht, und der Wut der Menschen, die den Sarg umgeben, ist nichts erhalten. Was also bei *Open Casket* stört, ist die Ambivalenz zwischen Figuration und Abstraktion und die Uneindeutigkeit der Aussage über den bedeutendsten Fall rassistischer Übergriffe, die leider bis heute nichts an Virulenz verloren hat. So gesehen hat das Gemälde sein Thema verfehlt, und das ist ein Qualitätsmanko, denn zur Qualität gehört eine klare Aussage und die richtige formale Umsetzung, wobei auch die Ablehnung einer Aussage bei abstrakten Bildern ein starkes Statement sein kann.

Sam Durant, der sich künstlerisch mit der Geschichte Amerikas auseinandersetzt, wollte mit *Scaffold* den Native Americans, genauer dem Volk der Dakota, ein Mahnmal errichten. Doch seine Skulptur, die aus acht verschiedenen Galgen zusammengesetzt ist, wurde in der Karlsaue von Kassel während der Documenta 12 von Kindern als willkommenes Spielobjekt begrüßt und von Erwachsenen bestenfalls mit Westernfilmen in Zusammenhang gebracht. Im Walker Art Center in Minneapolis, im Gebiet der Dakota-Nachfahren, zog sie den Zorn der vermeintlich „Geehrten“ auf sich. Hier kommt es zu einer Gleichstellung der Angehörigen der indigenen Völker Amerikas mit Gaunern, Verbrechern und politischen Gegnern, die ebenfalls am Galgen starben, und einer Trivialisierung der von Leid geprägten Geschichte der Dakota. Hinzu kommt, dass ein Mahnmal nur an einem bestimmten Ort aufgestellt werden kann. Darum befindet sich auch etwa das Holocaust-Mahnmal in Berlin an einem symbolträchtigen Ort, nämlich dem ehemaligen Areal der Ministergärten, wo auch die Stadtvilla von Joseph Goebbels stand.

Sometimes images contain an unsuspected explosive power. The painting *Open Casket* is an example. It was inspired by the photograph of Till Emmett, murdered for racist motives, which initiated an international debate on racism in 1955. It is troubling that the group of people surrounding the coffin have been ignored and only the upper body is shown figuratively, taking up almost two thirds of the picture, while the shattered head dissolves into unreadable specks, just like the decorative pattern at the upper edge of the picture. With its forceful brush-strokes and the pastel coloring, especially in the region of the head, the picture celebrates the art of painting itself. Nothing remains of the violence of the underlying photograph or of the anger of the people surrounding the coffin. What is disturbing about *Open Casket*, then, is the ambivalence between figuration and abstraction and the ambiguity in this statement about the most significant case of racist attacks, which, sadly, have lost nothing of their virulence to this day. Seen in this way, the painting has not hit its target, and that is a deficiency of quality, because a part of quality is a clear statement and its proper translation into form, even though the rejection of statement can itself represent a strong statement in abstract pictures.

Sam Durant, who is concerned artistically with the history of America, wanted, with *Scaffold*, to erect a memorial to the Native Americans, more precisely the Dakota people. But when his sculpture, which is put together from eight different gallows, was erected on the Karlsaue, a park in Kassel, during Documenta 12, it was welcomed by children as a place to play and was associated by adults at best with wild-west films. In the Walker Art Center in Minneapolis, in the territory of the Dakota descendants, it drew the anger of the people supposedly “honored.” There it seems that it made the indigenous peoples of America equivalent to swindlers, crooks and political opponents, who also perished on the gallows, and trivialized the pain-filled history of the Dakota. In addition, a memorial may only be erected in a particular place. This is why, for example, the Holocaust Memorial in Berlin is in a highly symbolic location, namely the former area of the ministerial garden where the city villa of Joseph Goebbels was also situated.

Whites can certainly demonstrate empathy for Blacks. They may not feel like Blacks — but they feel with Blacks. The reason why *Open Casket* and *Scaffold* initiated such debates is in the way the theme was realized.

¹¹ Nils Kühl, wie Anm. 5, S. 42.

¹¹ Nils Kühl, see note 5, 42.

Weißer können sehr wohl Empathie für Schwarze zeigen. Sie fühlen vielleicht nicht wie Schwarze – aber sie fühlen mit Schwarzen. Der Grund, warum *Open Casket* und *Scaffold* solche Debatten in Gang gesetzt haben, liegt in der Umsetzung des Themas.

Kommen wir nochmals auf die Frage nach der Verantwortlichkeit der Museen und was man unter „moralisch“ verstehen soll zurück. Wir haben festgestellt, dass die Bilder, die für so viel Aufsehen gesorgt haben, von leidlicher Qualität sind. Im Fall von *Scaffold* wäre es die Aufgabe des Museums gewesen zu prüfen, ob Anspruch des Werkes und Realisierung übereinstimmen und ob es überhaupt der richtige Ort für dessen Präsentation ist. Was die Qualität von Museen ausmacht, ist die Fähigkeit ihrer Kuratoren, die Werke nach ihrer Qualität zu beurteilen und ihre Bedeutung als Zeitzeugen hervorzuheben.

Als Spiegelbild unserer Gesellschaft ist Kunst ein Seismograph für gesellschaftliche Veränderungen. Sie legt den Zeigefinger in die Wunde, oft hoch emotional. Ihre Provokationen, die Skandale, die sie bewusst oder unbewusst verursacht, fordern zum Nachdenken und zum Handeln auf. Ob Werke eine universelle Botschaft bergen und eine dauerhafte Gültigkeit haben oder sich in der Hitze der Debatten verbrennen, mag allein die Zeit entscheiden. Werke wie Picassos *Guernica* haben Geschichte geschrieben und fordern den Betrachter bis heute heraus.

Es ist die Aufgabe von Kuratoren und Kunstkritikern, ein Kunstwerk im Kontext seiner Entstehungszeit und seiner Relevanz in der heutigen Gesellschaft zu analysieren und zu präsentieren. Das sollte erst recht der Fall sein, wenn umstrittene Werke der Nazizeit im Kontext der Sammlung ausgestellt werden, wie derzeit in der Pinakothek der Moderne in München, wo das Bild *Vier Elemente* des Nazikünstlers Adolf Ziegler unverständlicherweise kommentarlos neben Ikonen der Moderne präsentiert wird. Ja, Kuratoren müssen Verantwortung übernehmen und einem Werk der „Siegerkunst“¹², wie Neo Rauchs *Der Anbräuner* (das den offenen Schlagabtausch zwischen dem Maler Rauch und dem Kunstkritiker Wolfgang Ullrich zur Grundlage hat und ohne Inszenierung durch einen einflussreichen Immobilienmakler kaum Aufsehen erregt hätte), einen Platz in öffentlichen Sammlungen verwehren.

Ein Privatsammler kann alles, ein Museum eben nicht, wie Peter Ludwig stets betonte. Museen müssen akribische Recherche und Provenienzforschung betreiben und ihren Bildungsauftrag mit oft aufwendigen Ausstellungen und Begleitprogrammen erfüllen. Dafür brauchen sie Geld und Unterstützung. Auch deshalb sollten Künstler die im Grundgesetz verankerten Rechte der persönlichen Ehre jedweder Person respektieren und sich von Bashing und der radikalen Bewegung Cancel Culture distanzieren. Wie Oliver Koerner von

Let's go back again to the question of the responsibility of museums and what should be understood with the word "moral." We have established that the images that aroused so much attention are of poor quality. In the case of *Scaffold* the museum's task would have been to consider whether the claim made by the work and its realization were in harmony, and whether the museum is the right location for presenting it. The quality of a museum depends on the ability of its curators to assess the quality of the works and to focus on their significance as witnesses of their times.

As a mirror image of our society, art is a seismograph for social change. It lays its forefinger in the wound, often in a very emotional way. Its provocations and the scandals it consciously or unconsciously causes lead to deeper thought and to actions. Whether works carry a universal message and have lasting significance may be decided only over time. Works like Picasso's *Guernica* have written history and challenge the viewer until today.

It is the curators' and art critics' job to analyze and then present an artwork in the context of the time when it was created and its relevance to today's society. That should be the case especially when controversial works from the Nazi era are presented in the context of a collection, as currently in the Pinakothek of Modern Art in Munich, where the picture *Vier Elemente* (Four Elements) of the Nazi artist Adolf Ziegler is presented, incomprehensibly without any comment, alongside icons of modern art. Indeed, curators have to take responsibility and deny a place in public collections to a work of "Siegerkunst" ("winner's art"),¹² such as Neo Rauch's *Der Anbräuner* (The Browner, which is based on the public exchange of blows between the painter Rauch and the art critic Wolfgang Ullrich and would hardly have excited attention had it not been staged by an influential real estate merchant).

A private collector can do anything, a museum cannot, as Peter Ludwig always emphasized. Museums must carry out meticulous research and find the provenance and perform their educational commission with often expensive exhibitions and accompanying programs. To do that they require money and support. And for this reason artists should respect the personal dignity of every individual, a right anchored in the constitution, and distance themselves from art bashing and the radical movement of Cancel Culture. As Oliver Koerner von Gustorf recently suggested, everyone should stop firing everyone else. "[Everyone] should [...] take responsibility, explain themselves to each other, stand up for what [they]

¹² Wolfgang Ullrich, *Siegerkunst. Neuer Adel, teure Lust*, Berlin 2016.

¹³ Wolfgang Ullrich, *Siegerkunst. Neuer Adel, teure Lust*, Berlin: Klaus Wagenbach Verlag, 2016.

Gustorf unlängst vorschlug, sollten alle aufhören, einander zu kündigen. „[Alle] sollten [...] Verantwortung übernehmen, [sich] einander erklären, einstehen für das, was [sie] tun und getan haben, [...] um [sich] endlich für die Realität zu öffnen und zu handeln [...] Das aber geht nur mit einer partizipativen Demokratie und neuen Formen von direkter Mitsprache und Verantwortung, an denen alle teilnehmen.“¹³

Der Kongress hat gezeigt, dass die Kunst wieder verstärkt politische Verantwortung übernimmt und sich durch Social Media Gehör verschafft, manchmal mit denselben Mitteln wie die Politik. Mehr denn je ist es Aufgabe der Kunstkritik, Stellung zu beziehen und zur gesellschaftlichen Aufarbeitung beizutragen, indem sie zur Überwindung der Traumata durch die Reflexion der gemeinsamen Geschichte beiträgt und verhindert, dass durch die Entfernung von Kunstwerken die unerfreulichen Aspekte der Geschichte in Vergessenheit geraten. Vielmehr sollen sie Zeitzeugen der Geschichte bleiben, um deren Aufarbeitung es geht. Es ist Aufgabe der Kunstkritik, die Qualität von Kunstwerken zu beurteilen und ihre historische und sozio-kulturelle Bedeutung zu messen. Neben den Ikonen der Kunstgeschichte, die Besucherströme in die Museen spülen, gibt es auch viele Werke, deren Relevanz darin besteht, dass sie zum Verständnis gesellschaftlicher Phänomene beitragen, seien sie historisch oder aktuell. Die heftigen Debatten um die Freiheit der Kunst und ihre zu verteidigende Autonomie sind ein unerwarteter Glücksfall für die oft schon tot gesagte Kunstkritik. Es lebe der kontroverse Diskurs! ♦

do and have done, [...] to open up at last to reality and act accordingly [...] But that is possible only with participatory democracy and new forms of co-determination and responsibility, in which everyone shares.”¹³

The Congress showed that art is again taking greater political responsibility and finding its voice in the social media, sometimes using the same means as politicians. More than ever the task of art criticism is to take a position and contribute to social reappraisal by making a contribution to overcoming traumata by reflecting on common history and hindering the disagreeable aspects of history from being forgotten by the removal of artworks. Rather, artists should remain historical witnesses of their times, whose reappraisal is at stake. It is the task of art criticism to assess the quality of artworks and to measure their historical and socio-cultural significance. In addition to the icons of art history, which bring in streams of viewers, there are also many works whose relevance consists in the way they contribute to our understanding of social phenomena, whether historical or topical. The vigorous debates about the freedom of art and the need to defend its autonomy are an unexpected stroke of luck for art criticism, whose death has so often been announced. Long live controversial discussion! ♦

¹³ Oliver Koerner von Gustorf, „Akte der Verschwendung. Schluss mit den hohlen Phrasen – es wird ernst. Warum die Kunst jetzt alles riskieren muss“, in: *Monopol* vom November 2019, S. 73ff., bes. S. 76.

¹⁴ Oliver Koerner von Gustorf, „Akte der Verschwendung. Schluss mit den hohlen Phrasen – es wird ernst. Warum die Kunst jetzt alles riskieren muss“, in: *Monopol*, November 2019, 73ff., esp. 76.

Der Association Internationale des Critiques d'Art (AICA) gehören mehr als 5 000 Mitglieder aus 64 Ländern an, die deutsche AICA-Sektion umfasst rund 200 Mitglieder. Der 1950 von der UNESCO als Nicht-Regierungsorganisation anerkannte Kritikerverband hat die Förderung von Kultur und Bildung zum Ziel und setzt sich für die Freiheit der Medien in Wort und Schrift ein. Der 52. Internationale AICA Kongress fand in Kooperation mit der Kulturstiftung des Bundes und unter der Schirmherrschaft der Deutschen UNESCO-Kommission in Köln und Berlin statt, zum Thema „Kunstkritik in Zeiten von Populismen und Nationalismen“. Weitere Informationen unter: aica.de

The Association Internationale des Critiques d'Art (AICA) has more than 5,000 members from 64 countries; the German section of the AICA has about 200 members. The critics' union was recognized by UNESCO in 1950 as a non-government organization and its goal is to promote culture and education, while advocating for the freedom of the media in the spoken and written word. The 52nd AICA Congress took place in Cologne and Berlin in cooperation with the Kulturstiftung des Bundes (German Federal Cultural Foundation) and under the patronage of the German UNESCO Commission. Its general theme was "Art Criticism in Times of Populism and Nationalism." For more information see: aica.de