

Jens Kastner

## Demonstrationen

Aspekte ästhetischen Widerstands zwischen post-konzeptueller Kunst und sozialen Bewegungen

Die Gemeinsamkeiten und Überschneidungen von Kunstproduktion und Praktiken sozialer Bewegungen sind nicht selbstverständlich. In diesem Beitrag geht es vor allem um die Bedingungen der Möglichkeit einer angemessenen theoretischen Konzeption und Beschreibung solcher Verknüpfungen. Dabei wird die These vertreten, dass in Überlappungen von sozialen Bewegungen und künstlerischen Praktiken Strategien ästhetischen Widerstands zum Ausdruck kommen. Ästhetisch ist dieser Widerstand insofern, als er sich einerseits künstlerischer Methoden bedient, andererseits aber auch auf Ästhetik im weiten Sinne von Denk- und Wahrnehmungsweisen abzielt. Nach einer Klärung der Gegenstandsbereiche (soziale Bewegungen und postkonzeptuelle Kunst) werden zwei Fallstricke in der theoretischen Auseinandersetzung mit der Verknüpfung von sozialen Bewegungen und Kunstpraktiken beleuchtet, die als Extrempole einer – oft gar nicht explizit geführten – Debatte zu verstehen sind. In einem dritten Schritt werden drei zentrale Fragen herausgearbeitet, die aus künstlerischen Problemstellungen erwachsen, zugleich aber auch Methoden und Praktiken sozialer Bewegungen betreffen: Die Fragen nach den Wirkungsweisen von *Performanz*, *Imagination* und *Repräsentation*. Viertens wird die Kunstfeldtheorie Pierre Bourdieus als Möglichkeit beschrieben, die zuvor genannten Fallstricke zu umgehen. Sie bietet ein Modell, vor dessen Hintergrund fünftens verschiedene künstlerische Arbeiten diskutiert werden, die als Demonstrationen ästhetischen Widerstands gelesen werden können. Die Demonstration wird dabei sowohl als Aktionsform sozialer Bewegungen als auch als Darstellungsweise künstlerischer Arbeiten und ihrer inhaltlichen und formalen Verhandlungen begriffen.

### *Gegenstandsbereiche*

In der Geschichte der (post-)konzeptuellen Kunst ist eine Vielzahl von Methoden zu verzeichnen. Auf deren Grundlage ergab sich – und ergibt sich bis heute – eine relative Bandbreite von (impliziten) künstlerischen Traditionslinien oder gar (expliziten) Strömungen. Eine solche Linie lässt sich anhand von künstlerischen Produktionen nachzeichnen, die thematisch und/oder motivisch an soziale Bewegungen anknüpfen. Die Rede von (post-)konzeptueller Kunst bezieht sich dabei auf Praktiken innerhalb und am Rande des künstlerischen Feldes, die einerseits im Anschluss an die historische Konzeptkunst der 1960er Jahre entstanden sind und andererseits an deren zentrale Charakteristika anknüpfen, ohne sie dogmatisch als Standards

unverändert zu lassen: die Konzentration auf Ideen- und Bedeutungsgebung statt auf Formen und Materialien; die Öffnung der künstlerischen Arbeit hin zur Interaktion mit den Rezipienten anstatt sie als heroischen Schöpfungsakt zu begreifen; schließlich die Infragestellung der Autonomie des Kunstwerks selbst, um stattdessen seine organisatorischen und institutionellen Rahmungen in den Vordergrund zu rücken (vgl. allgemein Alberro 2003, Godfrey 2005, Camnitzer 2007, Osborne 2011).

Soziale Bewegungen werden hier verstanden als temporärer, meist feld- und milieübergreifender Teil gesellschaftlicher Mobilisierungsprozesse, die auf die Veränderung aktueller Ordnungsmuster in politischer, aber auch kultureller und sozioökonomischer Hinsicht ausgerichtet sind. Sie existieren in der Regel jenseits von oder zumindest quer zu bestehenden politisch institutionalisierten Aushandlungsprozessen und Organisationsformen (wie etwa Parteien und Gewerkschaften) und können anlässlich konkreter politischer Ereignisse entstehen, aber auch strukturelle Tatsachen wie soziale Ungleichheit und/oder kulturelle Differenzen zum Ausgangspunkt haben. Mit dem Begriff werden häufig Phänomene recht verschiedener Reichweite beschrieben (vgl. Raschke 1987, Dalla Porta/Diani 2006, Kern 2008).

In den meisten sozialen Bewegungen spielen Künstlerinnen und Künstler kaum eine bis gar keine Rolle, dementsprechend marginal wird Kunst in der Bewegungsforschung thematisiert. Ebenso spielen soziale Bewegungen im Mainstream der Kunstgeschichte keine Rolle, wenn sich auch seit Beginn der Moderne immer wieder namhafte Persönlichkeiten aus dem Kunstfeld in Bewegungen engagiert und deren Inhalte oder Methoden in ihren Arbeiten reflektiert haben. An- und Verknüpfungen zwischen Bewegungen und (post-)konzeptueller Kunst müssen dementsprechend als Ausnahmen betrachtet werden. Kommen sie aber vor, lassen sich in diesen Überlappungen, so die These dieses Beitrages, Strategien ästhetischen Widerstands ausmachen. Ästhetisch kann dieser Widerstand insofern genannt werden, als er sich einerseits aus dem künstlerischen Feld heraus entwickelt und sich dessen spezifischer Regeln bedient. Andererseits zielt er auf allgemeine – nicht nur kunstspezifische – Denk-, Gefühls- und Wahrnehmungsschemata, was einen weiten Begriff des Ästhetischen voraussetzt. Letztlich ist es dieser doppelte Bezug auf Ästhetik, der auch die Frage nach dem Status des Widerstands zu beantworten hilft: Denn Praktiken und Produktionen, die sich gegen die Regeln eines bestimmten Produktionssystems richten, wenden sich nicht per se auch gegen gesellschaftliche Normen. Das haben verschiedene Avantgardebewegungen – aus emanzipatorischer Sicht: schmerzlich – unter Beweis gestellt, wie der Futurismus hinsichtlich der Akzeptanz militärischer Konfliktaustragung oder die Beat-Literaten in Bezug auf den herrschenden Sexismus.

Wenn Widerstand als etwas begriffen werden soll, das sich gegen die Normativität(en) des Sozialen richtet und nicht nur kunst- und/oder literaturfeldinterne Regelbrüche meint, stellen sich umso dringlicher die Fragen nach den Ausgangswie auch nach den Gelingensbedingungen widerständiger Interventionen. Um ihnen nachzugehen, gilt es zwei in den Debatten um »Kunst und Politik« häufig auftretende Fehler bzw. theoretische Kurzschlüsse zu vermeiden.

*Theoretische Kurzschlüsse*

Zum einen sollten künstlerische Praktiken, die sich mit polit-aktivistischen verknüpfen, nicht von vornherein als erfolgreiche Transformationsstrategien beschrieben werden, wie dies in postoperaistischen Ansätzen zum Teil getan wird. Zum anderen dürfen Strategien sozialer Bewegungen, gewissermaßen spiegelbildlich, nicht als bloß performative bzw. theatrale Aktionen ohne soziale Auswirkung gefasst werden, wie etwa im Hinblick auf die 68er-Bewegung(en) geschehen.

Diese im Folgenden als Fehlschlüsse beschriebenen Argumentationsweisen beschreiben nicht nur Verknüpfungen von sozialen Bewegungen und Kunstpraktiken, sondern nehmen in dieser Beschreibung zugleich normative Wertungen vor. Diese Wertungen nehmen den in der Regel bestehenden, gesellschaftstransformativischen Anspruch der Verknüpfung (von Bewegung und Kunst) auf und betreiben damit vor allem selbst die Entgrenzung bzw. Abschließung künstlerisch-ästhetischer Praktiken gegenüber dem Politischen. Einerseits gerät dabei analytisch die jeweilige Spezifik der Praktiken aus dem Blick. Auch wenn man davon ausgehen kann, dass spätestens seit den 1960er Jahren »die Grenzen zwischen künstlerischem und politischem Aktivismus verschwimmen« (Papenbrock 2012, 40), finden Kunstpraktiken und soziale Bewegungen nach wie vor nach sehr unterschiedlichen Logiken statt. Andererseits wird durch die theoretische Festlegung auf Entgrenzung und soziale Wirksamkeit auf der einen Seite bzw. auf Abschließung und kunstinterne Effekte auf der anderen Seite ein praktisch-politisches Abwägen oder eine kriteriengestützte Prüfung von Erfolg oder Misserfolg des Zusammengehens von Kunstpraktiken mit Bewegungsaktionen tendenziell verunmöglicht.

Die Analyse gesellschaftlicher Verhältnisse findet in der postoperaistischen Theoriebildung grundsätzlich vor dem Hintergrund eines Primats der Produktivkräfte und der sozialen Kämpfe statt. In diesem Kontext sind auch diejenigen Arbeiten zu lesen, die sich den Fragen von kreativem Schaffen im Allgemeinen und künstlerischen Praktiken im Besonderen zuwenden. In postoperaistischen Zeitdiagnosen wie jener von Paolo Virno wird einerseits betont, dass die Einverleibung der Kreativität und die Modulation der »sozialen Kooperation« (Virno 2010, 41) wesentlicher Bestandteil kapitalistischer Gesellschaften der Gegenwart ist. Künstlerische Praktiken – Aufführungen ohne Werk, affirmative Involviertheit in den Produktionsprozess – werden dabei geradezu als modellhaft für andere Produktionsbereiche angesehen.

Eine Verfallsgeschichte präsentiert diese Perspektive allerdings nicht. Denn andererseits birgt gerade die Vereinnahmung kommunikativer und kreativer Fähigkeiten auch Potenziale; so schreibt der Kunst- und Sozialtheoretiker Brian Holmes in seiner Analyse zeitgenössischer, aktivistischer Kunstpraktiken: »Künstlerischer Aktivismus ist ein Affektivismus, er eröffnet sich ausweitende Territorien.«<sup>1</sup> (Holmes 2009, 14) Die vielen Formen künstlerischer Praktiken mit Bezug auf globalisierungskritische Bewegungen der frühen 2000er Jahre funktionierten laut Holmes als

---

1 Übersetzung dieses Zitats und aller nicht auf Deutsch vorliegenden Textstellen: J.K.

Ausweitung von »sozialen Assemblagen« (ebd., 407), in denen es um die »Artikulation der Vielen« (ebd.) ging. Kunst funktionierte dabei nicht länger als spezialisierte Zone, sondern als mobiles Element in einem »existenziellen Mix« (ebd., 41) von entwickelten wie angeeigneten Ideen und Praktiken. Die auch von Holmes zunächst gestellte Frage, *wie* Kunst eigentlich Möglichkeiten zur Veränderungen des Alltagslebens, zur Transformation einer sozialen Grammatik und symbolischer Hierarchien eröffnen kann, wird letztlich über die Beobachtungsperspektive beantwortet: indem wir sie so beschreiben, als täte sie es. Das bewusste Überwinden der wissenschaftlichen Disziplinen nennt Holmes das an anderer Stelle, das dem Ziel dient, das »ästhetische Fortschreiben« (Holmes 2007, 41) herrschender Wahrnehmungen zu verhindern. Allerdings werden der Kunst damit enorme Potenziale zur Veränderung sozialer Verhältnisse zugeschrieben. Ein »beständiges Element des Scheiterns«, wie es Gerald Raunig (2005, 16) vor einem ähnlichen, vom Primat der Kämpfe ausgehenden theoretischen Hintergrund der Verknüpfung von Kunst und Bewegungen attestiert, kommt Holmes gar nicht in den Sinn. Bei Holmes bleiben trotz der Vielzahl der Beispiele Fragen zu den Kriterien weitgehend aus, wann also Kunst besonders gut funktioniert und wann nicht, welches die Gelingensbedingungen für die Eröffnung neuer Territorien sind und unter welchen Bedingungen solche Versuche eher scheitern.

Die gewissermaßen spiegelbildliche Vorgehensweise ist die, künstlerischen Praktiken jegliche soziale Wirkungen oder Effekte abzusprechen und sie ganz auf kunstfeldinterne Auseinandersetzungen und Resultate zu reduzieren. Ein Beispiel für diese Herangehensweise ist der Ansatz des Kunstwissenschaftlers Beat Wyss. In einer stark verkürzten Interpretation von Bourdieus Kunstsoziologie schreibt Wyss apodiktisch, die »Entwicklungsgesetze sind der Kunst immanent. Kunst reagiert auf Kunst.« (Wyss 2009, 98) Nicht nur, dass damit andere Einflüsse (als frühere Kunst) auf künstlerische Praktiken ausgeschlossen werden. Auch und gerade da, wo es um feldüberschreitende Praktiken geht, in den Annäherungen und Überlappungen von Kunstpraktiken und sozialen Bewegungen etwa, sieht Wyss nicht Aufbrechen, Erweiterung und/oder Intervention in andere Felder. Im Gegenteil, am Beispiel der Revolten von 1968 meint er eine Ästhetisierung sozialer Proteste ausmachen zu können, eine Art ›Verkunstung‹ von sozialen Bewegungen. Die »Protestkultur überhaupt war ein einziges, autonomes Gesamtkunstwerk« (ebd., 101), schreibt er, und die »sogenannte politische Revolte war autonomer Selbstzweck« (ebd., 105).<sup>2</sup>

Dass es den Bewegungen nicht guttut, wenn sie durch Annäherung an die Kunst zu ästhetischen statt zu politischen Praktiken neigen (wobei ausgeschlossen wird,

2 Doch damit nicht genug, in ihrer als Politik verkleideten Kunst hätten die 68er in Wirklichkeit nicht emanzipatorische Ziele verfolgt, sondern letztlich in ihren Angriffen auf missliebige Professoren Nazi-Praktiken wiederaufgeführt: »Studentische Taktik war ein *re-enacting* der Zeitgeschichte.« (Wyss 2009, 74) Wieso diese angeblichen SS-Wiedergänger zugleich eine »rückwärtsgewandte Utopie« vertreten haben, die »in der DDR graue Realität« (ebd., 101) gewesen sein soll, sei hier einmal dahingestellt.

dass das Ästhetische politisch sein kann), wird auch in Bezug auf die Gegenwartskunst immer wieder konstatiert. Mit Blick auf die Occupy-Proteste während der DOCUMENTA (13) schreibt etwa der Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich, der anfängliche Protest gegen das Teure und Arrivierte der Gegenwartskunst werde durch Vereinnahmung »indirekt in deren Unterstützung« (2016, 19) verwandelt. »Protestkunst« sei »Dienstleistung für den Markt der Siegerkunst« (ebd., 20).

Damit wird letztlich jede symbolische Dimension in den Praktiken sozialer Bewegung (oder sogar die sozialen Bewegungen als solche) als ästhetische Ausdrucksform im Sinne eines Kunstwerkes verstanden, das sich auch bloß in den so oder so existierenden Kunstbetrieb einordnet. Die Frage nach ästhetischem Widerstand, der über den Kunstbereich hinaus Wahrnehmungs- und Denkweisen betrifft, lässt sich dann überhaupt nicht mehr stellen.

### *Verknüpfung als Ausnahme*

Stattdessen gilt es, den von Pierre Bourdieu ausgemachten »strukturell bedingten Graben« (2001, 399) zwischen Kunstfeld und politischem Aktivismus in/von sozialen Bewegungen in Rechnung zu stellen. Dieser besteht, kurz gesagt, erstens in sehr unterschiedlichen Modi der Anerkennung und Legitimierung (autonom vs. heteronom), zweitens in Form verschiedener Subjektivierungsweisen (individuell vs. kollektiv) und drittens in den Klassen(dis)positionen (elitär vs. popular) (vgl. Kastner 2015). Es ist also, anders als in den letzten Jahren stark diskutierte Begriffe wie *Artivism*, *Strike Art*, *Global Art Activism* etc. vermuten lassen, prinzipiell nicht davon auszugehen, dass Kunst und soziale Bewegungen viele Gemeinsamkeiten aufweisen. Die Logik der Politik und die der Ästhetik, betont etwa auch T.V. Reed in seiner Studie zum Zusammenhang von Aktivismus und Kultur, »stimmen selten, wenn überhaupt je überein« (2005, 303). Die Überbrückung der strukturellen Gräben gelingt nur in Ausnahmefällen (vgl. Kastner 2013a). Selbst die extreme (methodisch-inhaltliche) Ausdifferenzierung und (milieuspezifisch-institutionelle) Ausweitung der »Gegenwartskunst«, die etwa Yates McKee in einem Spektrum von Auktionshäusern wie Sotheby's auf der einen und anarchistischen sozialen Organisationen auf der anderen Seite beschreibt, ändert daran letztlich nicht viel (vgl. McKee 2016, 12). Erst vor dem Hintergrund dieser Feststellung kann dann die jeweilige Besonderheit der Überlappung und Verknüpfung untersucht werden, die Spezifik des ästhetischen Widerstands.

Trotz oder gerade wegen der unterschiedlichen Logiken stellt sich also die Frage nach den dennoch stattfindenden Verbindungen zwischen sozialen Bewegungen und Kunstproduktion. Ermöglicht werden sie unter anderem durch überlappende Fragestellungen, d.h. Probleme, die in den je eigenen Logiken verhandelt werden, sich dabei aber ausweiten und überschneiden. Hier lassen sich drei zentrale Fragen herausarbeiten, die aus künstlerischen Problemstellungen erwachsen, zugleich aber auch Methoden und Praktiken sozialer Bewegungen betreffen: jene nach den Wirkungsweisen von *Performanz*, *Imagination* und *Repräsentation*.

Während sich die drei Fragen letztlich nicht voneinander trennen lassen, scheinen mir drei künstlerische Arbeiten aus dem Jahr 1973 paradigmatisch, sie dennoch separat vorzustellen. (Zufällig oder nicht ist 1973 das Jahr, das mit dem Putsch in Chile und dem »Ölschock« zugleich das Ende des Krisen- und Protestzyklus von »1968« markiert, vgl. Kastner/Mayer 2008). Alle drei Arbeiten verhandeln formal oder inhaltlich auch Demonstrationen sozialer Bewegungen.

*Repräsentationsfrage:* Im klassischen Medium der Malerei stellt Jörg Immendorf die Frage: »Wo stehst du mit deiner Kunst, Kollege?«. Auf seinem so betitelten Gemälde (1973) stürmt ein als Arbeiter identifizierbarer Mann in ein Künstleratelier, um dem mit Pinsel vor seiner Staffelei stehenden Künstler die Frage nach dem Standpunkt zu stellen, die offenbar drängt. Denn draußen vor der offenen Tür – das Bild ist durch die Türangel in der Mitte geteilt – marschieren demonstrierende Arbeiter (und Arbeiterinnen?) hinter einem Transparent, das zum Kampf gegen »Lohnraub« und »politische Unterdrückung« aufruft. Als Produzent angesprochen (»Kollege«), ist die Position des Künstlers als Arbeiter doch fraglich und befragt, weil der Künstler eben nicht in den Reihen der Arbeiter geht. Die kunstimmanente Frage nach den Darstellungsweisen (Repräsentation) wird hier verknüpft mit der politischen nach Stellvertretung (Repräsentation) und als Frage der Haltung präsentiert, die jede/r (im kulturellen Feld Tätige) zu entscheiden hat: ob er oder sie eher dem Atelier oder der Straße zugeneigt ist.

*Performanzfrage:* In der Performance »Two, three, many ... (terrorism)« (1973) von Allan Sekula robbt ein Mann mit Plastikgewehr und vietnamesischem Strohhut durch einen reichen Vorort von Los Angeles. Die in einer Serie von sechs Schwarzweiß-Fotografien festgehaltene Aktion steht im Kontext der Verlagerung von Kunstaktionen aus den Museen und Galerien in den öffentlichen Raum seit den späten 1960er Jahren. Ihr Titel nimmt dabei Bezug auf die sogenannte Fokustheorie Ernesto Che Guevaras. Die darin verkündete, antiimperialistische Strategie sollte verschiedene Brennpunkte (Foki) schaffen, um die mit dem Imperialismus identifizierten USA mittels Guerilla-Aktionen anzugreifen. Die unter dem Slogan »Schaffen wir ein, zwei, viele Vietnam« verbreitete »Theorie« inspirierte nicht nur Guerilla-Bewegungen in Lateinamerika, sondern in den frühen 1970er Jahren auch viele Stadtguerillas in den westlichen Metropolen. Sekulas Aktion kann durch die Kennzeichnung als Terrorismus einerseits als deutliche Kritik an dieser Strategie aufgefasst werden, andererseits aber testet er sie symbolisch selbst aus. Damit stellt er grundsätzlich die Frage, welche Aufführung und welche Inszenierung welche Art von Reaktionen, Irritationen und Verunsicherungen hervorzurufen in der Lage ist. Wann und unter welchen Bedingungen gelingen performative Akte?

*Imaginationsfrage:* An Performances im öffentlichen Raum ebenso anknüpfend wie an Fragen der Darstellbarkeit agiert die vom französischen Künstler Fred Forest während der Biennale von São Paulo durchgeführte Aktion »The City Invaded by Blank Space« (1973). Dabei lief ein kleiner Demonstrationzug durch die Innenstadt, der die Umgebung statt mit konkreten Forderungen oder Anklagen mit zur Schau getragenen leeren Flächen, mit weißen Schildern konfrontierte. Die Deutungsoffen-

heit der leeren Schilder trifft dabei auf eine durch die Demonstrationsform evoziertere Erwartung von klaren Botschaften, die die Frage aufwirft, was hier dargestellt wird. Aber auch die grundlegendere Frage, vor dem Hintergrund welcher Vorstellungen und bestehenden Erwartungen welche Art von Bildern (im vermeintlich leeren Raum) entstehen kann, wird durch die Aktion, für die Forest schließlich verhaftet wurde, aufgerufen. Dieses Verhältnis von allgemeinen visuellen Repertoires in kollektiven Vorstellungen und den konkreten Bildern ist die Frage der Imagination.

Diese paradigmatischen Arbeiten sind einerseits aus konkreten künstlerischen Methodenfragen heraus entwickelt worden. Sie sind andererseits aber ganz offensichtlich ohne den Kontext sozialer Bewegungen nicht zu verstehen.<sup>3</sup> Um beide Bereiche angemessen zu vermitteln, bietet sich Bourdieus Feldtheorie an – trotz und gerade angesichts vieler Vorbehalte bezüglich ihrer vermeintlich alleinigen Anwendbarkeit auf abgeschlossene gesellschaftliche Segmente.

### *Kunstfeldtheorie*

In seiner Kunstfeldtheorie geht Bourdieu zunächst davon aus, dass das Feld sich seit der Renaissance, spätestens aber in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend autonomisiert hat und dementsprechend außerkünstlerische Maßstäbe aus der Kunst – Produktion wie Rezeption – immer gründlicher getilgt wurden bzw. werden. Letztlich geschieht jede Entwicklung, die später als kunsthistorisch entscheidend wahrgenommen wird, nach Bourdieu in einer Art Reinigung der Kunst von nicht-künstlerischen Inhalten, Motiven und Methoden. Das lässt sich bis in die 1950er Jahre mit dem Abstrakten Expressionismus und selbst noch in Bezug auf die Minimal Art der 1960er Jahre ohne weiteres nachvollziehen. Kunstferne Inhalte und Methoden hätten in dieser Logik immer weniger Chancen, sich in künstlerischen Arbeiten zu manifestieren oder auch nur auf sie einzuwirken.<sup>4</sup> Bourdieu betont aber auch, dass es sich bei diesen Reinigungstendenzen um Effekte von Kämpfen handelt, um temporäre Ergebnisse von Auseinandersetzungen um gültige und legitime Kunstproduktion und -rezeption, und nicht zuletzt auch Kunstdistribution. Diese Kämpfe finden zwar auch, aber keinesfalls ausschließlich in den Werken bzw. künstlerischen Arbeiten selbst statt. Bourdieu denkt Felder als Orte von »Kräfte- und nicht nur Sinnverhältnissen und Kämpfen um die Veränderung dieser Verhältnisse« (Bourdieu/Wacquant 2006, 135).

Die in Westeuropa entstandenen Vorstellungen und sozialen Dynamiken des Kunstfeldes prägen diejenigen im Rest der Welt. Auch wenn die Kunstgeschichte des Westens, wie die Kunsthistorikerin Susanne Leeb im Kontext der Diskussionen

3 Diese Art von überlappenden Fragestellungen werden in einigen Studien auch benannt, etwa wenn Julia Bryan-Wilson (2009) nach der Politisierung der Kunst am Beispiel der new yorker *Art Workers Coalition* (1969–1971) fragt, oder bei Peggy Phelan (2005), die sich dem Feminismus in der Kunst widmet. In neueren Arbeiten zum Zusammenhang von Kunst und Aktivismus hingegen wird das Wie und das Inwiefern erstaufliegend wenig theoretisiert (vgl. etwa De Cauter/De Roo/Vanhasseltbrouck 2001 oder Weibel 2015).

4 An diesem Punkt gelangt Wyss zu seinem Kurzschluss, dass Kunst sich nur aus anderer Kunst speist, d. h. speisen darf, wenn sie legitime Kunst werden will.

um eine Global Art History schreibt, sicherlich »als *eine* von vielen Episoden von Kunst« (Leeb 2012, 24) zu begreifen ist, ist sie doch eine hegemoniale Formation. So konstatiert etwa der peruanisch-mexikanische Kunsttheoretiker Juan Acha im Anschluss an Bourdieu auch für Lateinamerika die »Elitisierung« (Acha 1988, 242) der Kunstrezeption, die zugleich ihre auf »sozialer Teilung« (ebd.) beruhenden Voraussetzungen leugne. Und Néstor García Canclini hat bereits 1979 die bourdieusche Kunstsoziologie auf Lateinamerika angewandt und den Zusammenhang von »Strategien symbolischer Macht« (García Canclini 1979, 144) und ökonomischen Verhältnissen betont (vgl. auch Kastner 2013b). Diese sozioökonomische Struktur, von der chilenischen Kulturkritikerin Nelly Richard als Grundlage der »internationalen Ungleichgewichte in Bezug auf kulturelle Macht« (1993, 101) beschrieben, mache die Teilnahme am Kunstgeschehen je nach Nähe und Entfernung zu Euro-Nordamerika wahrscheinlicher oder unwahrscheinlicher. Es handelt sich bei den Teilnehmenden zudem um ein »internationales Netzwerk für das Management ›symbolischen Kapitals‹« (ebd.), schreibt Richard in den Begrifflichkeiten Bourdieus, das wiederum auch als »Netzwerk der Autorität« (ebd.) die kulturelle Wertigkeit, d.h. die Legitimität von Prozessen gewährleistet bzw. bestimmt.

Mit den Feldeffekten ist es wie mit dem Feld selbst: Es besteht nicht nur aus Produkten und ihrer Beziehung untereinander, sondern auch aus Produzent/innen (Künstler/innen, Kritiker/innen, Vermittler/innen, etc.), Rezipient/innen (Museumsbesucher/innen, Kunstzeitschriften und Blogs, Sammler/innen etc.) und Institutionen (Museen, Galerien, Messen, Akademien, Auktionshäuser). In den Relationen zwischen diesen Strukturen und Praktiken ergeben sich die wesentlichen Dynamiken des Feldes. In einem Feld herrschen »Kräfteverhältnisse« (Bourdieu 2015, 497), die einerseits in die sozialen Strukturen verwoben sind, andererseits aber nach sehr spezifischen, eigenen Logiken funktionieren. Im Einklang mit diesen Logiken zu handeln, ist die Voraussetzung für Anerkennung und Erfolg im Feld. Dieser Einklang muss nicht bewusst sein, sondern ist in der Regel sogar eher habituell verankert und äußert sich in einem Glauben an den Sinn des Spiels. Angesichts der Bedeutung, die Bourdieu diesem Glauben beimisst, ist »Gegenstand einer Wissenschaft der Werke deshalb nicht nur die materielle Produktion des Werkes, sondern auch die Produktion des Wertes des Werkes, also des Glaubens an diesen Wert« (Wuggenig 2011, 523). Der Glaube an den Wert erklärt u.a. auch die breite Akzeptanz der im Kunstfeld – bei durchgängig relativ hohem Bildungskapital der Akteure – besonders ausgeprägten sozialen Ungleichheit. Gerade weil dieses stille Hinnehmen eines *winner takes all*-Marktes durch Teilhabe mit einem deutlichen allgemeinen Votum gegen soziale Ungleichheit bei einem Gros der Agenten des Feldes einhergeht, ist es erklärungsbedürftig.<sup>5</sup>

5 Die »Liebe zur Kunst« als Glaube an sie, von Bourdieu und Alain Darbel bereits in den 1960er Jahren beschrieben, fungiert auch heute noch als zentrale Inklusionsideologie, vgl. etwa Schultheis u.a. 2015, 134f. In der vom Konzeptkünstler Hans Haacke 2015 auf der Biennale von Venedig durchgeführten »World Poll« stimmten bis zu 79 Prozent der Mitglieder des Kunstfeldes der Aussage zu, soziale Ungleichheit sei »zerstörerisch und muss korrigiert werden«.



Auch wenn Bourdieu das Kunstfeld als elitäres und ökonomisch wie an kulturellem Kapital relatives reiches ausweist, was die Positionen seiner Mitglieder im sozialen Raum angeht, sind die Kämpfe um Akkumulation kulturellen Kapitals doch mehr als ein »Mechanismus der Disziplinierung und Herrschaft«, der, wie der Philosoph Michael Hirsch meint, »für die Integration aller Gesten ins System« (2015, 36) sorgt. Zwar hat Bourdieu selbst ebenfalls auf die Tendenz zur Vereinnahmung hingewiesen und für künstlerische Avantgarden ebenso wie für die Frauenbewegung aufgezeigt, dass die »Begeisterung und Leidenschaft« letztlich vom »Professionalismus der Kreativen« (Bourdieu 2001, 151) absorbiert und als allein deren Profit eingeheimst wird. Dennoch hält Bourdieu an der Möglichkeit einer »Revolution des Blicks« (ebd., 181) fest, die, künstlerisch initiiert, schließlich alle Denk- und Wahrnehmungsweisen transformieren kann. Auch ausgehend von der Feldtheorie sind also emanzipatorische Veränderungen denkbar (vgl. auch Kastner 2009a, 157ff).

Schließlich muss auch die Analyse einer Politik der Kunst oder visueller Politiken an den spezifischen Logiken ansetzen. Es ist aber nicht tautologisch zu verstehen, wenn Bourdieu sagt, dass die »Grenze eines Feldes [...] die Grenze seiner Effekte« (Bourdieu 2006, 266) ist. Es bedeutet, dass auch die Grenzen des Feldes stets umkämpft sind – was noch dazu gehört und was nicht, ist nicht ein für alle Mal festgelegt.

Künstlerische Arbeiten, die – wie die oben genannten – aus spezifischen Kunstfragen heraus entwickelt wurden und zugleich ohne den Kontext sozialer Bewegungen nicht zu verstehen sind, haben sich auch in den vergangenen zwanzig Jahren entwickelt. In den folgenden zeitgenössischen Beispielen werden die Fragen der Performanz, der Imagination und der Repräsentation in unterschiedlicher Dringlichkeit und Schärfe gestellt. Jede der im Folgenden diskutierten Arbeiten kann durch die Verknüpfung von kunstimmanenten Motiven und/oder Methoden einerseits und bewegungsaffinen andererseits – und damit der Ästhetik im engeren und im weiteren Sinne – als Versuch gesehen werden, Aspekte ästhetischen Widerstands zu formulieren. Sie sind trotz unterschiedlicher Methoden klar als spezifische künstlerische Arbeiten im engeren Sinne zu verstehen, d.h. sie sind alle in Galerien und/oder Museen ausgestellt und Gegenstand von Kunstkritik gewesen. Sie sind also weder an sich Aktivismus oder andere Formen allgemeiner kultureller Praktiken, die in den letzten Jahren ebenfalls in das Kunstfeld Einzug gehalten haben. In dieser klaren Trennung (zwischen Kunst und sozialen Bewegungen) einerseits, verbunden mit gegenseitigen Bezugnahmen andererseits, scheinen mir die besten Voraussetzungen für das Gelingen ästhetischen Widerstands zu liegen.

### *Demonstrationen*

Demonstrationen sind einerseits originäre Aktionsformen sozialer Bewegungen. Andererseits wird der Begriff auch im Kunstfeld gebraucht und meint das Darstellen künstlerischer Arbeiten sowie das Aufzeigen von formalen und inhaltlichen Fragestellungen, die sie leisten. Das Demonstrieren kann sich also sowohl auf das Kundtun

einer politischen Haltung wie auf das Aufzeigen von Arten und Weisen der Repräsentation, der Imagination und der Performance beziehen (vgl. Lee 2015). In den folgenden Beispielen sind beide Ebenen der Demonstration miteinander verknüpft.

Im Februar 1968 traten die Müllarbeiter von Memphis, Tennessee, in den Streik. Nach dem Tod zweier Kollegen bei einem Arbeitsunfall demonstrierten sie gegen die gefährlichen Arbeitsbedingungen, gegen die Benachteiligung und Diskriminierung von Schwarzen und für höhere Löhne. Der Streik wurde zu einem Kulminationspunkt der Schwarzen Bürgerrechtsbewegung. Martin Luther King jr. solidarisierte sich, nach dessen Erschießung (4. April 1968) verschärfte sich die Auseinandersetzung noch einmal, bevor der Streik am 16. April beendet wurde. Die Streikenden trugen Schilder mit der Aufschrift »I Am A Man«. Damit machten sie einerseits auf die menschenunwürdige Arbeitssituation aufmerksam, bezogen sich implizit aber auch auf den historischen Kampf gegen die Sklaverei. Gegen die abwertende Benennung von Schwarzen Männern als »Boys« war die rhetorische Frage »Am I Not A Man And A Brother?« zu einem Slogan der Abolitionisten geworden. Zwanzig Jahre nach dem Streik reproduzierte der US-amerikanische Künstler Glenn Ligon den Satz »I Am A Man« in Öl auf Leinwand (»Untitled (I Am A Man)«). Man kann darin eine Befragung der Malerei in Bezug auf die Inhalte einer sozialen Bewegung sehen, in Bezug auf die Möglichkeiten der Repräsentation. Diese Befragung wird zu einer Infragestellung in »Study for Condition Report« (2000): Hier ist wieder der Spruch in Öl auf Leinwand zu sehen, allerdings kommentiert mit Anmerkungen zum Zustand des Kunstwerks, wie ihn Museen anfertigen, die Bilder für Ausstellungen leihen bzw. verleihen. Mit dem Titel »Study for Condition Report« ironisiert Ligon die auf symbolischen Zuschreibungen basierende Behandlung von Werken als wertvolle Gegenstände. Insofern ist der ins Bild gebrachte Condition Report auch ein Bericht über die Bedingungen des Kunstfeldes, die Fingerabdrücke, Kratzer und sonstige Spuren sehr ernst nimmt. Mit der Markierung von Flecken und Kratzern weist er darüber hinaus auf die Veränderungen historischer Statements hin, die sich durch den Gebrauch der Geschichte ergeben.

Die in New York lebende Künstlerin Sharon Hayes greift den Slogan ebenfalls auf, bezieht sich aber auf eine andere Ebene der Repräsentation. In ihrer Performance »In the near future« (2005/2009), in der sie mit einem Schild mit der Aufschrift »I Am A Man« als Frau durch New York läuft, fällt sofort die genderpolitische Dimension des Slogans ins Auge. Hayes greift dabei die ambivalente Bedeutung von »I Am A Man« als Beteuerung des Mensch-Seins einerseits und der Vergewisserung von Männlichkeit andererseits auf und thematisiert die Ausgrenzungen innerhalb des antikolonialen und antirassistischen Kontextes, die durch das Ausklammern von Frauen geschieht. »I Am A Man« erweist sich dabei als Inklusionsmahnung, die eine unzulängliche weil exkludierende Form der Repräsentation betreibt. Hayes stellt auch die Frage nach den intersektionalen Verbindungen von Diskriminierungsformen in den (öffentlichen) Raum: Während es den Müllarbeitern aus Memphis um die Anerkennung ihres Mensch-Seins ging, stellt sich bei Hayes die Frage, ob Mann-Sein die Voraussetzung für eine solche Anerkennung ist. Sie agiert damit zweifelsohne im Kontext früherer

Performances feministisch inspirierter Künstlerinnen – wie etwa Valie EXPORT, Ana Mendieta und Adrian Piper –, die geschlechterbasierte Diskriminierung im öffentlichen Raum thematisierten. Die Arbeit »In the near future« besteht aus mehreren performativen Interventionen im öffentlichen Raum, die schließlich in einer mehrteiligen Installation als Fotos projiziert werden.

Der in Mexiko lebende Künstler Francis Alÿs führte in seiner Performance »cuentos patrióticos« (»Patriotische Geschichten«) (1997) zunächst ein Schaf im Kreis um den Fahnenmast mitten auf den Zócalo, dem zentralen Platz in Mexiko-Stadt. Es kamen weitere Schafe hinzu, bis der Kreis um den Mast, an dem jeden Morgen die Nationalflagge gehisst wird, geschlossen war. Ab der Mitte des 27 Minuten dauernden Schwarz-Weiß-Videos verlassen die Schafe einzeln den Kreis wieder, bis der Künstler am Schluss den zentral fokussierten Fahnenmast wieder mit einem Schaf umkreist. Die Aktion, die zunächst vielleicht wie ein Kommentar zur repräsentativen Demokratie und dem häufig mit Schafen symbolisierten »Stimmvieh« wirkt, hatte einen viel konkreteren Bezug. Sie spielte auf eine von der mexikanischen Regierung am 28. August 1968 organisierte Demonstration an. Am Tag zuvor hatte die Studierendenbewegung mit einem Schweigemarsch großes Aufsehen erregt, die Regierung unter Präsident Díaz Ordaz wollte Konsens zwischen Staat und Bevölkerung demonstrieren und schickte Beamte und Angestellte auf den Zócalo. Aber statt sich gegen die Studierenden zu wenden, begannen die Demonstrierenden Sprechchöre wie »Wir sind nicht gekommen, sie haben uns gebracht!« und »Wir sind Schafe!« zu skandieren. Die Regierungsaktion misslang also gründlich. Alÿs setzt die Selbstbeschreibung der vermeintlich Regierungstreuen real um und kommentiert damit noch einmal die Wirkmächtigkeit von Performanz/Performance. Er fokussiert letztlich auch einen Moment, in dem die Staatsmacht ihre Strategie wechselt und zu repressiven Methoden greift. Am 2. Oktober 1968 ließ die Regierung Hunderte von Studierenden in einem Massaker auf dem Platz der Drei Kulturen erschießen. Die Studierendenbewegung und ihr gewaltsam herbeigeführtes Ende sind feste und zugleich umkämpfte Bestandteile des kollektiven Gedächtnisses in Mexiko. Indem sie sich darauf beziehen, intervenieren die künstlerischen Arbeiten auch in die Erinnerungspolitik.

Als sich im Sommer 2006 in Oaxaca, der Hauptstadt des gleichnamigen Bundesstaates in Mexiko, ein Protest streikender Lehrerinnen und Lehrer auf weite Teile der Bevölkerung ausweitete, waren die »sombras en la calle« (»Schatten auf der Straße«) (ab 2004) zum Teil bereits da: Die Künstlerin Ana Santos hatte in nächtlichen Aktionen Figuren an Hauswände und andere Mauern im öffentlichen Raum gemalt, einfarbig wie Silhouetten, einfache Tätigkeiten ausübend (telefonieren, gehen, stehen etc.). Die Protestbewegung, auch als »Kommune von Oaxaca« diskutiert, wurde begleitet von einer außergewöhnlichen Menge von Street Art und Graffiti mit Motiven und Kommentaren zum politischen Geschehen (vgl. etwa Aquino Casas 2011). Plötzlich waren die Schatten, als abwesende Anwesende immer schon Repräsentationskommentare, Teil von kreativer Bewegungspraxis. Aber nicht nur das: Als Wandbilder im öffentlichen Raum rekurrieren sie auch auf den mexikanischen Muralismus, in dessen

Rahmen ab den 1920er Jahren häufig im Auftrag der postrevolutionären Regierungen große Wandbilder realisiert wurden. Zunächst in staatlichen Gebäuden, später auch im öffentlichen Raum gemalt, hatten diese Bilder (etwa von Diego Rivera, David Álfaro Siqueiros und José Clemente Orozco) immer zugleich einen politischen wie didaktischen Anspruch. Spätestens ab den frühen 1970er Jahren allerdings wurde der Muralismus als völlig ins Nationalstaatsprojekt integrierte Strömung wahrgenommen, eine neue Generation von der 68er-Bewegung beeinflusster Künstler begann, sich vom muralistischen Erbe zu lösen, ohne den Anspruch auf sozial und politisch relevante Praxis aufzugeben. Im Rahmen der Bewegung künstlerischer Kollektive in den 1970er Jahren, *Los Grupos* (»Die Gruppen«) (vgl. etwa Híjar Serrano 2007, Kastner 2009b, Einfeldt 2010), applizierten auch die Künstler des *Grupo Suma* Silhouetten-Figuren an Wände im öffentlichen Raum. Die Schablone »el burócrato« (»Der Bürokrat«) (1979), eine in Schwarz gehaltene Männerfigur mit Aktenkoffer, konnte unschwer als Kritik an der bürokratischen Herrschaft der Staatspartei entziffert werden. Ana Santos' Arbeiten knüpfen nun sowohl an diese frühe Graffiti-Kunst im öffentlichen Raum an, wie sie sich auch in den sozialen Auseinandersetzungen der Kämpfe von 2006 integrierten. Sie stellen mit ihrer Verbildlichung der Frage, wer für wen spricht und wer was darstellt, eine zentrale Überlappung zwischen Kunstfeldangelegenheit und Bewegungspraktiken her.

Gemeinsam ist den vier Beispielen, dass in ihnen Demonstrationen im doppelten Sinne verhandelt werden. Mit unterschiedlichen künstlerischen Mitteln – Malerei, Performance/Installation, Performancevideo sowie Graffiti/Street Art – werden dabei auch die weiter oben beschriebenen, überlappenden Fragestellungen zwischen sozialen Bewegungen und Kunstproduktion thematisiert. Während Alÿs, Hayes und Santos den öffentlichen Raum für ihre Performances bzw. Graffiti nutzen, die anschließend in Kunstfeldinstitutionen gezeigt werden, verlässt Glenn Lignons Malerei diese Institutionen nicht. Der Auszug aus den Institutionen des Feldes ist allerdings nicht unbedingt gleichzusetzen mit breiterer (mehr Publikum erreichende) oder tieferer (mehrere Interpretationsebenen betreffende) Wirksamkeit künstlerischer Praxis. Lignons Arbeit etwa fügt der Thematisierung des Demonstrierens (in »Condition Report«) noch eine die Kunstfeldmechanismen selbst betreffende Kritik (an der Bewertung und Behandlung von Gegenständen) hinzu, die die anderen Arbeiten nicht aufweisen. Damit wird auch ein wichtiger Aspekt der Imaginationsfrage gestellt (und in Frage gestellt), nämlich welche Vorstellungen von Kunstwerken gegenüber anderen Gegenständen vorherrschen. Am Verhältnis von Bild und kollektiver Vorstellungen wird in den anderen Arbeiten eher direkt in Bezug auf Demonstrierende gearbeitet. Diese werden weniger kämpferisch und fordernd als allgemein erwartbar dargestellt. Stattdessen werden deren ambivalente (Hayes), alltägliche (Santos) und eigensinnige (Alÿs) Haltungen in den Vordergrund gerückt. Hinsichtlich der Performanzfrage wird vor allem bei Ligon, Hayes und Alÿs auf die Bedingungen für das Gelingen von Sprechakten verwiesen. Die Demo-Slogans »I Am A Man« und »Wir sind Schafe!« sind ja selbst Sprechakte, die um ihre performative Wirkung kämpfen, also als allgemein wahrgenommen bzw.

gültig sehen wollen, was sie behaupten. In der Frage der Repräsentation wird bei den Schatten von Santos letztlich erst durch die soziale Bewegung von 2006 (und die Rezeption ihrer Arbeiten im Kontext der anderen Graffiti) die Ebene der Stellvertretung gegenüber jener der Darstellung in den Vordergrund gerückt. Bei Hayes äußert sich die Frage, wer für wen spricht und wie legitim diese Stellvertretung ist, in einer Kritik an dem Demo-Slogan, während Alÿs vor allem eine misslungene Repräsentation bebildert (nämlich die der Haltung der Regierung durch die Demonstrierenden). Ligon verweist darauf, dass die Repräsentationsfrage sowohl eine künstlerische als auch eine ist, die im Zentrum der Auseinandersetzung sozialer Bewegungen steht, indem er das Demo-Schild in die Malerei transferiert.

Bei allen Beispielen werden einerseits die kunsthistorischen Bezüge als auch die Bezugnahmen auf Bewegungspraktiken deutlich. Daher lässt sich auch von Strategien ästhetischen Widerstands sprechen: Solche Strategien sind sowohl intentional entwickelt als auch Feldeffekte in dem Sinne, dass sie einen Raum des Möglichen ausfüllen, der das »Universum der Probleme, Bezüge, geistigen Fixpunkte« (Bourdieu 1998, 55) absteckt, innerhalb dessen künstlerische Praktiken vollzogen werden. Sie bleiben aber nicht auf das Kunstfeld beschränkt, sondern richten sich auf das Denk-, Fühl- und Wahrnehmbare im Allgemeinen.

### *Schluss*

Es gibt, was mit den besprochenen Beispielen letztlich nur angedeutet werden kann, eine unbegrenzte Reihe an Möglichkeiten von Bezugnahmen künstlerischer Arbeiten auf Praktiken und Inhalte sozialer Bewegungen. Zunächst ist aber davon auszugehen, dass diese Bezüge weder von der Bewegung noch von der Kunst aus betrachtet selbstverständlich sind. Um solche Verknüpfungen als Ausnahmen (von der jeweils strukturbedingten Regel) diskutieren zu können, wurden ausschließlich Beispiele arrivierter Kunst herangezogen, also im Kunstfeld mehr (Alÿs) oder weniger (Santos) präsenter Kunst, die in Galerien und/oder Museen ausgestellt, von der Kunstkritik besprochen und zum Teil auch auf dem Kunstmarkt verkauft wird. Es geht also nicht um »Bewegungskunst«, nicht um nicht legitimierte Kunst aus den sozialen Bewegungen selbst heraus (die deshalb nicht per se weniger »interessant« oder weniger »kreativ«, »einfallsreich« etc. sein muss).

Alle besprochenen künstlerischen Arbeiten gehen einerseits von künstlerischen Fragestellungen aus, beziehen sich andererseits aber zugleich auf die Normativität(en) des Sozialen. Sie befragen Performanz, Repräsentation und Imagination. Die künstlerische Infragestellung herrschender bzw. dominanter Modelle von Performanz, Repräsentation und Imagination machen diese zwar nicht direkt ungültig. Sie etablieren aber eine ästhetische Politik, die als Angriff auf bzw. Widerstand gegen jene Modelle zu verstehen ist.

Will man künstlerischen Praktiken nicht per se eine vorschubjektive, außersoziale »Kraft der Kunst« (Menke 2013, 14) unterstellen, die die soziale Wirklichkeit transformiert, sondern kunstsoziologisch auf ihre Genese und Effekte als soziale Praxis

fokussieren, sind die Folgen jener Attacken ästhetischer Politik kaum absehbar. Sie sollten daher weder als ubiquitär noch als unmöglich vorausgesetzt werden. Dass verschiedene Menschen vor dem Hintergrund ihrer jeweiligen sozialen Dispositionen sehr unterschiedlich auf künstlerische Arbeiten reagieren, ist ein zentrales Ergebnis kunstsoziologischer Forschung. In diesem Sinne ist viel möglich – aber auch wenig wahrscheinlich. Ob die künstlerischen Angriffe tatsächlich in der Lage sind, die symbolische Ordnung als Ganze fraglich werden zu lassen, verstanden im Sinne Bourdieus als »Übereinstimmung zwischen Wahrnehmungsstruktur und Sozialstruktur, die der Erfahrung der Welt als etwas Selbstverständliches zugrunde liegt« (2015, 44), bleibt eine schwer zu beantwortende Frage.

### Literatur

- Acha, Juan, *La aparición artística y sus efectos*, México DF 1998
- Alberro, Alexander, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge/MA 2003
- Aquino Casas, Arnulfo, *Oaxaca 2006. Imágenes de Rebelión y Resistencia*, México DF 2011
- Bourdieu, Pierre, »Für eine Wissenschaft von den kulturellen Werken«, in: *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*, Frankfurt/M 1998, 53-90
- ders., *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt/M 2001
- ders., »Die Praxis der reflexiven Anthropologie«, in: ders., u. Loïc Wacquant, *Reflexive Anthropologie*, Frankfurt/M 2006, 251-94
- ders., *Manet. Eine symbolische Revolution. Vorlesungen am Collège de France 1998-2000*, Berlin 2015
- ders. u. Loïc Wacquant, »Die Ziele der reflexiven Soziologie«, in: dies., *Reflexive Anthropologie*, Frankfurt/M 2006, 95-249
- Bryan-Wilson, Julia, *Art Workers. Radical Practice in the Vietnam War Era*, Berkely-Los Angeles-London 2009
- Camnitzer, Luis, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, Austin 2007
- Dalla Porta, Donatella, u. Mario Diani, *Social Movements. An Introduction*, Malden-Oxford-Victoria 2006
- De Cauter, Lieven, Ruben De Roo u. Karel Vanhassebroeck (Hg.), *Art and Activism in the Age of Globalization*, Rotterdam 2011
- Einfeldt, Kirsten, *Moderne Kunst in Mexiko. Raum, Material und nationale Identität*, Bielefeld 2010
- García Canclini, Néstor, *La Producción Simbólica. Teoría y Método en Sociología del Arte*, México DF 1979
- Godfrey, Tony, *Konzeptuelle Kunst*, Berlin 2005
- Híjar Serrano, Alberto (Hg.), *Frentes, Coaliciones y Talleres. Grupos Visuales en México en el Siglo XX*, México DF 2007
- Hirsch, Michael, *Logik der Unterscheidung. Zehn Thesen zu Kunst und Politik*, Hamburg 2015
- Holmes, Brian, »Continental Drift: Activist Research, From Geopolitics to Geopoetics«, in: Shukaitis, Stephen, David Graeber u. Erika Biddle (Hg.), *Constituent Imagination. Militant Investigations – Collective Theoretization*, Oakland-Edinburgh-West Virginia 2007, 39-41
- ders., *Escape the Overcode. Activist Art in the Control Society*, Paris u.a. 2009

- Kastner, Jens, *Die ästhetische Disposition. Eine Einführung in die Kunsttheorie Pierre Bourdieus*, Wien 2009a
- ders., »Praktiken der Diskrepanz. Die KünstlerInnenkollektive Los Grupos im Mexiko der 1970er Jahre und ihre Angriffe auf die symbolische Ordnung«, in: ders., u. Tom Waibel (Hg.), ... mit Hilfe der Zeichen / por medio de signos... *Transnationalismus, soziale Bewegungen und kulturelle Praktiken in Lateinamerika*, ¡Atención! Jahrbuch des Österreichischen Lateinamerika-Instituts, Bd. 13, Wien-Münster 2009b, 65-80
- ders., »Kunstproduktion und soziale Bewegungen. Zur Theorie eines vernachlässigten Zusammenhangs«, in: Steuerwald, Christian, u. Frank Schröder (Hg.), *Perspektiven der Kunstsoziologie. Praxis, System, Werk*, Wiesbaden 2013a, 129-48
- ders., »Handlungsmacht, Struktur, Bewegung. Zur Rezeption der Kulturtheorie Pierre Bourdieu bei Néstor García Canclini«, in: Waibel, Tom, u. Hansel Sato (Hg.), *Handlungsmacht, Ausdruck, Affekt. Zum Bedeutungswandel affektiver Aussageformen in Lateinamerika*, ¡Atención! Jahrbuch des Österreichischen Lateinamerika Instituts, Bd. 16, Wien-Münster 2013b, 29-41
- ders., »Über strukturelle Grenzen (hinweg). Was Kunstproduktion und soziale Bewegungen trennt und verbindet«, in: Fleischmann, Alexander, u. Doris Guth (Hg.), *Kunst – Theorie – Aktivismus. Emanzipatorische Perspektiven auf Ungleichheit und Diskriminierung*, Bielefeld 2015, 23-58
- ders. u. David Mayer, »Weltwende 1968? Ein Jahr aus globalgeschichtlicher Perspektive. Zur Einführung«, in: dies. (Hg.), *Weltwende 1968? Ein Jahr aus globalgeschichtlicher Perspektive*, Wien 2008, 7-22
- Kern, Thomas, *Soziale Bewegungen. Ursachen, Wirkungen, Mechanismen*, Wiesbaden 2008
- Lee, Pamela M., »Etwas demonstrieren«, in: Michalka, Matthias, u. Museum für Moderne Kunst (mumok) (Hg.): *to expose, to show, to demonstrate, to inform, to offer. Künstlerische Praktiken um 1990*, Köln 2015, 36-46
- Leeb, Susanne, »Weltkunst und Universalismen: 1900/2010«, in: *Kritische Berichte*, Nr. 2, 40. Jg., Sommer 2012, 13-25
- McKee, Yates, *Strike Art. Contemporary Art and the Post-Occupancy Condition*, London 2016
- Menke, Christoph, *Die Kraft der Kunst*, Berlin 2013
- Osborne, Peter, *Conceptual Art*, London 2011
- Papenbrock, Martin, »Vom Protest zur Intervention. Grundzüge politischer Kunst im 20. Jahrhundert«, in: Hartmann, Doreen, Inga Lemke u. Jessica Nitsche (Hg.), *Interventionen. Grenzüberschreitungen in Ästhetik, Politik und Ökonomie*, München 2012, 27-41
- Phelan, Peggy, »Überblick«, in: Reckitt, Helena (Hg.), *Kunst und Feminismus*, Berlin 2005, 14-49
- Raschke, Joachim, *Soziale Bewegungen: Ein historisch-systematischer Grundriss*, Frankfurt/M 1987
- Raunig, Gerald, *Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*, Wien 2005
- Reed, T.V., *The Art of Protest. Culture and Activism from the Civil Rights Movement to the Streets of Seattle*, Minneapolis-London 2005
- Richard, Nelly, »Postmodern Decenteredness and Cultural Periphery«, in: dies. (Hg.), *Art from Latin America. La Cita Transcultural*, Sydney 1993, 95-110
- Schultheis, Franz u.a., *Kunst und Kapital. Begegnungen auf der Art Basel*, Köln 2015
- Ulrich, Wolfgang, *Siegerkunst. Neuer Adel, teure Kunst*, Berlin 2016
- Virno, Paolo, *Exodus*, Wien 2010
- Weibel, Peter (Hg.), *Global Activism. Art and Conflict in the 21st Century*, Karlsruhe-Cambridge-London 2015
- Wuggenig, Ulf, »Das Arbiträre und das Universelle. Über Pierre Bourdieus Soziologie der Kunst«, in: Bourdieu, Pierre, *Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld. Schriften zur Kulturosoziologie 4*, hgg. v. Franz Schultheis u. Stephan Egger, Konstanz 2011, 480-546
- Wyss, Beat, *Nach den großen Erzählungen*, Frankfurt/M 2009