

Not Working

Reader

Einleitung von / Introduction by Maurin Dietrich
Marina Vishmidt & Melanie Gilligan
Annette Wehrmann
Laura Ziegler & Stephan Janitzky
Lise Soskolne
Josef Kramhöller
Leander Scholz
Dung Tien Thi Phuong
Steven Warwick
Mahan Moalemi

Made in Art School

The art system's failure across many generations to distribute resources equitably and to provide artists with support to practice over the long term is not a result of ineffectiveness, it is a result of its design. The systems and infrastructures that have developed in the United States around the production, presentation, and exchange of art have been built on familiar processes of inclusion and exclusion. For many artists, this has long been evident as more than a design flaw, understood systemically and experienced firsthand as the faithful adherence by its gatekeepers to race, gender, class, and ability-based forms of exclusion.

For those who weren't subject to such exclusion but were still unable to gain a foothold, the art system's design may have been less evident. Without the lived experience of disenfranchisement, or perhaps lacking critical understanding of the field's inequities, they may have instead blamed themselves for a perceived failure to succeed in a system that renders bare survival impossible for the very people who collectively generate value on its behalf.

But thanks to the increasing standardization of a more political pedagogy by a precarious workforce of art school adjuncts over the past decade, a younger generation is today more likely to blame the system itself, in all its biased and apparently well-meaning glory. That is to say, artists who manage to pass through post-secondary educational institutions are now less likely to see the problem as their own lack of talent or deficient entrepreneurship as some in previous generations might have done.

For art school adjuncts to also explicitly address their students' impending exploitation and precarity—helping them to understand it as being the result of an unregulated scarcity model that can't possibly accommodate or remunerate the ever increasing oversupply of talent pumped into it by the tens of hundreds of thesis exhibitions each year—would be for adjuncts to risk articulating the unsustainable conditions of their own labor.

As a part-time, temporary, contracted workforce that is both underpaid and overworked, and whose actual labor is remunerated in symbolic fees justified as contact hours instead of real hourly wages, the conditions of adjunct labor are an iteration of the conditions of artists' labor. It should come as no surprise then that the art school adjunct workforce is populated by that very same oversupply of artists pumped into the art system by the tens of hundreds of thesis exhibitions each year. Adjuncts are artists with costly MFA degrees competing for temporary teaching gigs because the scarcity model that is the art system doesn't enable them to earn a living from their work.

For art students to understand their teachers, as well as themselves, as functional parts of what is an impossible scarcity equation and broader austerity problem, would be for students to use political pedagogy not only to inform their individual practices but also to fuel collective struggle.¹ And they will need it, because in this equation artists appear to have few options for economic

¹ The involvement of students in recent strikes by staff across art schools in the U.K. struggling against precarity and the marketization of higher education has been critical to movement building.

survival and even less agency to change conditions beyond the marginal benefits derived from a few structural modifications, such as those W.A.G.E.² has made in establishing a compensation floor and minimum payment standards for the U.S. non-profit sector. Beyond these modifications, the potential for artists to organize themselves into a configuration capable of mobilizing politically as a workforce has remained just that.

So, given that the contemporary art field is likely to stay unregulated—or for now self-regulated by institutions—it is incumbent upon artists to share in the collective work of enforcing the modifications we do have while pushing hard for more. Economic equity will involve redistributing the field’s composition across class and fully decentering whiteness. To achieve this, artists will need to come together around a shared politics of labor and be prepared to collectivize their leverage. The question is, what is standing in our way?

Perhaps it is something about artists themselves that has become an obstacle to collectivization and maybe it’s now time to return to some healthy self-awareness about what the artist’s “self” is, how it is constructed, both by and for marketization, and how that process, begun and honed in art school, makes us perfectly exploitable subjects and easily divisible as such.

For those fortunate enough to get in, pay for, and attend one, art school is the place where the artist’s self begins to develop in relation to other artists. It is also the primary barrier to entry into the contemporary art field as well as the international cookie cutter of the hyper-individuated artistic subject—a construction the industry demands. Put the two together and you have a farm-to-table factory designed to prep and ready artists for the marketplace.

The marketplace here refers to anywhere value is produced and in the art system that necessarily includes both the non-profit and for-profit sectors. While producing different forms of value and appearing to be on opposite ends of art’s moral continuum, these sectors operate in reality through increasing overlap and interdependency. The non-profit sector produces critical value through its perceived status as being outside of, adjacent to, or above the amoral buying and selling of art in the for-profit sector. Ironically though, it is precisely through its perceived moral purity that the non-profit endows itself and the artists who pass through it with monetizable *moral capital*. The logic is that if it’s exhibited in a non-profit institution, it serves the public good and therefore has value beyond commerce—and it is exactly this perception that adds economic value to art when it reaches the auction and commercial sales markets.

This being the case, it’s easy to see why moral capital is must-have currency in contemporary art. Its monetization, however, is a tricky business. Monetization is largely facilitated by the commercial market—the white-hot center of

capital, luxury, and excess—and it takes place in the public view of other artists. Even though it is widely understood by artists that selling work is one of few income streams available to them, to do so is still often judged as selling out. Without inherited wealth or privilege, an artist’s ability to both materially survive and continue practicing over the long term will at some point likely require them to cash in their moral capital on the commercial market, and because this can only be done through mechanisms contemporary pedagogy has trained us to critique by default, the choice to *just sell it* is also the choice to just sell out.

At auction and through gallery representation, the commercial marketplace converts artists’ moral capital into economic value and transforms critical value into social access. For most artists, this conversion process is a one-way street: if you defect into the commercial market from the non-profit sector and become a “gallery artist,” you might have trouble getting back out the way you came in. In the United States at least, moral capital can only be consumed in the for-profit sector, it cannot be produced by it.

So, if as an artist you choose to retain your moral capital by eschewing the commercial market, you’ll likely pay for it with your livelihood. Conversely, if you choose your livelihood and embrace the commercial market you’ll likely pay for it with your moral capital. It is exactly here, in the irreconcilability between the economic and the moral, that the social division between artists emerges as a primary obstacle to collectivization.

And if you look closely, you can find the roots of this social division in art school. Even though most students don’t yet understand the structural distinction between the non- and for-profit sectors, with liminal awareness their artistic identities have already begun to form in relation to them. While young artists may not comprehend the differences between a charitable organization and a for-profit business, they seem to have an instinct for where they’re located along the economic and moral continuums.

Art school is where young people learn to perform their artistic identities and begin to grow into the type of artist they want to be. At age seventeen or eighteen the type of artist we want to be is naturally limited to the types of artists we already know about, and the types of artists we already know about, at least in my generation and thanks to heteropatriarchy and white supremacy, were almost never non-white, rarely women, and always European or American.

But thanks to a generation of more politicized pedagogy, along with some artists who managed to find their way into or around the art school to gallery pipeline, the type of artist a young person knows about could today include BIPOC, LGBTQI, and women artists, as well as others who have been overlooked, are almost or often deceased, and whose output is therefore in limited supply. Despite these changes, however, there can still be found across art

² Founded in 2008, Working Artists and the Greater Economy (W.A.G.E.) is a New York-based activist organization whose mission is to establish sustainable economic relationships between artists and the institutions that contract their labor, and to introduce mechanisms for self-regulation into the art field that collectively bring about a more equitable distribution of its economy. Lise Soskolne, the author of this text, is a co-founder of W.A.G.E. and has been its core organizer since 2012.

schools a similar set of artist typologies—internal constructions of the *artist self*, each its own composite of attitude, material, and form. Having evolved over generations that excluded non-white subjectivities, they are by default largely representative of self-perceptions grounded in whiteness:

Artist as rebel, gestures at subversion
Artist as skilled worker, pride in craft
Artist as entrepreneur, producer of luxury goods
Artist as performer, life is material
Artist as theorist, text is material
Artist as activist, agent of change
Artist as bohemian, nihilistic dandy

Each typology has a correlate approach to creativity. How the work gets made also represents the artist self in practice:

Creativity is lived, un-credentialed experience
Creativity is sacred, requiring monastic conditions
Creativity is irrelevant, outsourced, and fabricated
Creativity is affective, embodied, and performed
Creativity is critique, deskilled, and subcontracted
Creativity is research-based, commissioned, and project-driven
Creativity is derided except when as ironic authorship

So, while young artists are today rightfully being schooled in intersectional feminism, Marxism, and decolonial theory, they're simultaneously being groomed for professionalization. As the articulation of artistic identity begins to codify within social groups and group critique, its legibility also begins to conform with commercial gallery or institutional marketplace standards. Because these marketplaces are positioned as distinct and in opposition, these typologies often take shape alongside them:

Artist as rebel, gestures at subversion (for-profit/pro-market)
Artist as skilled worker, pride in craft (for-profit/pro-market)
Artist as entrepreneur, producer of luxury goods (for-profit/pro-market)
Artist as performer, life is material (non-profit/anti-market)
Artist as theorist, text is material (non-profit/anti-market)
Artist as activist, agent of change (non-profit/anti-market)
Artist as bohemian, nihilistic dandy (both)

Matriculating into the industry, young artists are thus dispatched from social networks configured around MFA programs to networks configured around commercial galleries and non-profit spaces.

Underpinning all of this is the illusion that the non- and for-profit sectors are locked in opposition at either end of the moral and economic continuums, when, in fact, decades of starvation neoliberalism have forced them into

unequal codependence. With nominal state support for culture, non-profits are today in full hock to toxic philanthropy, private collectors, and financialization in exchange for tax write-offs, money laundering, and other benefits that utilize the moral purity of the public charity as cover. Private collectors not only sit on the boards of non-profits and influence programming; they operate their own grant making foundations and run their own private non-profit museums.

Hanging in the balance is nothing less than the moral authority of the entire art system, and by extension that of artists. Evidence of art's moral authority appearing to approach zero is its now total irrelevance to orchestrated urban gentrification. Today, artisanal food trucks and farmer's markets do a better job at gesturing toward bohemia while the presence of art simply means the luxury market has already arrived. This perception is entirely justified since the field's survival depends on its appeal to a billionaire class, requiring it to be composed of those who perform a similar class position, whether coming by it through their own inherited wealth or adjacent cultural pedigree. To some extent, artists too must meet these criteria since both the non- and for-profit sectors require untold hours of unpaid labor and the privilege of being able to accept speculative compensation in return.

It has been my experience, which may only be reflective of my own generation, that in as much as we blame ourselves for our failure to succeed within the impossible conditions of this industry, we blame and resent other artists when they manage to do so themselves. And why not? We encounter each other in balkanized social worlds competing in a race to the bottom for moral purity on the one hand, and a race to the top for name recognition on the other, with neither providing reliable income.

As if this weren't enough of an obstacle to collectivizing our leverage along with our lot, there is now another obstacle in view. To picture it, place art's diminished moral authority and increasing political irrelevance in the context of massive global inequity. Now place a generation of largely privileged artists schooled in intersectional feminism, Marxism, and decolonial theory making their work in a system that supports itself by converting branded moral capital into economic value. What you have is a professionalized generation of artists tasked with an impossible political assignment: to save art from itself.

In this scenario not only can art *not* save itself from itself, it surely cannot be saved through the individual authorship of what should be collective work. If gaining visibility in the art system today requires artists to differentiate themselves from other artists by authoring their own political dissent as an extension of their aesthetic practices, then there is no basis on which we can come together around a shared politics. For us to dissent and mobilize collectively we would also have to dissent from our own individuation, and currently very few seem able to afford to take such a risk, while the rest may be united in the belief that there is little left worth saving.

Made in Art School

Dass das Kunstsystem seit Generationen nicht in der Lage ist, seine Ressourcen ausgewogener zu verteilen und Kunstschaffende mit den nötigen Mitteln für eine langfristig angelegte Arbeit auszustatten, ist keine Folge unvermeidlicher Ineffizienz. Es ergibt sich aus der Art, wie dieses System aufgebaut ist. In den Vereinigten Staaten funktionieren Einrichtungen und Infrastrukturen, die sich rund um das Produzieren, Ausstellen und Verkaufen von Kunst gebildet haben, nach dem bekannten Verfahren, einige wenige aufzunehmen und die meisten anderen außen vor zu lassen. Viele Künstler*innen wissen aus eigener Erfahrung, dass die Gatekeeper dieses Systems ihre Auswahl nach Kriterien wie Ethnizität, Geschlecht, Klasse und möglichst uneingeschränkter körperlicher Tauglichkeit vornehmen und dass es in diesem System ganz klar einen Konstruktionsfehler gibt.

Wer die Ablehnung zunächst nicht selbst erfahren hat, dann aber trotzdem keinen Fuß in die Türen der Institutionen bekommt, erkennt den Konstruktionsfehler im Kunstsystem vielleicht nicht sofort. Ohne eigene Ausgrenzungserlebnisse und ohne das erforderliche Wissen über das Kunstsystem kann man leicht auf den Gedanken kommen, dass niemand anderes Schuld am eigenen Scheitern trägt als man selbst. Dabei ist eigentlich offensichtlich, dass dieses System gerade denjenigen, die in ihrer Gesamtheit dessen Werte generieren, das bloße Überleben unmöglich macht.

Immerhin ist dank einer zunehmend politisierten, von prekären Arbeitskräften besorgten Kunstlehre an Hochschulen in den vergangenen zehn Jahren ein neues Problembewusstsein eingekehrt. Jüngere Generationen neigen infolgedessen eher dazu, das Versagen beim System zu suchen, lassen sich also nicht mehr so sehr blenden von dessen vermeintlich wohlmeinendem, gleichwohl vorurteilsbeladenem Glanz. Wer heute ein Kunststudium absolviert, wird das eigene Scheitern weniger einem Mangel an Talent oder unzureichender unternehmerischer Einstellung anlasten, wie frühere Generationen das häufig taten, sondern vielmehr einem System, das auf weißer Vorherrschaft und dem Heteropatriarchat sowie auf beider müheloser Reproduktion durch den neoliberalen Kapitalismus fußt.

Lehrbeauftragte an Kunsthochschulen sollten ihren Studierenden beibringen, die Wahrscheinlichkeit ihres zukünftigen Ausgebeutetwerdens sowie ihre prekäre wirtschaftliche Situation zu verstehen und zu durchschauen, in welchem Maß beides die Folge einer unregulierten Mangelwirtschaft ist, die niemals jene alljährlich mit den Abschlussausstellungen zu Tausenden in das System drängenden neuen Talente irgendwie integrieren, geschweige denn bezahlen kann. Damit würden diese Lehrkräfte zugleich die unhaltbaren Bedingungen ihrer eigenen Arbeit offenlegen.

Als befristete Teilzeitkräfte sind die Dozierenden unterbezahlt und überarbeitet zugleich. Sie erhalten symbolische Honorare, die als Entgelt für die reine Unterrichtszeit gerechtfertigt werden und kein ernstzunehmender Stundenlohn für die tatsächlich geleistete Arbeit sind. Ihre Konditionen geben die

Arbeitsbedingungen für Kunstschaffende getreu wieder. Nicht zufällig sind sie selbst Teil des Überangebots an Künstler*innen. Meist haben sie teure Master-Studiengänge absolviert und reißen sich um Unterrichtsgelegenheiten, weil es ihnen die Mangelwirtschaft des Kunstsystems nicht gestattet, mit künstlerischer Arbeit ihren Lebensunterhalt zu bestreiten oder gar die erdrückenden Schulden abzutottern, die sie aufgenommen haben, um ihre Kunst durch eine Lehrbefähigung und Lehrtätigkeit zu subventionieren.

Auf Basis dieser unlösbaren Mangelgleichung bieten sich kaum Wege des wirtschaftlichen Überlebens und noch weniger Handlungsspielräume, um gegenüber den herrschenden Bedingungen mehr als nur minimale Verbesserungen herauszuholen, wie sie in den USA für den gemeinnützigen Sektor des Kunstgeschehens von der Initiative W.A.G.E.¹ mit Untergrenzen für Löhne und Honorare erwirkt wurden. Unser Potenzial, uns darüber hinaus in einer Form zusammenzuschließen, die uns als Arbeitskräfte politisch mobilisiert, ist bislang nicht mehr als eben das – eine hypothetische Möglichkeit.²

Solange das so bleibt, werden sich auf dem Gebiet der zeitgenössischen Kunst kaum Tarifregelungen durchsetzen lassen, die über die freiwillige Selbstkontrolle mancher Institutionen hinausgehen. Es liegt an den Kunstschaffenden selbst, sich zusammenzutun und erst einmal die wenigen Verbesserungen durchzusetzen, die es hier und da schon gibt, um im nächsten Schritt auf weitergehenden Wandel zu drängen. Damit das gelingt, müssen wir uns auf Prinzipien der Fairness und Gerechtigkeit einigen und lernen, wie wir gemeinsam mehr Handlungsmacht gewinnen. Die Frage ist, was hindert uns daran?

Vielleicht stehen wir Künstler*innen uns selbst am meisten im Weg, wenn es um Formen kollektiver Zusammenschlüsse geht. Höchste Zeit, dass ein wenig gesunde Besinnung einkehrt, was das „Selbst“ in unserem Selbstbild angeht – mitsamt der Einsicht, wie dieses Selbst für und durch den Kunstmarkt konstruiert wurde, wie es schon in den Kunsthochschulen Gestalt annimmt und dort auch seinen Feinschliff erhält, wie es aus uns einwandfrei ausbeutbare und leicht gegeneinander auszuspielende Subjekte macht.

Für die Glücklichen, die an einer Kunsthochschule angenommen werden und ihre Gebühren aufbringen können, beginnt zugleich mit dem Studium die Ausbildung einer künstlerischen Identität. Als erste große Hürde auf dem Weg in das Feld der zeitgenössischen Kunst ist die Kunsthochschule auch eine international einheitliche Stanzform des hochgradig individualisierten Künstler*inensubjekts, das in der Branche gefragt ist. Beide Funktionen zusammengenommen ergeben fabrikmäßig erzeugte, marktgerechte Kunstschaffende „direkt vom Feld auf Ihren Tisch“.

¹ Die Organisation Working Artists and the Greater Economy (W.A.G.E.) wurde 2008 in New York gegründet, um auf tragfähige wirtschaftliche Beziehungen zwischen Kunstschaffenden und den sie beauftragenden Institutionen hinzuwirken. W.A.G.E. will Mechanismen der Selbstregulierung im Kunstbetrieb einführen, die für alle Beteiligten eine etwas ausgewogenere Verteilung der Mittel bewirken. Lise Soskolne, die Autorin dieses Textes, ist Mitbegründerin und seit 2012 Hauptorganisatorin von W.A.G.E.

² Die Beteiligung von Studierenden an den Streiks des Lehrpersonals an britischen Kunsthochschulen gegen die schlechte Bezahlung und marktwirtschaftliche Ausrichtung des Programms war entscheidend für die erfolgreiche Mobilisierung.

Wobei der „Markt“ hier jede Einrichtung meint, an der Mehrwert erzeugt wird, und das sind im Kunstsystem gleichermaßen gemeinnützige wie privatwirtschaftliche Unternehmungen. Öffentliche Museen oder Kunstvereine erzeugen andere Formen von Mehrwert als Galerien und Auktionshäuser. Beide Sektoren bilden dem Anschein nach entgegengesetzte Enden eines kunstmoralischen Spektrums, arbeiten tatsächlich aber Hand in Hand und sind auch zunehmend voneinander abhängig. Gemeinnützige Einrichtungen erwecken den Eindruck, jenseits oder über dem unsittlichen Geschacher des Kunsthandels zu stehen, und erzeugen so kunstkritischen Mehrwert. Durch ihre vermeintliche moralische Unbeflecktheit statten sie sich selbst und die Künstler*innen, die sie ausstellen und fördern, mit moralischem Kapital aus. Denn wenn Kunst an einer gemeinnützigen Institution gezeigt wird, so die Logik, steht sie im Dienst des Allgemeinwohls und besitzt einen Wert, der über ihren bloßen Warenwert hinausgeht. Die Ironie an der Sache ist nun, dass ausgerechnet diese Reputation den Handelswert der Kunst steigert. Moralisches Kapital lässt sich versilbern, sobald die Kunst ihren Weg in Auktionen, Galerien und Messehallen gefunden hat.

Daraus folgt, dass moralisches Kapital ein unerlässliches Zahlungsmittel in der zeitgenössischen Kunst ist. Es zu Geld zu machen, ist allerdings ein schwieriges Geschäft, was daran liegt, dass diese Umwandlung von moralischem Kapital in Geldwert vor den Augen des Kunstpublikums und anderer Künstler*innen auf dem Kunstmarkt stattfindet, also in einer Gegenwelt zur öffentlichen Gemeinnützigkeit: im Epizentrum von Reichtum, Luxus und Exzess. Künstler*innen können aber häufig nur überleben, indem sie ihr moralisches Kapital zu Geld machen, also genau das tun, was uns die zeitgenössische Kunstpädagogik gelehrt hat, gewohnheitsmäßig zu kritisieren: *Wer einfach nur verkauft, verkauft ihr zufolge die eigene Seele.*

Auf Auktionen und durch eine Galerievertretung münzt der Kunstmarkt das moralische Kapital der Künstler*innen in wirtschaftliche Werte um. Aus kunstkritischem Wert wird sozialer Aufstieg. Für die meisten erweist sich dieser Prozess als Einbahnstraße: Wer sich einmal aus dem öffentlich-gemeinnützigen Kunstgeschehen in den reinen Kunstmarkt davongestohlen hat und zu einem*r „Galeriekünstler*in“ geworden ist, findet nur schwer wieder dorthin zurück, wo er oder sie herkam. Zumindest in den Vereinigten Staaten lässt sich moralisches Kapital auf dem Kunstmarkt nur verbrauchen, dort aber nicht erzeugen.

Wer Kunst macht, moralisches Kapital hortet und sich vom Kunstmarkt fernhält, tut dies in aller Regel um den Preis, den eigenen Lebensunterhalt anderswo verdienen zu müssen. Umgekehrt verspielt moralisches Kapital, wer mit Kunst sein Geld verdienen will und sich auf den Kunstmarkt einlässt. Genau dieser Unvereinbarkeit des Wirtschaftlichen und des Moralischen entspringt nun jene Vereinzelung der Künstler*innen, die sich als größtes Hindernis auf dem Weg zur Bündelung unserer Kräfte und Interessen erweist.

Wenn wir genauer hinsehen, erkennen wir Ansätze zu dieser Vereinzelung schon an der Kunsthochschule. Obwohl die meisten während ihres Studiums die Strukturunterschiede zwischen gemeinnützigem Kunstgeschehen und Kunstmarkt

noch gar nicht verstehen, erahnen sie diese bereits und beginnen unterschwellig, ihr Selbstverständnis darauf auszurichten. Ob jungen Künstler*innen diese Unterschiede bereits klar sind oder nicht – instinktiv suchen sie alle nach ihrem Platz auf dem Kontinuum zwischen den beiden Enden des Geldes und der Moral.

An der Hochschule lernen junge Leute, ihre künstlerischen Identitäten zu performen, und wachsen allmählich in den Typus Künstler*in hinein, dem sie entsprechen wollen. Mit siebzehn oder achtzehn Jahren können wir naturgemäß nur solchen Gestalten nacheifern, die wir schon kennen, und zumindest in meiner Generation waren die Vorbilder aufgrund der weißen Vorherrschaft und des Heteropatriarchats so gut wie immer Weiße, selten Frauen und ausnahmslos aus Europa oder Nordamerika.

Erst dank einer Generation der stärker politisierten Lehre kennen junge Menschen heute unter Umständen auch Künstler*innen aus früheren Zeiten, die ihren Weg über andere als die üblichen Kanäle von der Hochschule zur Galerie gegangen sind – darunter Frauen sowie Menschen aller Hautfarben, Ethnien und geschlechtlichen Selbstzuschreibungen, die zuvor kaum wahrgenommen wurden – auch wenn viele von ihnen bereits verstorben und von ihren Werken oft nur noch wenige erhalten sind.

Ungeachtet dieses Wandels regiert an so gut wie allen Kunsthochschulen nach wie vor eine einheitliche Typologie. Dabei handelt es sich um Konstruktionen des Künstler*innenselbsts aus Innensicht, die sich jeweils aus Haltung, Material und Form zusammensetzen. Diese Typen haben sich über Generationen durch Mechanismen der Ausgrenzung herausgebildet. Sie stehen weitgehend für die Selbstwahrnehmung weißer Europäer*innen:

*Künstler*innen als Rebell*innen, geben sich subversiv
als Meister*innen ihres Fachs, stolz auf ihr Handwerk
als Unternehmer*innen, Hersteller*innen von Luxuswaren
als Performer*innen, nutzen das eigene Leben als Material
als Theoretiker*innen, nutzen Text als Material
als Aktivist*innen, engagieren sich für Veränderung
als Bohemiens, nihilistische Dandys*

Jeder dieser Typen korreliert mit einer bestimmten Herangehensweise an die schöpferische Arbeit. Die Machart des Werks repräsentiert das künstlerische Selbst in Aktion:

*Kreativität ist gelebte, von niemandem beglaubigte Erfahrung
ist heilig, erfordert klösterliche Rahmenbedingungen
hat keine Bedeutung, wird ausgelagert und fabriziert
ist ein Gefühlszustand, wird verkörpert und ausagiert
ist Kritik, handwerklich anspruchslos und Sache von Subunternehmen
ist forschungsbasiert, Auftragsarbeit und projektzentriert
wird geringgeschätzt, außer in Form ironischer Urheberschaft*

Während angehende Künstler*innen heute also in Sachen intersektionalem Feminismus, Marxismus und dekolonialer Theorie geschult werden, geht es im Studium gleichzeitig darum, sie für die Professionalisierung zurechtzumachen. In dem Maß, in dem sich ihre Selbstbilder innerhalb bestimmter Milieus und im Rahmen der darin gepflegten kritischen Positionen artikulieren, codieren diese sich zugleich entsprechend den Marktgepflogenheiten der Galerien oder Museen. Da kommerzielle und gemeinnützige Kunst sich nach außen hin entschieden voneinander abgrenzen, orientieren sich auch die werdenden Künstler*innenidentitäten meist an diesem Gegensatz:

*Künstler*innen als Rebell*innen, geben sich subversiv
(kommerziell/marktgängig)
als Meister*innen ihres Fachs, stolz auf ihr Handwerk
(kommerziell/marktgängig)
als Unternehmer*innen, Hersteller*innen von Luxuswaren
(kommerziell/marktgängig)
als Performer*innen, nutzen das eigene Leben als Material
(gemeinnützig/nicht marktgängig)
als Theoretiker*innen, nutzen Text als Material
(gemeinnützig/nicht marktgängig)
als Aktivist*innen, engagieren sich für Veränderung
(gemeinnützig/nicht marktgängig)
als Bohemiens, nihilistische Dandys (sowohl als auch)*

Mit ihrem Studienabschluss immatrikulieren sich junge Talente zugleich in die Branche. Damit verbunden ist der Übergang von den Gruppierungen und Rollenbildern im Rahmen des Kunststudiums zu den Netzwerken der kommerziellen Galerien bzw. der gemeinnützigen Kunsteinrichtungen.

All das basiert auf der Illusion, das kommerzielle und das gemeinnützige Kunstgeschehen seien Gegenwelten – die beiden Enden eines Spektrums zwischen Moral und Geschäft. Tatsächlich haben Jahrzehnte des Aushungerns durch die US-amerikanische neoliberale Kulturpolitik beide in eine wechselseitige Abhängigkeit voneinander gezwungen. Da der Staat im Wesentlichen nur noch formell für die Kultur sorgt, verpfänden sich gemeinnützige Einrichtungen heute rettungslos an toxische Philanthropie, private Sammler*innen und Zuwendungen im Austausch für steuerliche Absetzbarkeit, Geldwäsche oder andere Gewinne, die sich hinter der moralischen Unbeflecktheit öffentlicher Wohltaten gut verstecken lassen. Private Sammler*innen sitzen in den Verwaltungsräten von gemeinnützigen Einrichtungen und nehmen dort Einfluss auf das Programm. Über ihre Stiftungen vergeben sie Stipendien und betreiben ihre eigenen gemeinnützigen Museen.

Was hier grundsätzlich in Frage steht, ist die moralische Autorität des Kunstsystems insgesamt und in weiterer Folge auch die der Kunstschaffenden. Dass diese moralische Autorität heute schon gegen Null geht, zeigt sich unter anderem an der völligen Irrelevanz der Kunst für die Zwecke planmäßiger

Gentrifizierungen in Städten. Rollende Bio-Imbissstände und Bauernmärkte sprechen heutige „Stadtbohemiens“ viel eher an als die Gegenwart von Kunst. Denn letztere signalisiert, dass der Markt für Luxusgüter sich dort schon breitgemacht hat. Diese Wahrnehmung ist gerechtfertigt, denn das wirtschaftliche Überleben der Kunstbranche hängt tatsächlich davon ab, dass sie eine Klasse von Milliardär*innen anspricht. Zu diesem Zweck muss sie Menschen aufbieten, die sich in einer ähnlichen Klassenposition befinden wie diese – sei es durch ererbten Reichtum oder einen eng mit diesem verbundenen Stammbaum der Hochkultur. In gewissem Maß müssen auch die Künstler*innen diese Anforderung erfüllen, da sowohl das gemeinnützige als auch das kommerzielle Kunstmarktsegment viele Stunden unbezahlter Vorleistung fordern und man sich das Privileg, bis auf weiteres nichts als vage Belohnungsaussichten dafür zu erhalten, erst einmal leisten können muss.

Nach meiner Erfahrung, die aber vielleicht nur ein Merkmal meiner Generation ist, grollen wir den Kolleg*innen, die sich trotz der unmöglichen Bedingungen in dieser Branche durchsetzen, um so mehr, je weniger wir uns selbst das eigene Scheitern daran verzeihen können. Wie auch nicht? Wir kennen einander aus den fragmentierten Milieus der Kunstwelt, die sich einen harten Wettkampf um den Tiefpunkt der Moral und um möglichst klingende Namen liefern, wobei am Ende weder größtmögliche Käuflichkeit noch Prominenz ein verlässliches Einkommen garantieren.

Als wären das noch nicht genug Hürden auf dem Weg zu mehr gemeinschaftlicher Verhandlungsmacht unter uns, zeichnet sich ein weiteres Hindernis schon heute ab. Um es zu erkennen, muss man nur die schwindende moralische Autorität der Kunst und ihre zunehmende politische Belanglosigkeit in Beziehung zu den enormen Ungleichgewichten auf der Welt bringen. Stellen wir uns also eine Generation zumeist privilegierter Künstler*innen vor, die geprägt vom intersektionalen Feminismus, von Marxismus und dekolonialer Theorie in einem System arbeiten, das überlebt, indem es aus moralischem Kapital eine Ware macht und diese in wirtschaftliche Werte umsetzt. Diese Generation theoretisch gebildeter Kunstschaffender steht mit anderen Worten vor der unlösbaren politischen Aufgabe, die Kunst vor sich selbst zu retten.

Ohnehin erscheint es unmöglich, dass sich die Kunst aus dieser Situation selbst retten könnte. Aber noch viel weniger gerettet werden kann sie, wenn die dafür nötige gemeinschaftliche Anstrengung die Form einzelner originärer Beiträge annimmt. Solange man im Kunstsystem streng auf Unverwechselbarkeit achten und politisches Engagement als Erweiterung des ästhetischen Schaffens im eigenen Namen ausstellen muss, finden wir auch keine gemeinsame Basis für politisches Handeln. Um kollektiv Dissens zu mobilisieren, müssten wir auch Distanz zu unserer eigenen künstlerischen Individuation gewinnen. Doch zurzeit gibt es kaum jemanden, der oder die ein solches Risiko auf sich zu nehmen bereit ist, während den großen Rest vielleicht schon die Gewissheit eint, dass es in der Kunst überhaupt kaum noch etwas gibt, das sich zu retten lohnt.

Ausstellung mit / Exhibition with

Adrian Paci
Angharad Williams
Annette Wehrmann
Coop Fund
Gili Tal
Guillaume Maraud
Josef Kramhöller
Laura Ziegler & Stephan Janitzky
Lise Soskolne
Matt Hilvers
Stephen Willats

Filmprogramm mit / Film program with

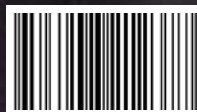
Agnès Varda
Ayo Akingbade
Barbara Kopple
Berwick St Collective
Laura Poitras & Linda Goode Bryant
Max Göran
Lucrecia Martel ausgewählt von /
selected by Nadja Abt
Simon Lässig

Mit Beiträgen von / With contributions by
Annette Wehrmann, Dung Tien Thi Phuong,
Josef Kramhöller, Laura Ziegler & Stephan Janitzky,
Leander Scholz, Lise Soskolne, Mahan Moalemi,
Marina Vishmidt & Melanie Gilligan, Steven Warwick

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
*Not Working – Künstlerische Produktion und soziale
Klasse* am Kunstverein München von 12. September –
22. November 2020. / This book is published on the
occasion of the exhibition *Not Working – Artistic pro-
duction and matters of class* at Kunstverein München
from September 12 – November 22, 2020.

Herausgegeben von / Edited by
Maurin Dietrich & Gloria Hasnay

ISBN 978-3-948212-37-7



15,00 €

Kunstverein München e.V.

Archive Books