

**Prof. Dr. Annette Jael Lehmann**

**I. Reterritorialisierung als Konzept. Markierungen als Strategie.  
Allora und Calzadillas Vieques Projekt**

**Folie 1**

Nothing was moving, and that was a common frustration for everyone, so we started with the idea that we wanted to mobilize the discussion. Through the most absurd and basic thing, we wanted to mobilize this discussion, in any way possible. By taking a discussion table and literally putting a motor to it to add speed, we were mobilizing it. An upside-down table is a metaphor. In our work, we're constantly trying to find some sort of meaning in form and then to flip it upside down, because by doing that, all of a sudden you see it differently.

**Folie 2 Video Under Discussion/ / EXTRA DATEI FILM**

Blicken wir zu Beginn auf einen Ausschnitt aus der Videoarbeit „Under Discussion“, die das Künstlerduo Jennifer Allora und Guillermo Calzadilla 2005 im Kontext ihres Projekts über die Insel Vieques bei Puerto Rico produziert hat. Mit einem als Motorboot umfunktionierten Tisch beginnt eine Fahrt durch türkisblaues, tropisches Gewässer, und diese Kameraführung aus der Vogelperspektive suggeriert zunächst eine touristische Appropriation. Die Konturen einer Insel und eines weissen Sandstrandes werden sichtbar, dann aber auch Betonpfeiler, Brückenelemente, metallisch glänzende, in Reihen geordnete Objekte und schließlich im Zoom zwei Schilder. Auf dem einen steht: „Welcome to the Vieques Wildlife Refuge. Please help us protect the plants and

animals“. Auf dem anderen: „No Trespassing. Authorized Personnel Only: Danger-Explosives.“ „Under Discussion“ ist Teil eines Langzeitprojekts von Allora und Callzadilla, das sich mit der „transitional geography“ von Vieques auseinandersetzt. Das Video setzt eine Fahrt in Szene, die symbolisch konnotiert wird, da es in ihrem Verlauf um die Auseinandersetzung mit einer kolonisierten und ökologisch schwer belasteten Landschaft geht. Vieques war von 1941-2003 militärisches Testgelände der US-Navy, eine Okkupation, die durch zahlreiche Proteste der Bevölkerung, insbesondere der Fischer in den 1970er Jahren bekämpft wurde.

The work developed further during the time when the civil disobedience movement of Vieques succeeded in demilitarizing the island. Who was going to benefit from this — economically, politically, culturally? How was this conversation about future development going to develop democratically? So, we took the Vieques discussion table and we turned it upside down and made it into a boat. We put a motor on the back and found someone of fisherman background from Vieques to drive it. We used this person as a way to trigger that historic group mnemonically and then to take the discussion table into the areas being debated or discussed. So, he drove along the historic fishing route, along the eastern lands of Vieques, where the local fishermen had first witnessed the destruction of the local ecosystem and mobilized against the ecological damage that also damaged their livelihood.

In diesem Kommentar der Künstler deutet sich an, wie sie ein visuelles Erinnerungsszenario entwerfen, das die Konturen von Ruinen der militärischen Anlagen und Geräte sichtbar werden lässt, die auch langfristig den Lebensraum seiner Bewohner prägen werden. Das Künstlerduo Allora und Callzadilla nimmt an der Auseinandersetzung um

das Territorium auf Seiten der insularen Bevölkerung teil und erprobt kollaborativ und konfliktbezogen Möglichkeiten der Transformation. Diskussion, Mobilisierung und Partizipation — dies sind die ästhetischen Dispositive, mit denen das Duo die Rahmenbedingungen für ökologische wie sozio-politische Veränderungen zu beeinflussen sucht. Es geht dabei weniger um die Proklamation gesellschaftlicher Utopien oder Katastrophen, sondern um die konkrete Erfahrbarkeit von prekären Umweltbedingungen in einem spezifischen geopolitischen Kontext, einer lokalen, kolonial geprägten Geschichte und um die aktive Partizipation an gewünschten Veränderungsprozessen. Die Fragen, wie mit dem zerstörten und kontaminierten Territorium umgegangen werden kann, sind nicht einfach zu beantworten und werden von den Künstlern an sehr unterschiedlichen Schauplätzen, nämlich vor Ort und im Rahmen westlicher hochkultureller Institutionen präsentiert. In meinem heutigen Vortrag werde ich drei Aspekte dieses Projekts zu entfalten suchen: 1. Das Konzept und die Strategie der Reterritorialisierung 2. Partizipation und Projektstatus im zeitgenössischen institutionellen und ästhetischen Kontext sowie 3. die Rolle der Betrachter und die Frage nach der Autonomie der Bilder.

### **Folie 3 Fusspuren**

Die Mobilisierung der Diskussion und die symbolische Annäherung an ungelöste Fragen, die mit der Insel Vieques zu tun haben, werden im Laufe der Jahre von den Künstlern in Korrespondenz zu einer luzide formulierten ästhetischen Programmatik immer neu variiert. In konzeptkünstlerischer Tradition entwerfen Allora und Calzadilla eine Programmatik, die unter dem Titel „Tactical geography“ in postkolonialen Emanzipationsdiskursen firmiert. Wenn sie, wie in einem ihrer Interviews,

die Fragen formulieren: “How is land differentiated from other land by the way it is marked? Who decides what is worth preserving and what should be destroyed? What are the strategies for reclaiming marked land? How does one articulate an ethics and politics of land use?”, so trifft der Radius dieser Fragen auf eine Strategie deckungsgleich mit Programm einer “Tactical Geography”. Dabei handelt es sich um “Spatial representations that confront power, promote social justice, and are intended to have an operational value ... ‘tactical geography’ refers to the creation, use, and distribution of spatial data to intervene in systems of control affecting spatial meaning and practice”, so heißt es in einer Verlautbarung des *Institute for Applied Autonomy*, “*Tactical Geography*” (in *An Atlas of Radical Cartography*, Los Angeles: Journal of Aesthetics and Protest Press, 2007). Diesen Ansatz „taktischer Geografie“ erweitert das Künstlerduo um eine soziale und ökologische Dimension. In einem Interview im Magazin *Parkett* artikuliert Jenfer Allora: „We extend the parameters of the term *sustainability* to include the very survival of the indigenous civilian population of the island, and as a result complicates and broadens mainstream notions of environmentalism and sustainability to include questions of social justice.“ Vieques wird als ein ästhetisches Handlungsfeld konzipiert und in symbolischen Aktionen veranschaulicht, wie Ökosysteme ständig organisierende und bewegende Kraftfelder darstellen, die multiple Möglichkeiten einer verändernden Praxis anbieten. Besetzte Territorien werden als Räume visuell wiederangeeignet und erscheinen durch eine prozessbasierte Praxis menschlicher Eingriffe und Korrekturen offen und veränderungsfähig. Umweltpolitik wird hier in nuce in der visuellen Markierung zur Raumpolitik, zur Mikrotopie, zu einer auf die jeweiligen Umgebungen bezogenen Raumpraktik. Allora & Calzadilla setzen ihre Ästhetik situativ und explorativ um und legen ihre Praxis partizipatorisch an. Exploration

und Partizipation sind prozessorientierte Kategorien, die auf der Mikroebene in symbolischen Handlungen und lokalisierbaren Einzelprojekten Veränderungen generieren sollen. Taktische Geografie impliziert bei Allora und Calzadilla das buchstäbliche Abtasten, eine taktile und haptische Erkundung von okkupierten Territorien. Der Spur, genauer der Fußspur kommt dabei eine besondere Rolle zu. Ganz im Sinne einer Formulierung von Michel de Certeau handelt es sich dabei um „einen Stil der taktilen Wahrnehmung und der kinesischen Aneignung. Die Spiele der Schritte sind Gestaltungen von Räumen. Sie weben die Grundstruktur von Orten.“

Bereits im Jahr 2000 begann das Künstlerduo mit den Aktivisten zusammen zu arbeiten, indem sie Gummisolen für Stiefel entwarfen, mit denen beim unerlaubten Betreten der militärischen Zonen Spuren mit Botschaften hinterlassen werden konnten. Sie markierten so beispielsweise den Boden mit einer Kartenskizze von Vieques, auf der die Bombardierungsflächen mit einem X gegengezeichnet sind. Diese Fotografien der Fußspuren hatten also vor allem symbolische Relevanz. Sie setzten als flüchtige Markierungen Signale der Wiederaneignung, die ihre produktive Paradoxie dadurch entfalten, daß sie ausgelöscht werden. Im bereits zitierten Interview in *Parkett* heißt es dazu „Intended for viewing not by gallery-goers but only by the military staff working the bombing range, the imprints are a way of reclaiming the disputed territory, giving new power to the term »landmark«." Doch eine nicht unwesentliche Wirkung entfalten die fotografischen Aufnahmen in einem anderen Kontext, nämlich im institutionellen Rahmen von Galerien und Museen. Als Markierung im fotografischen Dokument oszillieren die Fußspuren hier in ihrer Funktion zwischen indexikalischem Zeichenträger, Abdruck einer Performance und ihrem Verschwinden als

Spur. Den Künstlern zufolge handelt es sich um „a highly self-reflexive series of photographs in which we witness the traces of absent bodies coming-to-pass in the perishable surface of sand.“

(Eine ähnliche Strategie verfolgte übrigens auch die in der Tate Modern präsentierte Installation „Land Mark“ (2003), die aus virtuellen topografischen Datenmaterialien mit Übungszielen für Piloten einen dreidimensionalen, begehbaren Bombenbodenteppich produzierte.)

Das Künstlerduo unterfüttert das Vieques-Projekt wie auch andere ihrer künstlerischen Arbeiten immer wieder mit prominenten strategisch/aktivistischen und theoretischen Referenzen. Ihre Statements fungieren teilweise wie präzise Echolote theoretischer Diskurse, mit denen eine sichere Navigation durch ihre Bildsprache möglich werden kann. Dies gilt, um in der gebotenen Kürze nur ein Beispiel zu nennen, etwa auch für Schlüsseldefinitionen aus Rosalind Krauss' „Notes on the Index“. Dort heisst es: “As distinct from symbols indexes establish their meaning along the axis of a physical relationship to their referents. They are marks or traces of a particular cause... Into the category of the index we would place physical traces (like footprints), shadows, and photographs. A trauma of signification is felt through the absoluteness of physical genesis.“ Im Künstlerstatement findet sich diese Aussage in folgender Weise wieder:

#### **Folie 4-6 Künstlerstatement**

Besonders im Kommentar der Künstler selbst erschließt sich das Vieques Projekt als polyvalentes Gefüge unterschiedlicher zeichenhafter und symbolischer Markierungen und zugleich als kinästhetische Begegnungsmöglichkeiten mit einer quasi invers resedimentierten

Geschichte ihrer Kolonisierung, als „territories that functioned as counter-representations of the site’s function“, um eine Formulierung der Künstler aufzugreifen. Ästhetische Praktik verschränkt sich mit kommunikativ-diskursiver Aushandlung, so könnte man diese Reterritorialisierungsstrategie auf eine Formel bringen.

### **Folie 7, Folie 8 mehrere Bilder, Folie 9**

Vieques als ästhetisches Vorhaben wird zum Schauplatz inszenierter fotografischer und filmischer Aufzeichnungen und diskursiver Rahmungen, die allegorisch als Spurensammlungen ausgestellt werden, als flüchtige Materialisierungen, die einen Status des Noch-Nicht und Nicht-Mehr beanspruchen. In einer Variante wird in einem weiteren Video zum Projekt unter dem Titel „Returning Sound“ durch die Bild/Tonspur die Inversion von Symbolen fortgesetzt und so durch die performativ parodistische Wiederaneignung eines militärisch genutzten Instruments Widerständigkeit in Szene gesetzt.

### **Folie 10 Returning Sound/ EXTRA DATEI FILM**

Werden diese Bilder mit ihren diskursiven Verankerungen verbunden, sind es vor allem politische Fragen, die im Vieques-Projekt offen bleiben, Fragen insbesondere nach der Biopolitik des Überlebens, so könnte man etwa Judith Butlers „Biopolitics of Survivability“ übersetzen. Politische Fragen also nach Zugangsmöglichkeiten und Verfügbarkeit über lebensnotwendige Territorien, wie Butler es in „Frames of War“ formuliert, “of sustained and sustaining conditions of life.”

### **ZURÜCK zu Folie 8**

## II. Partizipation und Projektstatus im zeitgenössischen institutionellen und ästhetischen Kontext

Im Kontext zeitgenössischer Kunstpraktiken ist das eben skizzierte Vieques-Projekt nicht nur vor dem Hintergrund seiner postkolonialen Perspektiven und seinem Anspruch auf politische Wirksamkeit relevant. Zwei Begriffe, an die wir uns offenbar schon gut gewöhnt haben, sind Indikatoren für einen nicht gering zu schätzenden *turn* im Bereich künstlerischer Ästhetik und Institutionen; es handelt sich um die Rede von „Projekt“ bzw. „Kunstprojekt“ und „Partizipation“. Seit den 1990er Jahren wird die Bezeichnung „Kunstprojekt“ als Sammelbegriff für unterschiedliche künstlerische Praktiken verwendet, die sich sowohl von einer Performance im engeren Sinn und zugleich vom abgeschlossenen Kunstwerk oder Objekt abgrenzen. Projekte sind in der Regel zeitlich prozessbasiert und örtlich auf lokale Mitwirkende oder Partizipanten bezogen. Das Vieques Projekt von Allora und Calzadilla kann als Fallbeispiel für Kunstrichtungen gelten, die seit den 1990er Jahren unter dem Label „Participatory Art“ geführt werden, aber geht, wie ich im folgenden skizzieren möchte, in seinen ästhetischen Konsequenzen und institutionellen Verortungen durchaus darüber hinaus.

Claire Bishop hat in ihrem jüngst erschienen Buch „Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship“ partizipatorische Kunst folgendermaßen definiert: „The artist is conceived less as an individual producer of discrete objects than as a collaborator or producer of situations, the work of art as finite, portable, commodifiable product is reconceived as an ongoing or long term project with an unclear beginning and end; while the audience, previously conceived as a viewer or beholder, is now repositioned as a co-producer or participant.“ Das



Vieques-Projekt entspricht in mehrfacher Hinsicht dieser Definition. Und mehr noch: Partizipation im Kontext seiner Ästhetik deklariert sich und agiert als mikropolitisch Handeln. Kunst erweist sich dabei weniger als diskurszentrierte Kritik oder nur bedingt als Systemkritik, sondern dient der aktiven Auseinandersetzung und temporären Aushandlung als transformatorische Praxis. Es geht um das Hier und Jetzt, um reale Handlungsvollzüge, die in dem Moment, da sie geschehen, in ihrem Vollzug und ihrer Ereignishaftigkeit aufgehen, aber zugleich auch Spuren in der symbolischen Ordnung zu setzen suchen. Dies geschieht vor allem durch die Einbindung einer Öffentlichkeit vor Ort, bei denen den Beteiligten konzeptuell vorgeprägte und eingeschränkte Handlungsspielräume eingeräumt werden und sie so zu anteiligen Produzenten am künstlerischen Projekt werden. (Hier Hinweis Kritik Partizipation; „Museum of Non-Participation“)

Diese Ausrichtung auf Partizipation hat der Kunsttheoretiker und Kurator Nicolas Bourriaud als wesentliches Merkmal einer relationalen Kunst benannt. Folgt man Bourriauds Diagnose, so hat sich in der Kunst der 1990er Jahre eine relationale Ästhetik ausgeprägt, in der Situationen der direkten Involvierung zum zentralen Gegenstand werden. In Übereinstimmung zur postavantgardistischen Kritik an der ästhetischen Repräsentation der Welt und ihrer Vermittlung fragte Bourriaud: "Ist es noch möglich, Beziehungen zur Welt herzustellen, und zwar in einem praktischen Bereich der Kunstgeschichte, der traditionell für deren ›Repräsentation‹ bekannt ist?"<sup>1</sup> Alternativ steht also gerade die produktive Rolle des Publikums im Verhältnis zum Kunstwerk im Vordergrund, das durch die partizipative Praxis transformiert wird. Bourriaud zufolge konzentriert sich die Funktion solcher künstlerischen

---

<sup>1</sup> Nicolas Bourriaud, Radikant orig 2002 (Berlin, Merve Verlag, 2009), 17.

Eingriffe nicht etwa darauf, imaginäre oder utopische Realitäten herzustellen, sondern begrenzte Handlungsspielräume auszuloten. Doch die Signatur partizipatorischer Ästhetik, die das Vieques Projekt von Allora und Calzadilla auszeichnet, wird von der spezifischen Ausrichtung auf ihre Präsentation in Ausstellungen und Institutionen der westlichen Kunst und Kultur wesentlich modifiziert. Ihr eigentlicher Ort ist das Museum, nicht das Territorium der tatsächlichen Auseinandersetzung.

Die Frage der Ortsspezifität der Kunst, also die Frage, wie die Arbeiten für bestimmte Schauplätze konzipiert, vor Ort in oder außerhalb einer Landschaft oder eines nicht-städtischen Territoriums realisiert und zugleich einem Publikum wirksam vermittelt werden können, bestimmte von Anfang an die theoretische Reflexion der Künstler der Land Art in den 1960er Jahren, und steht durchaus in enger Beziehung zu zeitgenössischen postkolonialen und ökologischen Kunstprojekten. Robert Smithson hat in seinem Essay *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects* (1968) auf die paradoxe Spannung zwischen *Site* und *Nonsite* aufmerksam gemacht, wobei er *Sites* als Arbeiten bezeichnet, die für einen ganz bestimmten Ort hergestellt worden sind, während *Nonsites* an jedem beliebigen Ort, zum Beispiel in einer Galerie oder einem Museum, ihren Platz als Materialien (wie zum Beispiel Steine, Muscheln oder Sand), Karten, Modelle, Zeichnungen, Texte oder alle Arten von technisch-medialen Aufzeichnungen (Fotografien, Filme etc.) finden. Smithsons einflussreiche und komplexe theoretische Überlegungen machten auf ein zentrales Paradox von *Land Art*-Projekten aufmerksam: unmittelbare Betrachtungs- und Wahrnehmungsmöglichkeiten der Kunstprojekte waren für das Kunstpublikum oftmals überhaupt nicht gegeben.

Doch diese Problematik umschiffte das Vieques-Projekt von Allora & Calzadilla von Anbeginn. Es geht bei den partizipatorischen Praktiken nämlich grundsätzlich um die durchgängige Ausrichtung auf einen anderen institutionellen Ort, auf ein anderes Publikum und eine andere Wirksamkeit. Das Projekt zieht gewissermaßen direkt eine Linie in die hochkulturelle Kunstwelt und sucht dort die Balance zwischen partizipativer politischer Praxis und künstlerischer Autonomie zu halten. Es gehört zur Logik dieser wenn man so will „produktiven Paradoxie“, daß das Projekt seine institutionelle Rahmung als künstlerisches Projekt strategisch stets verfolgt hat und mehr noch durch seine ästhetisch-diskursiven Verankerungen und seine Bildproduktion in westlichen Institutionen prominent plazierte werden sollte. Mit anderen Worten: Das Vieques-Projekt war und ist vor allem ein Projekt für die institutionellen Orte der Kunst Europas und der USA. Entsprechend lautet etwa eine Hommage auf die Künstler von der Lisson Gallery: „Their work has been featured in solo exhibitions internationally, including at the Museum of Modern Art, New York (2010); National Museum of Art, Oslo (2009); Haus der Kunst, München (2008); Renaissance Society, Chicago (2007); Stedelijk Museum, Amsterdam (2008); Kunsthalle Zürich, Zürich (2007); and Palais de Tokyo, Paris (2006); among others.

## **Folie 11**

### **III Rolle der Betrachter/ Autonomie der Bilder**

Daß und wie produktive Paradoxien zwischen künstlerischen Präsentationsweisen und dem Anspruch einer verändernden Praxis in diesem Langzeitprojekt von Allora & Calzadilla austariert werden, wird deutlich, wenn man abschließend die Rolle der Betrachter und die

Autonomie der Bilder in Ausstellungskontexten in den Blick nimmt. Die bislang letzte Video-Arbeit zum Vieques-Projekt aus dem Jahr 2010 trägt den Titel „Half Mast/Full Mast“ und durfte unter anderem den US amerikanischen Pavillion bei der Biennale in Venedig bespielen.

### **Video Half Mast /Full Mast 2010/ EXTRA DATEI**

Auch wenn durch den institutionellen Rahmen des Museums oder der Galerie zwangsläufig ein Moment der Distanz zur Partizipation eingezogen wird, wenn wie hier die Anwesenheit von Partizipant and Betrachter meilenweit auseinanderfallen, so werden vom Künstlerduo spezifische innerpiktorale Repräsentationsstrategien eingesetzt, um einen gemeinsam geteilten Horizont zu eröffnen, einen Horizont der den bisherigen im engeren Sinn ethisch-politischen überschreitet und in einen ästhetischen Erfahrungsmodus überführt. Ein erster Aspekt dieses ästhetischen Erfahrungsmodus resultiert daher, daß Bildaufbau und Bildelemente in ihrem Bild-Werden und ihrer Konstruiertheit sichtbar werden. Das Video wird von einer diagonalen Achse dominiert, gleichzeitig findet diese Diagonale im zentralen Kompositionselement – die Verkörperung der Form einer Fahne durch einen Akteur – ihre Wiederholung. Der Split Screen und der Akt der Verkörperung, also die Performance einer Pose, sind Elemente, die einerseits eine symbolische Geschlossenheit des Bildes herstellen, sie zugleich jedoch unterminieren. Was im ersten Moment nur als doppelerspektivische symbolische Bildordnung erscheint, enthüllt zunehmend die Bedingungen seiner eigenen Verfasstheit. Die Pose wird als konstruiertes Arrangement vor der Kamera sichtbar, das gewohnte Wahrnehmungsschemata aufruft und zugleich subtil unterläuft, so daß die Konstruiertheit der Abbildung, der dargestellten Szene, des Raumes

und seiner Arrangements hervortreten. Metareflexive Hinweise auf die eigens für die filmische Aufnahme veranlasste Konstruktion enttarnen den Raum als mehrfach Geteilten. Denn die spezifischen Bedingungen und Akte der Entstehung des Bildes, der Bildwerdung – gemeint ist hier ganz explizit die gespaltete Konstruktion des visuellen Feldes – sind den Videoprojektionen eingeschrieben. Hier werden buchstäblich Teile und Schnitte des dynamischen Prozesses seiner Konstituierung, als Akte der Präsentation und der Repräsentation offenbart.

## **FOLIE 12**

Wenn Alora und Calzadilla in einem Großteil ihrer Arbeiten auf diskursive Rahmungen, ikonografische Konventionen und rekursive Strategien zurückgreifen, dann dient dies auch einer unterschwelligem Konfrontation mit Stereotypen des Kolonialismus. Daß und wie auf diese Weise Wahrnehmungsgewohnheiten der Betrachter aufgerufen und vorgeführt werden, bestimmt den zweiten Aspekt des ästhetischen Erfahrungsmodus. Im Akt der differentiellen Wiederholung kulturhistorischer Darstellungsmuster zeigt sich der Versuch, den Status des künstlerischen Ausdrucksmittels Video in seinen historischen Relationen (vor allem zur Fotografie und zum Film) bewusst zu machen. Auf diese Weise rekurren die Aufnahmen durch ihre interpiktorale Referenzialität auf den kollektiven Bildvorrat der visuellen Kultur der Kolonialgeschichte, den sie zugleich in der Differenz überlagern. Die Videoaufnahme bezieht sich auf interpikturale Referenten, tritt mit diesen in einen visuellen Austausch und reflektiert damit ihren Status als Bild und mediales Konstrukt. Die ikonische Referenzebene wird hier zusätzlich und gewissermaßen gegen die indexikalische ins (Bild-)Feld geführt, und so der vermeintliche Anspruch des Bildes auf Faktizität und Authentizität

unterlaufen. Bezieht man zudem die interpretatorischen und ideologischen Implikationen mit ein, die sich aus dem Rekurs auf Elemente und Darstellungsweisen der Kolonialgeschichte und deren Verschiebung ergeben, offenbart sich das Video hier in einer Logik hybrider medialer Verknüpfung und zwar als wirklichkeitskonstituierende Verschränkung von Realitätseffekt, Wirklichkeitsrelikt und Konstrukt, deren widerstreitende Aspekte in der Wahrnehmung des Betrachters oszillieren.

### **Folie 13**

Der dritte und letzte Aspekt des ästhetischen Erfahrungsmodus, den ich in meinem heutigen Vortrag umreißen möchte, betrifft die Koppelung von reflexiven und ästhetischen und politischen Dimensionen. Das Wissen um die aus der spezifischen Produktionsweise resultierende Konstruktion ist, wie ich versucht habe zu zeigen, dem Rezeptionsprozess insofern inhärent, als dass dieses zum Teil von den Bildern selbst oder aber von den die Ausstellung begleitenden Videos, Texten und Erläuterungen vermittelt wird. Allora und Calzadillas Bilder gewinnen jedoch darüber hinaus eine autonome Wirksamkeit, sie weisen gerade nicht mehr zwangsläufig einzig auf das Gegebene, sondern setzen in der Offenlegung ihrer Konstruktion und ihren rekursiven Strategien gerade das unweigerliche Überschreiten des Wirklichen ins Bild. Die Fotografien und Videos enden oder beginnen gerade nicht mit dem vielzitierten Diktum von Roland Barthes „So ist es gewesen“, vielmehr wird an die Stelle der Referenz gerade ein als Konstruktion sich ausweisender Abbildungsprozess gesetzt. Denn in der offenkundigen Inszeniertheit und den gezielt gesetzten ikonisch-historischen Referenzen und Symbolen findet das Duo eine Möglichkeit, die

Visualisierungen aus ihrer „Blockade“, gewissermaßen aus einer vereinseitigt politisierten Ästhetik und praxisorientierten Bedingtheit zu befreien und damit zur ästhetischen Autonomie zu führen, ohne dabei ihre politische Funktion gänzlich zum Verschwinden zu bringen und aufzugeben. Im Sinne einer Überlegung von Jacques Ranciere, der seit den 1990er Jahren als wichtiger philosophische Pate politischer Ästhetik gilt, ist hier das Ästhetische politisch, weil es eine Wahrnehmungsform zeitigt, die nicht im engeren Sinn politisch intentional ist und gerade dadurch politisch wirksam werden kann. Ranciere formuliert diese produktive Paradoxie folgendermaßen:

„Es gibt eine Ästhetik der Politik, weil die Politik zunächst das betrifft, was man sieht, was man darüber sagt und was man damit machen kann. Es gibt eine Politik der Ästhetik, weil die Ästhetik Formen der Gemeinschaft erschafft, die Ordnung der Wahrnehmung unterbricht und die sinnlichen Hierarchien erschüttert. Aber die Ästhetik der Politik und die Politik der Ästhetik gründen sich eben nicht in einer einzigen Realität: So hat die Kunst des ästhetischen Regimes ihre eigene Demokratie, aber diese tendiert dazu, eine Gleichheit der sinnlichen Mikroereignisse in einem Maß zu bewirken, welches nicht das der Konstitution gemeinschaftlicher Subjekte der Politik ist.“ Rancière, Jacques (2008): *Ist Kunst widerständig?*, a.a.O., S. 51.

In diesem Sinn verbindet sich mit dem Vieques-Projekt von Allora und Calzadilla eine autonome Politik der Ästhetik. Sie entfaltet sich im Bildwerden und Bildsein, die in Ausstellungsinstitutionen zur Schau gestellt werden. Dabei geht es vor allem auch um ihren Status als Bilder. In der Wahrnehmung, dem Entdecken und Wissen um die inszenatorischen Verfahren der Bildkonstituierung verhandelt gerade das Video „Half Mast/ Full Mast“ nicht nur die eigene Bildwerdung und das eigene Bild-Sein, sondern den Status dieser Bilder als mediale

Konstrukte im Allgemeinen. Die Bilder oszillieren dergestalt zwischen ihrem ästhetisch begründeten Authentizitäts- und Wirkungssanspruch und der eigenen Verfasstheit als Resultat einer hybriden produktionsästhetischen Verschränkung von performativen Praktiken, Akten der Präsentation und der metareflexiven Repräsentation. Und mehr noch: das Video evoziert exemplarisch die Parameter der gewohnten Wahrnehmungsmuster der Wirklichkeit, um sie zugleich zu unterlaufen. Damit eröffnen Allora und Calzadilla ihren Betrachtern die Möglichkeit, die eigene Wahrnehmungshaltung gegenüber jedweder, vor allem auch jeglicher sozialer Wirklichkeit als unabweislich Gegeben zu überprüfen. Insofern führen ihre Bilder nicht nur thematisch und symbolisch auf der Ebene des Dargestellten etwas vor Augen – sei es der Einsatz von Gewalt in der kolonialen Gesellschaft, die spurenhafte Reterritorialisierungsmöglichkeiten in zerstörten Landschaften oder schließlich das ökologisch prekäre Überleben in der globalen Gesellschaft des (Post-)Kapitalismus, sondern sie eröffnen mit ihrer spezifischen produktionsästhetischen Verfasstheit einen komplexen Aushandlungs- und Austauschprozess im Verhältnis von Kunst und Wirklichkeitskonstitution. Gerade die Verschränkung aus projektzentrierten Praktiken, inszenierten Bewegungsbildern, diskursiven Verankerungen sowie institutionellen Platzierungen, die das Vieques Projekt von Allora und Calzadilla in besonderer Weise auszeichnet und die sich oszillierend in die ästhetische Betrachtung einlässt, so ließe sich abschließend formulieren, stellt möglicherweise eine der konsequentesten Annäherungen autonomer Kunst an die soziale Wirklichkeit dar.