



teres Mal versuchte sie mit etwas zu malen, das nicht zum Malen gedacht ist, und kontrastierte damit die unglücklichen Grenzen der Malerei mit der spielerischen und provokanten Peinlichkeit der Performance. Sie bohrte und stocherte mit dem Mikrofon unter die Paletten, als suche sie mit dem Mikrofon nach einem versteckten Geräusch, und schob dann ihren Körper unter die Plattform. Auf der anderen Seite wieder zum Vorschein gekommen hob sie eine Palette an und knickte die Plattform mit einem lauten Knall. Sie stellte die Plattform hochkant und zerriss dadurch den Farbauftrag. Dann stellte

sie eine zweite Palette auf und machte sich mit einer Säge an ihr zu schaffen. Währenddessen sang sie in gelendem Sopran eine Melodie mit den Worten »she saw«, womit sie auf den mühsamen Akt des Zersägens anspielte. MPAs Stimme, die durch das Holz krachende Säge und dazu noch die Tonaufnahme einer Motorsäge gipfelten in einem Crescendo – und da ging die Palette entzwei. Nach dieser Verweigerung, etwas Bestimmtes darzustellen oder vorzuheucheln, nahm die Künstlerin wieder auf dem Sessel Platz und starrte abermals ins Publikum, das sich erhob und die Szene verließ.

In »I Will Use This Platform« bezog sich MPA auf ihre ebenso aufsehenerregende »Performance for Emma Goldman and Ulrike Meinhof«, die sie im November 2009 in der Gallery Cleopatra's in Brooklyn aufgeführt hatte. In beiden Arbeiten nutzte MPA die Plattform der Bühne – im metaphorischen Sinn als Ort, auf dem Äußerungen nicht nur möglich, sondern politisiert ist – für eine Annäherung an politisch wie ästhetisch radikale Diskurse der Vergangenheit. Damit stellte sie klar, dass radikale Gesten heute sehr wohl noch möglich sind, und nutzte wissentlich die Verschiebungen, die Radikalität erzeugen und

Emily Roysdon

»Impossible Always Arrives (I'm sorry 2)«, 2010
Whitney Biennial 2010, Courtesy the artist

MPA

»I Will Use This Platform«, 2010
Fotos: Tiffany Oelfke

in der Radikalität erzeugt werden. Die Bühne zerstört, das Unausgesprochene ausgesprochen, verdichtet sich die Performance zu jener kurzen Zeitspanne, in der die Künstlerin kommt und wieder geht. Und der Raum sowie alle sich darin befindlichen Personen haben sich verändert, weil sie an dem Erlebnis teilhatten.

»Les Promesses du passé. Une histoire discontinue de l'art dans l'ex-Europe de l'Est«

14. April bis 19. Juli 2010
Centre Pompidou, Paris

Text: Mari Laanemets

Paris. Ausstellungen zur Kunst aus dem (ehemaligen) Osteuropa sind längst kein Novum mehr; sogar Kunstmesse, wie etwa die Viennefair, bewerben sich heute mit einem Osteuropafokus. Und dennoch haftet der Schatten des exotischen Anderen oder eines täp-

pischen Epigonen des Westens daran. Monolithische Ausstellungen, an denen es nach dem Fall der Mauer nicht mangelte, haben die herkömmliche Kunstgeschichtsschreibung dabei kaum beeinflussen können. Nun proklamierte die Ausstellung »Promises of the Past« im Centre Pompi-

dou, dieses Verhältnis nicht nur durch eine Neuinterpretation der Kunstgeschichte im ehemaligen Ostblock ändern zu wollen. Diese Neuinterpretation sollte zugleich eine Rekonstruktion jener »gemeinsamen« Kunstgeschichte sein, die die internationale Präsenz und Kontakte der KünstlerInnen des ehemaligen Osteuropas in den 1960er-/1970er-Jahren – in diesem Fall in Paris – in Betracht zieht.

Bei der Ausstellung handelte es sich nicht um die übliche strapaziöse, sondern um eine klar konstruierte Präsentation mit einer überschaubaren Zahl von Arbeiten und KünstlerInnen. Ganz undogmatisch wurden hier ältere Positionen um jüngere KünstlerInnen ergänzt, von denen manche gar nicht aus Osteuropa

stammten. Die Ausstellung vermied jede chronologische (sowie regionale oder nationale) Aufteilung und war um Leitmotive wie »Public Space – Private Space«, »Anti-Art«, »Micro-political Gesture and the Critique of the Institution«, »Feminine-Feminist« u.a. organisiert, die bedeutende Aspekte künstlerischer Produktion aufgriffen: die Beschäftigung mit dem öffentlichen Raum und der (individuellen) Freiheit in diesem wie beispielsweise in den Aktionen von Jiří Kovanda, Sanja Iveković oder Tomislav Gotovac; auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen entwickelte »Anti-art«-Konzepte von Mangelos bis Július Koller; politische Gesten wie das Unlimited Multiple »Czechoslovak Radio, 1968« (1969) von Tamás Szentjóby, eine Hommage an

den Einfallsreichtum der Leute während der Invasion der Tschechoslowakei, oder die Aneignung des Formats des Straßenprotestes bei Endre Tót.

Dabei thematisierte die Schau auch bisher wenig beachtete Aspekte wie zum Beispiel die Selbstbehauptung der KünstlerInnen in Osteuropa. Der Kapitel »Fantasies of Totality« verwies auf das missionarische Bewusstsein mancher KünstlerInnen, die Verbindung von sozialem Engagement mit einer spirituellen Führung. Empfangen wurden die BesucherInnen mit dem ursprünglich für das Foyer des Student's Cultural Center in Belgrade konzipierten »Airport: sound environment« (1972) von Marina Abramović, in dem fiktionale Flugzeugstarts nach Hongkong, Tokio, Bangkok angekündigt werden. Dieses könnte für die Mobilität als Feature der Moderne stehen, eher jedoch adressiert es die Beschränkung des Reisens in der sozialistischen Gesellschaft. Es folgten unter dem Titel »Beyond the Utopias of Modernity« die Arbeiten von Cezary Bodzianowski, der sich auf dem Foto »Rainbow, bathroom, Łódź« (1995) zwischen Badewanne und Kloschüssel krümmt, von Alexander Ugay, dessen Film »Mourning« (2004) heroischen Szenen der Filme seiner sowjetischen Kindheit noch mal huldigt, und von Cyprien Gaillard, der demolierte Wohnblöcke als »moderne Ruinen« inszeniert. Die monotone Umwelt der Plattenbauviertel, wie jener in Ion Grigorescus Film »Balta Albă« (1980) porträtierte Bezirk von Bukarest, ist zum Sinnbild einer »gescheiterten« Moderne (und des gescheiterten Sowjetregimes) geworden.

Das Vermächtnis des Modernismus bildete das zentrale Thema in der Ausstellung, und zwar sowohl als ideologischer Bestandteil des Sowjetregimes, als auch als ästhetische Praxis. Die Kuratorinnen Christine Macel und Joanna Mytkowska schlugen den Begriff der Nostalgie vor, um über das Erbe der sozialistischen/modernistischen Utopien zu sprechen. An Svetlana Boym's These angelehnt verstanden sie Nostalgie als ein reflexives und kritisches Werkzeug im Umgang mit der Vergangenheit, gezeichnet von Ironie

und Unschlüssigkeit, die sie zugleich als Merkmal für die osteuropäische Kunstproduktion anboten.¹ Ambivalenz, Humor und Ironie bildeten die beliebten Taktiken in der kritischen Auseinandersetzung mit dem realsozialistischen Alltag, eine Alternative in einer Gesellschaft, in der direktes politisches Agieren kaum möglich war. Dennoch vermisste man in der Ausstellung eine komplexere Betrachtung künstlerischer Positionen. Auch der Bezug zwischen der jüngeren Generation und den älteren KollegInnen blieb inkonsequent; man fragte sich, was die gezeigten Positionen etwa von Grigorescu und Gaillard verbindet.

Die Ausstellungsarchitektur von Monika Sosnowska schuf eine elegante Struktur, die wie ein riesiges Leporello inmitten des Raumes stand, wo sich Themen nacheinander auf- und einfalteten. Die meisten Arbeiten waren in die Wand eingelassen, die Skulpturen von Edward Krasiński, Mangelos u.a. aber sorgfältig hinter Glas platziert. Damit ging die den damaligen Präsentationsformen eigene Lebendigkeit verloren, wie etwa bei Kollers Karten, die dieser als Mittel der Kommunikation und weniger als Kunstobjekte konzipiert hatte. Auch den strukturellen Neuerungen, die eine meist selbst organisierte Kunstszene damals zutage gebracht hatte, wurde die museale Präsentation nicht gerecht.

Ein ausführliches Filmprogramm, ein schöner Katalog und Archive ergänzten die Ausstellung. Sie zeigte viele gute, wenngleich meist bekannte Arbeiten, doch wurde keine wirklich neue Perspektive eröffnet. Auch die Archive, die in einem von Tobias Purith entworfenen grottenartigen Raum gezeigt wurden, zweier »osteuropäischer« Galerien in Paris – der Galerie 1-37 und der Galerie des Locataires –, der Pariser Biennalen, an denen manche osteuropäische KünstlerInnen beteiligt waren, und

Cyprien Gaillard

Cairns, 2008
Courtesy Bugada & Cargnel (Cosmic Galerie)

Dimitri Prigov

Couple, 2006
Sammlung Michael und Micaela Kemmer, Thessaloniki
Courtesy Galerie Sandmann, Berlin

das Archiv von Pierre Restany, der über AICA viele Kontakte mit den KünstlerInnen und KritikerInnen in den Ostblockstaaten knüpfte, konnten über die Spurensicherung hinaus zu keiner tiefer gehenden Interpretation gelangen. Welche Folgen hatten diese Begegnungen auf die Kunstproduktion, und zwar nicht nur im Osten, sondern auch im Westen?

Zum Beispiel auf das Werk von Daniel Buren oder André Cadere? Dies wären Fragen, die sich ein Ansatz zu einer »gemeinsamen« Kunstgeschichte stellen muss.

¹ Promises of the Past. A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe. Ausstellungskatalog. Centre Pompidou Paris 2010, S. 19.

