

Den Ausgangspunkt von *Kunst oder Leben. Ästhetik und Biopolitik* bildet die Untersuchung der Zusammenhänge von Arbeit, Ökonomie, Wissen und Politik. Im Zentrum steht die Frage, in welchem Verhältnis die Kunst zu Arbeit und Leben steht bzw. welchen Anteil sie daran hat. Kuratorinnen und Kuratoren wurden im Rahmen von curated by_vienna eingeladen, für Galerien Ausstellungen zu entwickeln, die in dieser Publikation dokumentiert sind. Der Aufsatz von Beatrice von Bismarck über das kuratorische Handeln und Isolde Charims Auseinandersetzung mit dem Begriff der Biopolitik bilden den diskursiven Rahmen für dieses außergewöhnliche Kooperationsprojekt.

curated by_vienna ist ein Projekt von departure, der Kreativagentur der Stadt Wien, zur Förderung der Zusammenarbeit zwischen führenden Wiener Galerien zeitgenössischer Kunst und international renommierten Kuratorinnen und Kuratoren.

The point of origin for *Kunst oder Leben: Ästhetik und Biopolitik* (Art or Life: Aesthetics and Biopolitics) is an investigation of the interconnections between work, economy, knowledge, and politics. The focus is trained on the question of how art approaches the interplay between work and life and what role it plays in the process. In the context of curated by_vienna, curators were invited to develop special exhibitions for galleries, all of which are documented in this publication. An essay by Beatrice von Bismarck on the issue of curatorial agency and Isolde Charim's exploration of the concept of biopolitics create the framework for this unique collaborative project.

curated by_vienna is a project by departure, the creative agency of the City of Vienna, promoting collaboration between Vienna's leading contemporary art galleries and internationally renowned curators.



9 783869 843711

VERLAG für MODERNE KUNST



curated by
vienna

kunst oder leben

curated by
vienna

kunst oder leben

ästhetik und biopolitik

kunst oder leben

ästhetik und biopolitik

Die Publikation erscheint anlässlich des
Galerienprojekts curated by_vienna 2012,
das von departure, der Kreativagentur der
Stadt Wien, koordiniert und gefördert wird.
This publication accompanies the gallery
project curated by_vienna 2012, which is
coordinated and supported by departure, the
City of Vienna's creative industries agency.

Inhalt Contents

- 6 Vorwort
8 Foreword
Bettina Leidl
- 10 Kunst oder Leben
Ästhetik und Biopolitik
- 16 Kunst oder Leben
Ästhetik und Biopolitik
Eva Maria Stadler
- 22 Curating Curators
- 34 Curating Curators
Beatrice von Bismarck
- 46 Homo oeconomicus?
- 52 Homo Oeconomicus?
Isolde Charim
- 58 Alexander Streitberger
Prozesse
Processes
Galerie Raum mit Licht
- 64 Katya García-Antón
Interieurs, Modelle
Galerie Krinzinger, Schottenfeld
- 70 Suzy M. Halajian | Marlies Wirth
IMPEDED TIME
Galerie Hubert Winter
- 76 Simina Neagu
Täglich Arbeit, nächtlich Freizeit
Kunst als Unterbrechung des Alltags
Days of Labour, Nights of Leisure
Art as the Disruption of Everyday Life
Knoll Galerie Wien
- 82 José Luis Blondet
Stephen Prina
Galerie Mezzanin
- 88 Karel Císař
The Lovers
Krobath Wien
- 94 Thomas D. Trummer
Alina Szapocznikow | Ryan Gander |
Lara Favaretto
Galerie Martin Janda
- 100 Will Benedict
Anita Leisz | Nora Schultz
Galerie Meyer Kainer
- 106 Julien Robson
Mel Chin: It's Not What You Think
Galerie Steinek
- 112 Thomas Locher
Von Zeichen und Körpern
On Signs and Bodies
Georg Kargl Fine Arts
- 118 Christoph Doswald
Cosmology, Aesthetics, and Atrophy
Kerstin Engholm Galerie
- 124 Adam Carr
Detective
Galerie Andreas Huber
- 130 Marius Babias
Thomas Kilpper | Jimmie Durham
Christine König Galerie
- 136 Margrit Brehm
Prinzip Baustelle
Men at Work
Gabriele Senn Galerie
- 142 Felicitas Thun-Hohenstein
Aesthetics of Risk
Charim Galerie Wien
- 148 Claire Breukel
Die Politik von Kunst als Leben
The Politics of Art as Life
Galerie Hilger Contemporary
- 154 David Harper | Martha Kirszenbaum
Der versteinerte Fluss
The Petrified River
Lukas Feichtner Galerie
- 160 Katya García-Antón
the pieces earth took away
Galerie Krinzinger, Seilerstätte
- 166 Michael Scott Hall
Sequence: Gender: Death
Galerie Elisabeth & Klaus Thoman
- 172 Lóránd Hegyi
Jan Fabres Welt
The World of Jan Fabre
Mario Mauroner Contemporary Art Vienna
- 178 Agata Jastrzębek | Dirk Snauwaert
No touching
No
Galerie nächst St. Stephan
Rosemarie Schwarzwälder
- 184 Florence Derieux
Das Körperargument
The Body Argument
Galerie Emanuel Layr
- 190 Niekolaas Johannes Lekkerkerk
Artists of the No
Projektraum Viktor Bucher
- 196 Galerienübersicht
Overview of Galleries
- 198 Biografien der Kuratorinnen
und Kuratoren
- 202 Curators' Biographies
- 206 Impressum
Imprint

curated by_vienna ist ein Kooperationsprojekt, das an der Schnittstelle von Galerien und Kuratorinnen und Kuratoren ansetzt, das Kuratieren selbst zum Thema macht und das Arbeitsverhältnis von Galerien und Kuratorinnen und Kuratoren thematisiert. So einfach diese Zusammenarbeit erscheint, so besonders ist sie, weil sich die Galerien für eine Produktionsform engagieren, deren Nutzen aus ökonomischer Sicht nicht an erster Stelle steht.

Die Praxis des Kuratierens gilt landläufig als den Biennalen, Museen, Kunsthallen und Kunstvereinen vorbehalten, während die Arbeit der Galerien in erster Linie dem Markt zugeordnet wird. Sorgsam wird darauf geachtet, dass die Sphäre des Marktes der kuratorischen nicht zu nahe kommt, um eine Vereinnahmung durch den Markt zu vermeiden. Aber die Galerien sind wichtige Partner, nicht nur für die von ihnen vertretenen Künstlerinnen und Künstler, sondern insbesondere für die Museen und Kunstinstitutionen.

Im Zentrum von curated by_vienna steht das gemeinsame Engagement der Galerien, sich für eine bestimmte Zeit einem Thema, einer Fragestellung zu widmen und die eigene Arbeit zu reflektieren. Der Austausch mit internationalen Kuratorinnen und Kuratoren, die Kontakte mit Künstlerinnen und Künstlern, Museen und Kunstinstitutionen, die sich daraus ergeben, sind von nachhaltiger Wirkung. Sie schaffen ein Netzwerk, das für die zeitgenössische Kunst wichtiger ist denn je. Denn durch diese Form der Zusammenarbeit entstehen jene Bindungen, die sowohl für die Information als auch für die Kommunikation über zeitgenössische Kunst eine entscheidende Rolle spielen.

curated by_vienna ist mittlerweile zu einer Marke geworden, die internationale Anerkennung genießt. Wien nimmt mit dem Projekt eine Sonderstellung unter mannigfaltigen Initiativen ein, die bestrebt sind, der zeitgenössischen Kunst die größtmögliche Aufmerksamkeit zukommen zu lassen. An dieser Stelle möchte ich mich besonders bei Christoph Thun-Hohenstein, meinem Vorgänger bei departure, bedanken, dem es nicht zuletzt durch sein hartnäckiges Bemühen, inhaltliche Schwerpunkte zu setzen, gelungen ist, curated by_vienna zu einem der meistbeachteten Ausstellungsformate zu entwickeln.

Genauso wichtig wie die Wirkung von curated by_vienna nach außen ist jedoch die Rückbindung an die Stadt Wien sowie die Künstlerinnen und Künstler und die Kuratorinnen und Kuratoren, die hier leben und arbeiten. Für sie bietet das Kooperationsprojekt Möglichkeiten, sich auszutauschen, Debatten zu entfachen und Kontakte zu knüpfen.

Das diesjährige Thema *Kunst oder Leben. Ästhetik und Biopolitik* wurde von departure gemeinsam mit der Kuratorin Eva Maria Stadler und den an curated by_vienna beteiligten Galerien festgelegt. Im Mittelpunkt steht die Frage, welche Rolle die Kunst für ein Leben spielt, das mehr und mehr von Kreativität und einer Optimierung des Selbst bestimmt ist. Dem viel diskutierten Begriff der Arbeit kommt hier zentrale Bedeutung zu. Was ist Arbeit in einer Gesellschaft, die jegliche Regulierung dem Selbst überantwortet, wodurch die Arbeit nicht mehr vom Leben unterschieden werden kann?

In 22 Wiener Galerien werden Fragen zu dem Verhältnis von Kunst und Leben auf vielseitige und differenzierte Weise aufgeworfen.

curated by_vienna richtet sich an das Fachpublikum und ist darüber hinaus bemüht, sein reiches und vielfältiges Programm einem möglichst großen Personenkreis zugänglich zu machen. Neben zahlreichen Führungen bieten wir in diesem Jahr mit *curated by_im Gespräch* eine Diskussionsreihe auf der ViennaFair an, bei der möglichst viele an dem Projekt Beteiligte zu Wort kommen sollen.

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen bedanken, die an unserem Kooperationsprojekt mitgearbeitet haben, in erster Linie bei den Galeristinnen und Galeristen, die sich ihm mit großer Leidenschaft, mit Offenheit und Engagement widmen und damit einen enormen Beitrag zu seinem Gelingen und seiner internationalen Wirkungskraft leisten. Ganz besonders möchte ich mich bei Eva Maria Stadler, der Kuratorin von curated by_vienna 2012, bedanken, die das Thema *Kunst oder Leben* mit großer Kompetenz und Umsicht entwickelt hat und sich sehr für die Abstimmung verschiedener Interessen und Bedürfnisse eingesetzt hat.

Mein Dank gilt auch den Kuratorinnen und Kuratoren, die die Einladung angenommen haben, sich mit dem herausfordernden Thema auseinanderzusetzen, und brisante Ausstellungen dazu konzipiert haben. Ohne die Arbeit der Künstlerinnen und Künstler ist natürlich keine Form der Präsentation und Kommunikation möglich. Ihnen gebührt daher der größte Dank, auch wenn sie bei diesem Projekt für einen Moment – wenngleich nur scheinbar – hinter die Kuratorin, den Kurator zurücktreten.

Bei Beatrice von Bismarck und Isolde Charim möchte ich mich sehr herzlich für ihre äußerst interessanten Katalogbeiträge bedan-

ken, die sich zum einen mit der Frage des kuratorischen Handelns und zum anderen mit dem Begriff der Biopolitik aus heutiger Sicht auseinandersetzen.

Insbesondere möchte ich mich bei MVD (Michael Rieper und Christine Schmauszer) für die grafische Konzeption und Umsetzung des Kataloges und aller nötigen Drucksorten bedanken, und vor allem auch bei Dorothea Schellhorn für ihre kompetente, umsichtige und engagierte Arbeit für curated by_vienna.

Foreword

curated by_vienna is a cooperative project that is positioned at the interface between galleries and curators. It thematizes the working relationship among curators and galleries, but also the act of curating itself. As natural as this collaborative relationship may seem, it is unique in that galleries are involved in a production form whose value, from an economic standpoint, is not of primary importance.

The practice of curating is commonly reserved for biennials, museums, and art associations, while the work of galleries is first and foremost equated with the art market. Diligent care is taken that the sphere of the market does not too closely approximate the curatorial realm, the aim being to avoid being swallowed up by the market. But galleries are important partners, not only when it comes to the artists they represent, but most especially for museums and other art institutions.

The focal point of curated by_vienna is the mutual commitment of galleries to dedicate their efforts to a specific topic or explorative question for a set limit of time, and to subject their own work to outside reflection. The exchange taking place among international curators and the contacts made to various artists, museums, and art institutions all have a lasting impact. They create a network that today more than ever proves crucial for contemporary art. For it is through this form of collaboration that those liaisons arise that play a decisive role both for disseminating information and enhancing communication on contemporary art.

curated by_vienna has already become a name that enjoys international recognition.

In hosting this project, Vienna occupies a special position amidst manifold initiatives, all of which strive to devote as much attention as possible to contemporary art. So here I would like to take a moment to express my gratitude to my predecessor at departure, Christoph Thun-Hohenstein, who succeeded—by setting priorities in content, not least through tenacious efforts—in turning curated by_vienna into one of the most respected exhibition formats.

Yet just as important as the presence radiated by curated by_vienna to the outside is its integral relationship to the City of Vienna, as well as to the artists and curators who live and work here. This collaboration possibility offers these individuals opportunities to engage in exchanges, to kindle debates, and to make new contacts.

This year's theme, *Kunst oder Leben: Ästhetik und Biopolitik* (Art or Life: Aesthetics and Biopolitics) was conceptualized by departure together with curator Eva Maria Stadler and the galleries participating in curated by_vienna. The central question here is which role art plays within a life that is increasingly determined by creativity and an optimization of the self. The much-discussed concept of work is assigned an absolutely pivotal significance here. What is work in a society that signs over to the self all regulatory practices, thus making work no longer distinguishable from life itself?

In twenty-two galleries in Vienna, questions exploring the relationship between art and life are fielded through omnifarious, differentiated approaches.

curated by_vienna is addressed to an expert audience and moreover endeavors to make

its rich and discerning program accessible to as broad of a group as possible. Next to numerous tours, this year we are presenting a discussion series called “curated by_in conversation” at the Viennafair, with an aim to lend voice to a wide range of project participants.

Here I would like to take the opportunity to extend my warm thanks to everyone who has contributed to realizing this cooperation project, especially to the gallerists who have dedicated themselves to this undertaking with great passion, openness, and commitment—and have thus made an enormous contribution to its success and impact on an international scale. My special thanks are reserved for Eva Maria Stadler, the curator of curated by_vienna 2012, who developed the theme *Kunst oder Leben* with great competence and care, and who has championed the synergy between divergent interests and needs.

My gratitude is also owed to the curators who accepted the invitation to tackle the challenging thematic issue, thus creating brilliantly charged exhibitions. Contributions by the artists are of course essential for any form of presentation and communication. They therefore deserve the highest gratitude, even if they are usually standing—just for a moment, and only seemingly—behind the curators, as in this project.

My sincere thanks go to Beatrice von Bismarck and Isolde Charim for their fascinating essays penned for this catalogue, which respectively explore the issue of curatorial agency and the concept of biopolitics from a present-day perspective.

I would like to expressly thank MVD, Michael Rieper, and Christine Schmauszer

for the graphic design and realization of this catalogue and all related printing matters, as well as Dorothea Schellhorn for her competent, prudent, and committed work for curated by_vienna.

Bettina Leidl has been the director of departure, the creative agency of the City of Vienna, since December 2011. Previously, from 1997 through 2011, Leidl was director of the Kunsthalle Wien. From 2008 to 2011, she also headed KÖR Public Art Vienna.

**Kunst oder Leben
Ästhetik und Biopolitik**

Eva Maria Stadler, geboren 1964, ist Kuratorin für zeitgenössische Kunst und lebt in München. Seit 2011 leitet sie die Galerie der Stadt Schwaz. Sie unterrichtet an der Akademie der Bildenden Künste in München, der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart und an der Universität für angewandte Kunst in Wien. Von 1994 bis 2005 war sie Leiterin des Grazer Kunstvereines, von 2006 bis 2007 „curator in residence“ an der Akademie der bildenden Künste in Wien und von 2007 bis 2011 Kuratorin für zeitgenössische Kunst am Belvedere in Wien.

„Ist natürlich der viel logischere Zugang: Das Leben an seiner öffentlichen Wirkungsgeschichte zu messen (und nicht umgekehrt), also das Semiographische über das Biographische zu stellen, denkt sich Josephine, die (für ihren Aufenthalt in Salvador da Bahia) einige Bücher über ihr enigmatisches Idol eingepackt hat; auch neuere ihr noch nicht bekannt gewesene Veröffentlichungen, nicht zuletzt um bei ihnen im Sommer und Herbst in Berlin und Wien anstehenden großen Shootings möglichst up to date zu sein.“¹
Thomas Meinecke

Das diesjährige Ausstellungsprojekt von curated by_vienna widmet sich dem Komplex der Arbeit als Lebensform. Arbeit dient in diesem Zusammenhang als Dispositiv für das Leben selbst, um die Durchdringungen des Körpers mit seinen Fähigkeiten und seinem Nutzen, mit den Formen der Organisation, in die er eingeschrieben ist, nicht nur als Produktivkräfte auszumachen, wie es die Theorien der Biopolitik zeigen, sondern der sozialen Dimension von Arbeit im Leben Ausdruck zu verleihen.

Mehr und mehr fallen Leben und Arbeit in eins. Arbeit und Leben können in diesen Zeitläufen immer weniger voneinander unterschieden werden. Was als Flexibilisierung der Arbeitswelt beginnt, führt zu einer Totalisierung von Arbeit und Leben und bringt zunehmend prekäre Arbeitsverhältnisse hervor. Unter Arbeit wird nicht allein jene Tätigkeit verstanden, mit der der Lebensunterhalt bestritten wird, Arbeit ist vielmehr der Garant für gesellschaftliche Anerkennung, der Garant für eine soziale Existenz. Das „Recht auf Arbeit“ wird immer

mehr von den Strategien der Liberalisierung und Ökonomisierung durchdrungen. Das prägt nicht nur die Organisation und Gestaltung von Arbeit, sondern auch die Organisation und Gestaltung von Leben.

Es gilt zu fragen, zu welchen Einschlüssen und Ausschlüssen es kommt und ob sie veränderbar sind. Wie gestaltet sich die Teilhabe am Sozialen für diejenigen, die begrenzten Zugang dazu haben, und wie kann der Zugang gewährleistet werden, wenn jegliche Anforderungen hinsichtlich sozialer Kompetenz an das Selbst delegiert werden?

Von den Anforderungen des Sozialen an das Selbst ist die Formung von Körpern ebenso wie jene von menschlichen Beziehungen betroffen. Die „Technologien des Selbst“², in denen Verhaltensregeln und Normen vom Subjekt selbst festgelegt und modifiziert werden, sind längst zu einem gesellschaftlichen Instrument der Überantwortung geworden.

In dem Spannungsverhältnis von selbstbestimmten und regierenden Kräften kommt dem von Michel Foucault geprägten Begriff der „Biomacht“, dem Isolde Charim ihren Beitrag in diesem Buch gewidmet hat, eine besondere Bedeutung zu. In der Diskussion um die Verstrickungen von „Leben“ (gr. „bios“) und Strategien von Politik und ihren wechselseitigen Effekten auf

¹ Thomas Meinecke: *Lookalikes*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2011, S. 84.

² Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit 2. Der Gebrauch der Lüste*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 1993.

Körper, Wahrnehmung und die ästhetische Produktion zielen Michel Foucaults Untersuchungen auf die Klärung von Machtmechanismen und auf konkrete Möglichkeiten, das Leben zu gestalten. Zur Diskussion steht, auf welche Weise die Praxen von Kunst und Politik einander bedingen und inwieweit analytische und kritische Formen nicht nur in der Lage sind, Zusammenhänge zu erkennen, sondern sie auch produktiv zu machen.

Dass die Kunst im Verhältnis von Arbeit und Leben eine entscheidende Rolle spielt, wird spätestens seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts offensichtlich. Auf die Zumutungen der ersten Industrialisierungen mit ihren Normierungen und schlechten Produktionsbedingungen reagierte die Kunst, indem sie die Arbeit als Gegenpol zum Leben in Stellung brachte. Eine Reihe von Lebensreformen sollten im 19. Jahrhundert und in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts der Entfremdung von Arbeit und Leben entgegenwirken, indem sie Kunst und Leben zusammenführten.

„Es lebe das Leben, wie es ist!“³, rief Dziga Vertov Anfang der 1920er-Jahre aus. Die Lösung bildete nicht nur die Grundlage für seine eigenen Filme, sondern mehr noch, diese Haltung brachte mit dem Dokumentarfilm ein eigenes Genre hervor, das bis heute um Darstellungsformen für die Wirklichkeit ringt.

Die Kluft zwischen der Echtheit des Lebens und dem Schein der Kunst zu überwinden kann als eines der grundlegenden Motive der Kunst überhaupt gesehen werden. Der Kraft der Imagination und Fiktion steht die Sehnsucht nach einer unumstößlichen Form der Wahrheit gegenüber, die im Realen vermutet wird.

Eine wichtige Rolle spielen in diesem Zusammenhang neben Film und Fotografie, deren Bilder über weiter reichende Distributionsformen verfügen und die – nicht zuletzt aufgrund ihrer Produktionsmöglichkeiten – dem Leben auf die Spur zu kommen versuchen, aktionistische, performative, prozessuale und partizipative Praktiken, die zu einem veränderten Verständnis der Kunst, aber auch der Kulturproduktion führen.

Ein der Utopie von Kunst und Leben als Einheit geschuldeter Begriff von Arbeit hat die Grenzen von Arbeit und Leben aufgehoben, hat sie immaterialisiert. Arbeit ist nicht länger eine Produktionsform, viel mehr ist es das Leben selbst, das nach den Regeln der Produktion organisiert wird. Die Arbeit ist im Leben aufgegangen und daher immer weniger gestaltbar. Denn in der bedingungslosen Hingabe an das Leben, an die Arbeit wird es schwerer, Rechte zu verteidigen oder einzufordern. *24 Stunden sind kein Tag* hat der Dramatiker und Regisseur René Pollesch seine vierteilige Serie betitelt, die er in Anlehnung an Rainer Werner Fassbinders Fernsehserie *Acht Stunden sind kein Tag*, in der die Begrenzung der Arbeitszeit als Errungenschaft gilt, als Zustandsbeschreibung affektiver Rollenarbeit anlegt. Seine Protagonistinnen und Protagonisten verstricken sich in eine durch die Ökonomisierung aller Lebensbereiche geprägte Warenwelt der Gefühle. Sie suchen nach einem Ausweg aus den prekären Verhältnissen, die sie eben noch als Scheinselbstständige verteidigt haben.

In der sich seit der Avantgarde differenzierenden Medienlandschaft gewinnt schließlich das Format der Ausstellung an Bedeutung. Die

zeitlich begrenzte Ausstellungssituation erlaubt spezifische ästhetische Konstellationen, die stets neue Zusammenhänge hervorbringen können. Mit dieser Entwicklung betritt neues Personal die Bühne des Kunstbetriebs – die Kuratorinnen und Kuratoren sowie Kulturproduzentinnen und -produzenten, die aus dem heutigen Kunstgeschehen nicht mehr wegzudenken sind.

Beatrice von Bismarck beschäftigt sich in ihrem Beitrag mit der Rolle der Kuratorin, des Kurators und beschreibt Möglichkeiten, in dem Geflecht von institutionellen, politischen, ökonomischen und künstlerischen Bedingungen Verantwortung nicht nur für die Produktion selbst, sondern für die Art und Weise der Produktionsverhältnisse zu übernehmen.

Dabei geht es um die Gestaltung der Bedingungen und nicht allein um ihre Analyse und Dekonstruktion, wie sie von der institutionellen Kritik in Gang gesetzt wurde.

Die Rolle der Kuratorin, des Kurators, die sich, wie Beatrice von Bismarck zeigt, in den letzten Jahren stark verändert hat, ist nach wie vor umstritten. So werden Kuratorinnen und Kuratoren häufig mit dem Vorwurf konfrontiert, ihre Subjektposition gerate in Wettstreit mit der Künstlerin, dem Künstler. Einzelne Kuratorinnen und Kuratoren sind tatsächlich geradezu Stars geworden, und in ihrem Licht stehen heißt an der Wertschöpfung teilhaben, zu der sie scheinbar imstande sind. Bedeutender jedoch als die Frage nach der Vorrangstellung von Künstlerin, Künstler oder Kuratorin, Kurator erscheinen die Möglichkeiten, die sich durch die Zusammenarbeit auftun. In ihnen bündeln sich künstlerische und institutionelle Konzeptionen, deren Diskussion und Umset-

zung über die einzelnen Arbeiten und Thesen hinausgehen, die ein Beziehungsgeflecht zu schaffen imstande sind und die sich in den Produktionsverhältnissen niederschlagen.

Hier nach dem Stellenwert der Produktionsbedingungen zu fragen, ist insofern relevant, als mit einem zunehmenden Aufsplitten der Produktionsschritte, zumindest im institutionellen Bereich, die Verantwortung für die jeweiligen Entscheidungen mehr und mehr delegiert bzw. verschoben anstatt übernommen wird. Weil die künstlerische Arbeit wegen der medialen Ausdifferenzierung nicht mehr auf das Werk reduziert werden kann, sind Fragen der Präsentation und Kommunikation entscheidend und können nicht vom Inhalt der Arbeit getrennt werden. Dies kann als weitere Dimension des kuratorischen Handelns gesehen werden – sie umfasst nicht nur die Präsentation der Ausstellung, sondern auch ihre Vermittlung. Damit sind nicht die gängigen Formate der Öffentlichkeitsarbeit gemeint, sondern jene Diskursivität, die es braucht, um Ausstellungskonzeptionen lesbar zu machen.

Ogleich die Kunst bereits seit dem Ende des 19. Jahrhunderts daran arbeitet, Produktionsschritte offenzulegen, um damit nicht nur auf die Konstruiertheit der Kunst, sondern auch auf die zunächst von ihr behauptete Einheit mit

³ Dziga Vertov: „Vorläufige Instruktion an die Zirkel des Kinoglaz“, in: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Vorwerk 8, Berlin 1998, S. 90.

dem Leben zu verweisen, vermag sie kaum Kriterien für eine Kunstproduktion jenseits des klassischen Kreislaufs der Wertsteigerung zu entwickeln. Mehr noch, gerade die vermeintliche Befreiung der Kunstproduktion von den Bedingungen der Ökonomie ist vielfach einer der Gründe für die prekären Arbeitsformen, in die Künstlerinnen und Künstler oft verstrickt sind. Denn die Ästhetisierung der Produktion, die zu einem Teil der Wertschöpfung wird, trägt nicht zuletzt dazu bei, ein Ideal von Autonomie hochzuhalten, an das sich die Vorstellung von einem reinen, authentischen Leben knüpft und das es ursprünglich zu kritisieren galt. Künstlerische Produktionsformen, die sich der Logik des Marktes zu entziehen suchen, übersehen häufig ihre Involviertheit in ein Beziehungsgefüge von Aktion und Reflexion, von Produktion und Rezeption. An der Ablösung des Werkbegriffs durch den Terminus der künstlerischen Arbeit lässt sich ein Verständnis der Kunst ablesen, das mehr dem beständigen Tun als der Alleinstellung des Werks geschuldet ist und sich in die Produktionslogik der Arbeit einschreibt, um den Stellenwert der Kunst als soziale Praxis zu untermauern.

Die Kunst mit der Frage „Kunst oder Leben?“⁴ vermeintlich in Opposition zum Leben zu bringen, bietet nun die Möglichkeit, die Kriterien für eine kritische Betrachtung dieser Bereiche zu schärfen. Wie steht die Kunst zum Leben? Und wie steht die Kunst zu den gesellschaftlichen Verhältnissen und damit zu den Produktionsverhältnissen? Oder sagt man mit Walter Benjamin, nicht wie die Kunst zu den Produktionsverhältnissen steht, ist relevant, sondern wie sie *in* ihnen steht?⁵

curated by_vienna versammelt in 23 Ausstellungen, die von 25 Kuratorinnen und Kuratoren in Wiener Galerien gestaltet wurden, spezifische Projekte, die sich mit Fragen von Ästhetik und Biopolitik und mit der Gestaltbarkeit des Sozialen auseinandersetzen.

Im Wesentlichen haben sich drei größere Themenkomplexe herauskristallisiert. Zum einen steht der menschliche Körper im Mittelpunkt der künstlerischen Arbeiten. In einer Gesellschaft, die dem Leben als Produktivkraft eine hegemoniale Stellung verleiht, wird der Körper mit seiner existenziellen Endlichkeit und seiner Verwundbarkeit bei gleichzeitiger Ausblendung des Todes konfrontiert. Perfektion und Gestaltbarkeit des Körpers wurden zum gesellschaftlichen Programm und bestimmen damit auch seine soziale Verfügbarkeit. Fortschritte in Biotechnologie und Gentechnik, die scheinbar unendliche Möglichkeitsräume eröffnen, sowie ein permanenter Bildabgleich, der in den Medien produziert wird, stellen den Körper in einen Wettstreit der Optimierung und Ökonomisierung und setzen ihn damit sozialen Zurichtungen aus.

Mit der Frage nach den Produktionsbedingungen werden zum einen die ästhetischen Konzeptionen reflektiert, denen sie unterliegen. Das geschieht mit Bezug auf Strategien der Avantgarde, wie Konstruktion und Dekonstruktion. Zum anderen wird die politische Dimension des Prozesshaften und Vorläufigen bis hin zur Verweigerung bzw. zum Abstandnehmen von einer Produktion um der Produktion willen zum Thema gemacht.

In einem dritten Themenkomplex werden Fragen der Geschichte, der Vorgeschichte und

ihrer Verbindungen und Verbindlichkeiten mit der Gegenwart gestellt. Erst in der Historisierung aktueller Argumentationen zum Verhältnis von Kunst und Leben können Beziehungen und Verhältnisformen befragt und hergestellt werden. Erinnern und Vergessen sind dabei Produktivkräfte, die Geschichtsbilder erst hervorbringen. Mit ihnen geht nicht zuletzt die Frage der Sichtbarkeit und Repräsentation einher, die Zugänglichkeit und Darstellbarkeit von sozialen Gefügen betrifft.

Sich in einem Kooperationsprojekt wie diesem mit dem Komplex der Ästhetik im Verhältnis zu Formen der Biopolitik zu beschäftigen, ermöglicht es, eine Bandbreite von Haltungen und Konzeptionen zusammenzuführen, ohne sie einem einheitlichen Ganzen unterzuordnen. Gerade die Unterscheidbarkeit der einzelnen Ausstellungen und Projekte zeichnet einen Diskurs aus, der Kunst oder Leben als Disposition für ein reflexives Handeln begreift.

4 So lautet der Titel eines Aufsatzes von Hito Steyerl in: Sabeth Buchmann, Helmut Draxler und Stephan Geene (Hg.): *Film, Avantgarde und Biopolitik*, Schlebrügge Editor, Wien 2009.

5 Vgl. Walter Benjamin: „Der Autor als Produzent“, in: ders.: *Gesammelte Schriften, Bd. II/2: Aufsätze, Essays, Vorträge*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 1977, S. 683–701.

**Kunst oder Leben
Ästhetik und Biopolitik**

Eva Maria Stadler, born 1964, is a curator for contemporary art who resides in Munich. Since 2011 she has been running the Galerie der Stadt Schwaz. She teaches at the Academy of Fine Arts Munich, the Stuttgart State Academy of Art and Design, and at the University of Applied Arts Vienna. From 1994 to 2005 she served as director of the Grazer Kunstverein, from 2006 to 2007 as curator-in-residence at the Academy of Fine Arts Vienna, and from 2007 to 2011 as curator for contemporary art at Belvedere in Vienna.

“Of course, the more logical approach would be to measure life according to its public history of reception (and not the other way around), meaning to prize the semiographic aspects above the biographical ones, as Josephine is thinking, who has packed several books about her enigmatic idol (for her upcoming stay in Salvador da Bahia); including more recent publications unfamiliar to her, not least so that she will be up-to-date for her important shoots planned for summer and autumn in Berlin and Vienna.”¹

—Thomas Meinecke

This year’s curated by_vienna exhibition project is dedicated to the complex of work as a way of life. In this context, work operates as a dispositif for life itself, so as to perceive the penetrations of the body—with its abilities and its usefulness, as well as with the forms of organization in which it is inscribed—not only as productive forms, like theories of biopolitics demonstrate, but also to lend expression to the social dimension of work within the scope of life.

Life and work increasingly coincide, with changes in the way our time is structured making it ever harder to distinguish between the two. What began as a rising trend toward a more flexible working environment has grown into a totalization of work and life that is fostering more and more precarious labor conditions. “Work” no longer describes only the activities in which humans engage to earn a living. It now also guarantees social recognition and an existence in the social sphere. The “right to work” is increasingly permeated by liberal-

ization and commoditization and thus remolds not only the organization and shape of work but also the organization and shape of life.

The question thus arises as to which inclusions and exclusions are produced, and whether these are permeable and malleable? How may participation in the social realm be arranged for those who have limited access? And how might access be secured when all demands for social competency are delegated to the self?

Resulting from the demands placed on the self by the social realm is the formation of bodies like those involved in interpersonal relationships. The technologies of the self,² where behavioral rules and norms are set and modified by the subjects themselves, have long become an instrument for fostering commitment within society.

Within this charged relationship between self-determined and self-ruling forces, the term “biopower”—as coined by Michel Foucault and to which Isolde Charim has dedicated her essay in the publication at hand—is assigned special meaning. In discourse on the entrapments of “life bios” and the strategies employed in the political realm and their reciprocal effects on body, perception, and aesthetic production, Michel Foucault’s investigations aim to illuminate mechanisms of power and to discover con-

1 Thomas Meinecke, *Lookalikes* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2011), p. 84.

2 Michel Foucault, *The History of Sexuality*, vol. 2: *The Use of Pleasure* (New York: Vintage Books, 1990), p. 11.

crete avenues for living life. Up for discussion is the manner in which the practices of art and politics are mutually dependent, but also the extent to which analytical and critical forms are capable not only of localizing correlations but also of making them productive.

Since the beginning of the twentieth century at the latest it has been obvious that art plays a decisive role in the relationship between work and life.

Reacting to the expectations of the first manifestations of industrialization, including the associated standardization tendencies and poor production conditions, art positioned work as a counterpole to life. A series of life reforms in the nineteenth century and the early decades of the twentieth century endeavored to counteract the estrangement of work and life by bringing art and life together.

“Long live life as it is!”³ cried Dziga Vertov in the early 1920s. This solution not only provides the basis for his own films. What is more, this stance toward the documentary film spawns its own genre, one that still today strives to achieve forms of depicting reality.

Overcoming the chasm between the reality of life and the illusion of art may be considered as absolutely one of the most fundamental motifs of art. The power of imagination and fiction confronts the yearning for an irrefutable form of truth as is presumed to be embodied by reality. Playing an important role in this context—along with film and photography, whose images command even broader forms of distribution and which, not least because of their production opportunities, attempt to trace life—are actionist, performative, processual, and participative

practices that bring to bear a shifted understanding of art, but also of cultural production.

A concept of work that is owed to the utopia of art and life as a cohesive unit has suspended the boundaries between work and life, having immaterialized them. Work is no longer to be considered a production form; instead, it is life itself that is being arranged according to the principles of production. Work has emerged from within life and, for this reason, has increasingly become unmanageable. For in unconditionally devoting oneself to life, to work, it becomes more difficult to defend or claim one's rights. *24 Stunden sind kein Tag* (Twenty-Four Hours Are Not a Day) is the title given by author and director René Pollesch to his four-part series, which he developed based on Rainer Werner Fassbinder's television series *8 Stunden sind kein Tag* (Eight Hours Are Not a Day) where the limitations placed on working hours are considered an achievement, a clear reflection of affective role-playing. His protagonists are tangled up in a consumer world influenced by economization in all areas of life. They are searching for a way out of these precarious conditions, which they had so recently defended as the bogus self-employed.

Along a media landscape that has been differentiated since the avant-garde, it is the exhibition format that ultimately gains in importance. The temporally limited exhibition situation allows specific aesthetic constellations to develop, ones that are able to foster ever new contexts. This progression involves new staff stepping onto the stage of the art world: the curators and the cultural producers who have become an integral part of today's art scene.

In her essay, Beatrice von Bismarck explores the role of the curator and thereby traces the potentialities of curatorial action in assuming—amidst the relational fabric of institutional, political, economic, and artistic terms—responsibility not only for the artistic production itself, but also for the state of the production conditions. Of issue here is the constellation of the conditions and not just the analysis and deconstruction thereof, as the approach taken by institutional critique.

The idea that the role of the curator, as touched upon by Beatrice von Bismarck, has radically changed in recent years remains a point of dispute. Curators for instance frequently face the claim that the subject-position of the curator ends up rivaling the artist. Certain curators have indeed almost risen to the status of stars, and standing in their light means partaking in the creation of value that they seem to be capable of generating. Yet what appears to be more pertinent than the question of the primacy of artists vs curators are the possibilities that open up as a result of their collaboration. Harbored therein are artistic and institutional conceptions, with their discourse and execution reaching beyond the individual artistic works and theories that are capable of creating a web of relationships and through which production conditions become established.

Questioning the significance of production conditions is relevant here insofar as—considering the heightened compartmentalization of production steps, at least in an institutional setting—the responsibility for the respective decisions is increasingly delegated, or shifted,

instead of being adopted. Since the artistic work can no longer be reduced to the individual artwork thanks to mediatic differentiation, issues of presentation and communication become more vital and cannot be isolated from the content of the artwork. This might be viewed as a further dimension of curatorial agency, for it not only pertains to the presentation of the exhibition, but also the way the exhibition is conveyed. Implied are not only the established formats used in public relations, but also the discursivity that is necessary for making the exhibition concepts readable.

Although art has been working on openly adding production steps since the late nineteenth century—with an aim to reference both the constructiveness of art and art's asserted unity with life—it has hardly been able to develop criteria for art production beyond the classic cycle of appreciation value. What is more, today's perceived removal of art production from the strings of the economy is often one of the reasons behind the precarious working states in which artists frequently find themselves enmeshed. For the aestheticization of production, which becomes a part of value creation, not least contributes to the upholding of an ideal of autonomy (as is tied to the

3 Dziga Vertov, “Provisional Instructions to Kino-Eye Groups,” in *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov* (Berkeley: University of California Press, 1984), p. 71.

idea of a purely authentic life) which had originally been viewed critically. Artistic forms of production that seek to elude the logic of the market often disregard their involvement in the relational fabric of action and reflection, of production and reception. To be discerned from the detachment of the work concept, by way of the terminus of artistic work, is an understanding of art that is owed more to consistent action than to the unique positioning of the artwork, thus becoming inscribed in the production logic of the work so as to underpin the significance of art as a social practice.

Using the question “art or life”⁴ to position art in supposed opposition to life now inserts into the equation the potential for honing the criteria involved in critically addressing these two realms. What is art’s relationship to life? And how does art relate to the conditions within society and thus to the conditions associated with productivity? Or must we not rather consider, as per Walter Benjamin, how art resides *within* productive conditions in lieu of how art relates *to* these conditions?⁵

With twenty-three exhibitions curated by twenty-five curators at Viennese galleries, curated by *_vienna* brings together specifics projects that fathom explorative questions of aesthetics and biopolitics, but also the malleability of the social sphere.

Three large thematic complexes have essentially crystallized from the above. First, the human body plays a dominant role in the artistic works. In a society that lends life, as a productive power, a hegemonic standing, the body is confronted with its existential mortality and its vulnerability while death is simulta-

neously suppressed. Perfection and the malleability of the body have become a societal program and thus also determine its social availability. Strides in biotechnology and genetic engineering, which have opened up seemingly endless realms of potentiality, but also a perpetual juxtaposing of images produced by the media place the body into competition for optimization and economization, thus exposing it to social modifications.

Reflected in a second thematic area—involving the question of production conditions—are, on the one hand, the underlying aesthetic conceptions; this is approached by taking reference to strategies of the avant-garde, such as construction and deconstruction. On the other hand, the political dimension of processual and tentative aspects are thematized, or even the denial or backing away from a production for the sake of production.

In a third thematic complex, issues of history, prehistory, and their relationship to and engagement with the present are addressed. Only in pursuing the historicization of current argumentations related to the interconnection between art and life can relationships and behavioral forms be surveyed and produced. In this respect, remembering and forgetting are productive forces that are able to first engender conceptions of history. Accompanying this is, not least, the question of visibility and representation related to accessibility to and representability of social fabrics.

Becoming involved in a cooperative project like this one, and thus exploring the complex of aesthetics in relation to forms of biopolitics, has allowed us to bring together a gamut of

stances and conceptions without being compelled to subordinate them to a coherent whole. Precisely the distinctiveness of the individual exhibitions and projects distinguishes a discourse that recognizes art or life as a disposition for reflexive agency.

4 “Art or Life” is the title of an essay by Hito Steyerl published in Sabeth Buchmann, Helmut Draxler, and Stephan Geene, *Film, Avantgarde, Biopolitik*, ed. Akademie der bildenden Künste (Vienna: Verlag Schölsch, 2009).

5 See Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. II, part 2: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, ed. Ralf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), pp. 683–701.

Curating Curators

Beatrice von Bismarck (Leipzig/Berlin), geboren 1959, Professorin für Kunstgeschichte und Bildwissenschaft an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig (HGB). Von 1989 bis 1993 Städel Museum, Frankfurt/Main, Abteilung 20. Jahrhundert. Von 1993 bis 1999 Leuphana Universität Lüneburg, Mitbegründerin und -leiterin des Kunstraums der Universität Lüneburg. 2000 Mitbegründerin und -leiterin des /D/O/C/K-Projektbereichs der HGB. Initiatorin des Studiengangs *Kulturen des Kuratorischen*. Von 2003 bis 2011 Prorektorin der HGB.

d documenta – konferenz auf dem weg zur documenta 13 – so war eine Konferenz übertitelt, die am 19. und 20. September 2009 im Turiner Castello di Rivoli stattfand. Auf Einladung der designierten Leiterin der Documenta 13, Carolyn Christov-Bakargiev, und mit Unterstützung des Turiner Goethe-Instituts und des Instituts für Auslandsbeziehungen trafen sämtliche noch lebenden Documenta-Leiterinnen und -Leiter und in Vertretung der bereits verstorbenen auch deren ehemalige Mitstreiterinnen und Mitstreiter oder Zeitzeuginnen und Zeitzeugen zu einem Austausch im Vortragsformat zusammen. Von Heiner Georgsdorf, Vorstandssprecher der Arnold-Bode-Stiftung und enger Vertrauter des Documenta-Gründers, über den Kunsthistoriker und Documenta-Chronisten Walter Grasskamp und Jean-Christophe Ammann, Mitglied der Arbeitsgruppe um Harald Szeemann für die Documenta 5, bis zu den vormaligen Leiterinnen und Leitern ab 1977, Manfred Schneckenburger, Rudi Fuchs, Jan Hoet, Catherine David, Okwui Enwezor und Roger M. Buergel, waren die Teilnehmerinnen und Teilnehmer gebeten, „ihre“ Großausstellung vorzustellen und sie gegebenenfalls auch einer Revision zu unterziehen.¹ In dieser Konzeption kommt ein Veranstaltungsformat zum Tragen, das in den vergangenen gut 20 Jahren in der Auseinandersetzung mit Fragen des Kuratorischen eine gewisse Dominanz gewonnen hat: die Sequenz individualisierter Erfahrungsberichte mit Celebrity-Touch. Kuratorinnen und Kuratoren sprechen stellvertretend für die teilnehmenden Künstlerinnen und Künstler und alle anderen Mitwirkenden, gewinnen den Status von Autorinnen und Autoren der von ihnen

verantworteten Ausstellungen und übernehmen noch dazu deren maßgebliche Interpretation.

Der historische Hintergrund, vor dem sich diese Fokussierung auf die Kuratorinnen und Kuratoren entwickelt hat, mag in seinem Ursprung institutionsreflektierend gewesen sein.

Zwei 1992/1993 initiierte Veranstaltungen können stellvertretend für eine solche kontextorientierte Auseinandersetzung genannt werden: zum einen die Tagung *A New Spirit in Curating?*, die, konzipiert von Ute Meta Bauer, vom 24. bis 26. Januar 1992 im Künstlerhaus Stuttgart stattfand, und zum anderen die vierteilige, von Christian Meyer angeregte Ausstellungsreihe *curated by_* im Heiligenkreuzerhof, dem damaligen Ausstellungsraum der Universität für angewandte Kunst in Wien (vormals Hochschule für angewandte Kunst).² Beide Konzept-

¹ http://www.artdaily.com/index.asp?int_sec=11&int_new=31859&int_mod=2 (gesehen am 16. Mai 2012).

² Für die Tagung *A New Spirit in Curating?* hatte Ute Meta Bauer, künstlerische Leiterin des Künstlerhauses Stuttgart, unter anderem Liam Gillick, John Miller, Helmut Draxler, Laura Cottingham, Frank Perrin und Hans-Ulrich Obrist zu Gast. Vgl. auch Ute Meta Bauer (Hg.): *Meta 2. A New Spirit in Curating?*, Stuttgart 1992. Bei den vier Ausstellungen, die von Christian Meyer (Galerie Metropol) angeregt wurden, handelte es sich um *Live in Your Head*, 9. Januar bis 12. Februar 1993, kuratiert von Robert Nickas; *Travelogue/Reisetagebuch*, 25. Februar bis 27. März 1993, kuratiert von Jackie McAllister; *Future Perfect*, 7. April bis 15. Mai 1993, kuratiert von Dan Cameron; *Das Bild der Ausstellung*, 27. Mai bis 17. Juli 1993, kuratiert von Markus Bröderlin.

te wollten den Blick darauf lenken, dass Ausstellungen keine neutralen Zeigewerkzeuge sind, die im Dienst an der Kunst, die sie präsentieren, aufgehen, sondern dass sie ihrerseits an der Bedeutungsstiftung von Kunst und Kultur beteiligt sind. Insofern wurde die Rolle der Kuratorin, des Kurators ebenso hinterfragt wie eine mögliche professionelle Legitimation und disziplinäre Zuordnung, die Position im Verhältnis zu den übrigen Akteurinnen und Akteuren im Kunstfeld, das unterschiedliche Praxisverständnis und auch die zugeschriebene oder in Anspruch genommene Macht.³ Die vier Wiener Ausstellungen ließen sich exemplarisch im Sinne nachdrücklicher Ausweise jeweils subjektiver kuratorischer Perspektiven verstehen. Gefördert mit Mitteln des Bundeskurators Robert Fleck⁴ konnten sie als Versuch aufgefasst werden, der seit den 1970ern vorgebrachten Kritik an der dominanten definitorischen Macht der Kuratorin, des Kurators gerade von Gruppenausstellungen offensiv zu begegnen, indem die Bedingungen und Möglichkeiten von Ausstellungen um ihrer selbst willen Beachtung fanden. Anstatt die Ausstellung in Konkurrenz zu künstlerischen Arbeiten zu verstehen, klingt hier eher an, sie als gleichrangiges kulturelles Medium zu behandeln. Wie Markus Brüderlin schreibt, war das Ziel, im Vergleich der vier die Rolle der Kuratorin, des Kurators „neu zur Diskussion zu stellen“⁵. Dabei machten sie vor allem das Format Ausstellung selbst zum Aufhänger: Während Robert Nickas in *Live in Your Head* eine historische Achse zu Harald Szeemanns legendärer Schau *When Attitudes Become Form* herstellte – die Ausstellung, die jene kuratorische Haltung etablierte, auf die Szeemann sei-

nen Ruf und seine Arbeitsweise als freier Kurator gründete –, sprengten die beiden folgenden Präsentationen die zeitlichen Konventionen des Mediums Ausstellung. Jackie McAllister unterstrich in *Travelogue/Reisetagebuch* die Prozessualität und Mobilität künstlerischer Praxis, *Future Perfect*, kuratiert von Dan Cameron, ließ Perspektiven von Zukunft und Vergangenheit ineinander übergehen. Der letzte Beitrag der Reihe, Markus Brüderlins *Das Bild der Ausstellung*, verstand sich als „Stellvertreterausstellung“⁶, eine Ausstellung von Ausstellungen, die ihrerseits die vorangegangenen drei in die Betrachtung einbezog. Der Katalog umkreist dementsprechend die Bedingungen, unter denen verschiedene Akteurinnen und Akteure an einer Ausstellung mitwirken, die Betrachterinnen und Betrachter etwa, die Kunstinstitutionen und vor allem die Künstlerinnen und Künstler, die diese Auseinandersetzung wiederum zum ausstellbaren Bild werden lassen.⁷

Im historischen Rückblick bezeugten diese Formate die Übertragung der soziologischen Feldtheorie, insbesondere derjenigen Pierre Bourdieus⁸, die die unterschiedlichen Akteurinnen und Akteure – Individuen wie Institutionen – in dynamische, relationale Positionierungsprozesse eingebunden sieht.

Im Ergebnis jedoch demonstrierten sie ganz maßgeblich auch eine Verschiebung der Aufmerksamkeit, die den Kuratorinnen und Kuratoren den Vorrang gab vor der Kunst, den Künstlerinnen und Künstlern, aber auch Ausstellungen, die ihre Bedeutung erst als Werke ihrer Macherin, ihres Machers gewannen. Sie trugen damit zur Herausbildung einer Subjektposition im Kunstfeld bei, die es seitdem zu

einer herausragenden Stellung gebracht hat. Eine Subjektposition, die gegenüber anderen Positionen, wie denen von Kritikerinnen und Kritikern oder Theoretikerinnen und Theoretikern, an Gewicht gewonnen hat und im Diskurs vor allem in ein kompetitives Verhältnis zu Künstlerinnen und Künstlern selbst getreten ist. Hierin gründen die Debatten, in dessen Dienst welche Rolle im Kunstfeld agiert, die Polemiken über die „Kunst ohne Künstler“, die Verteidigungsszenarien, um die Künstlerinnen und Künstler gegenüber den vereinnahmenden und eigengesetzlichen Kuratorinnen und Kuratoren in Schutz zu nehmen, die provokant-katalysatorische Frage, ob in Zukunft nicht Kuratorinnen und Kuratoren, sondern Künstlerinnen und Künstler die Documenta kuratieren sollten, die Strategien von Verweigerung, Aneignung und Überschreitung, mit denen Künstlerinnen und Künstler auf den Arbeitsbereich von Kuratorinnen und Kuratoren reagieren – kurz, das gesamte Repertoire einer nicht selten auf emotionalisierten professionellen Allianzen basierenden Auseinandersetzung um den Anspruch auf Subjektivierungen, auf Bedeutung stiftende Macht, auf Kreativität und die gesellschaftlichen Privilegien von Autorschaft.⁹

Anstatt die Rolle von Kuratorinnen und Kuratoren in ihrem binären Antagonismus zu Künstlerinnen und Künstlern fortzuschreiben, soll es im Folgenden darum gehen, nach ihren spezifischen Handlungsmöglichkeiten im Kunstfeld angesichts der besonderen Stellung, die sie in den vergangenen 20 Jahren gewonnen haben, zu fragen. Einschränkend gilt es anzumerken, dass die gestiegene Anerkennung nicht alle ku-

ratorisch Tätigen gleichermaßen betrifft, sondern vor allem denjenigen vorbehalten ist, die als „freie Kuratorinnen/Kuratoren“ oder doch mit einer gewissen institutionellen Unabhängigkeit arbeiten, und dass es unter diesen wiederum lediglich Einzelbeispiele – Harald Szeemann

3 In der Reihenfolge der Nennung vgl. Liam Gillick: „The Bible, the Complete Works of Shakespeare and a Luxury Item“, in: Bauer, S. 5–8; Helmut Draxler: „Der institutionelle Diskurs“, ebd., S. 17–18; Frank Perrin: „Minimal Curating“, ebd., S. 42–45; Hans-Ulrich Obrist: „Deltacurating“, ebd., S. 46–51.

4 Vgl. Kuratorenbericht von Robert Fleck aus dem Jahre 1993, http://www.bmukk.gv.at/medienpool/18437/kunstbericht1993_194_213.pdf, S. 204–205.

5 Markus Brüderlin: „Zur Ausstellung/On the Exhibition“, in: *Das Bild der Ausstellung/The Image of the Exhibition*, Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Institut für Museologie, Wien 1993, S. 7–9, hier S. 7.

6 Ebd.

7 Vgl. etwa Markus Brüderlin: „Das Bild der Ausstellung und die List des Bildes/The Image of the Exhibition and the Ruse of the Image“, in: *Das Bild der Ausstellung*, S. 36–53; Wolfgang Kemp: „Verstehen von Kunst im Zeitalter ihrer Institutionalisierung/Understanding Art in the Age of Its Institutionalization“, ebd., S. 54–67; Ulf Wuggenig und Vera Kockot: „Soziologie des Publikums/Sociology of the Audience“, ebd., S. 82–90.

8 Vgl. Brüderlin: „Zur Ausstellung“, S. 7.

9 Vgl. etwa Anton Vidokle: „Art Without Artists?“, in: *e-flux journal*, Nr. 16, Mai 2010; Susan Hiller und Sarah Martin (Hg.): *The Producers. Contemporary Curators in Conversation*, Baltic, Gateshead 2000; Jens Hoffmann (Hg.): *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist*, Revolver, Frankfurt/Main 2004.

oder Hans-Ulrich Obrist etwa – zu einem Celebrity-Status bringen konnten, wie er traditionell bislang eher Künstlerinnen und Künstlern vorbehalten war.¹⁰ Es ist aber nicht von der Hand zu weisen, dass ebendieser herausragende, wenn auch rare soziale Status zu der Attraktivität des Berufs Kurator beigetragen hat, wie sie sich weltweit in der Gründung von Ausbildungsprogrammen der Curatorial Studies niederschlägt. Da ich selbst in den Aufbau eines solchen Programms involviert bin¹¹, stellt den Hintergrund des Folgenden nicht zuletzt die Frage dar, wie eine Subjektivierungsform im Feld des Kuratorischen aussehen könnte, wenn sie sich nicht auf die Herausbildung einer individualisierten Handschrift des Ausstellens, die Bildung globaler Netzwerke oder eine größtmögliche öffentliche Sichtbarkeit beschränkt. Anders ausgedrückt: Welche Optionen bietet der Sonderstatus der Rolle „Kurator“ für kuratorisches Handeln, wenn man ihn als symbolisches Kapital im Sinne Pierre Bourdieus versteht, als ein „Kapital an Anerkennung“, das der- oder demjenigen, der oder dem es zuerkannt wird, erlaubt, symbolische Wirkung innerhalb einer Gruppe auszuüben, die über die gleichen Wahrnehmungs- und Bewertungskategorien verfügt.¹²

Mit dieser Perspektivierung soll der Akzent letztlich von der Profession der Kuratorin, des Kurators auf den Handlungsaspekt des „Kuratierens“ verlagert und die Zuordnung der beiden Begriffe zueinander als mögliche, aber nicht notwendige Option innerhalb der im Feld vollzogenen Aushandlungen und Kämpfe um die Teilhabe an der Bedeutungsstiftung behandelt werden. Denn sowohl in seiner historischen

Genese als auch in seiner zeitgenössischen Ausprägung erweist sich das Kuratorische als ein Feld, in dem vonseiten ganz unterschiedlicher Professionen Ansprüche erhoben werden. Um entsprechend das Kuratieren zunächst getrennt von der Profession zu betrachten, lässt es sich als ein Handlungsmodus im Feld des Kuratorischen beschreiben, das diejenigen Techniken, Verfahren und Fertigkeiten umfasst, die auf das Öffentlichwerden von Kunst und Kultur gerichtet sind. Unter den Bedingungen von Präsentationalität bindet Kuratieren das Zusammenstellen von Subjekten, Objekten, Orten und Informationen und die Bestimmung ihres Verhältnisses zueinander ein. Insofern umfasst es ein breites Spektrum möglicher Aktivitäten, die deutlich über die Ursprungsbedeutung des lateinischen „curare“ im Sinne von „sorgen“ und „pflegen“ hinausgehen, um vermehrt den Aspekt der Vermittlung in den Vordergrund zu rücken. Administrative und organisatorische Anteile sind dabei aufs Engste verschränkt mit gestalterischen und interpretativen; Fertigkeiten des Auswählens, Ordnen und Präsentierens sind ästhetisch wie auch sozial oder ökonomisch konditioniert. Die Aktivität des Kuratierens manövriert an der Schwelle öffentlichen Erscheinens und lässt dabei die Unterscheidung zwischen einem künstlerischen Exponat, das sowohl sich selbst als auch „etwas“ zeigt¹³, und einer Ausstellung als Werk, die über die Exponate auch immer sich selbst zu sehen gibt, verschwimmen. Von dieser Schwelle aus besitzt kuratorisches Handeln ein selbstreflexives, prozessuales Potenzial, das das Zusammengestellte in den Zustand des Werdens versetzt.

Wer aus welcher Position heraus Anteil am Prozess des Zeigens und Sichzeigens, des Auftretens von Kunst hat, setzt Entscheidungen und Aushandlungen der verschiedenen Akteurinnen und Akteure im Feld voraus. Diese gewinnen ihr Profil und ihre Ausrichtung im Verhältnis zu den jeweiligen gesellschaftlichen Vorgaben und Entwicklungen. Im historischen Rückblick zeigt sich die Entstehung einer kuratorischen Instanz eng verknüpft mit der Herausbildung der grundsätzlich auf Vermittlung angelegten institutionellen und professionellen Strukturen im Kunstfeld, die Cynthia und Harrison White 1965 in ihrer grundlegenden Studie zur Entwicklung der französischen Kunstinstitutionen im 19. Jahrhundert als „dealer-critic system“ beschrieben haben.¹⁴ Im Laufe des 19. Jahrhunderts entfaltete sich kuratorische Arbeit zu einer profilbildenden Tätigkeit für Museumsdirektoren und Mitarbeiter, die sich diesen Bereich von Anfang an mit Galeristen, Händlern und vor allem Künstlern teilten. Die Formate für die Präsentation von Kunst entwickelten und veränderten sich entsprechend bis weit in das 20. Jahrhundert hinein unter selbstverständlicher Einbindung der verschiedenen professionellen Rollen. Künstlerinnen und Künstler von Thomas Gainsborough über Gustave Courbet bis Marcel Duchamp oder Edward Steichen, Galeristinnen und Galeristen wie Paul Durand-Ruel und Herwarth Walden sowie Museumsleiterinnen und -leiter wie Charles Eastlake, Alexander Dorner und Alfred Barr leisteten in unterschiedlicher Weise Beiträge zur Ausweitung, zur Verschiebung und zur Neuformulierung der Möglichkeiten, mit denen Kunst der Öffentlichkeit begegnet.

Dass die Aktivitäten, die mit dem Öffentlichwerden von Kunst verbunden sind, vorrangig von der Profession der Kuratorin, des Kurators in Anspruch genommen werden, dass sich eine solche Profession überhaupt erst herausbildete und zu Prominenz gelangte, verdankt sich wesentlich zwei Entwicklungsetappen des Kunstfeldes in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die erste ergab sich im Zuge der Ausweitung des Kunstbetriebs im Laufe der 1960er-Jahre, mit der neben dem sich stark erweiternden Kunstmarkt auch eine schnell wachsende Zahl sammelnder und ausstellender Kunstinstitutionen und publizistischer Organe und damit ein gestiegener Personalbedarf sowie das Aufkommen neuer Berufe einhergingen. Zu diesen zählte der freie Kurator – für den seither Harald Szeemann

10 Auf den Celebrity-Status Harald Szeemanns bin ich an anderer Stelle ausführlicher eingegangen: „Celebrity Shifts. Curators, Individuals and Collectives“, in: Mona Schieren und Andrea Sick (Hg.): *Look at me. Celebrity Culture at The Venice Art Biennale*, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg 2011, S. 180–191.

11 An der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig besteht seit dem Oktober 2009 das postgraduale Masterprogramm *Kulturen des Kuratorischen* (<http://www.kdk-leipzig.de/>).

12 Vgl. Pierre Bourdieu: *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, S. 171, 173.

13 Vgl. Martin Seel: *Die Ästhetik des Erscheinens*, Hanser Verlag, München 2000, S. 176.

14 Vgl. Harrison C. White und Cynthia A. White: *Canvases and Careers. Institutional Change in the French Painting World*, Wiley, New York 1965.

immer wieder als prototypisch angeführt wird – ebenso wie die auf Bildung und Vermittlung ausgerichteten Professionen innerhalb der Kultureinrichtungen. Aber versteht man das Kuratorische als ein kulturelles Subfeld¹⁵, das auf die Bedingungen und Potenziale der Präsentation von Kunst ausgerichtet ist, so begannen im Zuge dieser Ausweitung und Ausdifferenzierung auch die Verhandlungen darüber, wer wie und in welchem Maße an der Bedeutungstiftung beteiligt ist, die sich im Prozess des Öffentlichwerdens abspielt. Die Übertritte zwischen den professionell designierten Aufgabebereichen von Künstlerinnen und Künstlern einerseits und denjenigen von Kritikerinnen und Kritikern, Kunsthistorikerinnen und -historikern, Kunstsoziologinnen und -soziologen oder Kuratorinnen und Kuratoren andererseits kennzeichnen die sich in den 1960er-Jahren entwickelnden Formen der kulturellen Praxis. Bezogen auf Fragen des Ausstellens markieren die institutionenkritischen Strategien etwa von Marcel Broodthaers, Daniel Buren oder Lawrence Weiner stellvertretend die künstlerische Aneignung von Veröffentlichungspraktiken, die in der Aufgabenverteilung bis dahin vorrangig Kuratorinnen und Kuratoren zugeordnet waren. Demgegenüber waren die kuratorischen Experimente von Lucy R. Lippard, Lawrence Alloway, Marcia Tucker, Seth Siegelaub, Germano Celant und eben auch Harald Szeemann auf die mit (künstlerischem) Werkcharakter behafteten Gestaltungen des Ausstellungsformats gerichtet. Als Gegenbewegung zur Ausdifferenzierung des Feldes vollzog sich damit, wenn man so will, eine Entdifferenzierung nicht nur der Künste, sondern auch der professionellen Arbeitstei-

lung: ein produktiver Wettstreit letztlich um den Anspruch auf Kreativität, Autorschaft und die daran gebundenen Privilegien. In seinem Verlauf löste sich die Ausstellung als traditionelles Medium des öffentlichen Auftritts von Kunst sowohl aus ihrer institutionellen Anbindung als auch aus ihren angestammten räumlichen Strukturen. Events im öffentlichen Raum, Kataloge, Einladungskarten oder Interviews etablierten sich als mit der Präsentation im institutionellen Ausstellungsraum gleichrangige kuratorische Publikationsformate, deren Ausgestaltung von Künstlerinnen und Künstlern ebenso wie von Kuratorinnen und Kuratoren betrieben wurde.¹⁶ Die gegenseitige Aneignung von Aufgaben und Verfahren, die über die Weise des öffentlichen Auftritts bestimmen, zielte letztlich darauf ab, an der Erzeugung von Aufmerksamkeit teilzuhaben, die der jeweiligen institutionenkritischen Ausrichtung Resonanz und Effekte verlieh und der künstlerischen Haltung zu Anerkennung verhalf.

Mit der zweiten Etappe der an der Stellung des Kurators beteiligten Entwicklung des Kunstfeldes findet sich diese Durchsetzungsstrategie dann vor allem eingebettet in die vielfältigen Vermarktungsansätze, die sich als Reaktion auf die Anforderungen der Globalisierung herausbildeten. Gestützt durch Mobilisierung von Personen, Gütern und Informationen sowie die weltweite Ausbreitung der Märkte, entwickelte sich insbesondere die „Biennialisierung“ zu einem Symptom des Ausstellungswesens¹⁷, zu dem die Subjektposition der international anerkannten Kuratorin, des international anerkannten Kurators synergetisch passte: Als durch die Reputation ihres/seines Namens bereits aus-

gewiesene und beglaubigte Instanz kann sie/er die Sondierung, Auswahl und Bündelung von künstlerischen Einzelpositionen innerhalb einer ansonsten unübersichtlich gewordenen Kunstwelt übernehmen. Die ihr/ihm zugeschriebenen Kompetenzen der Netzwerkbildung machen sie/ihn zum Garanten des Erfolgs von auf internationale Beachtung ausgelegten Ausstellungsprojekten, unabhängig von Austragungs- oder Herkunftsort. An ihre/seine Reputation können Veranstalter zur Nobilitierung der eigenen Lokalität anknüpfen, ohne dass die Eigenschaften oder Qualitäten des zu Zeigenden oder Gezeigten bereits Erwähnung gefunden hätten. Anstatt (wie in den 1960er- und 1970er-Jahren) als Propagatorinnen und Propagatoren, Verteidigerinnen und Verteidiger und zugleich Mitentwicklerinnen und -entwickler spezifischer ästhetischer und gesellschaftspolitischer Neuausrichtungen in der Kunst zu agieren, finden sich Kuratorinnen und Kuratoren seit Beginn der 1990er nicht selten in der Rolle von Handlungsreisenden, die das Veranstaltungsformat Ausstellung im Sinne des Exports westlicher Kulturkonzepte und im Dienste der Ökonomisierungsstrukturen von weltweitem Kunsthandel, Tourismus und Städtemarketing zum Einsatz bringen.

Dabei erweist sich die Subjektivierungsform als hybrid: Einerseits exemplifiziert die Position der Kuratorin, des Kurators ebenjene Sichtbarkeit, die sich von der gelungenen Realisierung eines „Projekts“ ableitet, wie sie Luc Boltanski und Ève Chiapello für die „projektbasierte Polis“ beschrieben haben; die Tätigkeiten des Kuratierens bündeln darin die Eigenschaften „immaterieller Arbeit“ und über-

nehmen damit auch die prekären Arbeitsbedingungen, die mit einer solchen postfordistischen Arbeitsform nicht selten einhergehen.¹⁸ Zugleich aber greift die Subjektposition der Kuratorin, des Kurators andererseits in ihrer Partizipation an auktorialen Privilegien, wie sie ansonsten vor allem Künstlerinnen und Künstlern zugestanden werden, auf eine modernistische Zuschreibung von Individualität und Originalität zurück. Damit treten vermittelnde Tätigkeiten (erneut) gegenüber solchen der Produktion zurück. Die Attraktivität, die die Position der Kuratorin, des Kurators auch

15 Zum Feldbegriff nach Pierre Bourdieu vgl. Pierre Bourdieu und Loïc J. Wacquant: *Reflexive Anthropologie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 1996.

16 Ausführlich zum Verhältnis der Künstler um Seth Siegelaub und zu Veröffentlichungsstrategien und -formaten vgl. Alexander Alberro: *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, MIT Press, Cambridge, Mass./London 2003.

17 Diesem Phänomen sind die Auseinandersetzungen in folgendem Werk gewidmet: Elena Filipovic, Marieke van Hal und Solveig Øvstebø (Hg.): *The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2010.

18 Vgl. Luc Boltanski und Ève Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus*, UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz 2003, S. 147 ff.; Toni Negri, Maurizio Lazzarato und Paolo Virno: *Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion*, ID-Verlag, Berlin 1998; übertragen auf das kuratorische Feld: Beatrice von Bismarck: „Kuratorisches Handeln. Immaterielle Arbeit zwischen Kunst und Managementmodellen“, in: Marion von Osten (Hg.): *Norm der Abweichung*, Edition Voldemeer/Springer Verlag, Zürich/Wien/New York 2003, S. 81–90.

für die benachbarten Disziplinen des Tanzes oder Theaters besitzt, leitet sich – über die kollektiven und verzeitlichten Strukturen hinaus, die Ausstellung und Aufführung in Beziehung zueinander setzen – nicht zuletzt aus diesem aus der Unsichtbarkeit vermittelnder Rollen heraushebenden Potenzial ab. Der Celebrity-Status, der so auf die Rolle der Kuratorin, des Kurators übergegangen ist, bietet diese für professionelle Aneignungen im weiter gefassten kulturellen Feld an und bindet sie in identitätsstiftenden Prozessen im globalisierten Kulturtransfer an.¹⁹

In dieser doppelspurigen Akkumulation symbolischen Kapitals – als ideale Verkörperung postfordistischer Kompetenzen und Handlungsweisen einerseits und in der Partizipation am außeralltäglichen Künstlerstatus andererseits – liegt ein wesentlicher Auslöser für die von Künstlerinnen und Künstlern geäußerte Kritik an Kuratorinnen und Kuratoren, in der sich die eingangs erwähnten Ansprüche auf Subjektivierungen, auf Bedeutung stiftende Macht, auf Kreativität und die gesellschaftlichen Privilegien von Autorschaft konkretisieren. Diese Kritik beklagt, wie Daniel Buren bereits 1972 bemängelt hat, dass sie, die Künstlerinnen und Künstler, nur mehr Farbtupfen seien im Kunstwerk der Kuratorinnen und Kuratoren, die ihrerseits, so Buren mehr als 30 Jahre später noch einmal, doch letztlich Nachahmerinnen und Nachahmer der künstlerischen Praxis seien;²⁰ dass sie ihre eigentliche Aufgabe, für Kunstwerke zu sorgen, aus dem Blick verloren hätten;²¹ dass Auswahl an die Stelle von Schöpfung trete²² und dass Kuratorinnen und Kuratoren die Rolle von Koautorinnen, -autoren, wenn nicht

alleinigen Autorinnen, Autoren, im Verhältnis zu den Künstlerinnen und Künstlern übernehmen, zu „Metakünstlerinnen“, „Metakünstlern“ würden und aus einer durch größere ökonomische Sicherheit abgestützten Machtposition die Souveränität der Künstlerinnen und Künstler und ihr kritisches Potenzial einschränkten.²³

Während solche Vorwürfe das den Kuratorinnen und Kuratoren zugewiesene symbolische Kapital zwar angreifen, dadurch aber letztlich erst bestätigen und unterstreichen, stellen andere Stimmen von Künstlerinnen und Künstlern eher die kunstfeldinterne soziale Dynamik in Rechnung, mit der sich Kuratorinnen und Kuratoren in den vergangenen 20 Jahren innerhalb der professionellen und institutionellen Veränderungen des Postfordismus positioniert haben.²⁴ Sie gehen von der Produktivität der Aufhebung vorgegebener Rollen und der Vervielfachung von Stimmen in kuratorischen Prozessen aus.

Beide Haltungen bringen zwar die von Positionierungsprozessen strukturierte Anlage des kuratorischen Feldes zum Ausdruck; die zweite aber versteht diese Anlage darin als in spezifischer Weise fruchtbar. Denn als eine Tätigkeit, die Zusammenhänge herstellt und gestaltet, kann eine kuratorische Arbeit, wenn sie selbstreflexiv ausgelegt wird, nicht zuletzt auch auf die Positionen gerichtet sein, von denen aus sie ausgeführt wird. Kollektiv strukturiert, setzt sie nicht nur eine Vielzahl von Personen mit unterschiedlichen professionellen und disziplinären Hintergründen, Kompetenzen und Interessen in Beziehung zueinander, sondern darin eingebunden auch Aufgaben, Objekte, Räume und Informationen, die an

dem jeweiligen Format des Öffentlichwerdens teilhaben. Die an die Personen, Aufgaben, Objekte, Räume und Informationen gebundenen Kapitalsorten – seien sie, um erneut Bourdieus Differenzierung zu folgen, ökonomisch, sozial, kulturell oder eben symbolisch bestimmt – haben an der dynamischen Ausgestaltung dieser Verhältnisse Anteil, die das kuratorische Handeln ermöglicht und formt, in die es aber auch selbst eingebunden ist. Im Aufbau, in der Definition und im Einsatz einer Subjektposition kann kuratorisches Handeln mithin entscheidend mitwirken.

Im Kontext der auf Kollaboration dringenden Rhetorik zeitgenössischer Arbeitsverhältnisse gewinnt dieses Potenzial zusätzliches Profil, zeichnet sich hier doch eine Verschiebung der Aushandlungsprozesse im Feld ab. Denn hatte sich in den 1960er- und 1970er-Jahren die gegenseitige Übernahme von Aufgaben und Rollen vor allem zwischen Individuen – einzelnen Künstlerinnen, Künstlern und Kuratorinnen, Kuratoren – ereignet, so scheint der Trend zu Kuratorenteams oder -gruppen, der in der Mitte der 1990er-Jahre einsetzte, diese vormalige professionelle Konkurrenz durch Einbindung aufheben zu wollen. Von den Teams der Manifesta von der ersten Ausstellung 1996 bis heute über die 1. Berlin Biennale (1998) von Hans-Ulrich Obrist, Klaus Biesenbach und Nancy Spector, die 6. Caribbean Biennial (1999) von Jens Hoffmann und Maurizio Cattelan, Okwui Enwezors Documenta 11 (2002) in Kassel, Francesco Bonamis 50. Biennale di Venezia (2003) und die dort begonnene Ausstellung *Utopia Station* von Molly Nesbit, Hans-Ulrich Obrist und Rirkrit Tiravanija bis hin zu der von

WHW geleiteten Istanbul Biennial 2009 haben sich Leitungsteams mit Mitgliedern verschiedener Berufsgruppen in den vergangenen gut 15 Jahren zum tragenden Modell für Großausstellungen etabliert. Nur scheinbar tritt dabei die Frage nach der Autorschaft an Ausstellungen hinter die Fragen „Was, wie und für wen?“ zurück²⁵; die Verbindung von Künstlerinnen und Künstlern, Kuratorinnen und Kuratoren und Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern entwickelt vielmehr in Funktion, Einsatz

19 Vgl. Carlo Michael Sommer: „Stars als Mittel der Identitätskonstruktion. Überlegungen zum Phänomen des Star-Kults aus sozialpsychologischer Sicht“, in: Werner Faulstich und Helmut Korte (Hg.): *Der Star. Geschichte – Rezeption – Bedeutung*, Wilhelm Fink Verlag, München 1997, S. 114–124; Peter Ludes: „Aufstieg und Niedergang des Stars als Teilprozess der Menschheitsentwicklung“, ebd., S. 78–98.

20 Vgl. Daniel Buren: „Ausstellung einer Ausstellung“, in: *Documenta 5*, Ausst.-Kat., Museum Fridericianum/Neue Galerie, Kassel 1972, S. 29; ders.: „Where Are the Artists“, in: Hoffmann, S. 26–31.

21 Vgl. Hiller und Martin, S. 14.

22 Vgl. Martha Rosler: „Someone Say ...“, in: Hoffmann, S. 66–67.

23 Vgl. Vidokle.

24 Vgl. Morgan Fisher: „Documenta, a Show of Shows“, in: Hoffmann, S. 34–37; Liam Gillick: *Untitled Statement*, ebd., S. 38 f.

25 Magali Arriola sieht in dem kollektiven kuratorischen Ansatz die Möglichkeit, zumindest vorübergehend die Frage der Autorschaft verschwinden zu lassen; vgl. „Towards a Ghostly Agency. A Few Speculations on Collaborative and Collective Curating“, in: *Manifesta Journal*, Nr. 8, 2009/2010, S. 21–31, hier S. 31.

der jeweiligen Kapitalsorten und inhaltlicher Ausrichtung jedes Mal deutlich unterschiedene Erscheinungsformen von Kollektivität, die ihrerseits die Subjektivierungsform „Kurator“ unterschiedlich ausschöpfen. Für die oben genannten Beispiele sei dabei zwischen temporären, anlass- oder projektgebundenen Formen der Zusammenarbeit zum einen und Gruppen oder Kollektiven zum anderen unterschieden. Zusammenschlüsse, die – wie etwa Jens Hoffmanns Kooperation mit Maurizio Cattelan und Francesco Bonamis Verteilung der kuratorischen Verantwortung auf viele Kuratorinnen und Kuratoren sowie Kuratorenteams in Venedig – durch eine bestimmte Veranstaltung motiviert sind, setzen den Typus des Teams oder der „Projekt“-basierten Kooperation fort, der sich seit den 1970er-Jahren immer stärker in künstlerischen wie auch erzieherischen und wirtschaftlichen Zusammenhängen formiert hat. Er verlässt sich auf Synergieeffekte gebündelter Expertenschaft und variierter Methoden und Verfahren und nicht zuletzt auf die Multiplikation bereits vorhandenen symbolischen Kapitals, an dessen Wachstum die Teammitglieder auch nach Beendigung der Zusammenarbeit partizipieren. Kollektive wiederum, die in wiederkehrender Formation unter gemeinsamem Namen sowohl kuratorisch als auch künstlerisch aktiv sind – wie WHW für ihre erste gemeinsam organisierte Ausstellung 2000 in Zagreb, ihre ausstellende Teilnahme an *Collective Creativity* in der Kunsthalle Fridericianum in Kassel 2005 und die kuratorische Leitung der Istanbul Biennial 2009 oder auch Raqs Media Collective für ihre künstlerische Teilnahme etwa an der Documenta 11 in Kassel oder die kuratorische Konzeption des

Bozener Ausstellungsteils *The Rest of Now* der Manifesta 7 (2007) –, machen sich als Gruppe einen Namen mit auktorialen Eigenschaften und Privilegien, agieren in ihrem gemeinschaftlichen Rollenwechsel zwischen kuratorischen und künstlerischen Auftritten, vergleichbar den individualisierten wechselseitigen Aneignungen zwischen Kuratorinnen/Kuratoren und Künstlerinnen/Künstlern der 1960er- und 1970er-Jahre. Vordergründig nutzen beide Varianten kooperativer Strukturen die postfordistische Anforderung kollektiver projektförmiger Arbeit; das Verständnis kuratorischer Arbeit und der daran geknüpften inhaltlichen Zielsetzungen differiert jedoch. Im einen Fall liegt der Ausstellung ein arbeitsteiliges Modell zugrunde, im anderen eine individuell nicht mehr eindeutig zuordenbare Kompetenz, die einmal stärker künstlerisch, einmal kuratorisch ausgerichtet ist. Was für die einen eine multiprofessionelle Absicherung und Ausweitung der Perspektiven bedeutet, stellt sich bei den anderen als eine Form der Zuspitzung der konzeptionellen Ausrichtung dar.

Eine dritte Form kuratorischer Kollektivität schließlich integriert die Frage nach dem symbolischen Kapital der Kuratorenrolle strukturell und exponiert damit nicht zuletzt Anerkennungszuschreibungen selbst. Sie kuratiert die Position der Kuratorin, des Kurators. Im Zentrum stehen Sprecherpositionen, die sich im Verhältnis zu den von ihnen übernommenen Aufgaben und den professionellen Zugehörigkeiten kontinuierlich kontextbedingt und relational verschieben. Sowohl von einem Projekt zum nächsten als auch innerhalb von Projekten wechseln sie zwischen den Rollen von

Kuratorin, Kurator und Künstlerin, Künstler, übernehmen aber auch solche, die anderen gesellschaftlichen Feldern entstammen, etwa diejenigen der Moderatorin, des Moderators, der Kritikerin, des Kritikers, der Schauspielerin, des Schauspielers, der Interviewpartnerin, des Interviewpartners, der Aktivistin, des Aktivisten, der Lehrerin, des Lehrers, der Regisseurin, des Regisseurs, der Produzentin, des Produzenten, der Gestalterin, des Gestalters, der Dokumentaristin, des Dokumentaristen oder der Ethnologin, des Ethnologen. Innerhalb des Tätigkeitsspektrums kuratorischen Handelns setzen diese Ansätze darauf, die sozialen Wertzuschreibungen – Ruhm, Reputation, Status – mit den Regeln, nach denen ihre Verteilung in den unterschiedlichen professionellen Feldern erfolgt, zu nutzen und gegeneinander auszuspielen. Mit je unterschiedlicher sozialer Organisationsstruktur und gesellschaftspolitischen Akzentsetzungen behandeln die Praxisformen etwa von Maria Lind oder Marion von Osten die eigene Rolle ebenso wie jene der anderen an ihren Projekten Mitwirkenden und stellen dabei die Vorannahmen und Voraussetzungen dieser Rollen genauso zur Disposition wie die an sie geknüpften sozialen Hierarchien, Machtstrukturen und ökonomischen Bedingungen. In der Konstellation, die ihre Projekte konstituieren, bestimmen sie die Verhältnisse der Kuratorin, des Kurators zu allen anderen Akteurinnen und Akteuren sowie Aktagonisten. Sie weisen diese Position damit nicht nur als temporär und gestaltbar aus, sondern sie verändern das operative Potenzial des der Rolle zugewiesenen symbolischen Kapitals. Insofern hängen seine Konstitution und seine

Effekte von den Regeln und Bedingungen innerhalb des jeweiligen Feldes ab, die sich ihrerseits gleichsam in ihm abbilden. Das Aufbrechen des in den vergangenen 50 Jahren immer wieder naturalisierten Zusammenhangs zwischen der Rolle der Kuratorin, des Kurators einerseits und den Aufgaben andererseits, die das Kuratieren umfassen kann, ermöglicht, die jeweils mit ihnen assoziierte symbolische Kapitalisierung zu exponieren. Neben den Tätigkeiten und den professionellen Rollen treten damit auch die unterschiedlichen Formen des Renommées in Beziehung zueinander, aber auch zu den globalisierten Austragungsorten und -kontexten mit ihren jeweiligen Erwartungen und Bedingungen sowie den verschiedenen in die kuratorische Konstellation eingebundenen Materialien. So wie ihr Einsatz in verschiedenen gesellschaftlichen Feldern die jeweiligen Kategorien des Glaubens, der geteilten Wahrnehmungs- und Bewertungskategorien freilegt, auf deren Basis die Anerkennung verliehen wird und die Nobilitierung, aber auch die Diskreditierung erfolgt, nehmen sie teil an der Gestaltung der Relationen innerhalb einer kuratorischen Situation. Die Kuratorin, den Kurator zu kuratieren bedeutet somit, den Fokus von der Subjektposition auf eine Handlungsweise zu verschieben, die weniger auf quantitative Verknüpfung als auf qualitative Ausformulierung kontinuierlich entstehender Verhältnisse im Sinne eines selbstreflexiven Kritikbegriffs besteht.

Bei diesem Beitrag handelt es sich um eine erweiterte und leicht veränderte Fassung des Textes „Curating Curators“, der zuerst in *Texte zur Kunst*, Heft 86, Juni 2012, S. 43–61, veröffentlicht wurde.

Curating Curators

Beatrice von Bismarck, born 1959, lives in Leipzig and Berlin and is a professor at the Academy of Visual Arts Leipzig for Art History and Visual Culture (HGB). 1989–1993: Städel Museum, Frankfurt/Main, curator of twentieth-century art. 1993–1999: Leuphana University Lüneburg, co-founder and co-director of the project-space "Kunstraum der Universität Lüneburg." 2000: co-founder of the project-space "/D/O/C/K-Projektbereich" at the Academy of Visual Arts Leipzig and initiator of the study program "Cultures of the Curatorial." 2003–2011: vice-director of the Academy of Visual Arts Leipzig.

"d documenta – konferenz auf dem weg zur documenta 13" (conference on the way to documenta 13) was the title of a conference held at Castello di Rivoli in Turin on September 18 and 19, 2009. On the invitation of the appointed director of documenta 13, Carolyn Christov-Bakargiev, and supported by the Goethe-Institut Turin and the Institut für Auslandsbeziehungen (Institute for Foreign Cultural Relations, ifa), all living documenta directors (and, if they had already passed away, their former colleagues or contemporary witnesses) convened for an exchange in the form of lectures. Ranging from Heiner Georgsdorf, speaker of the board of trustees of the Arnold-Bode Foundation and a close friend of the documenta founder, to art historian and documenta chronicler Walter Grasskamp; from Jean-Christophe Ammann, member of Harald Szeemann's work group for documenta 5, to the previous directors since 1977, Manfred Schneckenburger, Rudi Fuchs, Jan Hoet, Catherine David, Okwui Enwezor, and Roger M. Buergel—all participants were asked to present and, if necessary, revise "their" large-scale shows.¹ This concept brings to bear an event format that in the past twenty or more years has gained a certain dominance in dealing with curatorial issues: the sequence of individualized, first-hand reports with a celebrity touch. Curators appear on behalf of the participating artists and everyone else involved, attaining the status of authors of the exhibitions they are in charge of and, what is more, interpreting them themselves.

The historical background against which this focus on the curators has emerged may

have originally been one that reflects on the institutions. Two events initiated in 1992–93 may be considered representative of such context-oriented thematic explorations: first of all, the "A New Spirit in Curating?" conference that Ute Meta Bauer organized at Künstlerhaus Stuttgart in 1992 and the *curated by* exhibition series initiated by Christian Meyer at Heiligenkreuzerhof in Vienna, the former exhibition venue of the University of Applied Arts Vienna.² Both concepts intended to draw attention to the fact that exhibitions are not simply neutral display tools at the service of the art they present, but that they contribute to endowing art and culture with meaning. In this respect, the role of the

1 See http://www.artdaily.com/index.asp?int_sec=11&int_new=31859&int_mod=2 (accessed May 16, 2012).

2 Ute Meta Bauer, artistic director of the Künstlerhaus Stuttgart, invited Liam Gillick, John Miller, Helmut Draxler, Laura Cottingham, Frank Perrin, and Hans-Ulrich Obrist, among others, to the conference "A New Spirit in Curating?" See also Ute Meta Bauer, ed., *Meta 2: A New Spirit in Curating?* (Stuttgart: Künstlerhaus, 1992). The four exhibition projects presented by Christian Meyer (Galerie Metropol) include: *Live in your Head*, January 9 to February 12, 1993, curated by Robert Nickas; *Travelogue, Reisetagebuch*, February 25 to March 27, 1993, curated by Jackie McAllister; *Future Perfect*, April 7 to May 15, 1993, curated by Dan Cameron; *Das Bild der Ausstellung*, May 27 to July 17, 1993, curated by Markus Brüderlin.

curator was explored, but also possible professional legitimation and disciplinary correlation, the curator's position in relationship to other players in the art world, the different conceptions of practice, as well as attributed or assumed power.³ The four exhibitions in Vienna were each quintessentially understood, in the sense of urgent expression, to offer a subjectivized curatorial perspective. Financially supported by federal curator Robert Fleck,⁴ they lent themselves to interpretation as attempts to offensively counter the critique (as first arose in the 1970s) of the dominant definitional power of the curator, especially when it comes to group exhibitions, by focusing on the conditions and potential of exhibitions in and of themselves. Instead of viewing exhibitions as engaging in competition with artistic works, it sounds more as if they were being treated as an equal cultural medium. As Markus Brüderlin noted, the objective in contrasting the four exhibitions was to once again put the role of the curator up for discussion.⁵ Here the format "exhibition" itself was used as a vehicle: whereas Robert Nickas, with his *Live in Your Head*, spanned a historical axis to the legendary show of Harald Szeemann's *When Attitudes Become Form*—the exhibition that established the curatorial stance upon which Szeemann built his reputation and his working approach as a freelance curator—the two following presentations burst the temporal conventions of the exhibition medium. In *Travelogue, Reisetagebuch*, Jackie McAllister underscored the processuality and mobility of artistic practice, while *Future Perfect*, curated by Dan Cameron, allowed perspectives of future and past to intermingle. The last contribution

to the series, Markus Brüderlin's *Das Bild der Ausstellung*, was conceived as a substitute exhibition,⁶ an exhibition of exhibitions that for its part integrated the preceding three exhibitions into the vantage point assumed here. The catalogue accordingly revolves around the conditions under which various players collaborate to create an exhibition, but also around the audience, the art institution, and most especially the artists themselves, who turn this thematic exploration into an exhibitible sight.⁷

Looking back into history, these formats testified to the conveyance of sociological field theory, especially the theories put forth by Pierre Bourdieu,⁸ whereby the various players—both individuals and institutions—are understood to be involved in dynamic, relational processes of positioning.

In the end, however, such event formats demonstrated a shift in attention, giving curators priority over art, the artists, and the exhibitions that garnered significance only as works of their organizers. They thus contributed to forming a subject position in the field of art that since then has won outstanding status. A subject position that vis-à-vis other positions, such as that of the critic or theorist, has gained in importance and entered into a competitive relationship to the artists themselves in the discursive field. This is the reason for debates on the question of which role in the art field is at the service of whom, for the polemics on "art without artists," for the defense scenarios seeking to protect artists against monopolizing curators who act according to their own logic, for the provocatively catalyzing question of whether artists and not curators should curate the documenta

in the future, for the strategies of refusal, appropriation, and transgression with which artists respond to the curators' area of work—in short, the reason for the entire repertory of debate, not seldom based on emotionalized, professional alliances, addressing the claim to subjectivities, the power to endow meaning, creativity, and the social privileges of authorship.⁹

Instead of continuing to define curators in their binary antagonism to artists, what I would like to do in the following is to question their specific scope of action in the art field in light of the special status they have attained in the past twenty years. It must be noted, however,

that the heightened recognition does not equally apply to all curators but is mainly reserved to those who work as "freelance curators" or are at least to a certain extent independent of institutions, and that among those curators only a few—Harald Szeemann or Hans-Ulrich Obrist—have attained the kind of celebrity status traditionally reserved for artists.¹⁰ Yet it cannot be denied that precisely this exceptional, albeit rare, social status has contributed to the attractiveness of "curator" as a profession, as it manifests itself worldwide in the establishment of "curatorial studies" programs. Since I myself am involved in developing such a program,¹¹

3 In the order mentioned, see: Liam Gillick, "The Bible, the Complete Works of Shakespeare and a Luxury Item," Helmut Draxler, "Der Institutionelle Diskurs," Frank Perrin, "Minimal Curating," Hans-Ulrich Obrist, "Deltacurating," in Bauer, *Meta 2: A New Spirit in Curating?*, pp. 5–8, 17–18, 42–45, and 46–51.

4 See the curatorial report by Robert Fleck from the year 1993, pp. 204–5: http://www.bmukk.gv.at/medienpool/18437/kunstbericht1993_194_213.pdf (accessed August 10, 2012).

5 Markus Brüderlin, "On the Exhibition," in *The Image of the Exhibition*, ed. University of Applied Arts Vienna, Institute for Museology (Vienna: Hochschule für Angewandte Kunst, 1993), pp. 7–9, esp. p. 7.

6 Ibid.

7 On the contributions to the catalogue, see for instance: Markus Brüderlin, "The Image of the Exhibition and the Ruse of the Image," Wolfgang Kemp, "Understanding Art in the Ages of Its Institutionalization," Ulf Wuggenig and Vera Kockot, "Sociology of the Audience," in *ibid.*, pp. 36–53, 54–67, and 82–90.

8 See Brüderlin, "On the Exhibition," p. 7.

9 See, for example, Anton Vidokle, "Art Without Artists?" in *e-flux journal* 16 (May 2010); Susan Hiller and Sarah Martin, eds., *The Producers: Contemporary Curators in Conversation* (Newcastle: BALTIC Centre for Contemporary Art, 2000); Jens Hoffmann, *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist* (Frankfurt am Main: Revolver, 2004).

10 I have gone into more detail on the celebrity status of Harald Szeemann elsewhere. See Beatrice von Bismarck, "Celebrity Shifts: Curators, Individuals and Collectives," in *Look at Me: Celebrity Culture at The Venice Art Biennale*, ed. Mona Schieren and Andrea Sick (Nuremberg: Verlag für moderne Kunst, 2011), pp. 180–91.

11 At the Academy of Visual Arts Leipzig (HGB), there has been a postgraduate Master's program in place titled "Cultures of the Curatorial" since October 2009; see: www.kdk-leipzig.de.

the background of the following is formed not least by the question of what the form of subjectivization in the curatorial field might look like if it were not limited to establishing an individualized signature of exhibiting, the formation of globalized networks, or the highest possible public visibility. In other words, what options does the special status of the role of the “curator” have to offer for curatorial action if it is understood as symbolic capital in the sense of Pierre Bourdieu, as a “capital of recognition” that allows the person to whom it is attributed to have a symbolic impact within a group possessing the same categories of perception and evaluation?¹²

Setting this perspective is ultimately meant to shift the focus from the profession of curator to the aspect of “curating” as an activity and to treat the connection of both terms to each other as a possible but not necessary option within the field of negotiations and struggles for participating in the endowment of meaning. Regarding both its historical genesis and contemporary manifestations, the curatorial field proves to be one in which demands are raised by the most varied professions. When first taking a look at curating apart from the profession, it can be described as a mode of action in the curatorial field, which includes techniques, methods, and skills aimed at making art and culture public. Under the conditions of presentationality, curating integrates the compilation of subjects, objects, places, and information, as well as the determination of their interrelations. In this respect, it comprises a broad range of possible activities that clearly goes beyond the original meaning of the Latin word *curare*, in the sense

of looking after and preserving, to increasingly bring the aspect of mediation to the fore. Administrative and organizational activities are tightly interwoven with creative and interpretative ones; the skills of selecting, sequencing, and presenting are aesthetically but also socially or economically conditioned. The activity of curating maneuvers at the threshold of publicity and blurs the distinction between an artistic exhibit, which also displays itself as “something,”¹³ and an exhibition as an artwork, which always also visibly presents itself via the exhibits. From this threshold, curatorial action possesses a self-reflexive, process-oriented potential that places that which is compiled in a state of becoming.

Who takes part from which position in the process of presentation and self-presentation of the appearance of art is based on decisions and negotiations among the different players in the field. They gain their profile and orientation in relation to respective social standards and developments. Looking back in history, one can see that the origin of curatorial authority is closely tied to the formation of basically mediating institutional and professional structures in the art field, the way Cynthia and Harrison White described them in their seminal study from 1965 on the development of French art institutions in the nineteenth century as a “dealer-critic system.”¹⁴ Over the course of the nineteenth century, curatorial work developed into a profile-creating activity for museum directors and staff who from the very start shared this area with gallerists, dealers, and especially artists. The formats for presenting art developed and changed accordingly until well into the twentieth century, quite naturally involv-

ing various professional roles. Artists such as Thomas Gainsborough, Gustave Courbet, Marcel Duchamp, and Edward Steichen; gallerists such as Paul Durand-Ruel and Herwarth Walden; and museum directors including Charles Eastlake, Alexander Dorner, and Alfred Barr all contributed in different ways to expanding, shifting, and reformulating the possibilities of art’s encounter with the public.

That the activities connected to the publicity of art are predominantly carried out by the profession of the curator, and that such a profession emerged and became prominent in the first place, is owed considerably to two development stages of the art field that evolved in the second half of the twentieth century. The first unfolded in the wake of the growth of the art world in the 1960s, with the strongly expanding art market accompanied by a rapidly growing number of collecting and exhibiting art institutions, the increase in art magazines, the attendant increase in the need for professional staff, and the emergence of new professions. Among the latter was the independent curator—for whom Harald Szeemann is repeatedly mentioned as a prototype—but also professions within cultural institutions oriented toward education and mediation. But if curating is grasped as a cultural subfield¹⁵ geared to the conditions and potentials of presenting art, then what also commenced in the wake of these expansions and differentiations were the negotiations on who participates in which way and to what extent in the endowment of meaning as takes place in the process of publicity. The mutual crossing between the professionally designated fields of activities of artists, on the one

hand, and those of critics, art historians, art sociologists, or curators, on the other, is characteristic of the cultural forms of practice that developed in the 1960s. Regarding the question of exhibiting, the institution-critical strategies of a Marcel Broodthaers, Daniel Buren, or Lawrence Weiner exemplarily mark the artistic appropriations of publicity practices, which in the assignment of tasks had until then been predominantly meant for curators. On the other hand, the curatorial experiments of Lucy R. Lippard, Lawrence Alloway, Marcia Tucker, Seth Siegelaub, Germano Celant, and also Szeemann were directed toward the designs of the exhibition format bearing the character of an (artistic) work. As a countermovement to the differentiation of the field, a “de-differentiation,” if you will, took place not only of the arts but also of the professional division of labor—ulti-

¹² Pierre Bourdieu, *Practical Reason: On the Theory of Action* (Stanford: Stanford University Press, 1998), p. 111.

¹³ See Martin Seel, *Die Ästhetik des Erscheinens* (Munich: Carl Hanser Verlag, 2000), p. 176.

¹⁴ Harrison C. White and Cynthia A. White, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1965).

¹⁵ On the concept of field according to Pierre Bourdieu, see Pierre Bourdieu and Loïc J. Wacquant, *An Invitation to Reflexive Sociology* (Chicago: University of Chicago Press, 1992).

mately a productive competition for the claim to creativity, authorship, and the privileges associated with them. Throughout this competition, the exhibition as the traditional medium for the publicity of art detached itself from both its institutional ties and its traditional spatio-temporal structures. Events in public space, catalogues, invitation cards, or interviews—developed by artists as well as curators—established themselves as curatorial publication formats on a par with the presentation in institutional exhibition spaces.¹⁶ The mutual adoption of tasks and methods determining the mode of publicity were ultimately aimed at partaking in the creation of attention that lent the respective institution-critical orientation resonance and effectiveness and helped grant recognition to artistic positions.

With the second stage in the development of the art field having to do with defining the status of the “curator,” this strategy of assertion can then mainly be found embedded in the diverse marketing approaches that emerged in response to the demands of globalization. Supported by the mobilization of persons, goods, and information, and the global expansion of the markets, “biennialization,” in particular, became a symptom of the exhibition business,¹⁷ to which the subject position of the internationally acknowledged curator fit quite well in terms of synergy. As an authority qualified and accredited through the reputation of his or her name, the curator can take charge of sounding out, selecting, and bundling individual artistic positions in an otherwise confusing art world. The competences of networking attributed to the curator make him or her the guarantor of success

in exhibition projects seeking international recognition, regardless of the venue or place of origin. Organizers can latch on to the curators’ reputations to ennoble their own locality without even having to mention the features or qualities of what will or has been shown. Instead of acting (as in the 1960s and 1970s) as propagators and defenders, but also co-developers of specific aesthetic and sociopolitical reorientations in art, curators since the early 1990s often find themselves in the role of traveling salespersons, implementing the event format “exhibition” in the sense of exporting Western cultural concepts, and at the service of economization structures of the global art trade, of tourism and city marketing.

In the process, the form of subjectivization proves to be hybrid: on the one hand, the position of the curator exemplifies the visibility derived from successfully realizing a “project,” as Luc Boltanski and Ève Chiapello described it for the “project-based polis.” Here, the activities of curating bundle the features of “immaterial labor” and simultaneously acquire the precarious working conditions that not seldom come with such post-Fordist forms of labor.¹⁸ But on the other hand, the curator’s subject position—in his or her enjoyment of authorial privileges that are otherwise conceded foremost to artists—simultaneously reverts to a modernist attribution of individuality and originality. The attractiveness that the position of the curator also possesses for the neighboring disciplines of dance and theater is derived—beyond the collective and temporalized structures that set exhibition and performance in relation to each other—not least from the potential of stepping out of the invis-

bility of mediating roles. The celebrity status, which in this manner has passed on to the role of the “curator,” offers this role for professional appropriations in the broader cultural field and ties it into identity-forging processes in globalized cultural transfer.¹⁹

Precisely this two-track accumulation of symbolic capital—as the ideal embodiment of post-Fordist competences and procedures, on the one hand, and its participation in the extraordinary status of the artist, on the other—is what triggers artists’ criticism of curators, with which

the mentioned claims to subjectivization, the power to endow meaning, creativity, and the social privileges of authorship, become concrete. As Daniel Buren already faulted in 1972, this criticism complains that they, the artists, are now merely spots of color in the artwork of curators, who in turn are actually imitators of artistic practice, as Buren stated again thirty years later;²⁰ that artists have lost sight of their true task, namely, to create artworks;²¹ that selection has replaced creation;²² and that curators are taking on the role of co-authors, if not

16 For more details on the relation of the artists surrounding Seth Siegelaub to publicity strategies and formats, see Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity* (Cambridge, MA, and London: MIT Press, 2003).

17 Discourse is dedicated to this phenomenon in Elena Filipovic, Mareike van Hal, and Solveig Øvstebo, eds., *The Biennial Reader: An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art* (Ostfildern and Bergen: Hatje Cantz, 2010).

18 See Luc Boltanski and Ève Chiapello, *The New Spirit of Capitalism* (London and New York: Verso, 2005); Toni Negri, Maurizio Lazzarato, and Paolo Virno, *Umherschweifende Produzenten: Immaterielle Arbeit und Subversion* (Berlin: ID Verlag, 1998); and, applied to the curatorial field, Beatrice von Bismarck, “Kuratorisches Handeln: Immaterielle Arbeit zwischen Kunst und Managementmodellen,” in *Norm der Abweichung*, ed. Marion von Osten (Zurich et al.: Springer Verlag, 2003), pp. 81–89.

19 See Carlo Michael Sommer, “Stars als Mittel der Identitätskonstruktion: Überlegungen zum Phänomen des Star-Kults aus sozialpsychologischer Sicht,” in *Der Star: Geschichte – Rezeption – Bedeutung*, ed. Werner Faulstich and Helmut Korte (Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1997), pp. 114–24; and Peter Ludes, “Aufstieg und Niedergang des Stars als Teilprozess der Menschheitsentwicklung,” in *ibid.*, pp. 78–98.

20 Daniel Buren, “Ausstellung einer Ausstellung,” in *documenta 5*, exh. cat. Museum Fridericianum and Neue Galerie (Kassel: documenta, 1972), pp. 17–29; and Daniel Buren, “Where are the Artists,” in Hoffmann, *The Next Documenta*, pp. 26–31.

21 Hiller and Martin, *The Producers*, p. 14.

22 See Martha Rosler, “Someone Say...,” in Hoffmann, *The Next Documenta*, pp. 66–67.

sole authors, in relation to the artists, becoming “meta-artists” and limiting the sovereignty of artists and their critical potential from a position of power supported by greater economic security.²³

While such accusations do attack the symbolic capital attributed to curators, and in doing so confirm and highlight it in the first place, other artists take into account the social dynamism inherent to the art field, with which curators have positioned themselves within the professional and institutional changes of post-Fordism in the past twenty years.²⁴ Their point of departure is the productivity unleashed by the abolition of predetermined roles and the multiplication of voices in curatorial processes.

Both stances express the disposition of the curatorial field structured by positioning processes, but the latter grasps this disposition as fruitful in a specific way. For as an activity that establishes and shapes connections, curatorial work, if it is self-reflexive, can be directed toward those positions from which it is conducted. Collectively structured, it sets not only a number of individuals with different professional and disciplinary backgrounds, competences, and interests in relation to each other, but also the attendant tasks, objects, spaces, and information that are part of the respective format of publicity. The types of capital tied to the people, tasks, objects, spaces, and information—whether they are economic, social, cultural, or symbolic, to once more follow Pierre Bourdieu’s differentiation—participate in the dynamic shaping of these relations, which enables and forms curatorial action but in which it is also involved. Curatorial action can contribute in a decisive

way to establishing, defining, and employing a subject position.

In the context of the rhetoric of contemporary labor conditions pressing for collaboration, this potential gains an even higher profile, because there are signs of a shift in the field’s negotiating processes. While in the 1960s and 1970s, mutual assuming tasks and roles took place primarily between individuals, artists, and curators, the trend toward teams or groups of curators that began in the mid-1990s seems intent on abolishing this earlier professional competition through involvement. From the teams of the Manifesta starting with the first show in 1996 until today to the first Berlin Biennale (1998) by Hans-Ulrich Obrist, Klaus Biesenbach, and Nancy Spector; the 6th Caribbean Biennial (1999) by Jens Hoffmann and Maurizio Cattelan to Okwui Enwezor’s documenta 11 (2002) in Kassel; Francesco Bonami’s 50th Biennale di Venezia (2003), and the *Utopia Station* exhibition by Molly Nesbit, Hans-Ulrich Obrist, and Rirkrit Tiravanija that began there, all the way to the Istanbul Biennale 2009 directed by WHW—directorial teams with members of various professional groups have established themselves as the basic model for large-scale exhibitions in the past fifteen years. Only seemingly does the question of the authorship of exhibitions recede to the background behind the questions of “what, how, and for whom.”²⁵ Rather, the connection of artists, curators, and scholars in each instance develops clearly different manifestations of collectivity regarding function, employment of the respective types of capital, and content-related orientation, which the subjectivization form of “curator” in turn utilizes in different ways. For the

examples mentioned above, we must distinguish between temporary, occasion- or project-based forms of collaboration, and groups or collectives. Alliances motivated by a specific event—like Hoffmann’s cooperation with Cattelan and Bonami’s distribution of curatorial responsibility to a number of curators and teams of curators in Venice—are a continuation of the type of teams or “project”-based cooperation that had increasingly emerged since the 1970s in artistic as well as educational and economic contexts. It relies on the synergy effects of bundled expertise, varied methods and procedures, and not least on the multiplication of already existing symbolic capital, in whose growth the team members also participate after their cooperation has ended. Collectives, in turn, that are curatorially and artistically active in a recurring formation and under a common name—like WHW for their first jointly organized show in Zagreb in 2000, their exhibiting participation in *Collective Creativity* at the Kunsthalle Fridericianum in Kassel in 2005, and the curatorial direction of the Istanbul Biennale 2009, or also the Raqs Media Collective for their artistic participation in the documenta 11 in Kassel or the curatorial conception of the Bolzano section of the seventh Manifesta *The Rest of Now* in 2007—make names for themselves as groups with auctorial qualities and privileges, acting in their collective role reversals between curatorial and artistic appearances in a way comparable to the individualized, reciprocal adoption between curators and artists in the 1960s and 1970s. Ostensibly, both variants of cooperative structures fulfill the post-Fordist requirement of collective project-like work, but the un-

derstanding of curatorial work and the associated content-related aims differ. In one case, the exhibition is based on a model of division of labor; in the other, it is based on competences, no longer individually clearly attributable, with an orientation that is either more artistic or more curatorial. What in the first case entails multi-professional security and a broadening of perspectives is in the other a form of making the conceptual orientation more pointed.

Finally, a third form of curatorial collectivity integrates the question of the symbolic capital of the curator’s role in a structural manner and thus exposes the recognition-attributions themselves. It curates the position of the curator. The focus is on speaker positions that continuously shift in relation to the assumed tasks and professional affiliations depending on the context. Both from project to project and within one project, they alternate between the roles of curator

23 See Vidokle, “Art Without Artists?”

24 See Morgan Fisher, “Documenta, a Show of Shows,” and Liam Gillick, “Untitled Statement,” in Hoffmann, *The Next Documenta*, pp. 34–37 and 38–39.

25 In the curatorial approach, Magali Arriola sees the possibility of having the question of authorship at least temporarily disappear; see: “Towards a Ghostly Agency: A Few Speculations on Collaborative and Collective Curating,” in *MJ. Manifesta Journal. Journal of Contemporary Curatorship* 8 (2009–2010), p. 31.

and artist, but also take on roles from other social fields such as that of the moderator, critic, actor/actress, interviewee, activist, teacher, director, producer, designer, documentarian, or ethnographer. Within this range of curatorial activities, these approaches rely on using and playing off against each other the social value attributions—fame, reputation, status—with the rules according to which they are distributed in various professional fields. Each with a different social organization structure and different socio-political accentuations, the practice forms of Maria Lind or Marion von Osten, for example, process their own role and the roles of others involved in their projects, putting the presuppositions and preconditions of these roles as well as the social hierarchies, power structures, and economic conditions connected to them up for consideration. In the constellation constituting their projects, they determine the curator's relations to all other actors and agents. They thus identify this position not only as temporary and shapeable; they also alter the operative potential of the symbolic capital attributed to this role. In this respect, its constitution and effects depend on the rules and conditions within the respective field, which themselves are represented therein, as it were. Breaking the connection between the curator's role and the tasks that curating can consist of, a connection which in the past fifty years has been repeatedly naturalized, allows exposing the symbolic capitalizations associated with them. Thus, in addition to the activities and professional roles, the various forms of reputation are also set in relation to each other, as are the globalized exhibition venues and contexts with their

respective expectations and conditions, as well as the different materials involved in the curatorial constellation. To the extent to which their utilization in different social fields exposes the respective categories of belief, the shared categories of perception and evaluation, on the basis of which recognition is granted, and ennobling or discrediting takes place, they participate in shaping the relations within a curatorial situation. Therefore, curating the curator means shifting the focus from the subject position to a mode of action that insists less on quantitative linking than on the qualitative formulation of continuously emerging relations in the sense of a self-reflexive concept of critique.

“Curating Curators” was originally published in the journal *Texte zur Kunst* 22, no. 86 (June 2012), pp. 42–61. It has been revised and expanded for the publication at hand.

Homo oeconomicus?

Isolde Charim, geboren 1959 in Wien, langjährige Lehrtätigkeit an der philosophischen Fakultät der Universität Wien, arbeitet als freie Publizistin und *taz*-Kolumnistin (2006 Publizistik-Preis der Stadt Wien) sowie als wissenschaftliche Kuratorin der Reihen *Diaspora. Erkundungen eines Lebensmodells* und *Demokratie reloaded* am *Kreisky Forum*. Gerade erschienen: *Lebensmodell Diaspora. Über moderne Nomaden* (transcript Verlag, Bielefeld).

Es ist vielleicht kein Zufall, dass derzeit Theorien Konjunktur haben, die in den späten 1970er-Jahren entwickelt wurden. Gerade im Moment der Krise tauchen Konzepte wieder auf, die noch vor dem Boom der 1980er- und 1990er-Jahre, also vor dem Siegeszug des Neoliberalismus, entstanden. Konzepte, die sich nachträglich nicht nur als prophetisch erwiesen haben, sondern auch und gerade heute wertvolle Erkenntnisressourcen sind. In diesem Sinne ist es kein Zufall, dass wir heute wieder von „Biomacht“ sprechen.

Michel Foucault hat den Begriff der „Biomacht“ für eine neue Art von Macht entwickelt, die neben, unter, über – jedenfalls zusätzlich zu den bekannten Arten von Machtausübung entstanden ist. Biomacht ist Lebensmacht im doppelten Sinn: Leben ist sowohl ihr Gegenstand als auch ihre Funktionsweise – also die Art, wie sie sich auf ihren Gegenstand bezieht. Denn die Lebensmacht funktioniert darüber, dass sie die Kräfte ihres Objekts, die Kräfte der Individuen, eben nicht hemmt, nicht beugt, nicht vernichtet, nicht unterdrückt, sondern sie vielmehr hervorbringt, steigert, befördert. Die Lebensmacht ist belebend. Sie ist keine repressive, sondern eine produktive Macht.

Sie bezieht sich dabei auf alle Kräfte: Ihr Objekt ist das Individuum als arbeitendes, als produzierendes, als Leben spendendes, als genießendes Wesen – kurzum als lebendes Individuum in seiner ganzen Bandbreite. Wobei Leben zugleich unbestimmt und bestimmt ist. Unbestimmt ist es insofern, als der Bereich, den dieser Lebensbegriff umfasst, dehnbar ist und etwa auch das Glück, das „Etwas-mehr-als-nur-

leben“¹, einbegreift. Bestimmt ist es aber insofern, als seine Parameter die biologischen Tatsachen sind und es sich damit jedem emphatischen oder vitalistischen Lebensbegriff verweigert. Diese Lebensmacht bezieht sich, so Foucault, auf die Bevölkerung – also weder auf die Nation noch auf Untertanen, sondern vielmehr auf Bevölkerung als Gesamtheit einzelner Lebewesen. Die Bevölkerung ist keine natürliche Gegebenheit, sondern wird von der Biomacht als eine solche Gesamtheit erst konstruiert. Diese Konstruktion der Bevölkerung hat eine doppelte Stoßrichtung. Zum einen funktioniert sie über die verschiedensten Kontrolltechniken, von landwirtschaftlichen Techniken über Statistiken bis hin zu Hygienevorschriften – also über die Rationalisierung der Beobachtungen, über die messbare und darüber lenkbare Erfassung großer Gruppen. Zum anderen aber funktioniert die Lebensmacht über den Zugriff auf die einzelnen Individuen nach dem Modell des christlichen Pastorats – so Foucaults berühmte Entdeckung. Die Besonderheit der Biomacht liegt nicht nur in ihrem speziellen Objekt, sondern auch in dem speziellen Zugang, den sie zu diesem Objekt hat.

Biomacht ist eine Macht, die weder über Zwang noch über Ideologie ausgeübt wird. Sie funktioniert weder über Befehle, die Gehorsam erfordern, noch über Moral, die Überzeugungen braucht. Der Zugriff der Biomacht auf den Einzelnen ist vielmehr – nach dem christli-

¹ Michel Foucault: *Geschichte der Gouvernementalität I. Sicherheit, Territorium, Bevölkerung*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 2004, S. 470.

chen Vorbild – jener einer Anleitung zur Lebensführung, jener eines „permanenten Eingreifens beim täglichen Verhalten“². Das geschieht nicht von außen, sondern durch Selbsttechniken, wie Foucault das Set von Praktiken nennt, durch die das Individuum als „Buchhalter seiner selbst“³ sein tägliches Leben reguliert, ordnet und beobachtet, mit der Intention, es zu verbessern, zu steigern, zu intensivieren. Die Biomacht ist also nicht begrenzend, sondern regulierend. Und sie befindet sich jenseits der Unterscheidung zwischen Fremd- und Selbstregierung. Dieses zentrale Moment ist ein verbreitetes Thema in der politischen Theorie der Zeit, das Thema der freiwilligen Unterwerfung. Dazu braucht es eben eine produktive Macht, eine Macht, die selbst Subjektivitätsformen hervorbringt. Und die Subjektivität, die die Biomacht erzeugt, ist jene, „auf der der moderne Staat und die kapitalistische Gesellschaft aufbauten“⁴. Die Selbsttechniken können also an Regierungsziele angekoppelt werden.

Wie aber hat es das christliche Pastorat – eine Führungstechnik, die vom Klosterleben bis zur Beichte über Jahrhunderte entwickelt wurde – zum Modell der Regierungstechnik im Spätkapitalismus gebracht? Entscheidend für diese Entwicklung war der Liberalismus, insbesondere sein Begriff des Humankapitals. Die politische Ökonomie des Liberalismus hat sich dem Faktor Arbeit in seiner ganzen Bandbreite, also auch einer umfassenden Vorstellung der Arbeitskraft, zugewandt. Was dabei in den Blick geriet, war die Arbeitskraft als gesamte Person. Aufgrund der liberalen Ausdehnung des Ökonomischen auf alle Lebensbereiche, das heißt der neoliberalen Verabso-

lutierung des ökonomischen Rasters zum allgemeinen Analysemodell, das alles in ökonomischen Begriffen interpretiert, wird diese, also die Arbeitskraft als gesamte Person, in Humankapital „übersetzt“. Als Humankapital, als menschliches Kapital, sind wir „Kompetenzmaschinen, die Einkommen produzieren“⁵. Dies war die Rückkehr, die Wiederentdeckung des Homo oeconomicus durch die politische Ökonomie. Während aber der Homo oeconomicus im klassischen Verständnis das tauschende Subjekt war, also das Subjekt, insofern es Handel betreibt, so ist der Homo oeconomicus in seiner neoliberalen Interpretation das Modell für jeden sozialen Akteur, insofern er Unternehmer ist. Wobei Unternehmertum nicht mehr einen Erwerbsstatus anzeigt, sondern „eine Lebenseinstellung“⁶. So ist auch der Arbeiter, so sind wir alle „Unternehmer unserer selbst“⁷. Und als solche gilt es – eingedenk der ökonomischen Kolonisierung aller Lebensbereiche –, in dieses Unternehmen zu investieren: Es braucht Investitionen in Elemente, die das Humankapital verbessern, Investitionen also in Pflege, Medizin, Hygiene, bis hin zur Zuwendung, Investitionen ins Leben also. Da ist das Leben, das die Biomacht im Blick hat: Leben als lebendige, als aktive, als produzierende Kraft. Und Steigerung, Intensivierung des Lebens bedeutet Verbesserung der Kräfte, Erhöhung des Humankapitals. In diesem Sinne ist der Imperativ der Biomacht, Lebensoptimierung, zu verstehen.

Das Element, über das dieser selbst laufende Motor des Individuums funktioniert, der entscheidende Handlungsantrieb des

Homo oeconomicus, ist die Begierde. Im klassischen Diskurs liegt der Begierde die Selbstliebe zugrunde, der politisch-ökonomische Diskurs übersetzt diese in Interesse, das Streben nach dem eigenen Vorteil. Und wenn der Neoliberalismus eine wirkmächtige Ressource entdeckt hat, dann ist es das Interesse.

Man muss sich vorstellen, was es für eine Gesellschaft bedeutet, wenn nicht mehr Tugenden für das Gemeinwohl gefordert sind, sondern es eingedenk von Adam Smiths „unsichtbarer Hand des Marktes“ nur notwendig ist, das Eigeninteresse möglichst nicht zu behindern, um – „wie von unsichtbarer Hand gelenkt“ – eine brummende Maschine, einen funktionierenden Gesamtprozess des Ökonomischen zu erhalten. Eine Maschine, die vor einigen Jahren ins Stottern geraten ist. Aber das war aus neoliberaler Perspektive nicht vorgesehen. Vorgesehen war, das Eigeninteresse als zentrale ökonomische und gesellschaftliche Ressource zu postulieren, eine Ressource, die sich möglichst ungehindert entfalten soll – ohne Eingrenzung der Selbstliebe, ohne Hindernis für das Interesse. Damit sich das Interesse ungebremst entfalten kann, darf es – so das liberale Postulat – von keiner Macht eingeschränkt werden. „Unsichtbare Hand des Marktes“ heißt demnach Absage an politische Projekte des Eingriffs, der Regulierung des Ökonomischen in allen Bereichen – also auch im Subjekt. Das aber heißt, Absage an Moral als subjektregulierendes Prinzip. An ihre Stelle tritt eben die pastorale Lenkung durch die Biomacht. Selbsttechniken und Biomacht konvergieren darin, das Interesse (ebenso wie das Produkt) zu steigern. Das neoliberale Subjekt

ist „der Partner einer Regierung, deren Regel das Laisse[r]-faire ist“⁸ – eine Regel, die aber nicht Freiheit bedeutet, sondern eben Regieren durch Lenken.

Laissez-faire, Gewährenlassen, ist somit eine Regierungstechnik, ein Modus der Lenkung der Subjekte, der – wie eingangs erwähnt – einen anderen, einen indirekten Zugriff auf das Subjekt hat. Dazu braucht es eine „genügsame Regierung“⁹, eine Regierung, die nur spärlich eingreift, ein Regime, das durch Freiheit regiert. Das funktioniert aber nur, wenn das Subjekt nicht mehr Außen, nicht mehr Gegenüber, nicht mehr Widerstandspunkt gegen eine entfremdende Macht ist. Das funktioniert nur, wenn die Subjektivität selbst – mit all ihren Attributen von Kreativität über Eigensinn bis hin zu Autonomie – als Humankapital zur

2 Ebd., S. 226.

3 Michel Foucault: *Dits et Ecrits*, Bd. IV, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 2005, S. 983.

4 Ulrich Bröckling, Susanne Krasmann und Thomas Lemke (Hg.): *Gouvernementalität der Gegenwart*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 2000, S. 11.

5 Michel Foucault: *Geschichte der Gouvernementalität II. Die Geburt der Biopolitik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 2004, S. 319.

6 Bröckling et al., S. 155.

7 Ebd., S. 135.

8 Foucault: *Geschichte II*, S. 371.

9 Ebd., S. 51.

Ressource der Regierung, zur Ressource des ökonomischen Regimes wird. Dann bedeutet jede Steigerung der Subjektivität eine Vertiefung der Verstrickung; dann wird das, was uns befreit, zu dem, was uns unterwirft. Die Biomacht eröffnet einen „paradoxen Raum“¹⁰, wie Michel Pêcheux das genannt hat, einen Raum, der nach dem Judoprinzip wirkt: Er nutzt die Kräfte des Gegners, indem er sie einfach umwendet. Er verkehrt das, was gegen die Herrschaft gerichtet war, in ihr eigenes Instrument. So ist Autonomie nicht mehr subversiv, sondern ein Rationalisierungsinstrument, ebenso wie Selbstbestimmung, Verantwortung oder das Leben nach eigenem Entwurf zu gestalten. Verinnerlichungen von Marktmechanismen sind. Selbstermächtigung wird zum Empowerment des neoliberalen Subjekts.

Die in den Subjektivitätslabors der Kunst entwickelten Konzepte wurden im Neoliberalismus verzerrt realisiert. Das volle authentische Leben hat sich als ökonomisches Leben „verwirklicht“. Das totgesagte autonome Subjekt ist als selbst optimierte neoliberale Subjektivität wiederauferstanden.

Und doch ist die Biomacht, ist der Neoliberalismus kein totalitärer Zusammenhang, auch wenn ihre Wirkmächtigkeit selbst in Krisenzeiten erstaunlich zählebig ist. Die Biomacht ist trotz ihres spezifischen Zugriffs auf das Subjekt, trotz der Verhaltensführung, nicht ausweglos – nur müssen für mögliche Auswege andere Begriffe ins Treffen geführt werden als jene, aus denen die Macht selbst sich speist, etwa Konzepte von Lebensintensität oder authentischer Erfahrung. Rebellionen gegen diese Art von Macht sind politische Rebellionen,

aber sie entsprechen nicht klassischen politischen Konzepten von Widerstand. So wie ökonomische Revolten gegen Ausbeutung andere Kämpfe sind als politische Rebellionen gegen Herrschaft, so ist auch die Auflehnung gegen eine Pastoralmacht eine eigene Form von Auflehnung.

Die Unterschiede ergeben sich nicht nur aus den verschiedenen Machtformen, gegen die sich der Widerstand richtet, sondern auch aus den verschiedenen Subjekttypen, die involviert sind. Bei Foucault finden sich in diesem Zusammenhang zwei Subjekttypen: das Rechtssubjekt und der Homo oeconomicus, die nebeneinander existieren. Das Rechtssubjekt, das Subjekt des Vertrags, ist das Subjekt des Politischen im klassischen Sinn. Es hat das „Prinzip der Übertragung akzeptiert“, es hat „einer Begrenzung seiner Rechte zugestimmt“¹¹. Deshalb konstituieren Verzicht und Negativität diesen Subjekttypus. Der neoliberale Homo oeconomicus hingegen, das Interessenssubjekt, gehorcht, so Foucault, einer ganz anderen Mechanik: Statt über die Abtretung von Rechten und über Verzicht funktioniert er über die egoistische Verfolgung seiner Interessen. „Der Markt und der Vertrag funktionieren auf genau entgegengesetzte Weise.“¹² Durch die Verallgemeinerung des Marktmodells, durch die daraus folgende Umwertung, die das egoistische Interesse von seiner negativen Konnotation befreit hat, hat es der Homo oeconomicus zum vorherrschenden Subjekttypus gebracht. Wir alle sind weit mehr Homo oeconomicus, als wir glauben. Das aber heißt, dass der Raum des Politischen von Wirtschaftssubjekten bewohnt wird.

Wenn diese Subjekte einem anderen Machtregime angehören, wenn sie also anders regiert werden, sind auch ihre Revolten spezifisch. Foucault nennt ein solches Dissidententum „Verhaltensrevolten“. Verhaltensrevolten sind die Ablehnung von Verhaltensführung: Dies sind Bewegungen, „die eine andere Verhaltensführung zum Zielobjekt haben, das heißt Anders-geführt-werden-wollen“¹³.

Verhaltensrevolte scheint eine ziemlich treffende Bezeichnung für jene Widerstandsformen, mit denen wir es heute zu tun haben: Von Occupy bis zu den Träumen von Liquid Democracy und selbst zum sogenannten Wutbürgertum handelt es sich um Verhaltensrevolten von Wirtschaftssubjekten, die eine Verhaltensführung ebenso ablehnen, wie sie sich der politischen Übertragung, dem politischen

Repräsentationsprinzip verweigern. Die gegenwärtige Krise der politischen Repräsentation ist unmittelbar an den Subjekttypus des Homo oeconomicus gebunden, dessen Prinzip gerade in der Ablehnung jeglicher Übertragung – was ja immer Verzicht und Eingrenzung des Ichs bedeutet – besteht. Die Revolten des Homo oeconomicus lehnen Repräsentation aber nicht nur im Bereich der Macht, sondern auch im Bereich der Revolten selbst ab. Wir haben es heute mit einem Aufbegehren zu tun, das versucht, jede Repräsentation zu umgehen und die Einzelnen als solche zu Wort kommen zu lassen. Es ist genau dieses Bedürfnis nach direkter Beteiligung, diese Utopie der „Vollpartizipation“, die die Revolten zu Verhaltensrevolten macht.

10 Michel Pêcheux: „Ideologie – Festung oder paradoxer Raum?“, in: *Das Argument*, Nr. 139, 1983, S. 379–389.

11 Foucault: *Geschichte II*, S. 377.

12 Ebd., S. 379.

13 Foucault: *Geschichte I*, S. 282.

Homo Oeconomicus?

Isolde Charim, born 1959 in Vienna, spent many years teaching in the Faculty of Philosophy at the University of Vienna. She now works as a freelance journalist, taz columnist (awarded the City of Vienna's Journalism Prize in 2006), and scholarly curator of the series *Diaspora: Erkundungen eines Lebensmodells* and *Demokratie reloaded* at the "Kreisky Forum." Just published: *Lebensmodell Diaspora: Über moderne Nomaden* (transcript Verlag).

Perhaps it is no coincidence that theories from the late 1970s have once again attained relevance. Especially in such present moments of crisis, concepts reemerge that had first arisen prior to the boom of the 1980s and 1990s, hence prior to the triumphal prevalence of neoliberalism—concepts which, in retrospect, have proven presageful, but which also represent valuable resources for insight, especially today. In this sense, it is no coincidence that we are now again speaking of “biopower.”

Michel Foucault coined the term “biopower” for a new type of power that is engendered next to, under, above—at any rate, above and beyond—the conventional ways power is exercised. Biopower is a vital power in a dual sense: life is both its subject and its functional principle, that is, the way biopower references its subject. For vital power operates without inhibiting, deflecting, crushing, or suppressing the power of its object, the power of individuals, but instead yields, enhances, and fosters this power. Vital power is en-livening. It is not a repressive power, but a productive one.

Here biopower refers to all forces: its object is an individual in that it works, produces, spawns life, and enjoys—in short, the individual as a living individual in all its diversity. Life, in this context, may be said to be simultaneously determinate and indeterminate. Life is indeterminate in that the area encompassed by this life concept is malleable and for instance also involves something “more than just living.”¹

But it is determinate insofar as its parameters reflect biological facts and it thus denies any emphatic or vitalistic life concept. According to Foucault, this vital force applies to the popu-

lation—so to neither the nation nor the subjects, but indeed to the population as the sum of all individual living beings. The population is not a given condition but is first established by biopower as this collectivity. This construction of the population has a twofold direction of impact. On the one hand, it functions by means of the most divergent control technologies, from agricultural engineering to statistics to hygiene regulations—so, by means of a rationalization of observations, or the measurable and thus guideable assessment of large groups. Yet on the other hand, this vital force functions by accessing the constituent individuals according to the model of the Christian pastorate—as Foucault so famously discovered. What makes biopower exceptional is not just its specific object, but rather also the special way it has of accessing this object.

Biopower is a force that is exercised neither through coercion nor through ideology. It functions neither through commands that require obedience nor through morals that necessitate persuasion. The approach biopower takes in addressing the individual is rather—as aligned to a Christian paragon—that of offering guidance on living life, that of a “permanent intervention in everyday conduct (*conduite*).”² This ensues not from the outside but rather through

1 Michel Foucault, *Security, Territory, Population: Lectures at the Collège de France, 1977–1978*, trans. Graham Burchell (Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2007), p. 327.

2 *Ibid.*, p. 154.

techniques of the self,”³ as Foucault calls the practices used by the individual, as a bookkeeper of the self: regulating, structuring, and observing his daily life with the intention of improving, enhancing, and intensifying precisely this life. Therefore, biopower serves to regulate instead of to confine. And it exists beyond the differentiation of governing oneself and being governed from the outside. This pivotal moment is a prevalent topic in present-day political theory, the topic of voluntary subjugation. For this to come about, a productive power is necessary, a power that begets the forms of subjectivity of the self. And the subjectivity engendered by biopower is one that “builds on the modern state and capitalist society.”⁴ Thus the techniques of the self can also be coupled with governing objectives.

But how did the Christian pastorate—a leadership technique developed over the centuries from monastic life to confessionals—become a model of governmental technique in late-capitalism? Decisive for this development was liberalism, and especially its conception of human capital. The political economy of liberalism embraced the factor of work in its entire breadth, also meaning a comprehensive idea of manpower. What became apparent here was manpower in reflection of the whole person. Owing to the liberal expansion of economic influences in all areas of living—meaning the neoliberal absolutization of the economic grid for the general model of analysis that interprets everything in economic vocabulary—this (manpower as an entire person) is “translated” into human capital. And as human capital, we are “abilities-machines which will produce income.”⁵ This signified the

reversion to, or rediscovery of, the homo oeconomicus by the political economy. But while the homo oeconomicus, in his original understanding, was the bartering subject, that is, the subject immersed in trade, the homo oeconomicus of neoliberal interpretation is the model for any social agent who is an entrepreneur. Here entrepreneurship is not considered indicative of employment status but rather of “an attitude toward life,”⁶ which implies that workers, as we all are, equate to “entrepreneurs of the self.”⁷ And, as such—bearing in mind the economic colonialization permeating all realms of life—we are to invest in this business: it requires investments in elements for improving human capital, meaning investments in nursing, medicine, hygiene, and even devotion, so investments in life. This is the life that biopower is targeting: life as a lively, active, productive force. The enhancement and intensification of life lead to improved strength and thus to an aggrandizement of human capital. The imperative of biopower, or optimization of life, is to be understood in this way.

The element via which this self-propelling motor of the individual person functions—the decisive impetus for action of the homo oeconomicus—is desire. In classic discourse, desire forms the basis for self-love, but then political-economic discourse translates this into interest, into a quest for personal gain. And if neoliberalism can really be said to have uncovered a potent resource, then this would be interest.

We have to imagine the impact on a society when virtues benefiting the common good are no longer deemed noteworthy and it instead suffices—recalling Adam Smith’s “invisible hand

of the market”—to let personal interest run wild and free with an aim to keep a humming machine well-oiled, to maintain a functioning overall economic process—as if directed by an “invisible hand.” This is a machine that has been sputtering along for years, something that had not been in the cards from the neoliberal perspective. Envisaged was the postulating of personal interest as a central economic and social resource, one that should evolve as freely as possible—without any limitations set on self-love, without any obstacles in the path of interest. So that interest may develop in an unfettered way, it must not be constrained by power of any kind, according to the liberal postulate. Here, the “invisible hand of the market” equates to the cancellation of political projects of intervention and economic regulation in all areas—including that of the subject. But this also means renunciation of the moral as a subject-regulating principle. Entering in its place, then, is the pastoral guidance of biopower. Techniques of the self and biopower converge in heightening interest (and also products). The neoliberal subject is the partner of a government ruled by the laissez-faire principle—a principle which, however, does not mean liberty, but actually governing by guiding.

Laissez-faire, or noninterference, is hence a governing technique, a mode of guiding the subject, one that—as mentioned at the outset—offers a different, more indirect approach to addressing the subject. To this end, it presupposes a “frugal government,”⁸ a government that only tenuously intervenes, a regime that rules by way of freedom. But this is only successful when the subject is no longer posited on the outside as an opposing pole of resistance against an alienat-

ing power. It only works when the subjectivity itself—with a whole gamut of attributes like creativity, obstinacy, and autonomy—becomes human capital to be used as a resource of the government, as a resource of the economic regime. Then every rise in subjectivity represents a deepening of entrapment: what was once liberating us ends up subjugating us. Biopower opens up a “paradoxical space,”⁹ as Michel Pêcheux has termed it, one that operates according to the judo principle: it uses the strength of its opponent by simply inverting it. It reverses that which was directed against the ruling powers, using its own instrument. As such, autonomy is no longer subversive but instead emerges as an instrument of rationalization, just as self-determination,

3 Ibid., p. 371.

4 Ulrich Bröckling, Susanne Krasmann, and Thomas Lemke, eds., *Gouvernementalität der Gegenwart: Studien zur Ökonomisierung des Sozialen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000), p. 11.

5 Michel Foucault, *The Birth of Biopolitics: Lectures at the Collège de France, 1978–1979*, trans. Graham Burchell (Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2008), p. 229.

6 Bröckling et al., p. 155.

7 Ibid., p. 135.

8 Foucault, *The Birth of Biopolitics*, p. 37.

9 Michel Pêcheux, “Ideology: Stronghold or Paradoxical Space?,” *Minnesota Review* 23 (Fall 1984), pp. 154–66.

responsibility, or life end up as internalizations of market-driven mechanisms that have been configured according to one's own design. Self-empowerment becomes the empowerment of the neoliberal subject.

The concepts developed within the subjectivity laboratory of art have experienced a distorted reality in neoliberalism. Full, authentic life has "materialized" as economic life. The autonomous subject, long written off, has been resurrected as self-optimized neoliberal subjectivity.

And still biopower (and still neoliberalism) is not a totalitarian context, although its potency is surprisingly hardy, even in times of crisis. Unlike concepts of life intensity or authentic experience, biopower is not a dead end, despite its specific access to the subject, despite its management of behavior—nonetheless, other concepts on possible alternatives must be brought to bear in contrast to those concepts off of which power itself feeds. Rebellions against this kind of power are political rebellions, but they do not correspond to the classic political concepts of resistance. Just as economic revolts against exploitation are different battles than political rebellions against hegemony, insurgencies against pastoral power represent a unique form of insurgency.

The differentiations result not only from the distinct forms of power against which the resistance is directed, but also from the various types of subjects who are involved. In Foucault's writings, two types of subjects can be found in this context: the "subject of right" and the "homo oeconomicus," existing side by side. The legal subject (the contract-bound subject) is the political subject in the classic sense. He has "ac-

cepted the principle of the transfer" and has subscribed to the limitation of these rights.¹⁰ For this reason, renunciation and negativity are characteristic for this subject type. In contrast, the neoliberal homo oeconomicus (the subject of interest) is bound, according to Foucault, to a totally different mechanism: instead of surrendering rights and succumbing to self-renunciation, he operates by egoistically pursuing his personal interests. "The market and the contract function in exactly opposite ways."¹¹ Thanks to the generalization of the market model, to the resulting revaluation, which liberated the egoistical interest from its negative connotations, homo oeconomicus has become the prevalent type of subject. Homo oeconomicus is much more dominant within us than we may care to believe, which hence means that political space is inhabited by economic subjects.

When these subjects belong to a different regime of power, when they are therefore ruled in a different way, then their revolts have a more specific nature. Foucault calls this dissidence "revolts of conduct." Revolts of conduct reflect a rejection of conduct being managed: these are "movements whose objective is a different form of conduct, that is to say: wanting to be conducted differently."¹²

Revolts of conduct seem to be a rather fitting designation for those forms of resistance that we encounter today: from the Occupy Movement to the dreams of "liquid democracy," for instance—all are revolts of conduct undertaken by economic subjects who reject the idea of having their conduct governed, just as they resist any transfer thereof into the political realm and the political principle of representation. The

current crisis of political representation is directly linked to the subject type of the homo oeconomicus, whose guiding principle exists precisely in the repudiation of any manner of transfer—as of course always implies renunciation and limitation of the ego. However, the revolts enacted by homo oeconomicus reject representation not only in the realm of power, but also in the realm of the revolts themselves. Today we are dealing with rebellion that attempts to avoid any form of representation, one that in its stead allows individuals as such to have a say. It is exactly this hankering for direct involvement, this utopia of "full participation," that turns these revolts into revolts of conduct.

¹⁰ Foucault, *The Birth of Biopolitics*, pp. 274–75.

¹¹ *Ibid.*, p. 276.

¹² Foucault, *Security, Territory, Population*, p. 194.