



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Strategien des Unproduktiven bei Francis Alÿs

Verfasserin

Aneta Zahradnik

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Julia Gelshorn



## **Danksagung**

Mein ganz besonderer Dank gilt meinen Eltern, ohne die ich mein Studium hätte nie abschließen können. Außerdem möchte ich mich herzlich bei Andreas Laux für seine Unterstützung und das ausführliche Lektorat bedanken.

Ich danke Angela Klug für die Korrekturarbeit und meinen Studienkolleginnen Stefanie Kitzberger und Neila Kemmer für die gute Zeit.



# Inhaltsverzeichnis

|                                                                                                                  |            |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Einleitung .....</b>                                                                                          | <b>1</b>   |
| <b>I. HERANFÜHRUNG .....</b>                                                                                     | <b>3</b>   |
| <b>II. GEHEN ALS UNPRODUKTIVE PRAXIS .....</b>                                                                   | <b>15</b>  |
| <i>Process Over Product</i> .....                                                                                | 19         |
| Kunst als (Nicht-)Arbeit .....                                                                                   | 22         |
| <b>III. ALLEGORIEN DES UNPRODUKTIVEN .....</b>                                                                   | <b>27</b>  |
| Mexiko und sein Streben nach Modernisierung .....                                                                | 33         |
| Politisch motivierte Kunst bei Francis Alÿs .....                                                                | 35         |
| Repetitive und zyklische Strukturen als Darstellung von Unproduktivität .....                                    | 37         |
| Prozessualität und Wiederholung im Ausstellungsdisplay .....                                                     | 43         |
| <i>When Faith Moves Mountains</i> – Sinnlose Produktivität als soziales Ereignis.....                            | 46         |
| <b>IV. DARSTELLUNGSFORMEN VON ARBEIT .....</b>                                                                   | <b>52</b>  |
| Der Künstler als Arbeiter und Manager .....                                                                      | 54         |
| Der Künstler als Manager.....                                                                                    | 56         |
| Der Künstler als Erfahrungsmacher .....                                                                          | 58         |
| Der Künstler als Nicht-Arbeiter .....                                                                            | 60         |
| <b>V. VON DER MATERIELLEN ZUR IMMATERIELLEN PRODUKTION .....</b>                                                 | <b>62</b>  |
| Materialität von performativer Kunst .....                                                                       | 62         |
| Werkverbreitung bei Francis Alÿs.....                                                                            | 67         |
| Das Objekthafte im Dienste des Performativen: Malerei als Einnahmequelle und<br>Mittel zur Werkverbreitung ..... | 71         |
| Das Immaterielle im Dienste des Objekthaften .....                                                               | 73         |
| Die <i>Dematerialisierung des Kunstobjekts</i> im Konzeptualismus .....                                          | 76         |
| <i>Immaterielle Arbeit</i> bei Francis Alÿs .....                                                                | 80         |
| Die Abwesenheit des Künstlers als <i>immaterielle Arbeit</i> .....                                               | 84         |
| <b>Literaturverzeichnis.....</b>                                                                                 | <b>91</b>  |
| <b>Abbildungsnachweis.....</b>                                                                                   | <b>101</b> |
| <b>Abbildungen.....</b>                                                                                          | <b>103</b> |



## Einleitung

Am 10. März 1994 begibt sich der Belgier Francis Alÿs zum Hauptplatz Mexico Citys, dem *Zócalo*, und stellt sich in eine Reihe von Personen, die auf der Straße Arbeit suchen. Vor den Handwerkern stehen Schilder, die klar machen sollen, welche Dienste sie anbieten: Anstreicher, Elektriker, Klempner. Auch Alÿs hat ein solches Schild und bietet sich potentiellen ArbeitgeberInnen als Tourist an. Mit der *Turista* benannten Aktion setzt der Künstler touristische Tätigkeiten – wie das Spazieren durch fremde Städte, das Observieren unbekannter Orte und Menschen, aber auch das Konsumieren –, die gemeinhin dem Bereich der Freizeit zugeordnet werden, mit den handwerklichen Tätigkeiten der Arbeiter gleich.

Im Jahr 1986 war der 1959 in Belgien geborene Alÿs nach Mexiko ausgewandert, um seinem Studium entsprechend als Architekt tätig zu sein.<sup>1</sup> Schnell gab er diesen Beruf jedoch auf und entschloss sich, eine künstlerische Laufbahn einzuschlagen. Aufmerksamkeit erlangte der Künstler erstmals Anfang der 1990er Jahre mit seinen sog. *paseos*, performativen Spaziergängen durch die mexikanische Hauptstadt. Er war dabei Teil einer Welle der Popularisierung mexikanischer Kunst auf dem internationalen Kunstparkett. Seine Spaziergänge hätten dem Belgier in erster Linie dazu gedient – schreibt Cuauhtémoc Medina –, als Fremder in der riesigen Metropole einerseits physisch eine Position in dem gigantischen, urbanen Raum und andererseits eine Form der Aktivität zu finden.<sup>2</sup> Aus dem zunächst rein privaten und unproduktiven Zeitvertreib des Touristen Alÿs entsprangen später eine künstlerische Praxis und schließlich eine berufliche Tätigkeit.

Genau jenes Ineinandergreifen der zunächst freizeitlichen Aktivität und des Bereichs der Arbeit thematisiert der Künstler 1994 in *Turista*. Zum Einem nimmt er Bezug auf seine eigene Biografie, zum Anderen auf das allgemeine Phänomen der verschwimmenden Grenzen zwischen Arbeit und Freizeit in der postfordistischen Gesellschaft, das vor allem auch die Bedingungen der Produktion für KünstlerInnen geprägt hat.

Die vorliegende Arbeit nimmt Aktionen wie *Turista* zum Anlass, Alÿs' Werk auf „Strategien des Unproduktiven“ sowie auf das Verhältnis zwischen Arbeit und Nicht-Arbeit in seinen künstlerischen Praxen zu untersuchen. Unproduktivität wird hier auf zweifache Weise verstanden: zum Einen als *Nicht-Produzieren* (im Sinne des Nichttuns, des Nichtarbeitens) und

---

<sup>1</sup> Francis Alÿs im Interview mit Russell Ferguson, in: Ferguson 2007, S. 8.

<sup>2</sup> Medina 2007a, S. 64.

zum Anderen als *Nichts*-Produzieren (hinsichtlich der Performanz und Immaterialität von Alÿs' künstlerischem Tun). Drei Begriffspaare durchziehen diese Untersuchung auf mehreren Ebenen: Produktivität und Unproduktivität, Arbeit und Nicht-Arbeit sowie Materialität und Immaterialität.

Den Ausgangspunkt der folgenden Betrachtungen bildet im zweiten Kapitel die Annahme, dass der Akt des Gehens, der Alÿs vor allem in den ersten Jahren als künstlerische Methode diente, eine unproduktive Praxis darstellt. Das Gehen drückt hier die Verschwendung von Zeit und eine Form der Nicht-Arbeit aus und wird als Widerstand in einer auf Produktivität getrimmten Gesellschaft verstanden. Alÿs' künstlerische Strategie des Unproduktiven im Akt des Gehens birgt jedoch einen Widerspruch: Indem seine Spaziergänge, eine Form performativer Kunst, in Form von dokumentarischem Material einen objekthaften Status einnehmen, werden sie in zweiter Instanz produktiv und vermarktbarm gemacht. Im Zuge dessen bringt die vorliegende Untersuchung Alÿs' Fokus auf das Prozessuale des Gehens mit künstlerischen Positionen der *Process Art* Ende der 1960er Jahre in Verbindung.

Im dritten Kapitel soll dann das Muster von Unproduktivität auch außerhalb seiner performativen Spaziergänge untersucht werden. Es werden Alÿs' Film- und Videoarbeiten herangezogen, die sich durch die Darstellung von repetitiven, zyklischen und non-linearen Strukturen auszeichnen. Als „Allegorien des Unproduktiven“ wird deren Bezugnahme auf den sozialen, politischen sowie ökonomischen Kontext Lateinamerikas eine Rolle spielen. Indem der Belgier die Beziehung Mexikos zur westlichen Moderne auf allegorische Weise veranschaulicht, zeigt er sich als politisch und sozialkritisch ambitionierter Künstler. Diese politische Motivation führt mit der Aktion *When Faith Moves Mountains* ab dem Jahr 2002 zu größeren, ereignishaften, sozial engagierten Projekten, die als direkt situative Praxis in bestimmte soziale und örtliche Kontexte eingreifen.

Im vierten Kapitel wird das Werk von Alÿs auf verschiedene Darstellungsformen von Arbeit untersucht. Im Vergleich mit Werken anderer KünstlerInnen aus den 1960er- und 1970er-Jahren, die sich mit Fragen von Arbeit und Produktivität auseinandergesetzt hatten, sollen im Schaffen Alÿs' unterschiedliche Künstlerrollen in Bezug auf die Kategorie Arbeit ausgemacht werden.

Schließlich werden im fünften Kapitel „Strategien des Unproduktiven“ auf der Ebene der Distribution analysiert. Fragen nach Materialität und Immaterialität des zu einem Großteil durch Performanz gekennzeichneten Werks, werden hier von besonderer Bedeutung sein. Vor allem Alÿs' Interesse an der Kontrolle über die Verbreitung und Dokumentation seines Werks wird hier untersucht. Er schöpft dabei die Möglichkeiten von materieller sowie immaterieller



Produktion aus und stellt sie einander wechselseitig in den Dienst. Alÿs' materielle sowie immaterielle Arbeit innerhalb von Distributionssystemen soll hier als postkonzeptueller Ansatz betrachtet werden, der sich aus dem historischen Konzeptualismus und dessen Hauptmerkmal einer Dematerialisierung des Kunstobjekts entwickelt hat. Abschließend wird argumentiert, dass der Künstler die Etablierung der Marke „Francis Alÿs“ vorantreibe und dazu strategisch materielle sowie immaterielle Ressourcen einsetze, welche sein Image als politischer und sozialkritischer Künstler festigen.

## I. HERANFÜHRUNG

Die ersten künstlerischen Arbeiten, die im Zuge der städtischen Streifzüge von Francis Alÿs entstanden, waren Fotografien von Objekten oder Personen, die ihm auf den Straßen Mexico Citys begegneten. Alÿs versah diese Arbeiten mit dem Begriff der „street-installations“, worunter er formale Störungen („formale incidents“) der urbanen Struktur zusammenfasste.<sup>3</sup> Solch eine formale Besonderheit, die im städtischen Raum in Erscheinung tritt, dokumentiert beispielsweise die fotografische Arbeit *Milky Way* von 1995 (Abb. 1), in welcher zahlreiche im Laufe der Zeit in den Asphalt eingetretene Kronkorken ein assoziationsreiches Muster bilden. Kern der Arbeiten sind also mehr oder weniger zufällige oder unintendierte Begebenheiten, die einen skulpturalen und ästhetischen Wert beinhalten – so auch in der Arbeit mit dem auf diesen Aspekt hinweisenden Titel *The Moment Where Sculpture Happens* (1994; Abb. 2). Solche „Straßeninstallationen“ existieren nicht a priori. Entsprechend weisen die durch den Bildausschnitt fragmentierten Beine des Künstlers in beiden Fotografien auf die notwendige Anwesenheit und Mobilität des menschlichen Individuums im urbanen Raum für das Zustandekommen dieses ästhetischen Mehrwerts. Es sind die Schritte des Städters, welche die physische Veränderung der Straßenstruktur herbeiführen – bei *Milky Way*, die mit jedem Kontakt weiter in den Asphalt eindringenden Kronkorken, bei *The Moment Where Sculpture Happens*, der am Schuh des Künstlers haftende Kaugummi, der eine Spur nach sich zieht. Neben der Suche nach formalen Störungen in der städtischen Struktur, ist aber auch das soziale Leben auf den Straßen Mexico Citys, insbesondere das wirtschaftliche Treiben, von maßgeblichem Interesse für den Künstler. Die Fotoserien *Ambulantes*, *Sleepers* und *Beggars*, seit den 1990ern über mehrere Jahre angelegte Projekte, halten auf dokumentarische Weise die

---

<sup>3</sup> Alÿs zit. nach: Medina 2007a, S. 64 (aus einem Gespräch zwischen Medina und Alÿs, ca. 1992).

soziale Situation von Personen fest, denen die Straße zum Zuhause und/oder zum Ort des Wirtschaftens geworden ist. Der Künstler richtet sein Objektiv auf jene EinwohnerInnen, die sich auf unterschiedlichste Weise die Straße aneignen. Jede der drei Serien ist dabei jeweils durch *eine* ganz bestimmte Perspektive gekennzeichnet, was ihnen einen dokumentarischen Charakter verleiht und als Objektivierungsversuch gedeutet werden könnte. Die Bandbreite an visuellem Material ist eine Art Archiv für die „Speicherung einer sozialen Situation“<sup>4</sup>, welche vor allem durch Armut und die schlechten Lebensbedingungen der mexikanischen StadtbewohnerInnen geprägt ist.<sup>5</sup> Alÿs gehe es hier nicht darum, eine Art „Ästhetik der Armut“ zu forcieren, sondern um einen eher soziologisch-dokumentarischen Anspruch, wie Carlos Monsiváis feststellt:

„[H]is visual memory insists on giving priority to the pictures of the deterioration, not with the view to extracting any kind of ‚poverty aesthetic‘ or projecting the hidden beauty lurking in these territories of neglect, rather something more tangible, something that portrays a certain condition, a state of affairs, a refashioning of the Centre of the city of always unexpected energies, and more exactly, a portrayal of the artistic journey that combines town planning, sociology and resident’s experience to obtain unique pictures.“<sup>6</sup>

Alÿs wolle auf systematische Weise die Manifestationen der parallel existierenden informellen Ökonomien, die zu Mexico City dazugehörten und das Stadtbild prägten, dokumentieren.<sup>7</sup> Die Serie *Ambulantes* (Abb. 3a & 3b) handelt von dem Händlerwesen mobiler StraßenverkäuferInnen, die ihre Waren auf Verkaufswagen durch Mexico City schieben und allerorts anbieten. Mit dem großen Erdbeben von 1985, das ganze Stadtteile der Metropole zerstört hatte und noch für die nächsten Jahre Chaos brachte, entwickelte sich mit den illegalen StraßenverkäuferInnen (genannt *Ambulantes*) eine Parallelwirtschaft, die einer Nicht-Administration (durch Abwesenheit der Behörden) entwachsen war.<sup>8</sup> Es ist dieser Zustand der Improvisation, der die Stadt seit dem Erdbeben kennzeichnet. Die mobilen VerkäuferInnen sind eine Folgeerscheinung von vielen, die Alÿs in seiner fotografischen Arbeit festhält. Die Stadt lebe in einer Art Provisorium, wo man in der Hoffnung auf ein besseres Morgen, in wartender Position verharre.<sup>9</sup> Es seien solche Phänomene des Provisorischen, die der Künstler mit der Rationalität des modernen, urbanen Raums konfrontiere.<sup>10</sup> Die Fotografien bilden die Realität

---

<sup>4</sup> Medina 2007a, S. 67.

<sup>5</sup> Vergleiche in der Literatur mit der Bildserie *Menschen des 20. Jahrhunderts* von August Sander sind zwar naheliegend, stellen sich aber bei genauerer Betrachtung vor allem hinsichtlich des enzyklopädischen Anspruchs Sanders und der ausdrücklichen Portraitierung der Personen in Frontalansichten als weniger geeignet heraus. (vgl. Alÿs/Medina 2010, S. 56; vgl. Alÿs in: Ferguson 2007, S. 21).

<sup>6</sup> Monsiváis 2006, S. 53f.

<sup>7</sup> Francis Alÿs im Interview mit Russell Ferguson, in: Ferguson 2007, S. 21.

<sup>8</sup> Medina 2007a, S. 64.

<sup>9</sup> Biesenbach 2004, S. 21.

<sup>10</sup> Medina 2007a, S. 64.

durch das subjektive Auge des Künstlers ab und veranschaulichen jene, die Ordnung störenden, Momente.

Während Alÿs die StraßenverkäuferInnen bei ihrer täglichen Arbeit, die durch ständige Beweglichkeit geprägt ist, mit der Kamera fest festhält, bildet *Sleepers* (Abb. 4a & 4b) mit der schlafenden Passivität seiner ProtagonistInnen den Gegenpart dazu. Hier wird nicht gearbeitet, sondern vielmehr nichts gemacht, wobei das Nichtstun in bestimmten Fällen eine Regeneration von Arbeit bedeuten könnte. In der Serie *Beggars* (Abb. 5a & 5b) sind es bettelnde Menschen, die das Motiv des Künstlers bilden. Sie stehen bei U-Bahn-Zugängen und versuchen, von spendefreudigen Fahrgästen Kleingeld zu bekommen. Die drei Bilderfolgen verbindet die Darstellung der Inbesitznahme der Straße, was als Hinweis für eine aufgehobene Trennung zwischen dem öffentlichen und dem privaten Raum in der Metropole gelesen werden kann.<sup>11</sup>

Bei genauerer Betrachtung entkräften die Werkserien *Sleepers*, *Ambulantes* und *Beggars* ihre Interpretation als objektive Dokumentation oder soziologisch-dokumentarische Arbeiten. Jede Bilderfolge zeichnet sich durch einen bestimmten Abstand zum Motiv und ein bestimmtes Niveau des BetrachterInnenstandpunktes aus. Die jeweilige Aufnahmesituation wird in den Serien konstant eingehalten.

Die ProtagonistInnen in *Beggars* werden stets von einem höheren Treppenniveau aus der Vogelperspektive fotografiert. Hier stellt Alÿs seine Position als aus dem Westen Kommender, der seine Kamera unbemerkt auf die Armut der mexikanischen Bevölkerung richtet, überspitzt dar. Diese dem Touristen gleiche, voyeuristische ästhetische Sicht auf das „fremde“ Land und der ausbeuterische Charakter, den seine Kunst bekommt, wenn er Motive für seine Zwecke gebraucht, sind dem Künstler durchaus bewusst. Alÿs dazu: „Wenn man in einer Zone von Armut arbeitet, ist das Gefühl ein Ausbeuter zu sein, nie weit weg.“<sup>12</sup>

In *Ambulantes* hingegen fing Alÿs die mobilen StraßenverkäuferInnen auf gleichem Niveau, auf Augenhöhe ein: Er lichtet die mobilen Händler alle seitlich ab, so dass der Eindruck entsteht, er scanne einen nach dem anderen beim Vorbeifahren. In dieser der drei Serien ist der Künstler einer neutralen Beobachterrolle am nächsten, da am ehesten keine Wertung stattfindet, sondern eine objektivere Darstellung einer sozialen Situation. Die ambivalente Position des vermeintlich parteilosen Zuschauers ist Alÿs bewusst, da er sich fragt: „[B]is zu welchem

---

<sup>11</sup> Medina 2007a, S. 67.

<sup>12</sup> Alÿs zit. nach: Lütgens 2004, S. 35 (zit. nach Francis Alÿs. *Walks/Paseos* (Kat. Ausst., Museo de Arte Moderno, México D.F. 1997), México D.F. 1997, S. 56).

Punkt ist es möglich, eine neutrale Haltung zu bewahren, ohne in einem gegebenen Augenblick in den Ablauf der Phänomene, die man beobachtet, einzugreifen?“<sup>13</sup>

Bei *Beggars* und *Ambulantes* verlässt Alÿs seine und die natürlich aufrechte Position des Passanten nicht, anders in der Serie *Sleepers*. Hier bringt der Künstler das Objektiv in eine Position, die nicht seiner eigenen Perspektive als Vorübergehender entspricht. Er begibt sich und die Kamera auf Bodenniveau zu den Schlafenden und führt damit einen konstruierten Blick ein. Anders als bei den produktiven Händlern und BittstellerInnen, stellt Alÿs den Betrachter und die Betrachterin so, durch den zusätzlichen Aufwand des Hinunterbückens, auf ein Niveau mit den Unproduktiven. Allerdings: In der Ausstellungssituation, etwa 2012 in einer Gruppenausstellung im Kunsthaus Zürich, brachte der Künstler die MuseumsbesucherInnen in die Position der Herabblickenden, als er die Fotografien auf das untere Ende der Ausstellungswand projizieren ließ. Die verantwortliche Kuratorin zu dieser Installationsweise:

„So wird der Boden der Ausstellung zur Verlängerung des Molochs, aus dem sich Obdachlose, Strassenkinder und Hunde auf den Fotos herausträumen. Eine Hommage an die Siesta, welche als passive Rebellion gegen die Forderung nach einer nützlichen, produktiven Aktivität wahrgenommen wird.“<sup>14</sup>

Wie gelungen solch eine Fotopräsentation hinsichtlich der Darstellung der MexikanerInnen ist, sei dahingestellt. Eine „Verlängerung des Molochs“ in den *white cube* des Kunsthauses Zürich lässt sich beim besten Willen nicht erkennen. Weit interessanter ist es das Schlafen der ProtagonistInnen als unproduktive Praxis zu begreifen, welche sich gegen den Produktivitätszwang der Gesellschaft richtet. Der Ansatz, Tätigkeiten des Nichtstuns als widerständiges Potential zu begreifen, soll in den nächsten Kapiteln weiterverfolgt werden.

Die ersten Kunstwerke, die Alÿs' Spaziergängen entsprangen, waren fotografische Arbeiten. Schnell jedoch trat Alÿs aus der Rolle des reinen Observators heraus und wandte sich einer performativen Kunst zu, bei der die Stadt zur Bühne von Spaziergängen wurde, die nun als künstlerische Performances dokumentiert wurden. Der erste Versuch des Künstlers der städtischen Struktur eine narrative Dimension hinzuzufügen und seine Spaziergänge in „skulpturale Operationen“ zu verwandeln, wie Medina diese bezeichnete<sup>15</sup>, unternahm Alÿs in der Aktion *Placing Pillows* (Abb. 6) von 1990. Indem er den Rahmen zerschlagener Fenster, die durch das große Beben von Mexico City im Jahr 1985 zerstört worden waren, mit Kissen füllte, begab er sich von einer observierenden in eine intervenierende Rolle. Er trat aus der Position des

---

<sup>13</sup> Francis Alÿs im Interview mit Corinne Diserens, in: Diserens 2004, S. 93.

<sup>14</sup> Oehy 2012, S. 18.

<sup>15</sup> Medina 2007a, S. 67.

Beobachters heraus und begann seine *paseos* als konzeptuell künstlerische Ereignisse zu begreifen.

In der sehr frühen Arbeit *The Collector* (Abb. 7), die zwischen 1990 und 1992 entstand, entwickelte er schließlich seine damals neue Strategie, bei welcher ihm das Gehen als Mittel der Intervention im urbanen Raum diene. Bei diesem städtischen Spaziergang zog er mit einem von ihm entworfenen, im Inneren mit Magneten gefüllten Spielzeughund um die Häuser. Der Hund sammelte die auf der Straße liegende Metallobjekte auf. Die Spuren der Stadt legten sich so als Mantel über den Spielzeughund, welcher Schicht für Schicht eine Art Abdruck oder Erzählung der abgegangenen Route darstellte. Die Aktion thematisierte die soziale Notlage mancher StadtbewohnerInnen, welche als sog. *pepenadores* (Müllsucher) durch das Sammeln, Recyceln und Verkaufen von Abfall ihr finanzielles Auskommen suchen.<sup>16</sup>

In der Literatur wird Alÿs' künstlerische Methode des Spazierengehens immer wieder als eine Neuadaption der Figur des Flaneurs betrachtet, der ziellos umherstreift. Für Annelies Lütgens bspw. materialisiere sich die Figur des Flaneurs in *The Collector* „als Metamorphose ins radikal Komische“.<sup>17</sup> Aber lässt Alÿs sich tatsächlich als „Ein Flaneur mit Konzept“, wie das Art-Magazin im Juni 2010 titelte, bezeichnen?<sup>18</sup> Der Flaneur fand als literarische Figur 1840 erstmals mit Edgar Allan Poes „Der Mann in der Menge“ Eingang in die Literatur. Charles Baudelaire griff diesen Typus in seinem Essay „Der Maler des modernen Lebens“ 1863 erneut auf und beschrieb diesen als einen „Mann von Welt“, dessen Neugier die ganze Welt zu erfahren und zu verstehen, den Ausgangspunkt seines Genies bilde.<sup>19</sup> Als großer Reisender und Kosmopolit liebe er vor allem die Menge, in der er als Beobachter seine Anonymität genießen könne. Der Flaneur à la Baudelaire hat jedoch ein größeres Ziel als nur das „augenblickliche Schauvergnügen“, er ist auf der Suche nach *Modernität* als dem Flüchtigen, aus dem er das Poetische abzugewinnen und damit „aus dem Vergänglichen, das Ewige herauszu ziehen“ vermag.<sup>20</sup>

Walter Benjamin hat in Anschluss an Baudelaire das Konzept des Flaneurs als einem „der auf dem Asphalt botanisieren geht“<sup>21</sup> fortgeführt. Die *Passagen* und Straßen der Stadt seien seine von „glänzenden emaillierten Firmenschildern“ geschmückte Wohnung, deren „Verfallsform

---

<sup>16</sup> Medina 2002, S. 158.

<sup>17</sup> Lütgens 2004, S. 41.

<sup>18</sup> vgl. Mack 2010.

<sup>19</sup> Baudelaire 1989 [1863], S. 217 – 224.

<sup>20</sup> Baudelaire 1989 [1863], S. 225.

<sup>21</sup> Benjamin 1974, S. 538.

das Warenhaus“, den „letzten Strich des Flaneurs“ darstelle.<sup>22</sup> Benjamin sah ihn inmitten einer warengeleiteten Gesellschaft mit deren Tempo er nicht mithalten konnte: „Der Rausch, dem sich der Flanierende überläßt, ist der der vom Strom der Kunden umbrauten Ware.“<sup>23</sup> Die Langsamkeit des Flaneurs, der um 1840 „Schildkröten in den Passagen spazieren“ führte – so ein bekannt gewordenes Zitat aus Benjamins Essay „Der Flaneur“ –, musste sich vermehrt dem Tempo des Fortschritts und dem Effizienzdenken des aufkeimenden Taylorismus geschlagen geben.<sup>24</sup> Der Flanierende war zu jemandem geworden, der die Modernität zwar suchte, die mit ihrer hohen Geschwindigkeit aber auch zu seinem Ende (und dem seiner Langsamkeit bzw. Ziellosigkeit) führte.

Dass der Flaneur sich mit seiner ziellosen und zeitverschwenderischen Praxis der Zweckrationalität der Stadt nicht unterwerfen will, lässt ein widerständiges, unproduktives Potential erkennen und in dieser Methode liegen Berührungspunkte zu Alÿs' Praxis, die stark in kritischem Verhältnis zur Modernisierung Lateinamerikas steht. Der Flaneur lebe laut Thomas Düllo in der Gegenwart als eine Sozialfigur des zeitgenössischen Alltagslebens weiter.<sup>25</sup> Seine Hauptaufgabe sei es noch immer die Spuren und Bilder der Stadt bei seinen Streifzügen zu lesen, dabei bewege er sich wie eine Art Pseudo-Sozialwissenschaftler durch das urbane Milieu. Wollte der historische Flaneur bloß mitten in der Welt sein und durch das Untertauchen in der Masse anonym bleiben, so manifestiere sich die aktualisierte Version flaneurhafter Strategien vor allem in der Transformation des Spurenlesers in den Handlungstypen des Spurenlegers. Hinsichtlich dieser, in den zeitgenössischen Kontext übersetzten Form des Flanierens (bei der sich fragen lässt, ob sie überhaupt noch als Flanieren bezeichnet werden soll) lässt sich Alÿs' frühe Arbeit durchaus untersuchen. Gegenstand seiner Spurenlese können etwa formale Besonderheiten im urbanen Raum sein wie bspw. in der bereits angeführten Arbeit *Milky Way*. Es können Bilder von Menschen, die ihm auf der Straße begegnen wie in *Sleepers*, *Ambulantes* oder *Beggars* sein. Oder Zeichen der Waren- und Kommunikationswelt, deren Werbeästhetik das Straßenbild Mexico Citys prägt und deren visuelle Spuren den Künstler zum sog. *Sign Painting Project* inspirierten. Außerdem kann es sich aber auch um

---

<sup>22</sup> Benjamin 1974, S. 539, S. 557.

<sup>23</sup> Benjamin 1974, S. 558.

<sup>24</sup> Benjamin 1974, S. 557: „Um 1840 gehörte vorübergehend zum guten Ton, Schildkröten in den Passagen spazieren zu führen. Der Flaneur ließ sich gern sein Tempo von ihnen vorschreiben. Wäre es nach ihm gegangen, so hätte der Fortschritt diesen pas lernen müssen. Aber nicht er behielt das letzte Wort sondern Taylor, der das ‚Nieder mit der Flanerie‘ zur Parole machte.“

<sup>25</sup> Düllo spricht in diesem Zusammenhang von einer Demokratisierung, Kollektivierung und Normalisierung und damit von einer Sozialfiguralisierung der ursprünglich elitären, literarischen Denkfigur. Düllo unterscheidet vier Typen von Flaneuren: erstens den lediglich beobachtenden und wahrnehmenden Visualisten, zweitens den Lesarten entwickelnden und artikulierenden Spurenleser, drittens den sich im urbanen Raum verortenden, *Spacing* betreibenden Spurenleger und viertens den zeitgenössischen Flaneur im Übergang von der Denkfigur zur Sozialfigur. (Düllo 2010, S. 119 – 122).

eine regelrechte materielle Spurenlese handeln, wie es in der performativen Arbeit *The Collector* der Fall war. Der Künstler arbeitet hier noch mit dem, was der urbane Raum zu bieten hat, ohne diesem etwas Neues hinzuzufügen.

In den folgenden Jahren wurde die Stadt zur Bühne des Künstlers, der diese in performativen Arbeiten bespielte, indem er Markierungen setzte und zur Tätigkeit des Spurenlegens überging. Während er in *The Collector* das Materielle der Stadt aufsammlte, hinterließ er in der Aktion *The Leak* (Abb. 8) im Prozess des Abgehens einer zuvor festgesetzten Route eine Spur durch das Tropfen aus einer in der Hand gehaltenen, auslaufenden Farbdose. Der Spaziergang, der 1995 im Zuge der Biennale in Sao Paulo stattfand, hatte seinen Ausgangspunkt in einer Galerie und endete dort auch, indem der Künstler seiner zuvor gelegten Spur wieder folgte und die tropfende Farbdose auf die Galeriewand hängte. Alÿs ging hier buchstäblich mit der Malerei spazieren und trug diese aus den Räumen des *white cube*, um die Stadt zur seiner Leinwand zu machen.<sup>26</sup> Abgesehen von der Bezugnahme auf die *drip paintings* von Jackson Pollock<sup>27</sup> und einem institutionskritischen Impetus, ist hier vor allem die Thematisierung von Verschwendung interessant. Diese zeigt sich in der Vergeudung der Farbe. Damit steigert Alÿs die ohnehin schon unproduktive Praxis des Spazierengehens.

Die Spurenlege durch tropfende Farbe in *The Leak* wurde zum Skript weiterer Aktionen, die durch die Austragung in einem veränderten örtlichen Kontext unterschiedliche Bedeutungen erlangen konnten. 2003 etwa wurde *The Leak* in Paris als *version colonial blue* aufgeführt. Damit hatten sich der Ort sowie die Farbe der Spur geändert. Außerdem wählte Alÿs eine andere Form der Dokumentation, so wurde die erste Performance in Sao Paulo fotografisch, jene in Paris auf Video festgehalten. Eine erneute Wiederaufführung, die ebenfalls auf Video festgehalten wurde, fand 2004 in der Arbeit *The Green Line* (Abb. 9) statt. Hier hinterließ der Künstler eine grüne, auf den Ort bezogen besonders bedeutungsschwere Farbspur. Die Performance fand an der sog. „Green Line“, der Demarkationslinie zwischen Israel und seinen Nachbargebieten statt, welche nach dem Israelisch-Arabischen-Krieg 1948 zunächst mit grüner Tinte auf einer Landkarte eingezeichnet wurde. Als „The Green Line“ bekannt geworden, blieb die Grenze bis zum Sechstage-Krieg 1967, als die israelischen Truppen das von PalästinenserInnen-bewohnte Territorium östlich der Grenze besetzten, bestehen. Palästinenser verlangen seither beharrlich den Rückzug Israels hinter diese grüne Linie. Es ist hier also die Spezifität des Ortes und die Kopplung an Geschichte und Diskurs, die seiner Aktion eine immense politische Dimension hinzufügen. Im Untertitel zu *The Green Line* nimmt Alÿs Bezug

---

<sup>26</sup> Alÿs/Medina 2010, S. 66.

<sup>27</sup> Alÿs und Medina sprechen von einer „homage to ‚action painting‘: an extension of Jackson Pollock’s drip techniques“; siehe: Alÿs/Medina 2010, S. 66.

auf die Rolle des Ortes bei der Bedeutungsgenerierung des Kunstwerks: „Sometimes doing something poetic can become political, and sometimes doing something political can become poetic“. Er reagierte damit auf die Interpretation der ersten Aktion in Sao Paulo, welche nur als poetische Geste gelesen wurde, und begann sich mit der Beziehung von „poetischen Aktionen“ und „politischen Interventionen“ auseinanderzusetzen:

„The key contribution of Alÿs’s experience is to define the relation between art and politics as conditional: neither ‘never’ nor ‘always’, neither ‘must’ nor ‘must not’. All such dichotomies are erased by the gentler concept of ‘sometimes’, and the potentiality of ‘can’.“<sup>28</sup>

Alÿs’ Kunst ist eine politisch motivierte, jedoch kann sich der Künstler durch die stark poetischen Gesten von dem politischen Kontext auch gleich wieder distanzieren (zu seiner „poetisch-politischen“ Kunstpraxis siehe Kapitel III.)

Auch in *Fairy Tales* (Abb. 10), einem performativen Spaziergang, der zunächst 1995 in Mexico City stattfand und 1998 in Stockholm erneut durchgeführt wurde, hinterließ der Künstler eine Spur. Diesmal nicht durch flüssige Farbe, sondern indem sich der Pullover des Künstlers mit jedem Schritt weiter auftrennte und der auf der Strecke zurückbleibende blaue Faden eine Art „urbane Zeichnung“<sup>29</sup> ergab. Wie in *The Leak* wird auch hier Vergeudung von Ressourcen thematisiert, da die zuvor investierte Zeit und Arbeitskraft um den Pullover zu stricken, durch das Auflösen zu einer verschwendeten wird. Die Aktion soll aber vor allem als „a fable of loss“<sup>30</sup> betrachtet werden, was die Frage nach der Bedeutung des Erzählens in Form von Fabeln als künstlerische Methode im Werk von Alÿs aufwirft. Der Wollfaden des sich auftrennenden Pullovers, der durch die Straßen führt, ist wie das Entrollen der Geschichte zu begreifen. Seine Aktionen als Fabeln zu verstehen, stellt für den Künstler kein Genre dar, sondern vielmehr die Erfindung einer neuen kreativen Matrix, einer neuen Poetik, die ihm als intervenierendes Moment diene.<sup>31</sup> Medina bezeichnete dies als „a development of a new art of story-telling [...] strove to remain in the viewer’s mind as episodes of a new brand of mythology“<sup>32</sup>.

Alÿs, der, ehe er die Laufbahn eines Künstlers einschlug, Architektur studierte, entwickelte sein Interesse für Fabeln Anfang der 1980er Jahre während eines Post-Graduate-Studiums in Venedig. In dieser Zeit war er stark mit urbanen Räumen konfrontiert, die es durch ihre histo-

---

<sup>28</sup> Alÿs/Medina 2010, S. 143.

<sup>29</sup> Medina 2007a, S. 73.

<sup>30</sup> Alÿs/Medina 2010, S. 90.

<sup>31</sup> Medina 2007a, S. 73.

<sup>32</sup> Medina 2007a, S. 73.



rische Bedeutsamkeit unmöglich machten, als Architekt physisch, in Form von Neubauten zu intervenieren:

„It seemed that the only way to have any interference or dialogue with their history and their daily life, of stirring up their inertia, was by introducing a narrative or a fable as if it were a verbal virus. The idea came up to intervene in the place's imagination without adding any physical matter to it, but instead playing at the level of metaphor or allegory.“<sup>33</sup>

Alÿs versteht seine performativen Spaziergänge (und andere spätere Aktionen) als eine Art der Erzählung in Form von Fabeln oder Allegorien, die auf immaterieller Ebene im urbanen Raum intervenieren. Er sieht diese jedoch nicht nur als eine Form des Eingriffs, sondern wie in Kapitel V dargelegt wird, als ein Instrument der Werkverbreitung auf immaterielle Weise.

In Alÿs' Verständnis des Gehens als intervenierende Erzählung lässt sich eine Parallele zu Michel de Certeaus Ausführungen zum „Gehen in der Stadt“ ziehen<sup>34</sup>, denn de Certeau verstand den „Akt des Gehens“ als „Raum der Äußerung“ im urbanen System.<sup>35</sup> De Certeaus Überlegungen dazu finden sich in seinem 1980 in Paris erschienenen Werk „Kunst des Handelns“. Seine „Forschungsarbeit über die *Aktivitäten von Verbrauchern*, die angeblich zu Passivität und Anpassung verurteilt sind“, widmete er „dem gemeinen Mann und anonymen Helden des Alltags, der „schon lange unterwegs“ sei.“<sup>36</sup> Er vereinte darin „Alltagspraktiken oder alltägliche Handlungsweisen“, mit denen er auf die „Produktion von Konsumenten“ aufmerksam machte, die sich nicht *durch* eigene Produkte äußere, sondern im Umgang *mit* den Produkten.<sup>37</sup> Er erläuterte die Vorgehensweisen, die es dem Konsumenten als dem Beherrschten erlauben sollten, die herrschende Kulturökonomie in eine eigene Ökonomie, nach seinen eigenen Interessen, „umzufrisieren“.<sup>38</sup> Diese „Handlungsweisen“ sollen dem Benutzer eine Wiederaneignung der Sprache und des Raums, der durch die soziokulturelle Produktion organisiert wird, ermöglichen.<sup>39</sup> Als raffinierte Praktiken des Konsumenten bilden sie für de Certeau das Netz einer „Antidisziplin“.<sup>40</sup> Er beschreibt Kunstfertigkeiten wie bspw. Lektüreprak-

---

<sup>33</sup> Francis Alÿs im Interview, in: Faesler 2011, S. 66.

<sup>34</sup> Die Praxis von Francis Alÿs mit den Theorien Michel de Certeaus in Verbindung zu bringen, findet sich des Öfteren in der Literatur zu Alÿs. Annelie Lütgens stellt beispielsweise fest, dass de Certeau dem Flaneur die „Kunst des Handelns“ *beigebracht hätte* und Alÿs diese Kunst nun *praktiziere* (Lütgens 2004, S. 41).

<sup>35</sup> de Certeau 1988, S. 189.

<sup>36</sup> de Certeau 1988, S. 9 – 11.

<sup>37</sup> de Certeau 1988, S. 11 – 21.

<sup>38</sup> de Certeau 1988, S. 15.

<sup>39</sup> de Certeau 1988, S. 16.

<sup>40</sup> de Certeau 1988, S. 16.

tiken, Umgangsweisen mit dem städtischen Raum oder mit Alltagsritualen<sup>41</sup> (Lesen, Sprechen, Gehen, Wohnen, Kochen usw.), die „Taktiken von Praktikern“ darstellen.<sup>42</sup>

Im Kapitel „Gehen in der Stadt“, geht de Certeau auf das Gehen als eben solche „Taktik von Praktikern“ ein, was im Zusammenhang mit Alÿs‘ Kunst besonders interessant ist. Der Umgang mit Raum, wie de Certeau ihn vorschlägt, verweist auf eine bestimmte „Handlungsweise“, auf „eine andere Räumlichkeit“, eine „anthropologische, poetische und mythische Erfahrung des Raumes“<sup>43</sup>, die sich dem geometrischen, geographischen Raum als theoretischem Konstrukt entgegensetzt. De Certeau: „Eine metaphorische oder *herumwandernde* Stadt dringt somit in den klaren Text der geplanten und leicht lesbaren Stadt ein.“<sup>44</sup> Die *Tatsache* Stadt ist, seit dem sie die Transformation zur *Konzept-Stadt* durchlaufen hat, ein Ort von Verwandlungen, Aneignungen und Interventionen.<sup>45</sup> Die Schritte des Gehenden „sind Gestaltungen von Räumen“ und „weben die Grundstruktur von Orten“.<sup>46</sup> „Der Akt des Gehens ist für das urbane System das, was die Äußerung (der Sprechakt) für die Sprache ist“ – das Gehen ist „der Raum der Äußerung“.<sup>47</sup>

Die Aufzeichnung der abgegangenen Wege hingegen kritisiert de Certeau, weil so der „Akt des Vorübergehens“ verloren ginge und die Spur die Praxis ersetze.<sup>48</sup> Die Übertragung des Handelns in etwas Lesbares führe dazu, dass das In-der-Welt-sein vergessen werde.<sup>49</sup> Was bedeutet nun diese Kritik an der Aufzeichnung des Gegangenen für die Arbeitsmethode von Alÿs? Lütgens schlägt vor, dass bei Alÿs die Spur die Praxis nicht ersetze, sondern die Spur die Praxis *sei*, d.h. Praxis und Aufzeichnung in eins fallen.<sup>50</sup> Dem lässt sich jedoch nicht zustimmen, denn das Spuren-Hinterlassen in Form von tropfender Farbe (wie in *The Leak* oder *The Green Line*), des Wollfadens (wie in *Fairy Tales*) oder auch der Kissen (wie in *Placing Pillows*) passiert in der Gegenwärtigkeit der Performance, im Moment des Vorübergehens und ist damit keine Dokumentation des Gegangenen im Nachhinein. De Certeau versteht die Spur jedoch als Aufzeichnung des *Akts des Vorübergehens*, dessen Übertragung in Punkte, eine auf der Karte zusammenfassende Linie bilden.<sup>51</sup> Diese Spur, welcher de Certeau ableh-

---

<sup>41</sup> de Certeau 1988, S. 17.

<sup>42</sup> de Certeau 1988, S. 21 – 32.

<sup>43</sup> de Certeau 1988, S. 182.

<sup>44</sup> de Certeau 1988, S. 182.

<sup>45</sup> de Certeau 1988, S. 183, 185.

<sup>46</sup> de Certeau 1988, S. 188.

<sup>47</sup> de Certeau 1988, S. 189.

<sup>48</sup> de Certeau 1988, S. 188f.

<sup>49</sup> de Certeau 1988, S. 189.

<sup>50</sup> Lütgens 2004, S. 55.

<sup>51</sup> de Certeau 1988, S. 188.

nend gegenüber steht, wäre bei Alÿs vielmehr die Dokumentation der Spaziergänge – zwar nicht als kartographische Aufzeichnungen, sondern als Fotografien, Videos etc.

Der Diskurs als das Geäußerte, hier als das Gegangene, organisiert sich als ein Verhältnis zwischen dem Ort, als dem Ausgangspunkt, und dem „Nicht-Ort“, den dieses „Vorübergehen“ erzeugt.<sup>52</sup> „Gehen bedeutet“ nach de Certeau deshalb immer „den Ort zu verfehlen“.<sup>53</sup> Dieser Diskurs „‘erlaubt‘ ein Spiel in einem System von definierten Orten“ und „‘autorisiert‘ die Schaffung eines Spielraums“.<sup>54</sup>

Mit de Certeau lässt sich Alÿs‘ Praxis wie folgt interpretieren: Die Erzählungen von Fabeln, Legenden oder Märchen – und als solche will Alÿs seine künstlerischen Aktionen verstehen – sind Signifikationspraktiken, die als Praktiken interpretierbar sind, „die Räume erfinden. [...] [Diese] Erzählungen über Orte sind Basteleien, Improvisationen, die aus den Trümmern der Welt gebildet werden.“<sup>55</sup> Sein Konzept innerhalb eines Ortes durch Fabeln zu intervenieren (und daher nach de Certeau einen Raum zu erfinden), formulierte der Künstler das erste Mal 1995 in *Fairy Tales*, wo er nicht nur im Titel, sondern auch im Begleittext explizit darauf verwies: „Whereas the highly rational societies of the Renaissance felt the need to create utopias, we in our times must create fables.“<sup>56</sup>

Auch bei seiner ersten Intervention im städtischen Raum, der schon erwähnten Aktion *Placing Pillows* (1990), ging es dem Künstler darum ein Narrativ in die städtische Struktur einzuschreiben. Die Kissen verteilten sich über die ganze Stadt. Durch die Interpretation der Passanten, die diese bemerkten, konnte sich eine eigene Geschichte darüber entspinnen, warum die Kissen in den Gebäudefenstern platziert waren. Die frühe Arbeit *The Collector* stellte ebenso ein frühes Experiment mit dieser Idee dar. Nach drei Tagen seiner magnetischen Spurenlese begannen die StadtbewohnerInnen, die ZeugInnen des Umherstreifenden wurden, über den seltsamen „Gringo“, der mit einem Spielzeughund im Schlepptau durch die Stadt zieht, zu sprechen. Nach sieben Tagen war die Geschichte als eine Anekdote über den Künstler noch immer im Umlauf, obwohl Alÿs die Aktion bereits beendet hatte.<sup>57</sup> In diesen beiden Arbeiten, die Anfang der 1990er Jahre seine künstlerische Karriere einleiteten, entwickelte er die Idee mittels ausgestreuter Narrative örtlich zu intervenieren und in einen Dialog zu treten. Der Ausgangspunkt der sozusagen „ausgerollten“ Erzählungen von *Placing Pillows* und *The Col-*

---

<sup>52</sup> de Certeau 1988, S. 197.

<sup>53</sup> de Certeau 1988, S. 197.

<sup>54</sup> de Certeau 1988, S. 201.

<sup>55</sup> de Certeau 1988, S. 203.

<sup>56</sup> Alÿs/Medina 2010, S. 90.

<sup>57</sup> Francis Alÿs im Interview, in: Faesler 2011, S. 66.

lector sind real stattgefundene Aktionen, die in eine bestehende Situation eindringen, indem sie dieser ein materielles Element hinzufügen bzw. entfernen. Erst nach der Aktion, durch das Sprechen der StadtbewohnerInnen über das Ereignis, existierte die Geschichte als mündlich überlieferte Erzählung auf einer immateriellen Ebene fort.

In der Arbeit *The Rumour* (1997) hingegen fand die narrative Intervention und anschließende Fortpflanzung auf einer rein mündlichen und damit immateriellen Ebene statt, ohne dass der Künstler eine physische Spur hinterlassen bzw. aufgesammelt hätte. Bei *The Rumour* handelte es sich – worauf der Titel bereits schließen lässt – um ein Gerücht, das Alÿs in dem kleinen mexikanischen Städtchen Tlayacapan in die Welt setzte. Es ging um eine fiktive Person, die die Nacht zuvor das Hotel für einen Spaziergang verlassen hätte und nicht mehr zurückgekehrt sein soll. Der Künstler begann die Intervention, indem er die EinwohnerInnen nach dieser Person, deren Geschlecht er nicht wusste, befragte. Wie bei einem Stille-Post-Spiel wanderte die Geschichte von einem zum anderen und nahm damit ihren Lauf. Eine regelrechte Legende entfachte sich nun um einen mysteriösen Mann, dem nicht nur ein Geschlecht zugewiesen, sondern der sogar in seinem Aussehen beschrieben wurde. Letztendlich ging es so weit, dass die örtliche Polizei ein Phantombild erstellte und jenen Mann als vermisst zur Fahndung ausschrieb. Das Ende von *The Rumour* markierte für Alÿs jener Zeitpunkt, als die Aktion etwas Materielles hervorbrachte, nämlich das Phantombild des fiktiven Hotelgastes.<sup>58</sup>

Alÿs wollte in das Alltagsleben der mexikanischen StadtbewohnerInnen eingreifen, ohne selbst auch nur eine einzige materielle Spur zu hinterlassen. *The Rumour* ist ein weiteres Beispiel für das Interesse des Künstlers für Fabeln und Mythen: „The work explored the dynamics of the social circuits activated by gossip and rumour, exemplifying Alÿs’s interest in the way the production of myths by communities is a major element of their social cohesion.“<sup>59</sup>

Wichtig für vorliegende Arbeit ist nun die Tatsache, dass *The Rumour* als Werk auf rein immaterieller Ebene konzipiert war, es aber dennoch von Alÿs in einer Fotografie, einem materiellen Produkt dokumentiert wurde (Abb. 11; Die Fotografie zeigt sechs Männer, die vor der „Casa Balderas“ stehen und sich unterhalten. Das Bild legt uns nahe zu glauben, dass es sich dabei wohl um das Hotel der abgängigen Person handelt und die männlichen Bewohner über seinen Verbleib spekulieren). Obwohl das Werk auf mündlicher Ebene existiert, die generierte Geschichte ebenfalls auf diese Weise fortlebt, greift Alÿs zu materiellen dokumentarischen Mitteln. Auf der einen Seite betont der Künstler explizit den Wunsch nach einer Verbreitung

---

<sup>58</sup> Francis Alÿs im Interview, in: Milliard 2010.

<sup>59</sup> Alÿs/Medina 2010, S. 89.

seines Werks durch Erzählungen, auf der anderen Seite dokumentiert er die stattgefundene Aktion in Form eines Kunstobjekts. Mit diesem Widerspruch setzt sich insbesondere das Kapitel V erneut auseinander.

## II. GEHEN ALS UNPRODUKTIVE PRAXIS

Vor allem in den 1990er Jahren dienten Francis Alÿs die Straße und das urbane Milieu als Inspirationsquelle für künstlerische Arbeiten. Situationen des Lebens in einer Großstadt bildeten den Nährboden seiner Kunst. Alÿs dazu: „What the street scene offers me is a whole range of situations and attitudes in which further developments are implied.”<sup>60</sup> Sein Umgang mit dem ihn umgebenden urbanen Raum und das Schlagwort der „Situation“ legte KunsthistorikerInnen nahe, Alÿs mit den sog. *Situationisten* in Verbindung zu bringen. Sie waren Vertreter der *Situationistischen Internationale (SI)*, deren Hauptgedanke in den 1950/60er Jahren die „Konstruktion von Situationen“<sup>61</sup> war. Alÿs‘ Aktionen in Form von Spaziergängen werden in der Literatur häufig mit den sog. *dérive* in Verbindung gebracht, einer Technik des städtischen Umherschweifens, die die *SI* definiert und praktiziert hatte. Guy Debord, der eine federführende Rolle bei den *Situationisten* innehatte, grenzte den *dérive* jedoch vehement vom Reisen und Spazierengehen ab.<sup>62</sup> Er sah im *dérive* vielmehr einen Widerstand gegen die soziale, physische und psychische Entwicklung des modernen Kapitalismus, weshalb die Streifzüge im Sinne der *Situationisten* als eine territoriale und politische Aktivität zu betrachten sind. Das ziellose sich Treibenlassen in Form des *dérive* ist außerdem als eine Kritik am Urbanismus zu verstehen. Sie ist im Sinne einer Aneignung von öffentlichem Raum zu begreifen, bei der es vordergründig darum geht, Wirkungen auf das Psychische im Zuge eines konstruktiven Spielverhaltens zu erkunden. In diesem Zusammenhang prägte Debord den Begriff der sog. *Psychogeographie*, der „die Erforschung der genauen Gesetze und exakten Wirkungen des geographischen Milieus, das, bewußt eingerichtet oder nicht, direkt auf das emotionale Verhalten des Individuums einwirkt“<sup>63</sup> bezeichnet. Im *dérive* ging es um die Durchquerung verschiedener psychogeographischer Milieus, die der erste Schritt zur Entwicklung einer einheitlichen Städteplanung sein sollte. Weiteres Mittel war die Konstruktion von Situationen und partizi-

---

<sup>60</sup> Alÿs zit. nach Medina 2007a, S. 64 (aus einem Gespräch zwischen Medina und Alÿs, ca. 1992).

<sup>61</sup> Debord 1995c [1957], S. 39.

<sup>62</sup> Debord 1995a, S. 64.

<sup>63</sup> Debord 1995b [1955], S. 17.

pativen Spielen, die einen neuen sozialen Raum kreieren und sich gegen die Entfremdung der BewohnerInnen der modernen Stadt richten sollten. Dieses spielerische Moment hat Alÿs mit den *Situationisten* gemeinsam, jedoch geht es ihm nicht um die Formierung eines neuen Typs von Urbanismus. Die *SI* hatte es vor allem auf eine neue Erfahrung von Architektur und Urbanem abgezielt. Die *dérive* waren in keinsten Weise als eigenständige Kunstwerke konzipiert. Sie formulierten explizit eine Kritik am Kunstwerk und forderten die „Auflösung künstlerischer Praktiken in Politik“. <sup>64</sup> Die Dokumentation ihrer Projekte sahen sie nicht als Kunstwerk, sondern als Erfassung von Milieus im physischen wie psychischen Sinn. Alÿs' Arbeiten hingegen sind definitiv als Kunstwerke zu verstehen, sie sind als performative Aktionen gekennzeichnet und dokumentiert. Jens Kastner bemerkt zum Verhältnis zwischen Alÿs und den *Situationisten*, dass es Ersterem nicht um die Erkundungen möglicher Determinierungen geht, wie Debord sie beschrieb. <sup>65</sup> Alÿs hätte bestenfalls „das Austarieren von Grenzen künstlerischer Aktionen im öffentlichen Raum“ mit situationistischen Praktiken gemein. <sup>66</sup> Zudem beobachtet Kastner einen regelrechten *Situationisten*-Hype in der zeitgenössischen Kunst, in der schnell mal einer als *Situationist* bezeichnet werde, es sich aber vielmehr um eine Betonung der spontanen Geste als um eine marxistisch orientierte Vorgehensweise handle. <sup>67</sup>

Die *SI* sei die erste große Bewegung gewesen, die inspiriert von den Surrealisten und der Arbeit von Henri Lefebvre, die Stadt als den Ort und konzeptuellen Rahmen für eine ästhetische Praxis nutzte. <sup>68</sup> Sie entwickelten die Idee des „unitären Urbanismus“, der zum Ziel hatte „ein unitäres menschliches Milieu zu schaffen, in dem Unterscheidungen wie Arbeit/Freizeit und öffentlich/privat schließlich aufgelöst werden“. <sup>69</sup> Die unitären Urbanisten der *SI* wollten die Rationalisierung des menschlichen Lebens (auf den Punkt gebracht durch den kapitalistischen Spruch „Zeit ist Geld“) unterlaufen, indem sie darauf bestanden, durch zielloses Umherwandern Zeit zu verschwenden. <sup>70</sup> Mit der situationistischen Parole „Ne travaillez jamais!“ (Arbeite nie!) ging die *SI* exzessiv freizeitlichen Beschäftigungen nach und wollte sich damit gegen ein auf Kapitalismus und Produktivität basierende Gesellschaft stellen. Debord:

„Nachdem wir einige Jahre mit dem verbrachten, was gemeinhin als Nichtstun angesehen wird, können wir nun über unser gesellschaftliches Verhalten als Avantgarde sprechen, da wir uns in ei-

---

<sup>64</sup> Kastner 2004, S. 79.

<sup>65</sup> Kastner 2004, S. 79.

<sup>66</sup> Kastner 2004, S. 79.

<sup>67</sup> Kastner 2004, S. 82f (Anm. 18).

<sup>68</sup> Jones 2006, S. 91.

<sup>69</sup> Jones 2006, S. 91.

<sup>70</sup> Jones 2006, S. 92.

ner Gesellschaft, die vorläufig immer noch auf die Produktion gegründet war, ernsthaft mit nichts anderem als der Freizeit beschäftigen wollten.“<sup>71</sup>

Das Sich-Treiben-lassen in der Stadt, das sich im *dérive* manifestiert, ist in einer kapitalistischen Zeit-ist-Geld-Logik als zeitverschwendende Praxis zu verstehen, die im Sinne der *SI* eine potentielle Widerständigkeit gegen den modernen Kapitalismus darstellt.

Auf diesem Verständnis fußt der Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit, das Gehen nämlich als eine Strategie des Unproduktiven, der Nicht-Arbeit zu betrachten und letztendlich als eine Kritik am Produktivitäts- und Effizienzdenken der Moderne. Die Basis der vorliegenden Arbeit ist es einerseits das Unproduktive in der Tätigkeit des Gehens als Nicht-Tun, als Frei-sein von Produktion zu begreifen und andererseits, das Nicht-Produktive im Sinne des Immateriellen in der Tätigkeit des Erzählens heranzuziehen. Dieses Erzählen lässt zum einen als „Das Sprechen der verhallenden Schritte“<sup>72</sup> und zum anderen als das In-die-Welt-setzen einer Geschichte verstehen, die sich auf der Ebene der mündlichen Überlieferung fortspinnt. Indem der Gehende sich der städtischen Menge überlässt, um sich als rein Beobachtender der Inspiration, den Bildern der Straße zu übergeben, stellt er sich gegen eine produktive Aktivität – kurz: er arbeitet nicht wie es *alle anderen* tun (wie es beispielsweise die *Ambulantes* auf den Straßen Mexico Citys tun). Dieses implizierte Nichttun in der künstlerischen Produktivität von Alÿs ist der Ansatz, auf dem sich die folgenden Kapitel stützen werden.

Die künstlerische Methode des Gehens, die den Ausgangspunkt von Francis Alÿs‘ Kunstschaffen markiert, formuliert, als eine unproduktive Praxis begriffen, eine Kritik am Produktivitäts- und Produktionszwang der modernen Gesellschaft. Cuauhtémoc Medina begreift die Kunst von Alÿs als „a research into [...] alternative moments that oppose the rationale of city planning and the understanding of modernization as social engineering“<sup>73</sup>. Das Gehen ist stets auf das stärkste mit dem Raum der Begehung verbunden, womit der Künstler automatisch mit dem Ort der Aktion in einen Dialog tritt und in einem bestimmten Kontext Bedeutung stiftet. Alÿs‘ *paseos*, die vor allem in Mexico City stattfanden, sind deshalb immer auch eine Beschäftigung mit seiner Wahlheimat, die hinsichtlich ihres Streben nach Modernisierung in den Worten Medinas „die Allegorie auf das Scheitern des Modernismus“<sup>74</sup> repräsentieren (dieser explizite Bezug zur Politik und Gesellschaft Mexikos und die Allegorisierung dessen, sollen im III. Kapitel betrachtet werden).

---

<sup>71</sup> Guy Debord zit. nach: Ohrt 2007, S. 24 (Anm. 13) ( zit. nach: Guy Debord, Manifeste pour une construction de situations (September 1963), in: Ders., Oeuvres, Paris 2006, S. 111).

<sup>72</sup> de Certeau 1988, S. 188.

<sup>73</sup> Medina 2007a, S. 77.

<sup>74</sup> „the allegory of the failure of modernism“: Medina 2007a, S. 63.

Die „alternativen Momente“ (Medina) von Alÿs' Praxis zeigen sich einerseits in der unproduktiven Tätigkeit des Gehens als Widerstand gegen einen Produktivitätszwang und andererseits in den umherschweifenden Spaziergängen, die sich dem Rationalisierungsgedanken von Städteplanung entgegenstellen. Als ein Künstler, der *Raum praktiziert*, würde Alÿs dem *immersiven* Modell des Flaneurs entsprechen, wie es Amelia Jones in ihrem Essay „‘Raum praktizieren’: KünstlerInnen als urbane WanderInnen“ definiert.<sup>75</sup> Alÿs lässt sich in der Tradition von „urbanen WanderInnen“ sehen, die sich mit städtischem Industrialismus und Rationalisierung auseinandersetzen. Die New Yorker Dada-Bewegung mit Vertretern wie Man Ray, Francis Picabia und Marcel Duchamp setzte sich beispielsweise Anfang des 20. Jahrhunderts mit Aspekten des Urbanismus auseinander. Während dies bei Man Ray und Picabia in zweidimensionalen, maschinistischen Darstellungen städtischer Strukturen resultierte, um die überwältigenden, neuen Räume verstehbar zu machen und „die beängstigenden und desorientierenden Effekte des urbanen Traumas zu abstrahieren“, waren die Readymades Duchamps „maschinenproduzierte Verweise auf die Rationalisierung des menschlichen Lebens“.<sup>76</sup> Die Baroness Elsa von Freytag-Lorinhover jedoch, ebenfalls Mitglied der New Yorker Gruppe, vertrat gegenüber ihren männlichen Kollegen laut Jones einen radikaleren Dadaismus, der sich nicht durch harmlose abstrahierende Darstellungen kennzeichnete, sondern durch *Immersion*, da Freytag-Lorinhover die *Räume praktizierte* und damit eine Politik des Gehens aktivierte.<sup>77</sup>

Hatten sich die Vertreter des New Yorker Dada den urbanen Raum vor allem mittels zweidimensionaler, diagrammatischer Darstellungen angeeignet, so vollzieht sich der Prozess der Appropriation eines topografischen Systems bei Alÿs in erster Linie in der Aktivität des Gehens. Mit den herausgearbeiteten, impliziten Bedeutungen dieser unproduktiven Praxis als widerständiger Faktor, haben wir es bei Alÿs ebenfalls mit einer *Politik des Gehens* zu tun.

Eine sehr systematisierte Erkundung eines städtischen Areals durch Spazieren unternahm Alÿs passenderweise in New York bei der Aktion *Pacing* (Abb. 12), die er in den Monaten September bis Dezember 2001 durchführte. Die rasterförmige Schachbrettstruktur New Yorks legt eine kartographische Vorgangsweise sehr nahe. Er dokumentierte seine Route durch die graphische Aufzeichnung des Weges und die Anzahl der Schritte für die jeweilige Strecke in einem Notizheft. Die Instruktion zu seinem Vorhaben lautete folgendermaßen:

---

<sup>75</sup> Jones bezieht sich hier wohl mit dem Begriff des „Raum-Praktizierens“ auf den dritten Teil „Praktiken im Raum“ in Michel de Certeaus Buch „Kunst des Handelns“, erstmals im Französischen 1980 erschienen (siehe: de Certeau 1988).

<sup>76</sup> Jones 2006, S. 84.

<sup>77</sup> Jones 2006, S. 87 – 89.



„Every day I would go out and walk pacing the grid of Manhattan, there would be no destinations, just the walking and the counting, North to South and South to West, West to East and East to South, South to North and North to West, West to South and South to East, East to West and West to East.“<sup>78</sup>

Es gab nur das Gehen und Zählen der Schritte, der Fokus lag ohne die Deklaration eines Ziels allein auf dem Prozess des Gehens. Hier haben wir es nun tatsächlich mit einer Weise der Aufzeichnung des Fußweges zu tun, wie sie de Certeau kritisierte, jedoch können Alÿs‘ „Karten“, die als Teil eines Tagebuches die Dokumentation der Aktion darstellten, keinerlei Anspruch auf Genauigkeit erheben, da eine körperliche Referenz (die Schritte) als Maßangabe, dem nicht gerecht werden kann.

*Pacing* ist beispielhaft für Alÿs‘ Verständnis vom Gehen als eine Praktik, die das Frei-sein von bestimmten Tätigkeiten wie dem Denken bedeuten kann. Im historischen Kontext von *Pacing* – die Aktion fand unmittelbar nach den Anschlägen auf das World Trade Center statt – bot diese Freiheit vom Denken die Möglichkeit mit den verheerenden Geschehnissen umgehen zu können.<sup>79</sup>

Die Methode den Prozess des Gehens als die Befreiung von bestimmten Zwängen zu verstehen, versuchte der Künstler erstmals 1992 mit *As Long as I’m Walking* (Abb. 13) – einer Liste von Aktivitäten, die der Künstler eben gerade *nicht* tut während er geht – zu theoretisieren. Er stellte eine potentiell erweiterbare Ansammlung von Versuchungen, Formen von Produktion und Gefühlen zusammen, die das Gehen ausschließt, wie zum Beispiel: *As long as I’m walking I’m not painting* oder *As Long as I’m walking I’m not reaching*. Diesen Zustand beschreibt er als ein Frei-sein von Kunst, Produktion und Emotion.<sup>80</sup> Der Fokus auf den Gehprozess als *eine Weigerung produktiv zu sein*, darf damit als eine Art von sozialem Widerstand verstanden werden.

### ***Process Over Product***

Das als künstlerische Produktivität begriffene Gehen stellt die Prozessualität über die Herstellung eines fertigen, greifbaren Produktes. Jedoch wird tatsächlich nur während der Dauer der künstlerischen Tätigkeit ein materielles Endprodukt nicht angestrebt. Denn wie in jeder performativen Kunstform ist es nahezu unvermeidlich, ein Kunstwerk nicht in den Status eines

---

<sup>78</sup> Alÿs/Medina 2010, S. 119.

<sup>79</sup> Alÿs/Medina 2010, S. 119.

<sup>80</sup> Alÿs/Medina 2010, S. 52.

materiellen und vor allem tauschbaren Warenproduktes zu transformieren, da jede Dokumentation einer vergangenen Aktion, als Kunstware und damit die Aktion selbst gehandelt werden kann.

Die Liste *As Long as I'm Walking* lehnte als Kunststoff-Tafel über Jahre hinweg an der Wand von Alÿs' Atelier, damit er sich diese wie eine Art Dogma immer wieder vor Augen führen konnte.<sup>81</sup> Sie entstand im Zuge seiner aktionistischen Spaziergänge, als eines von vielen Nebenprodukten seiner Performances in Form von schriftlichen Notizen oder begleitenden Aphorismen zu seinen jeweiligen Projekten.

Alÿs' Liste erinnert an Richard Serras *Verb-List* (Abb. 14) von 1967-68, wo Serra eine Reihe von Verben im Infinitiv auflistete, die mit *to roll*, *to crease*, *to fold* etc. auf bestimmte Prozesse im Umgang mit Materialien verwiesen. Was hier auf Papier theoretisiert wurde, verwies aber auch auf entsprechende materiell ausgeführte Objekte, in denen die Form des Verbs lesbar wurde. So bspw. im Objekt *to lift* (1967), das den Prozess des Hebens veranschaulichte, indem Serra eine Matte aus Gummi in der Mitte hochgehoben hatte und zu einer Skulptur erstarren ließ. Das Objekt konnte so auf den Arbeitsprozess zurückgeführt werden. Serras *Verb-List* ist damit ein Beispiel für die angestrebte Defetischisierung des Objekts. Den Fokus als einer Kritik am Warencharakter auf die Prozesshaftigkeit von Kunst zu legen, hat ihre Wurzeln im aufkommenden Konzeptualismus der 1960er Jahre, wo unter anderem mit der sog. *Process Art*, das Interesse an der Aktivität des Kunstmachens gegenüber dem Interesse am fertigen Produkt mehr und mehr in den Vordergrund rückte. Nicht das Kunstobjekt sollte als Ware bewertet werden, sondern die darin enthaltene künstlerische Arbeit.<sup>82</sup>

In der 1969 von Harald Szeemann konzipierten und einflussreichen Ausstellung *Live in your head: When Attitudes Become Form* in der Kunsthalle Bern wurden jene Kunstwerke vereint, die sich wie Serras Werke durch den „Glauben an den künstlerischen Vorgang“ auszeichneten, und bei denen die Tätigkeit des Künstlers Hauptthema und Inhalt war.<sup>83</sup> Gezeigt wurde Kunst, die

„die scheinbare Opposition gegen die Form; den hohen Grad persönlichen und gefühlsgetragenen Engagements; die Erklärung von Dingen zu Kunst, die bisher nicht als solche identifiziert sind; die Verlagerung des Interesses vom Resultat auf den Vorgang [Anm. d. A.]; die Verwendung poverer Materialien; die Interaktionen von Arbeit und Material; Mutter Erde als Werkmaterial, Werkplatz, die Wüste als Konzept“

---

<sup>81</sup> Medina 2007b, o.S.

<sup>82</sup> Molesworth 2003a, S. 103 ("Art was being reconceived as a form of work to be valued in and of itself.").

<sup>83</sup> Szeemann 1969, o.S.

gemeinsam hatte.<sup>84</sup> So wurden keine traditionellen, abgeschlossenen Objekte zusammengetragen, sondern – worüber der Untertitel der Ausstellung schon informiert: „Works – Concepts – Processes – Situations – Information“. Künstlerische Praxen also, die über das Objekt hinausgingen und teilweise erst vor Ort entstanden. Der künstlerische Vorgang sollte aber nicht nur im präsentierten Endprodukt sichtbar sein, sondern auch in der Ausstellungskonzeption selbst.

Ebenso Ausdruck der Kritik am Warenstatus von Kunst waren künstlerische Praktiken in Form von unproduktiver Arbeit. Protagonisten der sog. *Process Art*, wie Bruce Nauman, der bereits erwähnte Richard Serra oder John Baldessari, transformierten unproduktive Tätigkeiten in Performances. Das resultierte in teils obsessiven und albernsten Formen künstlerischer Praxis, die sich häufig durch ein wiederholtes Scheitern diverser Tätigkeiten auszeichneten. So etwa in Richard Serras 16mm-Film *Hand Catching Lead* (Abb. 15) von 1968, der in einer einzigen Kameraeinstellung die ausgestreckte, verschmutzte „Arbeiterhand“ des Künstlers zeigt, wie er wiederholt versucht, von oberhalb des Kamerabildes herabfallende Bleibrocken zu fangen. Obwohl es der Hand ab und an gelingt das Metall zu erwischen, lässt sie dieses sogleich wieder los, um das nächste Stück zu fangen. Der starre Bildausschnitt mit den rhythmischen Bewegungen des fallenden Bleis und der sich öffnenden und schließenden Hand ergeben ein Bild mechanisierter, monotoner Fabriksarbeit. Serra führe „the totality of the action“<sup>85</sup> vor, wie Rosalind Krauss feststellt, denn er legt den Fokus alleinig auf den Prozess der sich immerzu wiederholenden Versuche das Blei zu fangen. Die repetitive Struktur des Greifens der Hand und des fallenden Bleis assoziieren das Laufbild mit den Vorstellungen von einem Fließband. Serra spitzt körperliche Arbeit auf eine einfache Geste zu, auf die durch das Material, den Schmutz und die Anstrengung verwiesen wird. Auf diese Art und Weise aus dem Zusammenhang herausgelöst, zielt der spezifische Arbeitsschritt nicht mehr auf ein Endprodukt ab. Serras Film steht für das Schaffen des einzelnen Fließbandarbeiters, der nur mehr eine Station innerhalb eines maschinellen und geteilten Herstellungsprozesses ist.<sup>86</sup> Der innerbildlich gezeigte nicht-verwertbare Produktionsprozess führe die Entfremdung der eigenen Arbeit und der Entwertung davon vor: „Das materielle Resultat von *Hand Catching Lead* kann somit nur ein zufälliger Haufen entfremdeter Arbeit sein“<sup>87</sup> – wie Dietmar Rübel feststellt.

---

<sup>84</sup> Szeemann 1969, o.S.

<sup>85</sup> Krauss 1981, S. 243.

<sup>86</sup> Rübel 2010, S. 122.

<sup>87</sup> Rübel 2010, S. 123.

## Kunst als (Nicht-)Arbeit

Auch John Baldessari stellte in seinem Video *I Am Making Art* (1971; Abb. 16) Produktivität in Form von sinnlos investierter Arbeitskraft dar, jedoch nicht um Kritik an der Rationalisierung von Produktion zu üben, sondern um vielmehr künstlerische Produktivität als Nicht-Arbeit bloßzustellen. Das 18-minütige Video zeigt den Künstler, wie er einzelne Teile seines Körpers stark verlangsamt wie eine Art Roboter bewegt und währenddessen immer wieder den Satz „I Am Making Art“ wiederholt, wohl um sich selbst und den Zuseher zu vergewissern, dass es sich hier um Kunst handelt.<sup>88</sup>

Auch in Bruce Naumans Performances der späten 1960er Jahre geht es ähnlich wie bei Baldessari um die Ausstellung der eigenen künstlerischen Produktivität als passive Form, die mehr einem Nichttun gleichkommt als der handwerklichen Herstellung von Kunst. Anders als bei Baldessari wird bei Nauman jedoch der eigene Körper explizit in Beziehung zum Atelier als dem Ort der Kunstproduktion gesetzt. In Videos wie *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square* (1967-68), *Bouncing in the Corner* (1968-69), *Wall/Floor Positions* (1969) oder *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)*<sup>89</sup> geht es um die Vermessung des Raumes durch sich wiederholende und variierende Bewegungen, die sich auf das Atelier sowie auch auf den Bildausschnitt der Kamera als Rahmen künstlerischer Produktivität beziehen.

In den vorgestellten künstlerischen Positionen von Serra, Baldessari und Nauman Ende der 1960er, Anfang der 70er Jahre geht es um unterschiedliche Untersuchungen des Verhältnisses zwischen künstlerischer Produktivität und Arbeit.

Eine Trennung zwischen Arbeit und künstlerischem Tun vollzog sich erst mit der Industrialisierung, wo mechanisch, industriell geprägte Arbeit in Opposition zu ‚freier‘ schöpferischer Tätigkeit gesetzt wurde (bis dahin waren Arbeit und Kunst im Handwerk miteinander verbunden).<sup>90</sup> Mit der Herausbildung eines neuzeitlichen Arbeitsbegriffs im 18. Jahrhundert wurde gleichzeitig ein Gegenkonzept zur Arbeit formuliert, welches künstlerische Praxis als eine spezifische Form der Nicht-Arbeit begriff.<sup>91</sup> Im Zuge dessen entwickelte sich eine Vorstellung von Kunst, die diese als autonomen Bereich von der zunehmend industriell geprägten

---

<sup>88</sup> Die Ausstellung der banalen, künstlerischen Gesten darf als Kritik an der expressiven Funktion von Kunst in Strömungen wie dem Abstrakten Expressionismus verstanden werden.

<sup>89</sup> Über das Nichttun in Bruce Naumans Videoarbeiten siehe: Hans-Friedrich Bormann, Warten, Schlafen, Sterben. Über Bruce Nauman, *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)*, in: Gronau/ Lagaay 2008, S. 77 – 87.

<sup>90</sup> Matzke 2011, S. 159.

<sup>91</sup> Matzke 2011, S. 159.

Arbeitswelt abgrenzte.<sup>92</sup> Vor allem in der Romantik sah man im Künstler<sup>93</sup> einen Außenseiter, der sich am Rande der Gesellschaft situierte und als Nicht-Arbeiter von der Lohnarbeit distanzierte. Die Kunst war für ihn Lebensprogramm, wodurch die Trennung von Arbeit und Freizeit aufgehoben war, Kategorien wie Beruf- oder Standeszugehörigkeit unterlaufen werden konnten und der Müßiggang als künstlerische Praxis betrieben wurde.<sup>94</sup> Der Künstler war in seinem vermeintlichen Nichttun zu einer Denkfigur des Widerstandes und des Ungehorsams geworden, ein Bild vom Kreativen, das sich bis in unsere Zeit gehalten hat.

Kreativ-schöpferische Tätigkeit fällt aus dem Rahmen der Arbeitsorganisation, jedoch ist auch das Schaffen des individuellen Künstlers einem Zeitregime unterworfen, das dem Bild des Künstlers als einem Rastlosen, der wie besessen bei der Umsetzung seiner künstlerischen Ideen seiner Inspiration folgt, entspricht.<sup>95</sup> Die Kreativen von heute haben nie Feierabend, sie arbeiten Tag und Nacht, was sie zum Vorbild für Modelle postfordistischer Arbeit machte:

„So dient der gegenwärtigen Ausweitung der Arbeitswelt auf die Sphäre des privaten Erlebens und Fühlens ebenso wie den ständigen Imperativen zu Kreativität, Selbstvermarktung und Selbstdarstellung der ‚freie Künstler‘ als Modell. Zugleich aber können wohl an keinem anderen Ort als an jenem der ‚Kunst‘ [...] alternative Tätigkeiten und Ökonomien zumindest experimentiert werden.“<sup>96</sup>

Trotzdem werden künstlerische Tätigkeiten, die die in den Augen der Bevölkerung zur Kunst berufene leisten, von der Klasse der ArbeitnehmerInnen teilweise als arbeitsscheue Nichtstueri betrachtet.<sup>97</sup> Das „Bild des Künstlers als Müßiggänger, dessen Nichtstun Voraussetzung künstlerischen Produzierens ist, dessen Kreativität sich an keine Arbeitszeiten hält, der sogar aus dem Biertrinken Kunst machen kann“<sup>98</sup>, wird „vom Arbeitnehmer, dessen Arbeit immer

---

<sup>92</sup> Matzke 2011, S. 160.

<sup>93</sup> Das romantische Bild des Künstlers war ein durchwegs männliches!

<sup>94</sup> Matzke 2011, S. 160.

<sup>95</sup> Matzke 2011, S. 163.

<sup>96</sup> Etzold/Schäfer 2011, S. 12.

<sup>97</sup> Oder: Arbeit wird von der Gesellschaft als das Gewöhnliche und Kunst als das Besondere betrachtet. Das „Verhältnis zwischen der ‚Gewöhnlichkeit‘ der Arbeit und der ‚Besonderheit‘ der Kunst“ (Rancière 2008, S. 66) ergebe sich laut Jacques Rancière aus der öffentlichen Sichtbarkeit der künstlerischen Arbeit. Die Vorstellung von Arbeit liege in der Aufteilung des Sinnlichen („Die Aufteilung des Sinnlichen macht sichtbar, wer, je nachdem, was er tut, und je nach Zeit und Raum, in denen er etwas tut, am Gemeinsamen teilhaben kann.“ (Rancière 2008, S. 26)). Der Arbeiter werde laut Rancière in den „privaten Zeit-Raum“ abgeschoben, wodurch er von der Teilnahme am Gemeinsamen ausgeschlossen sei. Der Künstler bringe nun diese Aufteilung des Sinnlichen durcheinander. Er sei ein Arbeiter, der dem ‚privaten‘ Prinzip eine öffentliche Bühne, einen Schauplatz des Gemeinsamen gebe (Rancière 2008, S. 66). „Die künstlerische Praxis ist also nicht das Außen von Arbeit, sondern deren ‚deplatzierte‘ Form der Sichtbarkeit.“ (Rancière 2008, S. 67).

<sup>98</sup> Matzke bezieht sich hier auf Tom Marionis „interaktive Installation“ im MOMA *The Act of Drinking Beer with Friends Is the Highest Form of Art* (1970), die daraus bestand, dass sich ein paar Freunde zum Biertrinken im Museum trafen. Die übrig gebliebenen Bierflaschen wurden danach als dokumentarisches Material im Museum ausgestellt (Matzke 2011, S. 157ff). Vergleiche hier ein aktuelles Beispiel: Cyprian Gaillards Installation *The Recovery of Discovery* (2011, KW Institute for Contemporary Art, Berlin), wo die GaleriebesucherInnen sich von einer den Ausstellungsraum einnehmenden, aus Bierflaschen bestehenden Pyramide bedienen durften bzw. diese zerstören durften. Der mehrwöchige Event fand jedoch ohne die Anwesenheit des Künstlers statt.

auch Zwang und Notwendigkeit mit einschließt“, „[b]ewundert, neidisch beäugt oder auch verachtet“.<sup>99</sup>

Kunst als Nichttun zu begreifen ist ein beliebter Topos in der zeitgenössischen Kunstpraxis. Zahlreiche Kunstschaaffende haben sich mit dem Bild des Künstlers als Müßiggänger auseinandergesetzt und sich mit dem Stellenwert von künstlerischer Arbeit in einer modernen Gesellschaft beschäftigt. Diese Auseinandersetzung äußerte sich zum Teil in *Performanzen des Nichttuns*, welche in unterschiedlichen Medien zur Schau gestellt wurden. Chris Burden etwa lag für seine Performance *Bed Piece* (1972; Abb. 17) mehrere Wochen lang im Bett. Den Rahmen seiner Schlaf-Performance bildete eine Galerie, in der der Künstler sein Bett aufgestellt hatte, um während der Aktion herum zu liegen und mit niemandem zu kommunizieren. Der in Belgrad geborene Künstler Mladen Stilinović geht sogar so weit, die Faulheit zur Voraussetzung für jegliches Entstehen von Kunst zu erheben.<sup>100</sup> In *Artist at Work* (1978; Abb. 18) „macht“ Stilinović im Schlaf Kunst, aber objekthaft gemacht wird diese erst, wenn er mit einer Reihe von Fotografien sein Schlafen, im Bett liegen und Nichts-tun dokumentiert. Stilinović stellt den Künstler bei der Arbeit als einen Ausruhenden dar, der sich zu einem unproduktiven Dasein in Faulheit verpflichtet hat.

Nach Gronau und Lagaay oszilliere das Nichttun zwischen zwei Polen: „dem *Nichtstun* als passivem oder dem Subjekt ‚unterlaufenden‘ Dasein (das im Dösen, Schlafen oder Faulenzen zu Tage tritt) und dem *Unterlassen* als aktivem, das heißt willentlichen, bewussten und gezielten Ausschlagen einer Handlungsmöglichkeit.“<sup>101</sup> Das Nichttun kann also auch aktiv, strategisch eingesetzt werden, um mit seiner „performativen Kraft [...] etwas geschehen zu lassen, das als ‚Situationspotential‘ bereits angelegt ist, um so eine Wirkung qua Immanenz zu erzeugen.“<sup>102</sup>

Solche Strategien des Unproduktiven prägen zu einem Großteil das Werk von Francis Alÿs. Entweder in Form von Spaziergängen, wo das Gehen zur künstlerischen Praxis wird oder durch bestimmte inhaltliche Handlungsmuster, Zeitstrukturen oder Motive, die das Unproduktive versinnbildlichen. Unproduktivität im Sinne von *Nicht-Arbeit* bildet dabei in Alÿs‘ Kunst eine explizite Kritik an der (westlichen) Moderne, die sich als Epoche kennzeichnet, die sich

---

<sup>99</sup> Matzke 2011, S. 158.

<sup>100</sup> Siehe Mladen Stilinović, *The Praise of Laziness*, in: *Moscow Art Magazine*, 22, Oktober, 1998; Teilweise abgedruckt in: Martina Weinhart/Max Hollein (Hgg.), *The Making of Art* (Kat. Ausst., Schirn Kunsthalle, Frankfurt 2009), Köln 2009, S. 227.

<sup>101</sup> Gronau/Lagaay 2008, S. 13.

<sup>102</sup> Gronau/Lagaay 2008, S. 13.

durch Arbeit selbst hervorgebracht hat, „als ihr eigenes Werk“.<sup>103</sup> Nach Etzold und Schäfer hätte alle großen, staatstragenden Projekte sowie Revolutionen im Namen der Arbeit stattgefunden, denn in einem modernen System werde nur der- oder diejenige politisch repräsentiert, die auch in irgendeiner Weise arbeite.<sup>104</sup> Karl Marx verstand die ‚soziale‘ und ‚abstrakte‘ Arbeit als die ‚soziale Substanz‘ der modernen kapitalistischen Gesellschaft, die noch viel grundsätzlicher als politische oder ethnische Definitionen über Zugehörigkeit oder Nichtzugehörigkeit entscheidet.<sup>105</sup> In diesem Zusammenhang formuliert Alÿs seine Modernisierungskritik nicht nur in Form des Unproduktiven, sondern auch indem jene Menschen dargestellt werden (bspw. in *Ambulantes*), die durch eine informelle Tätigkeit im modernen System nicht aufscheinen, durch ihre Nichtzugehörigkeit ausscheiden und nicht adäquat repräsentiert werden.

Wie lässt sich der Begriff der Nicht-Arbeit definieren? Die Autoren des Bandes „Nicht-Arbeit. Politiken, Konzepte, Ästhetiken“ betonen das Dilemma, dass sich Nicht-Arbeit in der Moderne immer nur in Bezug zu Arbeit denken und formulieren lasse. Nicht-Arbeit könne beispielsweise als Störung moderner Arbeit auftreten. Annemarie Matzke sieht Nicht-Arbeit zwischen zwei Ausdrucksmöglichkeiten verortet: „Nicht-Arbeit kann [...] einerseits als Negation von Arbeit, als ein Nicht-Tun und Nichtstun, verstanden werden, zum anderen als Variation und Verschiebung von Vorstellungen der Arbeit“, als eine Transformation des Konzepts Arbeit.<sup>106</sup>

In der Aktion *Turista* von 1994 (Abb. 19) bietet Francis Alÿs die Nicht-Arbeit des Touristen, dessen Gehen als Nichttun eine Negation von Arbeit bedeutet und allgemein dem Bereich der Freizeit zugeordnet wird, als käufliche Form der Arbeitskraft an. In der Verweigerung auf herkömmliche Weise produktiv zu sein und der In-Beziehung-Setzung dieser Verweigerung zu produktiver Arbeit lässt sich ein Begriff von Nicht-Arbeit formulieren.

Der Künstler begab sich für *Turista* zum *Zócalo*, dem Hauptplatz im Zentrum Mexico Citys, stellte sich vor den Zaun der Kathedrale in eine Reihe von Hilfsarbeitern, die einen Kunden für ihre Arbeitskraft suchten, und bot die Tätigkeit des Touristen, die das Umherstreifen, aber auch das Konsumieren und Beobachten beinhaltet, auf der Straße an. Wie die anderen Arbeitssuchenden preist auch er mit einem Schild, auf dem *Turista* geschrieben steht, seine touristischen „Fähigkeiten“ an und stellt seine Dienstleistung jenen der „richtigen Arbeiter“, der

---

<sup>103</sup> Etzold/Schäfer 2011, S. 9.

<sup>104</sup> Etzold/Schäfer 2011, S. 9.

<sup>105</sup> Etzold/Schäfer 2011, S. 9.

<sup>106</sup> Matzke 2011, S. 159.

Tagelöhner, die allesamt handwerklichen Berufen nachgehen, scheinbar gleich. Er schafft damit eine Synthese der sich scheinbar ausschließenden Konzepte. Maler, Fliesenleger, Tourist, Maurer werden so in eine Reihe gestellt und herkömmliche Denkschemen in Frage gestellt. Mit Sonnenbrille seine Coolness unterstreichend lehnt er am Zaun, raucht seine Zigarette und meint sich unter Kollegen. Die touristischen Praktiken im Sinne des Durchstreifens der Stadt und Observierens des täglichen Lebens der EinwohnerInnen, das zu dieser Zeit die künstlerische Praxis von Alÿs darstellte, präsentierte er nun auch unmittelbar am Arbeitsmarkt (d.h. ohne Umweg über den Kunstmarkt) als eigene Profession. Was Alÿs hier als scheinbar gleichwertig präsentiert, bringt jedoch vielmehr die Unterschiede zwischen der Arbeit des Künstlers und jener des „richtigen“ Arbeiters zum Ausdruck. Jens Kastner dazu:

„Mit der künstlerischen Strategie der Gegenüber- bzw. Nebeneinanderstellung wird ein Zusammenhang hergestellt, der aber zugleich eine Überaffirmierung – die durch die Verwendung des Schildes suggerierte Gleichheit zwischen den Akteuren – die Differenz deutlich macht. Tagelöhner und Tourist stehen zwar am selben Zaun, aber letztlich doch, auch (bzw.) gerade wenn hier nicht sichtbar, auf verschiedenen Seiten.“<sup>107</sup>

Der Elektriker, Klempner und Anstreicher sind vom Zugang zu regulären Formen der Arbeit und damit verbundenen Institutionen sozialer Absicherung ausgeschlossen und suchen ihr Überleben daher täglich als billigste Arbeitskräfte am informellen Markt zu bewerkstelligen. Alÿs setzt damit der produktiven Arbeit das Unproduktive entgegen und dem untersten Segment des Arbeitsmarktes das Wohlstandphänomen Tourismus. *Turista* ist darüber hinaus eine Reflektion über Alÿs' Rolle als Fremder und auf seinen ambivalenten Status als Künstler, der zwischen den Positionen des Beobachtenden und des Intervenierenden oszilliert. Alÿs beschrieb die Umstände zur Aktion *Turista*, die Medina als einen „marker of identity“<sup>108</sup> bezeichnete, folgendermaßen:

"At the time I think it was about questioning or accepting the limits of my condition of outside, of "gringo". How far can I belong to this place? How much can I judge it? By offering my services as a tourist, I was oscillating between leisure and work, contemplation and interference. I was testing and denouncing my own status. Where am I really standing?"<sup>109</sup>

Alÿs wirft hier einerseits die Frage nach dem Verhältnis zwischen Kunst und Arbeit auf, andererseits lässt sich *Turista* auch hinsichtlich des spätkapitalistischen Phänomens vom Verschwimmen der Grenzen zwischen den Bereichen der Freizeit und der Arbeit lesen. Anstatt als Künstler zu „arbeiten“, bietet Alÿs interessierten ArbeitgeberInnen seine Freizeit an. Doch letztendlich verkaufe er Zeit und bediene damit laut Molesworth das Vergnügen anderer, so

---

<sup>107</sup> Kastner 2004, S. 79.

<sup>108</sup> Medina 2007a, S. 70.

<sup>109</sup> Francis Alÿs im Interview mit Russell Ferguson, in: Ferguson 2007, S. 24.



wie es Künstler schon seit jeher taten – zunächst gegenüber der Kirche oder eines aristokratischen Auftraggebers, dann gegenüber der aufstrebenden Bourgeoisie und heute gegenüber einer globalisierten Luxusökonomie.<sup>110</sup>

Jens Kastner sieht anhand von Zygmunt Baumanns Theorien die Figur des Touristen in Alÿs Aktion als ein metaphorisches Bild für Lebensstrategien einer postmodernen Gesellschaft, deren Mitglieder sich vor Gebundenheit und Festlegung fürchten.<sup>111</sup> Das touristische Dasein, das die raue Seite des Lebens nicht kennt, habe sich ganz und gar der Ästhetik verschrieben, denn die einzige Pflicht des Touristen sei es Erfahrungen zu sammeln.<sup>112</sup> Doch auf wessen Kosten geht dieses vermeintlich freie Leben? Kastner stellt fest:

„Der postmodernen Freiheit des Touristen steht eine postmoderne Version des Sklaventums gegenüber, die für die Möglichkeit, Tourist zu sein, erst sorgt. Francis Alÿs verdeutlicht diese Beziehung, indem er den Touristen als vermeintlich Gleichen neben die Repräsentanten prekärer Arbeitsverhältnisse platziert.“<sup>113</sup>

Das Ausbeuterische, das hier am Dasein des Touristen exemplifiziert wird, lässt sich ebenso auf die Rolle des Künstlers (der Künstlerin) übertragen, der in seiner Freiheit das Leben der anderen zu observieren, von diesen profitiert. In letzter Instanz stellt Alÿs mit *Turista* auch eine kunstsoziologische Frage nach der gesellschaftlichen Rolle von KünstlerInnen. Welchem Begriff von Arbeit entspricht eine künstlerische Praxis und wie positioniert sich diese in einer sich durch Arbeit konstituierenden und definierenden Gesellschaft?

### III. ALLEGORIEN DES UNPRODUKTIVEN

Im vorangegangenen Kapitel wurde das Gehen als eine Strategie des Unproduktiven dargelegt, einerseits in den städtischen Spaziergängen, die zu einer Art Spurenlese dienten, und andererseits in jenen *paseos*, mit denen Alÿs im urbanen Raum intervenierte, indem er materielle Spuren legte. Wurde zuvor das Unproduktive in der künstlerischen Methode des Gehens lokalisiert, so wird es in den Ausführungen dieses Kapitels darum gehen, auf inhaltlicher Ebene die Werke von Alÿs auf Handlungsmuster, Zeitstrukturen und Motive zu untersuchen, die auf verschiedenste Weise Unproduktivität versinnbildlichen.

---

<sup>110</sup> Molesworth 2003a, S. 150. Molesworth Aussage zeugt hier von einem sehr engen Kunstbegriff, denn eine „globalisierte Luxusökonomie“ bedient nur ein Bruchteil der Kunst.

<sup>111</sup> Kastner 2004, S. 77.

<sup>112</sup> Kastner 2004, S. 77f.

<sup>113</sup> Kastner 2004, S. 78.

So findet sich das Unproduktive in Form von teilweise absurden und zu nichts führenden Tätigkeiten, die meist durch vergeblich investierte Arbeitskraft gekennzeichnet sind. Außerdem werden Werke des Künstlers analysiert, die anhand der Motive des Probens, der Wiederholung sowie der Zirkularität als Allegorien des Unproduktiven zu verstehen sind.

Ein besonders eindringliches Beispiel für die Auseinandersetzung mit dem Thema von (Un)Produktivität stellt die 1997 durchgeführte Performance *Paradox of Praxis I* (Abb. 20 & 20b) dar. Das fünfminütige Video, das die insgesamt 9,5 Stunden dauernde Performance dokumentiert, zeigt den Künstler wie er am Morgen beginnt, einen Eisblock durch die Straßen Mexico Citys zu schieben, und dies so lange tut bis das Eis am Abend vollständig geschmolzen ist. Am Ende bleibt lediglich ein Wasserfleck über, der sich nach dem Trocknen in *Nichts* auflöst. Die Schritte des Künstlers gehen mit dem Schmelzprozess des Eisblocks einher, mit jeder Stunde wird das Schieben der schrumpfenden Masse für Alÿs immer leichter. Mit dem Schmelzen des Eisblocks verändert sich die Haltung des Schiebenden vom angestrengt Gebückten zum lässig aufrecht Gehenden, der gegen Ende nur mehr einen kleinen Eisbrocken mit dem Fuß vor sich her stößt.

In Alÿs' Performance überschneiden sich die beiden Bereiche der Freizeit, hier in Form des Spiels mit der Eiskugel gegen Ende der Aktion, und der Arbeit, die sich in der physischen Anstrengung sowie in der Dauer der Performance von etwa einem Arbeitstag äußert. Wie schon in *Turista* nimmt der Künstler damit auf das spätkapitalistische Phänomen des Verschwimmens der Grenzen zwischen Freizeit und Arbeit Bezug.

Der Aphorismus im Untertitel zu *Paradox of Praxis I – Sometimes doing something leads to nothing* – fasst prägnant das Ergebnis der Performance zusammen, nämlich, dass die hier investierte Arbeitskraft zu nichts führt. Die Performance versinnbildlicht die Vergeblichkeit von mancher Anstrengung und ist mit der Beschreibung der Paradoxie von manchem Tun eine Allegorie auf all jene, die schuften, ohne nennenswerte Resultate zu erreichen. Sie befragt hier nicht nur die Mechanismen von Produktion allgemein, sondern auch explizit jene von künstlerischer Arbeit und deren Status innerhalb einer von Produktivität gelenkten Gesellschaft.

*Paradox of Praxis I* stellt unter Einbeziehung des örtlichen Kontexts eine Parodie auf das disproportionale Verhältnis zwischen Anstrengung und Gewinn oder Nutzen in vielen lateinamerikanischen Ländern dar.<sup>114</sup> Die Performance beschreibe laut Katharina Dietz ein „Gegenmo-

---

<sup>114</sup> Alÿs/Medina 2010, S. 82.

dell zu der auf Effizienz und Verwertung getrimmten westlichen Welt“<sup>115</sup>, welches in der politischen, sozialen und ökonomischen Kultur Mexikos wesentlichen Einfluss ausübe. Jenny Schlenzka sieht in der verschwendeten Anstrengung Alÿs‘ eine „Anspielung auf den vergeblich schuftenden Sisyphos“, der „im postkolonialen Mexiko die Gültigkeit des westlichen Dogmas von Effizienz und Produktivität durch harte Arbeit“ überprüfe.<sup>116</sup>

Der Schmelzprozess als Metapher für Vergänglichkeit kann einerseits auf existentieller, lebensphilosophischer Ebene auf die Begrenztheit des menschlichen Daseins verweisen, andererseits lässt er sich mit dem ephemeren Charakter von zeitgenössischer, künstlerischer Produktion assoziieren, die vor allem durch die Auflösung eines geschlossenen Objektbegriffs gekennzeichnet ist. Medienspezifisch betrachtet ist es insbesondere ein Verweis auf die Flüchtigkeit aller Performancekunst, die sich durch einen Werkbegriff, der sich im Hier und Jetzt der performativen Ausführung konstituiert, einem Fortexistieren als materiell fassbares Kunstwerk in der Zukunft eigentlich verwehrt.<sup>117</sup>

„Der Gang mit dem Eisblock produziert Verschwinden“<sup>118</sup> – so die Erkenntnis von Ralph Fischer. Die Aktion generiert jedoch nicht nur etwas auf einer metaphorischen Ebene, sie ist auch explizit als künstlerisches Produkt zu betrachten. Denn auch wenn die investierte Arbeit innerhalb der Performance beim Schieben des Eisblocks zu keinem nennenswerten Ergebnis führt, zumindest im materiellen Sinne nicht, so resultiert die Aktion als deklariertes Kunstwerk sehr wohl in einem Produkt für den Kunstmarkt, nämlich über das dokumentarische Material der stattgefundenen Aktion. Was hier zunächst vergebliche Müh war und inhaltlich unmittelbar zu nichts führt – lediglich zum Nichts des geschmolzenen Eisblocks sowie des getrockneten Wasserflecks –, ist letztlich doch zu einem materiell produktiven Ende gebracht, nämlich in Form des fünfminütigen Dokumentationsvideos. „[U]nd nur dadurch ist der hier gezeigte postmoderne Sisyphos als glücklicher Mensch denkbar“.<sup>119</sup> Jens Kastner weiter zum ambivalenten Verhältnis der Performance zu ihrer Dokumentation bei Alÿs: „Daß mit den quasi-dokumentarischen Stills seiner Performances immer wieder auch poetische Bilder entstehen, spricht für seine Art der intendierten-nichtintendierten Veranschaulichung.“<sup>120</sup> Eben jene Illustration lässt sich dann doch produktiv machen und vermarkten, womit die scheinbar unproduktive Tätigkeit trotzdem zu etwas führt, nämlich zu kulturellem Kapital, das sich auf

---

<sup>115</sup> Dietz 2005, S. 162.

<sup>116</sup> Schlenzka 2008, S. 24.

<sup>117</sup> In der Literatur wird der Eiskubus in *Paradox of Praxis I* immer wieder als auf die reduzierten Objekte der Minimal Art rekurrierend interpretiert, als eine „reflektierte, spielerische, teils auch humorvolle Infiltrierung des künstlerischen Erbes der Vorläufer“ (Schlenzka 2008, S. 20); vgl. Alÿs/Medina 2010, S. 82.

<sup>118</sup> Fischer 2011, S. 142.

<sup>119</sup> Kastner 2004, S. 81.

<sup>120</sup> Kastner 2004, S. 81.

dem Kunstmarkt in ökonomisches Kapital ummünzen lässt. In dieser Hinsicht lassen sich alle Werke von Francis Alÿs, die auf verschiedenste Weise Unproduktivität verbildlichen, wie seine *paseos*, *Turista* oder *Paradox of Praxis I*, als Kunst produktiv machen und unterlaufen damit letztlich ihr Grundmotiv: die Thematisierung des Unproduktiven.

Wie in *Paradox of Praxis I* so wird auch in der Arbeit *Song for Lupita (Mañana)* (Abb. 21) von 1998, die erste filmische Animation in Alÿs' Oeuvre, Unproduktivität als Allegorien dargestellt. Der 12-sekündige, gezeichnete Animationsfilm zeigt, wie eine Frau mit zwei Gläsern in der Hand immer wieder Wasser aus dem einen Glas ins andere leert. Wie schon bei *Paradox of Praxis I* führt diese Tätigkeit zu nichts, zu keinem bestimmten Resultat oder Produkt, sondern ist „a ritual of pure and repetitive waste of time“<sup>121</sup>. Nicht nur die Handlung wiederholt sich, auch der Film tut dies, wenn er im Ausstellungsraum im Loop gezeigt wird. *Song for Lupita* ist vom mexikanischen Sprichwort „el hacerlo sin hacerlo, el no hacerlo pero haciendolo“ (the doing but without doing, the not doing but doing) inspiriert.<sup>122</sup> Die Redewendung wie auch die Handlung des Films verweisen auf diesen Schwebezustand zwischen dem Tun und dem Nichttun. Der Text des Liedes, das die Animation begleitet, bezieht sich ebenfalls auf den Moment des (Nicht-)Tuns. Dieser lautet: „Mañana, mañana is soon enough for me.“<sup>123</sup> Ganz nach dem im Deutschen geläufigen Sprichwort – „Morgen ist auch noch ein Tag“ – geht es um das Hinausschieben von anstehenden Aufgaben auf den nächsten Tag. Die Struktur des Films, die in der immer gleichen Bewegung der Hände und der Wiederholung des Songs, keinen Anfang und kein Ende markiert, lässt die Zeit in gewisser Weise still stehen oder schweben. Alÿs dazu: „It staged a kind of resignation to the immediate present by inducing a complete hypnosis in the act itself, an act which was pure flux, without beginning or end.“<sup>124</sup> In diesem repetitiven Prozess richtet sich das Werk „gegen eine Arbeitsmoral und ihre lineare Zeitlichkeit“<sup>125</sup>. In animierten Filmen geht es vor allem um *timing* – Alÿs war mit *Song for Lupita* an einem Punkt angelegt, wo er die Möglichkeit sah, die „Beziehung Lateinamerikas zur Moderne und dem Dogma der Effizienz“ mit der Darstellung von Zeit zum Ausdruck zu bringen.<sup>126</sup> Mit der Handlung und der dargestellten Zeitlichkeit ging es dem Künstler darum, auf inhaltlicher Ebene die Struktur und das Empfinden von Zeit in seiner Wahlheimat Mexiko zu versinnbildlichen: „From then on I started developing what would become over

---

<sup>121</sup> Groys 2010, S. 190.

<sup>122</sup> Francis Alÿs im Interview mit Russell Ferguson, in: Ferguson 2007, S. 15.

<sup>123</sup> Alÿs/Medina 2010, S. 92.

<sup>124</sup> Francis Alÿs im Interview mit Russell Ferguson, in: Ferguson 2007, S. 15.

<sup>125</sup> Alÿs/Medina 2010, S. 92.

<sup>126</sup> Francis Alÿs im Interview mit Russell Ferguson, in: Ferguson 2007, S. 18.

the following years a discursive argument composed of episodes, allegories or parables that staged that experience of time.“<sup>127</sup>

Boris Groys sieht in *Song for Lupita* und anderen zeit-basierten Werken von Alÿs eine Reflexion auf den gegenwärtigen, historischen Moment sowie eine Thematisierung der Gegenwart als solche, „the presence of the present“.<sup>128</sup> Die produktionsorientierte Gesellschaft von heute neige dazu, den Fokus vor allem auf das Zukünftige zu legen, womit der Gegenwart als eine Übergangsphase von der Vergangenheit in die Zukunft weniger Bedeutung beigemessen werde, Groys:

„In the modern age, the loss of time in and through the production of a product was compensated for by a historical narrative that somehow restored the lost time of its production. This narrative glorified the life of the artists, scientists or revolutionaries who worked for the future. However, time disappears from the historical memory in a much more radical way when this time is perceived as unproductive, wasted, meaningless. Such unproductive time becomes excluded from the historical narratives – and endangered with complete erasure.“<sup>129</sup>

Die auf Zeitlichkeit basierenden Werke von Alÿs würden jene Zeit dokumentieren, die Gefahr laufe durch ihren unproduktiven Charakter verloren zu gehen:

“Contemporary time-based art thematises this unproductive, non-historical, suspended time by capturing and demonstrating activities that take place in time but do not lead to the creation on any definite product. And, even if these activities do lead to the emergence of such a product, they are shown as being separated from their result. They exemplify excessive time that is not completely absorbed by the historical process.“<sup>130</sup>

In dieser exzessiven Verschwendung von Zeit und Arbeitskraft in den unproduktiven Tätigkeiten, die in Alÿs‘ Werken Darstellung finden, liegt die potentielle Widerständigkeit. Als Allegorien des Unproduktiven besteht seine Kunst vor allem aus repetitiven Vorgängen, die einerseits auf einer persönlichen Ebene, wie bei *Paradox of Praxis I* oder seinen anderen Spaziergängen, wo Alÿs Zeit und Energie verschwendet, stattfinden und damit seine eigenen Versuch des Widerstandes zeigen; oder andererseits, wie bei *Song for Lupita*, durch die Animation einer fiktiven Person, die sich jener Unproduktivität widmet und sich damit auf einer allgemeineren, unpersönlicheren Ebene dem Produktivitätszwang einer modernen Gesellschaft entgegenstellt. Da sich das Lied aber an *Lupita* (eine Abkürzung für den verbreiteten spanischen Frauennamen Guadalupe) wendet, ist die Interpretation möglich, dass *Lupita* wohl die gesamte mexikanische Bevölkerung repräsentiert.

Der Künstler spricht immer wieder explizit von der Allegorie als ein Mittel, die Beziehung, die Lateinamerika (vor allem Mexiko) zur Moderne hat, sowie die Erfahrung von Zeit in der

---

<sup>127</sup> Francis Alÿs im Interview mit Russell Ferguson, in: Ferguson 2007, S. 18.

<sup>128</sup> Groys 2010, S. 190.

<sup>129</sup> Groys 2010, S. 190.

<sup>130</sup> Groys 2010, S. 190.

lateinamerikanischen Kultur darzustellen. Mark Godfrey sieht damit in Alÿs' Praxis eine der wichtigsten Wiederaufnahmen des „allegorical impulse“, den Craig Owens 1980 für die zeitgenössische Kunst formuliert hatte.<sup>131</sup> Owens hatte bemerkt, dass die Allegorie in der Moderne, als ein „aesthetic error“<sup>132</sup> betrachtet, stark zurückgewiesen wurde. Zahlreiche Beispiele der modernen Kunst, die sich sehr wohl der Allegorie als Stilmittel angenommen hätten, ließen jedoch darauf schließen, dass der „allegorical impulse“ vor allem auf der Seite der Theorie abgelehnt wurde, insbesondere von den Theoretikern der Romantik, die die Basis für eine philosophische Verurteilung der Allegorie schufen.<sup>133</sup> In einer allegorischen Struktur wird ein Text, ein Bild *durch* ein anderes gelesen, womit es als ein Modell des Kommentars oder der Kritik zur Verfügung steht – Owens:

"Allegorical imagery is appropriated imagery; the allegorist does not invent images but confiscates them. He lays claim to the culturally significant, poses as its interpreter. And in this hands the image becomes something other (*allos* = other + *agoreuei* = to speak)." <sup>134</sup>

Die Allegorie füge damit dem Bild eine weitere Bedeutung hinzu – „the allegorical meaning supplants an antecedent one; it is a supplement” – was die Grundlage für die Ablehnung allegorischer Mittel bildete.<sup>135</sup> Die allegorische Bedeutung speise sich aus einem reziproken Verhältnis zwischen dem Wörtlichen und dem Bildlichen – das einzelne Bild ist die Hieroglyphe im Rebus der Allegorie, sie ist „writing composed of concrete images“.<sup>136</sup>

Gerade in *Song for Lupita* ist besonders gut ersichtlich, wie sich die Beziehung des Wörtlichen, hier das mexikanische Sprichwort, und des Bildlichen in der animierten Filmszene zu einer Allegorie des Unproduktiven zusammenfügen. Auch *Paradox of Praxis I* arbeitet mit dieser verbal-visuellen Verbindung durch das Zusammenwirken vom Aphorismus *Sometimes doing something leads to nothing* und der performativen Bildlichkeit des Eisblock-Schiebenden.

---

<sup>131</sup> Godfrey 2010, S. 18.

<sup>132</sup> Owens 1980, S. 75.

<sup>133</sup> Owens 1980, S. 79 – 81.

<sup>134</sup> Owens 1980, S. 69.

<sup>135</sup> Owens 1980, S. 69.

<sup>136</sup> Owens 1980, S. 74.

## Mexiko und sein Streben nach Modernisierung

Die bisher herangezogenen Arbeiten von Francis Alÿs befassen sich fast immer mit seiner Wahlheimat Mexiko, in die er Anfang 1986, nachdem er sein Post-Graduate-Studium der Architektur in Venedig abgeschlossen hatte, im Zuge seines Zivildienstes gereist war, um als Architekt beim Wiederaufbau Mexiko-Stadts nach dem katastrophalen Erdbeben von 1985 zu helfen.<sup>137</sup> Nachdem sein Arbeitsvertrag 1989 ausgelaufen war und er auf einmal mit einer Menge an Freizeit konfrontiert war, beschloss er, sich einer künstlerischen Praxis zu widmen, etwas, das er schon seit längerem versuchen wollte.<sup>138</sup> Dieses erlebte Spannungsfeld zwischen Arbeit und Freizeit ist im Werk des Belgiers deutlich zu erkennen. Immer wieder setzte er sich mit Produktivität, Unproduktivität und auch Dilettantismus auseinander. In der Anfangszeit seines künstlerischen Schaffens suchte Alÿs vermehrt den Kontakt zu Kreativen. Unter anderem lernte er die britische Künstlerin Melanie Smith kennen, deren gerade im historischen Zentrum Mexiko Citys eröffnetes „Mel’s Café“ zunehmend zu einem Treffpunkt für mexikanische wie nicht-mexikanische KünstlerInnen wurde (unter ihnen bspw. Gabriel Orozco, Abraham Cruzvillegas, Thomas Glassford oder Gabriel Kuri). Alÿs bewegte sich außerdem im Umkreis des *Salon des Aztecs*, eine Galerie, die so ziemlich für alle offen stand, die sich als KünstlerInnen bezeichnen wollten. Die Deregulierung und das Chaos als Folge des großen Erdbebens habe starken Einfluss auf das künstlerische Umfeld gehabt, das sich vor allem durch einen „Glauben an die polymorphe Produktivität von Amateuren“ auszeichnete.<sup>139</sup>

Mexico City ist in den vergangenen 20 Jahren zu einem der innovativsten Kunstzentren für zeitgenössische Kunst aufgestiegen. Seine Kunstszenen gilt mittlerweile als international etabliert. Der Aufstieg zur Kunstmetropole erfolgte ausgerechnet in Zeiten der Krise: In den 1990er Jahren von politischen und wirtschaftlichen Turbulenzen betroffen, war Mexiko zum Schauplatz der Probleme einer globalisierten Welt geworden: Inflation, explodierende Kriminalitätsraten, zunehmende wirtschaftliche und soziale Diskrepanzen.<sup>140</sup> Diese Umstände wurden zum Nährboden für eine verstärkte künstlerische Produktivität, die stark von politischen Themen inspiriert war. So begann schließlich auch Alÿs, noch immer der zugezogene Fremde,

---

<sup>137</sup> Francis Alÿs im Interview mit Russell Ferguson, in: Ferguson 2007, S. 8.

<sup>138</sup> „In front of me I suddenly had this enormous amount of free time , like an imposed sabbatical, and I decided to give a chance to something that had always interested me from an outsider’s point of view: art practice” (Alÿs in: Ferguson 2007, S. 8).

<sup>139</sup> Medina 2007a, S. 64.

<sup>140</sup> Biesenbach 2004, S. 18.

aus der Rolle des Beobachters hinauszutreten und Arbeiten zu realisieren, die sich mit der lokalen Politik Mexikos auseinandersetzen.

Seine ersten *paseos* konzentrierten sich ausschließlich auf das Zentrum von Mexiko-Stadt und lagen vor allem im Umkreis des *Zócalo*, dem Hauptplatz und der wichtigsten Sehenswürdigkeit der Metropole. Dort manifestiert sich durch zahlreiche repräsentative Gebäude wie den Nationalpalast oder der *Catedral Metropolitana* die politische Macht Mexikos, gleichzeitig war dieser Ort in der Vergangenheit Schauplatz zahlreicher oppositioneller und widerständischer Aktionen gegen diese politische Macht. Der *Zócalo* ist die Hauptschlagader von Mexico City, der öffentliche Raum, wo sich das urbane Leben der Mega-Stadt abspielt. Alÿs' Spaziergänge, die ihm in den Anfangsjahren zur Erkundung und zu fotografischen Zwecken<sup>141</sup> dienten, führten ihn vor allem durch dieses historische und politische repräsentative Zentrum Mexico Citys.

Dabei fand er vor allem Plätze vor, bei denen das Produktivitätsdogma der Industriestaaten nicht dominierte, sondern Obdachlose und mobile Straßenhändler ihr Auskommen suchten.<sup>142</sup> Er positionierte sich in einer gleichzeitig „archaischen und modernen Gesellschaft“ und begegnete dort als Zugezogener der untersten sozialen Schicht.<sup>143</sup> In diesem „urbanistischen wie menschlichen Mikro- und Makrokosmos“<sup>144</sup> sammelte er während seiner Spaziergänge Erfahrungen des Alltags in Form von Fotografien, die auch einem dokumentarischen Zweck dienen sollten. Schließlich begann er mit Performances im urbanen Raum, die nun den Anspruch von Interventionen hatten, sowie mit Film- und Videoarbeiten die Beziehung Mexikos zu den Maßstäben der westlichen Moderne und deren Produktivitäts- und Effizienzzwang darzustellen. Er tat dies ausdrücklich in Allegorien oder Fabeln, womit die Kritik durch eine Art allegorischen Schleier überdeckt war und sich auf eine indirekte und subtile Weise artikulieren konnte. Alÿs bezeichnete in einem Interview Mexikos Beziehung zum Modell der westlichen Moderne als einen Flirt.<sup>145</sup> Im mexikanischen Alltag begegne man einem Nebeneinander des „rationalistische[n] Glaube[ns] an die Technik und [der] traditionelle[n] Unübersichtlichkeit

---

<sup>141</sup> vgl. Monsiváis 2006. Die Texte von Monsiváis werden durch zahlreiche Fotografien illustriert, die Francis Alÿs in den 1990er und 2000er Jahren geschossen hatte.

<sup>142</sup> Tuyl 2004, S. 9.

<sup>143</sup> Tuyl 2004, S. 9.

<sup>144</sup> Tuyl 2004, S. 13.

<sup>145</sup> „Sagen wir, am Anfang hat mich das sehr fasziniert, diese lokale Fähigkeit, mit der Moderne zu flirten und gleichzeitig ihre Umsetzung ständig hinauszuzögern. Heute ist das eine etwas ambivalente Diskussion, da die Phase der Modernität inzwischen von der Phase der Globalisierung abgelöst worden ist. [...] Heute geht es nur noch um die Erinnerung an die Modernität, ob fiktiv oder real... Es gibt fast eine Nostalgie nach der Modernität, die hier nie richtig angekommen ist oder nur teilweise gelebt wurde, die gescheitert ist, die „übersprungen“ oder im Namen einer heimischen Kultur gefördert wurde. Sicher, offiziell wurde die Modernität integriert, aber im Alltag...? Auch wenn alle Zutaten der Modernität vorhanden sind, funktioniert die Stadt doch weiterhin auf der Grundlage einer prämodernen Parallelwirtschaft...“ (Francis Alÿs, in: Diserens 2004, S. 107f).



der lokalen Traditionen an der Straßenecke“<sup>146</sup>. Modernisierung habe nur als staatliches Projekt stattgefunden, in der alltäglichen sozialen Praxis funktioniere die mexikanische Gesellschaft ganz anders, so Alÿs.<sup>147</sup> Etwa hinsichtlich geregelter Arbeitszeiten sei man weit entfernt von einem westlichen System einer 40-Stunden-Woche, denn der größte Teil der Bevölkerung habe mindestens zwei Jobs, wobei nur einer davon offiziell angemeldet sei.<sup>148</sup>

Das Hin-und-Her des Landes zwischen Moderne und Tradition findet in Alÿs‘ Kunst Ausdruck in Form von Allegorien für den Prozess der Modernisierung in Lateinamerika. Werke wie etwa *Song for Lupita* oder *Paradox of Praxis I* zeigen jeweils Prozesse des Strebens, die entweder im dargestellten Vorgang gefangen sind oder letztendlich zu nichts führen. Sie sind damit Allegorien für Mexiko, „a country that at once postponed and urged on modernity“<sup>149</sup>, wo also das Projekt der Modernisierung niemals vollends vollzogen wurde, wie Monsiváis es formulierte.

### Politisch motivierte Kunst bei Francis Alÿs

Indem Alÿs mit seinen Werken auf bestimmte soziale und politische Zustände in Lateinamerika und anderen Orten (etwa in Jerusalem in der Aktion *The Green Line*) verweist, betreibt er eine politisch motivierte Kunstpraxis. In der Literatur wird seine Kunst oft unter dem Aspekt des „Poetisch-Politischen“ bzw. „Politisch-Poetischen“ betrachtet.<sup>150</sup> Seine in Allegorien und Fabeln verpackten Botschaften sind vor allem durch Einfachheit, Verständlichkeit und Prägnanz gekennzeichnet. Sie werden treffend als „political one-liners“<sup>151</sup> bezeichnet, als allgemeine Aussagen über das Leben, die im örtlichen Kontext auf spezifische politische Zustände verweisen. In diese politisch aufgeladenen Situation möchte der Künstler eine poetische Distanz bringen, um die Dinge nun von außen oder aus einem anderen Blickwinkel betrachten zu können.<sup>152</sup> Für Godfrey ist Alÿs‘ primäres Ziel, in seinen Werken eine Balance zwischen dem Politischen und dem Poetischen zu halten.<sup>153</sup> Die als Video dokumentierte Performance *The Green Line* weist in ihrem Untertitel – *Sometimes doing something poetic can become politi-*

---

<sup>146</sup> Mack 2010, o.S.

<sup>147</sup> Francis Alÿs im Interview mit Corinne Diserens, in: Diserens 2004, S. 109.

<sup>148</sup> Ebd. Alÿs stellt hier die westlichen Verhältnisse idealisiert und vereinfacht dar, denn auch im Westen bzw. Norden gehen die Beschäftigungsverhältnisse in diese Richtung. Gerade Frauen haben oft mehrere Teilzeitjobs. Eine 40-Stunden-Woche ist auch hier zum Teil nur pro-forma und entspricht oft nicht der Realität.

<sup>149</sup> Monsiváis 2006, S. 12.

<sup>150</sup> vgl. bspw. Godfrey 2006 und 2010.

<sup>151</sup> Conley 2011, S. 282.

<sup>152</sup> Francis Alÿs im Interview, in: Faesler 2011, S. 68.

<sup>153</sup> Godfrey 2006, S. 263.

*cal and sometimes doing something political can become poetic* – auf die wechselseitige Beziehung zwischen dem Poetischen und dem Politischen hin, wo das eine sehr schnell ins andere umschlagen kann. T.J. Demos bezeichnet dieses Verhältnis als „a slippery space of the double negative“<sup>154</sup>.

Alÿs' politische Beweggründe sind ausdrücklich keine aktivistischen, hinter ihnen liegt keine Absicht an der Situation etwas ändern zu können, sondern das Bedürfnis Fragen aufzuwerfen, deren Möglichkeit der Beantwortung oder der Veränderung auf der Seite der BetrachterInnen zu entscheiden ist.<sup>155</sup> Alÿs:

„Can an artistic intervention truly bring about an unforeseen way of thinking, or is it more a matter of creating a sensation of “meaninglessness” that shows the absurdity of the situation? Can an absurd act provoke a transgression that makes you abandon the standard assumptions on the sources of conflict? Can those kinds of artistic acts bring about the possibility of change? In any case, how can art remain politically significant without assuming a doctrinal standpoint or aspiring to become social activism?“<sup>156</sup>

Die ortsspezifischen Performances von Alÿs, die ab Mitte der 1990er Jahre dann auch außerhalb Mexikos stattfanden<sup>157</sup> und sich über den ganzen Globus verteilten, bringen den Künstler in Verbindung mit dem Phänomen eines „artistic nomadism“<sup>158</sup>, welches in den 1990er Jahren aufkam und harsch kritisiert wurde – so Demos:

„[...] artistic nomadism has [...] been criticized – and rightly so – for corresponding all too easily with the neoliberal free-market economy, where the artists' voluntary mobility correlates more with the elite privileges of travel and with the global flows of financial capital, and less with the precarious existence of disadvantaged, stateless migrants.“<sup>159</sup>

Demos bezeichnet Alÿs als einen „vanishing mediator“, der sich an verschiedene Orte begibt, dort in soziale Konflikte interveniert, auf diese aufmerksam macht, um sogleich nach abgeschlossener Kunstaktion wieder zu verschwinden.<sup>160</sup> Er widerspricht damit der oben gezeigten

---

<sup>154</sup> Demos 2010, S. 180.

<sup>155</sup> Francis Alÿs im Interview, in: Faesler 2011, S. 68.

<sup>156</sup> Alÿs zit. nach Godfrey 2006, S. 265.

Anm.: Das Ablehnen von einem sozial-aktivistischen Impetus seiner Kunst, lässt sich in Anlehnung an Thomas Hirschhorns Absicht, nicht „politische Kunst zu machen“, sondern „Kunst politisch zu machen“, denken (Thomas Hirschhorn, Kunst politisch machen: Was heißt das?, in: *Inästhetik*, Nr. 1, Politics of Art, hrsg. von Tobias Huber und Marcus Steinweg, Juni 2009, S. 71 – 82). Demnach wäre das Politische in Alÿs' Kunst nicht als ein Merkmal des Produkts begreifbar, sondern vielmehr als ein Charakteristikum des künstlerischen Prozesses.

<sup>157</sup> Bspw. *Magnetic Shoes* (1994) in Havanna, *Fairy Tales* (1995) in Stockholm, *The Leak* (1995) in Sao Paulo.

<sup>158</sup> vgl. James Meyer, Nomads: Figures of Travel in Contemporary Art, in: *Site Specificity: The Ethnographic Turn*, hrsg. von Alex Coles, London 2000, S. 10 – 26.

<sup>159</sup> Demos 2010, S. 178. Geeta Kapur warnt bspw. davor, der zum künstlerischen Nomadentum würde von den sozialen und politischen Problemen ablenken (Geeta Kapur, Globalization: Navigating the Void, in: *When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India*, New Delhi 2000). James Meyer argumentiert, der poetische Charakter könnte sich der Kritikfähigkeit sowie dem historischen und institutionellen Bewusstsein enthalten. (James Meyer, Nomads, in: *Parkett*, Nr. 35, Mai 1997)

<sup>160</sup> Demos 2010, S. 178f. Als Beispiele dienen ihm die Werke *The Loop*, *The Green Line* und *Bridge/Puente*. Mir erscheint vor allem das Projekt *When Faith Moves Mountain* als besonders passend.

Selbstauffassung Alÿs', der eben nicht aktivistisch sein möchte. Als von außen Kommender nehme Alÿs die neutrale Position des Nomaden ein, was aber gleichzeitig von Nutzen wie auch problematisch sei.<sup>161</sup> Dass der Künstler dem Missstand, den er thematisiert, nicht wirklich ausgeliefert ist und sich die Möglichkeit offen lässt, den Kontext wieder zu verlassen, ist problematisch. Den Menschen vor Ort fehlen die Ressourcen für eine solche Exitstrategie.

### **Repetitive und zyklische Strukturen als Darstellung von Unproduktivität**

Das Motiv der Probe und die darin enthaltenen wiederholten Versuche, ein *Stück* bis zur Aufführung zu perfektionieren, dienten Francis Alÿs in zahlreichen Werken dazu, das Verhältnis Mexikos zur Moderne sowie ein spezifisches Zeitempfinden, das Alÿs in Lateinamerika antraf, darzustellen. Das Streben Mexikos nach Modernisierung lässt sich als ein "constant pushing back and forth between the embrace of modernity and a resistance to it"<sup>162</sup> beschreiben.

Im fast halbstündigen Video *The Rehearsal I* (Abb. 22), das zwischen 1999 und 2001 entstand, illustriert Alÿs die unternommenen Anstrengungen für einen modernen Staat nach westlichen Vorbild anhand des Motivs der Probe und dem Prozess des Probens. *The Rehearsal I* zeigt wie ein roter VW-Käfer immer wieder versucht einen Hügel zu erklimmen, jedoch stets scheitert und den Hügel rückwärts wieder hinab rollt. Vergebens investierte Arbeitskraft wie sie schon bei *Paradox of Praxis I* durch das Schieben des Eisblocks und dessen stetigem Schmelzen thematisiert wurde, findet ebenso in den scheiternden Versuchen, den roten VW-Käfer auf den Hügel zu fahren, ihren Ausdruck. Besonders *The Rehearsal* spielt mit dem Mythos des ewig schuftenden Sisyphos und kann einerseits als eine existenzielle Metapher des menschlichen Tuns und andererseits als ein Bild für die politische Situation und Entwicklungsambition Mexikos gelesen werden.

Im Wagen sitzt mit aufgesetzten Kopfhörern Alÿs selbst. Er und der Rezipient hören die Musik einer mexikanischen Band. Jedes Mal wenn diese aufhört zu spielen, rollt auch der VW Käfer wieder zurück. Die Musik ist verstummt und nur mehr das Murmeln von Personen ist zu vernehmen. Sobald die Musiker wieder zum Spiel ansetzen, versucht auch der Wagen erneut sein Glück. Der Soundtrack zu *Rehearsal I* wurde bei der Probe eines Danzóns von einer Band im Dorf Juchitán im Südosten Mexikos aufgenommen. Die Aktion selbst hingegen fand

---

<sup>161</sup> Demos 2010, S. 179.

<sup>162</sup> Ferguson 2007, S. 21.

in Tijuana im nordwestlichen Eck des Landes statt. Symbolisch werden durch das Zusammenfügen von Auditivem und Visuellem zwei Landesteile miteinander verbunden. Wie in vielen Werken des Künstlers geht es unter anderem um das Überwinden von Grenzen, hier explizit um die Grenze zwischen Mexiko und den USA. Der rote VW-Käfer steht symbolisch für den mexikanischen Staat, der versucht die US-amerikanische Grenze, die sich hinter dem Hügel befindet und vor allem auch eine Grenze zwischen der führenden Wirtschaftsmacht der Welt und einem um Anschluss bemühten Schwellenland markiert, zu erreichen. Die unentwegten Versuche des Käfers stellen in Alÿs' und Medinas Worten

„an allegory of the struggle of Latin American societies to adjust to the social and economic expectations of their northern neighbors“<sup>163</sup> dar. “[T]he film turns into a comic fable the shared experience of frustration the nations of the South suffer every time they fall prey to the rhetoric of development only to regress, a few years later, into another economic crisis.“<sup>164</sup>

Der Volkswagen ist dabei ein kleines wirtschaftliches Wahrzeichen Mexico Citys. Die auffälligen Gefährte wurden noch bis 2003 in Mexiko produziert und tummeln sich vor allem als Taxis in der ganzen Stadt. Der Käfer, von dem man sagt, dass er „läuft und läuft und läuft“, ist auch in dieser Hinsicht als sich unermüdlich Abrackernder ein Sinnbild für die mexikanische Bevölkerung. Er steht geradezu ikonisch für das Land, ist aber auch gleichzeitig ein Produkt von westlichem Fortschritt und Technologie.

Die Vorwärts-und-Rückwärtsbewegung des Käfers hat eine geradezu hypnotische Wirkung, wie ein Pendel, welches anzeigt, dass die Zeit vergeht, den Betrachter/die Betrachterin aber stillstehen lässt und in einen Zustand der Bewegungslosigkeit und damit Zeitlosigkeit versetzt. Mit dieser temporalen Struktur und dem resultierenden Zeitempfinden hatte der Künstler auch bei seinem – nach *Song for Lupita* – zweiten Animationsfilm *Bolero(Shoeshine Blues)* (Abb. 23) experimentiert, einem fast 10minütigem Stück, dessen Vollendung acht Jahre (1999 – 2006) in Anspruch nahm. Die Arbeit besteht aus einer animierten Zeichnung sowie dem Soundtrack, einer weiblichen Gesangsstimme aus dem Off, die immer wieder zu einem Lied anstimmt. Zu sehen ist eine fragmentarische Darstellung eines Fußes sowie Hände, die unaufhörlich mit einem weißen Tuch in rhythmischen Vor- und Rückbewegungen den Schuh dieses Fußes polieren. Neben dem Hin und Her der Bewegungen ist es die melancholische Musik, das phrasenweise Anstimmen des Liedes, die mit den Bewegungen in Einklang ist. Die Animation und die sanfte Stimme der Sängerin üben eine starke hypnotische Wirkung auf die RezipientInnen aus. Catherine Francblin sieht darin gar eine „Meditation auf das Le-

---

<sup>163</sup> Alÿs/Medina 2010, S. 104.

<sup>164</sup> Ebd.

ben<sup>165</sup>, die jedoch hinsichtlich des gesungenen Textes eine sehr pessimistische Lebenssicht sein müsste:

*Nothing we R*  
*Nothing will B*  
*I C U R*  
*I tell U B*  
*Nothing 2 C*  
*I C U R I tell U C*  
*Nothing 2 B*  
*4 nothing we R*  
*And nothing will B*<sup>166</sup>

Diese neun musikalischen Phrasen korrespondieren mit neun Bewegungen der Hände, die die Schuhe putzen, und setzen damit die komplexe Komposition des Films zusammen.<sup>167</sup> Synkopierte Rhythmen im Polieren sowie im Musikalischen machen die Spannung dieser Arbeit aus, die durch ein konstantes Vor und Zurück vor allem auf der auditiven Ebene den Eindruck einer Probeeinheit macht. Die Animation scheint aus einer Kombination von visuellen sowie musikalischen Palindromen zu bestehen, so lässt sich der Text, ebenso wie das Vor-und-Zurück des Tuches, von vorne wie hinten lesen.<sup>168</sup> Alÿs geht es hier um die Darstellung einer anderen Zeitlichkeit, einer nicht-linearen Struktur, die durch ihr Fortlaufen und wieder Zurückkehren im Gegenwärtigen zu verhaften scheint und – in den Termini des Titels dieser Arbeit – keinen produktiven Fortschritt erzielt.

In *The Rehearsal* und auch in *Bolero* spielt Musik als strukturgebende Zeiteinheit eine konstitutive Rolle, denn indem sie dem Bild und dem Prinzip der Handlung vorangeht, diktiert sie deren Ablauf.<sup>169</sup> Sie steuert neben dem Visuellen entscheidend zu einer paralysierenden Wirkung der Arbeiten bei, die durch ihre Abspielung im Loop im Ausstellungskontext noch einmal mehr zur Darstellung jener Trance-artigen Schweben beitragen. Dieser Zustand der Paralyse oder des In-der-Luft-Hängens hatte Alÿs bereits in seinem ersten animierten Film, *Song for Lupita*, interessiert.

Alÿs möchte als ein vom westlichen Zeitregime Geprägter mit den Arbeiten, die auf repetitiven Strukturen basieren, die Wahrnehmung von Zeit im lateinamerikanischen Kulturkreis darstellen. Sein dabei entwickeltes „discursive argument composed of episodes, allegories or

---

<sup>165</sup> Francblin 2010, S. 61.

<sup>166</sup> Alÿs/Medina 2010, S. 107.

<sup>167</sup> Alÿs/Medina 2010, S. 107.

<sup>168</sup> Alÿs/Medina 2010, S. 107.

<sup>169</sup> Francis Alÿs im Interview mit Corinne Diserens, in: Diserens 2004, S. 105.

parables“<sup>170</sup> soll diese temporale Erfahrung zum Ausdruck bringen. Mexiko sei in einer „Situation des Wartens und der ständigen Wiederholung“<sup>171</sup> und damit in einem „improvisierten Zustand der permanenten Probe, des Rehearsal“<sup>172</sup>. Die Logik der Probe ist, dass diese nie letzte Wirklichkeit ist, sondern eine Verschiebung der endgültigen Handlung in die Zukunft bedeutet.<sup>173</sup> Wir stoßen in Alÿs‘ Werken immer wieder auf repetitive Vorgänge, bei denen es um diesen Prozess des Strebens geht und nicht um das Erreichen eines Ziels oder – wie bei *Paradox of Praxis I* – eines Produkts. Die Arbeiten stellen sich dem Fortschrittsgedanken, die Grundlage von Modernität, explizit entgegen. Alÿs sieht darin: „a way of resisting an imported concept of progress. It’s a story of struggle more than one of achievement, an allegory of progress more than of synthesis.“<sup>174</sup> Diese Manifestationen des Prozesshaften und Unproduktiven dienen dem Künstler zur Darstellung der Situation in Lateinamerika, wo wirtschaftliche Veränderungen seit dem zweiten Weltkrieg<sup>175</sup> immer wieder versprochen, aber letztendlich nicht erreicht wurden.<sup>176</sup> Zudem stelle es laut Godfrey eine Reflektion auf die Sackgasse dar, in der das Land steckt, wenn es einerseits versucht, die Modernisierung nach westlichen Vorbild voranzutreiben und sich andererseits den auferlegten Wirtschaftspraktiken der Industrieländer entgegensetzen will.<sup>177</sup> Es ist wie das Vor-und-Zurück zwischen dem Wunsch nach Fortschrittlichkeit und dem Widerstand dagegen, der sich in den repetitiven Strukturen der Werke Alÿs‘ äußert.<sup>178</sup> Die Arbeiten zeigen „Latin America’s ambiguous relationship to the concept of production and the dogma of efficiency“, so Alÿs.<sup>179</sup>

---

<sup>170</sup> Francis Alÿs im Interview mit Russell Ferguson, in: Ferguson 2007, S. 18.

<sup>171</sup> Francis Alÿs zit. nach: Mack 2010, o.S.

<sup>172</sup> Francis Alÿs zit. nach: Biesenbach 2004, S. 21.

<sup>173</sup> Biesenbach 2004, S. 24f.

<sup>174</sup> Francis Alÿs im Interview mit Russell Ferguson, in: Ferguson 2007, S. 48.

<sup>175</sup> Im Jahr 1949 hielt der damalige US-Präsident Harry Truman anlässlich seiner Amtseinführung eine Rede, in der er die Entwicklung der armen Länder der Welt zur zentralen Aufgabe des Westens erklärte. Seine Rede gilt als Beginn der Entwicklungshilfe als ein Projekt der Modernisierung für die Länder mit vom Westen diagnostizierten Entwicklungsrückständen. Die auf diese Weise gestaltete Modernisierung ist vor allem auch als Alternative zu kommunistischen Modernisierungsanstrengungen zu sehen. Gerade die Länder Lateinamerikas sollten so an den Westen gebunden werden, die Modernisierung also nicht als altruistisches Ansinnen, sondern als strategisches Instrument zu verstehen sein. In seinem Video *Politics of Rehearsal* (2004) nimmt Alÿs explizit Bezug auf die Rede Trumans und verknüpft sie mit der ewigen Anstrengung und dem ewigen Scheitern Lateinamerikas, den Fortschritt wirklich zu erzielen.

<sup>176</sup> Godfrey 2010, S. 18.

<sup>177</sup> Godfrey 2010, S. 18.

<sup>178</sup> Weitere Werke, die mit diesem Konzept arbeiten: *Rehearsal II* (Mexico City und New York, 2001-06, Video), *A Story of Deception* (Patagonien, 2003-06, 16mm Film), *Politics of Rehearsal* (New York, 2004, Video), *Tornado* (Milpa Alta, 2000-10, Videodokumentation einer Aktion).

<sup>179</sup> Francis Alÿs im Interview mit Russell Ferguson, in: Ferguson 2007, S. 45ff.

## Wiederholung, Serialität und Zirkularität

Das Prinzip der Wiederholung oder Zirkularität kommt in Alÿs' Praxis auch außerhalb einer werkimmanenten Handlung, die auf repetitiven Mustern beruht, zum Einsatz. So zum Beispiel als erneute Aufführung eines Skripts einer bestimmten Performance in einem anderen örtlichen Kontext oder mit einer anderen Intention als bei der Erstaufführung, wie bei der Aktion *The Leak*, die im Abstand von mehreren Jahren in Sao Paulo (1995), Paris (2003) und als *The Green Line* (2004) in Jerusalem stattgefunden hat. Bei *Re-enactements* (2000; Abb. 24) wurde, wie der Titel schon erahnen lässt, eine stattgefundenene Aktion zweimal aufgeführt. Die Handlung bestand daraus, dass der Künstler eine 9mm Beretta kaufte und mit der geladenen Waffe durch die Straßen Mexico Citys ging. Die Performance endete mit der ungeplanten Überwältigung Alÿs' durch die Polizei.<sup>180</sup> Anschließend wurde die gesamte Performance mit dem Einverständnis der polizeilichen Behörde wiederholt, ganz nach dem Drehbuch der ursprünglich, „realen“ Performance, diesmal jedoch mit eingeweihten Polizeibeamten, die das zuvor Geschehene mit inszenierten. *Re-enactements* ist dahingehend von Bedeutung, da es vor allem eine medienspezifische Hinterfragung von Performance-Kunst und deren Dokumentation darstellt und sich mit der Ununterscheidbarkeit von Realität und Inszenierung bzw. von Original und Kopie in der Video- und Performancekunst beschäftigt. Auf den Aspekt der Dokumentation von performativen Kunstformen soll später noch eingegangen werden.

Neben Performance, Film und Video begegnet man dem Prinzip der Wiederholung bei Alÿs' fotografischer Arbeit, insbesondere in den jahrelangen Projekten der Bilderserien *Ambulantes*, *Sleepers* und *Beggars*. Aber auch die Malerei von Alÿs ist stark durch Serialität gekennzeichnet. *Le Temps du sommeil*<sup>181</sup> (Abb. 25) ist eine Folge von 111 Gemälden, die der Künstler seit 1996 geschaffen hat. Der serielle Charakter der kleinen Holztafeln (11 x 15 cm) äußert sich nicht nur in ihrer Vielzahl, sondern auch in der unverändert rotbraunen Hintergrundfarbe, dem Format sowie in der bildinhaltlichen Artikulation, die sich stets um Motive des Anfangs und Endes, des Aufbruchs und der Rückkehr kreist. Die Figuren und Gegenstände sind in Miniaturlandschaften aus unterschiedlichen Grüntönen eingelassen, die wie „Blasen“ auf dem rot-

---

<sup>180</sup> Die Wahl des Plots lässt seine medienspezifische Befragung schnell in den Hintergrund geraten, wie der Künstler sich im Nachhinein eingestehen muss: „Ich hätte, um wirklich das zu erreichen, was ich erreichen wollte, eine sehr viel banalere Handlung, eine Standardsituation wählen sollen [...] Stattdessen habe ich mich in einem Drehbuch verzettelt, das den allgemeinen Erwartungen entsprach, dem Bild, das sich die Außenwelt von der Stadt Mexiko und der Gewalt in der Großstadt macht.“ (Francis Alÿs im Interview mit Corinne Diserens, in: Diserens 2004, S. 95f).

<sup>181</sup> vgl. Catherine Lampert (Hg.), Francis Alÿs. *Le temps du sommeil* (Kat. Ausst., Irish Museum of Art, Dublin 2010), Dublin/Milano 2010.

braunen Malgrund schweben und in einer surrealen Welt zu existieren scheinen. Die Motive sind stets in irgendeiner Weise miteinander verbunden, sei es als Kreis von Figuren, die sich an den Händen halten oder durch allerlei andere Verflechtungen. Die Aneinanderkettung von Figurativem oder von Ereignissen spielt auf das Prozesshafte an, das sich in der ganzen Gemäldeserie manifestiert. Wieder ist es das Vor-und-Zurück, das Zyklische ohne Anfang und Ende, das in seiner nichtlinearen und nicht-teleologischen Struktur auf die Gegenwärtigkeit, das Hier-und-Jetzt allen Schaffens verweist. Francblin sieht darin „a singular perception of time that is irreconcilable with the teleological view currently mandatory in the West“.<sup>182</sup> Es kommt auch hier jene vom Hier-und-Jetzt enthobene Zeitlichkeit zum Ausdruck, die schon den Video- und Filmarbeiten des Künstlers attestiert wurde, die sich gegen das ausschließliche Nach-Vorne gerichtet sein der Moderne stellt.

*Le Temps du sommeil* ist ein „work in progress“, denn die insgesamt 111 Tafeln werden von Alÿs immer wieder überarbeitet. Mittels Stempel wurde jedem Gemälde der Titel der Serie sowie das Datum seiner Entstehung bzw. ein zweites Datum der etwaigen Überarbeitung aufgedrückt. In dieser archivarischen Ästhetik fungieren die Holztäfelchen wie eine Art Tage- oder Skizzenbuch, das Alÿs‘ Ideen im Laufe des künstlerischen Prozesses festhält. Damit entzieht sich das Projekt einer Vollendung (wie sie etwa auch die Vorstellung einer unilinearen, zielgerichteten Modernisierung suggeriert), denn solange der Künstler Ideen hat, kann er den palimpsesthaften Bildern eine weitere Schicht hinzufügen. *Le temps du sommeil* ist eine laufend fortgesetzte Ansammlung von visuellen Ideen, die im Zuge von diversen Aktionen des Künstlers entstehen oder diesen auch vorausgehen.<sup>183</sup> Der Titel verweist darauf, die Zeit des Schlafes, die unproduktive Tätigkeit des Ausruhens, und damit auch das Träumen, als Quelle für die Generierung von Ideen zu betrachten. Das Schlafen ist somit wie das Gehen zuvor, als eine Freisein von bestimmten anderen (den kreativen Prozess störenden) Tätigkeiten zu betrachten. Das Gehen ist für Alÿs Teil eines Denkprozess, eine poetische Disziplin, die ihn inspiriert und zu neuen Ideen führt. Im Gehen und Schlafen sind damit auch produktive Elemente – Elemente der geistigen Arbeit – impliziert. Das Nichttun bedeutet damit letztlich doch Arbeit, was hieße, dass alles Arbeit ist. Der Künstler arbeitet also immer, auch wenn er gerade nicht arbeitet. In diesem Sinne ist der Begriff der Arbeit, wie Alÿs ihn mit seinem Werk prägt, von dem der produktiven Lohnarbeit im Verständnis der kapitalistischen Moderne klar unterschieden. Alÿs‘ Arbeiten verweisen auf die dominante Bedeutung des Produktiven.

---

<sup>182</sup> Francblin 2010, S. 61.

<sup>183</sup> Alÿs/Medina 2010, S. 79.



## Prozessualität und Wiederholung im Ausstellungsdisplay

Das Prinzip der Wiederholung sowie das Herausstellen des Prozessualen in der künstlerischen Praxis bei Francis Alÿs zeigen jeweils die Absicht mit einem offenen Werkbegriff zu arbeiten, der ihm erlaubt, seine Kunstwerke nicht als abgeschlossen zu begreifen, sondern als ständiges Werden. Die Repetition und das Prozesshafte sind also einerseits im Kunstobjekt selbst und dem Prozess der Entstehung angelegt (siehe vorhergehende Kapitel), andererseits aber auch außerhalb des Objekts, nämlich im Display der Ausstellungen. In der Präsentation im Rahmen einer Institution ist der repetitive Charakter des Kunstwerks auf einer Metaebene erneut abgebildet.<sup>184</sup> Die Ausstellung *Politics of Rehearsal*<sup>185</sup> von 2007/2008 im Hammer Museum in Los Angeles machte die Prozesshaftigkeit künstlerischer Praxis auf besondere Weise augenscheinlich, indem sie auf mehreren Ebenen *die Probe* zum Organisationsprinzip erhob.<sup>186</sup> Die Ausstellung präsentierte neben Videoarbeiten wie *Rehearsal I* oder *Paradox of Praxis I* eine große Menge an Notizen, Zeichnungen, Korrespondenzen mit MitarbeiterInnen und anderen GesprächspartnernInnen, allerlei Kritzeleien, Post-Its, Zeitungsausschnitte und Diagramme (Abb. 26a); Fragmente also, die den Denk- und Vorbereitungsprozess hinter den jeweiligen Projekten veranschaulichten und die theoretische, aber auch logistische Vorarbeit zum Ausdruck brachten. Die BesucherInnen sollten auf diese Weise Einblicke in den kreativen Prozess des Künstlers erhalten. Große Arbeitstische, die hinter Plexiglas diverse Materialien aus der Konzeptionsphase der Aktionen beherbergten, und skizzenhafte Zeichnungen auf Transparentpapier prägten das „archival display“<sup>187</sup> der Ausstellung, wie es Miwon Kwon in einer Rezension bezeichnete (Abb. 26b). Vor allem in den grafischen Arbeiten (Abb. 26c) legt der Künstler das Prozessuale seiner Werke offen. Die skizzenhaften Zeichnungen erscheinen wie schnell zu Papier gebrachte Gedankenfetzen, die in einem größeren Zusammenhang eingebettet sind. Sie können auf einen bestimmten Zeitpunkt bei der Ideensuche darstellen und nehmen den Stellenwert von Notizen ein. Gerade die Zeichnung kann durch ihre schnelle Aus-

---

<sup>184</sup> Neben der Ausstellung *Politics of Rehearsal*, auf die in dieser Arbeit eingegangen wird, wurde bspw. auch in der Londoner Ausstellung *Seven Walks* (2005), ein Teil der Artangel projects, das Vorbereitungsmaterial zur im Zuge der Präsentation entstandenen Performance *Guards* installativ präsentiert. Ebenso bei der Ausstellung *The Green Line* im Israel Museum 2005: Schon Monate vor der Ausstellungseröffnung führte er das Video zu *The Green Line* vor, um danach Interviews mit den Zuschauern zu führen, nach deren Meinung zu fragen und eine Diskussion in Gang zu setzen. Elf dieser Interviews wurden dann in die Ausstellung aufgenommen und wurden Teil der Installation (Siehe Godfrey 2006, S. 266).

<sup>185</sup> vgl. Russell Ferguson (Hg.), Francis Alÿs: *Politics of Rehearsal* (Kat. Ausst., Hammer Museum, Los Angeles 2007/2008), Los Angeles/Göttingen 2007.

<sup>186</sup> Kwon 2008, o.S.

<sup>187</sup> Kwon 2008, o.S.

föhrbarkeit wohl am besten den Denk- und Entstehungsvorgang hinter einer künstlerischen Arbeit veranschaulichen. Jean Fisher dazu:

“[T]he act of drawing makes possible the magical identity between thought and action, because to draw is the quickest medium and can therefore protect the intensity of thought. To draw is never a transcription of thought (in the sense of writing) but rather a formulation or elaboration of the thought itself at the very moment it translates itself to an image.”<sup>188</sup>

Die Ausstellung vermittelt einen provisorischen Charakter und erweckt den Anschein, die Kunst sei hier am Entstehen. Kleine Gemälde die, ähnlich einem Atelier, lediglich am Boden stehen und an die Wand gelehnt sind, verstärken diesen Eindruck, der bereits durch die Arbeitstische signalisiert wird. Die Tafeln sind meist nebeneinander wie eine Art *storyboard* installiert, womit einerseits die Nähe zu filmischen Medien suggeriert und andererseits ein direkter *link* zur zugehörigen Aktionen hergestellt wird. Die Herausstellung eines einzelnen Gemäldes wird eher vermieden, denn nicht das Produkt wird als Kunst präsentiert, sondern der Prozess. Über den Ausstellungsraum verteilt entsteht so zwischen den filmischen Projektionen, den Zeichnungen, Gemälden und sonstigen Objekten, die aus Alÿs‘ Arbeit hervorgehen, ein Netz aus Referenzen einzelner Werke. In ihnen manifestiert sich die ständige Wiederholung und Erprobung von Ideen, die für eine Rekonfiguration und Reinterpretierung offen bleiben sollen. Christopher Knight sieht in den Zeichnungen und anderen Relikten des kreativen Akts „temporary aesthetic solutions to problems that will change“<sup>189</sup>. Diese Art der installativen Praxis stellt auf der einen Seite eine Herausforderung für die Sehgewohnheiten der BetrachterInnen dar, eröffnet aber auf der anderen Seite weitere potentielle Lesarten eines Objekts.<sup>190</sup>

Mit dem Phänomen des *Déjà-vu* spielt die gleichnamige Bilderserie in der Ausstellung *Politics of Rehearsal* (Abb. 27a,b). Ein Paar identer Bilder wurde an getrennten Orten im Ausstellungsraum positioniert. Die Arbeit, die der Besucher am Anfang des Ausstellungsbesuchs sieht, begegnet ihm also zu einem späteren Zeitpunkt erneut. Kwon sieht den Rezipienten damit selbst in einem Loop.<sup>191</sup> Das Zyklische setzt sich also auf der Ebene des Kunstwerks als ikonographische Referenz durch, auf einer technischen Ebene in der Abspielung der Film- und Videoarbeiten im Loop sowie auf Seiten der BesucherInnen durch deren Konfrontation mit wiederkehrenden Motiven und Bildern in der Installation. Somit ist das Zyklische bzw.

---

<sup>188</sup> Fisher 2003, S. 221f.

<sup>189</sup> Knight 2007, S. E12.

<sup>190</sup> Godfrey 2010, S. 12f.

<sup>191</sup> Kwon 2008, o.S.

der Loop für Alÿs in dreifacher Hinsicht ein Mittel, eine Erzählung nie enden zu lassen und die Wahrnehmung von Zeitlichkeit künstlerisch wiederzugeben.<sup>192</sup>

Die Veranschaulichung *der Probe* findet in der Ausstellungsgestaltung in Form einer Offenlegung des Erprobens innerhalb eines kreativen und organisatorischen Prozesses statt. Die verschiedenen objekthaften Formen, die dieser künstlerische Vorgang abwirft, sind nicht als ein Beiwerk zu verstehen, sondern als Teile des Ganzen. So stehen die wichtigen Videoarbeiten wie *Rehearsal I* oder *Paradox of Praxis I* nicht im Zentrum der Ausstellung, sondern betten sich wie die anderen Objekte in ein Gesamtkonzept ein. Kwon fragt sich in dieser Hinsicht, wo das tatsächliche Werk in der Ausstellung zu verorten wäre:

„In fact, the more one pays attention, the less one can tell where and what the definitive “work of art” is for Alÿs. There is no clear sense of when the rehearsal stops for him, and this uncertainty is largely the point of the show.”<sup>193</sup>

Es geht hier um mehr als um die Darstellung des ambivalenten Verhältnisses des Künstlers zum Werk und dessen Vollständigkeit. Was in der Ausstellung letztendlich unter dem Motto der Probe verhandelt wird, sind die Vorstellungen von künstlerischer Arbeit und Produktivität. Kwon:

“To propose a work of art, or even a museum exhibition, as a rehearsal, then, is not simply to refuse conclusions and completions in favor of impermanent forms or open-ended experimentation as an aesthetic preference. It also does more than challenge the conventional hierarchy of value that attends process (low) versus product (high). It questions the very nature of making a work, the struggle to accomplish something, anything.”<sup>194</sup>

In den musealen Räumen wird damit künstlerische Produktivität unter dem Gesichtspunkt des Probens als ein Zwischenstadium, in dem die Fertigstellung eines Endproduktes stets in der Zukunft liegt, festgehalten. Die ausgestellten Objekte sind dabei nur die Spuren eines umfassenderen Produktionsprozesses. Ansinnen der Ausstellung *Politics of Rehearsal* ist es eben gerade, den gesamten Prozess als Kunstwerk zu begreifen und ihn in die Institution zu transportieren und so zu konservieren. Das derlei gestaltete Ausstellungskonzept bringt aber nicht nur eine Aufwertung des Prozesses gegenüber dem Objekt mit sich, sondern auch eine Verwertbarmachung des Arbeitsprozesses: Die verdinglichten Erinnerungsspuren werden zur Ware, die dann am Kunstmarkt handelbar ist.

---

<sup>192</sup> Francis Alÿs im Interview mit Corinne Diserens, in: Diserens 2004, S. 105.

<sup>193</sup> Kwon 2008, o.S.

<sup>194</sup> Kwon 2008, o.S.

## ***When Faith Moves Mountains* – Sinnlose Produktivität als soziales Ereignis**

“On April 11, 2002, five hundred volunteers were supplied with shovels and asked to form a single line at the foot of a giant sand dune in Ventanilla, an area outside Lima. This human comb pushed a certain quantity of sand a certain distance, thereby moving a sixteen-hundred-foot-long sand dune about four inches from its original position.”<sup>195</sup>

500 Freiwilligen wurde die Aufgabe erteilt, Schulter an Schulter, in der gleißenden Hitze der peruanischen Wüste eine Sanddüne um ein paar Zentimeter zu verschieben. Wesentlich dabei: Die Verschiebung würde nur eine minimale physikalisch Veränderung der Landschaft bewirken, nie mit freiem Auge sichtbar sein und sich bald in Nichts auflösen. Es handelte sich hierbei um das großangelegte Kunstprojekt *When Faith Moves Mountains* (Abb. 28a) von Francis Alÿs, welches er in Zusammenarbeit mit Cuauhtémoc Medina und Rafael Ortega, zwei jahrelange Wegbegleiter bzw. -bereiter des Künstlers, konzipiert hatte. Wie *Paradox of Praxis I* war die Aktion ein weiteres Sinnbild für die paradoxe und absurde Situation von maximal aufgewendeter Arbeitszeit und -kraft, die im Gegenzug ein minimales Ergebnis erzielt, eine Allegorie des Unproduktiven und der nach ihrem Sinn zu hinterfragenden Anstrengung, die doch zu nichts führt. *Paradox of Praxis I* stellt die verschwendete Zeit und Kraft durch die Ein-Mann-Performance des Eisblock-Schiebenden dar. Die Aktion in der peruanischen Wüste bringt dies nun unter dem Motto *Maximum Effort, minimum result* auf spektakuläre Weise in einem riesigen sozialen Event zum Ausdruck. Das Prinzip von Effizienz als Dogma einer modernen Ökonomie wird auf sprachlicher Ebene (*Maximum Effort, minimum result*) sowie in der paradoxen Praxis der TeilnehmerInnen umgekehrt. Die immense kollektive Anstrengung ist völlig unverhältnismässig zu dem erzielten Ergebnis, denn das Resultat ist praktisch wie wirtschaftlich nutzlos, ja noch nicht einmal sichtbar. Die Initiatoren waren eben nicht an einer physikalischen Veränderung interessiert, sondern an der Metaphorik der Aktion: “The physical displacement was infinitesimal, but not its metaphorical mplications.”<sup>196</sup>

Schauplatz des Ereignisses waren die Sanddünen von Ventanilla, ein von den peruanischen Behörden vernachlässigtes Slumgebiet am Stadtrand von Lima, wo sich im Zuge des Bürgerkrieges der 1980er und 1990er Jahre wirtschaftliche Immigranten und politische Flüchtlinge in provisorischen Armenvierteln angesiedelt hatten.<sup>197</sup> Mehr als 70 000 Menschen leben dort ohne fließendes Wasser und ohne Elektrizität.<sup>198</sup> In diese Situation bettet sich *When Faith Moves Mountains* ein. Die Idee zum Projekt entwickelten Alÿs und Medina während der Lima Biennale 2000, kurz bevor die peruanische Regierung wegen Vorwürfen der Korruption und

---

<sup>195</sup> Alÿs 2002, o.S.

<sup>196</sup> Alÿs/Medina 2005, S. 12.

<sup>197</sup> Alÿs 2002, o.S.

<sup>198</sup> Ebd.

Verletzung der Menschenrechte durch ihren Präsidenten Alberto Fujimori zusammenbrach.<sup>199</sup> Die Stadt war zu dieser Zeit in großem Aufruhr – Alÿs beschrieb die Situation folgendermaßen:

„It was a desperate situation, and I felt that it called for an „epic“ response, a „beau geste“ at once futile and heroic, absurd and urgent. Insinuating a social allegory into those circumstances seemed to me more fitting than engaging in some sculptural exercise.“<sup>200</sup>

Das Projekt sollte eine allegorische Antwort auf die fortwährende Politik von Versprechungen und bürokratischer Organisation, auf das Sich-im-Kreis-drehen der Regierung sein. Alÿs wählte die Allegorie als Methode, in diese prekären und ruinösen Umstände zu intervenieren. *When Faith Moves Mountains* ist als performatives Kunstwerk auf das Stärkste mit dem Ort seiner Austragung sowie mit der dort vorherrschenden sozialen, politischen und ökonomischen Situation verbunden. Owens sah eine starke Verbindung zwischen dem Allegorischen und ortsspezifischen Kunstwerken wie sie bspw. in der Land Art anzutreffen ist. Der „Inhalt“ von Arbeiten, die mit ihrer Umgebung verschmolzen zu sein scheinen, sei häufig von mystischem Charakter.<sup>201</sup> Werke wie Robert Smithsons *Spiral Jetty*, die die Spezifik ihres Standortes benötigen, um existieren zu können, sind, indem sie ganz der Natur überlassen werden, „impermanent“; sie werden zu einem „emblem of transience, the ephemerality of all phenomena“.<sup>202</sup> Als der Vergänglichkeit ausgelieferte Kunst, sind sie aufgrund ihres performativen Charakters auf Dokumentation bspw. in Form von Fotografien angewiesen. Owens konstatiert deshalb ein „allegorisches Potential von Fotografie“: „As an allegorical art, then, photography would represent our desire to fix the transitory, the ephemeral, in a stable and stabilizing image.“<sup>203</sup> Dieses „allegorische Potential“ ließe sich – Owens Ausführungen erweiternd – auch in anderen Medien, die zur Dokumentation herangezogen werden (in Video, Film und im Fall von *When Faith Moves Mountains* auch der Malerei und Zeichnung) finden (Abb. 28b,c).

Die Dokumentation des Ereignisses und dessen Kommunikation nach außen fand über mehrere Kanäle statt: ein 36minütiges „Kunst“-Video, eine fotografische Dokumentation der Aktion, ein 15minütiges Making-of-Video sowie ein eigenes Künstlerbuch<sup>204</sup>, welches drei Jahre später publiziert wurde. Außerdem repräsentiert umfangreiches zeichnerisches und malerisches Material, welches der Künstler während des Aufenthaltes in Lima anfertigte, den künstlerischen Prozess hinter der Aktion. Das Video der Aktion wechselt zwischen Bildern der

---

<sup>199</sup> Alÿs 2002, o.S.

<sup>200</sup> Alÿs 2002, o.S..

<sup>201</sup> Owens 1980, S. 71.

<sup>202</sup> Ebd.

<sup>203</sup> Ebd.

<sup>204</sup> vgl. Alÿs/Medina 2005.

mühseligen Arbeit, der Tortur unter der prallen Sonne, in Form von Close-Ups der schaufelnden TeilnehmerInnen und panoramaartigen Bildern von der Umgebung Limas und der sich formierten Menschenreihe (Abb. 28d). Die kollektive Anstrengung und Arbeit wird vorgeführt, das Erfüllen der Aufgabe hinsichtlich einer Veränderung der Landschaft entzieht sich jedoch der Sichtbarkeit. In den Sanddünen Ventanillas ist nach der Aktion kein Indiz für ihr tatsächliches Stattfinden vorzufinden, sie wird nur in den Köpfen der Beteiligten sowie im dokumentarischen Material, das Alÿs explizit als „Produkte“ begreift, fortexistieren: „It’s really two different moments. Two different consecutive lives of a single piece: the events and the transmission or translation of the events. One very local life and another one, that operates as a product for export [Hervorhebung, d.A.].“<sup>205</sup> Neben dieser materiellen Ebene des Produzierten, auf welcher das Werk in Umlauf gebracht wird, versucht Alÿs das Werk auf einer zweiten, immateriellen Sphäre der Narration zu verbreiten:

“When Faith Moves Mountains attempts to translate social tensions into narratives that in turn intervene in the imaginal landscape of a place. The action is meant to infiltrate the local history and mythology of Peruvian society (including its art histories), to insert another rumor into its narratives.”<sup>206</sup>

Als Geschichte, die weitererzählt wird, könne das Ereignis als solches überleben und hätte damit das Potenzial als Fabel oder Mythos weiter zu leben.<sup>207</sup> Alÿs versteht den Mythos als eine aktive, interpretative Praxis, die vom Publikum geleistet wird, welches dem Werk „seine Bedeutung“ und „seinen sozialen Wert“ verleiht.<sup>208</sup> Den Kult um das Objekt in der modernen und zeitgenössischen Kunst sieht er als „a myth of materialism, of matter as an ideal“: “For me, it is a refusal to acknowledge the transitory, a failure to see that art really exists, so to speak, in transit.”<sup>209</sup> Kunst ist für Alÿs demnach etwas in Bewegung, ein Mittel der Kommunikation, das sich fernab von einem materiellen Träger entfalten kann. Das etablierte Narrativ der Aktion sollte nicht nur in die lokale Geschichte und Mythologie der peruanischen Gesellschaft eindringen, sondern auch in die der Kunst, der zweite Kontext neben dem örtlichen. Alÿs ging es ebenso um eine Kritik am Romantizismus der Land Art: einerseits an Richard Longs rein kontemplativen Wanderungen durch die Peruanische Wüste, die ihren sozialen Kontext vollkommen außer Acht ließen und andererseits an Robert Smithsons *Spiral Jetty* am

<sup>205</sup> Francis Alÿs in: *Shoulder to Shoulder. A Conversation between Gerardo Mosquera, Francis Alÿs, Rafael Ortega and Cuauhtémoc Medina*, in: Alÿs/Medina 2005, S. 66.

<sup>206</sup> Alÿs 2002, o.S.

<sup>207</sup> Ebd.

<sup>208</sup> Ebd.

<sup>209</sup> Alÿs 2002, o.S.

Salt Lake in Utah, der eine landschaftliche Intervention als skulpturale Praxis betrieb.<sup>210</sup> Das Team von *When Faith Moves Mountains* erklärt seine Intention folgendermaßen:

“Here we are attempting a kind of land art for the landless, and with the help of hundreds of people and shovel we build a social allegory. This story is not validated by a physical trace or an addition to the landscape. It is almost an alchemical process that turns a script into an action, an action into a fable and a fable into a rumor by the multiplication of the storytellers.”<sup>211</sup>

Trotz der Absicht das Werk als Geschichte in die Welt zu setzen, existiert das gemeinschaftliche Ereignis auch in zahlreichen Bildern fort. Diese zeigen vor allem die nebeneinander Arbeitenden, die Schulter an Schulter eine Linie bilden, die als eine „kollektive visuelle Skulptur“ eine der fundamentalsten Formen für die Repräsentation von Kollektivität darstellt.<sup>212</sup> Sie veranschaulichen, dass durch das gemeinschaftliche Tun die Umsetzung einer Idee zu Erfolg führen kann. Der Kurator Klaus Biesenbach, ein langjähriger Förderer von Alÿs Kunst, beschreibt *When Faith Moves Mountains* voller Pathos als „ein Gleichnis für die Kraft von Versprechungen, Ideologien, Massensuggestion und die Tatsache, dass mit vielen anderen Menschen gemeinsam eine Sache zu machen, eine emotional ungeheuer bestärkende, verbindende Erfahrung ist“.<sup>213</sup>

Die Situation in den lateinamerikanischen Staaten hat Alÿs zu Arbeiten inspiriert, die die Vergeblichkeit des Tuns oder enttäuschte Hoffnungen auf allegorische Weise zum Ausdruck bringen. Sie stellen eine subtile Kritik an der politischen Situation der Länder dar. Neu in Alÿs' Werk ist mit *When Faith Moves Mountains* die Betonung einer emotional verbindenden, spirituellen Wirkung, die ein soziales Projekt auf die Partizipierenden haben könnte. Francblin stellt fest, dass die Umstände in Lateinamerika den Künstler auch zu „stories of resilience, solidarity between human beings, shared experiences and mutual trust“ bewegt hätten, womit er aus dem fortwährenden negativen Denken, das allgemein mit so genannter „politischer“ Kunst assoziiert werde, ausgebrochen sei.<sup>214</sup> Sie sieht in der gleichzeitigen Ein- und Vieldeutigkeit seines Werks eine ungewöhnliche spirituelle Dimension, die oft übersehen werde.<sup>215</sup> Auch Alÿs sieht die Schwierigkeiten eines allzu optimistischen Zugangs:

„I think today it's difficult to pass on an attitude that doesn't conform with the climate of skepticism or systematic criticism, an attitude that's more optimistic or even naively utopian. Words like

---

<sup>210</sup> Alÿs 2002, o.S.

<sup>211</sup> Alÿs/Medina 2005, S. 24.

<sup>212</sup> Cuauhtémoc Medina in: *Shoulder to Shoulder. A Conversation between Gerardo Mosquera, Francis Alÿs, Rafael Ortega and Cuauhtémoc Medina*, in: Alÿs/Medina 2005, S. 102.

<sup>213</sup> Biesenbach 2004, S. 27.

<sup>214</sup> Francblin 2010, S. 61.

<sup>215</sup> Ebd.

‘change’, ‘faith’, or ‘bridge’, when they are not coming out of the mouth of politicians or evangelical preachers, seem somehow out of place.”<sup>216</sup>

Es ist das Moment der Partizipation und der gemeinschaftlichen Erreichung eines Ziels, das sich hier schnell in Scheinheiligkeit auflösen könnte. Dabei betonen die Initiatoren die profanen Beweggründe einer Untersuchung von sozialen Bewegungen: “The event was an attempt to cast a profane light on the significance that social movements and political transitions have on their own, once they are perceived beyond the mystique of ‘the revolution’.”<sup>217</sup>

Alÿs gesellt sich mit seiner Aktion in eine Reihe von KünstlerInnen, die seit den 1990er Jahren durch zahlreiche sozial engagierte Projekte auffielen, wie bspw. Santiago Sierra oder Thomas Hirschhorn. Claire Bishop bezeichnet dieses Phänomen als einen *social turn* in der zeitgenössischen Kunst, der sich durch einen „recent surge of artistic interest in collectivity, collaboration, and direct engagement with specific social constituencies” auszeichne.<sup>218</sup> Ein Faktor für diese Wende in der zeitgenössischen Kunstpraxis, ist das räumliche Wachstum der Kunstbranche durch zahlreiche neugegründete Biennalen – allein 23 entstanden in den letzten zehn Jahren, größtenteils in Ländern, die mehr in der Peripherie der internationalen Kunstwelt angesiedelt sind, wie Bishop anmerkt.<sup>219</sup> So wurde *When Faith Moves Mountains* – symptomatisch für Bishops Beobachtungen – 2002 im Zuge der dritten *Bienal Iberoamericana de Lima* in Peru realisiert.

Als „situation-producing works“<sup>220</sup> und Vertreter einer „site-specific art“<sup>221</sup> (Miwon Kwon) platziert sich diese sozial engagierte Kunst an einen Ort, um sich in dessen sozialen und nicht formalen oder phänomenologischen Rahmen zu situieren.<sup>222</sup> Diese „relationalen Praktiken“, die Bishop beschreibt, seien weniger an einer „relational *aesthetic*“<sup>223</sup> interessiert als an „creative rewards of collaborative activity – whether in the form of working with preexisting communities or establishing one’s own interdisciplinary network.”<sup>224</sup> Jene KünstlerInnen würden soziale Situationen für sich nutzen, um dematerialisierte, gegen den Kunstmarkt gerichtete, politisch motivierte Kunst zu produzieren.<sup>225</sup> Bishop betont, dass neben der politischen Motivation dieser Arbeiten nicht darauf vergessen werden darf, diese in ihrer Funktion und Bedeutung als Kunstwerke zu analysieren. Werke dieses *social turn* würden sich stark in der Art der

<sup>216</sup> Francis Alÿs im Interview mit Russell Ferguson, in: Ferguson 2007, S. 48.

<sup>217</sup> Alÿs/Medina 2010, S. 127.

<sup>218</sup> Bishop 2006, S. 178.

<sup>219</sup> Ebd.

<sup>220</sup> Doherty 2009, S. 13.

<sup>221</sup> vgl. Miwon Kwon, *One place after another: site-specific art and locational identity*, Cambridge 2002.

<sup>222</sup> Bishop 2006, S. 179.

<sup>223</sup> Bishop benutzt hier den von Nicolas Bourriaud in die Kunsttheorie eingeführten Begriff der *Relational Aesthetics*. Siehe: Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon-Quetigny 2002.

<sup>224</sup> Bishop 2006, S. 179.

<sup>225</sup> Bishop 2006, S. 179.



Partizipation bzw. Kollaboration und im Maß des Arbeitseinsatzes der TeilnehmerInnen sowie dem Verhältnis zwischen den initiiierenden KünstlerInnen und den kollaborierenden PartizipantInnen unterscheiden. Bishop kritisiert, dass dieser sog. *social turn* einen moralischen Wandel in der Kunstkritik mit sich gebracht hätte.<sup>226</sup> KünstlerInnen würden mehr und mehr nach ihrem „guten“ oder „schlechten“ Modell von Kollaboration beurteilt, und bei der kleinsten Spur von möglicher Ausbeutung, die die „vollständige“ Repräsentation ihres Gegenstandes verfehlen würde, kritisiert.<sup>227</sup> Bei der Beurteilung des Verhältnisses zwischen Künstler und Partizipant würde man die Bedeutung der künstlerischen Konzepte aus dem Auge verlieren. Bishop hebt Alÿs’ *When Faith Moves Mountains* mit Arbeiten von Thomas Hirschhorn und Alexandra Mir positiv hervor, weil diese sich nicht in eine aktivistische Linie stellen würden, um einen sozialen Wandel zu fordern, sondern sich vielmehr in der Nähe von Avantgarde-Theater, Performance und Architekturtheorie positionieren würden.<sup>228</sup> Sie würden versuchen, das Ästhetische und das Sozial/Politische zusammen zu denken, ohne es unter dem Moralischen zu subsumieren.<sup>229</sup> Alÿs ist sich der schwierigen Position als politisierter Künstler bewusst, wenn er sich fragt: „How can art remain politically significant without assuming a doctrinaire standpoint or aspiring to become social activism?“<sup>230</sup>

Welches Modell von Kollaboration kommt also bei *When Faith Moves Mountains* zum Einsatz? Alÿs und sein Team betonen, dass es sich hier um eine „voluntary collaboration“<sup>231</sup> handelte, die TeilnehmerInnen also keine finanzielle Gegenleistung erhielten. Die 500 Freiwilligen wurden an der Universität Lima rekrutiert. Dem Vorwurf des Ausbeuterischen hat man sich also damit entledigt, dass man einerseits auf Freiwilligkeit pochte und andererseits mit gebildeten und privilegierten Studenten kollaborierte:

“The fact that most of the volunteers were university students distanced the work from the current presumptions of so-called ‘collaborative works’. The organisers of the action were understandably reluctant to reduce politics to the direct interaction with ‘communities’, on the presupposition of any lack of mediation between art and a specific society.”<sup>232</sup>

---

<sup>226</sup> Bishop 2006, S. 180.

<sup>227</sup> Ebd. Hier erwähnt Bishop insbesondere Maria Lind, die Arbeiten des türkischen Künstlerkollektivs Oda Projesi denen Thomas Hirschhorns gegenüberstellt. Lind kritisiert Hirschhorn, da dessen Kollaborateure nicht den Status von Mitgestaltern hätten und Hirschhorn die ausführende Kraft bliebe. Sie unterstellt ihm einen ausbeuterischen Absicht, während sie Oda Projesi dafür lobt, sich und den PartizipantInnen einen gleichen Status zuzugestehen. Damit erkläre sie KünstlerInnen für gut, die sich ihrer Autorschaft entledigen.

<sup>228</sup> Bishop 2006, S. 181. Sie führt hier neben *When Faith Moves Mountains* Hirschhorns *Musée Précaire Albinet* (2004) und *24h Foucault* (2004), sowie Alexandra Mirs *Cinema for the Unemployed* (1998) an.

<sup>229</sup> Ebd.

<sup>230</sup> Francis Alÿs im Interview mit Russell Ferguson, in Ferguson 2007, S. 101.

<sup>231</sup> Ebd., S. 48.

<sup>232</sup> Alÿs/Medina 2010, S. 129.

Die BewohnerInnen des Armenviertels wurden vielleicht zufällig Zeugen des Spektakels, doch wie ihre prekären Wohnverhältnisse prägten sie lediglich als Hintergrund der Szenerie die Aktion. Das Team um Alÿs wollte sich also von einer kollaborativen Praxis distanzieren, wie sie beispielsweise Santiago Sierra auf radikale Weise betreibt, wenn er Personen aus ärmlichen Verhältnissen für einen geringen Lohn für seine Kunst explizit benutzte und dafür harsche Kritik einstecken musste. Das Fehlen einer materiellen Gegenleistung brachte Alÿs' Projekt ebenso Kritik ein. Der Grat zwischen einem ausbeuterischen Impetus, wenn die TeilnehmerInnen sich in der Gemeinschaft gezwungen fühlen, die schweißtreibende Arbeit anzufangen und auch zu beenden, und dem kollektiven Erlebnis etwas Großes geleistet zu haben, ist dünn. Kwon fragt sich beispielsweise, was denn hier genau gezeigt werde – „a crisis of exploitation or the coming of revolution?“<sup>233</sup> Tatsächlich ist die aufgebrauchte Arbeitszeit und -kraft für die Freiwilligen in zweifacher Hinsicht vergeudet: einerseits im sinnlosen Schaukeln, um etwas zu erreichen, das letztendlich zu Nichts führt, und andererseits dies alles aus freien Stücken auf sich zu nehmen, ohne eine Aussicht auf Profit in finanzieller Hinsicht. Was ihnen bleibt ist die Erinnerung an die Teilnahme bei einem Kunstprojekt, vielleicht ein Bild von sich im Künstlerbuch zu *When Faith Moves Mountains* und das Gefühl, etwas Besonderes gemacht zu haben. Alÿs selbst jedoch bleiben neben diesen Erinnerungen das Copyright auf das dabei entstandene Filmmaterial, etwas, das sich im Gegensatz zu einer Anekdote, sehr gut vermarkten und in finanziellen Gewinn ummünzen lässt.

#### IV. DARSTELLUNGSFORMEN VON ARBEIT

Die Kollision zwischen der Moderne und Mexiko (oder im Allgemeinen Lateinamerika) ist primäres Thema in Alÿs künstlerischer Praxis, was sich insbesondere in der Darstellung von Unproduktivität und vergeblicher bzw. sinnloser Arbeit äußert. Die bisher besprochenen Werke setzen sich auf vielfältige Weise mit dem Motiv von Arbeit auseinander, welche bei Alÿs vornehmlich als vergebens investierte Energie, ohne jede Hoffnung auf ein Resultat, zumindest nicht im materiellen Sinne und erst recht nicht nach dem westlichen Ideal von Fortschritt, zum Ausdruck kommt. Mit seiner Thematisierung von Arbeit war er Teil der von Helen Molesworth 2003/2004 kuratierten Ausstellung *Work Ethic* im Baltimore Museum of Art. Die Ausstellung vereinte eine Bandbreite an KünstlerInnen ab 1960 (aus den Bereichen

---

<sup>233</sup> Kwon 2008, o.S.

Fluxus, Konzeptkunst, Process Art, feministische Kunst sowie Performance) bis hin zu Positionen aus der Gegenwartskunst, die allesamt auf unterschiedlichste Weisen in ihrem Werk das Thema Produktivität behandelten. In vier Blöcken wurden verschiedene Rollen des Künstlers<sup>234</sup> in der Auseinandersetzung mit Arbeit präsentiert: erstens der Künstler in der Rolle des Managers und Arbeiters, der eine Aufgabe bestimmt und diese selbst erfüllt<sup>235</sup>; zweitens der Künstler als Manager, der eine Aufgabe erteilt, um sie von anderen erfüllen zu lassen<sup>236</sup>; drittens der Künstler als Erfahrungsmacher, dessen Publikum das Werk vollendet<sup>237</sup>; und viertens der Künstler als Nicht-Arbeiter, der versucht, nicht zu arbeiten, und seinen Feierabend zelebriert.<sup>238</sup>

Die Ausstellung setzte bei Positionen der 1960er Jahre an, die sich gegen das Museum als Konservator von Kunstobjekten wandten und Kunst produzierten, die temporär und materiell vergänglich sein sollte, um sich damit gegen die Objekthaftigkeit von Kunst zu stellen. Zudem versuchten KunstproduzentInnen die Idee von künstlerischer Tätigkeit als etwas Exklusives, das nur für hochgebildete und elitäre Kreise zugänglich war, zu verwerfen, um im Gegenzug jedem die Freiheit zuzugestehen, sich einem künstlerischen Tun zuwenden zu können.<sup>239</sup>

Das kuratorische Team von *Work Ethic* stellte die These auf, wonach die Entwicklung des Künstlers vom Arbeiter zum Manager und Erfahrungsgestalter als eine Reaktion auf den Wandel der ökonomischen Basis von der Fabrikation zur Dienstleistung nach dem zweiten Weltkrieg, zu verstehen sei:

„Work Ethic poses the following thesis: After World War II the basis of the United States economy shifted from manufacturing to service, transforming traditional definitions of labor. As the conditions of labor changed for the vast majority of the American populace, so too did it change for artist. Many artists (like their working and professional counterpart) no longer felt compelled to offer a discrete object produced by hand. [...] Art could thus be made with unskilled manual labor, with highly regimented managerial labor, or with labor that resonated with ideas borrowed from the service economy.“<sup>240</sup>

Das Zurückgehen der Herstellung von Waren in der Fabrik ging mit dem Verschwinden des traditionellen Kunstobjekts einher.<sup>241</sup> Die Kunst war – insbesondere seit Marcel Duchamps Konzept des Readymade – weniger an der Produktion von ästhetischen Objekten interessiert, sondern verstand sich nun als der Ausdruck und die Umsetzung von Ideen. Molesworth: „It

---

<sup>234</sup> Im Folgenden im auch die Künstlerin als...

<sup>235</sup> „The Artist as Manager and Worker” (Molesworth 2003a).

<sup>236</sup> „The Artist as Manager” (Molesworth 2003a).

<sup>237</sup> „The Artist as Experience Maker” (Molesworth 2003a).

<sup>238</sup> „Quitting Time: The Artist Tries Not to Work” (Molesworth 2003a).

<sup>239</sup> Molesworth 2003a, S. 18.

<sup>240</sup> Molesworth 2003a, S. 18.

<sup>241</sup> Molesworth 2003b, S. 28.

was dematerialized; it pursued the aesthetics of silence; it was anti-illusionistic; it was conceptual; it was anticommodity; it was democratized.”<sup>242</sup> Nicht nur der Status des Kunstwerks als Objekt und Ware wurde hinterfragt, sondern auch die Rolle des Künstlers.<sup>243</sup>

Im Folgenden sollen die vier Künstlermodelle, die in der Ausstellung *Work Ethic* präsentiert wurden, genauer betrachtet werden. Francis Alÿs war mit der Arbeit *Turista* Teil der ersten Sektion „Der Künstler als Arbeiter und Manager“. Anhand von Werkbeispielen soll gezeigt werden, dass im Schaffen von Alÿs in starker Anlehnung an künstlerische Strategien der 1960er und 70er Jahre alle vier Modelle zum Einsatz kommen.

### **Der Künstler als Arbeiter und Manager**

Mit dem postindustriellen Zeitalter änderten sich die traditionelle Definition und die Bedingungen von Arbeit drastisch. Vor allem die Trennung zwischen geistiger und manueller Tätigkeit als Folge des zunehmenden Effizienz- und Profitdenkens, welches sich im Zuge von Taylorismus und Fordismus etablierte, hatte sich abgezeichnet.<sup>244</sup> Die tayloristische Produktion habe „mit der handwerklichen Poetik des Herstellens“ gebrochen und – mit der Stechuhr und dem Chronometer als Instrumente ihres Regimes – darauf abgezielt, „die Arbeit als Tätigkeit zu objektivieren und zu verwalten“.<sup>245</sup> Mit dem von Frederick Winslow Taylor Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelten sog. *scientific management* wurde der Produktionsvorgang in einzelne Fertigungsschritte geteilt, was den Verlust des Überblicks über das Produktganze mit sich brachte.<sup>246</sup> Arbeit wurde als Vorgang *für sich* betrachtet, womit der Arbeitsprozess Phase für Phase von der Dimension des Erzeugens abgespalten wurde.<sup>247</sup> Der Taylorismus nahm – mit Kai van Eikels Worten – die Arbeit da in den Blick, wo sie „Produzieren ohne Produkt“ war.<sup>248</sup> Dieser Wandel zeichnete sich folglich in der Arbeit von KünstlerInnen ab, die allmählich mit der handwerklichen Produktion brachen und den Fokus vom Produkt auf den Prozess des Kunstmachens legten. Eine erste Auseinandersetzung in den Künsten mit dem sich verändernden Arbeitsbegriff, war die Darstellung und Portraitierung des Künstlers

---

<sup>242</sup> Ebd., S. 29.

<sup>243</sup> Zwei Essays wurden in der Befragung des Künstlers als Autor besonders einflussreich, zum Einen eine Rede zu „The Creative Act“ (1957) von Marcel Duchamp sowie Roland Barthes „Der Tod des Autors“ (1967).

<sup>244</sup> Molesworth 2003a, S. 101ff.

<sup>245</sup> van Eikels 2011, S. 17.

<sup>246</sup> van Eikels 2011, S. 17.

<sup>247</sup> van Eikels 2011, S. 17.

<sup>248</sup> van Eikels 2011, S. 18.

als Arbeiter.<sup>249</sup> Zunächst waren es KünstlerInnen wie Frank Stella, die gleichzeitig in die Rolle des Arbeiters und des Managers schlüpften, und so zwischen Positionen im manuellen Arbeitsbereich als Ausführende und im geistigen Arbeitsbereich als Aufgaben Erteilende wechselten. VertreterInnen der sog. *Process art* – welche im II. Kapitel bereits behandelt wurde – stellten den Prozess der Kunstproduktion über die Fertigung des Kunstobjekts. Nicht das Endprodukt sollte bewertet werden, sondern die darin enthaltene künstlerische Arbeit. Dass diese sich häufig in unproduktiven und bewusst absurden Formen von Arbeit äußerte, die die performativen Werke bestimmte, ist ebenso als weitere Kritik an Rationalisierung, aber vor allem – mit der offensichtlichen Zurschaustellung von Unproduktivität – am vorherrschenden Effizienzgedanken zu lesen.

Parallelen zwischen Alÿs' Kunstpraxis und jener der VertreterInnen der *Process Art* wurde anhand von Richard Serras *Hand Catching Lead* bereits dargelegt. Eine weitere evidente Analogie zu künstlerischen Strategien der 1960er/70er Jahre findet sich vor allem hinsichtlich des Werks des amerikanischen Künstlers Chris Burden. Dessen Performance *Honest Labor* (Abb. 29) entstand 1979 im Zuge einer Anfrage der Universität von Vancouver. Burden wurde dazu eingeladen, seine Erfahrungen als Künstler mit den Studenten in einer Art *lecture* zu teilen. Dieser lehnte eine Lehrtätigkeit ab, wollte aber kommen, wenn die Gastgeber ihm Schubkarren, Schaufel und Spitzhacke zur Verfügung stellen würden.<sup>250</sup> Anstatt in einer Lehreinheit sein geistiges Wissen an die Studenten weiterzugeben, wollte der Künstler eine Performance abhalten. Diese bestand daraus, über vier Tage hinweg von 9 Uhr morgens bis 5 Uhr nachmittags (einem 8-Stunden-Arbeitstag entsprechend) eine Grube von 2,5 Fuß Breite und 3 Fuß Tiefe zu graben.<sup>251</sup> Er bot damit eine „distinctly ‚skill-less‘ and backbreaking form of blue-collar manual labor in place of the mental of white collar labor of the visiting artist“<sup>252</sup> an. Damit ersetzte er die geistige Arbeit des lehrenden Künstlers, mit der manuellen Tätigkeit des Arbeiters. Das Endprodukt der Performance, der *ehrlichen Arbeit* des schaufelnden Burden, war jedoch völlig nutzlos. Ähnlichkeiten zu Alÿs' Arbeiten wie *Paradox of Praxis I* und zu den schaufelnden TeilnehmerInnen von *When Faith Moves Mountains* sind offensichtlich. Schwere körperliche Arbeit bildet hier den Inhalt und das Folgeprodukt der geistig künstlerischen Denktätigkeit. In *Turista* – dessen fotografische Dokumentation Teil von *Work Ethic* war – wird das Wiederzusammenführen der beiden Arbeitsmodi explizit sichtbar, wenn der Künstler sich in eine Reihe mit den mexikanischen Handwerkern stellt.

---

<sup>249</sup> Vor allem die Vertreter des Abstrakten Expressionismus und hier besonders Jackson Pollock kreierten von sich das Bild des im Atelier isolierten Arbeiters.

<sup>250</sup> Chris Burden, *Honest Labor*, in: Kat. Ausst. Newport Beach 1988, S. 162f.

<sup>251</sup> Ebd.

<sup>252</sup> Molesworth 2003a, S. 115.

## Der Künstler als Manager

Im Übergang zur postindustriellen Ära kam es in den Industrienationen zu einer starken Ausweitung der Beschäftigungszahlen im tertiären Sektor – die Dienstleistungsgesellschaft entstand. Der Bereich von (Selbst-)Management-Tätigkeiten, wie Planung, Organisation, Führung und Kontrolle übernahm eine dominante Rolle in der Gesellschaft, was gleichzeitig Einfluss auf künstlerische Produktionsweisen hatte. Nach dem Modell des Managers war es nun delegierende KünstlerInnen, die die geistige Arbeit leisteten, die Ausführung und Fabrikation jedoch auslagerten und an andere weiterleiteten. Vor allem VertreterInnen der Minimal Art und des Konzeptualismus verstanden sich mehr als Intellektuelle, die das Handwerkliche anderen überließen. Im *Deskilling*<sup>253</sup> der künstlerischen Tätigkeit wandte man sich von traditionellen Fertigkeiten des Künstlers ab, um einerseits ein fetischisiertes Kunstobjekt zu vermeiden und sich andererseits vom Mythos des außerordentlich begabten Künstlers zu befreien.<sup>254</sup> Beispielhaft sind John Baldessaris *Commissioned Paintings* (1969-70; Abb. 30), eine Serie von 14 Gemälden, die nicht von Baldessari selbst gemalt wurden, sondern von Malern, die der Künstler ausgesucht und beauftragt hatte. Die 14 Bilder gleichen Formats und Aussehens entstanden in mehreren Arbeitsphasen und in Kollaboration von mehreren Personen. Baldessari machte zunächst einige Schnappschüsse von einer Hand, die auf verschiedenste Objekte zeigt; diese Fotografien dienten anschließend diversen Amateurmalern als Vorlage für eine möglichst getreue malerische Reproduktion der Motive. Danach wurden die Gemälde von Schildermalern mit der Bildunterschrift versehen: *This is a painting by...* und dem Namen des jeweiligen Amateurmalers. Der letzte Arbeitsschritt bestand aus der Signatur Baldessaris auf der Rückseite der Gemälde, um ihn als den Urheber der künstlerischen Idee auszuweisen, der sich jedoch aus dem manuellen Produktionsprozess ausgeschlossen hatte. Der Künstler legte damit die Arbeitsteilung offen, die jede Art von Warenproduktion beinhaltet.<sup>255</sup> Aber er führt vor allem jenes Problem der unterschiedlichen Bewertung der Arbeit von dem manuellen Produzenten des Gemäldes und dem auf der Rückseite unterschreibenden Baldessari vor.<sup>256</sup> Die Trennung von intellektueller und manueller Arbeit sowie die als höher bewertete konzeptuelle Arbeit des Künstlers werden hier *im* Objekt bloßgelegt.

In Alÿs' Kunstpraxis nehmen kollaborative Arbeitsformen einen besonderen Stellenwert ein. Als studierter Architekt, der in das Fach der Kunst erst relativ spät wechselte, lagen ihm Me-

---

<sup>253</sup> vgl. Ian Burn, *The Sixties: Crisis and Aftermath (Or the Memoire of an Ex-Conceptual Artist)*, in: *Art & Text*, 1981, Herbst, Nr. 1, S. 49 – 65; vgl. John Roberts, *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art After the Readymade*, London/New York 2007.

<sup>254</sup> Molesworth 2003a, S. 152.

<sup>255</sup> Molesworth 2003b, S. 43.

<sup>256</sup> Ebd.

thoden der Teamarbeit besonders nahe. Der Mangel an bestimmten künstlerischen Fertigkeiten veranlasste ihn immer wieder zur Kollaboration mit Experten in speziellen Fächern. Enge Zusammenarbeit auf der operativen Seite pflegt er beispielsweise mit Rafael Ortega<sup>257</sup>, einem mexikanischen Künstler und Kameramann, sowie dem belgischen Video-Editor Julien Devaux, der ihm bei der Aufzeichnung seiner Aktionen behilflich ist und einen ausschlaggebenden Anteil daran hat, wie die Geschichten erzählt werden.<sup>258</sup> Auch in argumentativen Belangen holte er sich mit Cuauhtémoc Medina, Kunstkritiker und Professor an der *Universidad Nacional Autónoma de México*, einen Experten an seine Seite.

Baldessarīs *Commissioned Paintings* ähnelnd, ist das *Sign Painting Project*<sup>259</sup> (Abb. 31a), eine Kollaboration zwischen Alÿs und sog. *Rotulistas*, traditionellen, mexikanischen Straßenschildmalern.<sup>260</sup> Zwischen 1993 und 1997 beauftragte der Künstler diese, um seine eigenen Gemälde in zahlreichen, vergrößerten Varianten, die eine eigene Interpretation der *Rotulistas* beinhalten sollten, zu vervielfältigen. Danach malte Alÿs unter Berücksichtigung der verschiedenen Interpretationen der *Rotulistas* neue Bilder, welche wiederum zum Ausgangspunkt von Kopien wurden. Der Stil der Gemälde war an die Werbeästhetik der Straße, welcher er bei seinen Streifzügen in der Nachbarschaft begegnete, angelehnt (Abb. 31b).

Neben der Auseinandersetzung mit Fragen zu kollaborativen Praktiken und Autorschaft war es ein Versuch, „den Markt durch eine ‚Überproduktion von Bildern‘ zu sabotieren“<sup>261</sup>. Es sollte sich den „esoteric values of contemporary art“ widersetzen, indem es eine Störung des Kunstmarktes durch die massenhafte Herstellung von handgemachten Kopien bedeute.<sup>262</sup> Indem die Bilder im Überschuss produziert wurden, sollten sie der Verehrung als einzelne, seltene Objekte entgehen. Dieser Gedanke stellte sich allerdings als äußerst naiv<sup>263</sup> (oder ökonomisch geschickt eingefädelt) heraus, wurden die Gemälde doch entgegen ihrer ursprünglichen Bestimmung zu gefragten und hochdotierten Objekten auf dem Kunstmarkt, jener Institution, die sie eigentlich hätten unterlaufen sollen.

Hatte sich Baldessari mit der Offenlegung des kollaborativen Produktionsprozesses und der Auslöschung des expressiven Künstlersubjekts gegen das Konzept modernistischer Malerei gewendet, so ging es Alÿs mehr um ökonomische Aspekte von Kollaboration und das Inter-

---

<sup>257</sup> *The Rehearsal* 1999-2001, *Cuentos Patrióticos* 1997, *Cantos Patrióticos* 1998-99, *Re-enactments* 2000, *When Faith Moves Mountains* 2002 etc.

<sup>258</sup> Thornton 2010, o.S.

<sup>259</sup> vgl. Francis Alÿs, *Sign painting project*, hrsg. von Theodora Vischer, Göttingen 2009.

<sup>260</sup> Martin Kippenberger ist 1981 in „Lieber Maler, male mir“ ebenfalls eine Kollaboration mit einer auf Kinoplakate spezialisierten Werbeagentur eingegangen. Er ließ diese nach seinen Angaben und Fotovorlagen für sich arbeiten.

<sup>261</sup> Francis Alÿs im Interview mit Corinne Diserens, in: Diserens 2004, S. 113.

<sup>262</sup> Alÿs/Medina 2010, S. 59.

<sup>263</sup> Ebd.

venieren am Kunstmarkt. Ein wichtiger Unterschied zwischen Alÿs und Baldessari ist außerdem, dass Baldessari durchwegs der Urheber der Idee blieb und lediglich die Fabrikation an andere delegierte. Alÿs hingegen ging es auch um den Dialog, das Prinzip der Übertragung von Ideen von einer Person auf die andere und die damit einhergehende Vielzahl an Interpretationsmöglichkeiten eines einzigen Bildes.<sup>264</sup>

### **Der Künstler als Erfahrungsmacher**

Waren die traditionellen Künste wie die Malerei von in Passivität und Kontemplation verharrenden BetrachterInnen ausgegangen, so vollzog sich in den 1960er Jahren eine drastische Wende im Verhältnis der RezipientInnen zum Kunstobjekt.<sup>265</sup> Als wesentliche Markierung des Umbruchs ist John Cages stumme Komposition 4'33" von 1952, bei der kein einziger Ton gespielt wird, zu nennen. Die Musik wird erst durch das Publikum produziert und das Kunstwerk damit von den BetrachterInnen abhängig gemacht, die nun dessen Vollendung in Händen halten. KünstlerInnen begannen mehr und mehr die interaktive Erfahrung in der Kunst zu suchen und weg von einem abgeschlossenen Kunstwerk zu gehen. Künstlerische Arbeiten nahmen nun die Form zeitlich begrenzter Ereignisse an, was nicht nur das traditionell geschlossene Kunstobjekt aufbrechen sollte, sondern auch eine Kritik an der Verdinglichung und am Warenstatus von Kunst bedeutete. Man wollte durch eine als Gegenstand nicht fassbare Kunst, einer Zirkulation am Kunstmarkt entgehen. In demokratischer Haltung hatte man die Idee von Kunst als eine Aktivität, an der jeder teilnehmen konnte.<sup>266</sup> Diese neuen partizipativen Arbeiten stellten das Publikum in den Dienst und verlangten von diesem für ihre Kunst zu „arbeiten“. <sup>267</sup> Die KonsumentInnen werden in die Produktion integriert und zahlen letztendlich für ein Produkt, das sie selbst erarbeitet haben.<sup>268</sup> Die Kunst war zum Spiegel eines größeren gesellschaftlichen Wandels von der Zentralität der Fabrik hin zu einer auf Dienstleistungen basierenden Ökonomie geworden, in der die Grenzen zwischen Arbeit und Freizeit zudem immer undurchsichtiger wurden.<sup>269</sup> Der KünstlerInnen wollten keine ProduzentInnen von Objekten mehr sein und seien laut Molesworth zu AnbieterInnen von Dienst-

---

<sup>264</sup> Francis Alÿs im Interview mit Corinne Diserens, in: Diserens 2004, S. 113.

<sup>265</sup> Molesworth 2003a, S. 167.

<sup>266</sup> Molesworth 2003a, S. 167.

<sup>267</sup> Ebd., S. 168.

<sup>268</sup> Ganz gemäß einer postfordistischen Produktion, die weniger die Verarbeitung von Rohstoffen, sondern die zunehmende Produktion von Konsum und Information, und letztlich die *Produktion der Produktion selbst* darstellt (Hardt/Negri 1997, S. 12).

<sup>269</sup> Molesworth 2003a, S. 168.



leistungen und damit vielleicht unbewusst Teil dieser ökonomischen und kulturellen Transformation geworden.<sup>270</sup>

Allan Kaprow, Begründer der sog. Happenings, war für die Auflösung einer Unterscheidung zwischen Kunst und Leben.<sup>271</sup> Er hatte seine künstlerische Tätigkeit im Medium der Malerei begonnen und setzte sich später für die Erweiterung dieser in den, den Menschen umgebenden, Lebensraum ein. Kaprows *happenings* oder *activities* waren Werke in Form von temporären Ereignissen, die für eine aktive Teilnahme seitens der BetrachterInnen entworfen waren und nur in der Aufführung existieren sollten. Nach den *happenings* sollten lediglich die verstreuten Spuren des Ereignisses als Hörensagen, Gerüchte, Erinnerungen, oder auch Fotografien und Dokumente übrig bleiben.<sup>272</sup>

Erstaunliche Parallelen zu Alÿs' Kunstpraxis lassen sich bei Kaprows Happening *Fluids* (Abb. 32) aus dem Jahr 1967 ausmachen. In Zusammenarbeit mit dem Pasadena Art Museum in Südkalifornien rief der Künstler mit Hilfe von Postern zur freiwilligen Teilnahme an seinem Vorhaben, zwanzig rechteckige Gehäuse bestehend aus vier Mauern aus aufeinander gestapelten Eisblöcken über die Stadt verteilt aufzubauen. Nach vollbrachter Arbeit durch zahlreiche PartizipantenInnen wurden die Bauwerke aus Eis dem Schmelzvorgang überlassen. Die in der Gemeinschaft vollbrachte körperlich anstrengende Arbeit war damit nur für einen kurzen Moment von Nutzen. Hinsichtlich der Dematerialisierung des Eises könnte die Ähnlichkeit zu Alÿs' Aktion *Paradox of Praxis I* nicht klarer sein. Während jedoch Kaprows „Gebäude“ zumindest für kurz genutzt werden könnte, so ist Alÿs' Aktion tatsächlich sinnlos, denn erst im Moment der Dokumentation der Performance wird die investierte Arbeit von Nutzen.

Hinsichtlich des partizipativen und ereignishaften Charakters von *Fluids* und der Handlungsanweisung von kollektiver Zeit- und Arbeitsverschwendung ist die Nähe zu Alÿs' Kunstprojekt *When Faith Moves Mountains* ebenso evident. Ein Unterschied erscheint zentral: Hatte sich Kaprow Ende der 60er Jahre noch gegen eine Dokumentation seines *happenings* gewehrt, in der Hoffnung einer musealen Aufbewahrung<sup>273</sup> und Vermarktung seiner Kunst durch Relikte der stattgefundenen Aktion zu entgehen, so nutzte Alÿs 2002 die volle Bandbreite an dokumentarischen Möglichkeiten. Beiden ging es jedoch darum Kunst als eine kollektive Erfah-

---

<sup>270</sup> Molesworth 2003a, S. 168.

<sup>271</sup> vgl. Allan Kaprow, *Essays on the blurring of art and life*, hrsg. von Jeff Kelley, Berkeley/Los Angeles/London 1993.

<sup>272</sup> Judith Rodenbeck zu Allan Kaprow in: Molesworth 2003a, S. 172.

<sup>273</sup> Molesworth 2003a, S. 51 (Anm. 28): „Kaprow's work was never designed to be exhibited in museums, and he continues to resist the kind of historicization that such exhibiting entails.“ (aus einem telefonischen Gespräch zwischen Kaprow und Molesworth November 2002).

rung zu verstehen, der Künstler sollte dabei der Initiator dieses Erlebens des Publikums sein. Damit sollten die BetrachterInnen als aktiv Teilnehmende einen wesentlichen Anteil am Entstehen von Kunst haben. Die Künstler übernehmen hier die Rolle von „Erfahrungsgestaltern“<sup>274</sup>, die diese für das Publikum erst möglich machen.

### **Der Künstler als Nicht-Arbeiter**

Die Ausstellung *Work Ethic* trug anhand von künstlerischen Beispielen drei Formen des Nicht-Arbeitens zusammen: erstens mechanisierte künstlerischer Produktion wie beispielsweise bei Jean Tinguely, der Kunst von selbst konstruierten Maschinen für sich machen ließ und damit die Herstellung aus der Hand gab; zweitens das Niederlegen von Arbeit im Streik als Forderung nach besseren Arbeitsbedingungen und als Ausdruck von politischem Handeln; und drittens Nicht-Arbeit als Form des Spiels: Zahlreiche KünstlerInnen konvertierten Freizeitaktivitäten in künstlerische Arbeiten und drückten damit das Übergreifen von Arbeit in alle Lebensbereiche und dem Verschwimmen der Grenzen zwischen Arbeit und Freizeit aus.<sup>275</sup> Damit reichten künstlerische Praxen, die sich mit Nicht-Arbeit auseinandersetzten, von einer Kritik oder Hinterfragung von Arbeitsbedingungen bis hin zu einer Performanz des Nichttuns als humoristisches Spiel. Faulheit wurde zum Mittel des Widerstandes gegen eine auf Motivation und Arbeitswillen gegründete Kultur, wo Arbeit Pflicht und Nicht-Arbeit Luxus sei.<sup>276</sup>

In den späten 1960er Jahren kam es zu einer verstärkten Auseinandersetzung mit dem Wert von Kunst und zu einer Kritik an deren Warencharakter. KünstlerInnen hatten schnell erkannt, dass jede Kunst, egal wie radikal sie sich gegen das Warenhafte richtete, diesem schwer entkommen konnte. In Strategien der Verweigerung und der Präsentation von künstlerischer Arbeit als Anti-Kunst zielte man darauf ab, eine Öffentlichkeit außerhalb des Verkaufsraums der Galerie zu erreichen.<sup>277</sup> Diejenigen, die die Unausweichlichkeit im Feld der Kunst zu partizipieren erkannten, äußerten ihre Kritik in Aktivitäten, die der Freizeit oder dem Nicht-Künstlerischen zugeordnet wurden und prägten diesen das Etikett *Kunst* sowie deren Wert auf. Molesworth: „This act [...] offers a provisional stopgap measure against the alienation of labor for money and the regimentation of leisure by forcing the system to pay artists for their

---

<sup>274</sup> vgl. Oskar Bätschmann, *Der Künstler als Erfahrungsgestalter*, in: *Ästhetische Erfahrung heute*, hrsg. von Jürgen Stöhr, Köln 1996, S. 248 – 281.

<sup>275</sup> Molesworth 2003a, S. 202.

<sup>276</sup> Molesworth 2003a, S. 201.

<sup>277</sup> Ebd., S. 202.

leisure as well as for their labor.”<sup>278</sup> Ein Paradebeispiel für diese Strategie ist Tom Marionis *The Act of Drinking Beer with Friends Is the Highest Form of Art* (Abb. 33) von 1970. Das Werk besteht aus einer Reihe von Einladungen des Künstlers an seine Freunde, mit ihm Bier im Museum zu trinken. Die leeren Bierflaschen als Überbleibsel des fröhlichen Beisammenseins der Gäste wurden anschließend als Dokumentationsmaterial des Ereignisses dem Museum überlassen. Marionis fortlaufenden Einladungen zum musealen Biertrinken hatten großen Einfluss auf künstlerische Arbeiten der letzten Jahrzehnte, die unter dem Schlagwort der *Relational Aesthetics* gehandelt werden.<sup>279</sup>

Die vielfältigen Strategien des Unproduktiven im Sinne des Nicht-Arbeitens bzw. das Gleichsetzen von freizeitlichen Tätigkeiten mit künstlerischer Arbeit bei Alÿs wurden bereits ausführlich im zweiten Kapitel dargelegt, insbesondere in der Analyse der Aktion *Turista* als besonders offensichtliche Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Arbeit, Müßiggang und Kunst.

Wie anhand der Kategorien der Ausstellung *Work Ethic* gezeigt wurde, exerziert Alÿs in seiner Kunstpraxis verschiedenste Formen der Arbeit durch: sei es als Arbeiter und Anleitender, der sich eine Aufgabe erteilt und diese selbst durchführt; sei es als Manager, der Produktion auslagert und an andere delegiert wie im *Sign Painting Project* oder bei *The Collector*, wenn er die Herstellung des magnetischen Spielzeughundes an einen benachbarten mexikanischen Handwerker weiterleitet;<sup>280</sup> sei es als Erfahrungsmacher in ortsspezifischen Kunstprojekten wie *When Faith Moves Mountains* oder zeitlich nachfolgenden, sozial engagierten Projekten wie *Barrenderos*<sup>281</sup> (Mexico City, 2004), *Bridge/Puente*<sup>282</sup> (Key West/Havana, 2006) oder *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River*<sup>283</sup> (Straße von Gibraltar, 2008); oder sei es letztlich in Form von Nicht-Arbeit, die hier im Gehen als einer unproduktiven Praxis lokalisiert wurde.

Im nächsten Kapitel soll das *Wandern* und Zirkulieren von Ideen und Bildern auf immaterieller Ebene als Nicht-Arbeit von Alÿs untersucht werden, der immer wieder betont, dass sich

---

<sup>278</sup> Ebd.

<sup>279</sup> Eines der bekanntesten Beispiele sind wohl Rirkrit Tiravanijas Aktionen der 1990er Jahre, bei denen der Künstler dem MuseumsbesucherInnen thailändischen Mahlzeiten servierte, mit dem Ziel eines Dialogs zwischen Künstler und Publikum.

<sup>280</sup> Medina 2007a, S. 73.

<sup>281</sup> „A line of street sweepers pushing garbage through the streets of Mexico City until they are stopped by the mass of trash.” (Alÿs/Medina 2010, S. 141).

<sup>282</sup> „On 29 March 2006, the fishing communities of Havana and Key West were invited to line up their boats to send out a floating bridge between the United States and Cuba.” (Alÿs/Medina 2010, S. 159).

<sup>283</sup> „On 12 August 2008, a line of kids each carrying a boat made out of a shoe leaves Europe towards Morocco, while a second line of kids with shoe-boats leaves Africa towards Spain. The two lines will meet on the horizon.” (Alÿs/Medina 2010, S. 166).

seine Kunst in Form von mündlich überlieferten Erzählungen fortpflanzen soll. Alÿs versteht seine Kunst, die häufig aus prägnanten, sich in unser Gedächtnis einprägenden poetischen Gesten und Bildern besteht, als ein In-die-Welt-setzen von Gerüchten und urbanen Mythen, die sich durch mündliche Überlieferung und Hörensagen fortpflanzen sollen. Im Folgenden soll nun gezeigt werden, dass Alÿs seine Bilder als Werbemittel sowie seinen Namen als Marke für sich arbeiten lässt.

## V. VON DER MATERIELLEN ZUR IMMATERIELLEN PRODUKTION

### Materialität von performativer Kunst

Francis Alÿs thematisiert in seinen Werken Unproduktivität und Verschwendung auf mehreren Ebenen: erstens in seinen Spaziergängen hinsichtlich des verschwendeten Materials, das er während des Gehens als Spuren hinterlässt (siehe *The Leak* oder *Fairy Tales*); zweitens bei der Wahl des Gehens als künstlerische Methode, eine verschwenderische Praxis in einer auf Produktivität ausgerichteten Gesellschaft; sowie drittens in dargestellten Handlungen von sinnlos investierter Arbeitskraft und -zeit (*Song for Lupita*, *Paradox of Praxis I*, *The Rehearsal*, *When Faith Moves Mountains*). Unproduktivität und Verschwendung wird aber auch in seinen als Performances gekennzeichneten Werken auf einer übergeordneten medialen Ebene thematisiert. Denn performative Künste, die nur in der Gegenwart der Ausführung tatsächlich existieren, implizieren stets ein Moment der Verschwendung und Unwirtschaftlichkeit. Das fehlende materielle Produkt der Performance markiert „das Unverfügbare des künstlerischen Produzierens, das sich allein im Tun konstituiert.“<sup>284</sup> Erika Fischer-Lichte stellt in ihrer *Ästhetik des Performativen* fest: „Aufführungen verfügen nicht über ein fixier- und tradierbares materielles Artefakt, sie sind flüchtig und transitorisch, sie erschöpfen sich in ihrer Gegenwärtigkeit, d. h. ihrem dauerenden Werden und Vergehen [...]“.<sup>285</sup> Doch auch wenn die Performance selbst kein materielles Artefakt hinterlässt, so bleiben allerlei Relikte zurück, die wie Spuren der Aufführung gesammelt und ausgestellt werden können.<sup>286</sup> Die Spuren, die Alÿs bspw. in *The Leak* oder auch als Wasserspur in *Paradox of Praxis I* hinterlässt, können nicht

---

<sup>284</sup> Matzke 2011, S. 162.

<sup>285</sup> Fischer-Lichte 2004, S. 127.

<sup>286</sup> Ebd.

als Relikte der Performance gehandelt werden, da sie nicht dauerhaft sind. Die Witterung bewirkt ihr Verschwinden, womit sie letztendlich kein Beweis für die stattgefundene Aktion sind. Performative Kunst, die immer nur im Moment der Aufführung existiert und damit ephemere ist, ist auf die Dokumentation des Live-Ereignisses angewiesen, wenn sie als materielle Kunstware auf dem globalen Kunstmarkt zirkulieren und entlohnt werden soll.<sup>287</sup> Erst durch die Objektivierung des ephemeren Ereignisses in Dokumenten bleibt dieses rekonstruierbar und ist folglich in einem retrospektiven Blick historisierbar. Das Hier und Jetzt der Aktion ist immer schon vergangen, erst als „gefrorene Kunst“ ist diese repräsentational.<sup>288</sup> Die ehemals temporären Ereignisse werden zu „Kunst“ vergegenständlicht und zu Objekten gefroren.<sup>289</sup> Auf dem Kunstmarkt lassen sich diese Performance-Relikte dann regelrecht verhökern.<sup>290</sup>

Die Performances von Alÿs resultieren in vielfältigem Film- und Videomaterial, Fotografien, Postkarten, Zeichnungen sowie kleinen Gemälden, die dann gemeinsam als eine Art Sammlung von Relikten oder Souvenirs<sup>291</sup> ausgestellt werden können. Sie sollen nicht nur die Performance dokumentieren, sondern auch den gesamten Prozess hinter dem jeweiligen Projekt. Zu Objekten erstarrt landen diese in der Ausstellung, im Raum der Rezeption und letztendlich als Waren auf dem Kunstmarkt. In ihrem Gebrauchswert als Medien der Dokumentation eines Ereignisses erhalten sie im Austausch auf dem Kunstmarkt einen Tauschwert und werden Ware. Die Verwandlung der Ware in ein „sinnlich übersinnliches Ding“ macht ihren Fetischcharakter nach Karl Marx aus.<sup>292</sup> In Hinblick auf den Warencharakter des dokumentarischen Materials wird deutlich, dass es „den Überschuss an Geltung, den [es] als Ersatz für die Gegenwärtigkeit einer Aktion erlangt, auch als Ware besitzt“.<sup>293</sup>

---

<sup>287</sup> Amelia Jones stellt fest, dass selbst die intellektuelle Arbeit von KunsthistorikerInnen, die am Werk sind bestimmte Performance-KünstlerInnen in einem Kanon festzuschreiben, in Verbindung zu einem vom Markt aufgebauten Druck stehen: „after all, writing academic books and art criticism that substantiate particular performance careers is a practice itself linked to marketing.“ *Kunstkritik, -theorie und -geschichte* wird genau in Anlehnung an jene materiellen, warenhaften und letztlich statischen Dokumentationsträger geschrieben. Anhand dieser Objekte werden der Diskurs und schließlich die Historisierung der KünstlerInnen vollzogen. (Jones 2011, S. 20).

<sup>288</sup> Jones 2011, S. 26; Der Begriff „frozen art“ kommt von Robert Legorreta (zit. nach Jennifer Flores Sternad, *Cyclona and Early Chicano Performance Art. An Interview with Robert Legorreta*, in: *GLQ*, 12, 3:482, 2006).

<sup>289</sup> Jones 2011, S. 23.

<sup>290</sup> Janecke 2004, S. 20.

Anm.: Joseph Beuys hat die Beliebigkeit von Möglichkeiten Kunst in Kapital umzumünzen in seiner Installation „Das Kapital Raum 1970-1977“ im Internationalen Pavillon der Venedig Biennale 1980 zum Thema gemacht. Mit 30 Gegenständen und 50 Schautafeln versammelte Beuys alles, was er in jenen sieben Jahren von 1970 bis 1977 „vorgeführt, sichtbar gemacht und gedacht hat“ (Bätschmann 1997, S. 220).

<sup>291</sup> Smith 2003, S. 581.

<sup>292</sup> Marx 1975, S. 85 – 98 (4. *Der Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis*).

<sup>293</sup> Engelbach 2001, S. 30 (Anm. 63).

Der dingliche Weltbezug des Ereignisses liegt folglich in der Zukunft. Das Bild als requisitärer Gegenstand der Performance bestimmt damit posthum maßgeblich die Bildlichkeit der Performance.<sup>294</sup> Es darf angenommen werden, dass die performativen Arbeiten Alÿs‘ von der Kenntnis um diese Zusammenhänge von Ereignis, Dokumentation und Ware beeinflusst werden, indem schon die Aufführung auf ihre zukünftige Rezeptionsmöglichkeiten hin choreographiert wird. Der Künstler richtet diese nicht an ein Publikum vor Ort (Zeugen der Aktionen sind zufällige, unwissende Passanten), sondern direkt an die BetrachterInnen in den spezialisierten Kunst-Institutionen.

Eine Arbeit, in der Alÿs sich mit medienspezifischen Eigenschaften von Performance-Kunst und dem Trügerischen ihrer Dokumentation auseinandersetzt, ist die zweiteilige Performance und Videodokumentation *Re-enactements* (2000). Das Video der ursprünglichen und jenes der inszenierten Aktion werden in der Ausstellung synchron projiziert und sollen den BetrachterInnen die Mehrdeutigkeit von Dokumentation und Fiktion bewusst machen.<sup>295</sup> Das zweite Video, die getreue Nachstellung nach Drehbuch der ersten Performance, bezeichnete Alÿs in Hinblick auf die Verwischung von Dokumentarischem und Fiktivem als „Fiktionalisierung der Realität“<sup>296</sup> – Alÿs:

„Ich wollte unser heutiges Verhältnis zur Praxis der Performance hinterfragen, die ja gewöhnlich über ein anderes Medium verbreitet und vermittelt wird – was ja immer auch eine zeitliche Verschiebung, eine Verzögerung bedeutet. [...] es ging um die maximale Umsetzung dessen, was eine Performance ist: die Gleichzeitigkeit der Handlung selbst und ihrer Rezeption durch die Zuschauer wird zum *sine qua non* für das Genre. Genau diese Dimension hat die Performance in den meisten Fällen verloren: Heute tritt die Dokumentation an die Stelle des eigentlichen Ereignisses [...]“<sup>297</sup>

Alÿs ist sich darüber im Klaren, dass sich das dokumentarische Produkt über das ursprünglich performative Werk stellt. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass Alÿs mit diesem Umstand bewusst umgeht und diesen strategisch einsetzt. Die Dokumentation und Rezeption von performativer Kunst im Prozess der Entstehung mitzudenken, hatte schon vor Alÿs bei Performance-Künstlern wie Chris Burden einen hohen Stellenwert eingenommen.

---

<sup>294</sup> Janecke 2004, S. 11.

<sup>295</sup> Alÿs/Medina 2010, S. 109.

<sup>296</sup> Francis Alÿs im Interview mit Corinne Diserens, in: Diserens 2004, S. 95.

<sup>297</sup> Francis Alÿs im Interview mit Corinne Diserens, in: Diserens 2004, S. 97f.

## Strategien der Kontrolle über Distribution und Rezeption bei Chris Burden

Das spektakuläre Drehbuch von *Re-enactements* – Alÿs lief mit einer geladenen Waffe durch Mexico City – sollte laut Alÿs an die Performance *Shoot* (1971) von Chris Burden, in der sich der Amerikaner von einem Freund mit einem Gewehr in den Arm schießen ließ, anknüpfen.<sup>298</sup> Überhaupt lassen sich viele Parallelen zwischen Burdens künstlerischer Arbeit und Alÿs' Werken ziehen. Burden hat sich als einer von wenigen schon in den 1970er Jahren ungewöhnlich viele Gedanken über die nachträgliche Präsentation seiner Performances gemacht und die Bedeutung von Massenmedien für seine Kunst mit reflektiert. So dokumentierte er seine Auführungen mit wenigen ikonisch aufgeladenen Bildern, kurzen Texten oder Requisiten aus der Performance und reduzierte das Live-Ereignis auf einzelne, warentaugliche Objekte. Seine Performances hätten ein „einzelnes minimalistisches Bild kreiert, einen gefroren Moment, der die Essenz der reinen Aktion einfing“, so Paul Schimmel.<sup>299</sup> Burden wählte präzise aus, welches mythisch aufgeladene Foto sich in das kollektive Gedächtnis einbrennen sollte. Dabei ging es ihm keineswegs um die objektive Dokumentation des Ereignisses. Birgit Jooss meint zum Einsatz der Fotografie bei Burden sogar, er hätte „die Fotografie als Äquivalent – konzeptionell gesehen vielleicht sogar als Synonym – zur Skulptur“ etabliert.<sup>300</sup>

Ein gutes Beispiel für die ikonische Kraft seiner Performances und deren Dokumentation ist *Trans-Fixed* (1974; Abb. 34), eine Aktion, bei der sich Burden im kalifornischen Venice auf einen VW-Käfer nageln ließ. Das starke Bild des auf dem Auto gekreuzigten Künstlers wird in Assoziation mit der Kreuzigung Jesu zu einer religiös behafteten, ikonenhaften Darstellung. Nach der Aktion publizierte Burden lediglich zwei Fotos: ein Foto als Gekreuzigter und ein zweites seiner durchnagelten Hände. Diese wurden in der Ausstellung mit einem kurzen Begleittext, der die Performance beschrieb, wie Beweisfotos präsentiert. Barbara Engelbach sieht in der Pose des Gekreuzigten sowie in den gewählten Fotografien eine fetischistische Qualität: Die Pose diene als Surrogat für das Erleben des Schmerzes, während die zurückbleibende Fotografie die verlorene Präsenz der eigentlichen Aktion kompensiere.<sup>301</sup> Beides, Pose und Fotografie würden „den Verlust der Gegenwärtigkeit des Schmerzes und der Aktion“ kaschieren, indem der Mangel in Szene gesetzt werde.<sup>302</sup> Aber auch der VW-Käfer ist ikonisch aufgeladen, der nun als gleichsam heiliger Gegenstand des Industriezeitalters die Stelle

---

<sup>298</sup> Ebd., S. 97f.

<sup>299</sup> Schimmel 1988, S. 15.

<sup>300</sup> Jooss 2004, S. 122.

<sup>301</sup> Engelbach 2001, S. 29.

<sup>302</sup> Engelbach 2001, S. 29.

des Kreuzes eingenommen hat. Burden betonte, dass es ein Volkswagen hätte sein müssen, weil es der Wagen des Volkes, der Massen war.<sup>303</sup>

Burden entschied sich explizit für die Fotografie als dokumentarisches Mittel. Den Einsatz von Video lehnte er kategorisch ab, obwohl dieses, wie Engelbach anmerkt, Einblick in den Vorbereitungsprozess oder die Reaktion der Passanten, die Zeugen der auf der Straße stattgefundenen Aktion wurden, hätte geben können.<sup>304</sup> Die ausdrucksstarken Bilder bringen die Handlung der Aktion zwar auf den Punkt, sind jedoch auch gleichzeitig viel offener für die Imagination der RezipientInnen als es ein Video wäre. Die Fotografien dokumentieren zwar, sind aber auch gleichzeitig inszeniert, womit sie die Aktion einerseits beweisen und andererseits wieder in Frage stellen, indem sie einen interpretativen Raum für die BetrachterInnen öffnen. Die Aufzeichnungen wurden schon im Moment der Aufnahme wie historische Dokumente inszeniert, um später wie „Relikte“ des Ereignisses ausgestellt werden zu können. David Ross dazu: „[A]ware of the loss of the essential energy inherent in the simple documentation of an action, Burden set out to find a way to charge his recordings in a fashion that would restore or recharge the work’s auratic power.“<sup>305</sup> So bewahrte er auch die Nägel aus *Trans-Fixed* auf und präsentierte diese auf einem erhöhten Sockel wie heiliges Reliquiar, auf einem Samtkissen gebettet, hinter Plexiglas. Die Requisiten der Aktion sind damit zusätzliches dokumentarisches Material, „facts, that give credence to legend. To own – or even to view – a relic is to partake in art world mythology.“<sup>306</sup>

All diese Entscheidungen hinsichtlich der Dokumentation von Burdens Aktionen legen nahe, dass dieser bewusst auf deren fetischistische Qualität setzte. Die Fotografie und Relikte würden der Aktion, so Engelbach, „nachträglich zu einer Aufmerksamkeit und Deutung, die schon im Konzept angelegt war“, verhelfen.<sup>307</sup> Die mediale Vermittlung der Aktion spielte konzeptuell bereits im Vorfeld eine entscheidende Rolle, womit die spätere Vermarktung der Bilder zu einem wesentlichen Bestandteil des künstlerischen Produktionsprozesses geworden war. Die Distribution von Kunst und vor allem die eigene Kontrolle darüber nahm in Burdens Performance-Kunst einen hohen Stellenwert ein, so interessierte sich der Künstler sehr für das Medium Fernsehen, das ihm in den 1970er Jahren die Möglichkeit bot in kürzester Zeit eine große Masse an Menschen auch außerhalb des Kunstpublikums zu erreichen.<sup>308</sup>

---

<sup>303</sup> Burden zit. nach: Kuspit 1988, S. 37 (zit. nach Donald Carroll, Chris Burden. Art on the Firing Line, in: Coast, August 1974, S. 29).

<sup>304</sup> Engelbach 2001, S. 28 (Anm. 53).

<sup>305</sup> Ross 1988, S. 31.

<sup>306</sup> Ayres 1988, S. 47.

<sup>307</sup> Engelbach 2001, S. 31.

<sup>308</sup> vgl. *TV Ad* (1973-77); vgl. *Promo* (1976): 15- und 30-Sekunden-Spots, die das Format einer gängigen Fernsehwerbung hatten. Der Künstler ließ seinen Werbespot auf fünf verschiedenen Fernsehsendern in Los Angeles



Neben der Distribution seiner Kunst in unterschiedlichen Medien, kann auch die Spektakelhaftigkeit von Burdens großteils selbstzerstörerischen Aktionen der 1960er und 70er Jahre als Strategie der Selbstvermarktung gesehen werden. Denn nach den aufsehenerregenden Performances war der Künstler in aller Munde – Burden:

„[T]ake my getting shot in the arm, which is the big piece I’m famous for. I was able to do a piece of sculpture that didn’t take any material except a rifle, that was over in a split second and that basically existed by word of mouth. [...] But in terms of the media – and that includes word of mouth – it worked. And it worked a lot better than trying to outdo Painter X, who just had a retrospective at the Modern or something.“<sup>309</sup>

Burden hat also die mündliche Überlieferung als ein immaterielles Medium für die Verbreitung seines Werkes erkannt, das zusätzlich zu materiellen Relikten der Performance als Werbemittel instrumentalisierbar war. Das Erkennen der Strategie künstlerische Produktion auf immaterieller Ebene zu verbreiten, ist symptomatisch für künstlerische Praxen der 1960er und 1970er Jahre und eine Folgeerscheinung auf den Wandel der gesellschaftlichen Produktionsverhältnisse vom Fordismus zum Postfordismus (auf diesen Wandel soll im Abschnitt zu *immaterieller Arbeit* eingegangen werden).

### **Werkverbreitung bei Francis Alÿs**

In Chris Burdens Eigenkontrolle über die Distribution und Vermarktung seiner Kunst liegt die Parallele zu den Ambitionen von Francis Alÿs, sein Werk auf verschiedenste Weise zu verbreiten. Er bedient sich dabei ebenso ikonischen, sehr einprägsamen Bildern und nutzt alle möglichen Distributionskanäle aus, die zeitgenössische Kunstpraxis heute zu bieten hat.

Nach Godfrey lassen sich Alÿs‘ künstlerische Strategien anhand von zwei Begriffen analysieren: der „distillation“, womit Godfrey auf die reduzierte und vereinfachte Bildlichkeit seiner Aktionen sowie deren Beschreibung in Form von Aphorismen verweist; und der „proliferation“, ein Terminus, der Alÿs‘ Strategien zur Ausbreitung, Expansion oder Fortpflanzung seines künstlerischen Werks, umfassen soll.<sup>310</sup> Alÿs‘ Werkverbreitung funktioniert zu einem Großteil durch Bilder, die die jeweilige Idee oder Geschichte hinter den Performances oder

---

und New York ausstrahlen (Ross 1988, S. 33). Sein Spot bestand aus einer Auflistung von sechs männlichen Künstlern auf auditiver sowie textlicher Ebene: „Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rembrandt, Vincent Van Gogh, Pablo Picasso, Chris Burden“. Er machte dabei einerseits auf die Kommerzialisierung von Künstlerpersönlichkeiten in der Kunstwelt aufmerksam, andererseits machte er gleichzeitig Werbung für seinen eigenen Namen, welchen er zu „einer Ware“ (Burden zit. nach: Kuspit 1988, S. 37) machte.

<sup>309</sup> Burden zit. nach: Engelbach 1997, S. 191f (zit. nach Leo Rubinfini, *Through Western Eyes: Chris Burden et.al.*, in: *Art in America*, Vol. 66, Nr. 5, September/Okttober 1978, S. 75 – 82).

<sup>310</sup> Godfrey 2010, S. 10 - 16.

filmischen Arbeiten auf eine aussagekräftige Essenz reduzieren. Als ausdrucksstarke und einprägsame Destillate der Aktionen eröffnen sie gleichzeitig einen großen Spielraum für Interpretationen der RezipientInnen. Die Skripts und Bilder zu den Performances von Alÿs sind simpel und leicht zu verstehen. Selbst ohne visuelle Dokumentation, kann sich der Rezipient/die Rezipientin aus einer Nacherzählung der Aktion schnell ein eigenes Bild machen. *Paradox of Praxis I* etwa ist schnell erzählt und imaginiert – Alÿs selbst: “This guy pushed a block of ice from morning to dusk until it became a little puddle of water, you *can* see it. But you don’t really *need* to. And that’s a good scenario.”<sup>311</sup> Erst wenn die Handlungen seiner Performances kurz und bündig zusammengefasst werden können, seien diese seiner Ansicht nach gelungen: „If the script for a piece can be reduced to a few words, I have the sense that I’ve managed to join the maximal and the minimal at the same time, that I have arrived at the script’s essence.”<sup>312</sup> Einfache und nachvollziehbare Szenarien zu schaffen, bedeute für Alÿs eine Befreiung von der „Last der Dokumentation“.<sup>313</sup> Ist sie einfach genug, kann die Aktion ohne materiellen Träger fortexistieren. Für den Künstler ist dies eine Strategie, die die „freie Zirkulation des Produkts“ erlaubt, auf effektivere Weise als mit dokumentarischem Bildmaterial.<sup>314</sup> Das bedeutet nicht, dass er der Dokumentation entsagt, im Gegenteil diese ist immer Teil des Werks. Selbst *The Rumour*, eine Arbeit, die sich zwar auf rein mündlicher und immaterieller Ebene vollzog, wurde durch eine Fotografie dokumentiert. Alÿs geht es folglich nicht darum, ein völlig objektloses Werk zu schaffen. Er will seine Kunst vielmehr auf materieller und immaterieller Ebene in Umlauf bringen.

Die Handlung von *Paradox of Praxis I* ist nicht nur schnell verbildlicht, der Aphorismus *Sometimes doing something leads to nothing* (so der Untertitel der Arbeit), liefert auch schon eine auf den Punkt gebrachte Beschreibung mit. Auf die gleiche Weise funktioniert der Untertitel *Maximum Effort, Minimum Result* von *When Faith Moves Mountains*. Er beschreibt die Konsequenz der Handlung der angestrengt Schaufelnden für eine minimale Veränderung. Ist aber auch gleichzeitig wie ein allgemeines Gesetz formuliert, dass nicht nur auf diese spezielle Situation zutrifft. *When Faith Moves Mountains* ist auch auf bildlicher Ebene einfach vermittelbar. Eine Masse von 500 Menschen, die Schulter an Schulter schaufeln, um gemeinsam einen Berg um ein paar Zentimeter zu versetzen. Indem die TeilnehmerInnen ihre Erfahrung weitererzählten, solle sich das Werk auf einer immateriellen Ebene weiterverbreiten. Die Per-

---

<sup>311</sup> Francis Alÿs zit. nach: Conley 2011, S. 258.

<sup>312</sup> Francis Alÿs zit. nach: Faesler 2011, S. 66.

<sup>313</sup> “Perhaps my goal has always been to strip down my scenarios to a few words only, so they can be liberated from the burden of documentation, of its physical weight.” (Francis Alÿs im Interview, in: Faesler 2011, S. 67).

<sup>314</sup> „the free circulation of the product, which is more effective than the image” (Francis Alÿs im Interview, in: Faesler 2011, S. 67).

formance sollte als Geschichte weiterexistieren, oder auch als Fabel oder Märchen, in denen mit der Zeit Reales und Fiktion vermischt würden.<sup>315</sup> Neben der immateriellen Existenz der Aktion, sollte diese aber sehr wohl dokumentiert werden. So entstanden neben Videomaterial, Fotografien und einem Künstlerbuch auch zahlreiche Zeichnungen und kleine Gemälde, die Alÿs während des Projekts anfertigte. Diese sind nicht unbedingt Mittel der Dokumentation, aber mit dem Ereignis aufs engste verbunden, weil sie Spuren des künstlerischen Prozesses darstellen. Sie sind durch das mit ihnen verknüpfte Ereignis mythisch aufgeladen. Es geht nicht primär darum, wie sie aussehen, noch nicht einmal was sie wirklich zeigen, sondern dass sie im Zuge von *When Faith Moves Mountains* entstanden sind und aus der Hand von Francis Alÿs stammen.

Eine weitere Arbeit, die so mancherlei Erinnerungsstücke hinterlassen hatte, die dann als Gegenstände in den Ausstellungskontext gelangten ist die Aktion *The Loop* (1997; Abb. 35). Diese bestand aus einer regelrechten Weltreise, die der Künstler unternahm, als er beschloss von Tijuana nach San Diego zu reisen, ohne die mexikanisch-amerikanische Grenze zu überqueren.<sup>316</sup> *The Loop* war Teil der InSITE97, einer binationalen Kunstausstellung, mit dem Ziel Mexiko und die USA auf künstlerischer Ebene zusammenzubringen. Vierzig internationale KünstlerInnen wurden eingeladen, entsprechende Installationen im öffentlichen Raum zu gestalten, die die beiden Länder und deren Grenze zum Thema machten.<sup>317</sup> Alÿs' Aktion veranschaulichte dabei auf der einen Seite die Schwierigkeiten mexikanischer StaatsbürgerInnen die Grenze in die USA zu passieren, und war auf der anderen Seite eine Parodie auf das Phänomen des „nomadischen Künstlers“, einem Trend der in den 1990er Jahre aufgekommen war.

Das Vorhaben von *The Loop* hätte knapp und bündig in einem Satz oder mit einer Linie auf einer Karte nacherzählt bzw. nachgezeichnet werden können. Alÿs sammelte jedoch auf der Reise eine Vielzahl von Souvenirs, die er anschließend in der CICUT Bibliothek in der Grenzstadt Tijuana ausstellte. Auch die Konversation, die er per Email mit einem Kurator der InSITE führte, wurde wie eine Art Reisetagebuch in der Ausstellung präsentiert. Allerlei Re-

---

<sup>315</sup> Wie Carlos Basualdo bemerkt, sind Fabeln nichts anderes als ein „curious mix of reality and fiction, a truth half told in a world of half-truths, that questions the truthfulness of reality itself.“ (Basualdo 1999, S. 106).

<sup>316</sup> Start am 1. Juni 1997 in Tijuana. Von dort nach Mexico City, Panama, Santiago, Auckland, Sydney, Singapur, Bangkok, Rangoon, Hong Kong, Shanghai, Seoul, Anchorage, Vancouver, Los Angeles. Ende am 5. Juli 1997 in San Diego.

<sup>317</sup> Zu den verschiedenen Projekten während der InSITE97 und zur Geschichte von öffentlicher Kunst an der mexikanisch-amerikanischen Grenze vgl. José Manuel Valenzuela Arce, *Forms of Resistance, Corridors of Power: Public Art on the Mexico-U.S. Border*, in: Gerardo Mosquera/Jean Fisher (Hgg.), *Over Here: International Perspectives on Art and Culture*, New York 2004, S. 154 – 181.

likte der Reise fanden also als passivierte Ausstellungsgegenstände Eingang ins Museum und konnten als Teil der Aktion bewundert werden.

Alÿs interessiert nicht nur die Zirkulation von Geschichten durch mündliche Überlieferung auf immaterieller Ebene, sondern auch jene von Gegenständen und Waren in einem wirtschaftlichen System. In *Seven Lives of Garbage* (Mexico City, 1995; Abb. 36) etwa widmet sich der Künstler der Funktionsweise von Subökonomien, wie die des Second-Hand-Handels, auf denen sich die Gesellschaft eines Entwicklungslandes wie Mexiko zum Teil stützt.<sup>318</sup> Ausgangspunkt war die in Mexico City geläufige Annahme, dass jedes Stück Müll sieben Stationen durchlaufe, bis es auf der Deponie lande.<sup>319</sup> Zur Überprüfung hat Alÿs sieben kleine, unterschiedlich bemalte Skulpturen in sieben verschiedenen Bezirken der Stadt weggeworfen. Die folgenden Monate und Jahre hat er diverse Flohmärkte durchstöbert, auf der Suche nach jenen sieben Skulpturen. Zwei davon hat er bereits gefunden.

Auch in *The Swap (Trueque)* (Mexico City, 1996; Abb. 37) ging es um alternative Formen ökonomischer Zirkulation, hier im Speziellen um auf direkten Warenaustausch basierenden Handel. Der Künstler machte das U-Bahn-System für einen Tag zu einem „Netzwerk von nomadischen Händlern“. <sup>320</sup> Alÿs begab sich für einen Tag in den „Untergrund“, in U-Bahn-Stationen, um Gegenstände mit anderen Fahrgästen zu tauschen. Am Ende des Tages hatten zahlreiche Objekte den Besitzer gewechselt. Sowohl *Seven Lives of Garbage* als auch *The Swap* seien laut Medina Untersuchungen von alternativen ökonomischen Systemen, die sich in einer städtischen Gesellschaft formieren und Folgeerscheinungen von sozialen und finanziellen Katastrophen eines Landes darstellen würden, in welche es durch die globale Ökonomie immer wieder hineinversetzt werde.<sup>321</sup>

---

<sup>318</sup> Alÿs/Medina 2010, S. 69.

<sup>319</sup> Alÿs/Medina 2010, S. 69.

<sup>320</sup> Alÿs/Medina 2010, S. 75.

<sup>321</sup> Alÿs/Medina 2010, S. 75.

## Das Objekthafte im Dienste des Performativen: Malerei als Einnahmequelle und Mittel zur Werkverbreitung

Francis Alÿs' sozial und politisch motivierte Aktionen und deren filmische Verarbeitung entstehen zum Großteil aus Eigenfinanzierung. Um die Aktionen, die als verbalisierte Geschichten fortexistieren sollen, realisieren zu können, produziert Alÿs Kunstwaren, durch deren Verkauf seine Arbeiten erst finanziert werden. Das können etwa handgezeichnete Blätter zur Vorbereitung seiner Loop-Animationen sein (zum Beispiel zu *Song for Lupita* Abb. 38), die seine Hauptgalerie *David Zwirner* in New York dann in Editionen von vier Stück an SammlerInnen von Videokunst verkauft.<sup>322</sup> Eine weitere Einnahmequelle zur Finanzierung seiner Projekte, die Alÿs auch explizit als Zusatzeinkommen betrachtet, sind zahlreiche, kleinformatische Gemälde (Abb. 39) – meist Öl, Enkaustik oder Crayon auf Holz – die er während des Realisierungs- und Denkprozesses seiner Aktionen herstellt. In einem Interview betonte Alÿs 2010 die Bedeutung seiner Malerei für die Finanzierung anderer Projekte, um als Künstler weitestgehend unabhängig arbeiten zu können:

„The luxury of my position is that I work very little on commission. I'm my own producer, so I can always decide that something is valid, or something is not valid and should be destroyed. This is probably the last role of painting in my practice: my economy is very much based on the sales of the paintings, which allows me to preserve this freedom in the other parts of my work.“<sup>323</sup>

Alÿs sieht in den Gemälden „punctuations within the production of the big events“, und erwartet eigentlich nicht viel von diesen, außer, dass die Leute durch seine Malerei in Kontakt mit den Videos kommen.<sup>324</sup> Er nutzt diese also als Mittel der Kommunikation mit dem Publikum. Seine Gemälde und Zeichnungen sind sehr einfach gestaltet, auf ein Minimum reduziert und im Stande sich durch ihre Klarheit schnell im Gedächtnis der BetrachterInnen einzunisten. Indem sie plakativ die Essenz von Handlungen auf den Punkt bringen, verlangen sie nach einer raschen Interpretation der RezipientInnen und eröffnen eine Bandbreite an möglichen Assoziationen. Stilistisch zeugt die Malerei und Zeichnung von Alÿs nicht unbedingt von hoher Handwerkskunst. Sie ist gekennzeichnet durch einfache Linien und – wie Midori Matsui feststellt – von einer „studied artlessness“<sup>325</sup>.

Alÿs' Malerei ist vor allem von der Werbeästhetik der Straßen Mexico Citys und den Schildern der *Rotulistas* inspiriert. Als gelernter Architekt sei Alÿs auf der Suche nach einer eigenen Ikonographie gewesen. In der Bildlichkeit und der kommunikativen Stärke von Werbung

---

<sup>322</sup> Thornton 2010.

<sup>323</sup> Francis Alÿs in einem Interview, in: Milliard 2010.

<sup>324</sup> Francis Alÿs zit. nach: Loos 2011.

<sup>325</sup> Matsui 2005, S. 14.

habe er ein angemessenes Mittel gesehen um mit dem Publikum in Kontakt zu treten. Alÿs erkannte in einer klaren Bildsprache seiner Malerei eine Möglichkeit, die BetrachterInnen besser für seine Arbeiten erreichen zu können.<sup>326</sup> Die Bildsprache der *rótulos* habe Alÿs durch ihre Kommunikationsstärke und Einfachheit in seiner malerischen Arbeit stark beeinflusst.<sup>327</sup> 1993 veranlasste die Arbeit der Straßenschildmaler Alÿs zu dem großangelegten, kollaborativen Projekt *Sign-Painting-Project*. Dies war auch das Jahr, in dem Alÿs begann seine skulpturalen Ideen, Aktionen und Spaziergänge in Form von Gemälden zu dokumentieren.<sup>328</sup> Die Malerei stellte ein Repräsentationsmedium dar, dessen Codes in einem viel weiteren sozialen Kreis erkannt würden, als die der Skulptur.<sup>329</sup> Um eine intersubjektive Erfahrung herzustellen, die über den Kreis der Kennerschaft von Kunst hinausgehen solle, habe Alÿs laut Medina bei einer Bildsprache angesetzt, wie man sie beispielsweise in Heiligen-Darstellungen vorfinde.<sup>330</sup> Bei der Wahl seiner ikonographischen sowie stilistischen Mittel in der Malerei war deren Kommunizierbarkeit ausschlaggebend.

Auch bei seinem Projekt *Reel Unreel*, das für die dOCUMENTA 13 im afghanischen Kabul realisiert wurde, hat Alÿs eine Vielzahl an kleinen Gemälden produziert. Während das Video für die Dauer der Documenta in Kabul gezeigt wurde und anschließend im Internet zum Download bereit stand, stellte Alÿs die dazugehörigen kleinen Malereitafeln in Kassel aus. In einer sehr zurückhaltenden Präsentation in den Räumlichkeiten der alten Bäckerei, waren diese wie kleine Souvenirs von der Reise nach Kabul an der Wand befestigt (Abb. 40). Die Bildträger, deren Leinen an den Rändern zum Teil ausgefranst war, unterstrichen mit ihrer äußerlichen Erscheinung den Eindruck, die Bilder seien während des Aufenthalts entstanden. Die kleinen Tafeln provozieren die Vorstellung von einem mobilen Künstler, der im sandigen Afghanistan Notizen in Form von Malereien macht. Das kleine Format seiner Leinwände, das er seit Anfang der 1990er Jahre verwendet, wählte Alÿs aufgrund des einfacheren Transports. Er ist damit flexibler und stets bereit, um Eindrücke festzuhalten, aber vor allem um produktiv

---

<sup>326</sup> „The paintings are a way to trap the viewer.” (Francis Alÿs zit. nach Loos 2011).

<sup>327</sup> Medina 1997, S. 46.

<sup>328</sup> Medina 1997, S. 43.

<sup>329</sup> Medina 1997, S. 43.

<sup>330</sup> Ebd; Alÿs ist besonders von Darstellungen der Heiligen Fabiola fasziniert und sammelt schon seit Jahrzehnten Portraits der Heiligen. Jean-Jacques Henner hat 1885 mit einer Darstellung Fabiolas eine ganze Darstellungstradition losgetreten. Die Komposition von Henners Bild, die Fabiola im seitlichen Profil, in leuchtend rotem Gewand gehüllt zeigt, fand in einer immensen Anzahl an Kopien ihr Fortleben und wurde zur Vorlage für die Portraitierung der Heiligen. Alÿs hat es mittlerweile zu einer Sammlung von über 100 Exemplaren von Fabiola-Portraits gebracht und präsentiert das Konvolut an Bildern in Ausstellungen. Vgl. Francis Alÿs. Fabiola (Kat. Ausst., Haus zum Kirschgarten/Schaulager, Basel 2011), Basel 2011.

zu sein. Das Format ermöglicht ihm eine ständige Herstellung von Relikten seiner Projekte, die zudem gut verkäuflich sind und seine weitere künstlerische Arbeit finanzieren.

Die Malereien dienen Alÿs nicht nur zur Finanzierung oder dazu, den Entstehungsprozess offen zu legen. Wie die Videos und Fotografien sind die Malereien ein Medium, um Alÿs' performative Werke mit sozialkritischem Charakter in Distributionskanäle einzuspeisen und damit im Stande, ein bestimmtes Bild des Künstlers zu kreieren und als vermarktbare Image zu etablieren.

### **Das Immaterielle im Dienste des Objekthaften**

Alÿs verfolgt sein Interesse an einer Verbreitung seiner Werke auch jenseits der üblichen Distributionswege, die das Ausstellen im Galerie- und Museumskontext zu bieten hat. Postkarten zur freien Entnahme, die die Essenz bestimmter Aktionen herausstellen (Abb. 41), im Katalog inkludierte DVDs seiner Performances oder kostenloses Herunterladen der Videoarbeiten, die auf seiner Homepage zur Verfügung stehen, sind Beispiele für den Umgang Alÿs' mit den Produkten seiner Kunst. Außerdem gelingt es ihm sehr geschickt, verschiedenste Vehikel der Kunstwelt – etwa Kunstzeitschriften wie das *Artforum*<sup>331</sup> – zu seinem Vorteil zu nutzen, wenn Artikel zu laufenden Projekten veröffentlicht werden, in denen der Künstler oder sympathisierende KuratorInnen sich zu diesen äußern und wie Promotoren seiner Kunst auftreten. Besonders einflussreich ist in den vergangenen 20 Jahren Cuauhtémoc Medina gewesen, der in zahlreichen Artikeln und Texten die Rezeption von Alÿs' Werk auf argumentativer Ebene bestimmt hat.

Das dokumentarische Material – sein „product for export“<sup>332</sup> wie Alÿs es in einem Interview in Zusammenhang mit *When Faith Moves Mountains* nannte – ermöglicht seine sozial motivierten Projekte, welche selbst keinen direkten kommerziellen Charakter haben und seinem Publikum frei zugänglich sein sollen. Der Großteil seiner Videos ist dementsprechend auf seiner offiziellen Homepage [www.francisalys.com](http://www.francisalys.com) entweder als Online-Stream oder kostenloser Download als Public Domain Video – öffentliches Eigentum also – verfügbar. Godfrey sieht in der freien Zugänglichkeit von Alÿs' Videos im Netz ein politisches Potential, da er damit eine „Demokratisierung von Information“ vorantreibe, wenn seine Arbeit von der brei-

---

<sup>331</sup> vgl. „Francis Alÿs talks about *When Faith Moves Mountains*“ (*Artforum*, Summer 2002) oder Mark Godfrey, „Walking the Line“ im Zuge der Aktion *Bridge/Puente* (2006) ebenfalls im *Artforum* (Mai 2006).

<sup>332</sup> Francis Alÿs in: *Shoulder to Shoulder. A Conservation between Gerardo Mosquera, Francis Alÿs, Rafael Ortega and Cuauhtémoc Medina*, in: Alÿs/Medina 2005, S. 66.

ten Öffentlichkeit betrachtet und genutzt werden könne.<sup>333</sup> Jedoch ist die Verbreitung im Netz nicht nur als politisch (idealistisch bzw. gemeinnützig), sondern auch als wirtschaftlich motiviert zu deuten. Alÿs nutzt das Netz strategisch als Distributionsform und damit komplementär zur Warenzirkulation der objekthaften Kunst. Dass er seine Videos zur freien Verfügung stellt, kann eben auch bedeuten, er betreibe im Netz vor allem die Imagebildung seiner selbst, die wiederum eng in Verbindung steht mit dem Verkaufserfolg seiner objekthaften Relikte. Damit promoten nicht nur die Malereien seine Performances, sondern vor allem auch umgekehrt, die filmisch dokumentierten Performances den Verkauf der Malerei. Mit der neuen Distributionsform des Netzes generiert er zusätzliches symbolisches Kapital, welches sich in den zum Verkauf stehenden Objekten akkumuliert und damit eine Steigerung von Wert bedeutet. Es handelt sich mit dem Internet und dem mit Gegenständen handelnden Kunstmarkt um zwei mittlerweile aufs engste verschränkte Ebenen. Eine freie Verfügbarkeit und Verbreitung im Netz bedeutet keinesfalls eine monetäre Entwertung des künstlerischen Produkts, im Gegenteil sie macht das Produkt vielmehr populärer und verwertbarer. Eine Netzdemokratie wie Godfrey sie dem Künstler anrechnet, wird damit durch die fortgeführte Warenförmigkeit der Objekte auf einer anderen Ebene entkräftet.

Was Alÿs mit der immateriellen Präsenz seiner Werke im Internet erreicht, ist ein größeres Publikum, das nun eher mit der Kunst konfrontiert wird und nicht mehr ins Museum oder in die Galerie zu gehen hat. Es wird nicht mehr nur ein kleiner, ausgewählter Kreis an Kunstinteressierten erreichbar, sondern eine breitere Öffentlichkeit.<sup>334</sup>

Alÿs nutzt verschiedenste Distributionskanäle, um die Verbreitung seines künstlerischen Werks voranzutreiben. In dieser künstlerischen Auseinandersetzung mit Fragen von Distribution liegt ein *postkonzeptueller* Ansatz. Die Verbreitung von Kunst auf einer immateriellen Ebene hatte sich bereits in der konzeptuellen Kunst angebahnt, deren Hauptmerkmal eine Dematerialisierung des Kunstobjekts war. Die Problematisierung von institutionellen Bedingungen in der Konzeptkunst widerspricht Auffassungen, diese als eine vergangene Bewegung

---

<sup>333</sup> Godfrey 2010, S. 15.

<sup>334</sup> Ebenfalls gegen eine Nutzung des Netzes auf demokratische, gemeinnützige Weise spricht, dass der Zugang ins World Wide Web nicht für jedermann möglich ist. Nur wer sich einen Anschluss und die benötigten Tools beschaffen kann, zählt zu Alÿs' Publikum im Netz. Carlos Vidal stellt in seinem Text „Globalization or Endless Fragmentation?“ fest: „Even if we accept that this new democratization of alternative voices, albeit fragmented to an absurd degree, can take place within any financially controlled arena (as cyberspace is to a large extent), we have to face the limited access to technology that is still commonplace in our globalization of interests.“ (Vidal 2004, S. 34).



zu betrachten, die sich vor allem durch eine *aesthetic of administration*<sup>335</sup> auszeichnete. Die Autoren von „Art After Conceptual Art“ widersprechen Behauptungen, dass die *Conceptual Art* als „künstlerische Strömung lediglich der Stil einer bestimmten Zeit gewesen sei, der ein für alle Mal vorbei“ sei.<sup>336</sup> Sie stellen hingegen fest, „dass die Konzeptkunst, wenn auch in stark reformulierter Form, besser denn je“ gedeihe.<sup>337</sup> „Postkonzeptuelle Erscheinungen“ hätten „jene spezifischen Orte und Praktiken, die der Ausstellung und der Distribution von Kunst gewidmet waren, mit der Beschaffenheit der sozialen und politischen Gemeinschaft in Verbindung gebracht“.<sup>338</sup>

Für die aus dem lateinamerikanischen Raum stammende Kunsthistorikerin Mari Carmen Ramírez umfasst der Begriff der Konzeptkunst „strategische Gegendiskurse, deren schwer fassbare Taktiken sowohl die Fetischisierung von Kunst als auch ihre Produktions- und Distributionssysteme in der spätkapitalistischen Gesellschaft in Zweifel ziehen.“<sup>339</sup> Regional lassen sich jedoch Unterschiede zwischen nordamerikanischen, europäischen und lateinamerikanischen konzeptuellen Kunstpraxen ausmachen. Was konzeptuelle Positionen Lateinamerikas vor allem auszeichnet, ist die Analyse der Beziehung dieser zu ihrem gesellschaftspolitischen Kontext. Diese Auseinandersetzung bildet für Ramírez die Erweiterung zur nordamerikanischen Version von Konzeptkunst, die mit einer starken Kritik an der institutionalisierten Kunstszene einem selbstreferenziellen Prinzip gefolgt sei.<sup>340</sup> Das Kennzeichen konzeptueller Praktiken lateinamerikanischer Prägung sei das aktive Engagement für „das Reale“, wo nicht das selektierte Kunstpublikum zur Zielscheibe wurde, sondern die Öffentlichkeit.<sup>341</sup> Lateinamerikanische KünstlerInnen wie Léa Lublin, Lygia Clark und Hélio Oiticica entwickelten schon früh Modelle der Partizipation und Interaktion, interessierten sich für das Verhältnis von Körper und Gesellschaft und kämpften für die Befreiung des individuellen Körpers von verinnerlichten Restriktionen.<sup>342</sup>

In diesem Kontext sind Alÿs‘ postkonzeptuelle Strategien zu betrachten, die mit dem arbeiten, was der öffentliche Raum zu bieten hat. Diese von politischen und gesellschaftlichen Strukturen geformte (lateinamerikanische) Öffentlichkeit bildet die Bühne seiner Performances, Orte, wo der Künstler und sein Publikum sich zufällig begegnen. Der Einfluss der lateinamerikani-

---

<sup>335</sup> vgl. Benjamin H.D. Buchloh, *Conceptual Art 1962-69: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, in: *October*, Nr. 55, Winter, 1990, S. 105 – 143.

<sup>336</sup> Alberro 2006, S. 14.

<sup>337</sup> Ebd.

<sup>338</sup> Ebd.

<sup>339</sup> Ramírez 2000, S. 63.

<sup>340</sup> Ramírez 2000, S. 69.

<sup>341</sup> Ramírez 2000, S. 69ff.

<sup>342</sup> Buchmann 2007, S. 31.

schen Kunstgeschichte auf Alÿs' Werk darf nicht unterschätzt werden<sup>343</sup>, gleichzeitig ist aber zu bedenken, dass den Ausgangspunkt seiner künstlerischen Laufbahn ein westeuropäisches Verständnis von Kunst bildet.

### **Die Dematerialisierung des Kunstobjekts im Konzeptualismus**

In den 1960er Jahren hat sich die Öffnung der Kunst für ein breites Publikum bereits abgezeichnet, so konstatierte Allan Kaprow 1964, die Kunst würde sich mehr und mehr an „a large diffused mass, soon to be called the public-in-general“<sup>344</sup> richten. Bestrebungen einer Demokratisierung von Kunst sind nicht erst mit dem Internet aufgekommen, schon in der konzeptuellen Kunst war dies als Arbeit in den Distributionssystemen angestrebt worden. Vertreter der amerikanischen *Conceptual Art* wie Lawrence Weiner<sup>345</sup> oder Mel Bochner<sup>346</sup> konstituierten das künstlerische Werk in der Idee und legten den Fokus auf die intellektuelle Arbeit innerhalb des Prozesses künstlerischer Produktivität. Das Konzept als ein Potential von Produktion reichte aus, die Ausführung eines Objektes war dabei als zweitrangig angesehen worden. Der historische *Konzeptualismus*<sup>347</sup> zeichnete sich vor allem dadurch aus, dass er Kategorien der Rezeption, Distribution und Präsentation zum Gegenstand und Verfahren von visueller Kunst machte.<sup>348</sup> Hauptmerkmal konzeptueller Kunstpraxen der 1960er war die Entwicklung hin zu einer *Dematerialisierung von Kunst*, die erstmals 1968 von Lucy Lippard und John Chandler in ihrem Essay „The Dematerialization of Art“<sup>349</sup> als These formuliert wurde. Traditionelle Medien der Kunst, wie die Malerei oder Skulptur, traten mehr und mehr in den Hintergrund und mussten temporären und nichtvisuellen Darstellungsmitteln weichen. Das Werk konstituierte sich nun in linguistischer Form, als ortsspezifische Performance, als situative Pra-

---

<sup>343</sup> Eine Analyse von Alÿs' Werk in Zusammenhang mit lateinamerikanischen, konzeptuellen Praxen ist von besonderem Interesse. Seine Auseinandersetzung mit der Zirkulation von Information und Waren könnte bspw. mit Cildo Meireles' Arbeit „Eingriffe in ideologische Kreisläufe“ (1970) untersucht werden.

<sup>344</sup> Kaprow 1964, S. 54.

<sup>345</sup> Weiner schuf linguistisch definierte Arbeiten in Form von Zertifikaten. Die Produktion des Zertifikats konnte dabei allerlei Formen annehmen, deren Ausführung nicht mehr in Weiners Hand lag.

<sup>346</sup> Die Ausstellung Bochners *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art* (1966) bestand aus mehreren Ordner mit „Zeichnungen“ von KünstlerkollegInnen wie Donald Judd oder Eva Hesse. Judd steuerte bspw. eine Rechnung für Schweißerarbeiten bei.

<sup>347</sup> Begriff des *Konzeptualismus* wurde von Luis Camnitzer vorgeschlagen, um noch besser als der Begriff der *Conceptual Art* zu markieren, dass es sich hier um ein synthetisches und keinesfalls ideologiefreies Konstrukt handelt. Der Begriff des *Konzeptualismus* vermag der Heterogenität seiner Entstehungs-, Erscheinungs- und Etablierungsformen gerecht zu werden (Buchmann 2007, S. 31).

<sup>348</sup> Buchmann 2007, S. 11.

<sup>349</sup> Lippard/Chandler 1999 [1968], S. 46 – 50. Siehe auch: Lucy R. Lippard/John Chandler, *The Dematerialization of Art*, in: *Art International*, 12, 1968, S. 31 – 36; Lucy Lippard, *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York 1973.

xis oder als auf Partizipation angelegte Aktionen mit Eventcharakter. Konzeptuelle Kunst war offen für den Gebrauch verschiedenster Medien geworden, denn was zählte, war „nicht das historische Pathos und das Prestige eines Mediums, sondern das Konzept des Umgangs mit Information“.<sup>350</sup> Avantgardistische Kunst der 1960er Jahre interessierte sich nun mehr für die Darstellung von Ideen und Information, als für die Produktion von Objekten in einem handwerklichen Prozess. Lippard und Chandler sahen im verlorengegangenen Interesse an materieller Herstellung von Kunst, die Entwicklung hin zu einer entmaterialisierten Kunst, in der das Objekt obsolet werde: „Such a trend appears to be provoking a profound dematerialization of art, especially of art as object, and if it continues to prevail, it may result in the object's becoming wholly obsolete.“<sup>351</sup> Die beiden sahen Werke, die etwa aus linguistischen Propositionen bestanden, nicht als Dinge an, sondern als Symbole und Repräsentationen von Dingen.<sup>352</sup> Dabei vergaßen sie allerdings, dass diese als Träger von Information ebenso einen materiellen und objekthaften Status einnahmen. „Dematerialisierung“ bedeutete nicht die Auflösung oder das Verschwinden des Kunstobjekts, sondern vielmehr eine Neudefinition der Rolle des Objekts als Bedeutungsträger, wie die Autoren im Katalog zur Ausstellung „Global Conceptualism“ (1999), die einen wichtigen Beitrag zur Unterscheidung von regionalen Ausprägungen konzeptueller Kunst leistete, feststellten.<sup>353</sup> Das traditionelle, handgefertigte Kunstobjekt wurde durch Materialien aus der modernen Medienkultur, Reproduktionstechnologien sowie dem Printwesen ersetzt. Sabeth Buchmann schlägt deshalb in einem kritischen Bezug auf Lippards und Chandlers Dematerialisierungsthese vor, „von einem Wechselverhältnis zwischen ‚immateriellen Objekten‘ und einer Materialisierung des Medialen zu sprechen“.<sup>354</sup> Sie wirft den beiden eine Orientierung an formalistischen Konzepten der Malerei und Skulptur vor.<sup>355</sup> Es geht in Anlehnung an Buchmann jedoch nicht um eine Debatte über den Grad der Materialität des ästhetisch gefassten Mediums, sondern vielmehr um seine „informationsbezogene ‚Reformatierung‘“.<sup>356</sup>

---

<sup>350</sup> Stemmrich 2003, S. 43 – 54.

<sup>351</sup> Lippard/Chandler 1999 [1968], S. 46. Was im angloamerikanischen Raum von Lippard und Chandler als „Dematerialization of Art“ theoretisiert wurde, hat der peruanische Kritiker Juan Acha für die kolumbianische und mexikanische Kunst unter dem Begriff *no-objetualismo* subsumiert (Juan Acha, *Teoría y práctica no-objetualistas en América Latina*, in: *Ensayos y ponencias Latinoamericanistas*, Caracas 1984, S. 221 – 242). Damit beschrieb Acha eine Kunst, die nicht auf Gegenständen basierte, für allerlei Formen von experimenteller Kunst wie Installation, Performance, Konzepte stand und damit den Fetischcharakter von Kunst zu überwinden versuchte (Ramírez 2000, S. 67).

<sup>352</sup> Lippard/Chandler 1999 [1968], S. 49.

<sup>353</sup> Camnitzer/Farver/Weiss 1999, S. VIII.

<sup>354</sup> Buchmann 2012, S. 145.

<sup>355</sup> Buchmann 2012, S. 145.

<sup>356</sup> Buchmann 2012, S. 148.

Das Phänomen der Entmaterialisierung des Kunstobjekts hat ihre Wurzel in dem von Marcel Duchamp entwickelten Konzept des Readymade. Die Signatur des Künstlers/der Künstlerin auf einem gewöhnlichen, massenproduzierten Objekt genügte, um es als ein Kunstwerk auszuweisen und in die Institution, und damit in das Feld der Kunst einzuschleusen. In den späten 1950er Jahren kam es zu einem Wiedererwachen der Rezeption von Marcel Duchamps Theorien, der zum Vater der avantgardistischen Kunst der 1960er hochstilisierte wurde. Besonders einflussreich auf die Avantgarden wurde der 1957 von Duchamp in Houston abgehaltene Vortrag „The Creative Act“, in dem dieser den Künstler als ein „mediumistic being“ definiert hatte.<sup>357</sup> Nach Duchamp wird der kreative Akt nicht alleine vom Künstler (der Künstlerin) vollzogen, sondern erst durch den Betrachter, der durch seine Interpretation, das Werk in Kontakt mit der Nachwelt bringt. Der Künstler ist damit in einer vermittelnden Position zum Rezipienten, ein zwischen Werk und Rezeption geschaltetes „mediumistisches Wesen“. Duchamp war der Ansicht, dass die Bedeutung eines Werkes nicht auf einer bewusstseinsgesteuerten Intention des Künstlers beruhe, sondern sich „erst im Zurücktreten des Künstlers von der auktorialen Aufsicht über ein Werk entfalten könne“.<sup>358</sup> Er glaubte nicht an eine „kreative Funktion des Künstlers“, sondern sah in diesem vielmehr einen „Mensch wie alle anderen“.<sup>359</sup> Er mache gewisse Sachen, aber auch Geschäftsmänner machten gewisse Sachen.<sup>360</sup> Duchamp hatte sich damit insbesondere gegen die Selbstinszenierung der Vertreter des Abstrakten Expressionismus gestellt und (zehn Jahre vor Roland Barthes‘ „Der Tod des Autors“) für einen rezeptionsästhetischen Werkbegriff ausgesprochen.

Duchamps Ausführungen entsprechend beschränkten sich die KünstlerInnen der 1960er Jahre nun nicht mehr nur auf die Herstellung von Objekten, sondern waren auf der Suche nach „neue[n] Formen künstlerisch-diskursiver Autorschaft“<sup>361</sup>. Für Vito Acconci bspw. entsprachen seine und die Arbeiten seiner ZeitgenossInnen weniger dem Status von Objekten, sondern vielmehr dem von Distributionssystemen:

„We provided nothing to sell; therefore, the gallery couldn’t function as a store. Our work was in the mode not of objects but of a distribution system. There was no need any more for a center, so the New York art world would have to collapse. The center would be replaced by a system of

---

<sup>357</sup> vgl. Marcel Duchamp, The Creative Act (1957), (29.12.2012), URL: [http://www.ubu.com/papers/duchamp\\_creative.html](http://www.ubu.com/papers/duchamp_creative.html); aus: Robert Lebel, Marcel Duchamp, New York 1959, S. 77 – 78.

<sup>358</sup> Buchmann 2006a, S. 14f.

<sup>359</sup> Marcel Duchamp zit. nach Cabanne 1972, S. 10.

<sup>360</sup> Ebd.

<sup>361</sup> Buchmann 2006a, S. 15.

mapping and reproduction and reportage and rumor. But we miscalculated. What we did instead was cause the 1980s.“<sup>362</sup>

Künstlerische Arbeit manifestierte sich nun in distributiven Systemen und stellte damit vor allem eine Kritik am Warenstatus von Kunst dar, dem man zu entgehen versuchte, indem die Produktion von Objekten vermieden wurde. Künstlerische Praxis sollte nicht auf den Verkauf von Gegenständen ausgerichtet sein, sondern auf die Zirkulation von Zeichen.<sup>363</sup> KünstlerInnen verfolgten nun eine strategische Distribution ihres Werks in Form von Informationen, was jedoch „mit einer verstärkten (medialen) Präsenz bzw. Repräsentation des künstlerischen Produzenten einher“ ging.<sup>364</sup> Kunst wurde nun nicht mehr nur durch Objekte promotet, sondern das Image der Künstlersubjekte gewann an Bedeutung und wurde durch gesetzte Zeichen kreiert und beworben. Die Bemühungen konzeptueller Kunstpraxen gegen einen Warenstatus von Kunst mussten damit scheitern, denn auch der Moment der Konzeptualisierung ist nicht von einer ökonomischen Dimension abgelöst. Konzeptuelle Kunst war ebenso für eine Komplizenschaft anfällig, weil sie sich nicht nur gegen den Warenstatus von Kunst richtete, sondern diese Kritik auch innerhalb der „Produktions- und Distributionssysteme [...] der spätkapitalistischen Gesellschaft“ situierte.<sup>365</sup>

Acconci thematisierte die künstlerische Arbeit als Markenzeichen in der Aktion *Trademarks* (1970; Abb. 42a & 42b), in der er sich mit der Fotografie als Warenzeichen stiftendes Medium befasste. Seine fotografisch dokumentierte Aktion bestand daraus, sich Bissspuren an verschiedenen Stellen seines Körpers zuzufügen, diese mit Tinte zu bemalen, um dann einen Abdruck der Spur auf Papier herzustellen. *Trademarks* beschäftigt sich mit der Indexikalität von Fotografie als einem Abdruck von Wirklichkeit auf dreifacher Ebene: zum Ersten im Abdruck der Zähne auf der Haut Acconcis, zum Zweiten im farblichen Abdruck der Bissspuren auf Papier und schließlich zum Dritten im Abdruck der Aktion *Trademarks* in der dokumentierenden Fotografie. Acconci hatte erkannt, dass sobald ein Ereignis fotografisch festgehalten wurde, das ehemals Aktive des Werkes als etwas Passives fixiert wurde, als ein Markenzeichen, welches ein bestimmtes Image einer Person zu kreieren im Stande war – Acconci:

---

<sup>362</sup> Vito Acconci zit. nach Buchmann 2006a, S. 15 (zit. nach: Vito Acconci, I never wanted to be political; I wanted the work to be politics“, Interview von Jeff Rian, in: *Flash Art*, Bd. XXVII, Nr. 174 (Januar/Februar 1994), S. 84 – 87, hier: S. 84).

<sup>363</sup> Buchmann 2007, S. 36.

<sup>364</sup> Buchmann 2007, S. 36.

<sup>365</sup> Buchmann 2006a, S. 18.

„[W]hat was fixed is trademark; that trademark becomes slogan; slogan becomes this very conventional making of an image; and that image then becomes a very specialized image of person, because this person has his or her photograph taken and other people don't.“<sup>366</sup>

Strategien der Kommunikation und Information wurden nun Gegenstand einer neuen Praxis der Distribution, welche KünstlerInnen und GaleristInnen nun für sich in Anspruch nahmen, um die eigene Arbeit in Umlauf zu bringen.<sup>367</sup>

Mussten sich KünstlerInnen zuvor noch der unfreiwilligen Komplizenschaft mit dem spätkapitalistischen System beugen, so nahmen in Folge KunstproduzentInnen Formen von Distributionssystemen bewusst in Anspruch. Alÿs' postkonzeptuelle Strategien zeichnen sich durch die Erkenntnis aus, dass es ein außerhalb des Systems nicht gibt, und dass sich eine Kritik oder ein politisches Ansinnen nur innerhalb der Strukturen positionieren kann. Alÿs nutzt die Vehikel des kapitalistischen Systems für seinen Vorteil und sein Ziel aus.

### ***Immaterielle Arbeit bei Francis Alÿs***

Die Dematerialisierung des Kunstobjekts in der Konzeptkunst, in der das traditionelle Kunstobjekt durch „distributionsorientierte Zeichensysteme“<sup>368</sup> ersetzt wurde, ist symptomatisch für den Übergang vom Fordismus zum Postfordismus ab den 1970er Jahren, als die fordistische, standardisierte Massenproduktion von Industriegütern zu einer postfordistischen oder postindustriellen Produktion transformiert wurde, die sich durch stärkere Flexibilisierung auszeichnete und vermehrt auf Nachfrage ausgerichtet wurde.

Der Schwerpunkt von Produktivität verlagerte sich laut Maurizio Lazzarato nun auf Vermarktung, Werbung und Investment, Produktion bedeute weniger die Verarbeitung von Rohstoffen, sondern zunehmende Produktion von Konsum und Information, und letztlich die „Produktion der Produktion selbst“<sup>369 370</sup>. Die postfordistische Ware trete als Endprodukt eines

---

<sup>366</sup> Vito Acconci zit. nach Engelbach 2001, S. 31 (zit. nach: Florence Gilbard, An Interview with Vito Acconci: Video Works 1970-78, in: Afterimage, Vol. 12, No. 4, November 1984, S. 9 – 15, hier S. 11).

<sup>367</sup> vgl. Alexander Alberro, Conceptual Art and the Politics of Publicity, Cambridge/MA 2002. Vor allem der New Yorker Kunsthändler Seth Siegelaub hatte in den 1960er und 70er Jahren explizit werbetechnische Maßnahmen für die Förderung „seiner“ KünstlerInnen gesetzt. In der von Siegelaub 1969 kuratierten Schau *January 5-31*, die in New York stattfand, war der eigentliche Ort der Ausstellung etwa der Katalog, in dem die „gezeigten“ Werke durch Reproduktionen abgebildet und präsentiert wurden. Buchmann dazu: „Indem der Reproduktion einer Arbeit der Status einer primären „Kunstinformation“ zugesprochen wurde, wurden traditionelle Werkkategorien und „production values“ außer Kraft gesetzt.“ (Buchmann 2007, S. 35f).

<sup>368</sup> Buchmann 2006b, S. 205.

<sup>369</sup> Hardt/Negri 1997, S. 12.

<sup>370</sup> Lazzarato 1998, S. 54f.

kreativen Prozesses, in dem Arbeit in Form von Dienstleistungen verwertet wird, auf.<sup>371</sup> Lazzarato prägte hierfür den Begriff der „immateriellen Arbeit“.

Ökonomische Produkte sind nun nicht nur Objekte, sondern auch Dienstleistungen, allgemein Formen der Kommunikation und Information. Das Arbeitersubjekt zeichne sich dabei durch „intellektuelle Fähigkeiten, manuelle Fertigkeiten und unternehmerische Initiative“<sup>372</sup> aus. Eine Trennung zwischen materieller und intellektueller Arbeit sei damit aufgelöst worden. Der Begriff der „immateriellen Arbeit“ beschreibt im Sinne einer vernetzten Arbeit die Verschränkung der Herstellung und des Managements sozialer Beziehungen.

Postoperaistische Theoretiker wie Michael Hardt und Antonio Negri prägten in Zusammenhang mit dieser Entwicklung den Begriff der „gesellschaftlichen Fabrik“, mit dem sie die Transformation der Gesellschaft beschrieben, die nun „außerhalb der Fabriksmauern“ der fordistischen Produktion vom „Fabrikregime durchdrungen“ war und den „Regeln der kapitalistischen Produktionsverhältnisse“ gehorchte.<sup>373</sup> Die beiden setzen sich im Zuge der Veränderung für einen erweiterten Arbeitsbegriff ein, der die produktive Sphäre der Nichtarbeit<sup>374</sup> miteinschließt und jede wertschaffende Praxis im Sozialen, Ökonomischen und Kulturellen umfasst.<sup>375</sup> Die Grenzen zwischen Arbeit und Leben können nicht mehr gezogen werden, so vereinnahmten die kapitalistischen Produktionsverhältnisse den gesamten Lebensraum, „ein Außerhalb des Kapitals ist verschwunden“<sup>376</sup>.

Schon Ende der 1960er Jahre haben KünstlerInnen diese aufkommenden Veränderungen und ihre eigene Rolle als ProduzentInnen für einen Markt und die mediale Präsenz ihrer selbst und ihrer Werke thematisiert. Allan Kaprow nahm 1964 in seinem Essay „The artist as a man of the world“ vorweg, dass eine junge Künstlergeneration fleißig dabei sei, ihre eigene vermarktungstaugliche Biografie zu kreieren und verkaufsfördernde Maßnahmen zu setzen, denn derjenige, der die Kontrolle über seine öffentliche Rezeption habe, dem sei Erfolg garantiert.<sup>377</sup> So spitzte Kaprow zu: „[...] for if artists were in hell in 1946, now they are in business.“<sup>378</sup> Er stellte fest, dass es „hinsichtlich des Warenstatus“ eines Kunstobjekts keinen Unterschied ma-

---

<sup>371</sup> Lazzarato 1998, S. 55f.

<sup>372</sup> Lazzarato 1998, S. 61, siehe auch S. 57.

<sup>373</sup> Hardt/Negri 1997, S. 14: „Der offensichtliche Bedeutungsverlust und Niedergang der Fabrik als Ort der Produktion bedeutet nicht zugleich den Niedergang des mit dieser Produktion verbundenen Fabrikregimes und der Fabrikdisziplin, vielmehr löst sich die Beschränkung letzterer auf einen bestimmten Ort in der Gesellschaft auf.“

<sup>374</sup> Die Trennung zwischen produktiver und unproduktiver Arbeit soll enggültig als bedeutungslos angesehen werden (Hardt/Negri 1997, S. 14).

<sup>375</sup> Hardt/Negri 1997, S. 11f.

<sup>376</sup> Hardt/Negri 1997, S. 21.

<sup>377</sup> Buchmann 2006a, S. 20.

<sup>378</sup> Kaprow 1964, S. 47.

che, ob jemand ein Produkt verkaufe oder einen „state of mind“.<sup>379</sup> Künstlerische Subjektivität war zu einer immateriellen Ressource geworden, die eine bestimmte mediale Präsenz zu verschaffen vermochte und die man für sich arbeiten lassen konnte.

Buchmann sieht in der „Loslösung vom materiellen Faktum der Produktion, die im Topos des dematerialisierten Objekts anklingt“, das „Phänomen einer techno-linguistischen Wende“ zu Tage treten, „welche mit jener Aufwertung von Informations- und Wissensproduktion korrespondiert, die Lazzarato mit dem Begriff der „immateriellen Arbeit“ umschreibt“<sup>380</sup> Die „(Selbst)Darstellung von Arbeit“ ist von der „Sichtbarmachung von Produktion“ in den Avantgarden (vgl. hier Kapitel II und IV) in „gesellschaftliche Produktivität von Kunst überhaupt“ umgeschlagen.<sup>381</sup> Mit dem veränderten Verständnis von Arbeit und Produktion hatte sich einerseits die künstlerische Darstellung von Arbeit gewandelt, andererseits hatten sich gleichzeitig die Bedingungen künstlerischer Produktion geändert. Das den Postfordismus auszeichnende Ineinandergreifen des Bereichs der Arbeit in die Sphäre des Lebens (Freizeit) hatte selbstverständlich Auswirkungen auf die Rolle künstlerischer Subjekte und deren Produktivität als gesellschaftliche Arbeit.

Das nun unternehmerische Subjekt weist für Buchmann „strukturelle Ähnlichkeiten mit jenem sich selbst vergesellschaftenden (Künstler-)Subjekt auf, das die Regeln der Selbstorganisation mitproduzieren und permanent modifizieren muss, und zwar mit vollständigem Einsatz seiner individuellen Biografie und seines sozialen Lebens.“<sup>382</sup> Immaterielle Arbeit in Form von selbstvermarktenden Strategien und einer damit einhergehenden Selbstinszenierung wurde im postfordistischen Zeitalter auch wesentlicher Teil der Produktivität von KünstlerInnen. Buchmann sieht damit in KünstlerInnen, die objektzentrierte Produktionsformen durch präsentations-, rezeptions-, distributions- und vermittlungsorientierte Strategien und Verfahren zu ersetzen versuchten, einen Typus von ProduzentInnen, der aus der „gesellschaftlichen Fabrik“ (Hardt/Negri) hervorgegangen sei.<sup>383</sup>

Was sich gesellschaftlich als Ineinandergreifen von Arbeit und Leben bzw. Freizeit vollzog, äußerte sich ab den 60er- und 70er-Avantgarden in der Überlappung des Lebens des Künstler-subjekts mit dem der künstlerischen Arbeit. Das individuelle Leben wird „als Ressource und Produktionsmittel“ herangezogen.<sup>384</sup> Insbesondere in künstlerischen Praktiken der Neo- oder

---

<sup>379</sup> Buchmann 2007, S. 40.

<sup>380</sup> Buchmann 2006b, S. 222.

<sup>381</sup> Buchmann 2006b, S. 210.

<sup>382</sup> Buchmann 2007, S. 22f.

<sup>383</sup> Buchmann 2006a, S. 25.

<sup>384</sup> Buchmann 2006a, S. 26f.



Postavantgarden, die mit dem Etikett der *Relational Aesthetics*<sup>385</sup> bedacht wurden, ist diese Entwicklung evident. Der Begriff einer *relationalen Ästhetik* umfasst künstlerische Produktion, die symptomatisch für die postfordistische Netzwerkgesellschaft steht, indem sie in situativen Praktiken Vernetzung herstellt und damit den Mythos eines vermeintlich demokratischen Netzwerks fördert. In exemplarischen Arbeiten (von Rirkrit Tiravanija oder Liam Gillick bspw.) werden temporäre Szenarien hergestellt, in denen KünstlerInnen ihr eigenes Netzwerk ausstellen, in dem sie sowie die BetrachterInnen als Teile des Netzwerks impliziert sind. Diese Praktiken stellen Versuche dar, den institutionellen Raum mit Leben zu füllen, indem sie Kommunikationsplattformen schaffen. Sie veranschaulichen damit aber vielmehr, dass der „moderne Produktionsethos zu einem alle Lebenssphären übergreifenden Gebot geworden ist“<sup>386</sup> Dieser „moderne Produktionsethos“ äußere sich laut Buchmann ebenso in postkonzeptuellen Foto-, Film- und Videodokumentationen, die sich für „normale“ Menschen und Alltagserzählungen interessieren.<sup>387</sup>

Als solche sind Alÿs' Werke zu verstehen, die sich – wie ausreichend dargestellt wurde – mit sozialen und politischen Aspekten der lateinamerikanischen Bevölkerung auseinandersetzen. Einerseits kritisiert er durch die Darstellung von unproduktiven Tätigkeiten Produktivitätszwang und Effizienzdenken der Moderne, andererseits stellt er explizit Produkte für den Verkauf auf dem Kunstmarkt her. Das eingespielte Kapital verwendet er jedoch wieder für neue Projekte, die das soziale und politische Engagement des Künstlers widerspiegeln.

Die Vorstellungen von der „gesellschaftlichen Fabrik“ und der aufgehobenen Trennung von Arbeit und Freizeit, sind deutlich bei Alÿs auszumachen. Der Künstler setzt sich auf kritische Weise mit den Begrifflichkeiten Arbeit, Freizeit und Produktivität auseinander. In *Turista* (im Abschnitt „Kunst als (Nicht-)Arbeit“ analysiert) stellt er die freizeitliche Tätigkeit des „Tourist seins“ als produktive Arbeit (wie die der Handwerker) dar, in der die Prinzipien der Rationalität und Effizienz gelten. Alÿs zeigt also, wie die Grenzen verschwimmen, die Freizeit zur Arbeit wird.

Überhaupt entspricht Alÿs dem von Buchmann dargelegten ProduzentInnen-Typus, da er sein Werk strategisch durch immaterielle Arbeit verbreitet und damit ein bestimmtes Image zur Selbstvermarktung fördert (siehe etwa Abschnitt „das Immaterielle im Dienste des Objekthaften“). Dies geschieht eben unter „vollständigem Einsatz seiner Biographie und seines sozialen Lebens“, durchaus aber auch in Form eines kritischen Spiels mit dem eigenen, selbstproduzierten Künstlersubjekt, wie der folgende Abschnitt deutlich zeigen wird. Alÿs lebt als Künst-

---

<sup>385</sup> Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon-Quetigny 2002.

<sup>386</sup> Buchmann 2006a, S. 26f.

<sup>387</sup> Ebd., S. 27.

lerfigur in der „gesellschaftlichen Fabrik“: Sein Leben und er selbst sind Teil der künstlerischen Arbeit.

### **Die Abwesenheit des Künstlers als immaterielle Arbeit**

Zu Alÿs' aktiver Imagebildung über Malerei, Zeichnungen und den Distributionskanal Internet hat bereits Abschnitt „Werkverbreitung bei Francis Alÿs“ aufgeklärt. Der Belgier etabliert in seiner künstlerischen Arbeit aber auch Elemente der immateriellen Arbeit im postfordistischen Sinne und formiert die Marke „Francis Alÿs“<sup>388</sup>. Diese funktioniert auch ohne seine Anwesenheit. Zwei Werkbeispiele, die diese Behauptung untermauern sollen, sind die Aktion *The Ambassador*, welche im Zuge der Venedig Biennale 2001 entstand, und die Ausstellung *I'm not here. An exhibition without Francis Alÿs*, die 2010 in der *de Appel Boys' School* in Amsterdam präsentiert wurde.

In den beiden Aktionen zeigen sich die Abwesenheit des Künstlersubjekts und die fruchtbare immaterielle Arbeit auf unterschiedliche Weise. Bei *The Ambassador* (Abb. 43a,b) ließ Alÿs sich, anstatt persönlich bei der prestigeträchtigen Veranstaltung zu erscheinen, von einem Pfau ersetzen, den er in der Stadt aussetzen ließ. Dieser durchstreifte dann ganz in der Manier eines Flaneurs die italienische Hafenstadt. Die Aktion ist damit als ein ironischer Kommentar auf sich selbst und jene, die ihn und sein Schaffen als etwas Besonderes erachten, zu verstehen. Medina über die Aktion:

„[T]he artist was reluctant to bow to the curatorial protocols and the bonfire of vanities of what many artists, audiences and professionals consider the *crème de la crème* of contemporary art shows. Rather than declining the invitation, he poked fun at the Biennale's diplomatic spectacle by dispatching as his personal ambassador a peacock that stalked through the Giardini.“<sup>389</sup>

Damit nahm der Künstler zwar nicht persönlich an der Biennale teil und musste sich dem Spektakel nicht aussetzen, seine Kunst hat aber trotzdem unter dem Namen „Francis Alÿs“ mit der Aktion partizipiert. Das besondere an der Aktion ist nicht, dass er als Künstler nicht anwesend ist, sondern, dass er auch kein materielles künstlerisches Produkt schickte. Stattdessen sandte er einen Vertreter seiner selbst. Diese Banalität, die durch den Pfau nur noch gesteigert wurde, schuf ein Kunstwerk der Marke Alÿs, das noch dazu den offiziellen Sanktus

---

<sup>388</sup> Branding, das Kreieren von Marken ist nach Schroeder als „Signifying Practice“ zu verstehen. Marken würden mit Hilfe eines Images entwickelt und Produkte eben über ein bestimmtes Image beworben. Das Image, und der Prozess des Brandings, sind bedeutsam für den betriebswirtschaftlichen Erfolg, der den Verkauf der Produkte bedeutet. Das Image sei ausschlaggebend für Marketingaktivitäten, während „das Produkt nur als Variable gehandelt [wird], die das Image zu repräsentieren versucht.“ (Schroeder 2007, S. 77).

<sup>389</sup> Alÿs/Medina 2010, S. 113.

einer der großen Institutionen des Kunstgeschehens erhielt, was wiederum erfolgreiche immaterielle Arbeit an seinem Image bedeutet. Alÿs erklärt sich damit selbst zum Kunstwerk, und spielt mit der Institution, ohne deren symbolisches Kapital, dessen er sich bedient und zu seinem eigenen macht, diese Aktion nicht möglich wäre.

Alÿs begibt sich hier gleichzeitig in die Position des verweigernden Künstlers und des Teilnehmenden, der in Komplizenschaft mit der Venedig Biennale tritt und diese als Plattform für die Verbreitung seiner Arbeit nutzt. Der Künstler ist sich seiner Position zwischen den Stühlen offenbar bewusst – so lässt sich folgende Aussage, ursprünglich bezogen auf seine Arbeitsweise, sehr gut auf seine Rolle als Künstler umlegen: „I would need to work from some middle point, because the middle point, the 'in between', is the space where I function the best.“<sup>390</sup>

Ebenfalls nachdem Prinzip der Abwesenheit funktionierte die Ausstellung *I'm not here. An exhibition without Francis Alÿs* in der *de Appel Boys' School* in Amsterdam (2010). Unter diesem Titel fand eine Gruppenausstellung statt, in der Werke von insgesamt 14 internationalen, zeitgenössischen KünstlerInnen präsentiert wurden. Die Werke setzten sich vor allem mit paradoxen Wechselspielen zwischen der Abwesenheit und Anwesenheit von künstlerischer Arbeit oder eines kreativen Autors auseinander, womit sie sich alle in eine Verbindung zu Alÿs' Praxis stellten. Persönlich war Alÿs während der Schau nicht anwesend, auch jede visuelle Referenz auf sein Werk fehlte, ganz nach dem Credo des Künstlers: „Maybe you don't even need to see the work, you just need to hear about it.“<sup>391</sup> Das Spiel mit Autorenpräsenz und -absenz zieht sich auch durch die in Amsterdam präsentierten Arbeiten. Der Künstler David Sherry beispielsweise nimmt in der Performance *Just Popped Out, Back in Two Hours* sehr direkt Bezug auf Alÿs: Sherry plante sich selbst zum Kunstwerk zu machen, indem er sich starr auf einem Stuhl sitzend einen Post-It mit einer Abwesenheitsnotiz auf die Stirn klebte und so für die Dauer der Eröffnung in der Galerie verweilte.<sup>392</sup> Mit ihrem Titel ließ die Gruppenausstellung also allzu schnell auf eine Einzelausstellung schließen und spielte kritisch mit der Marke *Francis Alÿs*. Die Vielfalt sollte sich explizit dem oft reduktiven, kuratorischen Prinzip einer Solo-Ausstellung entgegenstellen.<sup>393</sup> Die KuratorInnen des *Appel Curatorial Programme* verschafften sich mit dem schon bekannten Namen „Francis Alÿs“ Aufmerksam-

---

<sup>390</sup> Francis Alÿs im Interview mit Russell Ferguson, in: Ferguson 2007, S. 35.

<sup>391</sup> Francis Alÿs in: Lingwood 2005; vgl. „Rumours: A Conversation between Francis Alÿs and James Lingwood“, in: *Seven Walks* (Kat. Ausst., Artangel, London 2004/2005), London 2005, S. 48.

<sup>392</sup> Wie es der Zufall wollte, konnte er die Performance jedoch nicht persönlich ausführen. Aufgrund der Aschewolke, die der Ausbruch des Isländischen Vulkans Eyjafjallajökull 2010 mit sich brachte, schaffte Sherry es nicht rechtzeitig zur Vernissage und ließ sich von einer anderen Person ersetzen.

<sup>393</sup> vgl. Higgins 2010.

keit und lenkten so auf neuere bedeutende Positionen. Sie stellten sich gegen die Verherrlichung einer von seiner Umwelt isolierten Künstlerperson und gegen eine Glorifizierung des Autors.<sup>394</sup> Die KuratorInnen strebten danach, die Einstimmigkeit, die hinter dem Format der Einzelschau steckt, zu zerschlagen. Sie sahen in der Einzelausstellung die institutionelle Verkörperung der Zentralisierung der Person des Autors und ein ideologisches Konstrukt, das den Künstler/die Künstlerin als eine kohärente Einheit begreift.<sup>395</sup> So interessant das Konzept auch ist, es wirft einige Kritikpunkte auf. So lässt sich fragen, ob denn durch die fehlende physische Präsenz der Person und des Werkes jenes im Titel genannten Autors tatsächlich eliminiert werde? Die KuratorInnen unterstützen viel mehr noch die Bildung eines Mythos um den Künstler. Während sie sich eines berühmten Namens bedienen, um „Werbung“ für neue, weniger bekannte Kunst zu machen, rühren sie gleichzeitig die Werbetrommel für Alÿs. Und zu allerletzt begeben sie sich selbst in die Rolle von AutorInnen und stellen sich mit ihrem ausgefeilten kuratorischen Konzept, das mit Erwartungshaltung spielt, in den Vordergrund. Die Ausstellung wird zum eigentlichen Kunstwerk und der KuratorInnen zu gefeierten KünstlerInnen.

Wie bei *The Ambassador* ist Alÿs zwar persönlich nicht anwesend, der Name, die Marke „Francis Alÿs“ ist jedoch während der Veranstaltung stets präsent.

Ein Beispiel, bei dem Marke und Künstlerinnenkörper gleichzeitig anwesend sind, ist die spektakuläre 90tägige Performance *The Artist is Present* von Marina Abramović, welche 2010 im New Yorker MOMA vorgeführt wurde. Die Künstlerin saß 7 Stunden täglich, 6 Tage die Woche, für drei Monate regungslos auf einem Stuhl. Ein gegenüber von ihr aufgestellter Stuhl bot den MuseumsbesucherInnen die Möglichkeit, der Künstlerin während ihrer Tortur in die Augen zu sehen. In der Zeit des Sitzens aß, trank und bewegte sich Abramović nicht und war in theatraler Kostümierung, in einem langen Kleid aus schwerem Stoff zu dem Bild einer Ikone erstarrt. Die Aktion wurde durch intensive Vermarktung als Riesenspektakel aufgezo- gen und durch zahlreiches Bildmaterial sowie einen Dokumentarfilm in Spielfilmlänge festgehalten. Abramović lässt die Auseinandersetzung mit Strukturen des Kapitalismus in performativer Kunst vermissen. Amelia Jones weist darauf hin, dass eine jüngere Generation von KünstlerInnen dies durchaus tue.<sup>396</sup> Als positives Beispiel zieht sie Alÿs' Aktion *When Faith Moves Mountains* heran, dessen Verbreitung er nicht als medial inszeniertes Spektakel

---

<sup>394</sup> Theoretisch nahmen die Kuratoren auf Roland Barthes' Konzept vom Tod des Autors Bezug. (Roland Barthes, *Der Tod des Autors*, in: Fotis Jannidis u.a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2003, S. 185 – 193).

<sup>395</sup> On the Paradox of Presence. Refusing the Author and Removing the Artist, in: Higgins 2010, S. 10 – 14; hier: S. 12.

<sup>396</sup> Jones 2011, S. 36.

sondern mittels mündlicher Überlieferung anstrebe.<sup>397</sup> So meint Alÿs im *Artforum*-Artikel zum Projekt: „We shall now leave the care of our story to oral tradition [...]. Only in its repetition and transmission is the work actualized.“<sup>398</sup> Doch was genau macht den Unterschied, wenn sich die Erzählung über das Ereignis und das imaginierte Bild der Aktion mündlich weiterverbreitet? Diese sind immer mit dem Namen Francis Alÿs verbunden, mit der Marke als dem Produkt des Künstlers. Er kreiert ein Image seiner Kunst, die sich vor allem als sozial engagiert und politisch motiviert auszeichnet, wenn er es auch nicht in Dimensionen vermarktet wie Abramović. Grant Kester erkennt in dieser Image-Bildung die Anhäufung von symbolischem Kapital: “it is precisely in the circulation of the event-as-image before a ‘global audience,’ as Alÿs writes, that he is able to accrue the symbolic capital necessary to enhance his career as an artist.”<sup>399</sup>

Selbst ein Künstler wie Tino Sehgal, der sich jeglicher fotografischer oder schriftlicher Dokumentation seiner Performances entziehen möchte, steht nicht völlig abseits der kapitalistischen Strukturen und ist am globalen Kunstmarkt vertreten. Seine Werke existieren als Drehbücher und werden erst dann aktiviert, wenn sie von unterschiedlichen SchauspielerInnen in unterschiedlichen institutionellen Räumen ausgeführt werden. Gerade die Verweigerung der Dokumentation und eines materiellen Produktes wurde aber zu einer Eigenart des Künstlers und damit zu einem vermarktbaren Konzept, für das der Name *Sehgal* steht – Jones dazu: “this refusal itself has become a marketable trope attached to Sehgal as author-name”.<sup>400</sup>

Alÿs und Sehgal sind Beispiele für den Typus Künstler, den man als „brand manager“ (Jonathan Schroeder) bezeichnen könnte – so „entwickeln, pflegen und werben sie für sich selbst als wieder erkennbares ‚Produkt‘ innerhalb der konkurrierenden Kulturszene.“<sup>401</sup> Da ihre „(Selbst-) Präsentation als ‚warenkritischer‘ Künstler“<sup>402</sup> sich zu erheblichem Teil daraus nährt, außerhalb des kommerziellen Kunstbetriebs zu stehen und eine marktkritische bzw. im Falle Alÿs auch sozialkritische Position zu besetzen, sind sie einem Dilemma ausgeliefert: Um sich und ihre Kritik artikulieren und finanzieren sowie eine Öffentlichkeit erreichen zu können, bedienen sie sich der Strukturen der Kunstinstitution. Dies unterstreicht, was Buchmann allgemein formulierte: „[J]ede kritische Praxis [steht] immer auch in willentlicher und/oder unwillentlicher Komplizenschaft mit dem Gegenstand ihrer Kritik [...]“.<sup>403</sup> Als Bei-

---

<sup>397</sup> Ebd.

<sup>398</sup> Alÿs 2002, S. 108f.

<sup>399</sup> Kester 2009, S. 418.

<sup>400</sup> Jones 2011, S. 36.

<sup>401</sup> Schroeder 2007, S. 71.

<sup>402</sup> Buchmann 2007, S. 40.

<sup>403</sup> Buchmann 2007, S. 37.

spiel solcher „willentlicher Komplizenschaft“ ist Alÿs' Teilnahme an der Venedig Biennale 2001 zu werten, wo er mit *The Ambassador* partizipiert und sich gleichzeitig distanziert.

Kunst basiere stark auf Image, Werten und Persönlichkeit, so Schroeder.<sup>404</sup> Aber in keinem anderen Wirtschaftssektor seien Branding und ein strategischer Imageaufbau so ungern gesehen wie in der Kulturbranche. Gerade in der Kunst sei eine kapitalismuskritische Stimmung verbreitet und Mittel kultureller Kritik. So stehen viele Künstler mit ihren Werken der Kommodifizierung und Verbraucherkultur kritisch gegenüber, platzieren sich aber „auch bequem inmitten einer zelebrierenden, befreienden Art des Konsums“.<sup>405</sup> Auch wenn ein Künstler marktkritische Arbeiten realisiere, ab dem Zeitpunkt, wo sein Werk das Studio verlasse, kursiere es in der Kultur des Kommerzes und der Künstler verliere weitgehend die Kontrolle.<sup>406</sup> Alÿs steuert vehement gegen diesen Verlust der Kontrolle über die Vermarktung des eigenen Werks.

In vorliegender Arbeit konnte gezeigt werden, wie Francis Alÿs in seiner künstlerischen Praxis mit den Elementen Unproduktivität, verschwendete oder sinnlose Arbeit, Immaterialität, Mitteln der Dokumentation, Vermarktung und Image spielt.

*Paradox of Praxis I* könnte schließlich als Veranschaulichung der im Kapitel V dargestellten Wechselbeziehungen zwischen materieller und immaterieller Produktion angesehen werden. Die Aktion lässt sich als ein Bildwerden der Dematerialisierung des Kunstobjekts betrachten. Der Schmelzprozess des Eisblocks verweist einerseits auf den ephemeren Charakter von Performancekunst und andererseits auf das sich seit der konzeptuellen Kunst entmaterialisierende Kunstobjekt. Gleichzeitig führt die Dokumentation der Performance als Video das Fixieren des Live-Ereignisses als materielles Produkt vor. Was in der Aktion als körperliche Arbeit zu nichts Produktivem führte, ergab als künstlerisch intellektuelle Arbeit dann doch etwas. Die Transformation von dargestellter Unproduktivität in Produktivität im Sinne eines vermarktbareren Kunstobjekts war ein wesentlicher Aspekt der vorliegenden Arbeit. Damit in Verbindung stehend sollten die Begriffe der Arbeit und Nicht-Arbeit (des Tuns und Nicht-Tuns/der Arbeit und der Freizeit) gegeneinander ausgespielt werden, mit der Erkenntnis, dass die Grenzen zwischen den beiden Begrifflichkeiten durchlässig bis aufgelöst sind.

In Co-Autorschaft mit Medina schreibt Alÿs, er habe seit der Darstellung des Prinzips *Sometimes Doing Something Leads to Nothing* in *Paradox of Praxis I* vergebens nach einem passenden Skript für das gegenteilige Prinzip gesucht: Wie ließe sich der umgekehrte Fall *Some-*

---

<sup>404</sup> Schroeder 2007, S. 71.

<sup>405</sup> Schroeder 2007, S. 79.

<sup>406</sup> Schroeder 2007, S. 79.

*times Doing Nothing Leads to Something* darstellen?<sup>407</sup> Vielleicht kann man dieses Nichts, das zu etwas führt, in der immateriellen Ebene seiner Werke identifizieren, die mit dem Namen und der Marke „Francis Alÿs“ verbunden ist und quasi für den Künstler arbeitet. Dies wurde als „Strategie des Unproduktiven“ im letzten Kapitel auf einer übergeordneten medialen Ebene lokalisiert. Alÿs' Praxis wurde hinsichtlich des Begriffs der *immateriellen Arbeit* untersucht und die Bedingungen seiner künstlerischen Produktion innerhalb der von Hardt und Negri artikulierten „gesellschaftlichen Fabrik“ situiert.

Die Distribution seiner Aktionen wird nicht nur als vergegenständlichte Waren in Form von Relikten, Spuren und Artefakten der Ereignisse betrieben. Indem der Künstler seine Aktionen und das dokumentarische Material, das diese abwerfen, auf eine kommunikative Bildlichkeit und einfache Rezipierbarkeit hin choreographiert, begibt er sich auf eine immaterielle Ebene, die dem Wunsch geschuldet ist, eine Fortpflanzung und ein Fortleben des Werks in Form von Geschichten, mündlicher Überlieferung und Tradition ohne materiellen Träger möglich zu machen. Er schöpft damit beide Ebenen aus, die materielle wie die immaterielle Dokumentation seines Werks. Strategisch setzt er die immateriellen Distributionskanäle seiner Arbeit ein und reflektiert die Vermarktung bereits im Prozess des Kunstmachens.

Das soziale Engagement und die politische Motivation, die sich insbesondere in seinen Aktionen und Videoarbeiten äußern (die vorliegende Arbeit hat sich auf die Untersuchung von Werken Alÿs' beschränkt, die auf allegorische Weise die wirtschaftliche und politische Situation in Lateinamerika thematisieren), machen den Eindruck, Alÿs würde auf einer vom Kunstmarkt unabhängigen Ebene agieren. Dies ist aber definitiv nicht der Fall, denn Alÿs weiß die Vehikel der Kunstwelt durchaus zu nutzen und seinen Vorteil daraus zu schlagen. Wechselseitig spielen seine objekthaften, materiellen Werke (Malerei, Fotografie) und imagebezogene, sozialkritische Aktionen mit hohem Grad an Immaterialität ineinander. Alÿs setzt geschickt die verschiedensten Distributionskanäle ein und bedient sich ihrer unterschiedlichen Möglichkeiten, um sein Gesamtwerk zur Entfaltung zu bringen und um für dessen Finanzierung über den Kunstmarkt zu sorgen. Der Verkauf materieller Güter bringt Einnahmen für die Aktionen, genauso wie diese den Verkauf auf immaterieller Ebene mittels akkumuliertem symbolischen Kapital, dem Image der Marke *Alÿs*, unterstützen und den Werken ihren Wert verleihen. Sein Engagement mag sehr wohl authentisch sein, wird ihm aber auch regelrecht „abgekauft“.

---

<sup>407</sup> Alÿs/Medina 2010, S. 82.





## Literaturverzeichnis

### **Alberro 2006**

Alexander Alberro, Einleitung, in: Ders./Sabeth Buchmann (Hgg.), *Art After Conceptual Art*, Wien 2006, S. 13 – 27.

### **Alÿs 2002**

Francis Alÿs, Francis Alÿs talks about *When Faith Moves Mountains*, in: *Artforum*, Summer 2002 (03.10.2011), URL: <http://www.artforum.com/inprint/issue=200206&id=2918>.

### **Alÿs/Medina 2005**

Francis Alÿs/Cuauhtémoc Medina, *When Faith Moves Mountains*, Madrid 2005.

### **Alÿs/Medina 2010**

Francis Alÿs/Cuauhtémoc Medina, Entries, in: Mark Godfrey/Klaus Biesenbach/Kerry Greenberg (Hgg.), *Francis Alÿs. A Story of Deception* (Kat. Ausst., Tate Modern, London 2010; Wiels, Brüssel 2010/11; The Museum of Modern Art, New York 2011), London 2010, S. 44 – 169.

### **Ayres 1988**

Anne Ayres, Relics, in: Chris Burden. *A Twenty-Year Survey* (Kat. Ausst., Newport Harbor Art Museum, Newport Beach 1988), Newport Beach 1988, S. 47.

### **Bätschmann 1997**

Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997.

### **Basualdo 1999**

Carlos Basualdo, *Head to Toes. Francis Alÿs's Paths of Resistance*, in: *Artforum*, April, 1999, S. 104 – 107.

### **Baudelaire 1989 [1863]**

Charles Baudelaire, *Der Maler des modernen Lebens*, in: Ders., *Sämtliche Werke/Briefe*, Bd. 5, München/Wien 1989, S. 213 – 258.

### **Benjamin 1974**

Walter Benjamin, *Der Flaneur*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1974, S. 537 – 569.

**Biesenbach 2004**

Klaus Biesenbach, Si, pero no – Rehearsing Modernities, in: Luminita Sabau (Hg.), blueOrange 2004: Francis Alÿs (Kat. Ausst., Martin-Gropius-Bau, Berlin 2004), Köln 2004, S. 18 – 35.

**Bishop 2006**

Claire Bishop, The Social Turn: Collaboration and Its Discontents, in: Artforum, February 2006, S. 178 – 183.

**Buchmann 2006a**

Sabeth Buchmann, ProduzentInnen im Vergleich, in: Matthias Michalka (Hg.), The Artist as..., Nürnberg 2006, S. 13 – 32.

**Buchmann 2006b**

Sabeth Buchmann, Im Zeichen der Arbeit, in: Alexander Alberro/Sabeth Buchmann (Hgg.) Art After Conceptual Art, Wien 2006, S. 205 – 222.

**Buchmann 2007**

Sabeth Buchmann, Denken gegen das Denken. Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica, Berlin 2007.

**Buchmann 2012**

Sabeth Buchmann, Medien in Arbeit. Der (Post-)Konzeptualismus und sein/e Medienbegriff/e, in: Gertrud Koch/Kirsten Maar/Fiona McGovern (Hgg.), Imaginäre Medialität/Immaterielle Medien, München 2012, S. 143 – 156.

**Kat. Ausst. Newport Beach 1988**

Chris Burden. A Twenty-Year Survey (Kat. Ausst., Newport Harbor Art Museum, Newport Beach 1988), Newport Beach 1988.

**Cabanne 1972**

Pierre Cabanne, Gespräche mit Marcel Duchamp, Köln 1972.

**Camnitzer/Farver/Weiss 1999**

Luis Camnitzer/Jane Farver/Rachel Weiss, Foreword, in: Global Conceptualism: Points of Origin 1950s – 1980s (Kat. Ausst., Queens Museum of Art, New York 1999; Walker Art Center, Minneapolis 1999/2000; Miami Art Museum, Miami 2000), New York 1999, S. VII – XI.

**Conley 2011**

Kevin Conley, A Dangerous Mind, in: Vogue, May, 2011, S. 256 – 258, 282f.

**Debord 1995a**

Guy Debord, Theorie des Umherschweifens, in: Situationistische Internationale, Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten, Hamburg 1995, S. 64 – 67.

**Debord 1995b [1955]**

Guy Debord, Einführung in die Kritik der städtischen Geographie, in: Situationistische Internationale, Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten, Hamburg 1995, S. 17 – 20.

**Debord 1995c [1957]**

Guy Debord, Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der internationalen situationistischen Tendenz, in: Situationistische Internationale, Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten, Hamburg 1995, S. 28 – 44.

**de Certeau 1988**

Michel de Certeau, Kunst des Handelns, Berlin 1988.

**Demos 2010**

T.J. Demos, Vanishing Mediator, in: Mark Godfrey/Klaus Biesenbach/Kerryn Greenberg, Francis Alÿs. A Story of Deception (Kat. Ausst., Tate Modern, London 2010; Wiels, Brüssel 2010/2011; The Museum of Modern Art, New York 2011), London 2010, S. 178 – 180.

**Dexter 2005**

Emma Dexter, Introduction, in: Vitamin D. New Perspectives In Drawing, London 2005, S. 6 – 10.

**Dietz 2005**

Katharina Dietz, Francis Alÿs – kulturelle und mediale Grenzüberschreitungen im „Global Village“. Zum Verhältnis von Hören und Sehen in der zeitgenössischen Kunst, in: Arthur Engelbert/Maike Pagel/Wolf Borchers (Hgg.), Cultrans. Ansichtssachen der Kunst, Würzburg 2005, S. 157 – 180.

**Diserens 2004**

Francis Alÿs im Gespräch mit Corinne Diserens. Mexiko-Stadt, 25. Mai 2004. La Cour des Miracles, in : Annelie Lütgens (Hg.), Francis Alÿs. Walking Distance from the Studio (Kat. Ausst., Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 2004), Ostfildern-Ruit 2004 , S. 69 – 117.

**Doherty 2009**

Claire Doherty, Introduction. Situation, in: Dies. (Hg.), Situation, London/Cambridge 2009, S. 12 – 19.

**Düllo 2010**

Thomas Düllo, Der Flaneur, in: Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart, hg. von Stephan Moebius/Markus Schroer, Berlin 2010, S. 119 – 131.

**Engelbach 1997**

Barbara Engelbach, Held, Märtyrer oder Star? Künstlermythen in der Aktionskunst um 1970, in: Kathrin Hoffmann-Curtius/Silke Wenk (Hgg.), Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert, Marburg 1997, S. 185 – 195.

**Engelbach 2001**

Barbara Engelbach, Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970, München 2001.

**Etzold/Schäfer 2011**

Jörn Etzold/Martin Jörg Schäfer, Zum Gleit, in: Jörn Etzold/Martin Schäfer (Hgg.), Nicht-Arbeit. Politiken, Konzepte, Ästhetiken, Weimar 2011, S. 6 – 13.

**Faesler 2011**

Carla Faesler, Francis Alÿs, in: BOMB, # 116, Summer, 2011, S. 64 – 71.

**Ferguson 2007**

Russell Ferguson in Conversation with Francis Alÿs, in: Cuauhtémoc Medina/Russell Ferguson/Jean Fisher (Hgg.), Francis Alÿs, London/New York 2007, S. 7 – 55.

**Fischer 2011**

Ralph Fischer, Walking Artists. Über die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten, Bielefeld 2011.

**Fischer-Lichte 2004**

Erika Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main 2004.

**Fisher 2003**

Jean Fisher, On Drawing, in: The Stage of Drawing: Gesture and Act, London 2003, S. 217 – 230.

**Francblin 2010**

Catherine Francblin, Francis Alÿs Le Narrateur ou l'Histoire sans Fin, in: ArtPress, Juli/August 2010, S. 58 – 64.

**Godfrey 2006**

Mark Godfrey, Walking the Line, in: Artforum, May, 2006, S. 260 – 267.

**Godfrey 2010**

Mark Godfrey, Politics/Poetics: The Work of Francis Alÿs, in: Ders./Klaus Biesenbach/Kerry Greenberg, Francis Alÿs. A Story of Deception (Kat. Ausst., Tate Modern, London 2010; Wiels, Brüssel 2010/2011; The Museum of Modern Art, New York 2011), London 2010, S. 8 – 33.

**Gronau/Lagaay 2008**

Barbara Gronau/Alice Lagaay, Einleitung, in: Dies. (Hgg.), Performanzen des Nichttuns, Wien 2008, S. 11 – 19.

**Groys 2010**

Boris Groys, How to Do Time with Art, in: Mark Godfrey/Klaus Biesenbach/Kerry Greenberg, Francis Alÿs. A Story of Deception (Kat. Ausst., Tate Modern, London 2010; Wiels, Brüssel 2010/2011; The Museum of Modern Art, New York 2011), London 2010, S. 190 – 192.

**Hardt/Negri 1997**

Antonio Negri/Michael Hardt, Die Arbeit des Dionysos. Materialistische Staatskritik in der Postmoderne, Berlin 1997.

**Higgins 2010**

Colleen Higgins (Hg.), I'm not here. An exhibition without Francis Alÿs, (Kat. Ausst., de Appel Boys' School, Amsterdam 2010), Amsterdam 2010.

**Janecke 2004**

Christian Janecke, Performance *und* Bild/Performance *als* Bild, in: Ders. (Hg.), Performance *und* Bild. Performance *als* Bild, Berlin 2004, S. 11 – 113.

**Jones 2006**

Amelia Jones, 'Raum praktizieren': KünstlerInnen als urbane WanderInnen, in: Matthias Michalka (Hg.), The Artist as..., Nürnberg 2006, S. 79 – 110.

Jones 2011

Amelia Jones, The Artist is Present. Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence, in: TDR, Vol. 55, #1 (T209), Frühling 2011, S. 16 – 45.

**Jooss 2004**

Birgit Jooss, Das nicht enden wollende Bild. Der Aspekt der Dauer innerhalb von Performances, in: Karin Gludovatz/Martin Peschken (Hgg.), Momente im Prozess. Zeitlichkeit künstlerischer Produktion, Berlin 2004, S. 113 - 124.

**Kaprow 1964**

Allan Kaprow, The Artist as a Man of the World (1964), in: Ders., Essays on the blurring of art and life, hrsg. von Jeff Kelley, Berkeley/Los Angeles/London 1993, S. 46 – 58.

**Kastner 2004**

Jens Kastner, Flaneur und Tourist unter Vagabunden. Francis Alÿs und die Psychogeografie der Globalisierung, in: kritische berichte, # 3, 2004, S. 76 – 83.

**Kester 2009**

Grant Kester, Lessons in Futility: Francis Alÿs and the Legacy of May '68, in: Third Text, 23:4, S. 407 – 420.

**Knight 2007**

Christopher Knight, Artist Rolls Out his Sisyphus Side, in: Los Angeles Times, 6. Oktober 2007, S. E1, E12 – 13.

**Krauss 1981**

Rosalind E. Krauss, Passages in Modern Sculpture, Cambridge 1981.

**Kuspit 1988**

Donald Kuspit, Chris Burden: The Feel of Power, in: Chris Burden. A Twenty-Year Survey (Kat. Ausst., Newport Harbor Art Museum, Newport Beach 1988), Newport Beach 1988, S. 37 – 43.

**Kwon 2008**

Miwon Kwon, Francis Alÿs. Hammer Museum Los Angeles, in: Artforum, February 2008 (15.12.2012), URL: <http://www.artforum.com/inprint/id=19343>.

**Lazzarato 1998**

Maurizio Lazzarato, Verwertung und Kommunikation. Der Zyklus immaterieller Produktion, in: Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion, hrsg. von Thomas Atzert, Berlin 1998, S. 53 – 65.

**Lingwood 2005**

Rumours: A Conversation between Francis Alÿs and James Lingwood, in: Artangel, Francis Alÿs / Seven Walks, 2005, (31.12.2012), URL: [http://www.artangel.org.uk/projects/2005/seven\\_walks/rumours\\_a\\_conversation/rumours\\_a\\_conversation\\_between\\_james\\_lingwood\\_and\\_francis\\_alys](http://www.artangel.org.uk/projects/2005/seven_walks/rumours_a_conversation/rumours_a_conversation_between_james_lingwood_and_francis_alys).

**Lippard/Chandler 1999 [1968]**

Lucy R. Lippard/John Chandler, The Dematerialization of Art (1968), in: Alexander Alberro/Blake Stimson (Hgg.), Conceptual Art: A Critical Anthology, Massachusetts 1999, S. 46 – 50.

**Loos 2011**

Ted Loos, Shifting Sands of Societies and Politics, in: The New York Times, 1. Mai 2011 (16.08.2012), URL: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9E03E6DA163AF932A35756C0A9679D8B63&pagewanted=all>.

**Lütgens 2004**

Annelie Lütgens, Francis Alÿs und die Kunst des Gehens, in: Dies. (Hg.), Francis Alÿs. Walking Distance from the Studio (Kat. Ausst., Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 2004), Ostfildern-Ruit 2004, S. 17 – 67.

**Mack 2010**

Gerhard Mack, Ein Flaneur mit Konzept, in: art Das Kunstmagazin, 15.06.2010 (19.11.2012), URL: [http://www.art-magazin.de/kunst/30641/francis\\_al%C3%BFs\\_tate\\_modern](http://www.art-magazin.de/kunst/30641/francis_al%C3%BFs_tate_modern).

**Marx 1975**

Karl Marx, Erstes Kapitel. Die Ware, in: Ders., Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, 1. Band, Berlin 1975, S. 49 – 98.

**Matsui 2005**

Midori Matsui, Francis Alÿs, in: Vitamin D. New Perspectives In Drawing, London 2005, S. 14.

**Matzke 2011**

Annemarie Matzke, Die Kunst, nicht zu arbeiten. Inszenierungen künstlerischer Praxis als Nicht-Arbeit bei Bertolt Brecht und Heiner Müller, in: Jörn Etzold/Martin Schäfer (Hgg.), Nicht-Arbeit. Politiken, Konzepte, Ästhetiken, Weimar 2011, S. 156 – 171.

**Medina 1997**

Cuauhtémoc Medina, Francis Alÿs. ‚Tu subrealismo‘ (Your Subrealism), in: Third Text, No. 38, Frühling, 1997, S. 39 – 54.

**Medina 2002**

Cuauhtémoc Medina, Gegenseitiger Missbrauch, in: Klaus Biesenbach (Hg.), Mexico City: an exhibition about the exchange rates of bodies and values (Kat. Ausst., P.S.1 Contemporary Art Center, New York 2002), New York 2002, S. 154 – 166.

**Medina 2007a**

Cuauhtémoc Medina, Survey. Fable Power, in: Cuauhtémoc Medina/Russell Ferguson/Jean Fisher (Hgg.), Francis Alÿs, London 2007, S. 57 – 107.

**Medina 2007b**

Cuauhtémoc Medina, Francis Alÿs: Walking Distance from My Studio. Urbanism of the Imagination, in: Art Lies, issue 53, spring 2007 (30.11.2012), URL: <http://www.artlies.org/article.php?id=1436&issue=53&s=1>.

**Milliard 2010**

Coline Milliard, Chasing Tornadoes: A Q&A with Francis Alÿs, in: ARTINFO, 10. Juli 2010 (22.08.2012), URL: <http://www.artinfo.com/news/story/35199/the-tornado-chaser-a-qa-with-francis-als/>.

**Molesworth 2003a**

Helen Molesworth (Hg.), Work Ethic (Kat. Ausst., The Baltimore Museum of Art, Baltimore 2003/2004; Des Moines Art Center, Des Moines 2004; Wexner Center for the Arts, Columbus 2004/2005), University Park Pennsylvania 2003.

**Molesworth 2003b**

Helen Molesworth, Work Ethic, in: Helen Molesworth (Hg.), Work Ethic (Kat. Ausst., The Baltimore Museum of Art, Baltimore 2003/2004; Des Moines Art Center, Des Moines 2004; Wexner Center for the Arts, Columbus 2004/2005), University Park Pennsylvania 2003, S. 24 – 51.

**Monsiváis 2006**

Carlos Monsiváis, The Historic Center of Mexico City, Madrid 2006.

**Oehy 2012**

Milena Oehy, Posada bis Alÿs. Mexikanische Kunst von 1900 bis heute (Kat. Ausst., Kunsthaus Zürich, Zürich 2012), Zürich 2012.

**Ohrt 2007**

Roberto Ohrt, Arbeitet nie, in: Gabriel Mackert (Hg.), Bin beschäftigt (Kat. Ausst., GAK Gesellschaft für aktuelle Kunst, Bremen 2006/2007), Bremen 2007, S. 16 – 25.

**Owens 1980**

Craig Owens, The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, in: October, Vol. 12, Spring 1980, S. 67 – 86.



**Ramírez 2000**

Mari Carmen Ramírez, Taktiken, um in Widrigkeiten zu gedeihen, in: Sabine Breitwieser (Hg.), *vivências/Lebenserfahrung/life experience* (Kat. Ausst., Generali Foundation, Wien 2000), Köln 2000, S. 61 – 104.

**Rancière 2008**

Jacques Rancière, Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, hrsg. von Maria Muhle, Berlin 2008.

**Ross 1988**

David Ross, Chris Burden's Television, in: Burden. A Twenty-Year Survey (Kat. Ausst., Newport Harbor Art Museum, Newport Beach 1988), Newport Beach 1988, S. 30 – 34.

**Rübel 2010**

Dietmar Rübel, Fabriken als Erkenntnisorte. Richard Serra und der Gang in die Produktion, in: Michael Diers/Monika Wagner (Hgg.), *Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform*, Berlin 2010, S. 111 – 136.

**Schimmel 1988**

Paul Schimmel, Just the Facts, in: Chris Burden. A Twenty-Year Survey (Kat. Ausst., Newport Harbor Art Museum, Newport Beach 1988), Newport Beach 1988, S. 15 – 18.

**Schlenzka 2008**

Jenny Schlenzka, Mehr als man sieht/More than one sees, in: Klaus Biesenbach (Hg.), *Political/Minimal* (Kat. Ausst., KW Institute for Contemporary Art, Berlin 2008/2009), Nürnberg/Berlin 2008, S. 17 – 40.

**Schroeder 2007**

Jonathan E. Schroeder, Kunst, Marken und Konsum: Künstler als Manager von Bildern, in: Marc Markowski/Hergen Wöbken (Hgg.), *oeconometa. Wechselspiele zwischen Kunst und Wirtschaft*, Berlin 2007, S. 71 – 80.

**Smith 2003**

Trevor Smith, Spending time and travelling free, in: *Art and Australia*, Bd. 41, 2003/2004, #4, S. 580 – 585.

**Stemmrich 2003**

Georg Stemmrich, Conceptual Art. Begriff und Wirklichkeit, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, 11, 2003, S. 43 – 54.

**Szeemann 1969**

Harald Szeemann, Zur Ausstellung, in: Ders. (Hg.), Live in your head. When Attitudes Become Form. Works – Concepts – Processes – Situations – Information (Kat. Ausst., Kunsthalle Bern, Bern 1969), Bern 1969.

**Thornton 2010**

Sarah Thornton, The Artist at Work, in: The Economist, 21. Juli, 2010 (15.08.2012), URL: <http://www.economist.com/node/16635893>.

**Tuyl 2004**

Gijs van Tuyl, Vorwort: Down to Earth. Walking Distance from the Studio, in: Annelie Lütgens (Hg.), Francis Alÿs. Walking Distance from the Studio (Kat. Ausst., Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 2004), Ostfildern-Ruit 2004, S. 5 – 15.

**van Eikels 2011**

Kai van Eikels, Nichtarbeitskämpfe, in: Jörn Etzold/Martin Schäfer (Hgg.), Nicht-Arbeit. Politiken, Konzepte, Ästhetiken, Weimar 2011, S. 16 – 39.

**Vidal 2004**

Carlos Vidal, Globalization or Endless Fragmentation?, in: Gerardo Mosquera/Jean Fisher (Hgg.), Over Here: international perspectives on art and culture, Cambridge/New York 2004, S. 26 – 46.

## Abbildungsnachweis

**Abb. 1, 2, 3a, 3b, 4a, 4b, 5a, 5b, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 20a, 20b, 22, 24, 28a, 28b, 36, 37:** Cuauhtémoc Medina/Russell Ferguson/Jean Fisher (Hgg.), Francis Alÿs, London/New York 2007, S. 65, S. 132, S. 20, S. 23, S. 24, S. 66, S. 63, S. 72, S. 74, S. 41, S. 27, S. 137, S. 133, S. 46, S. 47, S. 49, S. 42f, S. 53, S. 118, S. 92, S. 91.

**Abb. 11, 23, 25, 31a:** Mark Godfrey/Klaus Biesenbach/Kerryn Greenberg, Francis Alÿs. A Story of Deception (Kat. Ausst., Tate Modern, London 2010; Wiels, Brüssel 2010/2011; The Museum of Modern Art, New York 2011), London 2010, S. 88f, S. 107f, S. 78f, S. 58.

**Abb. 14, 15, 29, 30, 33:** Molesworth 2003a, S. 73f, S. 128, S. 144, S. 165, S. 221.

**Abb. 3, 18:** Martina Weinhart/Max Hollein (Hgg.), The Making of Art (Kat. Ausst., Schirn Kunsthalle, Frankfurt 2009), Köln 2009, S. 10, S. 224.

**Abb. 17, 34:** Kat. Ausst. Newport Beach 1988, S. 55, S. 66.

**Abb. 4, 21, 26a, 26b, 26c, 27a, 27b, 28c, 28d, 31b, 35, 38, 41, 43a, 43b:** Russell Ferguson (Hg.), Francis Alÿs: Politics of Rehearsal (Kat. Ausst., Hammer Museum, Los Angeles 2007/2008), Los Angeles/Göttingen 2007, S. 25, S. 46, S. 28, S. 85, S. 70, S. 44, S. 50, S. 111, S. 120, S. 21, S. 71, S. 10, S. 30, S. 65, S. 67.

**Abb. 32:** Iconothèque, Université de Genève, Prometheus Bildarchiv.

**Abb. 39, 40:** Aneta Zahradnik (13.09.2012).

**Abb. 42a, 42b:** Hal Foster u.a. (Hg.), Art since 1900, London 2004, S. 567.



## Abbildungen



Abb. 5: Francis Alÿs, Milky Way (Detail), 1995, Mexico City, Farbfotografie.



Abb. 6: Francis Alÿs, The Moment Where Sculpture Happens, 1994, Mexico City, Schwarz-Weiß-Fotografie.





Abb. 7a: Francis Alÿs, *Ambulantes*, 1992-present, Mexico City, Fotografie, 35mm-Dias.



Abb. 3b: Francis Alÿs, *Ambulantes*, 1992-present, Mexico City, Fotografie, 35mm-Dias.





Abb. 8a: Francis Alÿs, Sleepers, 1999-present, Mexico City, Fotografie, 35mm-Dias.



Abb. 4b: Francis Alÿs, Sleepers, 1999-present, Mexico City, Fotografie, 35mm-Dias.





Abb. 9a: Francis Alÿs, *Beggars*, 2001-present, Fotografie, 35mm-Dias.



Abb. 5b: Francis Alÿs, *Beggars*, 2001-present, Fotografie, 35mm-Dias.





Abb. 10: Francis Alÿs, Placing Pillows, 1990, Mexico City, fotografische Dokumentation einer Aktion.



Abb. 11: Francis Alÿs, The Collector, 1990-92, Mexico City, in Kollaboration mit Felipe Sainabria, magnetische Skulptur auf Gummirädern, fotografische und Video-Dokumentation einer Aktion.



Abb. 12: Francis Alÿs, *The Leak*, 1995, Sao Paulo, fotografische Dokumentation einer Aktion.



Abb. 13: Francis Alÿs, *The Green Line. Sometimes doing something poetic can become political, and sometimes doing something political can become poetic*, 2004, Jerusalem, Video-Dokumentation einer Aktion.





Abb. 14: Francis Alÿs, *Fairy Tales*, 1995/98, Mexico City/Stockholm, fotografische Dokumentation der Aktion in Stockholm.

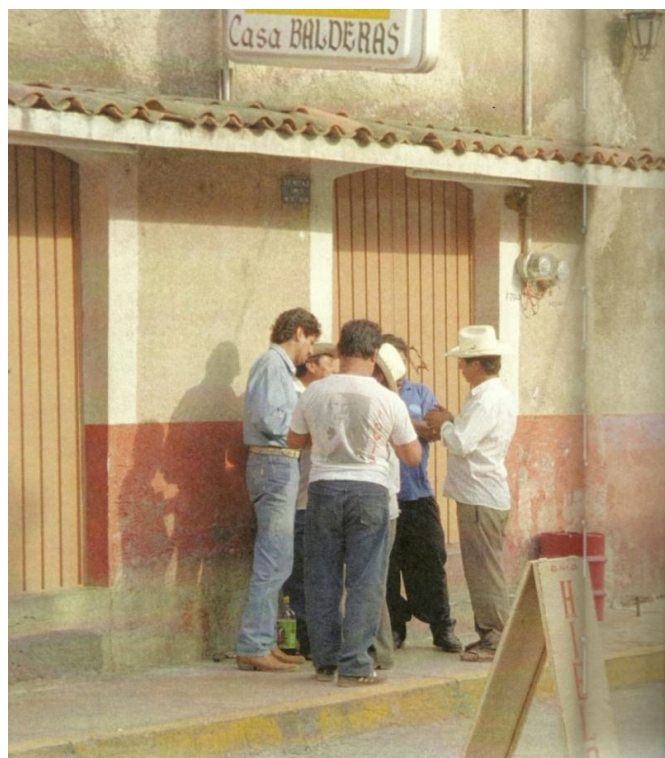


Abb. 15: Francis Alÿs, *The Rumour*, 1997, Tlayacapan (Mexiko), fotografische Dokumentation einer Aktion.

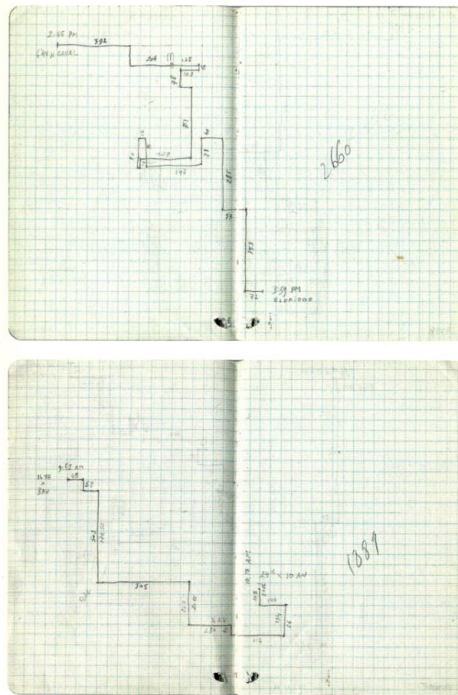


Abb. 16: Francis Alÿs, Pacing, 2001, New York, graphische Dokumentation einer Aktion, Bleistift auf Papier (Notizheft), je 16 x 22 cm.

AS LONG AS I'M WALKING, I'M NOT CHOOSING  
 " " " " " " , I'M NOT SMOKING  
 " " " " " " , I'M NOT LOSING  
 " " " " " " , I'M NOT MAKING  
 " " " " " " , I'M NOT KNOWING  
 " " " " " " , I'M NOT FALLING  
 " " " " " " , I'M NOT PAINTING  
 " " " " " " , I'M NOT HIDING  
 " " " " " " , I'M NOT COUNTING  
 " " " " " " , I'M NOT ADDING  
 " " " " " " , I'M NOT CRYING  
 " " " " " " , I'M NOT ASKING  
 " " " " " " , I'M NOT BELIEVING  
 " " " " " " , I'M NOT FEELING  
 " " " " " " , I'M NOT DRINKING  
 " " " " " " , I'M NOT CLOSING  
 " " " " " " , I'M NOT STEALING  
 " " " " " " , I'M NOT MOCKING  
 " " " " " " , I'M NOT PACING  
 " " " " " " , I'M NOT CROSSING  
 " " " " " " , I'M NOT CHANGING  
 " " " " " " , I'M NOT CHEATING  
 " " " " " " , I'M NOT TALKING  
 " " " " " " , I'M NOT REACHING  
 " " " " " " ,  
 " " " " " " ,  
 " " " " " " ,  
 " " " " " " , I WILL NOT REPEAT  
 " " " " " " , I WILL NOT REMEMBER

1992

Abb. 17: Francis Alÿs, As Long as I'm Walking, 1992, Mexico City.



Abb. 18: Richard Serra, Verb List, 1967-68, Graphit auf Papier, 2 Blätter, je 22 x 28 cm.



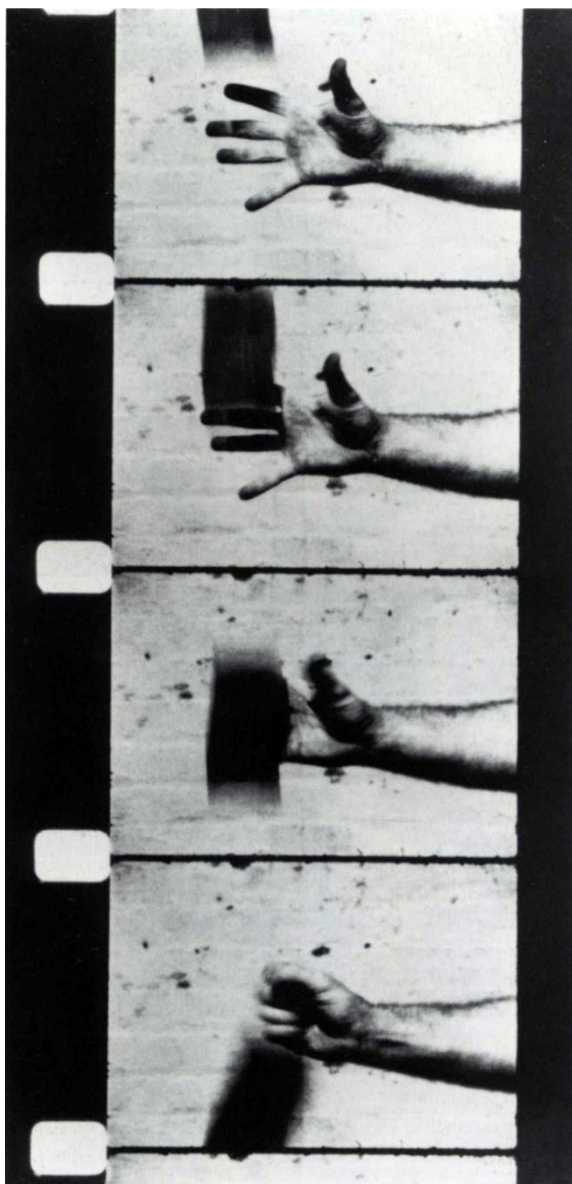


Abb. 19: Richard Serra, Hand Catching Lead, 1968, 16mm Film, Schwarz-weiß, 30 Minuten 30 Sekunden.

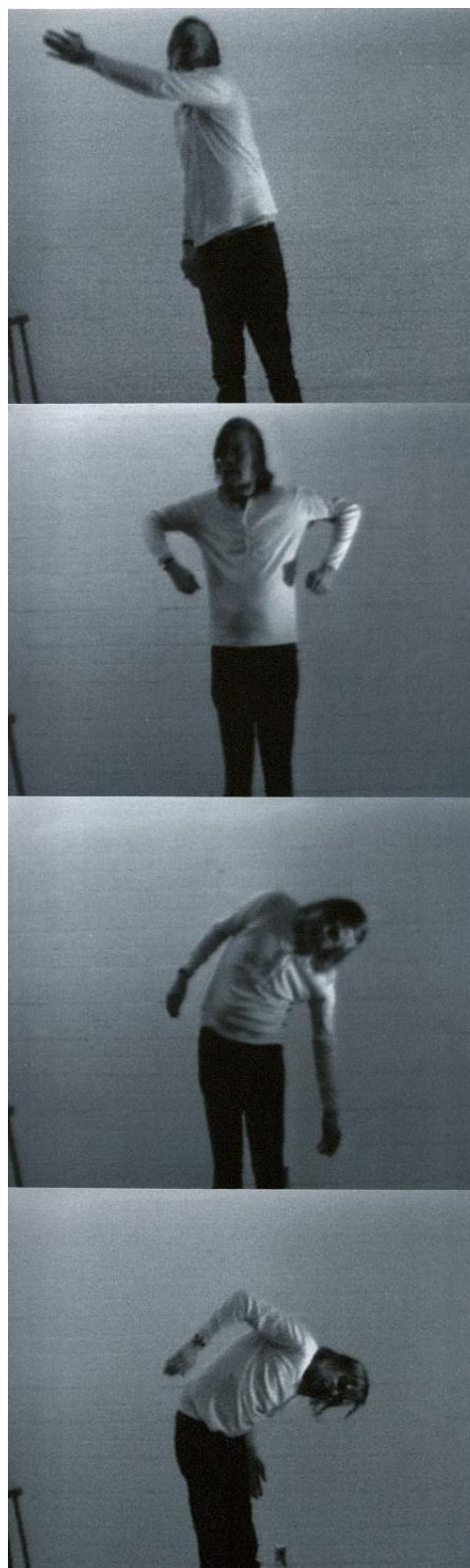


Abb. 20: John Baldessari, I Am Making Art, 1971, Video, 18 Minuten 36 Sekunden.



Abb. 21: Chris Burden, *Bed Piece*, 18. Februar – 10. März 1972, Market Street, Venice (Kalifornien, USA), fotografische Dokumentation der Performance.



Abb. 22: Mladen Stilinović, *Artist at Work*, 1978, 2 von 8 Schwarz-Weiß-Fotografien, je 20 x 30 cm.





Abb. 23: Francis Alÿs, *Turista*, 1994, Mexico City, fotografische Dokumentation einer Aktion.

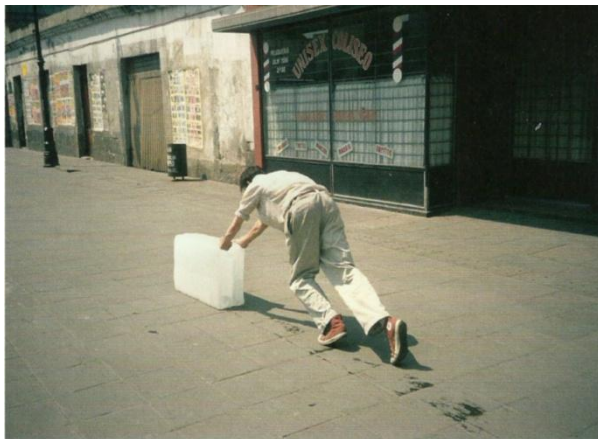


Abb. 24a: Francis Alÿs, *Paradox of Praxis I. Sometimes Doing Something Leads to Nothing*, 1997, fotografische Dokumentation einer Aktion, Video, 5 min.





Abb. 20b: Francis Alÿs, Paradox of Praxis I. *Sometimes Doing Something Leads to Nothing*, 1997, fotografische Dokumentation einer Aktion, Video, 5 min.



Abb. 25: Francis Alÿs, Song for Lupita (Mañana), 1998, in Kollaboration mit Lourdes Villagómez, Philippa B. Day und Antonio Fernández Ros, Installation mit projizierter Animation (12 sek. Loop), Plattenspieler und Platte.



Abb. 26: Francis Alÿs, *The Rehearsal I*, 1999-2001, Tijuana (Mexiko), in Kollaboration mit Rafael Ortega, Video 29 Minuten 25 Sekunden.

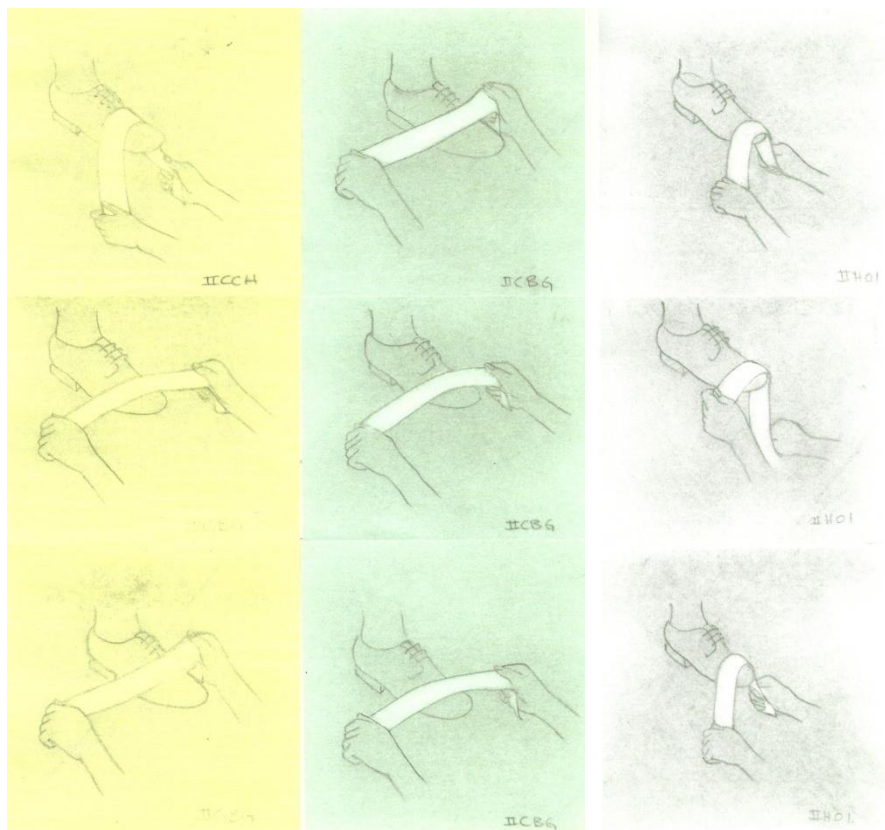


Abb. 27: Francis Alÿs, *Bolero (Shoeshine Blues)*, 1999-2006, Animation, 9 Minuten 40 Sekunden.





Abb. 28: Francis Alÿs, Re-enactments, 2000, Mexico City, in Kollaboration mit Rafael Ortega, Zwei-Kanal-Video, 5min 20sec.

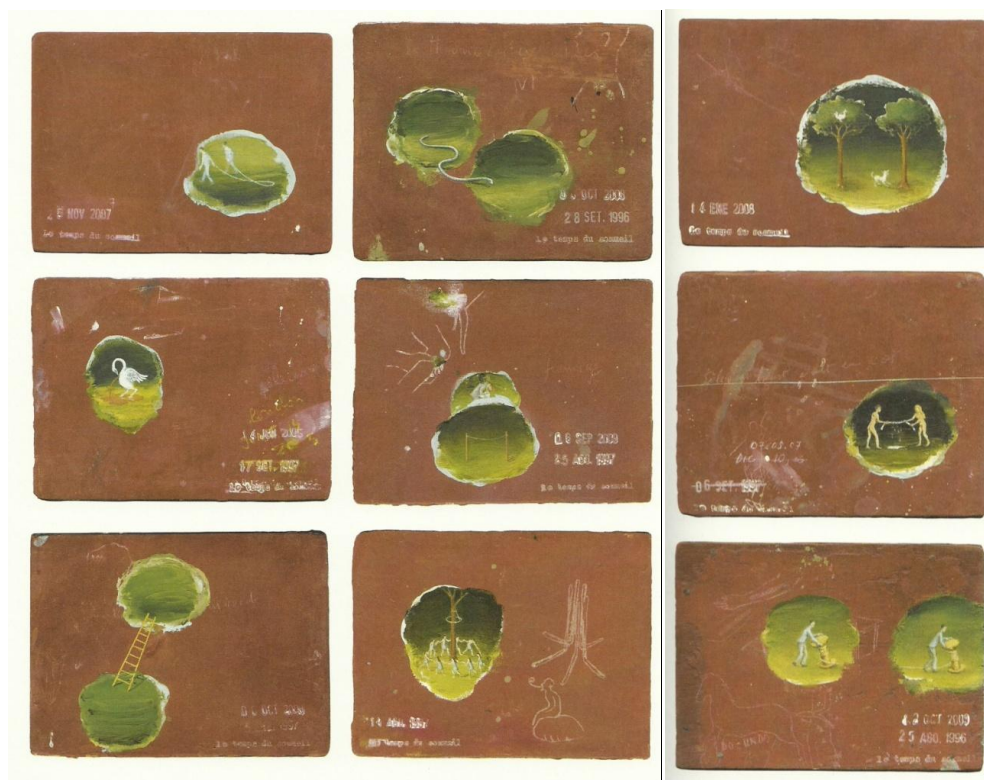


Abb. 29: Francis Alÿs, Le Temps du sommeil, 1996-present, 111 Gemälde, Öl, Enkaustik, Crayon auf Holz, je 10 x 15 cm.

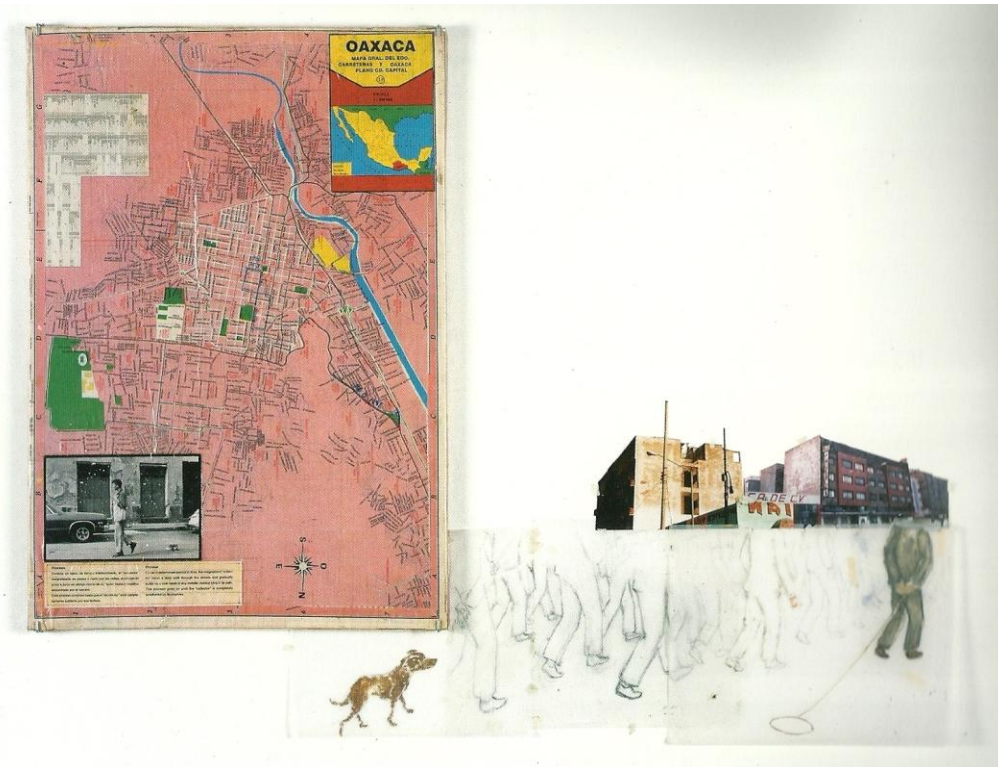


Abb. 30a: Francis Alÿs, Collector, 1991-2003, Karte auf Holz befestigt, Fotografien, Graphit und Öl auf Pauspapier.



Abb. 26b: Ausstellung „Francis Alÿs. Politics of Rehearsal“, Hammer Museum, Los Angeles 2007/2008, Fotografie (Ausstellungsansicht).



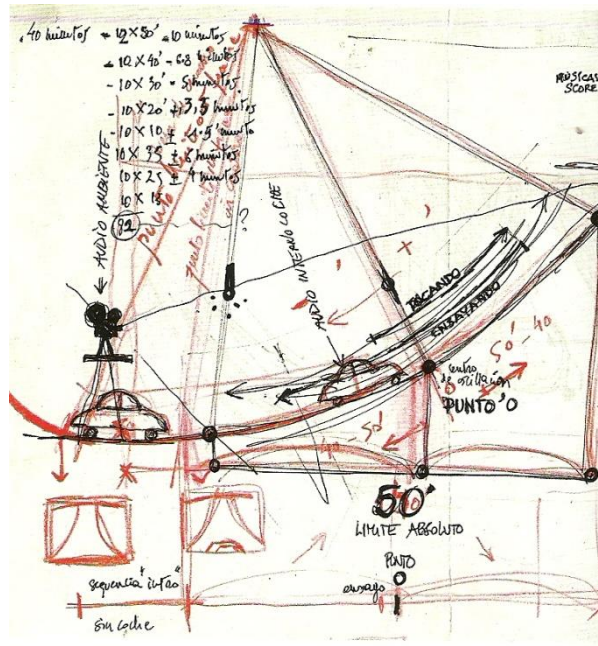


Abb. 26c: Francis Alÿs, Studie zu Rehearsal I, 1999, Kugelschreiber und Bleistift auf Papier, 22 x 28 cm.



Abb. 31a,b: Francis Alÿs, Déjà-vu, 1996, Öl auf Leinwand, Diptychon, je 26 x 32 cm.



Abb. 32a: Francis Alÿs, *When Faith Moves Mountains*, 2002, Lima (Peru), in Kollaboration mit Cuauhtémoc Medina und Rafael Ortega, fotografische Dokumentation eines Ereignisses.



Abb. 28b: Francis Alÿs, Studie für *When Faith Moves Mountains*, 2002, Bleistift auf Pauspapier, 17 x 11cm.



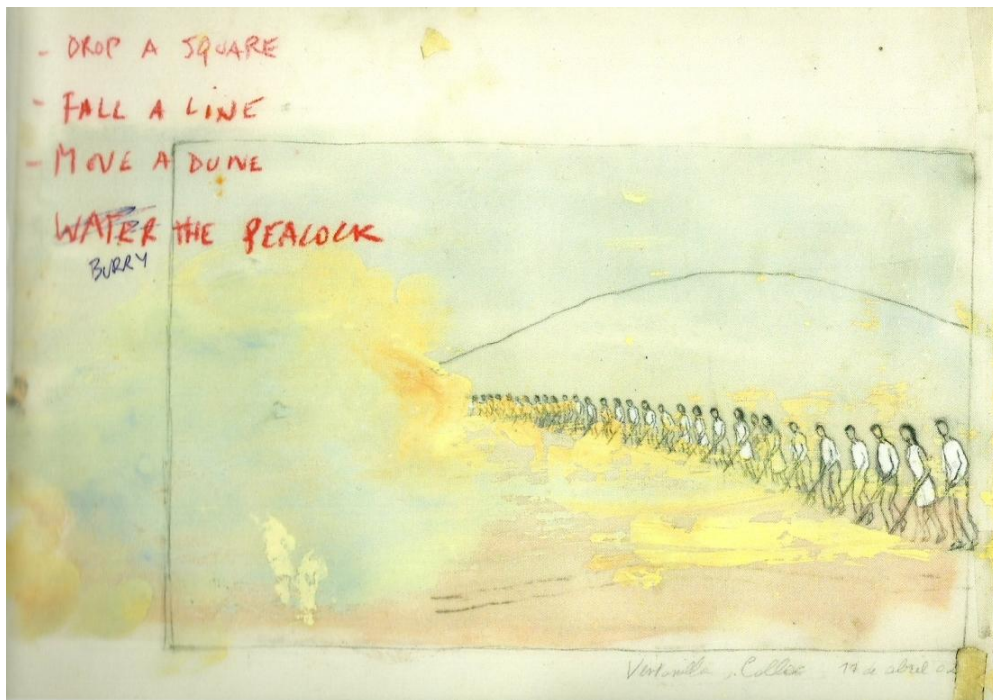


Abb. 28c: Francis Alÿs, Studie für When Faith Moves Mountains, 2002, Bleistift u.a. auf Pauspapier.



Abb. 28d: Francis Alÿs, When Faith Moves Mountains, 2002, Lima (Peru), in Kollaboration mit Cuauhtémoc Medina und Rafael Ortega, fotografische Dokumentation eines Ereignisses.



Abb. 33: Burden, Honest Labor, 1979, Schwarz-weiß-Fotografie, Dokumentation einer Aktion, 51 x 60 cm.



A PAINTING BY PAT NELSON

Abb. 34: John Baldessaris Commissioned Painting: A Painting by Pat Nelson, 1969, Acryl und Öl auf Leinwand, 150 x 115 cm.





Abb. 31a: Francis Alÿs, Sign Painting Project, 1993-97, Mexico City, fotografische Dokumentation einer kollaborativen Aktion.



Abb. 35b: Francis Alÿs, Untitled (Sign Painting Project), 1993-97, in Kollaboration mit Juan Garcia und Emilio Rivera, Öl auf Leinwand und Emailfarbe auf Metall (Ausstellungsansicht „Politics of Rehearsal“, Hammer Museum Los Angeles, 2007/2008).



Abb. 36: Allan Kaprow, Fluids, 1967, fotografische Dokumentation eines Happenings.



Abb. 37: Tom Marioni, The Act of Drinking Beer with Friends Is the Highest Form of Art, 1970, Oakland Museum.





Abb. 38: Chris Burden, Trans-Fixed, 23. April 1974, Venice (Kalifornien, USA), fotografische Dokumentation einer Performance.

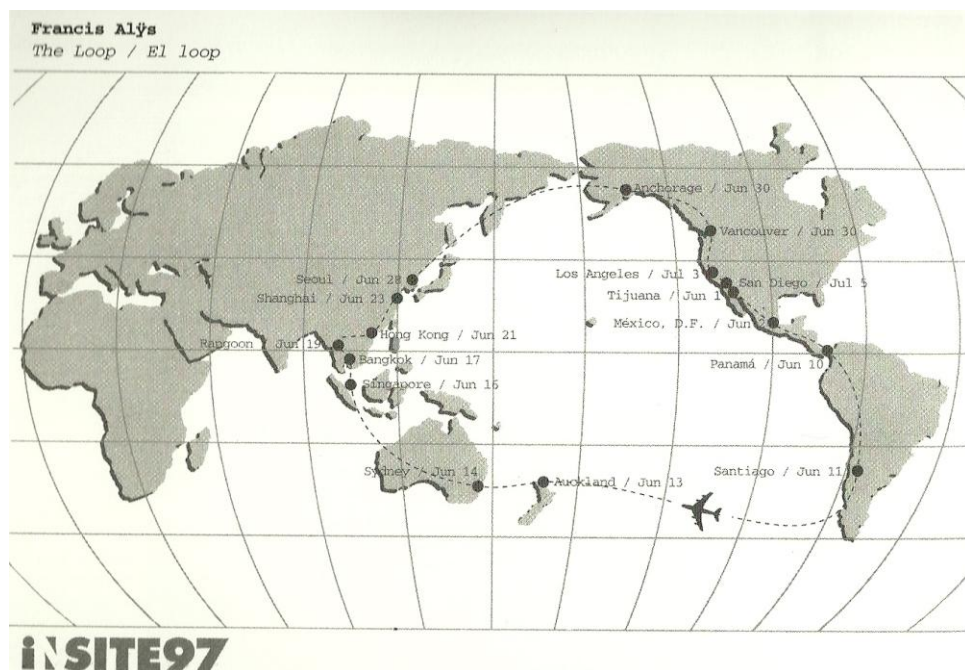


Abb. 39: Francis Alÿs, The Loop, 1997, Tijuana bis San Diego, Postkarte (verso), graphische Dokumentation einer Aktion.

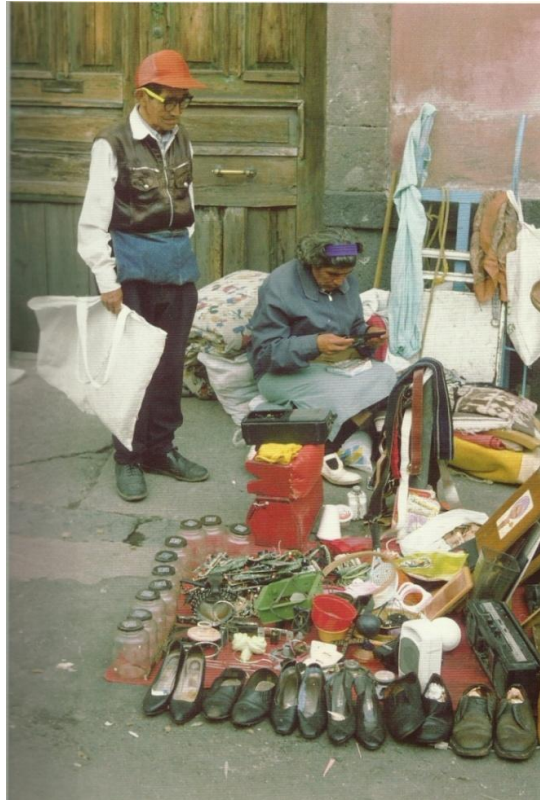


Abb. 40: Francis Alÿs, *Seven Lives of Garbage*, 1995, Mexico City, fotografische Dokumentation einer Aktion.



Abb. 41: Francis Alÿs, *The Swap (Trueque)*, 1996, Mexico City, fotografische Dokumentation einer Aktion.



Abb. 42: Francis Alj's, Studie für *Song for Lupita*, 1998, Bleistift auf Pauspapier, 35 x 29 cm.



Abb. 39: Malerei zur Videoarbeit *Reel Unreel*, Ausstellungsansicht, 2012, Documenta13, Alte Bäckerei, Kassel.





Abb. 40: Francis Alÿs, Malereien und Collagen zur Videoarbeit Reel Unreel, Ausstellungsansicht, 2012, Documenta13, Alte Bäckerei, Kassel.

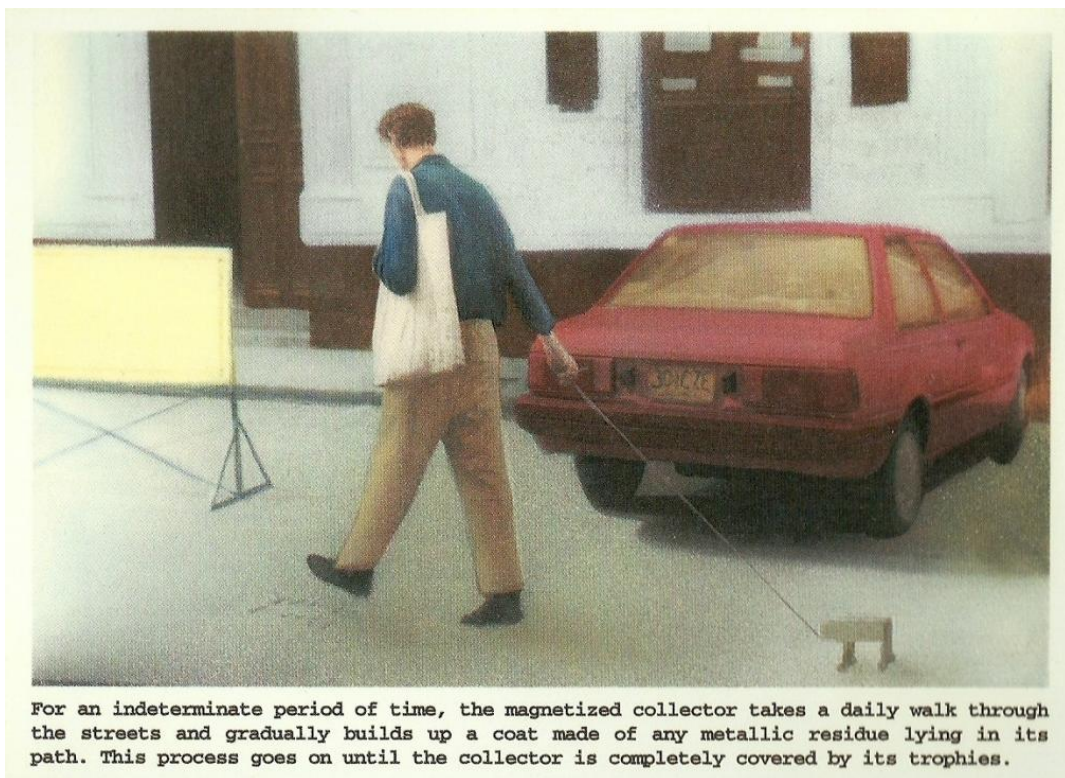


Abb. 41: Francis Alÿs, The Collector, 1990-92, Mexico City, in Kollaboration mit Felipe Sannabria, Dokumentation der Aktion in Form einer Postkarte.

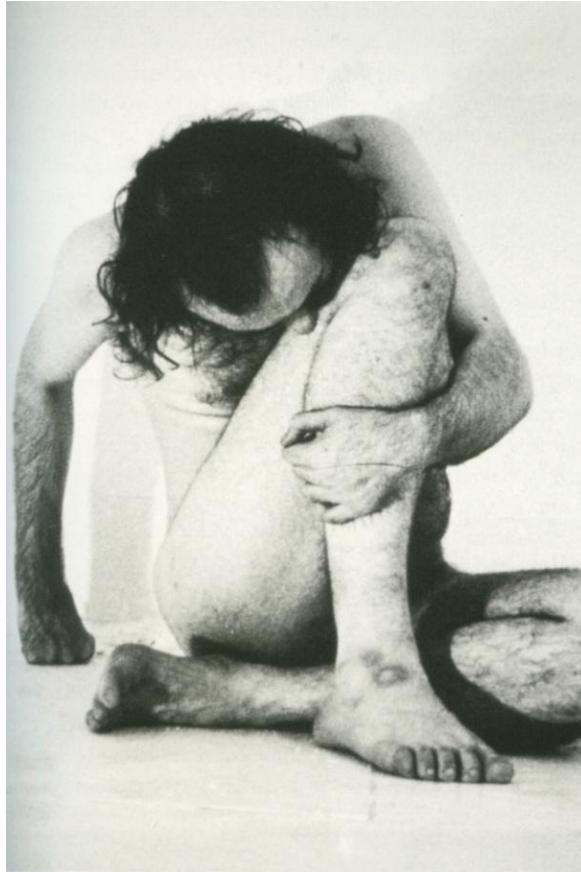
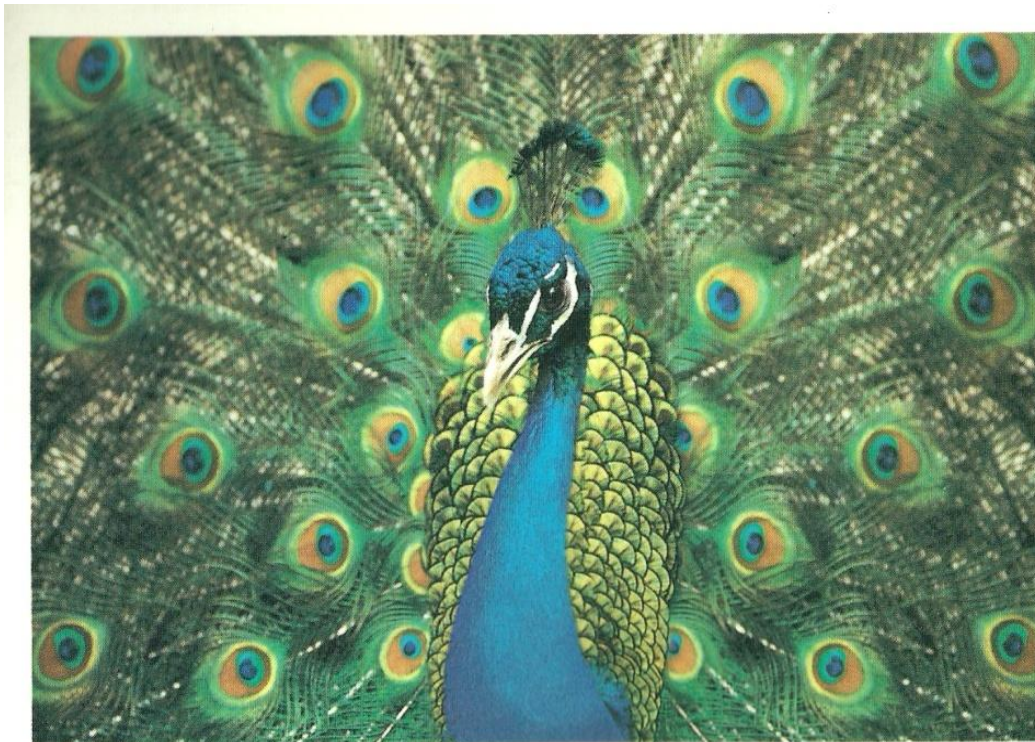


Abb. 42a: Vito Acconci, Trademarks, 1970, fotografische Dokumentation einer Aktion.



Abb. 42b: Vito Acconci, Trademarks, 1970, fotografische Dokumentation einer Aktion.





*Mr. Peacock will represent Mr. Alijs at the XLIX Biennale di Venezia.*

Abb.43a: Francis Alÿs, *The Ambassador*, 2001, Venedig, fotografische Dokumentation einer Aktion.



Abb. 43b: Francis Alÿs, *The Ambassador*, 2001, Venedig, fotografische Dokumentation einer Aktion.



## Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht das künstlerische Werk von Francis Alÿs auf „Strategien des Unproduktiven“ sowie auf das Verhältnis zwischen Arbeit und Nicht-Arbeit. Unproduktivität wird hier auf zweifache Weise verstanden: zum Einen als *Nicht*-Produzieren (im Sinne des Nichttuns, des Nichtarbeitens) und zum Anderen als *Nichts*-Produzieren (hinsichtlich der Performanz und Immaterialität von Alÿs' künstlerischem Tun). Drei Begriffspaare durchziehen diese Untersuchung auf mehreren Ebenen: Produktivität und Unproduktivität, Arbeit und Nicht-Arbeit sowie Materialität und Immaterialität.

Den Ausgangspunkt der folgenden Betrachtungen bildet im zweiten Kapitel die Annahme, dass der Akt des Gehens, der Alÿs vor allem in den ersten Jahren als künstlerische Methode diente, eine unproduktive Praxis darstellt. Das Gehen drückt hier die Verschwendung von Zeit und eine Form der Nicht-Arbeit aus und wird als Widerstand in einer auf Produktivität getrimmten Gesellschaft verstanden. Alÿs' künstlerische Strategie des Unproduktiven im Akt des Gehens birgt jedoch einen Widerspruch: Indem seine Spaziergänge, eine Form performativer Kunst, in Form von dokumentarischem Material einen objekthaften Status einnehmen, werden sie in zweiter Instanz produktiv und vermarktbare gemacht. Im Zuge dessen bringt die vorliegende Untersuchung Alÿs' Fokus auf das Prozessuale des Gehens mit künstlerischen Positionen der *Process Art* Ende der 1960er Jahre in Verbindung.

Im dritten Kapitel soll dann das Muster von Unproduktivität auch außerhalb seiner performativen Spaziergänge untersucht werden. Es werden Alÿs' Film- und Videoarbeiten herangezogen, die sich durch die Darstellung von repetitiven, zyklischen und non-linearen Strukturen auszeichnen. Als „Allegorien des Unproduktiven“ wird deren Bezugnahme auf den sozialen, politischen sowie ökonomischen Kontext Lateinamerikas eine Rolle spielen. Indem der Belgier die Beziehung Mexikos zur westlichen Moderne auf allegorische Weise veranschaulicht, zeigt er sich als politisch und sozialkritisch ambitionierter Künstler. Diese politische Motivation führt mit der Aktion *When Faith Moves Mountains* ab dem Jahr 2002 zu größeren, ereignishaften, sozial engagierten Projekten, die als direkt situative Praxis in bestimmte soziale und örtliche Kontexte eingreifen.

Im vierten Kapitel wird das Werk von Alÿs auf verschiedene Darstellungsformen von Arbeit untersucht. Im Vergleich mit Werken anderer KünstlerInnen aus den 1960er- und 1970er-Jahren, die sich mit Fragen von Arbeit und Produktivität auseinandergesetzt hatten, sollen im Schaffen Alÿs' unterschiedliche Künstlerrollen in Bezug auf die Kategorie Arbeit ausgemacht werden.

Schließlich werden im fünften Kapitel „Strategien des Unproduktiven“ auf der Ebene der Distribution analysiert. Fragen nach Materialität und Immaterialität des zu einem Großteil durch Performanz gekennzeichneten Werks, werden hier von besonderer Bedeutung sein. Vor allem Alÿs‘ Interesse an der Kontrolle über die Verbreitung und Dokumentation seines Werks wird hier untersucht. Er schöpft dabei die Möglichkeiten von materieller sowie immaterieller Produktion aus und stellt sie einander wechselseitig in den Dienst. Alÿs‘ materielle sowie immaterielle Arbeit innerhalb von Distributionssystemen soll hier als postkonzeptueller Ansatz betrachtet werden, der sich aus dem historischen Konzeptualismus und dessen Hauptmerkmal einer Dematerialisierung des Kunstobjekts entwickelt hat. Abschließend wird argumentiert, dass der Künstler die Etablierung der Marke „Francis Alÿs“ vorantreibe und dazu strategisch materielle sowie immaterielle Ressourcen einsetze, welche sein Image als politischer und sozialkritischer Künstler festigen.

# Lebenslauf

Aneta Zahradnik

geboren am 4. Juni 1984 in Chomutov (Komotau), Tschechische Republik

Staatsbürgerschaft: Österreich

## Akademischer Werdegang

|             |                                                                             |
|-------------|-----------------------------------------------------------------------------|
| 2006 – 2013 | Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien                         |
| 2011        | Studium der Kunst- und Bildgeschichte an der Humboldt Universität zu Berlin |

## Berufliche Erfahrung

|                   |                                                                                                                                                    |
|-------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| seit Februar 2012 | Assistentin bei Herrn Prof. Dr. Sebastian Egenhofer (verantwortlich für den Bereich „Neueste Kunst“ der Bilddatenbank UNIDAM der Universität Wien) |
| 2012              | Praktikantin in der Bibliothek der Kunsthalle Wien                                                                                                 |
| 2008              | Praktikantin <i>Salon für Kunstbuch</i> von Bernhard Cella, Wien                                                                                   |

## Publikationen

Aneta Zahradnik, Nam June Paik. Tele-Archäologie, in: Wiener U-Bahn-Kunst. Moderne Kunstwerke – Archäologische Funde – Zeitlose Architektur, Wien 2011, S. 104 – 109.