

N.A.F.T.A. (Not A Fair Trade for All)

Fred Lonidier

16. November – 31. Dezember 2017

Fred Lonidiers künstlerische Praxis ist nicht von seinem gesellschaftspolitischen Anliegen und sozialen Engagement zu trennen und lässt sich weder auf das rein Dokumentarische, Konzeptuelle noch Aktivistische bzw. Journalistische festschreiben. Diese Verfahren sind mindestens ebenso sehr als künstlerischer „Stil“ zu diskutieren wie im Sinne dessen Funktionalisierung im Dienst von Information, Aufklärung und Emanzipation, die sozialaktivistisch-politische mit ästhetisch-künstlerischen Lesarten in Beziehung setzt.

Damit stellen sich Fragen nach Mitteln und Zwecken – sie ergeben sich als Frage nach dem Einsatz im Endspiel des Hauptwiderspruchs (class struggle) und als doch damit verbundene Frage, welche anderen Paradoxien der Arbeit/Produktion oder Praxis sich wie damit verknüpfen (struggle/s).

Was bedeutet es aber, sie „anlässlich“ Fred Lonidiers Praxis zu stellen?

Welche Mittel benutzt, welche Zwecke verfolgt seine Arbeit als spezifisch künstlerische?

Welche Differenz initiiert die Frage nach der (symbolischen) Funktion des „Künstlerischen“ im Verhältnis der Mittel und Zwecke?

Welche Aufteilung legt Lonidier selbst dafür nahe bzw. mit welchen angenommenen Aufteilungen und damit korrespondierenden Konzepten von Wirksamkeit arbeitet er?

Lonidier scheint mit dem, was eindeutig *offensichtlich* ist, umzugehen und das sowohl in Bezug auf die inhaltliche Programmatik seiner Arbeiten (Ästhetik der Anklage), also auf Seiten seines Engagements, aber auch auf Seiten der künstlerischen Praxisform, die er dafür wählt (das „Dokumentarische“). Gerade in der *Repräsentation* dieser Tatsache legen sich Strukturen offen; sie bestimmen Fragen zum Verhältnis des Politischen/Sozialen und des Künstlerischen, zum Verhältnis *deren* Mittel und Zwecke zueinander. Was wie das differenzierte Beziehungsgerüst unterschiedener Felder und deren Handlungsformen inklusive der Manöver, sie reflexiv zu machen und zu problematisieren, erschienen ist, wird, während man noch an dessen Aufteilungen, mit ihren Konsequenzen, weiterdenkt, zur Bedingung einer womöglich subtileren Verunklärung dieser Zusammenhänge: Maske des *als ob*, der gegenüber (großer Ausschluss: Behauptung) man sich die Fragen nach den Registern der Mittel und Zwecke, nach deren Wirksamkeit und Effekten und deren jeweiliger tatsächlicher Begründung neu stellen muss (oder erst tatsächlich stellen kann: Korrektur/Potential).

Man kann fragen, ob Lonidier in seiner Arbeit eine ganz grundsätzliche Aufteilung, Anordnung, Zurichtung von Registern (künstlerisch/sozial/politisch etc., Autonomie/Engagement) freilegt bzw. diese zeigt, indem er ganz eindeutig innerhalb dieser Anordnung entscheidet, ausschließt, Partei ergreift; damit scheint auch die Frage nach der Form der künstlerischen Subjektivität beantwortet, die damit einhergeht. Nach dem eindeutigen Bekenntnis eines Künstlers, dessen Mittel und Zwecke klar offen liegen (Ästhetik der Transparenz), lassen sich aber auch Fragen nach der Rolle einer Subtilität nicht nur des Nicht-Sagbaren und Nicht-Sichtbaren, nach einer Agenda des Begehrens des Expliziten stellen: in all diesen Registern und ihrer Verbundenheit/Unterschiedenheit folgend, gerade im Impliziten, in den produktiven Intransparenzen der Repräsentation – Fragen nach Formen und Möglichkeiten, aber auch nach Effekten künstlerischer, sozialer und politischer Agentenschaft (und nach deren Verhältnissen).

Was sich zeigt, zeigt sich als immer schon modifiziert. Darin muss auch der Anspruch an solche Aufteilungen als Bedingungen von *Praxis* begründet liegen, nur daran lässt er sich überhaupt erst festmachen. Von dort aus können Konzepte des Politischen/Sozialen/Künstlerischen gedacht werden bzw. kann sich die Behauptung manifestieren, solche Bedingungen als Bedingungen *künstlerischer* Praxis zu setzen.

Hier wird auch greifbarer, wie Lonidiers Arbeiten *adressieren*. Indem sie in unterschiedlichen Registern (affektiv/reflexiv, soziokulturell) betreffen, führen sie ein in einen psychosozialen, biopolitischen Zusammenhang der Bedeutsamkeit und des Problematischen. Er bringt Funktionen, die das Emotionale, dessen Rationalisierung und alle möglichen Nuancen der Verbindung des so Unterschiedenen darin übernehmen, zur Verhandlung. Dies lässt sich zuspitzen auf eine Reflexion der Ästhetiken der Wertsetzung, die sich damit abbilden. Die Frage nach den Rollen des „Künstlerischen“ innerhalb einer solchen Konstellation, die ja die Komplexität des Problematischen zeigt, indem sie darauf insistiert, verbindet sich mit der Frage, wie das, was so sichtbar wird, an einen immer schon bestehenden Zusammenhang rührt: an einen Zusammenhang des Politischen, Sozialen, Kulturellen, Ästhetischen, Künstlerischen, an dem sich der Unterschied zwischen jenen Dimensionen erst zeigen kann; von hier aus kann das, was – entstehend aus deren Verbindung – *Wirkung* sein könnte, gedacht werden; Wirkung, die Mittel auf Zwecke bezieht und damit Dimensionen von ästhetischer Autonomie und sozialem Engagement ins Verhältnis setzt und trennt.

Marx' Feuerbachthesen deuten einen modernen Begriff von „Praxis“ und eine entsprechende strukturelle Verknüpfung von „Mitteln“ und „Zwecken“ an: Diese „Praxis“ soll sowohl mehr sein als ein Begriff für bloße instrumentell-industrielle Reproduktion der Reproduktion, aber auch weniger als eine vermeintlich utopistische Konzeption der Reformulierung einer vormodernen Praxiskonzeption im Sinne einer kosmologischen Ganzheitsphantasie, formuliert aus einer modernen Perspektive des Verlusts und der Entfremdung. Damit rühren die Thesen selbst an eine Unschärfe, die fragen lässt, welchen Preis man zahlen muss, um *weniger* ausschließen zu müssen (als in Form einer (Re)Produktion der (Re)Produktion; diese kommt, als funktionierende Indifferenz, ohne ein Konzept des Sozialen, des Kulturellen aus) und welchen man zahlen musste, um *nicht mehr* einschließen zu können. Auch Fred Lonidiers Praxis folgt einem solchen Grenzkonzept, von dem sie selbst strukturiert wird; sie operiert in zwei Richtungen, indem sie jeweils Unterschiede erhält: Sie ist selbst kein Entwurf des reinen Funktionierens einer Form von Produktion, die das ästhetische, geschweige denn künstlerische Register losgeworden wäre; sie ist genauso wenig Mittel des Entwurfs einer hyperästhetischen „sozialen Gesellschaft“, die, dann in einer anderen Form der Indifferenz, das *Problem* des Politischen ausgeschlossen hätte. Sie ist Garant strategischer Aufteilungen, an denen sich jede *Möglichkeit* von Anspruch festmachen lässt: künstlerisch, politisch, kulturell. Nur vor diesem Hintergrund ist Engagement als Kunst, nicht als Politik, möglich: als Anliegen, Form und Strategie.

Man hat es bei dieser Form von „Praxis“ mit Mitteln zu tun, die den Anspruch erheben, tatsächlich eindeutig Zwecken zu dienen. Sie bleibt – und das meint Giorgio Agamben vielleicht im eigentlichen Sinn in seinen *Noten zur Politik*, wenn er davon spricht, *Mittel ohne Zweck* zu denken heißen, damit die Struktur „reiner Praxis“ zu denken – als solche kompromisslos. So wird sie weder zum Entwurf einer reinen Immanenz der Produktion noch einer reinen Ästhetisierung des Sozialen und kann über beide Kategorien, die des Ästhetischen *und* des Politischen, „verfügen“.

Auch wenn Mittel und Zwecke so auf keine dieser Weisen (instrumentell oder ganzheitlich-kosmologisch) mithilfe von Manövern des Ausschlusses kurzgeschlossen werden, ist damit noch nicht die Inanspruchnahme der Mittel/Zwecke des Ästhetischen im Sinne des Politischen „vermieden“: Der Zusammenbruch der Register „Kunst“ und „Politik“, d. h. deren unterschiedslose Überblendung in einer Politisierung der Ästhetik einerseits und deren absolute Trennung und Unterschiedenheit voneinander andererseits liegen in Lonidiers Praxis nahe beieinander. Genauso wie ihre Möglichkeit, gelesen werden zu können, ist sie dabei nicht (nur) von Widersprüchen strukturiert, sondern von Ambivalenzen bzw. von einer Umwertung des Widersprüchlichen als Unmöglichkeitsfigur ins Produktive des Ambivalenten. Ein solches Umschlagen eines Pols eines Gegensatzes in sein Gegenteil im Moment des stärksten Widerspruchs zwischen beiden ist ihre Bedingung und gleichzeitig ihre „Leistung“; statt um ein Ungenügen der Uneindeutigkeit entwickelt sie sich im Zweideutigen. Das „Ambivalente“ besteht dann gerade zwischen der Konstellation der strengsten Unterscheidungen einerseits und einer Indifferenz des Ununterscheidbaren andererseits. Im Moment der beinahe vollständigen Überblendung von „künstlerischer“ und „politischer“ Praxis in einer Erfahrung der Indifferenz muss diese umschlagen in die Reflexion ihrer Bedingungen, die Unterschiede zeigt bzw. macht. Weil dieses Verhältnis ein dynamisches ist, ist es im eigentlichen Sinn produktiv; gerade diese Produktivität struktureller Ambivalenz als Bedingung und „Ziel“ seiner Praxis legt Fred Lonidier offen; der Preis, der dabei zu zahlen ist, um in keine Richtung nachzugeben, scheint eine extreme Form des Humanismus zu sein.

Fred Lonidier (Jg. 1942) lebt in San Diego.

Hyundai Piece Die Arbeit dokumentiert Ereignisse um Hyundai, die einzige bedeutende Schiffskontainerfirma außerhalb Chinas (koreanisch) und fünf ihrer Subunternehmen. Das Konkurrenzverhältnis von mexikanischen und chinesischen ArbeiterInnen drückt die Löhne; mindestens vier der Subunternehmen sind vermutlich im Besitz Hyundais; nach mexikanischem Gesetz sind Empfängerbetriebe für ihre Zulieferer verantwortlich; Hyundai hat gefährliche Arbeiten auf diese ausgelagert; sie wurden zum Ort von Arbeitskämpfen; dabei ging es darum, vermeintlichen Schutzverträgen der offiziellen Gewerkschaft zu entgehen und eine unabhängige, demokratisch kontrollierte Gewerkschaft registrieren zu lassen: „Unter mexikanischem Gesetz können ArbeiterInnen ohne die Erlaubnis einer staatlich registrierten Gewerkschaft nicht streiken. Kurze Arbeitsniederlegungen sind möglich.“

Die Arbeit versammelt Dokumentationen der Umstände, die die Arbeitskämpfe notwendig werden ließen, unter Schlagworten wie THE SUBSIDIARY (Zweigunternehmen), THE COLONIA (Viertel in mexikanischen Städten, die über keine rechtliche Autonomie oder Repräsentation verfügen), THE MAQUILADORAS (in zollfreien, durch NAFTA stark gewachsenen Produktionszonen angesiedelte Montagebetriebe im Norden Mexikos/Mittelamerikas, in denen ArbeiterInnen importierte Einzelteile oder Halbfertigware zu Dreiviertel- oder Fertigware für den Export zusammensetzen).

Masks of Democracy ist eine Sammlung von Äußerungen der ArbeiterInnen dieser Unternehmen und Subunternehmen: „Ich ging zu Hyundai, weil ich die Möglichkeit hatte, etwas zu lernen.“ „Hier bei Han Young haben viele von uns keine Sicherheitsschuhe.“ „Wenn es für sie möglich wäre, uns gar nicht zu bezahlen, würden sie das machen.“

N.A.F.T.A... Returns to Tijuana/T.L.C... Regresa a Tijuana dokumentiert Lonidiers mobile Ausstellung im Inneren eines LKWs, die Arbeiten einer vorhergehenden Ausstellung wieder aufnimmt, die auf Druck von lokalen Unternehmern geschlossen wurde.

A Big Barrier In seinem Buch *When Corporations Rule the World* untersucht David Korten die Entwicklung von Unternehmen in den USA und die sozialen wie ökologischen Folgen der Macht multinationaler Konzerne.

Charro de C.R.O.M. Die *Confederación Regional Obrera Mexicana* (CROM) (Regionale Konföderation Mexikanischer ArbeiterInnen) ist ein Zusammenschluss verschiedener Gewerkschaften in Mexiko. Ihre Gründung markierte den Übergang von einer traditionell anarchistischen Haltung mexikanischer ArbeiterInnen hin zu einer nationalistischen Positionierung, die zu einer Spaltung der Arbeiterbewegung führte: Charro de C.R.O.M. zeigt ein Interview mit „dem Mann der C.R.O.M.“, also der regierungsnahen Gegenstimme aller ArbeiterInnen, die dafür eintreten, den Schutzverträgen zu entkommen und selbst eine demokratisch organisierte Form der Gewerkschaft zu begründen. Der C.R.O.M.-Sprecher kann von legitimen Arbeitsniederlegungen nicht berichten: „Es gibt wirklich nicht viele Probleme, weil wir ein gutes Verhältnis zu allen haben.“

Sanitary verweist auf das Ausmaß der Überwachungsmaßnahmen der Arbeitgeber – hier gegenüber ihren weiblichen Angestellten: Um sicher zu beweisen, dass eine Schwangerschaft ausgeschlossen werden kann, müssen benutzte Binden vorgezeigt werden. Damit soll die Gewährleistung gesetzlich vorgeschriebener Mutterschaftsversorgung vermieden werden.

Two Runaways, also „zwei, die abgehauen sind“, das sind der Aufzughersteller U.S. Elevator und SANYO. Das Tableau zeigt die sinkende Lohnentwicklung nach der Verlagerung der Produktion der beiden Firmen in Produktionszonen mit Niedriglöhnen.

kunstbunker

forum für zeitgenössische kunst e.V.

ÖFFNUNGSZEITEN

Donnerstag – Samstag, 16-20 Uhr

Sonntag, 14-18 Uhr

und nach Vereinbarung

Bauhof 9

90402 Nürnberg

Tel 0911-2448494

office@kunstbunker-nuernberg.org

www.kunstbunker-nuernberg.org