

## performative objekte

Tragen – Fügen – Teilen: Artistic Research zu einer Konkreten Ästhetik  
Christian Hartard

[www.icaros.org](http://www.icaros.org)

---

---

---

---

---

### Zentrale Begriffe

Artistic Research · Performativität · Objekt · Körper · Raum · Handlung · Kommunikation ·  
Politische Form · Autoritäre Form · Partizipation · Kollaboration · Agency · Kollektive Autorschaft ·  
Schmuck · Installation · Performance

---

---

---

---

# performative objekte

Tragen – Fügen – Teilen: Artistic Research zu einer Konkreten Ästhetik  
Christian Hartard

Abstract

/

Das Projekt untersucht Möglichkeiten einer *performativen* und *partizipativen* Bildhauerei. Ausgehend von der Praxis und der Theorie des Schmucks als einer Kunstform, die Körper, Objekte und Aktion in paradigmatischer Weise verbindet, entwickle ich ein stetig erweiterbares System an modulartigen plastischen Elementen, die von den Teilnehmer\*innen ohne Vorgaben benutzt, getragen, bewegt, arrangiert, kombiniert und verändert werden können. Im Sinne eines empiriegestützten Artistic Research wird das Handlungspotential skulpturaler Elemente in Zusammenarbeit mit Partner\*innen aus unterschiedlicher Disziplinen (Bildende Kunst, Tanz, Architektur, Sozialwissenschaft, Psychologie) oder in Workshops mit ausgewählten Publika im privaten, musealen oder öffentlichen Raum praktisch erprobt und parallel dazu theoretisch reflektiert. Die Wissens- und Erfahrungsgewinne, die aus diesen experimentellen Anordnungen zu ziehen sind, dienen der Entwicklung eines epistemologischen Modells, mit dem sich performative Objekte beschreiben und analysieren lassen, das aber umgekehrt auch als theoretischer Impuls in die künstlerische Praxis wiedereingespeist wird, um sie im Kontakt mit ihrer wissenschaftlichen Fremdbeschreibung zu schärfen und zu radikalieren.

Mit dem künstlerischen Kontrollverlust über die ästhetische Ordnung korrespondiert eine Aufwertung sowohl der plastischen Objekte, die als (Co-)Agenten des Handlungsprozesses verstanden werden, als auch der ‚Betrachter\*innen‘, denen eine nicht nur rezeptive, sondern eine produktive Beteiligung an den künstlerischen Operationen zugestanden (oder: zugemutet) wird und die sich im Einsatz des eigenen ästhetischen Potentials selbst als Urheber\*innen von Sinn erleben.

Schmuck als künstlerischer Anlehnungskontext ist für mich besonders interessant durch seine spezifischen Eigenschaften, die ihn als Kommunikations- und Interaktionsmedium auszeichnen und unmittelbar einer Ästhetik des Konkreten zugänglich machen: Plastizität, Materialität, Mobilität, Körperlichkeit, Performativität sind für den Schmuck die wesentlich sinngebenden Dimensionen, die eine mögliche Ikonizität überwiegen.

Die Handlungsoptionen sinnoffener Objekte werden in drei aufeinander aufbauenden Projektphasen praktisch erprobt und theoretisch reflektiert:

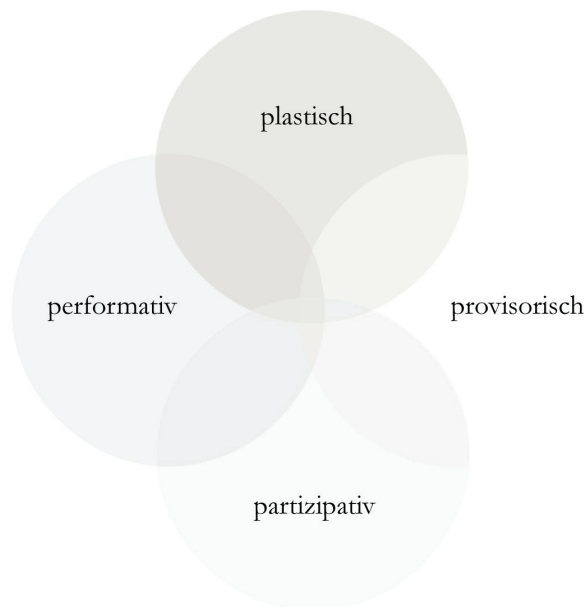
- 1) als *körperliche* Verhältnisse von Objekten und Personen,
- 2) als *räumliche* Konstellationen von Objekten und
- 3) als über Objekte vermittelte *kommunikative* Beziehungen zwischen Personen.

/

## Konkrete Ästhetik

Kunst schafft keine Bilder, sondern Wirklichkeiten. Diese Hoffnung mag querstehen zu einem behaupteten ‚iconic turn‘ der Kunst. Aber sie findet Verbündete überall dort, wo die Betonung von Material, Objekt, Raum oder Handlung einen Paradigmenwechsel von der Repräsentation zur Präsenz anzeigt. Eine postikonische, konkrete Ästhetik richtet sich darauf ein, dass viele zeitgenössische künstlerische Felder – etwa Installation, Performance, aktivistische Kunst – ihren Sinn nicht mehr vorrangig aus der Bildlichkeit oder einer Verweisungsfunktion ihrer Werke beziehen. Wo aber statt der Bilder oder der Dinge, die zur Betrachtung angefertigt sind, die Co-Präsenz von Objekten und ‚Betrachter\*innen‘ in den Mittelpunkt rückt, ihre wechselseitige Beziehung und ihr performatives Potential – dort wird auch die Frage nach dem Stellenwert des ästhetischen Prozesses (gegenüber dem des physischen Produkts), nach der Rolle des Publikums (gegenüber der des Künstlers oder der Künstlerin) und damit nach der sozialen Strahlkraft und der politischen Relevanz der Kunst virulent.

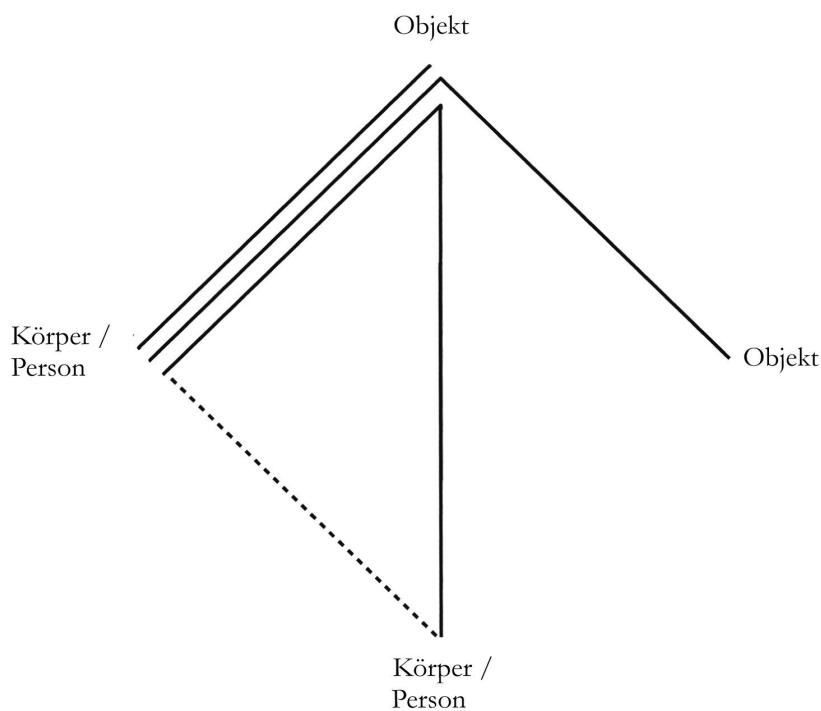
An dieser Stelle setzt mein Projekt an: Es situiert sich zwischen Forschung und Kunst, indem es als empiriegestützter Artistic Research die Möglichkeiten einer *skulpturalen, performativen, partizipativen* Praxis auslotet. Meine ‚performativen Objekte‘ sind als Laboratorien angelegt: als skulpturale Handlungsangebote, deren Verwendung ich als Künstler nicht kontrollieren, als Wissenschaftler aber in kunsthistorischer und soziologischer Perspektive beobachten kann. Mein Vorhaben etabliert performative Objekte somit als künstlerisches Arbeitsprogramm und zugleich als theoretisches Konzept der ästhetischen Reflexion.



## Performative Objekte

Als *Künstler* setze ich mir zur Aufgabe, funktionsfreie Objekte herzustellen, die zu Bezugspunkten oder zu Mitteln ästhetisch erlebten Handelns werden können, ohne dass ich diese Handlungen vorab festschreibe oder die Artefakte sie zwingend nahelegen. Ich entwickle dazu ein stetig erweiterbares System an modulartigen plastischen Elementen, die von den Teilnehmer\*innen ohne Vorgaben angeeignet, benutzt, bewegt, transportiert, arrangiert, kombiniert, erweitert und verändert werden können. Als Akteur\*innen kommen dabei andere Künstler\*innen, professionelle Performer\*innen, Angehörige gezielt ausgewählter gesellschaftlicher Öffentlichkeiten oder auch zufällige Besucher\*innen in Betracht.

Die Objekte sind abstrakt, frei von bildhaften Assoziationen, und basieren auf elementaren geometrischen Formen von begrenzter Komplexität. Ihre Materialien sind industriell und alltäglich – Gummi, Aluminium, Textil, Plexiglas, Karton, Linoleum, Rauhfaser, Styropor, PVC. Ihre Dimensionen erlauben eine manuelle Handhabung. Sie können, je nach Machart, gestellt, gehängt, gelehnt, gelegt, getragen, eingepackt, am Körper befestigt werden. Sie sind so aufeinander abgestimmt, dass sie das Zusammenfügen, Ineinanderstecken, Koppeln, Stapeln, Reihen, Einfalten, Stülpen, Hineinlegen usw. als performative Gesten ermöglichen. Sie sind grundsätzlich seriell angelegt, können kopiert, an anderen Orten nachgebaut und bei Verschleiß ersetzt werden. Die Einbindung in einen räumlichen Rahmen, in ein Netz aus Beziehungen zu anderen Objekten und in Handlungsvollzüge der Partizipant\*innen entlastet sie von der Zumutung, je für sich abgeschlossene Werke zu sein. Wichtiger als das einzelne skulpturale Element ist der Prozess des individuellen Handelns bzw. des kollektiven Aushandelns einer provisorischen künstlerischen Ordnung, die die Objekte untereinander, mit dem eigenen Körper oder mit den Körpern Anderer in eine temporäre Beziehung setzt:



Meine zentrale Verantwortung als Künstler wird es sein, die Teilnehmer\*innen zu aktivieren und für den Kontext, in dem sie handeln, zu sensibilisieren – und das setzt, auf beiden Seiten, hinreichend Zeit voraus. Das hat auch Folgen für die Bedingungen, unter denen das künstlerische Werk sich zeigt (oder vielleicht besser: sich ereignet). Statt konventioneller Ausstellungen oder Aufführungen kommen eher Formate mit Workshop- oder Seminarcharakter in Betracht, bei denen ich als Moderator eines kollaborativen Diskurses agiere.

Als *Kunsttheoretiker* möchte ich wissen, wie sich performative Objekte und ihr partizipatorisches Handlungsangebot beschreiben, analysieren und kunstwissenschaftlich kontextualisieren lassen. Eine kunsthistorische Verortung meiner Praxis wird Nähe und Differenz zu anderen zwischen Bildhauerei und Performance angesiedelten Positionen formulieren. Untersucht werden Ansätze von Künstler\*innen wie Franz-Erhard Walther, Joseph Beuys, Charlotte Posenenske, Carl Andre, Bruce Nauman, Dan Graham, Robert Morris, Marina Abramovic, Lygia Clark oder Thomas Hirschhorn, und zwar hinsichtlich der Beziehungen zwischen Akteur\*innen und Objekten, der Partizipationsstrategien und der Handlungsfreiheiten des Publikums. Bei der Rekonstruktion der historischen Entwicklung von einer bildhaften Kunst zu einer Kunst des Konkreten kann ich an umfangreiche Vorarbeiten anschließen, die zwischen 2010 und 2012 im Rahmen eines Postdoc-projekts der Fritz-Thyssen-Stiftung entstanden sind.

Als *Soziologe* schließlich interessiert mich, welche Erkenntnis- und Erfahrungsgewinne eine emanzipative ästhetische Praxis bietet, die die Rezipient\*innen mit sinnoffenen künstlerischen Formen und instabilen Handlungssituationen konfrontiert, ihnen dafür aber in erheblichem Maß die Gestaltung der künstlerischen Ordnung überantwortet. Jede künstlerische Tätigkeit ist ein lernendes System, das durch Selbstbeobachtung das eigene Operieren konditioniert (Luhmann 1995). Man kann einen solchen Rückkopplungseffekt als ästhetische Reflexivität bezeichnen, die stets implizit und nicht-verbalisiert im Werkprozess mitläuft (Bertram / Feige / Ruda 2012, Bippus 2012, Lash 1992, Paetzold 1990). Das Konzept der performativen Objekte radikalisiert dieses Modell, indem es den Beobachter\*innen nicht nur eine rezeptive, sondern eine produktive Beteiligung an der Reflexion zuweist (de Certeau 1980). In der von Künstler\*in und Publikum gemeinsam hergestellten ästhetischen Ordnung (Mader 2012) werden diese beiden Rollen austauschbar, und weder der entstehende Sinn noch das konkrete Produkt des performativen Prozesses ist voll auf die eine noch auf die andere Seite zurückzurechnen. Im Gegensatz zu autoritären Formen, die die Kontrolle der Praxis beim Künstler zentrieren, bezeichne ich eine künstlerische Infrastruktur, die die dezentrale – individuelle oder kollektive – Produktion von Ordnung und Sinn ermöglicht, als *politische Form*.

Bei der *Analyse der autopoietischen Emergenz und Sinnbildung* ästhetischer Kommunikations- und Handlungsstrukturen werde ich auf systemtheoretische Modelle zurückgreifen, während zur Diskussion ihrer immanenten *Inklusions- und Exklusionsmechanismen* feldtheoretische Entwürfe herangezogen werden. Meine Untersuchungen zu den Kunstsoziologien Niklas Luhmanns und Pierre Bourdieus (Kunstautonomien, Verlag Silke Schreiber, 2010) bieten dafür eine gute Basis. Andere für mich relevante Ansätze sind die der *produktiven Rezeption* (Michel de Certeau), *Präsenz* (Ulrich Gumbrecht), des *offenen Kunstwerks* (Umberto Eco), der *Quasi-Objekte* (Michel Serres), Konzepte nicht-menschlicher Akteure, die im Umfeld des ‚material turn‘ und der Akteur-Netzwerk-Theorie entwickelt wurden, und Ideen zu Performativität und Raum, wie sie Autorinnen wie Martina Löw, Juliane Rebentisch oder Erika Fischer-Lichte vorgelegt haben. Als Mittel zur *Analyse performativer Objekte* selbst interessieren mich besonders reformpädagogische Ansätze der 1920er-Jahre. Operationalisierbare Parameter sind hier die Vorstellungen von vorbereiteter Umgebung, Material, zweckfreiem, sich selbst mit Sinn versorgendem Spiel und selbst-organisiertem Lernen als Kopplung praktisch-leiblicher und intellektueller Tätigkeit.

/

Das Projekt entfaltet sich in drei aufeinander aufbauenden Phasen, die – in steigender Komplexität – unterschiedliche Körper-Objekt-Beziehungen in den Blick nehmen. Skulpturale Elemente und ihr Potential an Konstellationen und Handlungssituationen werden dabei in Zusammenarbeit mit anderen Künstler\*innen oder ausgewählten Publika im privaten, musealen oder öffentlichen Raum praktisch erprobt und parallel dazu theoretisch reflektiert.

### Tragen

Die erste Projektphase untersucht die *körperliche* Dimension performativer Objekte. Sie dient der Entwicklung körpergebundener Gegenstände, die sich individuell aneignen, tragen, mit sich führen lassen. Im Mittelpunkt stehen also stets mehr oder weniger intime Verhältnisse des Zeigens / Verbergens, Öffnen / Schließens, Haltens / Loslassens. Schmuck als künstlerischer Anlehnungskontext ist für mich dabei besonders interessant durch seine Eigenschaft, zwar einerseits an die Person seines Trägers oder seiner Trägerin gebunden zu sein, dadurch aber andererseits gerade keinen festen Ort zu haben – also auch nicht auf eine institutionelle Rahmung angewiesen zu sein. Er ist ästhetisches Objekt, zugleich aber – anders als konventionelle Kunstwerke – immer schon auch Gegenstand praktischer Handlungsbezüge jenseits der bloßen Anschauung: Schmuck schreibt sich in den Alltag ein, wird an- und abgelegt, getragen, berührt, in seinen Materialeigenschaften, seiner Anschmiegsamkeit oder Körperwiderständigkeit (Stephan 2009) haptisch erfahren. In der Diskussion über den „performative“, „material“ oder „spatial turn“ – also den Paradigmenwechsel von der Repräsentation zur Präsenz – nimmt Schmuck insofern eine geradezu avantgardistische Rolle ein.

### Fügen

Im Zentrum der zweiten Projektphase stehen *räumliche* Objektkonstellationen, die durch Handeln aufgespannt oder verändert werden und durch körperliche Präsenz erfahrbar sind. Es entstehen skulpturale Netzwerke, die ihren Sinn aus der wechselseitigen Zuordnung von Objekten und ihrem Verhältnis zum Raum ziehen. Gegenstände stehen, liegen, hängen, lehnen, werden gruppiert, gesammelt, verdichtet oder vereinzelt, verstreut, aufgelöst; zusammengefügt oder getrennt, einander zugewandt oder voneinander abgekehrt.

### Teilen

Die dritte Projektphase rückt die Entfaltung und Analyse des *kommunikativen* und gemeinschaftsbildenden Potentials von Objekten in den Fokus, also die Herstellung zwischenmenschlicher Relationen und sozialen Handelns durch die handelnde Bezugnahme auf Dinge. Erprobt wird der gemeinsame Umgang mit Gegenständen, das Aushandeln ästhetischer Entscheidungen, die Erfahrung, dass und wie Dinge Körper bzw. Personen verbinden und trennen, einander annähern oder auf Distanz halten, Koordination oder Konfrontation ermöglichen.

/

Ein Kernaspekt aller drei Projektphasen ist – neben der Entwicklung performativer Objekte und der begleitenden Theoriebildung – die *Zusammenarbeit mit anderen Künstler\*innen*. Gerade die Lösung ästhetischer Kontrolle aus meiner eigenen Verfügungsgewalt und die Moderation eines kollaborativen Prozesses sind ja grundlegende Gedanken des Projekts. Für die Präsentation von Zwischenergebnissen möchte ich mit *Institutionen* zusammenarbeiten, zu denen bereits gute Kontakte bestehen.

Zur Vernetzung und Sichtbarmachung des Projekts strebe ich *Assoziierungen* mit Arbeitsgruppen an, die zu benachbarten Fragen forschen. Dazu gehören das DFG-Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“ an der Universität der Künste Berlin ([www.wissenderkuenste.de](http://www.wissenderkuenste.de)), der Exzellenzcluster „Matters of Activity“, Bereich Object, Space, Agency ([www.matters-of-activity.de](http://www.matters-of-activity.de)) an der Humboldt-Universität zu Berlin und das wissenschaftliche DFG-Netzwerk „Theorie der Skulptur“ ([www.theoriederskulptur.de](http://www.theoriederskulptur.de)).

Der persönlichen Pflege von Kontakten und dem theoretischen oder künstlerischen Austausch sollen schließlich ausgewählte *Forschungsaufenthalte* an ausländischen Hochschulen dienen. Für die erste Projektphase werde ich mich um Aufenthalte an der Gerrit Rietveld Academie Amsterdam (Jewellery–Linking Bodies Department, Prof. Sonja Bäuml) und der Akademie für Kunst, Architektur und Design Prag (Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, Studio Concept–Object–Meaning, Prof. Eva Eisler) bemühen.

Zur virtuellen Dokumentation des Projekts ist eine *Website* eingerichtet, die unter der Adresse [www.icaros.org](http://www.icaros.org) erreichbar ist.

/

Der Übergang von Repräsentation zu Präsenz kann in der Bildhauerei exemplarisch als Folge einer Autonomisierung sozialer Systeme nachgezeichnet werden. Die plastische Kunst des Mittelalters emanzipiert sich von der Architektur, indem sie sich bewusst als sinnhaltiges Bild (statt als dekoratives Ornament) inszeniert. Dieser Anlehnungskontext wird in der Neuzeit zunehmend durch den des Raums ersetzt, etwa in der *figura serpentinata* der Renaissance oder den multiperspektivischen Aktionsfiguren Berninis, die in der Dynamisierung von Werk und Betrachter bereits stark performative Züge tragen. An der Schwelle vom 19. zum 20. Jahrhundert ist es Rodin, der endgültig den *turn* vom Symbolischen zum Konkreten vollzieht: wenn er ältere Plastiken fragmentiert und ihre Einzelteile zu neuen Formen zusammensetzt, sind solche Montagen keine auf die Welt referierenden Bilder mehr, sondern, wie schon Rilke bemerkte, bloße „Dinge“, mit denen die Kunst in einem autopoietischen Verfahren auf sich selbst rekurriert. Diese ästhetische Entwicklung läuft parallel zu einem Prozess gesellschaftlicher Ausdifferenzierung, der sie trägt und beschleunigt. Die Kunst bezahlt ihren Freiheitsgewinn gegenüber Politik, Religion oder Wirtschaft mit einer semantischen Überbelegung der sichtbaren Welt. Die vermeintlich kompakten, natürlichen Dinge lösen sich unter ihren Oberflächen in kontingente Bedeutungen auf, und die scheinbare Einheit des Objekts verdeckt nur noch die Vielheit des Sinns. Diese Vervielfältigung der sozialen Realität wird für die Kunst zum ernstesten Problem. Weil die Zuordnung ihrer Referenzen zum referierten Objekt unsicher geworden ist, sieht sie sich mit der Frage nach der Abbildbarkeit des ‚Realen‘ konfrontiert. In der Malerei lautet die Antwort: Rückzug in die Abstraktion. Was die Kunst dann noch zeigt, ist die Demontage externer Ordnungsstrukturen – und der von innen her gelingende Aufbau eigener, ästhetischer Ordnung. Kunst wird zur Weltmaschine.

Für die Bildhauerei stellt sich die Frage schärfer. Zum einen gerät mit der Aufspaltung der menschlichen Person in eine Vielzahl sozialer Rollen das Menschenbild in eine Krise, und mit dem Glauben an die Ganzheit des ‚Individuums‘ verschwindet auch das Zutrauen in seine Darstellbarkeit. Zum andern kann die plastische Kunst als Produzentin von Gegenständen nicht einfach in die Gegenstandslosigkeit ausweichen. Das Verhältnis ihrer Objekte zur Welt muss sie erst einmal grundsätzlich neu bestimmen. Duchamp trifft diesen wunden Punkt, wenn er Kunstwerk und Alltagsding ineinsfallen lässt und so die Mimesis des Realismus ad absurdum führt. Seine *readymades* referieren auf nichts als sich selbst. Sie sind keine Zeichen, die vom realen Raum in einen fiktiven verweisen; sie sind, was sie sind. Sie streifen Bildlichkeit ab und ersetzen sie durch die pure Gegenwart des Objekts.

Hinter diesen Punkt kann die Bildhauerei nicht zurück. Was immer sie an fiktionaler Fremdreferenz zeigt: die Selbstreferenz auf ihre materielle Form lässt sich nicht mehr ausblenden. So stößt jede Beobachtung des Werks rekursiv auf dessen Dinglichkeit und auf den Raum, den es mit dem Beobachter teilt. Hier ist die Anschlussstelle für die Erweiterungen des Skulpturbegriffs seit den 1960er-Jahren, und es ist naheliegend, dass genau hier auch performative Praxen ansetzen können, die Dinge, Körper und Beobachter im realen Raum aufeinander beziehen (Fischer-Lichte 2004).



/

Mein dezidiert skulpturaler Ansatz temporalisiert und verflüssigt das Werk, aber er verzichtet darauf, es vollständig in Kommunikation oder Handlung aufzulösen. Die zeitgenössische Relevanz, vielleicht überhaupt die Berechtigung der Bildhauerei liegt für mich gerade in ihrem scheinbaren Anachronismus, mit dem sie sich der Digitalität und Medialität von Weltzugängen verweigert. Ihr Beharren auf der unmittelbaren Körperlichkeit des ästhetischen Erlebens ist für mich ein Gegenentwurf zu Ästhetiken, die das Bild zum Leitmedium erklären. Ich glaube, dass wir eine solche Kunst angesichts verschwimmender Grenzen zwischen echt und virtuell, zwischen wahr und unwahr dringender denn je benötigen. Nicht als die bessere, ‚wahre‘ Wirklichkeit. Aber als ständige Versicherung (und Verunsicherung) darüber, was wir als Wirklichkeit wahrnehmen.

Form statt Formlosigkeit ist aber auch ein Mittel gegen diskursive Unschärfen und Manipulationen. Dinge schaffen die Möglichkeit der Distanz. Sie bieten relativ stabile Ankerpunkte, die die flüchtige ästhetische Kommunikation dem wiederholten Zugriff der Beobachtung verfügbar halten. Die Zwischenstände akkumulierter Handlungssequenzen werden gleichsam eingefroren und so der Debatte, der Reflexion, der Kritik zugänglich. Genau deshalb wohnt performativen Objekten von Anfang an ein politisches Moment inne. Allerdings nicht, weil sie auf inhaltlicher Ebene gesellschaftliche Probleme verhandeln und dazu eine kritische Stellung beziehen würden. Das ist natürlich möglich, und gerade die partizipatorische Anlage des Konzepts legt es nahe, kontroverse Themen in den skulpturalen Raum einzubringen. Trotzdem reicht es nicht, auf der ‚richtigen‘ Seite zu stehen. Eine sich autonom organisierende Kunst muss im Gegenteil hartnäckig auf der prinzipiellen Differenz von Kunst und Politik bestehen. Kritik heißt ja gerade: unterscheiden können. Statt immer schon zu wissen, wo sie ihre Schäfchen ins Trockene bringen kann, müsste Kunst die Beobachter\*innen in ihren Gewissheiten verunsichern – und ihnen dann die Instrumente zum eigenen Unterscheiden in die Hand geben. Auch das ist damit gemeint, wenn vom Kontrollverlust des Künstlers oder der Künstlerin die Rede ist.

Politisch sind demnach nicht zwangsläufig die Inhalte der ästhetischen Kommunikation. Politisch (und vielleicht auch: emanzipatorisch) ist die Form selbst (Christ / Dressler 2015, Mouffe 2013), weil über kollektiv hergestellte Objekte und Situationen alltägliche, in der Welt vorfindbare Konfliktlinien in das Werk eingeschlossen und dort bearbeitbar gemacht werden. Wo sich jede\*r in die Kunst einschreiben kann, schreiben sich auch Geschlechterunterschiede, Machtverhältnisse, Vorurteile, Hierarchien, intellektuelle oder wirtschaftliche Vermögen und Unvermögen der Teilnehmer\*innen in das Werk ein. Fragen von Inklusion und Exklusion, die sonst unsichtbar in die Rezeption ausgelagert werden, stellen sich damit unmittelbar an der ästhetischen Praxis.

Performative Objekte müssen an sich selbst zeigen, wie sie solche Herausforderungen meistern – oder an ihnen scheitern. Aber auch das Scheitern ist dann eine anschlussfähige Weltbeobachtung, die das ästhetische Operieren nicht anhält, sondern nur dringlicher die Frage stellt, wie es stattdessen weitergehen soll.

## Spezielle Literatur

/

### Schmucktheorie

- Anne-Barbara Knerr, Schmuck und Sinn. Fragen und Antworten zum Phänomen Schmuck, 2009
- Wilhelm Lindemann, Schmuckdenken. Unterwegs zu einer Theorie des Schmucks, 2011
- Pravu Mazumdar, Gold und Geist. Prolegomena zu einer Theorie des Schmucks, 2015
- Sylvia Stephan, Das körperwiderständige Schmuckobjekt. Autorenschmuck in Europa seit den 1960er-Jahren, 2009
- Ralph Turner, Contemporary Jewelry. A Critical Assessment 1945–75, 1976

### Agency

- Alan Costall, Ole Dreier (Hg.), Doing Things with Things. The Design and Use of Everyday Objects, 2006 / 2016
- Friedrich Balke, Maria Muhle, Antonia von Schöning (Hg.), Die Wiederkehr der Dinge, 2012
- Alfred Gell, Art and Agency, 1998
- Bruno Latour, Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, 2007 (orig. 2005)
- Offene Objekte, Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung Nr. 2/1, 2011 (Jahreskonferenz Offene Objekte / Open Objects, Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie, Bauhaus-Universität Weimar, 2010)
- Gustav Roßler, Der Anteil der Dinge an der Gesellschaft, 2016

### Artistic Research

- Elke Bippus, Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens, 2012
- Anke Haarmann, Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik, 2019
- Artistic Research, Texte zur Kunst 82, 2011

### Autorschaft / Partizipation

- Silke Feldhoff, Partizipative Kunst. Genese, Typologie und Kritik einer Kunstform zwischen Spiel und Politik, 2013
- Get involved! Partizipation als künstlerische Strategie, Kunstforum international 240, 2016
- Rachel Mader (Hg.), Kollektive Autorschaft in der Kunst. Alternatives Handeln und Denkmodell, 2012
- Mark Terkessidis, Kollaboration, 2015

### Politische Form / Autoritäre Form

- Theodor W. Adorno, Studien zum autoritären Charakter, hrsg. von Ludwig von Friedeburg, 1973
- Michel de Certeau, Kunst des Handelns, 1988 (orig. 1980)
- Hans D. Christ, Iris Dressler (Hg.), Politik der Form / Politics of Form, 2015
- Erich Fromm, Escape from Freedom, 1941
- Chantal Mouffe, Agonistics. Thinking the World Politically, 2013

/

- Georg Bertram, Kunst als menschliche Praxis, 2014
- Georg Bertram, Daniel Martin Feige, Frank Ruda (Hg.), Die Sinnlichkeit der Künste. Beiträge zur ästhetischen Reflexivität, 2012
- Gottfried Boehm, Plastik und plastischer Raum, in: Skulptur. Ausstellung in Münster (1: Die Entwicklung der abstrakten Skulptur im 20. Jahrhundert und die autonome Skulptur der Gegenwart), 1977
- Gottfried Boehm, Repräsentation – Präsentation – Präsenz. Auf den Spuren des homo pictor, in: Gottfried Boehm (Hg.), Homo pictor, 2001, S. 3–13
- Gernot Böhme, Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, 2013
- Norman Brosterman, Inventing Kindergarten, 1997
- Century of the Child. Growing by Design 1900–2000, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York, 2012
- John Dewey, Kunst als Erfahrung, 1987 (orig. 1934)
- Umberto Eco, Das offene Kunstwerk, 1977 (orig. 1962)
- Erika Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 2004
- Michael Fried, Art and Objecthood, Artforum, Jg. 5 H.10 (1967), S. 12-23
- Hans Ulrich Gumbrecht, Präsenz, 2012
- Hans Ulrich Gumbrecht, Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz, 2004
- Scott Lash, Ästhetische Dimensionen Reflexiver Modernisierung, Soziale Welt, Jg. 43 H. 3 (1992), S. 261–277
- Martina Löw, Raumsoziologie, 2008
- Niklas Luhmann, Soziale Systeme, 1987
- Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, 1995
- Dieter Mersch, Epistemologien des Ästhetischen, 2015
- W. J. T. Mitchell, Bildtheorie, 2008
- Luc Nancy, Am Grund der Bilder, 2006
- Heinz Paetzold, Ästhetik der neueren Moderne. Sinnlichkeit und Reflexion in der konzeptionellen Kunst der Gegenwart, 1990
- Julia Rebentisch, Ästhetik der Installation, 2003
- Dietmar Rübel, Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen, 2012
- Michel Serres, Der Parasit, 1981 (orig. 1980)
- Markus Schroer (Hg.), Soziologie des Körpers, 2005
- Ruth Sonderegger, Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst, 2000
- Susan Sontag, Against Interpretation, 1966
- Monika Wagner, Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, 2001

## Christian Hartard

geb. 1977 in München

---

---

---

---

---

Nach Ausbildung an der Deutschen Journalistenschule sowie Studium der Kunstgeschichte und der Soziologie an der Universität München 2008 Promotion mit einer kunstsoziologischen Studie (Kunstautonomien. Luhmann und Bourdieu, Verlag Silke Schreiber / Edition Metzler). Parallel dazu Bildhauereistudium an der Akademie der Bildenden Künste München.

2010 – 2012 Postdoc-Stipendiat der Fritz-Thyssen-Stiftung am Institut für Kunstgeschichte der Universität München, 2013 – 2018 Künstlerischer Mitarbeiter von Gregor Schneider und Florian Pumhösl an der Akademie der Bildenden Künste München.

Auszeichnungen u. a. Debutantenförderung des Bayerischen Kunstministeriums 2013, Leonhard- und-Ida-Wolf-Gedächtnispreis der Stadt München 2012, Debütantenpreis der Stiftung Kunstakademie München 2012, Promotionspreis der Münchner Universitätsgesellschaft 2008, Promotionsstipendium der Studienstiftung des Deutschen Volkes 2005–2007, Theodor-Fischer-Sonderpreis des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München 2004, Heinrich-Wölfflin-Preis des Kunsthistorischen Instituts der Universität München 2003.

Letzte Einzelausstellungen: Less Work for Mother, Museum Villa Stuck, München 2018 / Empire, Weltraum München 2016.

---

---

Im Zentrum meiner künstlerischen Arbeit stehen Situationen, in denen das plastische Werk – durch seine Präsenz, seine Materialität oder seine Prozessualität – als Gegenüber erfahrbar ist und die Leiblichkeit der Betrachter\_innen adressiert. Performativität wird gewissermaßen in die Objekte selbst hineingenommen und äußert sich in skulpturalen Gesten und prekären Aggregatzuständen: Fensterglas zittert, Beton heizt sich auf, Kondenswasser gefriert, Wachs wird geschmolzen, Jod fließt durch ein Röhrensystem, ein Silbervorhang steht unter Strom. Aktuell beschäftigen mich künstlerische Strategien, die diese Performativität aus dem Objekt herausziehen und auf die Rezipient\_innen verlagern.

---

---

---

Kontakt:

Christian Hartard  
Donnersbergerstraße 43, 80634 München  
christian@hartard.com  
www.hartard.com

Projektwebsite:

www.icaros.org

**ICAROS**

---

---