

Format de citation

Weilenmann, Sandro: review of: Emily Hall / Sarah Resnick (eds.): Adrian Piper, Adrian Piper – A Reader, New York: Museum of Modern Art, 2018, in: sehepunkte, 20 (2020), 12, downloaded from Website



copyright

Cet article peut être téléchargé et/ou imprimé à des fins privées. Toute autre reproduction ou représentation, intégrale ou substantielle de son contenu, doit faire l'objet d'une autorisation (§§ 44a-63a UrhG / German Copyright Act).

Sammelrezension zu Adrian Piper

Im Frühjahr 2018 eröffnete im Modern Museum of Art in New York die Ausstellung "Adrian Piper. A Synthesis of Intuitions" und damit die bis anhin umfangreichste Retrospektive der US-amerikanischen Künstlerin. Der Ausstellungskatalog beinhaltet neben drei einführenden Aufsätzen von den Kurator*innen und einem Vortrags-Transkript von Piper aus dem Jahre 2013 eine reichhaltige Bilddokumentation, die einen Einblick in den vielseitigen Werkkorpus der Künstlerin gewährt. Anlässlich der Ausstellung wurde zudem der Sammelband "Adrian Piper. A Reader" herausgegeben, der mit sechs Aufsätzen Schlaglichter auf neue Forschungsperspektiven zu Pipers Arbeiten wirft. Parallel dazu sind mit Nizan Shaked's "The Synthetic Proposition" und Helmut Draxlers Essay "Adrian Piper" zwei weitere Publikationen erschienen, die Adrian Pipers Œuvre und dessen Bedeutung für das zeitgenössische Kunstschaffen seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts evaluieren. Piper (geboren 1948) gilt als einzige afrikanisch-amerikanische Künstlerin [1], die mit der New Yorker Conceptual Art-Gruppe assoziiert wird. Zudem gehört sie zu den wenigen schwarzen Künstlerinnen in den USA, die an feministisch orientierten Ausstellungen der 1970er-Jahre teilnahmen. Während sich Piper anfänglich mit dem Diskurs um Minimal Art und Konzeptkunst auseinandersetzte, wandte sie sich in ihrer künstlerischen Praxis zunehmend Fragen um Geschlecht und Rassismus zu. Die Einordnung dieses Übergangs ist ein zentraler Dreh- und Angelpunkt für die hier zu besprechende jüngere Forschungsdebatte. Nizan Shaked's Buch adressiert die thematische Auffächerung der Konzeptkunst in den 1970er Jahren. Die Publikation gliedert sich in fünf Kapitel und analysiert die hervortretenden Verhandlungen von Identität, Politik, Markt- und Machtstrukturen am Beispiel von Künstler*innen wie David Hammons, Martha Rosler und Andrea Fraser. Das zweite und umfangreichste Kapitel behandelt Pipers Arbeiten zwischen 1967 und 1970, die Shaked als ein Schlüsselbeispiel dafür versteht, wie Künstler*innen im Zuge der Bürgerrechtsbewegung die tendenziell selbst-referenziellen und theoretischen Ansätze der Conceptual Art zunehmend mit soziopolitischen Inhalten zu verknüpfen begannen. Demnach nutzte Piper solche analytischen Strategien - wie das kritische Herauslösen von Autorschaft und der Autonomie des Kunstobjekts - als Ausgangspunkt, um die tief verwurzelten rassistischen und misogynen Dimensionen ebenjener Konzepte auszuleuchten. Shaked zufolge beteiligte sich Piper mit solchen Verstrickungen nicht nur maßgeblich an der Weiterentwicklung konzeptualistischer Ansätze, sondern ebenso an der Artikulation einer neuen Formel von konzeptuellen Methoden und politischen Themen, die sich in Hinblick auf die zeitgenössische Kunst als sehr einflussreich erweisen sollte. Helmut Draxlers Essay, der anlässlich der Verleihung des Käthe-Kollwitz-Preises 2018 veröffentlicht wurde, fokussiert auf Pipers Verhältnis zur Minimal Art. Parallel zu Shaked deutet der Autor Pipers Arbeiten als Neuinterpretation von minimalistischen Ansätzen. Für Draxler bezieht sich Piper in ihren Installationen nicht nur wiederholt auf die minimalistische Formensprache, sondern ebenso auf die für den Minimalismus zentrale Verortung des wahrnehmenden Subjekts. Während sich die Künstlerin mittels ihrer Performances zunehmend von der Objekt-gebundenen Materialität der Minimal Art abwendete, bearbeitete sie dennoch weiterhin die Frage nach der Positionierung der Betrachter*innen. Piper erweiterte Draxler zufolge den minimalistischen Diskurs, indem sie in ihren Installationen ebenjene Beobachtungssituation als konditioniert und vorbelastet thematisierte. Auf ähnliche Weise widmet sich Vid Simoniti in einem Aufsatz im MoMA-Reader der Frage nach der politischen Entwicklung von Pipers Arbeiten. Simoniti kritisiert etablierte Forschungspositionen, die bereits in Pipers Frühwerken der 1960er-Jahre implizite politische Inhalte zu erkennen glauben und diese als übergreifendes Motiv in Pipers Laufbahn

interpretieren. Demgegenüber argumentiert der Autor, dass die frühen Arbeiten primär im Kontext von Pipers damaligem Interesse an der Übermittlung von abstrakten künstlerischen Konzepten gelesen werden müssen. Unterstrichen wird dies Simoniti zufolge durch Pipers wiederholten Bezug auf den befreundeten Künstler Sol LeWitt und konkret dessen Ansatz, die Migrationsfähigkeit von Kunstwerken zwischen materieller und immaterieller Ebene ins Bewusstsein des Publikums ins Zentrum seiner Arbeiten zu stellen. Anschließend stellt Simoniti die These auf, dass sich dieses Hervorheben von Wahrnehmungsprozessen und subjektivem Bewusstsein durch die verschiedenen Werkphasen von Piper zieht und somit - anstelle der Politisierung des Kunstbegriffs - die idiosynkratische Achse innerhalb ihres Œuvres darstellt.

Alle drei Autor*innen verstehen die Untersuchung der diskursiven Verlagerung als Methode, um Pipers Arbeiten besser zu verstehen. Dabei gelingt es ihnen, Pipers Werk in den Kontext unterschiedlicher künstlerischer Bewegungen zu stellen und die spezifische Bedeutung ihrer Beiträge zu akzentuieren. Im selben Zuge betonen sie, wie die Akzentverschiebung nicht innerhalb einer linearen Entwicklung erklärt werden kann. Vielmehr ist sie in einem Umfeld von latenten und teils ambivalenten Verstrickungen zu verorten. Diese Charakterisierung des Konzeptualismus der 1970er und 1980er Jahre als heterogene Bewegung mit sich teils überlappenden Strängen wurde jedoch bereits an unterschiedlichen anderen Stellen ausgiebig besprochen. [2] Folglich stellt sich die Frage, wie ergiebig der fortwährende Fokus auf Pipers formale und thematische Übergänge für eine breitere kunstwissenschaftliche Diskussion ist.

Demgegenüber scheint es fruchtbarer, sich den transdisziplinären Herausforderungen von Pipers breitem, fächerübergreifendem Werk- und Schriftkomplex genauer zu widmen. Neben ihrer künstlerischen Praxis verfolgte Piper eine universitäre Karriere als Philosophin und befasste sich intensiv mit Yoga. Diarmuid Costellos und Elvan Zabunyans Beiträge im MoMA-Sammelband loten die Frage nach dem Austausch und der Verschränkung zwischen diesen diversen Gebieten aus. So untersucht Costello Pipers wissenschaftliche Publikationen zu Kant und verweist auf inhaltliche Parallelitäten zu ihrer künstlerischen Praxis, namentlich in ihrem Bezug auf Wahrnehmungs- und Subjektivitätskonstruktionen. Dabei zeigt er auf, wie kantianische Ästhetik- und Erkenntniskonzepte in Pipers Kunst aufgenommen und erweitert werden. Wie Zabunyan erläutert, fließen zusätzlich Ideen aus dem Yoga und der vedischen Philosophie in diesen Austausch ein. Auf der Suche nach solchen Analogien eröffnen beide Autor*innen neue spekulative Perspektiven auf Pipers Arbeiten, die den Rahmen des klassischen kunsthistorischen Diskurses übertreten.

Die neuere Forschungsliteratur hebt hervor, wie die bis vor Kurzem noch wenig beachtete Künstlerin ein facettenreiches und herausforderndes Werk vorlegt. Pipers Kunst bezieht sich simultan auf unterschiedliche Referenzpunkte und zeigt wiederholt die Grenzen kunsthistorischer Analyse auf. Somit zeichnet sich ein Bild einer künstlerischen Praxis ab, die sich nicht nahtlos in etablierte Genealogien einfügen lässt und eine alternative, eigenwilligere Version von Kunstschaffen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts markiert. Aus dieser Perspektive erscheint es besonders bedauerlich, dass die MoMA-Ausstellung im letzten Jahr nicht wie vorgesehen am Haus der Kunst in München gezeigt werden konnte. Die Absage im Rahmen des kontroversen Abgangs des Direktors Okwui Enwezor und die dabei entfachte Feuilleton-Debatte [3] unterstreichen wiederum zusätzlich die Aktualität von Pipers Œuvre und der Themenfelder, die es ausleuchtet.

Anmerkungen :

[1] Der hier angewandte Begriff 'afrikanisch-amerikanisch' orientiert sich an der jüngeren angelsächsischen Debatte, in der die Bezeichnung 'African American Art/Art History' in den letzten Jahrzehnten das vorher gebräuchliche 'Afro-American Art' ersetzt hat. Zur Entwicklung der diesbezüglichen Terminologie und Forschungsgeschichte siehe Eddie

Chambers: Introduction, in: The Routledge Companion to African American Art History, ed. by Eddie Chambers, New York 2020, xxii-xxxiv.

[2] Siehe Alexander Alberro / Sabeth Buchmann (eds.): Art After Conceptual Art, Köln 2006; Sabeth Buchmann / Rainer Bellenbaum: Conceptual Correlations of Sound and Image, in: Audiovisuology. See This Sound, ed. by Dieter Daniels, Köln 2010, 349-354.

[3] Jörg Heiser: Männerbünde im Haus der Kunst, in: Süddeutsche Zeitung, 2.1.2019, verfügbar unter: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/haus-der-kunst-adrian-piper-joan-jonas-markus-luepertz-bernhard-spies-1.4272235> ; Kolja Reichert: Ethisches Defizit, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.9.2019, verfügbar unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/was-ist-bayern-das-haus-der-kunst-wert-16396248.html> ; Ulrike Knöfel (Interview mit Okwui Enwezor): Es ist eine Beleidigung, ja, in: Der Spiegel, 17.8.2018, verfügbar unter: <https://www.spiegel.de/kultur/okwui-enwezor-ueber-seinen-schmaehlichen-abschied-aus-muenchen-a-00000000-0002-0001-0000-000158955211> [letzter Zugriff jeweils: 17.11.2020].