Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2016)

Heft: 98: Collaborations Ed Atkins, Theaster Gates, Lee Kit, Mika Rottenberg

Artikel: Theaster Gates : just what ist it that makes today's [...] = Was macht heutige Stadtentwicklungsprojekte von Künstlern so attraktiv?

Autor: Herscher, Andrew / Schmidt, Suzanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679679

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

THEASTER GATES

THEASTER GATES and the Black Monks of Mississippi perform at St. Laurence Church during the building's demolition, South Side of Chicago, 2014 /
Theaster Gates und die Black Monks of Mississippi bei einer Aufführung während des Abbruchs der St. Laurence-Kirche.
(ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST, WHITE CUBE, LONDON AND HONG KONG, AND REGEN PROJECTS, LOS ANGELES / PHOTO: SARA POOLEY)

JUST WHAT IS IT THAT MAKES TODAY'S ARTIST-LED URBAN DEVELOPMENT SO DIFFERENT, SO APPEALING?

ANDREW HERSCHER

In the wake of the state violence perpetrated in American cities throughout the twentieth century and continuing into the twenty-first—variously billed as "slum eradication," "urban redevelopment," "urban renewal," and "blight removal"—the current attention to artist-led urban development is easy to understand. In scale, intent, procedure, and effect, artist-led development provides alternatives to racially inflected urban displacement—the functional equivalent, in James Baldwin's famous words, of "Negro removal."[1] Contemporary efforts to define and animate what Theaster Gates has termed "black space," then, have particular resonance in the contexts of histories and lived experiences of that space as a site of precarity, exclusion, and dispossession.

But violence in black space was also part of a process of capital accumulation. The practices of urban renewal allowed white elites, business interests, and their governmental patrons to raise property values, expand tax bases, and accumulate capital in the guise of fighting slums, blight, and other pathologizations of urban difference.[2] Black space, in this sense, was one of the sacrifice zones necessary to the operation of modern industrial capitalism: Black space housed populations of reserve labor that could be displaced and replaced according to the rhythms of business, and it was made up of property whose ownership could be smoothly transferred according to the imperatives of the real-estate market. Black space, then, was where the social costs of the uneven development inherent in capitalist economies could be sequestered and supposedly removed from the spaces produced by and for those who benefited from that development.

Gates has described his work connecting underserved black communities on the South Side of Chicago with the institutional art world as a "circular economy." Attention to the urban dimensions of capitalism's uneven development suggests that this circular economy reconnects realms that are en-

ANDREW HERSCHER is a member of the We the People of Detroit Community Research Collective and associate professor of architecture at the University of Michigan, in Ann Arbor.

THEASTER GATES, Dorchester Art + Housing Collaborative, Chicago, 2012. (PHOTO: SARA POOLEY / COURTESY OF REBUILD FOUNDATION)

THEASTER GATES, EXECUTIVE SUITE, 2013, wood, decomissioned fire hose, 31 x 31 x 7" / CHEFETAGE, Holz, ausgemusterter Feuerwehrschlauch, 78,7 x 78,7 x 17,8 cm. (PHOTO: SARA POOLEY)

meshed with one another, albeit in often disavowed ways: black urban neighborhoods defined by capital extraction, on the one hand, and art collections, art institutions, and cultural foundations built upon capital accumulation, on the other. So how does Gates's circular economy relate to the larger economy, an economy in which no exchange is equal and all exchange must yield an excess? And how does that relationship inform what makes today's artist-led urban development so different and so appealing?

Gates narrates his circular economy like this: *Here is an abandoned and fire-damaged building. We gut it and try to capture as much of it as we can and put those materials to their highest possible use, to make them more special than they were. They go into a gallery, a museum, and because somebody sees them in that context, they become even more special, and because of that, I get a check, the gallery gets a check and that check helps me finance something on the block. To me that process feels like one work of art over two years, over 10 years.*[3)]

The abandoned buildings whose pieces become artworks are located in the sacrifice zones that are created by just the processes of capital extraction and accumulation that yield the galleries and museums in which those works are displayed and sold. What Gates's circular economy does, then, is provide material and seemingly ameliorative connections between two worlds whose social and economic relations are typically occulted or even denied. Leave it to *Bloomberg Business News* to at once edit out the art and

THEASTER GATES, THE LISTENING ROOM, 2012, installation view, Seattle Art Museum / DER HÖRRAUM, Installationsansicht. (PHOTO: NATHANIEL WILLSON)

discover a new form of urban philanthrocapitalism: "Theaster Gates Sells Fire Hoses to Rebuild Chicago Slums."[4]

Yet it is precisely as philanthrocapitalism that artist-led urban development may be acquiring at least some of its appeal. In the era of the American welfare state, government assumed responsibility for underserved and disadvantaged citizens and neighborhoods; but today, when government has shrunk to the provision of basic services under neoliberal austerity doctrines, it is nonprofits, community groups, foundations, and, most recently, visionary artists who assume this responsibility.[5] In other words, the call for artistic involvement in urban development is to some degree based upon the premise that the state no longer bears responsibility for underserved communities. The artist-developer is called upon as a moral actor able to defy, exceed, hack, or queer the imperatives of surplus-value accumulation in market-driven development and thereby work on behalf of a greater good. In this sense, artist-led urban development may at once be symptom of, response to, and

THEASTER GATES, MAMA RED, 2013, wood, decomissioned fire hose, 10 x 40' / MAMA ROT, Holz, ausgemusterter Feuerwehrschlauch, 3 x 12,1 m.

THEASTER GATES, CLASSROOM, 2013, wood, plastic, metal, dimensions variable / KLASSENZIMMER, Holz, Kunststoff, Metall, Masse variabel.

critique of the neoliberal privatization of social welfare that is one of its conditions of possibility.[6]

In Gates's version of this project, however, still more of the appeal seems to rest specifically in the art that provides capital for reinvestment in underserved communities. Many of the accounts of his project include descriptions of the felt experience of purchasing his artwork. "Collectors and museums are eager to get their hands on manifestations of what [Gates] calls his 'shine' and the larger social interventions that they represent," writes Huey Copeland, pointing toward the affective experiences of race and class alterity mediated by Gates's artwork.[7] Or consider the depiction of the following scene in which notable members of the Chicago art gentry are ushered by Gates's gallerist to Dorchester Projects, the collection of buildings on the city's South Side that the artist is transforming into cultural institutions:

Kavi Gupta, whose gallery continues to represent Gates, brought some of the city's wealthiest art collectors to Dorchester, where they fell under Gates's spell. Not only did they buy his work, but they also asked how their foundations could support his larger enterprise. Well, Gates told them, this building does need a new heating-and-cooling system. Gupta says a check was written, the HVAC purchased soon thereafter.[8]

What I'm interested in here is the *spell*—a term that registers a surplus of affect that redirects not only the agency of the art collector, in this case toward the purchase of art, but also shifts subject position itself, in this case from the art collector to the foundation director, who ostensibly whips out a different checkbook with which to make a donation to the "larger enterprise." What this scene documents, that is, is the way in which Gates's alchemic transmutations of detritus into art and into cultural institu-

tions for underserved communities promotes affects; the circular economy is also an affective economy, a system in which emotions are produced, processed, and discharged.

Copeland describes Gates's production of art as a process in which "works, which may be derived from floors, sinks, or walls, are squared off and positioned in the gallery as Afro-modernist ripostes to the white past masters of abstract art and civil society"—a formal reformatting that inscribes architectural detritus into art history.[9] But this formal reformatting is complemented by a semantic formatting, enacted through titling, that inscribes the resulting artwork in histories of American racial injustice. Two series of pieces composed of fire hoses from a decommissioned firehouse (the sales of which are "rebuilding Chicago slums"), for example, are IN CASE OF A RACE RIOT (2011–) and IN THE EVENT OF A RACE RIOT (2011–).

Describing the sale of one of these pieces at a charity auction at the Anderson Ranch Arts Center in Aspen, Colorado, Matthew Jesse Jackson provides a mini-ethnography of the liberal white experience of Gates's work. Jackson concludes that the fire hoses, titled to evoke the white supremacist response to civil rights activism, "summon the Ghost of Bull Connor onto an upper-middle-class stage, so it's a psychological twofer: potency and pain in one package. Or to

THEASTER GATES, 12 BALLADS FOR HUGUENOT HOUSE, 2012, installation view, Documenta 13, Kassel / 12 BALLADEN FÜR DAS HUGENOTTENHAUS, Installationsansicht.

paraphrase James Baldwin, white liberals tend to get an erotic charge from their fantasies of black rage. That is, it gives them a little shiver."[10]

By channeling capital from art sales to Dorchester Projects, Gates's circular economy also provides a mechanism that allows this erotic charge to be discharged and replaced by a catharsis of virtuousness, pride, and perhaps also relief: affects attendant upon philanthrocapitalist engagement in a site of black exclusion and suffering. This engagement has funded the renovation of buildings to house a series of cultural institutions, several of which accommodate displaced collections of cultural artifacts. At Dorchester Projects, a single-family house and candy store were converted into an Archive House and Listening House holding 14,000 architecture books purchased from Chicago's renowned Prairie Avenue Bookshop, closed in 2009; a 60,000-piece glass lantern slide collection from the University of Chicago's art history department, made obsolete in the era of digital projection; 8,000 LPs purchased from Dr. Wax Records, a popular music store in Chicago that closed in 2010; and the editors' library of the Chicago-based Johnson Publishing Corporation, the largest black-owned publishers in the United States. A former Anheuser-Busch distribution facility has been converted into the Black Cinema House. A former public housing project has been converted into a housing collaborative providing accommodations for artists and members of the community, along with an arts center, public meeting space, and community garden. And, most recently, a building that once housed a community savings and loan company has been converted into the Stony Island Arts Bank, where spaces have been provided for exhibitions, residencies, and the collections formerly held in the Archive and Listening Houses.

The building renovations carried out in Dorchester Projects use "repurposed materials from all over Chicago."[11] Unlike the artwork that supported these renovations, however, the actual or symbolic provenance of this material is not called out; contemporary displacement yields resources for renovations more than traces of violence.[12] The same may be true for some of the archival material collected in Dorchester Projects; for example, the closing of Dr. Wax Records was, according to its owners, driven by the University of Chicago's purchase of the Harper Court shopping center in which it was located.[13] The neoliberal present may not only be a condition of possibility for Gates's circular economy; it may also tacitly function as a discursive filter organizing the representation of politics, on the level of content, in the work that circulates through that economy.

But perhaps this, too, is appealing. The Rebuild Foundation, which Gates founded to manage Dorchester Projects, describes itself as "a nonprofit organization that endeavors to rebuild the cultural foundations of underinvested neighborhoods and incite movements of community revitalization that are culture based, artist led, and neighborhood driven."[14] And the products of the circular economy in which Dorchester Projects is included have undeniably served to revitalize the communities of the art world, from Chicago to far beyond. On some level, Gates is offering the collectors of his work, and the entire ecology of foundations and institutions that these collectors sponsor, manage, and inhabit, a way to feel good—or maybe just *feel*—both through and about the extraction and circulation of surplus value.

In so doing, though, Gates is also able to offer new spaces and resources to the communities in which this surplus value is reinvested. The fact that these communities are appealed to by many who find Gates's project so appealing does not mean that those communities do not find this project so appealing, too. And yet, questions remain as to whether and how his various interventions are indeed revitalizing these communities—a crucial issue to the extent that his project is approached as urban development, but is one about which I cannot find any sustained investigation. These questions are irrelevant to the profitable operation of the circular economy; just for this reason, however, we might appeal for answers.

1) James Baldwin spoke about urban renewal in "The Negro and the American Promise," a television program that was broadcast on PBS in 1963.

2) It was the presumably social functions of urban renewal, in excess of its function as property development, that allowed it to be funded by the state and enabled by eminent domain; see, for example, Samuel Zipp, *Manhattan Projects: The Rise and Fall of Urban Renewal in Cold War New York* (Oxford: Oxford University Press, 2012); Christopher Klemek, *The Transatlantic Collapse of*

Urban Renewal: Postwar Urbanism from New York to Berlin (Chicago: University of Chicago Press, 2012); and Patrick Sharkey, *Stuck in Place: Urban Neighborhoods and the End of Progress toward Racial Equality* (Chicago: University of Chicago Press, 2013).
3) Theaster Gates, in Lilly Wei, "Theaster Gates," *Art in America*, December 1, 2011, www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/theaster-gates (accessed February 9, 2016).
4) James S. Russell, "Theaster Gates Sells Fire Hoses to Rebuild Chicago Slums," *Bloomberg Business*, December 18, 2012, www.bloomberg.com/news/articles/2012-12-18/theaster-gates-sells-fire-hoses-to-rebuild-chicago-slums (accessed February 9, 2016).
5) Claire Bishop narrates this relationship in the European context in *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (Verso: London, 2012).
6) On the separation of neoliberal tactics from neoliberal politics, see James Ferguson, "Uses of Neoliberalism," *Antipode 41* (2009).
7) Huey Copeland, "Dark Mirrors," *Artforum*, October 2013, 229.
8) Ben Austen, "Chicago's Opportunity Artist," *New York Times*, December 20, 2013.
9) Copeland, "Dark Mirrors," 227.
10) Matthew Jesse Jackson, "The Emperor of the Post-Medium Condition," in *Theaster Gates: 12 Ballads for Huguenot House* (Cologne: Walther König, 2012), 19.
11) "Dorchester Projects," www.theastergates.com/section/117693_Dorchester_Projects.html (accessed February 9, 2016).
12) At the Huguenot House, a project at Documenta 13, in Kassel, Germany, Gates used material from, among other places, the Crispus Attucks Elementary School on Chicago's South Side. At Crispus Attucks, one of fifty schools controversially shut down under Chicago Mayor Rahm Emanuel, 97% of the students were from low-income families and 48% were homeless, and the closing of the school was passionately protested by families and neighborhood groups. Gates also used material from Crispus Attucks in *Holding Court*, his project at the 2012 Armory Show in New York, and in "My Back, My Wheel, and My Will," his 2013 exhibition at the White Cube galleries in Hong Kong and São Paulo. On the closing of Crispus Attucks, see www.everyschoolismyschool.org/2013/05/05/attucks (accessed February 9, 2016).
13) Ben Sigrist, "Swan Song: Dr. Wax Closes its Doors," *Chicago Maroon*, February 9, 2010, www.chicagomaroon.com/2010/02/09/swan-song-dr-wax-closes-its-doors (accessed February 9, 2016).
14) "Rebuild's Story," www.rebuild-foundation.org/about/our-story (accessed February 9, 2016).

THEASTER GATES, Dorchester Art + Housing, Chicago, collaborative event / Gemeinschaftliche Veranstaltung. (PHOTO: SARA POOLEY / COURTESY OF REBUILD FOUNDATION)

WAS MACHT HEUTIGE STADTENTWICKLUNGSPROJEKTE VON KÜNSTLERN SO ATTRAKTIV?

ANDREW HERSCHER

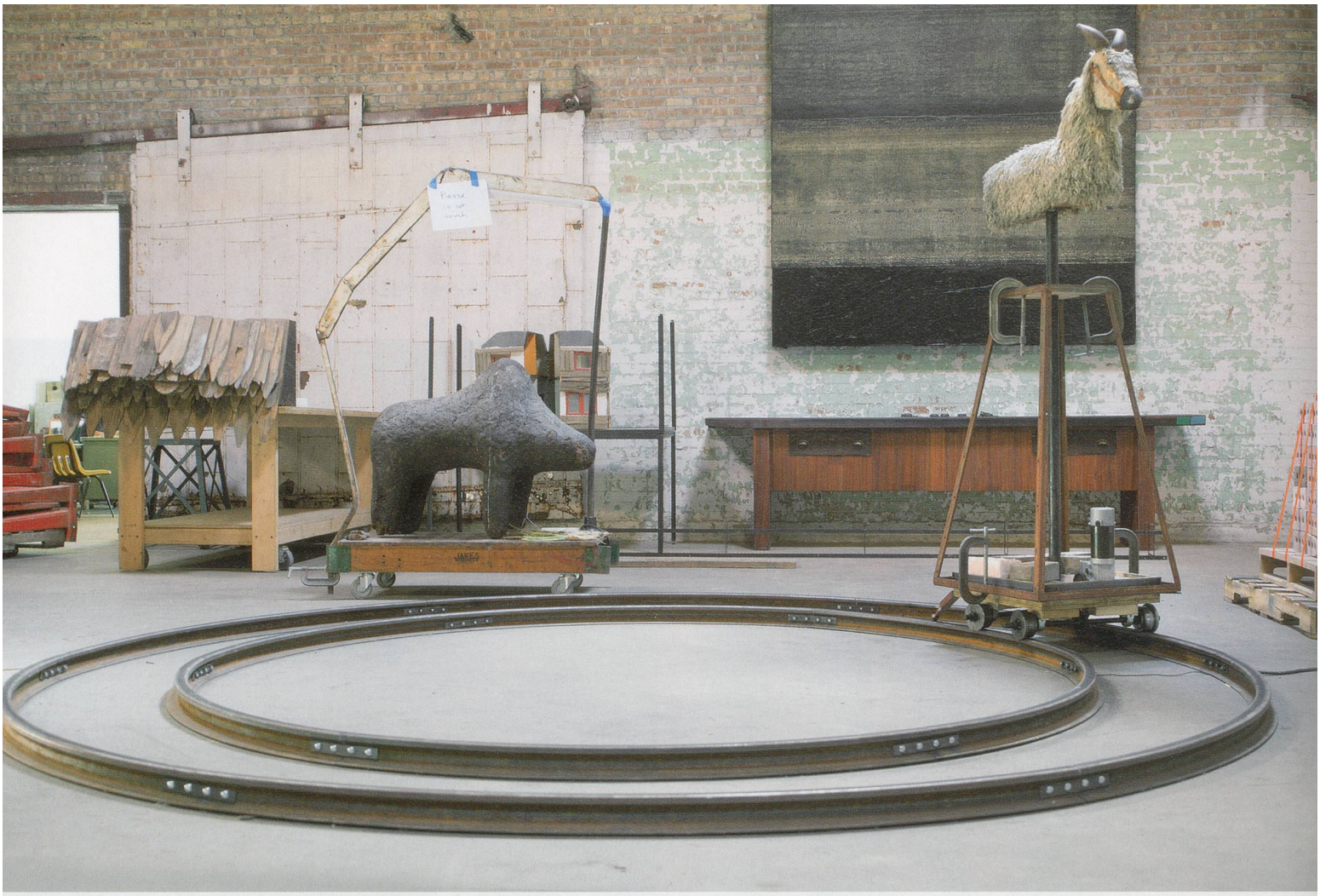
Nach der staatlichen Gewalt, die in amerikanischen Städten im Lauf des 20. und 21. Jahrhunderts regelmässig ausgeübt wurde – ob im Namen der «Slumbeseitigung», der «Stadtsanierung», der «allgemeinen Erneuerung» oder der «Ausmerzung von Schandflecken» –, ist die Aufmerksamkeit, die heute der Stadtentwicklung unter der Leitung von Künstlern zuteil wird, gut zu verstehen. Hinsichtlich Grössenordnung, Absicht, Vorgehen und Wirkung bietet eine von Künstlern betriebene Stadtentwicklung eine echte Alternative zu ethnisch bedingten Verdrängungsprozessen, die dem entsprechen, was James Baldwin einst als «Negro removal», das Entfernen der Schwarzen, bezeichnet hat.[1] Den aktuellen Versuchen, den von Theaster Gates genannten «schwarzen Raum» zu definieren und zu beleben, kommt angesichts einer Vergangenheit, in der dieser Raum als prekärer, von Ausschluss und Enteignung bedrohter Ort erlebt wurde, besondere Bedeutung zu.

Doch die Gewalt in diesem schwarzen Raum war auch Teil eines Prozesses der Kapitalvermehrung. Die urbanen Sanierungsmassnahmen erlaubten es den weissen Eliten, Wirtschaftsunternehmen und ihren Schirmherren innerhalb der Regierung, den Wert der Grundstücke zu steigern, die Steuersätze zu erhöhen und Kapital anzuhäufen unter dem Vorwand, Slums, Schandflecken und andere Entwicklungen innerhalb des wirtschaftlichen Gefälles der Stadt zu bekämpfen.[2] So gesehen, war der schwarze Raum eine jener Zonen, die dem modernen industriellen Kapitalismus geopfert wurden. Der schwarze Raum beherbergte mit seiner Bevölkerung einen Vorrat an Arbeitskräften, die entsprechend der wirtschaftlichen Konjunktur verschoben und ersetzt wurden, und er bestand aus Grundstücken, deren Besitz je nach den Erfordernissen des Immobilienmarktes problemlos auf andere übertragen werden konnte. Der schwarze Raum war also der Ort, wo sich die gesellschaftlichen Kosten der ungleichen Entwicklung, die notwendigerweise mit dem Kapitalismus einhergehen, abkapseln und vermeintlich von den Räumen fernhalten liessen, welche für die von dieser Entwicklung Profitierenden erbaut wurden.

Gates hat sein Projekt, die benachteiligten schwarzen Gemeinden auf Chicagos Südseite mit der institutionellen Kunstwelt zu verbinden, als «Kreislauf-

ANDREW HERSCHER ist Mitglied des We the People of Detroit Community Research Collective und Associate Professor für Architektur an der University of Michigan in Ann Arbor.

THEASTER GATES, Theaster Gates Studio, Chicago, 2014. (PHOTO: SARA POOLEY)



THEASTER GATES, A COMPLICATED RELATIONSHIP BETWEEN HEAVEN AND EARTH, OR, WHEN WE BELIEVE, preparing the installation, studio view / EINE KOMPLIZIERTE BEZIEHUNG ZWISCHEN HIMMEL UND ERDE, ODER, WENN WIR GLAUBEN, Vorbereitungsarbeiten, Studioansicht. (PHOTO: SARA POOLEY)

wirtschaft» bezeichnet. Betrachtet man die Folgen der ungleichen Entwicklung im Kapitalismus im urbanen Kontext, so zeigt sich, dass diese Kreislaufwirtschaft Bereiche miteinander verbindet, die bereits miteinander verflochten sind, obschon dies gern verdrängt wird: vom Kapitalschwund gekennzeichnete schwarze Stadtviertel auf der einen Seite und durch die Anhäufung von Kapital möglich gewordene Kunstsammlungen, Kunstinstitutionen und Kulturstiftungen auf der anderen Seite. Wie verhält sich demnach Gates' Kreislaufwirtschaft zur Wirtschaft im Allgemeinen, einer Wirtschaft, in der kein Austausch gleichwertig ist und jeder Handel einen Überschuss erzielen muss? Und welchen Einfluss hat dieses Verhältnis auf die Andersartigkeit und Attraktivität der heutigen von Künstlern geförderten Stadtentwicklung?

Gates beschreibt seine Kreislaufwirtschaft wie folgt: *Hier steht ein verlassenes Gebäude mit Brandschäden. Wir kernen es aus, versuchen so viel wie möglich davon zu erhalten und verwenden die daraus gewonnenen Materialien so hochwertig wie möglich, um sie zu etwas Speziellerem zu machen, als sie es ursprünglich waren. Sie kommen in eine Galerie, ein Museum, und weil jemand sie in diesem Kontext sieht, wirken sie noch ausserordentlicher, also bekomme ich einen Scheck, die Galerie bekommt*

einen Scheck, und dieser Scheck erlaubt mir, Mittel für den Häuserblock bereitzustellen. Dieser Prozess fühlt sich an wie ein Kunstwerk, das sich über zwei Jahre, über zehn Jahre hinzieht.[3]

Die verlassenen Gebäude, deren Bestandteile zu Kunstwerken werden, liegen in den Zonen, die den Prozessen des Kapitalabzugs und der Kapitalanhäufung zum Opfer fallen, die ebenjene Galerien und Museen speisen, in denen diese Werke ausgestellt und verkauft werden. Gates' Kreislaufwirtschaft liefert Materialien und verbessert scheinbar die Anknüpfungspunkte zwischen den beiden Welten, deren gesellschaftliche und wirtschaftliche Beziehungen gewöhnlich verschleiert oder gar geleugnet werden.

Überlassen wir es den *Bloomberg Business News*, mit einem Schlag die Kunst auszublenden und eine neue Form des urbanen Philanthrokapitalismus zu entdecken: «Theaster Gates verkauft Feuerwehrschläuche zugunsten des Wiederaufbaus von Slums in Chicago.»[4]

Andrerseits ist es genau diese philanthropisch kapitalistische Geste, die zumindest einen Teil des Charmes der von Künstlern initiierten Stadtentwicklung ausmacht. Zu Zeiten des amerikanischen Wohlfahrtsstaates übernahm die Regierung die Verantwortung für unterversorgte und benachteiligte Bürger und Stadtbezirke; doch heute, wo die Regierung einen neoliberalen Sparkurs verfolgt und ihre Leistungen bis auf die Grundversorgung reduziert hat, sind es Non-Profit-Organisationen, Gemeinschaftsinitiativen, Stiftungen und neuerdings visionäre Künstler, die diese Verantwortung wahrnehmen.[5] Mit anderen Worten, der Ruf nach künstlerischer Mitwirkung bei der Stadtentwicklung ist bis zu einem gewissen Grad eine Folge der Tatsache, dass der Staat für benachteiligte Stadtteile keine Verantwortung mehr übernimmt. Der Künstler-Entwickler wird als moralischer Akteur angerufen, der in der Lage ist, den Geboten der Mehrwertschöpfung im marktabhängigen Bau- und Entwicklungswesen zu trotzen und sie um eines höheren Nutzen willen zu überbieten, zu hacken oder gegen den Strich zu bürsten. In diesem Sinn ist die von Künstlern initiierte Stadtentwicklung zugleich Symptom und Kritik der neoliberalen Privatisierung eines Sozialwesens und gleichzeitig liefert sie eine Antwort auf die Bedingungen, die sie hervorgerufen haben.[6]

Bei Gates' Projekt scheint der Reiz jedoch immer noch vorwiegend in der Kunst zu liegen, die das Kapital für die Neuinvestitionen in den unterversorgten Gemeinden liefert. Viele Berichte über sein Projekt enthalten Schilderungen über die Emotionen der Käufer beim Erwerb seiner Kunst. «Sammler und Museen sind ganz versessen darauf, Ausdrucksformen dessen in die Hände zu bekommen, was Gates seinen ‹Glanz› nennt, einschliesslich der dazugehörigen gesellschaftlichen Interventionen, für die sie stehen», schreibt Huey Copeland und verweist auf die affektiven Erfahrungen der rassen- und klassenspezifischen Andersartigkeit, die Gates' Werke vermitteln.[7] Man halte sich das Bild vor Augen, wie bedeutende Mitglieder des Chicagoer Kunstadels von Gates' Galerist zu den Dorchester Projects geführt werden, einer Gruppe von Gebäuden im Süden der Stadt, die der Künstler zurzeit in kulturelle Institutionen umwandelt:

Kavi Gupta, dessen Galerie Gates weiterhin vertritt, brachte einige der betuchtesten Kunstsammler nach Dorchester, wo sie Gates' Charme erlagen. Sie kauften nicht nur seine Kunst, sondern fragten ihn, wie ihre Stiftungen sein Gesamtunternehmen unterstützen könnten. Nun ja, meinte Gates, dieses Gebäude braucht ein neues Heizungs- und Kühlsystem. Gupta sagt, ein Scheck sei ausgefüllt worden und bald darauf wurde die neue Gebäude-Klimaanlage gekauft.[8]

Mich interessiert hier der *Zauber* – ein Begriff, der einen Affektüberschuss anzeigt, der nicht nur die Tätigkeit des Kunstsammlers beeinflusst, in diesem Fall zum Kauf von Kunst, sondern in ihm auch den Stiftungsdirektor weckt, der anscheinend ein anderes Scheckbuch zückt, um eine Spende an das «Gesamtunternehmen» auszustellen. Diese Szene dokumentiert, wie Gates' alchemistische Transmutationen – von Bauschutt zu Kunst zu kulturellen Institutionen für unterversorgte Stadtgemeinden – Gefühle wecken; die Kreislaufwirtschaft ist auch eine affektive Ökonomie, ein System, in dem Affekte produziert, aufbereitet und freigesetzt werden.[9]

Copeland beschreibt Gates' Kunstproduktion als Prozess: «Werke, die aus Böden, Waschbecken oder Wänden stammen können, werden in Stellung ge-

THEASTER GATES, Stony Island Arts Bank, 2012.

bracht und in der Galerie als afro-modernistische Entgegnung auf die einstmaligen weissen Meister der abstrakten Kunst und der Zivilgesellschaft präsentiert» – eine formale Umformatierung, die Architekturschutt zu Kunstgeschichte erklärt.[10] Diese Umformatierung wird jedoch durch eine semantische Formatierung ergänzt, die im Titel zum Ausdruck kommt, der das entstandene Kunstwerk in die Geschichte der amerikanischen Rassendiskriminierung einreiht. Zwei Serien von Werken, die aus Feuerwehrschläuchen einer stillgelegten Feuerwache bestehen (und deren Verkauf den «Wiederaufbau von Slums in Chicago» finanziert), heissen beispielsweise IN CASE OF A RACE RIOT (Im Falle eines Rassenkrawalls, 2011–) und IN THE EVENT OF A RACE RIOT (Bei etwaigem Rassenkrawall, 2011–).

In seiner Schilderung des Verkaufs eines dieser Werke an einer Benefizauktion im Anderson Ranch Arts Center in Aspen, Colorado, liefert Matthew Jesse Jackson eine Mini-Ethnographie der liberalen weissen Rezeption von Gates' Kunst. Jackson kommt zu folgendem Schluss: Die Feuerwehrschläuche, deren Titel an die dominante weisse Reaktion auf die Bürgerrechtsbewegung erinnern, «beschwören den Geist von Bull Connor auf einer Bühne des gehobenen Mittelstandes und damit ein psychologisches Doppelpack: Macht und Leid in einem. Oder in einer Paraphrase auf James Baldwin; ihre Phantasien über den ‹Schwarzen Zorn› versetzen liberale Weisse häufig in erotische Spannung. Das heisst, ein leises Schaudern durchfährt sie.»[11]

Durch das Umlenken von Kapital aus Kunstverkäufen für/in seine Dorchester Projects bietet Gates' Kreislaufwirtschaft auch einen Ansatz zur Entladung dieser erotischen Spannung, sodass stattdessen eine

Katharsis einsetzt, die auf Rechtschaffenheit, Stolz und wohl auch auf Erleichterung beruht: Gefühle, die das philanthrokapitalistische Engagement für ein Gelände begleiten, das bisher ein Ort der Ausgrenzung und des Leidens der schwarzen Bevölkerung war. Dieses Engagement finanzierte die Renovation von Gebäuden, in denen eine Reihe kultureller Institutionen einen neuen Ort gefunden haben, darunter einige, die Sammlungen kultureller Artefakte beherbergten. Bei Dorchester Projects wurden ein Einfamilienhaus und ein Süsswarenladen zu einem Archive House und einem Listening House umgebaut, einem Archiv und einer Anlaufstelle für Sorgen aller Art. Hier gibt es 14000 Architekturbücher, die aus dem berühmten, 2009 geschlossenen Prairie Avenue Bookshop in Chicago stammen; eine Glasdiasammlung der kunsthistorischen Fakultät der University of Chicago, die 60000, im Zeitalter der digitalen Projektion technisch überholte Dias umfasst; 8000 LPs, die dem beliebten, 2010 geschlossenen Chicagoer Musikgeschäft Dr. Wax Records abgekauft wurden; auch die Verlagsbuchhandlung der in Chicago ansässigen Johnson Publishing Corporation ist hier untergebracht, der grösste US-amerikanische Verlag in schwarzem Besitz. Eine ehemalige Vertriebsstelle für Anheuser-Busch-Bier wurde zum Black Cinema House umfunktioniert und ein ehemaliges Sozialwohnungsprojekt in eine Wohngenossenschaft; sie bietet nun Wohnraum für Künstler und Genossenschafter, beherbergt aber auch ein Kulturzentrum, einen öffentlichen Treffpunkt und einen Gemeinschaftsgarten. Und erst jüngst wurde ein Gebäude, in dem eine Gemeindesparkasse und -kreditanstalt untergebracht war, zur Stony Island Arts Bank umgebaut, wo es Räume für Ausstellungen, Stipendienaufenthalte und für jene Sammlungen gibt, die sich zuvor im Archive House und im Listening House befanden.

Bei den Gebäuderenovationen im Rahmen der Dorchester Projects wurden «umfunktionierte Materialien aus ganz Chicago» verwendet.[12] Im Gegensatz zu den Kunstwerken, die diese Renovationen unterstützten, wird die tatsächliche oder symbolische Herkunft dieser Materialien jedoch nicht genannt;

THEASTER GATES, BANK BOND, 2013, marble, 6 1/8 x 8 5/8 x 13/16" / BANKOBLIGATION, Marmor, 15,5 x 21,9 x 2,1 cm.

THEASTER GATES, THREE OR FOUR SHADES OF BLUES, 2015, Theaster Gates throws pottery in the installation, Istanbul Biennial / DREI ODER VIER BLUESTÖNE, Theaster Gates an der Töpferscheibe in der Installation. (PHOTO: KORHAN KARAOYSAL)

wichtiger als die Spuren von Gewalt ist die heutige Umlagerung von Ressourcen für die Renovationen.[13] Dasselbe mag auf einen Teil des Archivmaterials zutreffen, das in den Dorchester Projects versammelt ist; so erfolgte beispielsweise die Schliessung von Dr. Wax Records laut Auskunft der Besitzer, weil das Harper Court Shoppingcenter, in dem der Laden untergebracht war, von der University of Chicago gekauft wurde.[14] Die neoliberale Gegenwart ist vielleicht mehr als nur eine Bedingung für Gates' Kreislaufwirtschaft; womöglich regelt sie auf inhaltlicher Ebene die politischen Bedingungen, die in der innerhalb dieser Wirtschaft zirkulierenden Kunst zum Ausdruck kommen.

Doch vielleicht hat auch dies seinen Charme. Die Rebuild Foundation, eine Stiftung für den Wiederaufbau, die Gates für die Realisierung der Dorchester Projects ins Leben rief, charakterisiert sich selbst als «eine Non-Profit-Organisation für den Wiederaufbau der kulturellen Grundlagen vernachlässigter Stadtviertel und als Anreiz für kulturell basierte Aktivitäten zur Wiederbelebung städtischer Gemeinden unter der Leitung von Künstlern und unter Mitarbeit der örtlichen Bevölkerung».[15] Ausserdem brachten die Produkte der Kreislaufwirtschaft, zu der auch die Dorchester Projects gehören, frischen Wind in die Kreise der Kunstszene in Chicago und weit darüber hinaus. In gewissem Sinn bietet Gates den Sammlern seiner Werke und dem gesamten Stiftungs- und Institutionsumfeld, das von diesen Sammlern gesponsert, geführt und bewohnt wird, eine Möglichkeit, sich wohlzufühlen – oder vielleicht überhaupt etwas zu *fühlen*: dank und angesichts des Erzielens und In-Umlauf-Bringens eines Mehrwerts.

Dieses Vorgehen versetzt Gates auch in die Lage, den Gemeinden neue Räume und Ressourcen anzu-

bieten, in die dieser Mehrwert wieder investiert wird. Die Tatsache, dass die Gemeinden den Zuspruch von vielen erfahren, die von Gates' Projekt begeistert sind, bedeutet nicht, dass die Gemeinden selbst von diesem Projekt nicht genauso angetan wären. Dennoch bleibt es fraglich, ob und inwiefern seine diversen Interventionen diese tatsächlich neu beleben – die Frage ist insofern von Bedeutung, da sein Projekt als städtebauliches Entwicklungsprojekt betrachtet wird, zu dem es jedoch keine nachhaltige Untersuchung zu geben scheint. Zwar sind diese Fragen für das profitable Funktionieren der Kreislaufwirtschaft irrelevant; vielleicht sollten wir aber genau aus diesem Grund nach Antworten suchen.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) In «The Negro and the American Promise», einer Fernsehsendung, die 1963 auf PBS ausgestrahlt wurde, äusserte sich James Baldwin zu solchen Sanierungsmassnahmen.
2) Neben der Funktion, den Immobilienstandard zu verbessern, war es die angeblich gesellschaftliche Funktion der Stadtsanierungsmassnahmen, die entsprechende staatliche Finanzierungshilfen und Enteignungsverfahren ermöglichte; siehe beispielsweise Samuel Zipp, *Manhattan Projects: The Rise and Fall of Urban Renewal in Cold War New York*, Oxford University Press, Oxford 2012; Christopher Klemek, *The Transatlantic Collapse of Urban Renewal: Postwar Urbanism from New York to Berlin*, University of Chicago Press, Chicago 2012; sowie Patrick Sharkey, *Stuck in Place: Urban Neighborhoods and the End of Progress toward Racial Equality*, University of Chicago Press, Chicago 2013.
3) Theaster Gates in Lilly Wei, «Theaster Gates», *Art in America*, 1. Dezember 2011, www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/theaster-gates (abgerufen am 9. Februar 2016). (Zitat aus dem Engl. übers.)
4) James S. Russell, «Theaster Gates Sells Fire Hoses to Rebuild Chicago Slums», *Bloomberg Business*, 18. Dezember 2012, www.bloomberg.com/news/articles/2012-12-18/theaster-gates-sells-fire-hoses-to-rebuild-chicago-slums (abgerufen am 9. Februar 2016). (Zitat aus dem Engl. übers.)
5) Claire Bishop erläutert diese Beziehung im europäischen Kontext in *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London 2012.
6) Zur Unterscheidung von neoliberalen Strategien und neoliberaler Politik, siehe James Ferguson, «Uses of Neoliberalism», *Antipode 41*, 2009.
7) Huey Copeland, «Dark Mirrors», Artforum, Oktober 2013, S. 229.
8) Ben Austen, «Chicago's Opportunity Artist», *The New York Times*, 20. Dezember 2013.
9) Den Begriff «affektive Ökonomie» (affective economy) entlehne ich aus Vincanne Adams, *Markets of Sorrow, Labors of Faith: New Orleans in the Wake of Katrina*, Duke University Press, Durham, North Carolina, 2013.
10) Copeland, «Dark Mirrors», op. cit. (Anm. 7), S. 227.
11) Matthew Jesse Jackson, «The Emperor of the Post-Medium Condition», in *Theaster Gates: 12 Ballads for Huguenot House*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2012, S. 19.
12) «Dorchester Projects», www.theastergates.com/section/117693_Dorchester_Projects.html (abgerufen am 9. Februar 2016).
13) Im Hugenottenhaus in Kassel, einem Projekt für die Documenta 13, verwendete Gates unter anderem Materialien aus der Crispus Attucks Elementary School im südlichen Teil Chicagos. Die Schliessung dieser Grundschule ist nur eine von fünfzig umstrittenen Schulschliessungen, die unter dem Chicagoer Bürgermeister Rahm Emanuel erfolgten. 97 Prozent der Schülerinnen und Schüler stammten aus Familien mit niederem Einkommen und 48 Prozent waren obdachlos; Familien und Gemeindegruppierungen protestierten vehement gegen die Schliessung. Auch bei Holding Court, seinem Projekt für die Armory Show 2012 in New York, verwendete Gates Material aus der Crispus Attucks Elementary School und ebenso in «My Back, My Wheel, and My Will», seiner Ausstellung bei White Cube Hongkong und White Cube São Paulo 2013. Zur Schliessung von Crispus Attucks siehe www.everyschoolismyschool.org/2013/05/05/attucks (abgerufen am 9. Februar 2016).
14) Ben Sigrist, «Swan Song: Dr. Wax Closes its Doors», *Chicago Maroon*, 9. Februar 2010, www.chicagomaroon.com/2010/02/09/swan-song-dr-wax-closes-its-doors (abgerufen am 9. Februar 2016).
15) «Rebuild's Story», www.rebuild-foundation.org/about/our-story (abgerufen am 9. Februar 2016).

THEASTER GATES, Association of Named Negro American Potters (ANNAP), 2010, logo / Verband Schwarz-amerikanischer Töpfer, Logo.