



Nada Prlja, „Peace Wall“, 2012

How can feelings of powerlessness tap into the liberties granted to art? And how do these artistic freedoms – as well as art’s possibility to self-reflexively situate itself in the field of forces between aesthetics, ethics, politics, and economics – offer alternative models for perceiving and acting on our reality? According to the art critic Georg Imdahl, it is a misunderstanding to see a contradiction between social commitment and artistic autonomy. At the same time, he doubts, as does Jules Pelta Feldman, whether art for art’s sake can actively intervene in the world around it: art achieves its epistemes differently than politics and science do. To complicate matters, for Imdahl, works of art that pursue a political agenda are often dependent on the positionality of their creators, which makes solidarity between the powerless and the privileged more difficult.

The Pope in hip-hop attire, Trump in a cop’s choke hold, Putin groveling at Xi Jinping’s feet. These AI-generated images are just a few of the fake photos recently posted online by anonymous creatives, sparking discussions about the truth and falsity of images, their function as political weapons, and the future of democracy. Had these images arisen in an art context, it is unlikely that anyone would have thought them worthy of profound debate. They were only able to have such an impact because they were not identified as art. At the same time, as an author, one must now resist the temptation to simply enter the prompt “Write a text about the powerlessness (Ohnmacht) of art,” followed by a few other keywords, and wait to see

Wie verhält sich das Gefühl von Ohnmacht zu den zahlreichen Handlungsspielräumen, die der Kunst qua der ihr zugesprochenen Freiheit zu eigen sind? Kann Kunst, die sich selbstreflexiv im Kräftefeld von Ästhetik, Ethik, Politik und Ökonomie verorten kann, alternative Modelle für die Wahrnehmung von Realität anbieten? Laut dem Kunstkritiker Georg Imdahl ist es ein Missverständnis, einen Widerspruch zwischen sozialem Engagement und künstlerischer Autonomie zu sehen; gleichsam bezweifelt er, wie auch Jules Pelta Feldman, ob Kunst als Kunst aktiv in die Welt eingreifen kann: Kunst erziele ihre Episteme eben anders als Politik und Wissenschaft. Verkomplizierend kommt für ihn hinzu, dass Kunstwerke, die eine politische Agenda verfolgen, häufig von der Identität ihrer Urheber*innen abhängig sind, wodurch eine Solidarisierung zwischen Machtlosen und Privilegierten erschwert wird.

Der Papst im Hip-Hop-Look, Trump im Schwitzkasten von Cops, Putins Kniefall vor Xi Jinping: Es sind ein paar im Netz hochgeladene, mittels AI generierte Fake-Fotos von unbekanntem Kreativen, an denen sich Diskussionen über Wahrheit und Lüge von Bildern, ihre Funktion als politische Waffe und die Zukunft der Demokratie entzündeten. Wären diese Bilder im Kunstkontext aufgetaucht, würde sie wohl kaum jemand zum Anlass tiefschürfender Debatten nehmen. Diese Wirkung können sie nur deshalb erzielen, weil sie nicht als Kunst ausgewiesen waren. Zugleich muss man inzwischen als Autor*in der Versuchung widerstehen, nicht einfach die Aufforderung „Schreibe einen Text über die Ohnmacht der Kunst“ mit einigen weiteren Stichworten ins Dialogsystem ChatGPT einzugeben und zu sehen, was dabei rauskommt. Durch solche Entwicklungen scheint sich das Verhältnis von künstlicher und künstlerischer Intelligenz völlig neu zu justieren, sie setzen die Wahrnehmung von Realität unter Druck. Ohnehin fraglich gewordene Dinge

wie Souveränität und Selbstbestimmung des Subjekts werden durch sie noch einmal kräftig durchperforiert. Ein Buchtitel wie *Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie*¹ passt in diese Gegenwart. Tatsächlich klingen das Paradigma und allein die Vokabel Autonomie im ästhetischen Kontext stark nach 20. Jahrhundert, nach rhetorischer Formel für Beschreibungen von Kunstwerken, die mit sich selbst identisch sind, nur für sich selbst eintreten und so, wenn sie nicht sogar mit *L’art pour l’art* gleichgesetzt wird (wohingegen die Forderung nach politischer Autonomie allerorten hochaktuell ist). Und doch – mag es auch eine Menge Hervorbringungen geben wie Sneakers oder Art Toys, die sich mit der Werkautonomie nicht mehr greifen lassen – ist es hoffentlich noch nicht Konsens, dass dies für die Kunst schlechthin gilt, wenn sie, anstatt fröhlich sich selbst zu affirmieren, „in ihrer insistierenden Existenz bis heute die beunruhigende Frage nach ihrem Sinn“² aufwerfen soll. Das soll sie unbedingt: sich selbstreflexiv im Kräftefeld von Ästhetik, Ethik, Politik und Ökonomie verorten und eben dadurch Modelle für die Wahrnehmung von Realität anbieten.

Gesellschaftliche Relevanz – auch dies ein Wording aus dem vorigen Jahrhundert – hat nach wie vor Konjunktur, heute allerdings eher als Aktivismus und als solcher vielleicht mehr als je zuvor. Seit Längerem fordern Künstler*innen eine Kunst, die zu „echter Veränderung in unserer Kultur“ führt und „Werkzeuge“ entwickelt, „die aktiv in die Welt eingreifen“, mit „konkreten Handlungen, die zu greifbaren Ergebnissen führen“, so der Künstler Artur Zmijewski anlässlich der von Joanna Warsza, der Künstler*innengruppe Voina und ihm selbst kuratierten 7. Berlin Biennale.³ Dazu eingeladen war eine Abordnung der Occupy-Bewegung, um

what ChatGPT comes up with. It seems that such developments are now completely recalibrating the relationship between artificial intelligence and artistic intelligence, pushing our perception of reality to a breaking point. Things that have increasingly been called into question, such as the sovereignty and self-determination of the subject, are yet again being riddled with holes. Entitling a book *Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie* (Art after the end of its autonomy) fits this moment well.¹ Indeed, in the aesthetic context, the paradigm of autonomy, and even the word itself, sounds very much like the 20th century, like a rhetorical trope for describing works of art that are identical with themselves, that represent only themselves, if not like the slogan *l'art pour l'art* (whereas, by contrast, the call for political autonomy is highly relevant everywhere). And yet – even if much has been produced that the autonomy of the work of art can no longer help to grasp, like sneakers or art toys – there is hopefully still no consensus that the same can be said of art as such, provided that art has posed, “to this day, through its insisting presence, the unsettling question of its meaning,” rather than expressing some cheerful self-affirmation.² Art absolutely should do that: self-reflexively position itself in the field of forces between aesthetics, ethics, politics, and economics and thereby offer models for the perception of reality.

Social relevance – also a term from the last century – is still in demand, though now rather as activism and, as such, perhaps more so than ever before. For some time now, artists have been calling for art forms that can bring about “real action within culture” and develop “tools for acting on the world” with “concrete activities leading to visible effects,” as the artist Artur Żmijewski

wrote for the 7th Berlin Biennale, which he curated together with Joanna Warsza and the artists' group Voina.³ To this end, a delegation from the Occupy movement was invited into the KW Institute for Contemporary Art to do advocacy work. With this, a particular tone had been set, and the commitment to penetrating reality had been credibly inscribed into the biennial. Whether it managed to actively affect “the world,” let alone bring about lasting change, is debatable. Inviting an activist movement was a gesture that impacted the perception and captured the attention of the art world more than it did the world outside it.

On the other hand, effective activism by artists can effect social change while remaining banal as art. When Voina spray-painted a giant penis on a drawbridge in Saint Petersburg in 2010 to defy Putin in his hometown, the graffiti no doubt accomplished its goal of provocation; as interesting contemporary art, however, it does not pass muster. This action is unlike, say, Cildo Meireles's resistance to the military dictatorship in Brazil in 1970, when he circulated political messages on banknotes and Coke bottles, thereby endowing both Pop Art and Conceptual Art with a political dimension. Art, provided it takes itself seriously, cannot justify itself without irreducible formal choices.

Measurable results are therefore not guaranteed. Even the influence Forensic Architecture has had on legal proceedings remains limited.⁴ A resounding impact, however, was generated by Nan Goldin's protest of the pharmaceutical company Purdue and the entrepreneurial Sackler family, who, in order to polish their public image, donated generously to influential art institutions, some of which have since cut ties as a result of this negative attention. The drive behind Goldin's



Nan Goldin at the / am Metropolitan Museum of Art following / nach P.A.I.N.'s Guggenheim protest, 2019

in den Kunst-Werken Überzeugungsarbeit zu leisten. Damit setzte die Biennale einen besonderen Akzent; der Anspruch auf Durchdringung von Realität war ihr glaubhaft eingeschrieben. Ob sie aber aktiv in „die Welt“ eingreifen, gar verbindliche Resultate von Veränderung herbeiführen konnte, darf bezweifelt werden. Die Einladung an eine aktivistische Bewegung stellte eine Geste dar, die Wahrnehmung und Aufmerksamkeit weniger außerhalb als vielmehr im Kunstbetrieb selbst bewirkt haben dürfte.

Effektvoller Aktivismus von Künstler*innen kann wiederum in der Gesellschaft einschlagen, als Kunst aber banal bleiben. Wenn Voina 2010 einen Riesenpenis auf eine Zugbrücke in St. Petersburg sprayte, um Putin in seiner Geburtsstadt herauszufordern, erfüllte dieses Graffiti sicherlich seinen Zweck der Provokation; als interessante zeitgenössische Kunst geht es nicht durch – im Unterschied etwa zu dem von Cildo Meireles 1970 erprobten Widerstand gegen die Militärdiktatur in Brasilien, indem er politische

Botschaften auf Banknoten und Cola-Flaschen in Umlauf brachte und damit sowohl der Pop Art als auch der Conceptual Art eine politische Funktion einschrieb. Kunst, so sie sich selbst ernst nimmt, kann sich ohne irreduzible, formale Entscheidungen nicht begründen.

Messbarer Erfolg ist damit nicht garantiert. Selbst der Einfluss von Forensic Architecture auf juristische Verfahren hält sich in Grenzen.⁴ Durchschlagend ist dagegen der Protest von Nan Goldin gegen das Pharmaunternehmen Purdue und die Unternehmerfamilie Sackler, die als Mäzene einflussreicher Kunstinstitutionen Imagepflege betrieben haben und als Folge der Intervention aus diversen Institutionen zurückgedrängt wurden. Goldins Vorstoß entspringt der DNA ihres Werks, er ist gleichsam eine Konsequenz ihres persönlichen Entrinnens aus der Suchterkrankung und schreibt sich in die Geschichte der Institutional Critique ein.

Erfolgreichen Aktivismus hat auch die „documenta fifteen“ anhand zahlreicher Initiativen vor



Forensic Architecture, „The Ayotzinapa Case: A Cartography of Violence“, 2017

action stems from the DNA of her artwork; it is a consequence of her personal recovery from addiction and inscribes itself in the history of institutional critique.

Thanks to numerous initiatives, successful activism could also be seen at “documenta fifteen,” which to my mind was met with arrogance, since it was often said that what was missing in Kassel was the art. Many of the collectives assembled there have been active in both locally and regionally specific contexts in which they can evaluate the efficacy of their activities.⁵ These groups are by no means powerless (*ohnmächtig*); indeed, they take a pragmatic approach to shaping the terms of their rather limited range of options, quite clearly creating art in the process.

It is a misunderstanding to see a contradiction between political engagement and autonomy. In aesthetic terms, a collage by Hannah Höch is no less autonomous than a composition by Piet Mondrian, nor is a performance by Santiago Sierra any less autonomous than a painting by Nicole Eisenman. John Heartfield’s photomontages about German fascism did not prevent it, and yet his artistic importance is beyond doubt

and thus indispensable in the art historical framework of the Weimar Republic. It is in this spirit that I understand Tom Holert’s proposals for a conception of responsibility as that which “enables an actively responsive (not merely reactive) action within and on the aesthetic.” Holert calls this a “meta-ethical category.” On this, he writes, “In the persistent ethicization of the aesthetic, the crisis of artistic autonomy manifests itself as much as that of political representation.” This “ethical configuration” is to be abandoned if politics and art are to regain “their distinctiveness.”⁶ Juliane Rebentisch describes this as the “reflexive distance” between artistic and political action while arguing for a “negative understanding of aesthetics,” according to which art neither produces knowledge in the academic sense nor shapes politics. Art arrives at its own epistemes differently than politics and science, developing its “knowledge as a skeptical model of thought vis-à-vis the collected knowledge of society and its politics through a moment of asociality. It is in this negativity that art also fulfills a social function – that of distancing itself from and questioning the given.”⁷

Augen geführt, und es zeugt nach meinem Dafürhalten von Arroganz, in Kassel, wie des Öfteren zu hören war, die Kunst vermisst zu haben. Viele der dort versammelten Kollektive agieren in lokalen und regionalen Kontexten, in denen sie den Ertrag ihrer Initiativen nachvollziehen können.⁵ All diese Gruppen sind durchaus nicht ohnmächtig, bestimmen aber eben pragmatisch ihren eher eng gezogenen Handlungsradius und machen im Zuge dessen sehr wohl erkennbar Kunst.

Es ist ein Missverständnis, zwischen Engagement und Autonomie einen Widerspruch zu sehen. Eine Collage von Hannah Höch ist in ästhetischer Hinsicht nicht weniger autonom als eine Komposition von Piet Mondrian, eine Performance von Santiago Sierra nicht weniger als ein Bild von Nicole Eisenman. John Heartfields Fotomontagen über den deutschen Faschismus haben eben diesen nicht verhindert, gleichwohl steht seine künstlerische Bedeutung außer Zweifel und ist denn auch unverzichtbar in der kunsthistorischen Bandbreite der Weimarer Republik. In diesem Sinn verstehe ich die Vorschläge von Tom Holert zu einer Konzeption von Verantwortung als „Befähigung zu einem aktiv antwortenden (nicht bloß reaktiven) Handeln im Ästhetischen und am Ästhetischen“. Holert nennt dies eine „meta-ethische Kategorie“. Dazu schreibt er: „In der hartnäckigen Ethisierung des Ästhetischen manifestieren sich die Krise künstlerischer Autonomie ebenso wie jene der politischen Repräsentation.“ Diese „ethische Konfiguration“ gelte es aufzugeben, um Politik und Kunst „ihre Unterschiedenheit“ zurückzugeben.⁶ Juliane Rebentisch beschreibt dies als „reflexive Distanz“ zwischen künstlerischem und politischem Handeln und propagiert ein „negativitätsästhetisches Verständnis“, demzufolge Kunst weder Wissen

im akademischen Sinne produziere noch Politik gestalte. Kunst erziele die ihr eigenen Episteme eben anders als Politik und Wissenschaft, entfalte ihre „kognitive Dimension im Modus eines gegenüber den gesellschaftlichen Wissensbeständen skeptischen Denkens und ihre Politik durch ein asoziales Moment. Darin, in dieser Negativität, hat die Kunst auch eine gesellschaftliche Funktion – die der Abstandnahme vom und Infragestellung des Gegebenen.“⁷

Dieser Abstand (den man auch Autonomie nennen kann) sei auch im Diskurs über die Vielzahl gesellschaftlicher Ansprüche und Anforderungen empfohlen, denen die Kunst gerecht werden soll. Kunst und Diskurs schwächen sich mit der Festschreibung moralischer Positionen, was zu einem „neuen ‚Akademismus‘“⁸ führt und eine „Essentialisierung“⁹ von Standpunkten etwa durch die Einschränkung von Sprecher*innenrechten forciert. Wohl prominentestes Beispiel ist die Kontroverse um das Gemälde *Open Casket* von Dana Schutz mit dem Leichnam des 1955 von Weißen gelynchten Emmett Till (das bei der Whitney Biennale 2017 skandalisiert wurde, obwohl die Mutter des Jungen vor Jahrzehnten die Öffentlichkeit ausdrücklich dazu aufgefordert hatte, das Foto des verstümmelten Jungen im Sarg zu verbreiten). Wer das Recht der Malerin bestreitet, sich dieses Themas anzunehmen, unterbindet damit jede Möglichkeit der Solidarisierung in künstlerischer Form.

Was die Visualisierung von Brutalität betrifft, sei das Aquarell *Kriegsverletzter* von Otto Dix aus dem Jahr 1922 in Erinnerung gerufen, das – in einem komplett anderen historischen und soziokulturellen Kontext – einen Kriegsverehrten mit einer grausam entstellten, linken Gesichtshälfte zeigt, während die rechte völlig intakt ist.

Such distance (which can also be called autonomy) is also necessary with regard to the discourses surrounding the multitude of societal demands and requirements that art is expected to live up to. Art and discourse weaken each other when moral positions are codified, leading to a “new ‘academicism’”⁸ and enforcing an “essentialization”⁹ of points of view, for example, by restricting the rights of speakers. Probably the most high-profile example of this is the controversy surrounding Dana Schutz’s painting *Open Casket*, which depicts the body of Emmett Till, who was lynched by two white men in 1955 (and which became the subject of a scandal at the 2017 Whitney Biennial, despite the fact that the boy’s mother had expressly urged the public to circulate the photo of the mutilated boy in his coffin decades ago). Those who deny the painter’s right to take up this topic are thereby undermining any possibility of expressing solidarity in artistic form.

As for the visualization of brutality, let us recall Otto Dix’s 1922 watercolor *Kriegsverletzter* (War casualty), which, in a completely different historical and sociocultural context, depicts a war casualty with the right side of his face horrifically disfigured, while the left side is entirely unscathed. Dix most likely based the painting on photographs from Ernst Friedrich’s book *Krieg dem Kriege*; there is no doubt that it reproduces violence.¹⁰ The undead peers out of the unspeakable image and into our eyes. In this way, the watercolor combines a sadistic depiction of violence on one half of the face with an expression of disillusion on the other. Schutz also reproduces violence with the painting *Open Casket*, albeit using a different painterly gesture, namely “in colored surfaces raised as if in relief, in which she also manages to clearly carve out the child’s deep

cuts and flesh wounds.”¹¹ The style is inscribed with indignation at the brutality – which, in my eyes, can only evoke empathy, unless art is to be understood as an utterly perverse practice.

Shortly after the scandal over Schutz’s painting, sculptor Sam Durant distanced himself from his sculpture *Scaffold*, which had been exhibited without objection at Documenta in 2012 and later in The Hague, but was met with protests from members of the local Dakota community in Minneapolis in 2017. *Scaffold* was a representation of seven gallows used in US government executions. He was not aware, Durant admitted, of the impact the gallows sculpture might have on the Dakota community in the United States, which saw 38 of its members executed in 1862. The artist left it up to them to decide how to deal with his work (the original idea of ceremonially burning it was abandoned).¹²

Durant’s retraction illustrates the fact that positions in contemporary art can indeed be revised. In my view, however, this does not imply there is a normative solution applicable to all cases. In general, I think it is problematic to adopt any single *doxa* as absolute and, for example, to call for the annihilation of works.

Translation: Soliman Lawrence

Notes

- 1 Wolfgang Ullrich, *Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie* (Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2022).
- 2 Helmut Draxler, *Die Wahrheit der Niederländischen Malerei. Eine Archäologie der Gegenwartskunst* (Paderborn: Brill; Fink, 2021), 446. All quotations translated by Soliman Lawrence.
- 3 Artur Żmijewski, foreword to *Forget Fear*, ed. Artur Żmijewski and Joanna Warsza (Cologne: 7th Berlin Biennale for Contemporary Art; Walther König, 2012), 10–19, at 10.
- 4 My email to the London collective about cases in which their research could have an impact on legal proceedings remained unanswered.



„Instituto de Artivismo Hannah Arendt (INSTAR)“, documenta fifteen, Kassel, 2022, installation view / Ausstellungsansicht

Womöglich hat Dix das Bild nach fotografischen Vorlagen aus dem Buch *Krieg dem Kriege* von Ernst Friedrich gemalt,¹⁰ zweifellos reproduziert er damit Gewalt. Der Untote schaut aus dem unerträglichen Bild ins Auge des*der Betrachter*in. So verbindet das Aquarell eine sadistische Darstellung von Gewalt auf der linken Gesichtshälfte mit einem illusionslosen Antlitz auf der rechten. Auch Schutz reproduziert mit dem Bild *Open Casket* Gewalt, wenn auch in einem anderen malerischen Gestus, nämlich „in Farbflächen, über deren reliefartigen Erhöhungen sie gleichzeitig die tiefen Schnitt- und Fleischwunden des Kindes ganz deutlich herausarbeitet“¹¹. Dem Duktus ist die Verstörung über die Brutalität

eingeschrieben – was in meinen Augen nur Empathie auslösen kann, wenn Kunst nicht als schlechterdings perverse Praxis verstanden werden soll.

Kurz nach der Skandalisierung des Bildes distanzierte sich der Bildhauer Sam Durant von seiner Skulptur *Scaffold*, die 2012 unbeanstandet auf der Documenta und danach in Den Haag ausgestellt worden war, 2017 in Minneapolis aber auf Proteste von Mitgliedern der örtlichen Dakota-Community stieß. *Scaffold* repräsentierte sieben Galgen, die bei Hinrichtungen der US-Regierung verwendet worden waren. Er habe sich nicht klargemacht, gestand Durant ein, welche Wirkungen die Galgen-Skulptur in den Vereinigten Staaten

- 5 To name just a few projects, I am thinking of the Wajukuu Art Project and its wood workshop situated in the Lunga-Lunga neighborhood of the Mukuru slum in Nairobi; the Siwa Plateforme with its off-space in Gafsa, Tunisia; or the Cuban collective INSTAR's support of political prisoners.
- 6 Tom Holert, "Für eine meta-ethische Wende. Anmerkungen zur neueren Verantwortungsästhetik," *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 81, no. 4 (December 2018): 536–52, at 536 and 549.
- 7 Juliane Rebentisch, "Notizen eines Kunstsommers," *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 81, no. 2 (July 2018): 174–80, at 175.
- 8 Magdalena Nieslony, "Ethische Wertschöpfung. Moralische Kriterien in der zeitgenössischen Kunst und Kritik," 21: *Inquiries into Art, History, and the Visual* 3, no. 2 (2022): 303–9, at 303.
- 9 Jens Kastner and Lea Susemichel, "Die Freiheit der Kunst zwischen Cancel Culture und Cultural Appropriation," 21: *Inquiries into Art, History, and the Visual* 3, no. 2 (2022): 529–39, at 538.
- 10 Ernst Friedrich, *Krieg dem Kriege* (Berlin: Freie Jugend, 1924).
- 11 Brigitte Werneburg, "Schwarzes Leid als Material. Die weiße Künstlerin Dana Schutz malte den von Rassisten ermordeten Emmett Till und wird kritisiert. Aktivisten fordern die Zerstörung des Werks," *Die Tageszeitung*, March 30, 2017. I refer to this description because I have not seen the original.
- 12 For example, Durant in an interview with Kolja Reichert described the situation as "too explosive for explanations." See Sam Durant, "Für Erklärungen war die Situation zu explosiv," interview by Kolja Reichert, *Frankfurter Allgemeine*, June 21, 2017, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-und-architektur/sam-durant-im-interview-ueber-verbrennung-seines-scaffolds-15069543.html>.

bei den Dakota auslösen könnte, aus deren Community 1862 38 Mitglieder exekutiert wurden. Der Künstler überließ es ihnen, zu entscheiden, wie mit seiner Arbeit umzugehen sei (die anfängliche Idee, sie zeremoniell zu verbrennen, wurde verworfen).¹²

Durants Rückzieher ist ein Beispiel dafür, dass sich Positionen in der zeitgenössischen Kunst durchaus revidieren lassen. Daraus lässt sich nach meinem Dafürhalten aber keine normative Lösung für andere Fälle ableiten. Überhaupt halte ich es für problematisch, eine einzige Doxa zu verabsolutieren und etwa die Annihilation von Werken zu fordern.

Anmerkungen

- 1 Wolfgang Ullrich, *Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie*, Berlin 2022.
- 2 Helmut Draxler, *Die Wahrheit der Niederländischen Malerei. Eine Archäologie der Gegenwartskunst*, Paderborn 2021, S. 446.
- 3 Artur Zmijewski, Vorwort, in: Ders./Joanna Warsza (Hg.), *Forget Fear*, 7. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst, Köln 2012, S. 10–19, hier: S. 10.
- 4 Eine Mail-Anfrage meinerseits an das Londoner Kollektiv, in welchen Fällen seine Recherchen Auswirkungen auf Gerichtsverfahren nehmen konnten, blieb ohne Antwort.
- 5 Ich denke unter anderem – um nur einige wenige Projekte zu nennen – an das Wajukuu Art Project und seine Holzwerkstatt in einem Slum namens Lunga Lunga in Nairobi, die Siwa Plateforme mit ihrem Off-Space im tunesischen Gafsa oder die Unterstützung politischer Gefangener durch das kubanische Kollektiv INSTAR.
- 6 Tom Holert: „Für eine meta-ethische Wende. Anmerkungen zur neueren Verantwortungsästhetik“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 81. Band/2018, S. 536–52, hier: S. 536 und 549.
- 7 Juliane Rebentisch: „Notizen eines Kunstsommers“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 81. Band/2018, S. 174–180, hier: S. 175.
- 8 Magdalena Nieslony, „Ethische Wertschöpfung. Moralische Kriterien in der zeitgenössischen Kunst und Kritik“, in: 21. *Inquiries into Art, History, and the Visual*, #2-2022, S. 303–309, hier: S. 303, <https://doi.org/10.11588/xxi.2022.2.89084>.
- 9 Lea Susemichel/Jens Kastner, „Die Freiheit der Kunst

zwischen Cancel Culture und Cultural Appropriation“, in: Ebd., S. 529–539, hier: S. 538, <https://doi.org/10.11588/xxi.2022.2.89067>.

- 10 Ernst Friedrich, *Krieg dem Kriege*, Berlin 1924.
- 11 Brigitte Werneburg, „Schwarzes Leid als Material. Die weiße Künstlerin Dana Schutz malte den von Rassisten ermordeten Emmett Till und wird kritisiert. Aktivisten fordern die Zerstörung des Werks“, in: *taz*, 30.03.2017. Ich beziehe mich auch deshalb auf diese Beschreibung, weil ich das Bild im Original nicht gesehen habe.
- 12 So Durant im Interview mit Kolja Reichert: „Für Erklärungen war die Situation zu explosiv“, in: *FAZ*, 21.06.2017, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-und-architektur/sam-durant-im-interview-ueber-verbrennung-seines-scaffolds-15069543.html>.