



SO SO IT GOES
ROUND EXCELENTLY
IT SPIRALIZES IN YE

FORKS OUT AT THE SERPENT-SNAP
PING EYE THAT WAY IT WENT THIS
WAY IT COMES MEN YE SEEM THE
YEARS SO BRIMMING LIFE IS GUE AND ONE

**IMPRESSUM
META**

ISSN 0940-4813

Herausgeberin:
Ute Meta Bauer
für Künstlerhaus Stuttgart

Anschrift:
Reuchlinstraße 4 b
D-7000 Stuttgart 1
Tel.: 0711/61 76 52
Fax: 0711/61 31 65

Konzeption und Redaktion:
Ute Meta Bauer

Koordination und Computersatz:
Thomas Hermann

META 2 – Originalbeiträge und Texte von:
Marius Babias, Ute Meta Bauer, Hannes Böhringer,
Rudolf Bumiller, Bart Cassiman,
François Joseph Chabrilat, Eric Collard,
Laura Cottingham, Helmut Draxler, Robert Fleck,
Liam Gillick, Pierre Leguillon, Michael Lingner,
John Miller, Hans-Ulrich Obrist, Frank Perrin,
Ulrike Sautner, Susa Templin, Thomas Wulffen

Textredaktion:
Harry Walter

Gestaltung:
René Straub

Vertrieb:
Künstlerhaus Stuttgart

Herstellung:
Dr. Cantz'sche Druckerei, Ostfildern

Die Zeitschrift META
erscheint unregelmäßig
in deutscher und englischer Sprache.
Preis dieser Ausgabe DM 26,-
Erscheinungsdatum: 23. November 1992

Copyright © 1992 Künstlerhaus Stuttgart,
Künstler und Autoren. Alle Rechte vorbehalten.
Nachdruck nur mit Genehmigung des Herausgebers

META 2 A NEW SPIRIT IN CURATING?

INHALT/CONTENT

FRONTISPIZ – François Joseph Chabrilat	Seite 1
THE BIBLE, THE COMPLETE WORKS OF SHAKESPEARE AND A LUXURY ITEM – Liam Gillick	Seite 5
PRINCEPS DE BREZENHEIM – Rudolf Bumiller	Seite 10
CURATING AND MATERIALISM – John Miller	Seite 14
DER INSTITUTIONELLE DISKURS – Helmut Draxler	Seite 17
OHNE TITEL – Eric Collard	Seite 19
AMERICAN FINE ARTS, CO. – Susa Templin	Seite 25
ESPACIO MENTAL – Bart Cassiman	Seite 27
CURATE THE FUTURE, NOT THE WALLS – Laura Cottingham	Seite 36
VICTOR BASCH GRÜNANLAGE – Pierre Leguillon	Seite 40
MINIMAL CURATING – Frank Perrin	Seite 42
DELTA CURATING – Hans-Ulrich Obrist	Seite 46
VOM ENDE DER KUNSTAUSSTELLUNG UND AUSSTELLUNGSKUNST – Michael Lingner	Seite 52
SECHS PROJEKTE – Ausstellungsraum Künstlerhaus Stuttgart	Seite 59
GESPRÄCH AM RUNDEN TISCH OHNE PUBLIKUM Marius Babias – Interview mit Ute Meta Bauer	Seite 69
ZWISCHENBERICHT – Ulrike Sautner	Seite 77
MODELLVERSUCH – Thomas Wulffen	Seite 84
RÜCKBLICK AUF HELMSTEDT UND POTSDAM Hannes Böhringer	Seite 86
MUSEUM UND CONCEPT ART – Robert Fleck	Seite 97
EDITIONEN Künstlerhaus Stuttgart	Seite 100

HAUSMITTEILUNG

Die Zeitschrift META ist nicht nur Kommentar und Reflexion, sondern eine Fortsetzung des Künstlerhausprogramms mit anderen Mitteln. META ist ebenso authentisch wie das im Haus und anderswo Gezeigte, wie die Ereignisse, von denen es berichtet.

In der ersten Ausgabe »Die Kunst und ihr Ort« wurde die Kunst im Verhältnis zu ihrem spezifischen Ort – dem Ausstellungsraum – reflektiert. So stellte unser Hausbeitrag »Fünf Ausstellungen« Künstlerinnen und Künstler vor, durch deren Arbeiten »der Ausstellungsraum eines Künstlerhauses« als topographischer Ort sichtbar wurde. Inzwischen hat das Programm die Grenzen des Ausstellungsraumes überschritten, ist mobil. Das Künstlerhaus spielt seine konzeptuellen Fähigkeiten aus, geht auf die Reise und wird Zwischen-

aufenthaltsort für die Reisen anderer. Es erscheint als Idee, als Medium, ordlos. META 2 reflektiert die Bedingungen des Ausstellungsmachens und bezieht sich auf die Veranstaltung »A New Spirit in Curating?«, wobei die gestellte Frage natürlich nicht rein theoretischer Natur war. Ausgehend von der Skepsis gegen die gängige Ausstellungspraxis interessiert mich der Umgang meiner Generation mit einem veränderter Kunst- und Werkbegriff in den 90er Jahren. Welche Neudefinition könnte es für die entleerten Räume geben? Was machen die Macher, wenn im herkömmlichen Sinne nichts mehr zu tun ist? usw... Deltacurating! Minimal Curating! Curate the future – not the walls!

In diesem Sinne
mg/Bauer

META 1 - Die Kunst und ihr Ort... Stuttgart, 1990, mit Beiträgen von Baselitz, Bauer, Bumiller, Christl, Cooper, Gilbert & George, John, Obrist, Scheer/Popp, Strauß, Vasey-Carson, Walter, Wolfen.

»A new spirit in curating?« - Internationale Konferenz zur aktuellen Kunst und ihrer Vermittlung mit Beat Cassman, Eric Collard, Colin De Land, Corinne Dissens, Helmut Dröcker, John Miller, Hans-Ulrich Obrist, Philippe Thomas, Uta Meta Bauer, Künstlerhaus Stuttgart, 24-26. Januar 1992

NEWSLETTER

META magazine does not just provide commentary and reflection, it is a continuation of the Künstlerhaus programme by other means. META is just as authentic as what is shown in the building and elsewhere, and as authentic as the events it reports.

The first issue, »Die Kunst und ihr Ort«, presented thoughts about art in relation to its specific place – an exhibition space. Thus our in-house contribution »Fünf Ausstellungen« introduced artists whose work made »exhibition space in a building devoted to art« visible as a topographical place. In the mean time the programme has gone beyond the bounds of exhibition space and is on the move. Künstlerhaus Stuttgart is exploiting its conceptual abilities to the full, going on its travels and offering a staging post on other people's

travels. It is an idea, a medium, it is placeless.

META 2 considers exhibition organization conditions, basing itself on the conference called »A new spirit in curating?«, where the question was not just treated theoretically. Taking scepticism about current exhibition practice as my starting point, I was interested in how my generation

tackled changed concepts of art and work in the nineties. What new definition could there be for spaces that are empty now? What do dynamic doers do when there is nothing left to be done in the traditional sense? etc. Deltacurating! Minimal curating! Curate the future – not the walls!

In this spirit
Sincerely/Bauer

META 1 - Die Kunst und ihr Ort... Stuttgart, 1990, mit Beiträgen von Baselitz, Bauer, Bumiller, Christl, Cooper, Gilbert & George, John, Obrist, Scheer/Popp, Strauß, Vasey-Carson, Walter, Wolfen.

»A new spirit in curating?« - International conference on contemporary art and how it is conveyed with Beat Cassman, Eric Collard, Colin De Land, Corinne Dissens, Helmut Dröcker, John Miller, Hans-Ulrich Obrist, Philippe Thomas, Uta Meta Bauer, Künstlerhaus Stuttgart, 24-26. January 1992

translated by Michael Robinson

DIE BIBEL, DIE VOLLSTÄNDIGEN WERKE SHAKESPEARES UND EIN STÜCK LUXUS

Liam Gillick

Sich einen Moment Zeit zu nehmen, um andere Aktivitäten einzuschätzen, kann zu einem mehr oder weniger entwickelten Verständnis für die aktuellen Verhaltensweisen führen. Das Verlangen, Geschichten zu erzählen, ist weitverbreitet, sollte jedoch besser vermieden werden. In diesem Fall ist es jedoch angebracht, um in eine mehr undurchsichtige und verflochtene Situation etwas Licht zu bringen. »Mach' einfach Ausstellungen und strahle.« Eine wahre Geschichte, die mir ein Freund erzählt.

»Der Anrufer beantwortete spielte Anrufe ab: neue Einladungen zu diesem und jenem. Zu einer Radiosendung eingeladen, dachte der Künstler lango über dieses Angebot nach. In der Vergangenheit war er für einige nationale Ehrungen vorgeschlagen worden, hatte sie aber zurückgewiesen, um nicht zu weit entfernt von seinen Wurzeln zu erscheinen und um sich das Gefühl für die richtige Position in bezug auf seine Kollegen zu erhalten. Als junger Mann hatte er die scheinbare Freiheit und Demokratie genossen, die sein Beruf mit sich brachte. Die ganze Gruppe, mit der er zu trinken und zu reden pflegte, diskutierte die Zukunft und was sie bringen werde. Sicherlich hatten sie alle eigene Ambitionen, und er war, wie die anderen, von seiner Fähigkeit überzeugt, sich einen Namen zu machen. Die Erhebung auf eine Stufe mit den zeitlosen Meistern der Moderne war noch ein verborgener Traum, als sie in den alten Tagen alle zusammen waren. In der Gruppe wurde davon gesprochen, die Verbindung mit den anderen aufrechtzuerhalten und gemeinsam voranzukommen...«

Desert Island Discs ist ein populäres Radioprogramm, das wöchentlich von der BBC ausgestrahlt wird. Eine Mischung von Leuten, die von Politikern und Entertainern bis zu Anwälten und Akademikern reicht, sind zur Sendung eingeladen und wählen die Platten aus, die sie gerne dabei hätten, wenn sie jemals auf einer hypothetischen »Wüsteninsel« stranden würden. Die Programmidee fungiert also als eine Gelegenheit, den Gast zu interviewen (und über diesen Umweg Zugang zum Establishment zu haben), und zwar so, daß der Ablauf des Gesprächs um dieses mögliche Szenario herum die (scheinbar) weitsehwäufige, leichte Diskussionsrunden-Routine vermeidet, die aus ein oder zwei gut einstudierten Anekdoten und Schleichwerbung für

das neue Buch, den neuen Film, die neue Platte besteht. Weil natürlich hinter jedem Programm ein weiteres lauert. »Könnte man sagen, daß der Erfolg von Desert Island Discs und ähnlichen Sendungen auf der Tatsache basiert, daß die Aufmerksamkeit zeitweise von der klassischen Beziehung zwischen Interviewer und Gast zu einer neuen Dreier-Beziehung wechselt, in der der Hörer eingeladen ist, sich vorzustellen, er sei an der Stelle des Gastes: Eine attraktive »Früh oder stirb-«, »Jetzt oder nie«-Situation, in der man gegenwärtig die besten Platten aller Zeiten auszuwählen; diejenigen, die es verdienen, immer und immer wieder gespielt zu werden. Sentimentalität schleicht sich ein. Desert Island Discs fungiert weniger als eine Gelegenheit, Lebenswelten zu beobachten oder zu belauschen, es zieht einen vielmehr in einen neo-populistischen Traum: alles wird plötzlich eine Frage der Meinung. Dem ist schwer zu widerstehen. Die Art des Gesprächs, obwohl anfänglich neu erscheinend, ist mittlerweile in eine Form gebracht, die an die vor Einbildung strotzenden Redewendungen wissenschaftlicher Veröffentlichungen erinnert. Desert Island Discs ist ziemlich erfolgreich, es kommen Geschichten und Geständnisse zum Vorschein, die sonst wohl verborgen geblieben wären. Das lullt die Leute ein in den Glauben, sie wären sich für einen Moment einzig in dem gemeinsam geäußerten Wunsch: »Ja, ich denke, ich nehme was von Barclay James Harvest.« The Happy Mondays» und Schönberg. Es ist der Himmel der Absolutisten. Keine Frage nach der Wandelbarkeit einer Position und keine Andeutung, daß sich ein Urteil darüber, was gut oder schlecht ist, von Tag zu Tag, von Stunde zu Stunde oder sogar von Minute zu Minute ändern kann. Man erfährt etwas über den musikalischen Geschmack – oder die Projektion von Geschmack –, die das Individuum bereitwillig enthüllt, und hört ein bißchen von dessen Lebensgeschichte. Zusätzlich zu den ausgewählten Platten darf man eine Bibel, die vollständigen Werke Shakespeares und ein Stück Luxus auf die erwählte Insel mitnehmen.

»...Nun, so viele Jahre später, zählte auch der Künstler zur Ebene der Politiker, Schriftsteller, Komponisten und Kirchenleute, die eingeladen wurden, ein wenig ihrer Lebensgeschichte mitzuteilen und ihre Lieblingsplatten auf Desert Island Discs zu spielen. Am Tag, bevor die Sendung aufgezeichnet wurde, saß er in seinem Atelier und dachte darüber nach, über was wohl gesprochen wird. Er hatte sicher nicht wenig Geschichten auf Lager, doch fragte er sich, ob sie wohl auf ein größeres Publikum wirken. Die meisten seiner Geschichten verlangten eine gewisse Kenntnis

der Verhältnisse, die die zeitgenössische Kunst umgeben. Nach einiger Zeit fuhr der Anruferbeantworter fort, Anrufe aufzuzeichnen. Der Künstler ging niemals selbst ans Telefon. Vor Leuten, die mit ihm in Verbindung treten wollten, schirmen ihn entweder seine Frau oder die Maschine ab. Er dachte weiter über Platten und Geschichten nach...»

Im Katalog der Ausstellung *No Man's Time* (Villa Arson, Nizza 1991) gab es einen Platz vor den Biographien, auf dem die beteiligten Künstler ihre fünf Lieblingsplatten und ihre fünf Lieblingskunstwerke auflisten konnten. Jeder Künstler nutzte diese Möglichkeit in anderer Form. Einige benutzten die Liste, um Ideen über ihre Arbeit weiteren Raum zu geben, während andere für sich beanspruchten, eine scheinbar ernsthafte Auflistung zu machen, die auf den Favoriten der Kindheit oder musikalischen Meilensteinen ihrer Jugend basierte. Trotzdem zeigte sich oft ein gewisses Maß an Ironie und Positionsverschiebung, einfach durch die Zurückweisung eines neo-konzeptualistischen Rollenspiels zugunsten eines neu entdeckten Sinnes für das Konzept „Wahre“. Keine Liste entstand ohne Konzept. Jede erschien überfrachtet mit Bedeutung, wenn man sie mit der restlichen Produktion der Künstler verglich und besonders dem, was sie für die Ausstellung vorbereitet hatten.

Zweifellos gibt es verschiedene Sprachen, um über die Praxis des Ausstellungsmachens zu reden. Der Akt des Ausstellungsmachens scheint neuerdings das Auswählen und Katalogisieren von einem oder mehreren Künstlern für eine Ausstellung zum Inhalt zu haben, die normalerweise, aber nicht ausschließlich, in einem öffentlichen Gebäude oder Museum stattfindet. Ausstellungsmachen fungiert als Herstellung vermittelnder Faktoren zwischen dem Künstler und anderen und stellt die Möglichkeit her, das Werk des Künstlers im richtigen Abstand und/oder der kontextualisierten Struktur zu sehen, potentiell jenseits, doch in der Realität parallel zu Markt und Galerie, folglich erworben in die und einwirkend auf die Machenschaften des Geschäftslebens der Kunstwelt. Es gab in Großbritannien einiges Gerede über das Aufkommen von Ausstellungen, die von Künstlern selbst organisiert waren. Durchaus gerechtfertigt, im Hinblick auf die große Zahl solcher selbstorganisierter Ausstellungen in den letzten vier Jahren. Die doppelte Rolle des Künstlers (als zugleich Kontextualisierer und Subjekt der Ausstellung) und die daraus resultierende erhöhte Aktivität wurde eher aus einer Notwendigkeit heraus geboren als aus freier Stückchen, Verstand, dem Wissen über Machtstrukturen eigen ist, ermöglicht oder verur-

sacht einen Grad von Verzerrung, einen Zusammenbruch im etablierten System der Beziehungen und einen Kollaps der sozialisierten Tätigkeiten von Künstler, Kritiker und Ausstellungsmacher. Eine Fähigkeit, die offensichtlich Leerstellen einer Argumentation zu erkennen, verlangt ein gewisses Maß an Spezialisierung. Bestimmte Leute fühlten, daß die Kämpfe um solche Positionen schon ausgetoht waren und wendeten sich ab.

«...Der Künstler war bei Desert Island Discs und wählte folgende Platten: Mozart, *Symphonie Nr. 41 in C-Dur (Jupiter)*, »Uptight (everything is alright)« von Stevie Wonder, Ray Charles mit »Don't let the sun catch you crying«, »Mr. Pastorious« von Miles Davis, »Many rivers to cross« von Jimmy Cliff, etwas von Steve Reich, etwas von Nat Adderly und einen Song von der Rockgruppe seines Sohnes. Er erzählte auch Geschichten über seinen ersten Lehrer, seine erste Ausstellung, seine Trink-, Eß- und Lebensgewohnheiten und war für seine aktuelle Ausstellung ohne zu merken, daß er es tat. Er erzählte auch die Anekdote über die Lalique-Vase, den deutschen Schäferhund und einen berühmten Kollegen. Er lehnte das Angebot ab, die Bibel mitzunehmen, weil er ein Atheist sei, witzelte, die vollständigen Werke Shakespeares könnten die Basis zu einem neuen, strengen konzeptuellen Projekt sein und verlangte eine Platte von John McCracken als ein Stück Luxus (was abgelehnt wurde, da Planken schwimmen und so der Luxus darin bestehen könnte, daß es eine nützliche Hilfe bei der Flucht von der Insel wäre). Er tauschte es gegen eine frühe Soli LeWitt Wandzeichnung...»

Bei »The Speaker Project« waren 45 Künstler eingeladen, Kassettens aufzunehmen, die über von Paul Williams gesteuerte Lautsprecher abgespielt wurden. (Während der Culture Molekulei Horn im Mai 1992 und im ICA London im September 1999 ausgestellt)

Durchgeführt von Thomas Hermann

THE BIBLE, THE COMPLETE WORKS OF SHAKESPEARE AND A LUXURY ITEM

Liam Gillick

Taking a moment to assess other activities can lead towards a more or less developed sense of current modes of behaviour. The desire to tell stories in order to explain something is relatively common yet should often be avoided. In this case, however, it will have to suffice as a little portion of detail within a more impenetrable and interwoven situation. Curate away and radiate. A true tale told to me by an old friend.

»The answering machine monitored calls, new invitations for this or that. Invited to go on the radio, the artist thought hard about the offer. In the past he had been put forward for a couple of national honours but had turned them down in order to appear close to his roots and retain a sense of place in relation to his colleagues. As a young man he had enjoyed the apparent freedom and democracy that accompanied his practice. All the group that he drank with and talked to discussed the future and what it might bring. Certainly they all had private ambitions and he like the others, was convinced of his ability to make a mark. Elevation into a higher rank of temporarily timeless modern masters was a private dream yet when they were all together in the old days, the group would talk about retaining links with each other and proceeding together...»

Desert Island Discs is a popular programme broadcast weekly on BBC radio. A mix of people ranging from politicians and entertainers to lawyers and academics are invited to come on the show and choose the records they would like to take with them if they were ever stranded on a hypothetical desert island. The programme thus functions as an opportunity to interview the guest (and in a round about way access the establishment) in a way that sets it up an agenda for discussion around a possible scenario that may avoid the (apparently) rambling, generalized chat-show routine of one or two well rehearsed stories and a plug for a new book/film/record. For while there is of course a sub-plot lurking behind every programme, it is true to say that the success of *Desert Island Discs* and things like it is based upon the fact that focus shifts temporarily from the classical relationship between interviewer and interviewee to a new three way relationship where the listener is invited to imagine him or herself in a similar position to that of the guest,

an appealing do or die, now or never situation where one is forced to choose those best-ever records, the ones that describe re-playing over and over again. Latent sentimentality creeps in. Rather than functioning as an opportunity to observe or listen to certain worlds *Desert Island Discs* draws one into a neo-populist dream. Everything becomes a matter of opinion all of a sudden. It's hard to fight. The level of debate, meanwhile, although appearing at first re-shaped, is merely reset into a form that resembles the conceit laden tropes familiar in academic models. *Desert Island Discs* is pretty successful, it draws out various anecdotes and confessions that might otherwise go unreported. It lulls people into believing that they are secure in their shared desire, just for moment, to say »Yes I think I'll take a bit of Barclay James Harvest...« »The Happy Mondays« and Shoenberg. It is absolutist's heaven. No question of shifting your position or claiming that your judgement on what is good or bad may shift from day to day, hour to hour or even minute by minute. You get to know something of the musical taste or projection of taste that the individual is prepared to reveal and hear something of their life story. In addition to choosing the records one is permitted to take a bible, the complete works of Shakespeare and a luxury item to the national island.

«...Now, so many years later the artist alone was joining the ranks of politicians, writers, composers and clergymen invited to share a little of their life story and play their favorite records on *Desert Island Discs*. The day before the programme was to be recorded he sat in his studio thinking of what might be discussed. He was certainly not short of anecdotes yet wondered whether they would work on a wider audience. So many of his stories required a specific knowledge of the circumstances surrounding contemporary art. As time passed the answering machine continued to monitor calls. The artist would never pick up the phone directly. People who wanted to get in touch were either screened by his wife or screened by the machine. He thought on about records and stories...»

In the catalogue for the exhibition *No Man's Time* (Villa Arson, Nice 1991) there was space near the CV section that allowed the participating artists to list their top five records and top five artworks. Each artist treated this opportunity in a different way. Some used the list in order to extend certain ideas that informed their work while others claimed to make an apparently sincere list based on childhood favourites or musical landmarks from their youth. Yet this often forefroreft a

level of irony and re-positioning through the very act of rejecting some neo-conceptual role playing in favour of a newly discovered sense of the apparently «real». No list emerged agenda-less. Each one appeared loaded with meaning when viewed in comparison with the rest of the artist's output and what they had proposed for the show.

There are undoubtedly varied languages that inform the practice of curation. The act of curating in its recent sense seems to be the selecting and cataloguing of one or more artists for exhibition, generally, but not exclusively, in a public space or museum. Curating functions to create a set of mediating factors between the artist and others, allowing the possibility of viewing the artists work within applied distancing and or contextualising structures potentially beyond yet in reality alongside market forces and the private gallery thus remaining implicated within and affecting the machinations of commercial life in the artworld. There has been some talk in Britain about the emergence of artist curated shows. This is true to a certain extent, there have been a great number of artist organised shows over the past four years. The dual role of the artist (as both contextualiser and subject of the show) and the increased activity that resulted was born out of necessity rather than choice (on the most part). A sense that shared knowledge of power structures enables and or forces a degree of blurring. A breakdown in the established set-up of relationships and a collapse of the specialised activities of artist, critic and curator. An ability to recognise the obvious holes in any argument that proposes a degree of specialisation. Certain people feel those positions have already been battled over and turned on their head.

«...The artist went on Desert Island Discs and chose the following records: Mozart, Symphony No. 41 in C Major (Jupiter), «Uptight (everything is alright)» by Stevie Wonder, Ray Charles singing «Don't let the sun catch you crying», «Mr. Pastorius» by Miles Davis, «Many rivers to cross» by Jimmy Cliff, some Steve Reich, some Nat Adderly and a track played by his son's rock group. He also told stories about his first teacher, his first show, his drinking, eating and living arrangements and promoted his latest show without realising he was doing it. He also told the anecdote about the Lalique vase, the German Shepherd dog and a famous colleague. He turned down the chance to take the Bible on the grounds that he was an atheist, quipped that the complete works of Shakespeare might form the basis of a new rigorous con-

ceptual project and requested a John McCracken plank piece as a luxury item (which was turned down on the grounds that planks float and thus his luxury may actually prove a useful aid in escaping from the island). He exchanged it for an early Sol LeWitt wall drawing...»

«The Speaker Project», 45 artists invited to make tapes to play through speakers built by artist Paul Minterman was shown during MobyDick Culture in Rome, May 1992 and at the ICA London during September 1993.

KUNSTITUT e.V. featuring:

"Nine below Zero"
im Kunsttut, Reinsburgstr. 93

"Transzendenzgeräte"
Musik von Michael Beil und Filme von Bastien Clévé
im Unbekannten Tier

KÜNSTLERHAUS featuring:

W. Knoebel, Videoproduktion Gerry Schum
"Projektion X" (1972)
im geschlossenen Ausstellungsraum

C.J. MoRitz RRR "Magic Moments"
Eva Meyer, Lesung aus "Trieb + Feder"
im Komfort-Reise-Bus

MoRitz RRR "Vorwärts zum Licht"
Laternen
Heimo Zobernig "Avoidance"
Musik-Single
im Öe-U

STUTTGARTER NACHT

7./8. NOVEMBER 1992

SCHLEIFSCHNECKE featuring:

"8000 Watt"
Künstlerhaus, 3. Stock

AUSSTELLUNGSBÜRO MICHAEL SCHILL featuring:

Eric Maillot, "US go home caps"
Vibronenstr. 58

Olaf Probst "Plakatinterventionen"
alle Orte

ARCHIV e.V. featuring:

"Die Ausstellung in der schwarzen Nacht der Theorie"
Archiv e.V., Wollinstr. 103

"Die große Nacht in Eimer"
Esslingerstr. 22, 1. Stock



PRINCEPS DE BREZENHEIM

Ein kleines Mißverständnis, ein kurzes Zögern im Hand-in-Hand gehenden Arbeiten der »progressiven« Betriebsbeteiligten, die sich um die Theorie und den Kontext

bemühen, und des »konservativen« Teils, der sich um den Marktwert und die Wertsteigerung kümmert, läßt Zweifel aufkommen, ob dieser Prozeß für neue Namen



Rudolf Bumiller

und neues Material noch einmal tauglich ist. Der wertsteigernde Vorgang, der als Arbeit am Kontext periphere, zentrale und renommierte Orte gleicher-

maßen durchquert, dessen Diskurs von qualifizierten Personen geführt wird, die als Instanzen der Bodoung und des Erfolges fungieren, geschieht im Ver-

trauen auf die Funktionstüchtigkeit und Kapitalmächtigkeit des Betriebs und der Tradition. Denkbar ist, daß ein Kunstwerk nichts kostet, obwohl alles seinen Preis hat. Will es aber – sofort oder später – die zwei-, drei- oder vierhunderttausend Mark wert sein, die es berühmt machen, so wird dies von Anfang an in seinem Material/Kapital begründet werden müssen.

Diesbezügliches Lehrstück ist das Objekt, das der amerikanische Popkünstler Andy Warhol unter dem Titel »Kosher Dill« vorstellte: ein Glas mit »Heinz«-Etikett, gut zur Hälfte gefüllt mit Edelsteinen (Abb.: Kunstforum Int., Bd. 26, 2/78, S. 255). Seinen Wert zu begründen fällt leicht. Er ist eine Entsprechung zum Wert der Edelsteine plus ein paar Dollar für eine gute Idee.

Über Marcel Broodthaers schreibt J. Harten (Katalog M.B., Museum Ludwig Köln 1980): »Eine Zeilang schleppie Broodthaers, unter chronischen Geldschwierigkeiten leidend, diese aber stets großzügig ignorierend, einen verbliebenen Goldbarren in der Jackentasche mit sich herum. Es war der gleiche Barren, der auf einigen seiner Editionen abgebildet ist, um dort je nach Kontext wechselnde Bedeutung anzunehmen. Ich sehe Marcel noch vor mir, wie er mit Schatzgräbermienen den Barren aus dem unvermeidlichen Zeitungspapier wickelte.«

In dem durch die ökonomische Entwicklung unbedeutend gewordenen Gold hat der belgische Konzeptkünstler Broodthaers immer noch eine respektable Größe gesehen: »Die Goldhändler sind vielleicht vertrauenswürdiger als die Kunstmärkte, Gold ist teuer, wenige Künstler kaufen viel Gold. ...ich für meinen Teil, ich setze meine Preise herauf, ich spiele mit Erfolg Kurssteigerung.« (M.B. 1974) Wäre dieser Barren 1977, nach seinem Tod, als Kunstobjekt auf dem Markt aufgetaucht – M.B. hätte die Definitionsgewalt über das Werk seiner Frau Maria Gilissen übertragen – hätte er sofort die Wert- und Preisbildung strapaziert. Ein kleines Objekt von Broodthaers kostete damals um die 10.000 Mark, der Goldpreis lag bei etwa 10 Mark pro Gramm. Handelte es sich bei dem Barren um ein 50g-Stück, wäre der Materialwert – wie bei den meisten Marken – eine zu vernachlässigende Größe gewesen gegenüber dem Kunstwert, der durch den Marktwert repräsentiert wird. Beim 100g-Barren hätte der Materialwert bei einem Zehntel des Marktwerts gelegen, eine übliche Relation bei Multiplies. Hätte Broodthaers aber einen Kilobarren bei sich getragen, wäre sein Materialwert so hoch gewesen wie der Handelspreis seiner Objekte vergleichbarer Größe. Als

der Goldpreis zwei Jahre später – auf Grund der Spekulation in den Dollar – auf das Verfache gestiegen ist, wäre der Marktwert: des Kunstobjekts gegenüber dem Materialwert des Barrons so sehr ins Hintertreffen geraten, daß das Objekt seine Kunstwerkaspekte nur noch schwer hätte behaupten und durchsetzen können, auf jeden Fall aber voll mehrwertsteuerpflichtig geworden wäre.

Bei der Korrektur dieses Textes erwähnte Harry Walter eine Argumentation des Philosophen Max Bense, mit der dieser die Grenzen der in der Kunst verwendbaren Materialien aufzuleisten wollte: die technische und finanzielle Unmöglichkeit eines Kunstwerks aus Plutonium. Doch der allein schon durch den Wert seines Materials garantierte Spitzenplatz dieses Kunstwerks in der Werthierarchie könnte beim Zerfall seiner geistigen Gehalte weder relativiert noch unterboten werden. Dagegen ist eine künstlerische Praxis, die ihre Ideen mit Hilfe wertlose Materialien in Szene setzt und hofft, dies könnte ein kleines Vermögen wert sein, ohne jede Perspektive. Die zerartig am Konkreten hängende Kunst hat im Marktwert die große Illusion gefunden.

Die »konservativen« Praktiken der Wertsteigerung, ihre auf Anlage und Rendite gerichteten Spekulationen und die »progressiven«, den Kontext reflektierenden Strategien haben das Kunstwerk in »Geld« und »Luft« aufgelöst. »Wert« und »Ort«, die konträren, nicht zu vereinbarenden Zielvorstellungen unserer beiden »Parteien«, sind auf bizarre Weise miteinander verklebt.

Die Wertsteigerung, die sich mit Objekten im Dreieck von Künstler – Händler – Sammler erzielen läßt, ist von antiquitätenhafter Harmlosigkeit im Vergleich zu dem, was zu Werbezwecken von der populär gewordenen Kunst abgezogen werden kann. Die »Images«, die davon hergestellt werden – Reklame für Produkte, Konzerne, Städte und ganze Landschaften –, sind der Unort, in den jede von Erfolg gekrönte künstlerische Anstrengung mündet. (wird fortgesetzt)

PRINCEPS DE BREZENHEIM

Rudolf Bumiller

A small misunderstanding, a short hesitation in the hand in hand workings of the »progressive« persons involved in the company, who are concerned with the theory and the context and of the »conservative« contingent, which is concerned with the market value and the rise in value, can lead to doubts as to whether this process is suitable for new names and new materials. The process of appreciation, which traverses to the same extent peripheral, central and renowned places as work on the context, whose discourse is led by qualified persons, who function as authorities of significance and success, takes place in reliance upon the efficiency and the capital mightiness of the company and of tradition.

It is conceivable that a work of art doesn't cost anything, although everything has its price. However, if it aspires to a price of two, three or four hundred thousand marks – immediately or later –, which make it famous, this will have to be substantiated in its material or capital right from the beginning.

An object which demonstrates just that point is the one that the American Pop artist, Andy Warhol, presented under the title of »Kosher Dill«: a jar with a »Heinz« label which is half-filled with gems (illus.: Kunstforum Int., vol. 26, 2/78, p. 255). It is easy to substantiate its value. It corresponds with the value of the gems plus a few dollars for a good idea.

J. Harten (Katalog M.B., Museum Ludwig, Cologne, 1980) writes about Marcel Broodthaers: »For a while, Broodthaers, who suffered from chronic financial difficulties, although he always ignored them on a large scale, carried around with him a real gold bar in the pocket of his jacket. It was the same bar which can be seen on some of his editions, where it takes on various meanings according to the context. I can still see Marcel facing me and packing the bar out of its inevitable newspaper with the expression of a treasure seeker.«

The Belgian Concept artist continued to see in gold, which had become insignificant due to the economic development, a respectable magnitude: »Traders in gold are perhaps more trustworthy than art markets. Gold is expensive, only a few artists buy a lot of gold. ...I myself up my prices, I am successful in raising my prices.« (M.B., 1974)

If that bar had appeared on the market as an object d'art after his death in 1977 – M.B. had transferred the authority of definition of the work to his wife, Maria

Gilissen –, it would have immediately put a strain on the setting of the value and of the price. At that time, a small object by Broodthaers cost around 10,000 marks, the price of gold was about 10 marks per gram. If the bar had been a 50g piece, the material value – as for most works – would have been a negligible sum in comparison to the artistic value, which is represented by the market value. If it had been a 100g bar, the material value would have been about a tenth of the market value, a normal ratio with respect to multiples. However, if Broodthaers had carried around with him a 1kg bar, its material value would have been as high as the commercial price of his objects of a comparable size. When the price of gold quadrupled two years later – due to the speculation in the dollar –, the market value of the object d'art in comparison to the material value of the bar would have become so insignificant that the object would hardly have been able to maintain its aspects as a work of art and prevail and it would have become subject to value-added tax in any case.

When correcting this text, Harry Walter mentioned an argumentation of the philosopher Max Bense, with which he wanted to demonstrate the limits of materials used for art: the technical and financial impossibility of a work of art made of plutonium. In the hierarchy of value, such a work of art would have guaranteed top position due to the value of its material and this top position could neither be relativised nor underbid in case its intellectual contents went into decline. On the other hand, the artistic practice of using worthless materials to express his ideas in the hopes that the work of art could be worth a small fortune lacks perspective. Art which depends upon the concrete to such an extent has found the great illusion in the market value. The »conservative« practices of appreciation, their speculations aimed at investment and yield and the »progressive« strategies which reflect the context have broken up the work of art into »money« and »air«. »Value« and »place«, the antithetical and incompatible objectives of our two »parties« are stuck together in a bizarre fashion.

The appreciation that can be attained with objects in the triangle consisting of the artist, the dealer and the collector is harmlessly antique in comparison to what can be recouped for publicity purposes from art which has become popular. The »images« which are produced from it – advertising for products, companies, cities and whole regions – are the non-place, in which every successful artistic effort ends up.

(to be continued)

translated by Joy Fischer

AUSSTELLEN UND MATERIALISMUS

John Miller

Auch wenn die Frage »A new Spirit in Curating?« vielleicht mit einer gewissen Ironie gestellt wurde, neige ich dazu, dem Beispiel Marx' zu folgen und der Frage, so wie sie ist, auf die Beine zu helfen: Was ist die Basis des Ausstellungsmachens aus materialistischer Perspektive? Und weiter, was ist im Moment von einem kritischen Ansatz gefordert? Dabei möchte ich voraussetzen, daß Praktiken, die eine »kritische« Haltung suggerieren, sich zumindest einen gewissen Grad von Skeptizismus gegenüber der Bewahrung kapitalistischer Werte erhalten. Weil ich kein Ausstellungsmacher bin, kann ich keine eigenen Projekte anführen. Es scheint auch nicht besonders lohnend, darüber zu spekulieren, welche Art Ausstellungen es in nächster Zukunft geben oder auch nicht geben könnte. Statt dessen möchte ich versuchen, vom Standpunkt des historischen Materialismus aus kurz die Bedingungen zu erläutern, denen das Ausstellungsmachen unterliegt, besonders jene, die direkt mit der Entstehung der sogenannten »new world order« verbunden sind.

Die bildende Kunst konfrontiert, mehr wie jede andere Kunst, ihr Publikum mit ihrer augenfälligen Materialität. Seit dem Beginn der industriellen Revolution können die meisten Kunstwerke von der normalen Warenproduktion unter anderem durch einen Mangel in ihrer technischen Ausführung unterschieden werden. Kunstwerke, beziehungsweise als das Produkt eines (autonomen) Individuums aufgefäßt, entstehen entweder durch handwerkliche Fähigkeiten oder durch Techniken, die jene der Massenproduktion nachahmen, jedoch ohne daß es eine große Nachfrage gäbe – wenn Nachfrage nach Verkäufen, nach der Verteilung von Gütern gerechnet wird. Thorstein Veblen hat die Fetischisierung der Handarbeit als Nachwirkung der Industrialisierung schnell begriffen, besonders als sie in der »Arts and Crafts«-Bewegung aufkam. Anders gesagt, weil nur eine kleine Elite tatsächlich Kunstwerke kauft, bedeutet die gelegentliche Anwendung industrieller Produktion zur Erzeugung von Kunstwerken einen Overkill an Technologie. Dadurch werden das Aussehen und die Techniken der Massenproduktion wirkungsvoll in eine Art von Gegen-Fetischisierung transformiert – wie es die Pop Art und der Minimalismus vorgemacht haben. Aber beide, die alte und die neue Art der Fetischisierung widerlegen die technische Differenzierung, die der eigentlichen Produktion des Kunstwerkes, einschließlich der sogenannten »im-

materialien« Kunst, zugeschrieben wird. Trotz des Problems der schleichenden Fetischisierung bietet diese Differenzierung eine latente Möglichkeit der Kritik. Sie bereitet den Weg für progressive und reaktionäre Tendenzen des Ausstellungsmachens; ein reaktionärer Ansatz beschäftigt sich mit Beziehungen zwischen Objekten, wo es doch tatsächlich um Beziehungen zwischen Menschen geht. Wenn diese Versäglichung den Charakter einer Ausstellung prägt, arbeitet die fragliche Methode, Ausstellungen zu machen, Hand in Hand mit dem kapitalistischen Spektakel.

Es ist leicht genug, das abzulehnen, was durch Intention oder Selbstzufriedenheit zu einer reaktionären Methode des Ausstellungsmachens wird; die Widersprüche aufzulösen, die engagierte oder aktivistische Anstrengungen stets begleiten, ist ein gänzlich anderes Thema. Diese Widersprüche sind nicht weit entfernt von der gegenwärtigen Krise (oder Niederlage) des Staatskommunismus. Der kürzliche Kollaps der Sowjetunion und des Ostblocks zeigen, neben anderen Dingen, den unreflektierten Idealismus, der im kommunistischen Staat bewahrt wurde: namentlich, daß in einer Massenkultur das Ziel des kollektiven Besitzes ein adäquates, sublimatorisches Mittel für das individuelle Subjekt sein kann. In rein pragmatischen Worten muß dieses Ziel notwendigerweise genug libidinösen Affekt bieten, um die Leute zur Arbeit zu bewegen. Der Fehler des Kommunismus, die libidinöse Gratifikation der Arbeit nicht adäquat wiederherzustellen (verbunden mit dem Preis des Wirtschaftskrieges, den die USA in Form der atomaren Aufrüstung führten) war Anlaß genug – für die heutige Zeit sowieso –, um die Revolution abrupt zum Stehen zu bringen. Was gemeinhin als politisch-ästhetische Arbeit bezeichnet wird, ist analogen Widersprüchen unterworfen. Meistens besteht diese Politisierung der Ästhetik primär in der Ermahnung der Betrachter zum Aktivismus durch einen Appell an ihr Bewußtsein. Zumindest in bezug auf die libidinöse Ökonomie konsolidiert hier die Reduzierung der traditionellen Ästhetik zu einer »Form des Kampfes« eine deutliche *Ent-Politisierung*, weil sie die materiellen Umstände des Kunstwerkes und seines Publikums nur als dürftige (idealisierte) Abstraktionen – oder Bezugsgrößen – zum Diskurs zuläßt. Agitprop hat natürlich ihre taktischen Vorzüge, wird aber schnell zum Bumerang, wenn sie zum Vorbild jeglicher ästhetischer Produktion erhoben wird. Außerdem gefährdet diese undialektische Heroisierung der Agitprop die Aussicht auf post-revolutionäre Kunst, die das Publikum jetzt mit Recht fordern kann. Und eine solche Kunst kann mit Sicher-

heit den Körper als etwas mehr betrachten als nur ein Gefäß für Ideologien.

Die Konsumgüter repräsentieren auch weiterhin die zentralen Widersprüche der kapitalistischen Gesellschaft – genauso wie es Lukacs behauptet hat. Doch wendet sie diese Widersprüche zu ihrem eigenen Vorteil. Trotz der Offensichtlichkeit ihrer Rolle als dem Instrument zur politischen und ökonomischen Ausbeutung wächst ihre Anziehungskraft ständig. Auch wenn sie nur eine Art von Fourierscher Utopia durch die Serialisierung des Tauscherts verspricht, stomisiert sie in Wahrheit das Bewußtsein der Massen. Sie schafft es, aus dem Körper ein (unbewußtes) ideologisches Gefäß zu machen durch libidinöse Gratifikation – oder, besser, durch die Leitung unbefriedigter Verlangens über ein gestaffeltes Warenangebot. Diese Beziehungen (d.h. diese metaphysischen Kapriolen) zeigen, daß Massenproduktion und Fetischismus *a priori* unter der Ägide des Kapitals miteinander verbunden sind. In diesem Licht erscheint die Hoffnung naiv, daß mechanische Reproduzierbarkeit auf irgendeine Weise die Rezeption von Kunstwerken rationalisieren wird.

Der Status des traditionellen Kunstobjekts (der bourgeois Gesellschaft) unterscheidet sich etwas von dem der echten Konsumgüter. Es verspricht eine gewisse Unvergleichbarkeit, die der normalen Logik des Tauscherts widersteht. Diese Eigenschaft besteht trotz der Tendenz der Kunstobjekte, effektiv als Konsumgüter im Kunstmarkt zu fungieren oder gelegentlich die Gestalt eines Spektakels anzunehmen. Herbert Marcuse schrieb dieser Unvergleichbarkeit einen heuristischen (potentiell befreienden) Wert zu – den er die »Ästhetische Dimension« nannte. Peter Bürger argumentierte weniger optimistisch, daß diese Heuristik systematisch sublimiert wird – und dadurch ruhiggestellt. Obwohl Bürger größtenteils recht haben könnte, ist die Ruhe eines Kunstwerks nie absolut. Vielmehr wird sie durch ein dynamisches Gleichgewicht erzeugt; und dieses kann, von Zeit zu Zeit, gestört werden. Die Aufgabe des Ausstellungsmachers ist es, zumindest diese Spannung sichtbar zu machen, wenn nicht gar die angeheizte Hysterie gänzlich darzustellen. Vor kurzem hat die Intelligenza des früheren Ostdeutschlands eine erniedrigende »Wieder-Vereinigung« in den neuen Gesamtstaat erdulden müssen. Sie mußten sich anhönen, daß ihre Ideen völlig realitätsfern sind. Aber kein wissender Mensch kann unabhängig von dem System leben, das ihn ernährt. Das Problem für Ausstellungsmacher – und Künstler – ist, zu begreifen, wie sehr auch sie »Funktionäre« ihres

eigenen, speziellen Systems sind und nicht individuelle Persönlichkeiten, die in einem Feld natürlicher Beziehungen arbeiten.

Deutsch von Thomas Herrmann

CURATING AND MATERIALISM

John Miller

Although the question »a new spirit in curating?« has been posed in a perhaps ironic vein, I am inclined to follow the example of Marx and put the question, as it were, back on its feet: From a materialist perspective, what are the bases of curatorial work? Moreover, what is demanded of a critical approach by the present moment? Here I will assume that practices which purport to be »critical« maintain at least a degree of skepticism vis-à-vis the perpetuation of capitalist values. Because I am not a curator I can not cite projects of my own. Nor does it seem worthwhile to speculate about what kind of exhibitions may or may not lie ahead in the immediate future. Instead I will attempt to briefly address, from the standpoint of historical materialism, the conditions which inform curatorial work, particularly those directly linked to the emergence of the so-called »new world order«.

Visual art, more than any other kind of art, confronts an audience with its salient materiality. Since the outset of the industrial revolution, most art objects can be distinguished from common manufactured goods by, among other things, a lag in their technical standards of production. Typically construed as the product of an (autonomous) individual, art objects result either from handicraft techniques or techniques which *mimic* those of mass production *without* there being, however, a very large demand – if demand is to be calculated as sales, as the distribution of material. Thorstein Veblen was quick to grasp the fetishization of handwork in the aftermath of industrialization, particularly as it occurred in the Arts and Crafts movement. Conversely, because it is only a relatively small elite which actually purchases art objects, the occasional application of state-of-the-art technology to artworks amounts to a kind of overkill in potential supply. This effectively transforms both the look and the techniques of mass production into a kind of counter-fetishization – exemplified by Pop Art and Minimalism. But both new and old kinds of fetishism belie the technical differential inscribed in the very production of the art object, including so-called »de-materialized« art. Despite the problem of creeping fetishiza-

tion, this differential affords a latent critical possibility. It sets the stage for progressive and reactionary curatorial tendencies; a reactionary approach being that which concerns itself with relations between objects when, in fact, it concerns relations between people. When this kind of reification comes to characterize art exhibitions, the curatorial approach in question works in concordance with the capitalist spectacle.

It is easy enough to dismiss what, by intention or through complacency, amounts to a reactionary curatorial approach; resolving the contradictions which haunt engaged or activist efforts is another matter entirely. These contradictions are not far from the present crisis in (or defeat of) state Communism. The recent collapse of the Soviet Union and the Eastern Bloc exposes, among other things, the unreflected idealism upheld by the Communist state: namely, that in mass culture the goal of the collective good can constitute an adequate sublimatory vehicle for the individual subject. In purely pragmatic terms, this goal must necessarily exert enough libidinal affect to compel people to work. Communism's failure to adequately restructure libidinal gratification in labor (combined with the toll of the economic war waged by the United States in the form of the nuclear arms buildup) has proved enough – for the time being, anyway – to bring the revolution to an abrupt halt. What is commonly designated as politicized aesthetic practice is plagued by analogous contradictions. More often than not, the politicization of these aesthetics consists primarily of exhorting viewers to activism through appeals to their conscience. Here, at least in terms of libidinal economy, the stripping down of traditional aesthetics to «fighting form» constitutes a marked *de-politicization* because the material circumstances of the artwork and its audience are allowed to enter into the exchange only as impoverished (idealized) abstractions – or referents. Agit-prop, of course, has its tactical advantages, but when it is held up as the exemplar of all aesthetic production, it backfires. Moreover, this unideological manner in which agit-prop is valorized forecloses the prospect of post-revolutionary art – which audiences have every right to demand now. And such an art can be guaranteed to treat the body as something more than just an ideological vessel.

The commodity continues to represent the central contradictions of capitalist society – just as Lukacs has maintained. These contradictions, however, it turns to its own advantage. Despite the obviousness of its role as *the* vehicle for political and economic exploitation, its cathetic allure continues to grow. Just as it

promises a kind of Fourierist utopia through the seriality of exchange value, it in effect atomizes the consciousness of the masses. It manages to render the body an (unconscious) ideological vessel through libidinal gratification – or, rather, through the movement of unsatisfied desire across a serial range of goods. These relationships (i.e., metaphysical capers) show mass production and fetishism to be bound *a priori* under the aegis of capital. In this light, to hope that mechanical reproducibility will somehow rationalize the reception of artworks seems naive.

The status of the traditional art object (of bourgeois society) differs somewhat from that of the outright commodity. It promises a certain incommensurability which resists the ordinary logic of exchange value. This quality persists despite the tendency for art objects to effectively function as commodities within the art market or to occasionally assume a spectacular guise. Herbert Marcuse ascribed a heuristic (potentially liberating) value to this incommensurability – what he called the «aesthetic dimension». Peter Bürger argued, less optimistically, that this heuristic is systemically recuperated – and therefore silenced. Although Bürger may be right for the most part, the silence of the artwork is never total. Rather, it is maintained through dynamic equilibrium; and, from time to time this can be disrupted. The task of the curator is to at least make this tension apparent, if not to fully vent the choked-up hysteria. Recently the intelligentsia of the former East Germany has suffered a humiliating «re-integration» into the newly unified state. They have been told that their ideas are out of synch with reality. But no body of knowledge can exist independently of the system which sustains it. The problem for curators – and artists – is to grasp how they too are «functionalaries» of their own particular system, rather than individuals operating in a field of natural relations.

DER INSTITUTIONELLE DISKURS

Helmut Draxler

Wenn wir hier zusammenkommen, um über einen «New Spirit in Curating» zu sprechen, sollten wir uns erst einmal einige Fragen stellen: Warum machen wir das, und weshalb in dieser Form und Konstellation. Ich glaube nicht, daß die Antworten auf diese Fragen wirklich leicht zu geben sind. Es wäre sicher nicht zufriedenstellend, davon auszugehen, daß Symposien über verschiedene zeitige stige Gegenstände nun einmal gemacht werden. Letztes Jahr sprachen wir über die Kritik, heuer könnte es das Kuratieren oder Ausstellungs-Machen sein. Dies wäre in sich kein kuratorischer Anspruch, sondern eher eine Wollö, der man nachzulauschen versucht.

Was aber ist ein Kurator überhaupt? Der erst kürzlich eingedeutschte Begriff zeigt eine institutionelle Verschiebung im Laufe der 60er Jahre an, aus einem bestimmten Unbehagen an der Unfähigkeit von Museen und anderen Ausstellungsinstanzen heraus, auf neue Artikulationsformen der bildenden Kunst zu reagieren. Einzelne wußten diese Chance zu nutzen. Sie etablierten eine spezifische Praktik, die verschiedene soziale Funktionen individualisierte, bevor sie sich später selbst wiederum institutionalisierte. Daß das Kuratorium heute eine vollkommen institutionalisierte Funktion ist, beweisen die vielen florierenden Kuratorenschulen der letzten Jahre ebenso wie zum Beispiel die Vorgehensweise der meisten Kunstvereine, in den Programmentscheidungen autonome Kuratoren anzustellen und nicht mehr über Vorstand oder Jury zu bestimmen.

Von Anfang an befanden sich die Kuratoren in einer gewissen Zwickmühle, nämlich einerseits Agenten der Künstler, also mit ihnen verschworen zu sein, andererseits aber sich in den Institutionen den öffentlichen Auftrag der Künstlerauswahl anzuzeigen. Kompetenzüberschneidungen, Befangenheit und Interessenkonflikte waren vorgezeichnet, und doch hat sich die Polarität dieser Funktionsweisen bis heute erhalten: im Typus Kasper König zum Beispiel, der den pragmatischen Agenten kultiviert hat, oder in den Typen Harald Szeemann beziehungsweise Jan Hoet, die das reaktionäre Potential der Kategorie «Auswahl» voll ausspielen.

Meine Frage war von Anfang an, wie man dieser fatalen Polarität entkommen könne. Meiner Meinung nach ist das Kuratieren ein extrem problematisches Unterfangen zwischen einerseits der angenehmen Machtposition den Künstlern gegenüber (selbstver-

ständig handelt auch der Agent von einer Machtposition aus, selbst wenn ihn der Künstler manchmal zum Kniefall zwingt) und der sozialen Funktion der Etablierung von Werten andererseits.

Während wir leicht über verschiedene Positionierungen in bezug auf die Künstlerauswahl (die berühmten Künstlerlisten) sprechen können, bleibt die Ambiguität des sozialen Rollenbildes des Kurators weiter im dunkeln. Eine breite inhaltliche Diskussion würde meiner Meinung nach mehr blockieren, als sie an Öffnung beziehungsweise an Information zulassen könnte. Denn Selbstreflexivität ist einerseits eine selten geübte Praxis und andererseits unwirksam von ideologischen Nebeln: die kategorische Selbstverneinung scheint mir sogar typisch für die meisten Kuratoren zu sein. Zizeks Rat hilft: «The only way to break the power of our ideological dream is to confront the Real of our desire which announces itself in this dream.»

Selbstreflexion in bezug auf die eigene Tätigkeit kann aber nicht so verstanden werden, daß sie auf persönliche Positionen oder Haltungen zielt. Wir sollten hier keine «curatorial community» zelebrieren, bestehend aus einzelnen «starken» Personen, sondern versuchen, das straighte Verkörpern der sozialen Funktionsweisen zu vermeiden und dieses Vermeiden, das Yvonne Rainer mit «a separation of cream» im Namen von Qualität und im Dienst der Isolierung von Objekten benannt hat, in einen Arbeitsansatz umzusetzen.

Was auf dem Spiel steht, ist noch allgemeiner zu formulieren: Wert- und Machtverhältnisse der Kunst entstehen nicht allein aus dem frühbürgerlich-liberalen Mechanismus von Selektion und Kritik, weil darin die Kunst naturalisiert und nur nach immanenten Kriterien gemessen wird, sondern innerhalb vielfältiger sozialer Prozesse. Wenn hier ein «Außeres» angesprochen wird im Gegensatz zu einem «Inneren» der Kunst, dann kann es auch nicht darum gehen, innerhalb der sozialen Felder bloß die Konstitutionsbedingungen für innere Kategorien wie Werke, Autoren, Institutionen etc. nachzuzeichnen. Statt dessen haben wir an einem institutionellen Diskurs zu arbeiten, der sich in den Alltag, zwischen den Medien und verschiedensten Disziplinen schlängelt, der generell die Veränderung sozialer Zeichenbeziehungen produktiv ebenso aufzunehmen wie den gesellschaftlichen Wunsch nach Kunst und Massenkultur zu reflektieren versteht und auf der Ebene produktiv-künstlerischer Arbeit sich artikuliert: entlang den Leitthemen einer «politics of difference» und einer «critical space theory».

THE INSTITUTIONAL DISCOURSE

Helmut Drixler

When we convene here to speak about a «New Spirit in Curating», we should ask ourselves a few questions first of all: Why are we doing this and why are we doing so in this form and constellation? I don't think that it is easy to give the answers to these questions. It would certainly not be satisfactory to say that symposia on various contemporary subjects take place. Last year, we spoke about criticism, this year we could discuss curating or the organization of exhibitions. That would certainly not be a curatorial pretension, but rather a trend which one would follow.

But what is a curator anyway? The term which has only recently been Germanized has shown an institutional shift in the course of the sixties, which comes from a certain uneasiness with respect to the incapability of museums as well as other exhibition institutions to react to new forms of expression in art. Some people knew how to profit from this opportunity. They established a specific practice which individualized various social functions before they became institutionalized themselves later on. That curating is a completely institutionalized function today is proven by the many flourishing curating schools which have sprung up during the last few years as well as by the procedure of most of the societies for the promotion of fine arts to employ autonomous curators for program decisions and no longer to let the board or juries decide.

From the beginning, the curators were in a certain dilemma, namely that they were sworn to artists as their agents on the one hand, but that they acquired the public commission of the selection of artists on the other hand. Clashes in competence, bias, and conflicts of interests were traced out, but the polarity of these modes of functioning have remained up to today: for example, the type of Kasper König, who cultivated the pragmatic agent or in the type of Harald Szemann or Jan Hoot, who play the reactionary potential of the «selection» category out to the full.

From the beginning, my question was how to escape from this fatal polarity. I am of the opinion that curating is an extremely problematic undertaking between the assumed position of power with respect to the artist (the agent also acts from a position of power, even the artist sometimes forces him to go down on his knees) on the one hand and the social function of the establishment of values on the other hand.

Whereas we can easily speak about various positionings with respect to the selection of artists (the famous lists of artists), the ambiguity of the curator's social role image continues to remain in the dark. It is my opinion that a broad, content-oriented discussion would block more that it could admit with respect to opening or information. For, self-reflection is rarely practised on the one hand and it is clouded by ideological fog on the other hand: categorical self-misjudgement seems to me to be typical of most curators. Žižek's advice is helpful: *«The only way to break the power of our ideological dream is to confront the Real of our desire which announces itself in this dream.»*

Self-reflection with respect to one's own occupation should not be seen as aiming at personal positions or attitudes. We should not be celebrating a «curatorial community» here which consists of individual «strong» persons, but we should attempt to avoid the dogged embodiment of social modes of functioning and we should try to transform this avoidance, which Yvonne Rainer calls «a separation of cream», in the name of quality and in the service of the isolation of objects, into a starting point for our work.

That which is at stake can be formulated more generally: Art's circumstances of value and power not only result from the early bourgeois-liberal mechanism of selection and criticism because within that, art is naturalized and is only measured by immanent criteria, but they result from manifold social processes. If an «outward» is appealed to within them instead of an «inward» of art, it cannot be a question of just describing constitutional conditions for inner categories such as works, authors, institutions, etc. either. Instead, we should be working on an institutional discourse, which winds through everyday life, between the media and the most diversified disciplines, which knows how to productively assimilate the change of social relationships between signs and symbols just as it can reflect on the desire of society for art and mass culture and which is articulated on the level of productive, artistic work: along the leading theories of a «politics of difference» and a «critical space theory».

translated by Jay Fischer

OHNE TITEL

Eric Collard

Der Titel der heutigen Konferenz ist eine interrogative Aussage: «A new spirit in curating?». Existiert ein solcher neuer Geist? Tatsächlich sind wir in diesem Januar zur Konferenz ins Künstlerhaus eingeladen worden, um diese Frage zu beantworten – oder zumindest, es zu versuchen.

Ich vermute, daß wir ausgewählt wurden, weil jemand dachte, wir könnten eine Antwort auf diese Frage mitbringen. Das würde bedeuten, daß ein solcher neuer Geist vorhanden ist und daß wir, als Ausstellungsmaacher, die Repräsentanten dieses neuen Geistes sind. Wir würden so die neuen Ausstellungsmaacher sein, die diesen neuen Geist verkörpern, welcher anscheinend der aktuellen Kunst so fehlt.

Diese Einleitung mag etwas umständlich erscheinen; vielleicht halten Sie sie für Haarspalterei. Nichtsdestotrotz gibt es viele Gründe, warum ich die Frage sezirt habe. Einerseits weiß ich gerne, warum ich irgendwo eingeladen bin. Ist es wegen meines Alters, aufgrund dessen, was ich im Augenblick tue, ist es wegen meiner Projekte, oder ist es wegen all dieser Gründe zusammen?... Jedenfalls weiß ich immer gerne, was von mir erwartet wird. Andererseits scheint es mir, daß die Worte, die in der Formulierung dieses «Ihomas» (lassen Sie es uns so nennen) zusammengefügt sind, die Frage der Neuheit umfassen, ihre unwiderstehliche Eigenart, von der nicht abgesehen werden kann. Neuheit ist in ihrer Entstehung verneinend und ist, von Anfang an, mehr eine Negation dessen, was nicht länger existieren soll, als eine positive Parole. Neuheit ist keine Negation voraussichtlicher künstlerischer Praktiken, sondern deren Umsetzung. Die Stärke der Neuheit ist die der Geschichte, die nicht aufgehalten werden kann. In diesem Sinne impliziert Neuheit eine objektive Kritik des Individuums. Das Individuum und die Gesellschaft sind historisch innerhalb der Neuheit verbunden; wir werden später noch auf diese bekannte Verbindung und auf die Rollen, die die Charaktere auf der Kunstszene spielen, zu sprechen kommen.

Dank der Neuheit wird Kritik, «Zurückweisung» sozusagen, ein objektives Moment der Kunst selbst. Neuheit ist, als eine der wichtigsten Antriebskräfte der Moderne, immer ein Zeichen von Brüchen gewesen. Diese Brüche, seien sie ästhetisch oder künstlerisch, setzen eine vorangegangene Schule zu einer neuen in Opposition. Der eigentliche Moment, in dem dieser Bruch voller Radikalität geschieht, war immer eine

a priori-Rechtlerung der Avantgarden. Er zeigte das gute Funktionieren der Kunst, ihre Fähigkeit, sich zu transformieren und den sich verändernden sozialen Realitäten anzupassen. Er zeigte ihre Fähigkeit, eine sich bewegende Geschichte abstrakt zur repräsentieren. Diese Phantasie, die eigene Geschichte zu produzieren, Geschichte zu sein – unterstrichen durch eine Fortschritts-Ideologie – hat einen elitären Ansatz der Kunst gerechtfertigt. Dieser Stand der Dinge zeigt eines der großen Paradoxe der Avantgarden: Kunst ist elitär, jedoch auf homogene Weise, und wendet sich daher an die ganze Welt.

Das Prinzip des Bruchs in der Kontinuität und der Zwang zur Nachfolge (den die Tradition als historischen Moment geschehen lassen muß) betreffen künstlerische Praktiken und Künstler vor allem anderen. Während der Sechziger war man, zuerst mit der Mini-



mal-Art, dann mit der Concept-Art. Zeuge einer semantischen Verschiebung, die zeigte, daß sich Neuheit nicht nur im künstlerischen Prozeß findet, sondern in allem, was Kunst ausmacht: in der Ausstellung, im Ort, in den Kritikern, im Publikum. Ich würde nicht, wie viele andere, sagen, daß Kunst sich dematerialisiert, sondern – und bitte entschuldigen Sie den Neologismus –, daß Kunst sich deobjektisiert. Sie gibt das Objekt als einzige Folge von Kunst auf. Auf diese Weise zeigt sie ihre Unvollendetheit und ihre Unfähigkeit, die konstruktiven Momente des Stückes zu repräsentieren. Daraufhin erfolgt die Wieder-Einführung des Subjekts – in der aktiven Phase – nicht durch die Handlung des Erzeugers (es gibt zuviel Verachtung romantischer Subjektivität, als daß dies geschähe), sondern durch den Einzelnen im Publikum. Letzterer ist die aktuelle Verbindung zwischen Kunst und dem

Sozialen. Die Kraft der Concept Art war und ist das Verständnis dafür, daß Kunst nicht nur in ihrer eigenen Richtung gestützt ist. Weil Kunst sich durch eine subjektive Erfahrung konstituiert, durchdringt sie der soziale Gehalt nicht nur in einer eindeutigen Weise, sondern in einer modifizieren, verstecken, und ich würde behaupten, nahezu unbewußt (man könnte an eine Analogie zu Träumen denken).

Der Umstand, daß sich jeder der Beteiligten auf eine aktive Teilnahme an der Gestaltung eines Kunstwerkes berufen kann, erlaubt eine Reaktivierung des Subjekts, während der Vorgang dem Subjekt zu objektiver Bewunderung angeboten wird. Aber, und das ist natürlich ein Paradox, diese Reaktivierung des Subjekts verursachte eine Verwirrung der Rollen und einen starken Individualismus, wie er dann in den 80ern zur Vorherrschaft kam.

Der Ausstellungsmacher, der Organisierer, beanspruchte eine Legitimation, die unmöglich zu kritisieren war, weil sie von einer Reihe von Operatoren ermutigt und gestützt wurde: von den Medien und von der Galerierose so gut wie von öffentlichen oder auch institutionellen Strukturen. Diese spielten ihr Spiel und brachten ihre dirigistischen Regeln ein, die in Einklang mit der Kunst stehen, die sie zeigen würden. Man könnte sagen, daß die Tendenz zu einem Konsens – Beispiel für eine Tautologie – das Ende für das Utopia der Avantgarden durch ihre Osimose mit der Realität ist.

Kunst ist überall, weil ihr Ort überall ist. Sie kommt zusätzlich zur Verkettung der sozialen Kräfte hinzu. Die Zirkulation von Menschen und Informationen, ihre anwachsende Geschwindigkeit bringen auch eine Inflation von Zeichen mit sich, die es den Menschen erlauben, sich wiederzuerkennen.

In den 80ern war das Thema jeder großen internationalen Ausstellung die präsentierte Liste mit Künstlernamen. Es gab eine Liste von ungefähr fünfzig/sechzig unumgänglichen Künstlern, aus der man auswählte, und ein paar spezielle Außenseiter für jeden Ausstellungsmacher. Diese Außenseiter waren das distinctive Maß des Ausstellungsmachers, eine Garantie für Aktualität.

Die wachsende Zahl von Ausstellungen, die Inflation von Künstlern, die nur einer des anderen Epigone waren, und die Entwicklung institutioneller Strukturen vergrößerten das Feld der Kunst. Natürlich leerten sie es auch von den Widersprüchen (interne oder externe), die von vielfältigen Ansätzen erzeugt werden.

Die allgegenwärtige Uniformität der Kunstszene wurde durch die Vielfältigkeit der Entdeckungen ausgegli-

chen und den Typus der Ausstellungen, die abseits nach ihrer Berechtigung suchten: in Moden, schleichend Nationalismus, Veranstaltungen, Publikumsandrang...

Man könnte fast eine Analogie bilden zu dem, was auf den geopolitischen Schauplatzen geschah: das Sproßeln von Nationen, Völkern, Mikro-Staaten. Natürlich war diese Situation schon in der Nachkriegsgeschichte angelegt durch jene der totalitären und unterdrückenden Systeme. Aber in der Kunst habe ich noch keine solche kulturellen Singularitäten wachsen sehen. Die Ausstellung »Les magiciens de la terre« hat die Existenz von Kunst, die sich von westlicher Kunst unterscheidet, nicht bewiesen, auch nicht die Realität einer anderen Kunst innerhalb der westlichen (daß diese existiert wußten wir bereits); sondern es zeigte sich, daß das Kunstsystem unfähig ist, diese andere Kunst aufzuzeigen und mehr noch, sie sichtbar zu machen. Kunst ist nur akzeptabel wenn sie mit ihrem Ziel konform geht, dem Tauschwert. Dieser Tauschwert könnte in minimalem Ausmaß materiell und im maximalen Ausmaß symbolisch sein, oder umgekehrt.

Lassen Sie mich nun zu der Erwähnung der Neuheit zurückkehren und versuchen zu verstehen, warum sie fähig ist zu existieren, und in welcher Art. Tatsächlich wird Neuheit durch Aktualität ersetzt, durch die Idee, daß ein Kunstobjekt sich von einem anderen unterscheidet durch seine Fähigkeit zu überraschen. Fragen über seine Form zu stellen oder, im Gegensatz dazu, Formen zu kreieren, die schon mit einem anderen Gehalt bekannt sind. Die Neos – seien sie »Geos oder »Expressionisten, wurzeln in einer Periode der Geschichte, die sie als beispielhaft einschätzen. Nicht ohne Grund entstammen diese Vorbilder historischen Avantgarden. Von 1920 bis 1935 hinterließen die Künstler die meisten Positionen der formalen Forschung dieses Jahrhunderts, während sie den Standpunkt und die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft in Frage stellten. Das führte zu einer Authentifikation, einem Zeichen des Wertes, das die Geschichte verließ und das niemand kritisierte.

Zudem sicherte diese Determinierung in höchstem Maße eine internationale Homogenität, die den Austausch und die schnelle Wiedererkennung außerordentlich vereinfachte. Das Kontextuelle verschwand so zugunsten des Virtuellen, sozusagen zugunsten der Fähigkeit, Situationen herzustellen, die weit entfernt von der Realität sind, doch zur gleichen Zeit in diese integriert. Der Aktienmarkt funktioniert auf dieselbe Art: seine Schwankungen haben nicht viel Einfluß auf die reale Wirtschaft. Und tatsächlich hat die

individuelle Intervention, sei sie positiv oder negativ, die auf dieselbe Weise absorbiert wird, keinen realen Einfluß. Der Wert des Individuums bemißt sich nur durch die Mittel, die ihm zur Verfügung stehen, durch die Macht, die es besitzt. Bis jetzt haben nicht sehr viele gegen diesen langweiligen Konformismus opponiert: es gibt keinen Widerstand.

Ich denke, daß es heute unsere Aufgabe sein könnte, einige Prinzipien neu zu definieren. Wir müssen die Rolle der Charaktere, die das Kunstleben bestimmen, überdenken; wir müssen die Bedeutung, die sie haben und ihre Grenzen überdenken. Ein Ausstellungsmacher ist nicht einfach nur ein Showman, sondern



genauso gut ein Vermittler zwischen Künstler und Publikum. Das impliziert, wenn schon keine Moral, zumindest eine deontologische Code. Gibt es zu viele Ausstellungen? Welche Rolle spielen die Institutionen: Museen, Kunsthallen, Art Center...? Es ist notwendig für uns, einen Dialog mit den Künstlern aufzubauen, Rahmenbedingungen des Arbeitens zu definieren, die das Experimentieren erlauben. Es ist notwendig, die Zeit für sich arbeiten zu lassen. Nicht alle Projekte werden durch ein gefälliges Resultat gerechtfertigt; und nicht alle Resultate entsprechen den Rahmenbedingungen, innerhalb derer sie stattfinden. Wenn eine Ausstellung einen musealen Ort erfor-

dert, muß sie dort stattfinden, und wenn ein Projekt desselben Künstlers mehr für einen experimentellen Raum geeignet scheint, muß es genauso möglich sein, es in einem solchen zu bringen. Und das hat nichts mit dem Alter des Künstlers zu tun, sondern mit der Art des gestellten Problems. Zu oft habe ich das Wort »professionell« als eine Qualitätsgarantie einer Ausstellung gehört, ohne daß dabei erwähnt wurde, daß dieses Wort nicht nur »Trial and Error« und das Suchen ausschließt, sondern auch die Sehnsucht und die Unvoreingenommenheit. Wenn man über einen neuen Geist spricht, spricht man in erster Linie über das Denken, über etwas Undefinierbares, ungefähr wie Charme, und doch ist es der unsichtbare Teil der Realität (Wir sind nicht in Jalta!).

Seit seiner Einrichtung vor zehn Jahren ist das Consortium in ständigem Kontakt mit seinen Künstlern gewesen und hat die Arbeitsmittel passend zu jedem Projekt definiert. Dieser Ort gibt den Künstlern eine Freiheit, die sie in den meisten Institutionen, in denen die Menschen ständig unter Druck stehen, nicht haben. Und es ist kein reiner Zufall, wenn dort eine Ausstellung wie Giacometti-On Kawara stattfinden kann. Dieses Projekt eines Künstlers, On Kawara, kam zustande nach einer Einzelausstellung und langen Diskussionen über Kunst, die die Realisierung dieser Ausstellung in unseren Räumen selbstverständlich machten. Auf der anderen Seite erlaubten uns unsere Verbindungen mit Institutionen, Giacomettis Meisterwerke zu entleihen. Es ist dieser Schnittpunkt, der die Dinge möglich macht.

Ich denke, daß diese Art von Ausstellung nicht aus dem *ex-nihilo* kommt, sondern eine ständige Reflexion der Mittel und ihrer Anwendung im Sinne des Künstlers verlangt. Ein weiteres wichtiges Thema ist der Standpunkt in bezug auf die Institutionen: Ich war niemals in Opposition zu musealen Institutionen oder habe sie geringgeschätzt. Andererseits habe ich auch niemals ein Art Center als einen Schritt in Richtung auf eine Institution hin gesehen. Ich habe, und werde dies auch weiterhin tun, mit Museen zusammengearbeitet, um historische oder aktuelle Kunstaustellungen zu machen.

Die Arbeit eines Ausstellungsmachers setzt die Arbeit eines ganzen Mitarbeiterstabes voraus und nicht die Heroisierung eines Einzelnen durch eine Maschine, die nur die seine wäre. Doch auf der Gegenseite schließt diese Vision eines Kollektivs auch nicht den individuellen Ausdruck oder die Singularität aus.

Deutsch von Thomas Hartmann

UNTITLED

Eric Collard

The title of today's conference is an interrogative statement: «A new spirit in curating?». Does such a new spirit exist? It is indeed to answer this question – or at least, to try to answer it – that we have been invited to the conference at Künstlerhaus this January.

I suppose we have been chosen because one thought that we could provide an answer to that question. This would then mean that such a new spirit exists and that we, curators, are representative of this new spirit. We would thus be the new curators embodying that new spirit which seems to be lacking so much in nowadays arts.

This introduction might seem a little tedious; maybe you think I am splitting hairs. There nevertheless are many reasons why I dissected the question. On one hand, I like to know why I am invited somewhere. Is it because of my age, because of what I do now, is it because of my projects, or is it for all of these reasons?... In any case, I like to know what is awaited from me. On the other hand, it seems to me that the words that are put together in the formulation of this «theme» (let us call it that) encompass the question of newness, its irresistible nature which can't be disregarded.

Newness is privative in its making and is, from the beginning, much more a negation of what should not exist any more than a positive parole. Newness is not a negation of past artistic practices, but a translation as such. The strength of newness is that of a history that can't be stopped. Newness, in this way, implies an objective criticism of the individual. The individual and the society are historically bound within newness; we shall talk later on about this notorious bond and the roles that characters play on the artistic scene.

Thanks to newness, criticism, that is to say «refusal», becomes an objective moment of art itself. Newness, being a major impeller of modernity, has always been a sign of rupture. This rupture, be it aesthetic or artistic, opposes a previous school to a new school. The very moment when this break happens, full of radicality, has always been an *a priori* justification of avant-gardes. It proved the good functioning of art, its ability to transform and adapt itself to the changing social realities. It proved its ability to represent abstractly a history on the move. This fantasy of mastering one's own history, of being history – underlined by an ideology of progress – has justified an elitist ap-

proach to art. This state of things shows one of the great paradoxes of avant-gardes: art is elitist but homogeneous and therefore applies to a globality.

The principle of a rupture in continuity, the need for succession (which tradition needs to happen as historical moment) concern artistic practices and artists above all. During the sixties, first with minimal art, then with conceptual art, one witnesses a semantic drift that showed that newness was not only in the artistic process but in everything that makes art: the exhibition, the place, the critics, the audience. I would not say, as many people do, that art is dematerializing itself, but – and please excuse the neologism – that art deobjectivizes itself. It gives up the object as the only outcome of art. It thus shows its incompleteness and its inability to represent the constructive moments of the piece. Then the re-introduction of the subject – in



its active phase – does not happen through the act of the creator (there is too much of a disdain for romantic subjectivity for this to happen), but through the member of the audience. The latter is the actual link between the Art and the Social.

The strength of conceptual art was and still is that it understood that art was not social only inside its own school. Because art constitutes itself through a subjective experience, the social content penetrates it deeply not only in a literal way but in a modified one that is hidden, and I would say nearly unconscious (one could draw an analogy with dreams).

The fact that any of the characters can claim an active participation in the making of an art piece allows a reactivation of the subject while offering the procedure to its objective appreciation. But, and this is of course a paradox, this reactivation of the subject created a

confusion of roles and a strong individualism that came to rule over the eighties.

The curator, the organizer claimed a legitimacy that was impossible to criticize for it was encouraged and framed by a series of operators: media, galleries as well as public structures or institutional ones that played the game and drew their rules of conduct according to the art they would show. This tendency towards a consensus, an example of tautology, could nearly be said to be the conclusion of the utopia of avant-gardes through its osmosis with reality. Art is everywhere because it has its place everywhere. It comes in addition to the concatenation of social forces. The circulation of people and information, its increasing speed, also bring up an inflation of the signs that allow people to recognize themselves.



In the eighties, the list of artists presented was the topic of any big international exhibition. There was a list of around fifty/sixty unavoidable artists from which one drew, and a few outsiders special to each curator. These outsiders were the curator's own distinctive label, a guarantee of novelty.

The increasing number of exhibitions and the inflation of artists that were only epigone of one another, the development of institutional structures greatly enlarged the artistic field. Of course, at the same time, it emptied it from the contradiction (internal or external) generated by multiple approaches.

The ambient uniformity of the art scene was balanced by a multiplicity in the discoveries and in the type of exhibitions that searched elsewhere to find their own justification: fashion, creeping nationalism, events, big audience...

One could nearly draw an analogy with what was happening on the geopolitical scene, with the sprouting of nations, people, micro-states. Of course, this situation was already fixed in the post-war history in that of totalitarian and coercive systems. But in the arts, I have not seen the sprouting of such cultural singularities. The exhibition «Les magiciens de la terre» did not prove the existence of art that would be different from occidental art, or the reality of a different art inside occidental art (we already knew that these were existing); but it proved that the art system is unable to show these and, moreover to make them visible. Art is only acceptable when it conforms to its destination, that of an exchange value. This exchange value could be material to a minimum extent and symbolic to a maximum extent, or the other way around.



Let me now come back to the notion of newness, to try to understand how it has been able to exist, and in which way. In fact, newness is replaced by novelty, the idea that an art object distinguishes itself from another thanks to its ability to surprise, to raise questions about its shape or, on the contrary, to create shapes that are already known with a different spirit. The neos – be they geo or expressionists – have their roots in a period of history that they consider to be an example. It is not without reason that these models came from historic avant-gardes. From 1920 to 1935 the artists left most of the marks for the formal research of this century, while questioning the position and the role of the artist in society. This led to an authentication, a label of value that history gave and that no one criticizes.

This determination moreover greatly secured an inter-

national homogeneity which greatly eased exchanges and immediate recognition. The contextual thus disappeared in favor of the virtual, that is to say in favor of the ability to create situations far away from reality but at the same time integrated in it. The stock exchange functions the same way: its variations do not have much effect on real economy. As a matter of fact, individual intervention absorbed in the same way, be it positive or negative, has no real influence. The individual is only worth something through the means he has, the power he possesses. Not many people have yet reacted against this boring conformism; there is no resistance.

I think it might be our task today to redefine a few principles. We need to think about the role of the characters that are involved in artistic life; we must think about the meaning they have and their limits. A curator is not only a showman but also an intermediary between the artist and the audience. This implies, if not a moral, at least a deontological code. Are there too many exhibitions? What is the role of the institutions: museums, Kunsthalle, Art Centers...? It is necessary that we establish a dialogue with the artists, that we define working frames allowing experimentation. It is necessary to give time to time.

Not all the projects are justified by an obliged result; and not all results are adapted to the frame in which they take place. If an exhibition asks for a museal place, then it must be able to take place there, if a project from the same artist seems much more adapted to an experimental area, it must also be able to take place there. And this doesn't work according to the age of the artist but according to the nature of the proposition. I have too often heard the word «professional» used as a guarantee for the quality of an exhibition without being said that it excludes not only trial and error, searchings, but also desire and unbiasedness. When one talks about a new spirit, one primarily talks about thinking, something indefinable, just like charm, but which is the invisible part of reality (We are not in Yalta!).

Since its creation ten years ago, the Consortium has always kept in touch with the artists and defined the working tools according to each project. This space gives a freedom to the artists, a freedom that they don't have in most institutions where people are always under pressure. And if an exhibition such as Giacometti-On Kawara could happen there, it is not due to pure chance. This project of an artist, on Kawara, came after a personal exhibition and long discussions about art that made natural the realisation

of that exhibition in our space. On the other hand, our links with the institutions allowed us the loan of Giacometti's masterpieces. It is this intersection which makes things possible.

I think that this type of exhibition does not come from *ex-nihilo* but asks for a constant reflection on instruments and their adaption to the demand of artists. Another important matter, is the position regarding the institution: I have never been opposed or marginal to museal institutions. Neither have I ever considered an art centre to be a stop towards access to an institution. I have worked and will work again with museums to curate historical or contemporary art exhibitions. The work of a curator implies the work of a whole staff and not the valorization of an individual through a machine that would only be his. This collective vision does not exclude individual expression or singularity, on the contrary.

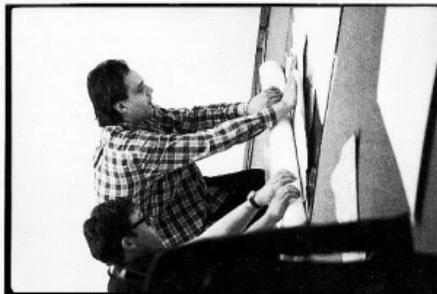
translated by Angèle Le Grand



AMERICAN FINE ARTS, CO.



BY SUSA TEMPLIN



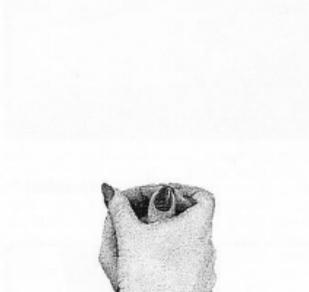


Dans la société

PHOTO 11



du spectacle



l'artiste

PHOTO 12



n'est pas un animateur.



ESPACIO MENTAL

René Daniëls
Thierry de Cordier
Isa Genzken
Cristina Iglesias
Thomas Schütte
Jan Verduyssen

AVANT-GARDE DEL CARMINE 10 mayo / 21 julio 1991. Museo, 2 Vialencia. De martes a domingo de 12 a 14.30 y de 16.30 a 20h.

EL GEMINIO DE VALENCIA

© 1991 GEMINIO DE VALENCIA

DIE KUNST SELBST IST DAS ARGUMENT

Bart Cassiman

Heutzutage gehören Ausstellungen mehr und mehr zur Vergnügungsindustrie. Schnell zusammengestellt, sind sie oft eindimensional und rein informativer Natur. Es versteht sich von selbst, daß eine Ausstellung mehr sein sollte: ein Mittel, über Kunst in visualisierter Form nachzudenken, ein Medium. Zweck einer Ausstellung kann nicht sein, die eine oder andere von außen kommende Behauptung zu bestätigen oder zu untermauern, denn dann wären die Kunstwerke zu reinen Illustrationen degradiert. In einem solchen Fall sollte man besser von einer Dokumentarschau und nicht von einer Ausstellung sprechen.

Das Konzept einer Ausstellung wird von den Kunstwerken bestimmt. Deren Existenz bildet die Grundlage und die Daseinsberechtigung. Eine Ausstellung ist mehr als die Summe ihrer Teile; sie ist auch mehr als eine lose Ansammlung vieler zusammengetragener Eindrücke, was auf ein rein quantitatives Ereignis hinauslaufen würde. Nicht allein die individuelle Qualität, sondern vor allem das in den Werken ruhende Potential, mit anderen Werken in Wechselbeziehung zu treten, ist wesentlich. Das sollte mit einer nicht zu starren Gesamtkonzeption in Einklang stehen, in der Raum bleibt für subtile Unterschiede, wechselnde Eindrücke, Verschiebungen, Anhalt- und Anziehungspunkte und... in der Kurzschlüsse auftreten (können).

Zum Akt des Ausstellens gehört der Akt des Sprechens. Die Werke erhalten eine Stimme, sie werden eloquent.

Für die Anordnung der Werke gibt es keine Methode. Dennoch tritt eine Struktur in Erscheinung, die allerdings weder absolut noch endgültig ist. Jede in sich geschlossene Darstellung reduziert und riskiert, ideologisch zu werden.

Jedes Werk in einer Ausstellung besitzt ein Potential an Assoziationen und ist eine Realität, die andere Dinge provoziert. Ziel ist es, eine dynamische Beziehung herzustellen zwischen den verschiedenen Werken (der verschiedenen Künstler), eine Beziehung, die trotz (oder gerade wegen) ihres Spannungsfeldes Großzügigkeit vermittelt. Beziehungen bringen Verschiebungen hervor (und umgekehrt). Vielfalt an Bedeutungsebenen bewirkt eine plastische Dynamik, eine reiche Fülle, die unter einem hermetisch geschlossenen Dach keinen Platz hat.

An den anfänglichen Impetus zu dieser Ausstellung erinnere ich mich, als wäre es gestern gewesen. Es geschah bei Gelegenheit einer meiner vielen Besuche

– es muß Ende 1986 gewesen sein – bei René Daniëls. Im Angesicht einiger seiner Gemälde mit dem bekannten Motiv einer Stirnwand und zweier Seitenwände war ich plötzlich überzeugt davon, daß die vielfältige plastische Erfahrung, die ich während der Betrachtung dieser Werke spürte, nur noch verstärkt werden könnte, wenn es möglich wäre, sie in Gegenwart von Jan Vercrysses »Chambres« zu sehen.

Eine lange Zeit hegte ich diese Idee, verborgen im Reservoir meiner Erinnerung, ohne eine Möglichkeit für eine schnelle Realisierung zu sehen. Die Betrachtung und Erfahrung der Werke anderer Künstler hielt diese Erinnerung nicht nur sehr lebendig, sondern provozierte andererseits das Konzept einer Ausstellung mit Arbeiten von Thomas Schütte, Thierry de Cordier, Christina Iglesias und Isa Genzken, neben denen von René Daniëls und Jan Vercrysses. Ich sah nicht länger isolierte Kunstwerke, sondern ein Ganzes. Die Idee wurde zu einem Faktum, die imaginäre Möglichkeit eine visuelle Realität: Eine Ausstellung, von der ich verlangte, daß das visuelle Vergnügen genauso wichtig sein muß wie die intellektuelle Befriedigung.

In vielen Fällen handeln die Arbeiten von Isolation und betonen die Entfernung zur Außenwelt. Sie sind Modelle oder Abbilder von/distanzierten inneren Räumen; solitary Bilder mit einer unerschöpflichen Poetik, in der der Raum das Objekt der künstlerischen Imagination ist, Metaphern idealer Orte: Denkräume (Daniëls), Denkmodelle (Schütte), ein Denk-Tank (de Cordiers »Jardinière«), Container des Geistes (Isa Genzken), Räume voller Licht oder Verborgenheit (Iglesias)... mentale Räume. Der imaginierte Raum als eine ultimative Metapher der Kunst als ideellem Thema (Jan Vercrysses »Chambres«). Bilder, die die Bedingungen des Denkens (über Kunst) symbolisieren.

Eine Ausstellung braucht Fluchtwege, Randzonen, in denen die ihr zugewiesenen Bedeutungen ihre Fesseln abwerfen können. Dieses Marginale liegt nicht an der Peripherie, es überschreitet das Definierbare. Es ist das Herz, die Existenzberechtigung der Ausstellung.

ART ITSELF IS THE ARGUMENT

Bart Cassiman

Today exhibitions are more and more part of the entertainment industry. Hastily put together, they are often onedimensional and purely informative. It goes without saying that an exhibition should be more: a manner of thinking about art in a visualized form; a medium. The purpose of an exhibition cannot be the confirmation of one or other external proposition because it then uses the works of art as if they were illustrations. In that case it would be better to speak of a documentary rather than of an exhibition.

The exhibition's concept is determined by the works of art. Their existence lies at the basis and gives it viability. An exhibition is more than the sum of its components; it is also more than a loose collection in which the many impressions are only accumulated, so that it would merely amount to a quantitative event. Not only the individual quality, but especially the works' potentiality of entering into relations with and of generating interactions with other works, is central. It is a totality with an outline that is not too rigid, in which subtle distinctions, changing impressions, shifts, attention and appreciation points, and... short circuits (can) exist.

The act of showing implies the act of speaking. The works of art are given a voice, they become eloquent.

There is no method for the arrangement of the works. Even so, a structure arises. But the structure is neither absolute nor final. Every closed statement reduces and risks becoming ideological.

Fach work in the exhibition possesses a potential of associations and is a reality that provokes other things. The aim is to conceive a dynamic relation between the different works (of the different artists), a relation which is generous in spite of (thanks to) its field of tension. Relationships generate displacements (and vice versa). The increase of levels of significance causes a plastic dynamic, a wealth that cannot be restrained under a hermetically closed roof.

I still remember the initial impetus to this exhibition as if it were only yesterday. It happened at the occasion of one of my many visits – it must have been the end of 1986 – at René Daniëls'. Face to face with a number of his paintings with the well-known motif of one head wall and two side walls, I was suddenly convinced that the rich plastic experience which I felt while contemplating these works, could only increase if it were possible to see them in the presence of Jan Ver-

cruyssa's »Chambres«.

For a long time I cherished this idea, stored in the reservoir of my memory, without seeing an immediate opportunity to develop it. Looking at and experiencing the work of other artists not only kept this memory very vivid, but also provoked the concept of an exhibition with works by Thomas Schütte, Thierry de Cordier, Christina Iglesias and Isa Genzken, besides those of René Daniëls and Jan Vercrysses. I did not see isolated works any more, but a totality. The idea became a fact, the imaginary possibility a visual reality: an exhibition, the visual enjoyment of which I wanted to be as important as the intellectual satisfaction.

In many cases the works deal with isolation and emphasize the distance from the outer world. They are models or images of/with detached inner spaces; solitary images with inexhaustible poetics in which space is the object of the artistic imagination, metaphors of ideal places; spaces of thought (Daniëls), models of thought (Schütte), a think-tank (de Cordiers »Jardinière«), containers of the spirit (Isa Genzken), spaces full of light or hiding places (Iglesias)... mental spaces. The imagined space as the ultimate metaphor of art as ideal theme (Jan Vercrysses's »Chambres«), images that symbolize the conditions of thinking (about art).

An exhibition however needs an escape route; a margin in which significance can take off its shackles. That margin is not situated in the periphery. It transcends the definable. It is the heart, the reason for the exhibition's existence.

from the book: a bridge between the things and ourselves, fragments, »Espacio Mental«, exhibition catalogue, IWAM - El Carmen, Valencia, 10 May - 21 July 1991

Ausgabe aus dem Text: a bridge between the things and ourselves, fragments, »Espacio Mental«, Ausst.-Kat. IWAM - El Carmen, Valencia, 10. Mai - 21. Juli 1991

Deutsch von Uta Nusser und Thomas Hemm

VERSTEHEN: EINE FORM VON WISSEN OHNE ERKLÄRUNG?

Verstehen und Imagination schließen einander nicht aus wie Tag und Nacht, sie gehören zueinander wie Tag und Nacht. Doch kann die Imagination nicht in eine objektiv-diskursive Sprache übersetzt werden. Ihr Wesen zwingt zu innerlicher Beteiligung.

Das Resultat ihrer Aktion (das Bild) ist eine Einladung, adressiert an die Imagination des Betrachters. Hierin liegt das kommunikative Potential der Kunst.

Das Bild ist absolut, aber nicht final. Wahre Bilder besitzen die Möglichkeit, die Intention, die sie erzeugte und die Inhalte, die sie (immer noch) inspirieren zu transzendieren und besitzen die inhärente Kapazität, poetische Effekte zu erzeugen. (Unter poetischen Effekten verstehe ich die Möglichkeit eines Bildes, ständig »andere« Interpretationen zu erzeugen, ohne daß eine spezifische Lesart vollständig mit dem Bild kongruiert). Das Poetische steht jeglicher Information diametral gegenüber. Es ist Sand im Getriebe der Codes der Realität.

Die Imagination transzendiert jegliche Erklärung. Sie ist ein Bruch in der Signifikanz. Das Bild kennt keine vollständig rekonstruierbare Kausalität. Es erhöht den Wert des Realen durch Überschreitung der Wirklichkeit in der Signifikanz. Darin liegt seine Anziehungskraft. Das macht es unwiderstehlich.

Die Art und Weise, in der Bilder miteinander zusammenhängen, ist so subtil und komplex, daß sie oftmals die Erfahrung näher berührt als rationale Konstruktionen.

In gewissem Sinne ist eine Ausstellung ein Text. Doch legitimiert sie sich nur, wenn Sprache als diskursives Element transzendiert wird, als aufgeschlossener Text.

Dieser Text könnte ein Weg sein zu schreiben, um nicht zu schreiben. Der Akt des Schreibens verdrängt nicht das Verständnis, daß Schreiben als Vehikel des Wissens verbunden ist mit einem Teil von etwas, das nicht beschrieben werden kann: dem Wesentlichen.

So ist dieser Text dazu gezwungen, Einleitung zu bleiben; ein Vorwort, das vorgibt ein Text zu sein, in Form von Fragmenten. Worte sind nicht Sache der Bilder. Schreiben schärft das Bewußtsein für die Unangemessenheit.

Morgens machte ich ein Fragezeichen hinter den Satz, den ich abends geschrieben hatte... und den ich so prächtig gefunden hatte.

UNDERSTANDING: A FORM OF KNOWING WITHOUT EXPLANATION?

Understanding and imagination do not exclude one another like night and day, they belong together like night and day. Yet the imagination cannot be translated into an objective discursive language. Its nature forces an inner involvement.

The result of its action (the image) is an invitation, addressed to the imagination of the beholder. That is where the communicative potential of art is situated.

The image is absolute but not final. True images possess the possibility of transcending the intention which generated them and the contents which (still) inspire them and have the inherent capacity of creating poetic effects. (Poetic effects, as I understand them, contain the possibility of the image to keep generating »other« interpretations without the complete overlapping of one specific interpretation with the image). The poetic is diametrically opposed to all information. It puts a spoke in the wheels of the codes of reality.

The imagination transcends all explanation. It is a rupture in the significance. The image does not know a fully reconstructible causality. It heightens the value of the real by exceeding the reality in significance. That accounts for its attractiveness. It makes it irresistible.

The manner in which the images are linked together is so subtle and complex that it often approaches the experiences more than a rational construction.

In a certain sense, an exhibition is a text. Yet it only becomes justified when it transcends language as a discursive device, as an opened up text.

This writing may be a way of writing in order not to write. The fact of writing does not dispel the understanding that writing as a vehicle of knowledge is only related to a part of something that cannot be written: the essential.

Thus this writing is doomed to remain an introduction; a foreword disguised as a text in the form of fragments. The words are not the things nor the images. Writing intensifies the awareness of inadequacy.

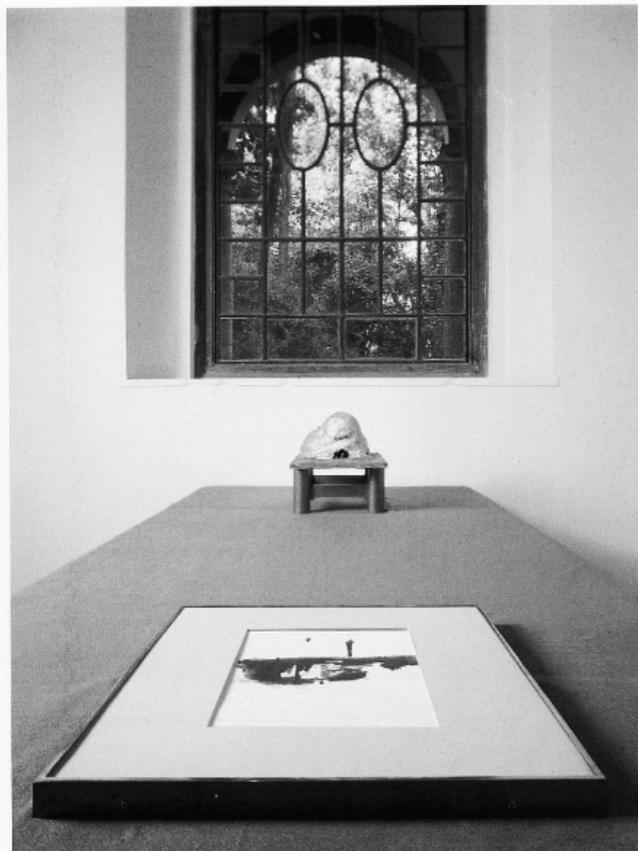
In the morning I put a question mark behind the sentence I had written the night before... and which I had found so splendid.



Jan Verduyck, Chambre (II), Chambre (III), 1985; René Daniëls, Painting on Bullfight, 1985



Isa Genzken, Thomas Schütte



Thomas Schütte, Bunker H. 1981



Christina Iglesias, Ohne Titel, 1987



Thierry de Cordier, Ecrioire au Parasol, 1991

AUSSTELLUNGEN FÜR DIE ZUKUNFT, NICHT FÜR DIE WÄNDE

Laura Cottingham

Ein zentrales Problem des Ausstellungsmachens wie auch der Kunstproduktion ist der Ort, an dem zu arbeiten von uns erwartet wird. Der Ausstellungs-betrieb – der Museen und alternative Orte ebenso einschließt wie kommerzielle Galerien – steht für einen der konservativsten Aspekte der aktuellen Kunst. Was bedeutet es, etwas in einen leeren weißen Raum zu stellen und dann auf Leute zu warten, die kommen und es sich anschauen?

Sicherlich gab es seit den 60er Jahren verstärkt Kritik am Galeriebetrieb und am »White Cube«-Begriff. Was mich dagegen perplex macht, ist die Frage, warum so viele Künstler »Die Galerie« immer noch als Idealen Ort sehen. Sie sind nicht nur sichtbar zufrieden mit dem »White Cube«, sondern die meisten schwelgen in der Möglichkeit, ihre Arbeiten in einem solchen Kontext auszustellen. Während ich einerseits die ökonomischen Gründe für das Hofieren und die Akzeptanz einer Galerievertretung verstehe, ist mir andererseits nicht klar, warum nicht mehr Künstler ambitionierter nach anderen Orten suchen, um Kunst zu machen.

Natürlich gab und gibt es einige Künstler, die bis heute versuchen, ihre Arbeiten an ein größeres und differenzierteres Publikum zu bringen, als es das Galerie-system erlaubt. Felix Gonzalez-Torres ließ für seine Ausstellung im »Museum of Modern Art's Project Room« die Galerie leer und zeigte seine »Ausstellung« auf 24 Plakatwänden in New York. Die Besucher im »MoMA Project Room« fanden eine Schwarzweißphotographie eines ungemachten Betts vor und eine Broschüre, in der die Adressen der Plakatwände aufgelistet waren; auf denen war immer das gleiche Photo des Betts.

Ich kann nicht verstehen, warum nicht mehr Künstler diesen Typus direkten Zugangs zum Publikum aufgreifen. Es hat etwas so Passives, Objekte in einen Raum zu stellen und abzuwarten, ob Besucher reintropfen. Künstler, die versuchen, außerhalb des konventionellen Galeriesystems zu arbeiten, setzen sich natürlich der Gefahr der Mißachtung und der Negation durch ein System aus, welches nur Dinge als »Kunst« akzeptiert, die in einer Galerie sind. Man könnte argumentieren, daß die heutige Definition von »Kunst« im Sprachgebrauch ganz präzise vom Kontext abhängig ist, und daß so »Kunst« heute ganz exakt als jedes

Objekt – oder jede Erfahrung – definiert ist, das man in der Galerieumgebung wahrnimmt. Vor einigen Jahren beklagte sich Barbara Kruger bei mir, daß, egal wieviel »Nicht-Galerie«-Kunst sie auch prozudiere – auf Plakatwänden, öffentlichen Plätzen, in Essays oder Vorträgen –, die Kritiker nur die Objekte als »ihre Kunst« werteten, die unter ihrem Namen in der Mary Boone Gallery gezeigt wurden.

Ich würde gern mehr Künstler in anderen Bereichen kultureller Produktion interviewen sehen. Ich würde gerne mehr Künstler sehen, die einen gewissen Biß haben, anstatt so selbstzufrieden zu sein innerhalb der Bedingungen, die von den idealistischen und physischen Beschränkungen der Galerieszene aufgebaut werden. Bedauerlicherweise werden zu viele Künstler gerade von den Aspekten der Galerie angezogen, von denen ich hoffe, sie würden sie abstoßend finden: ihren exklusiven und elitären Parametern. Weil Künstler einer ungeheuren emotionalen und finanziellen Unsicherheit unterliegen – vielleicht besonders in den USA, in denen öffentliche Unterstützung der Kunst praktisch nicht existiert –, ist eine erfolgreiche Galerienkarriere ökonomisch notwendig und fungiert in einem kapitalistischen System als Komponente zur Definition des »Künstlers«.

Im heutigen New York ist »Kunst« definiert als etwas, das in einer Galerie gezeigt wird, und »Künstler« als jemand, der durch eine Galerie vertreten wird. Aber mir ist aufgefallen, daß eine Menge von dem, was ich in Galerien sehe, nicht »Kunst« ist, und viele der Künstler, die von Galerien vertreten werden, keine »Künstler« sind –, und das bringt mich auf den Gedanken, daß im Galeriesystem mehr als nur ein Problem der aktuellen Kunst zu finden ist. Zu Recht könnte man fragen, was ich hier mit »Kunst« und »Künstler« bezeichne, da es scheint, beide Begriffe seien gleichermaßen in ihrer Beziehung zur Galerie definiert. Mit einer solchen Definition zufrieden zu sein bedeutet aber ein völlig materialistisches Verständnis von »Kunst«, und eigentlich hatte ich eine weniger kommerzielle und zynische Betrachtungsweise gedacht.

Eines der am weitesten verbreiteten euro-amerikanischen Vorurteile im Umfeld von »Kunst« ist, daß sie »gut« sei. Das heißt, es ist eine jener Kategorien, die normalerweise positive Konnotationen verleihen und empfangen. Tatsächlich erhalten nur wenige Signifikante in unserer Kultur (in unseren Kulturen) einen so verbreiteten Beifall wie »Kunst«, vielleicht mit Ausnahme von »Babys«. Ich interessiere mich immer noch sehr dafür, was an der »Kunst«-dran ist, das uns

erlaubt, sie als »gut« zu verstehen – aber dieses Wertesystem würde ich gerne neu definiert sehen.

Es kann gut sein, daß einige Arten der Kunstproduktion sogar eine Galerieumgebung brauchen, und sei es auch nur aus simpelsten physikalischen Gründen. Es ist zu bezweifeln, daß Jenny Holzer Ölgemälde an Telefonzellen und Häuserwände geklebt hätte, wie sie es mit ihren *Inflammatory Essays* und anderen Posterarbeiten aus den späten 70ern und frühen 80ern getan hat. Ein Ölgemälde kann außerhalb einer geschützten Umgebung nicht überleben – und möglicherweise ist genau das der Grund, warum wir es dort platzieren sollten.

Deutsch von: Thomas Herrmann

CURATE THE FUTURE, NOT THE WALLS

Laura Cottingham

A central problem for curating, and for art making, is the space we're expected to work within. The exhibition system – and this includes museums and alternative spaces as well as commercial galleries – comprises one of the most conservative aspects of contemporary art. What does it mean to put something into a bare white space and wait for people to come and look at it?

Of course, there has been a significant amount of criticism around the gallery system, and the white cube construct, since the 1960's. What perplexes me, though, is how so many artists still view »the gallery« as an ideal site. Not only are they seemingly satisfied with »the white cube«, they actually for the most part, revel in the opportunity of having their work exhibited within such a context. While I can understand the economic reasons for courting and accepting gallery representation, I don't know why more artists aren't more ambitiously seeking other places to do art. Some artists, of course, have been and are trying to take their work to a larger and more diverse audience than the gallery system accommodates. For his show at the Museum of Modern Art's Project Room during the summer of 1992, Felix Gonzalez-Torres left the gallery empty and exhibited his »show« on twenty-four billboards around the New York City area. Visitors to the MoMA Project Room found one black and white photograph, of an unmade bed, and a brochure which listed the addresses of the artist's billboards, all of

which displayed the same bed image.

I don't know why more artists aren't seeking this type of direct access to the public. There is something so passive about placing objects in a room and waiting for visitors to drop by. Of course, artists who do try to work outside of the conventional gallery system are liable to being disregarded and negated by a system which only accepts as »art« those things which are found in a gallery. It could be argued that the operative contemporary definition for the term »art« is dependent precisely on context, that »art«, today, is exactly defined as any object or experience one finds within a gallery setting. Just a few years ago, Barbara Kruger complained to me that no matter how much »non-gallery« art making she does on billboards, public places, in essays or lectures – critics usually only describe as »her art« – the objects displayed under her name at the Mary Boone Gallery.

I would like to see more artists intervening in other areas of cultural production. I would like to see artists more disraptured, not so self congratulatory, with the terms established by the dealerist and physical limitations of a gallery setting. Unfortunately, too many artists are attracted to the very aspects of the gallery which I would rather hope they found repellent: namely, its exclusionary and elitist parameters. Because artists suffer an incredible amount of emotional and financial insecurity – perhaps especially in the United States, where public funding for the arts is practically nonexistent – a successful commercial gallery career is economically necessary and, in a capitalist structure, also functions as a component of the definition of »the artist«.

In today's New York »art« is defined as that which is displayed within a gallery and »artist« as a person who is represented by a gallery. But I've noticed that a lot of what I see in galleries isn't »art« and many of the artists represented by galleries aren't »artists« – and that's what leads me to think that the gallery system is the site of more than a few of contemporary art's problems. One might wonder, rightly, what I mean by »art« and »artist« here because it might seem that both terms are quite adequately defined according to their relationship to the gallery. But to be satisfied with those definitions is to accept a completely materialist understanding of »art« and I was considering a less economic and less cynical view.

One of the most pervasive Euro-American attitudes that surrounds »art« is that it is »good«; that is, that it's one of those categories that generally give and receive positive connotations. Actually few assigna-

tions in our culture(s) receive such widespread applause except, perhaps, «babies». I'm still very much interested in what it is in «art» that allows us to understand it as «good» – but I'd like to see that valuation system re-defined.

Maybe some forms of art making even need a gallery setting, if just for the most basic physical reasons. It's

doubtful, for instance, that Jenny Holzer would have pasted oil paintings to telephone booths and building facades, as she did with her *Inflammatory Essays* and the other poster works she did in the late 70's and early 80's. An oil painting can't survive outside of a protected environment – and maybe that's just exactly why we should put it there.

It's Unfair.

Unfair – Die richtige Kunstmesse
Unfair – The real art fair

11 November 1992, 18⁰⁰ — 22⁰⁰
12 – 15 November 1992, 12⁰⁰ — 21⁰⁰
Balloni-Hallen, Ehrenfeldgürtel 88-94
5000 Köln 30. Phone 0221.5102262

Air de Paris, American Fine Arts, Atelier, Galerie Bleich – Rossi, Bruno Brunnet Fine Arts, Brian Butler / 1301, Features, Emi Fontana, Tanja Grunert / Michael Janssen, Galerie Annette Gmeiner, Pat Hearn, Marc Jancou, Galerie Jänner, Jay Joplin, Kubinski, Matthew Marks, Urs Meile, Galerie Metropol, Galerie Christian Nagel, Nordstad / Skarstedt, Maureen Paley, Aurel Scheibler, Karsten Schubert Ltd., Tom Solomon, Anne de Villepoix, Fons Welters, Ralf Wernicke:

INFORMATIONSDIENST

...AURA ROSENBERG SYLVIA BOSSU CLAUDIA HART MARIA EICHHORN KATHARINA FRITSCH CHARLINE VON HEYL NAN GOLDIN DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER ULI AIGNER VERONIQUE JOURMARD LIZ LARNER LOUISE LAWLER SVETLANA KOPYSTIANSKY ORSHI DROZDIK LISA MILROY TANIA MOURA UD HEIKE PALLANCA ANGELA BULLOCH SUSANNE HOMANN JULIA SCHER WIEBKE SIEM SHELLY SILVER DIANA BALTON GABI SENN JESSICA STOCKHOLDER ELKE KRISTUFEK KAREN KILIMNIK CARO NIEDERER MELANIE COUNSELL GISELA BULLACHER RENEE GREEN NANCY BRACHMAN DAVIDSON RIA PACQUEE JOHANNA KANDL SABINE SIEGFRIED JILL MCARTHUR MARYLENE NEGRO CATHY DE MONCHAUX ELISABETH BALLETSYLVIE BLOCHER PENELOPE GEORGIU LYDIA DONA SAM TAYLOR-WOOD ILARIA BONA NANCY SPERO SUZAN DRUMMEN TJORVEN FIGGE CHRISTIANE RICHTER CORNELIA PARKER SETON SMITH PENNY YASOUR ORIT ADAR JOANNE TOD SILVIA BÄCHLI KATHARINA KARRENBERG ALBA D'URBANO ELKE DENDA JOHANNA RODERBURG GABRIELE UND BARBARA SCHMIDT-HEINS ULRIKE GROSSARTH JESSICA DIAMOND...

Ute Meta Bauer, Tino Geissler, Sandra Hastenteufel

1992 c/o Galerie Schmitz, Kassel c/o Künstlerhaus Stuttgart
c/o Kubinski, Köln, c/o Unfair, Köln
1993 c/o Galerie Barbara Weiss, Berlin c/o Art Acker, Berlin
c/o Sheehalle, Zürich

BOOK IT NOW!

Künstlerhaus Stuttgart, Reuchlinstraße 4 b, 7000 Stuttgart 1, Tel.: 0711-61 76 52 Fax: 0711-61 31 65

MINIMAL CURATING

Frank Perlin

»Die Ausstellung ist in der Krise – die Krise beflügelt den Geist«

I CRITICISM AS CURATING

§1 Schluß mit dem Spektakulären
Vorschlag 1. Der Kurator ist kein Conièrencier.

Der Kurator ist kein Agent des Spektakulären im Bereich der Medien. Er bereichert die Gesellschaft nicht um ein Spektakel, ein zusätzliches Programm oder ein Produkt. Was die inneren Warte anbetrifft, so bietet er keine neuen Waren an, sondern fungiert als Börsenmakler, der den spektakulären Wert in eine kritische Relation umwandelt beziehungsweise die Kritik auf Grund ihrer paradoxen Natur zum allgemeingültigen Wertmaßstab erhebt.

§2 Schluß mit der Gemeinschaft
Vorschlag 2. Der Kurator handelt weder im Auftrag einer Gemeinschaft, noch ist er jemand, der eine fiktive Gemeinschaft (sei es eine Gruppe oder eine Gruppenschau) zusammenbringt.

Die Gruppenschau ist eher ein Marktinstrument, eine Marktmodalität als ein wirkliches Ausstellungskonzept. Man muß hier unterscheiden zwischen der Gemeinschaftsausstellung, einem Ort, wo sich Energien begegnen, und der Gruppenschau, einem Raum, wo Werke *zusammen ausgestellt* werden. Die Gruppenschau setzt in der Tat einen mosaik- oder kaleidoskopartigen Umgang mit der Kunst voraus, wo jeder Schritt für sich allein vollzogen wird. In dieser Hinsicht gleicht die Gruppenschau einem Bähnhaus, wo die Bruchstücke, die Einzelteile (sicherlich mit Absicht) wie in der Auslage einer Metzgerei zusammengestellt sind. Der Wunsch nach Gemeinsamkeit geht einher mit dem Wunsch nach Konsum. Aber diese Pseudo-Zusammenstellung bedeutet eine Zerteilung, eine auf die Kunst angewandte Form von Taylorismus, eine inadä-

quate Unterteilung der inneren Bewegung eines Vorgangs. Das ist, wie wenn man die Motorisierung durch das Zurschaustellen von Motorenteilen verständlich machen wollte. Letztendlich bedeutet das die Zerstückelung der Kunst. Es geht im übrigen darum, nicht eine Tendenz aufzuzeigen, einen glücklichen Konsens herbeizuführen, sondern mit Hilfe der Ausstellung kritische Gemeinschaften hervorzubringen, ein offenes Miteinander, das heißt eine spekulative Beziehung zur Gemeinschaft und nicht deren passive, wohlgefällige Reproduktion. Die Ausstellung ist Ort dieser Gemeinschaft, die sich eigentlich im Werden befindet, die sowohl der Form als auch dem Inhalt nach ein Suchen ist – eine Tangente am Rande gemeinschaftlicher Blöcke.

§3 Schluß mit den Helden
Vorschlag 3. Das, was man unter dem Ausstellungsmachen heute versteht, ist keine Aktivität in der 1. Person mehr.

Eine Ausstellung ist eine gemeinsame Angelegenheit, die der Kurator nicht vorhersehen kann. Der Kurator ist nie im vorhinein, sondern erst während des Ausstellens der Autor dessen, was er ausstellt, er ist lediglich der Vermittler von dem, was im Gange ist. Von daher ist der romantische Mythos des Visionärs eine überholte Ansicht, kultiviert von einer Konsumgesellschaft, die gierig nach neuen Produkten ist. Der Kurator nimmt diese paradoxe Stellung des »Durchkreuzwerdens« ein. Ausstellen heißt, eine Energie, die durch mich hindurchgeht, einzufangen. Der Kurator geht heutzutage weder subjektiv noch unpersönlich vor. Er ist nur der Überträger von Prozessen, die über ihn hinausgehen.

II. NOMADIC CURATING

§4 Mein Name ist Niemand
Vorschlag 4. Der Kurator hat heute die Rolle eines Umherziehenden

Seit dem »département des aigles« von Marcel Broodthaers ist der Kurator kein spezifischer Akteur mehr, kein herausragendes Subjekt in der Welt der Kunst. Die Rolle des Kurators ist nicht länger geschütztes Territorium und seine Identität von nun an unwiderruflich mobiler Natur. Durch die Rolle des nomadisierenden Kurators ist derzeit etwas Abenteuerliches im Gang, so etwas wie eine globale Umverteilung kunstspezifischer Verfahren. In diesem Sinne bedeutet Kurator sein nicht, andere zusätzliche Identitäten vorzuschlagen, sondern die Verschiebung von Identitäten zu aktivieren. Mit anderen Worten, der heutige Kurator muß diese kuratorische Verbreitung als grundlegenden Horizont der heutigen Kunst aktivieren.

§5 Immaterielle Emanzipation
Vorschlag 5. Ausstellungen zu machen ist paradoxerweise eine Disziplin des »Ballastabwerfens«.

Angesichts des Überangebots an Ausstellungen in einem Jahrzehnt explodierender Mega-Shows ist es nicht die Aufgabe des Kurators, neues Material einzubringen. Im Gegensatz zu diesem Hang zu Großveranstaltungen sollte sich die Organisation von Ausstellungen vielmehr darum bemühen, dieser *Schwerwichtigkeit* eine aktive, produktive Form des Widerstands entgegenzusetzen. Unsere Zurückhaltung gegenüber solchen »Supermarkt-Ausstellungen« liegt nicht so sehr am allzu großen Angebot, sondern an der damit verbundenen Überfülle, an der Üppigkeit, wo dieser heikle Gegenstand, der die Kunst nun einmal ist, träge und einullend wird. Zu viel Material, zu viel Objekte, zu wenig Geist. In dieser Beziehung hat die Arbeit des Kurators ihren Sinn eher in der Askese; jede Ausstellung sollte als eine Art Entschlackung betrachtet werden, als eine »In-Klammern-Setzen«, wo eine Verdichtung stattfindet, in der eine bestimmte künstlerische Idee zum Ausdruck gebracht werden

Die »Galerie parée« (die aprochando Galerie) findet an jedem ersten Montag im Monat statt. Ein Künstler oder ein Kuratorvermittler macht jeweils seine Arbeit vor, über die anschließend diskutiert wird. So fungiert die »Galerie parée« als Szenerie, wo eine Weiterentwicklung dessen, was in der Galerie nicht stattfinden kann, nämlich der Diskussion. Dadurch ist die »Galerie parée« eine immaterielle beziehungsweise *corporee Galerie»* ein Ort seiner Zustände, der reagiert für die Zeit, die darin stattfinden. Den Dialog existiert. Folgende Personen haben nach und nach die »Galerie parée« durchlaufen: Patrick Conillon, Yoon Ja & Paul Devauxeur, Pierre Giron, Julia Koehner, Bernhard Jansen, Dominique Gonzalez-Forester, Bruce Ominovic, Val Luzzato, Fabrice...

kann. Über die Objekte hinaus ist seine Arbeit eine Art Untergrundkampf, ein geistiger Guerillakrieg. Der Kurator bietet keine Objekte an, sondern lediglich Beziehungen, welche durch dieses minimale, äußerst zurückhaltende Eingreifen des Neben- und Miteinander quantitativ umverleihen und den Dingen jene Antriebskraft verleihen, die man den Geist nennt, wohlwissend, daß allein dasjenige, was Widerstand leistet, auch gleichzeitig von Dauer ist.

§6 Antriebsmomente in der Jetztzeit
Vorschlag 6. Der Kurator wie auch der Künstler besetzen nicht den Raum, sondern bewohnen die Zeit.

In einer endlos kartographierten und markierten Landschaft, wo die Wüste im Gleichschritt mit dem sich füllenden Raum wächst, wo das Vakuum sich in den Akkumulationen vollzieht, steckt der Kurator Territorien ab, die noch keine neuen Gegenden sind. Er ist kein Entdecker mehr, der neue Gebiete veräußert in einer Zeit, in der Entdecker und Vorkämpfer eins sind. Er befreit uns vielmehr vom Nimbus der Entdeckung, von der Sehnsucht nach neuen Territorien und bietet nur *andere Wechselbeziehungen zwischen den bereits bestehenden Territorien* an. Er bringt die gewohnte Kartographie der Kunst durcheinander, verwischt deren Grenzen, verteilt sie um, ohne jedoch neue zu ziehen. Er verkauft uns kein fernes verheißenes Land, sondern schafft eine Pluralität von Zwischenbereichen für den unmittelbaren Augenblick. Der Kurator verläßt die großen Räume und richtet seine gesamte Energie auf die Zeit, jene immaterielle Zone, die allein im Augenblick zutage tritt. Die Arbeit des Kurators vollzieht sich in der Achse der Zeit und verwandelt so die Kunst in eine wahrhaft zeitgemäße Wohnstätte, entkernt die Atome der »Kontemporaneität« (des Zusammenstreffens in der Zeit), schafft Ereignisse, von denen nichts als ihre Plötzlichkeit zutage tritt. Nur das, was flieht, wird bleiben. Das »Curating« ist in eine Endphase eingetreten, hat seine kritischen Punkt erreicht. So steht es am Neuanfang. Das war höchste Zeit

Deutsch von Ulla Nauer

MINIMAL CURATING

Frank Perini

«The exhibition is in a state of crisis – crises are good for the mind.»

I CRITICISM AS CURATING

§1 Criticism of the spectacular
proposition 1. The curator is not a compère.

Where the media are concerned, the curator is not a promoter of the spectacular. In the society of spectacle he does not add a diversion or entertainment, or an extra programme, or even an additional product. Where values are concerned, he does not propose other goods. Quite to the contrary, he operates like a stock-broker, who converts the value of the spectacular into something critical, or makes criticism the sole value, as a paradoxical value.

§2 Criticism of the communal
proposition 2. The curator is not a communal operator, or someone who musters a fictitious community (be it group, or group show).

The group show is more a market tool or method than a real exhibition concept. A distinction should be made here between the collective exhibition – a *hub* around which *energies rub shoulders* – and the group show – a *space where works are shown together*. The group show in fact presupposes a mosaic-like, kaleidoscopic approach to art, where each step is divided up and even devalued. In this respect, the group show is often akin to a charnel-house where (supposedly choice) bits and pieces are gathered together, as in a butcher's shop. The desire for community and the desire to consume are subtly linked. But this pseudo-assemblage is invariably the parcelling out of

a progress, a form of Taylorism applied to art, a division that is inadequate for the innermost movement of a procedure. It is like trying to grasp the driving force of an engine by displaying its spare parts. In the final analysis, it is like pulling art to bits. The fact remains that what is involved is not exhibiting a tendency and achieving a happy consensus, but, by means of the exhibition, a critical relationship to the community instead of passive and fictitious reproduction. The exhibition is this community in the pure making, whose sole form and sole possible content is that of an investigation. The exhibition is like a tangent running along the edge of communal blocks.

§3 Criticism of the visionary
proposition 3. What is nowadays meant by curating is no longer a first-person activity.

An exhibition is a collective affair where the visionary role is not played by the curator. The curator never appears at the outset, but at the intersection; he is not the author of what he exhibits, but the medium for what is at work. As such, the romantic myth of the visionary is a throwback opinion nurtured by a consumer society greedy for new products. The curator is in the paradoxical position of being «passed-through». Exhibiting is capturing an energy that passes through me. Nowadays, the curator is neither subjective nor impersonal. All he is is the conductor of processes which surpass him.

II NOMADIC CURATING

§4 My name is nobody
proposition 4. The curator, nowadays, is a roving figure.

Even since Broodthaers' «département des aigles» (=department of eagles-), the curator is no longer a specific player, an insular subject in the art world. Some time ago now, curating stopped being a territory under guard. These days, it has assumed – irreversibly – a moveable identity. Via this roving-curator figure, an adventure is currently in progress, involving a generalized redistribution of the processes which constitute art. In this sense, being a curator does not imply proposing yet other identities. Rather, it involves rousing these identity shifts. Henceforth, the curator must expedite this spread of curating as a constituent movement of art today.

§5 Immaterial emancipation
proposition 5. Paradoxically, curating is a discipline of alleviation.

In the current plethora of exhibitions, in a decade that has seen an exlosion of mega-shows, there is no need for the curator to add further material. Going against the grain of this tendency, the organization of exhibitions and shows is more akin to a form of active and productive resistance to this temptation of *gravitas*. In this respect, our spontaneous reservations in the matter of «supermarket exhibitions» resides not so much in their excessive choice, but rather in their inherent obesity, in the adipose state in which art, perforce, nods off. Too much material, not enough wit. In this sense, the meaning behind the curator's job is closer to asceticism – in so much as each exhibition can be regarded as a form of cleansing, a parenthesis in which a process of condensation is at work, in which a certain idea of art may come to the fore. The

The «Galerie parole» (lit. «Talking Gallery») takes place on the first Monday of each month. An artist or someone involved with art (critic, gallery owner, curator, etc.) presents his or her work. In this way the «Galerie parole» functions like a supplement to or development of what cannot usually happen in a gallery, namely, discussion. As such, the «Galerie parole» is an immaterial, or paradoxical gallery, a space that merely circulates and exists only for the duration of its discussion. The following have passed through the «Galerie parole»: Pignos Corlón, Yoon Ji & Paul Devakour, Renée Green, Julia Kuehler, Bernhard Joliet, Dominique Gonzalez-Foster, Braco Dimitrijevic, via Luciano Palazz.

curator's activity is minimal: exceedingly slight. He does not propose objects, but merely linkages which redistribute the ambient quantities. His job, situated on the near side of objects, is a form of underground resistance, a spiritual guerilla combat, waged in the knowledge that only that which resists is at the same time that which endures.

§6 Contemporary generators
proposition 6. Like the artist, the curator does not occupy space: he inhabits time.

In a landscape that is endlessly charted and sign-posted, where the desert increases as space fills up, where void is created in accumulations, the curator puts his initials to territories which are not yet novel provinces. He is no longer an explorer, selling off new terrain, in a period when explorers are taken for promoters. Rather, the curator frees us from the lyricism of exploration, and from the desire for new territories, and merely proposes *different relationships with existing territories*. He blurs the usual cartography of art, upsets its boundaries, and redistributes them, but without laying down new ones. Instead of promoting some impending promised land, he generates a plurality of inter-territories, for now. Today's curator is relinquishing large spaces. He is concentrating all his energy in time, in that immaterial zone erected on the honed point where things meet. Nowadays, the curator's job refers back to the axis of time, thus turning art into a truly contemporary abode, letting through here and there atoms of contemporaneity, generating events whose entire surface is their suddenness. Only what escapes remains. Curating has reached a final phase, its critical moment, when its obliteration and its beginning coincide. It was high time.

Translated from the French by Siman Plozansac

DELTACURATING

Hans-Ulrich Obrist

Die kontextuelle Annäherung – Interdisziplinarität, revisited

Ein existierender Ort, der in der Regel nicht für den Kunstkontext verfügbar ist, wird für ein bestimmtes Zeitintervall beansprucht. Dadurch sieht sich der institutionelle Ort in der Unendlichkeit der Möglichkeiten der ihn umgebenden Räume gespiegelt und ist unter dem Gesichtspunkt der Komplementarität der Räume nur noch eine von vielen Optionen.

Jetzige Diskurse gehen im Vergleich mit den 60er und 70er Jahren weniger von der Fragestellung des alternativen Raumes innerhalb des Kunstkontextes aus, stellen dafür vielmehr die Frage nach der Verschränkung von Feldern und versuchen diese kombinatorisch wirkungsvoll in Verbindung zu setzen, indem sie alle Quellen nutzen. Ein Weg liegt im Versuch, institutionsimmanent vorzugehen (Deltas von innen). Inserts in gegebene Kontexte sind ein anderer Teil der daraus resultierenden Möglichkeiten, deren Vervielfachung von einer Umstülpung eingespielter komplementärer Zuordnungen ausgeht, womit sich das passive Warten auf die richtigen Räume und Orte auflöst (Deltas nach außen).

Die Küche und die Bibliothek – Der Betrachter als Komplize

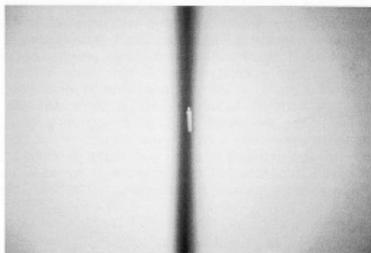
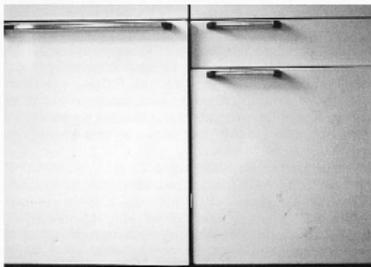
In der kontextuellen Annäherung verdoppelt sich der Blick. Zuerst scheinen sich die Erwartungen zu bestätigen, vielleicht handelt es sich um eine weitere Orts-spezifität oder wieder um die Aneignung: Inneres nach außen tragen und umgekehrt. Eventuell übt die Annäherung das momentane Verschwinden der Intervention in einer gegebenen Situation, deren Funktionsfähigkeit erhalten bleibt (die Küchenausstellung wie auch die Ausstellung von Christian Boltanski in der Stiftsbibliothek St.Gallen sind so angelegt, daß man in einer Situation steht, die man genauso vorfinden könnte). »Schlimm ist, daß die Betrachter keine passionierten Leute oder Komplizen mehr sind, sondern Vermittler im Sinne von Personen, die eine Funktion ausüben, für die sie sich nicht engagieren, eine Funktion, die maschinell beziehungsweise mechanisch ist.« (Paul Virilio im Gespräch mit H.-U.O., Jahressring 38, München 1991)

Die Hauptfunktionen der Ausstellungsorte bleiben während der zeitlich begrenzten Intervention aufrechterhalten. So läßt sich Christian Boltanskis Ausstellung in der Stiftsbibliothek zum Beispiel auf den Kontext einer

stark besuchten Sammlung alter Handschriften ein. Sein Display nähert sich den vorgegebenen institutionellen Präsentationsformen an (Vitrine, Beschriftung, Postkartenkatalog).

»Wenn ich diese Art von Manifestation vorbereite, versuche ich nicht, dem Ort entgegenzuwirken, sondern vielmehr ihn zu unterstreichen, seine Spezifität zu zeigen, es ist wie eine Art von Collage, in der sich meine Aktivität neben eine Atmosphäre stellt, in der die affektiv beladenen Objekte aus dieser Annäherung eine Emotion herausholen.« (Christian Boltanski)

Eine Küchenausstellung in St.Gallen, mit Christian Boltanski, Felicité, Bruly-Gaoudar, Hans-Peter Feldmann, Peter Fischli/David Weiss, Paul-Armand Getta, C.O. Povelgin, Roman Signer, Juli – September 1991



Christian Boltanski, Kerzo, 1991, Küchenausstellung

Zur Differenzenausstellung

Seit Bilderstreit und Metropolis gilt die Frage der Großausstellung allenthalben als unlösbar. Der Ausstellungstypus, dem es zeitweise gelang, als ein Zeichen der Zeit die in einem bestimmten Intervall stärksten Positionen versammeln zu können, setzte neben dem Informations- und Neuigkeitswert immer auch ein Ereignis der Konzepte. Zur zeitlichen Komponente gesellte sich der Begriff des Zeitnisses, das die Anziehung der Kunst für das Chaos, das sie ja gerade bekämpft, erst tragfähig macht. Deleuze/Guattari bemerken zur Ablösung des Konzepts: »Si un concept est meilleur que le précédent c'est parce qu'il fait entendre de nouvelles variations et de résonances inconnues, opérés des découpages insolites, apporte un événement qui nous survole« (Deleuze/Guattari, Qu'est-ce que la Philosophie, Paris 1992, S. 32). Aus der Bewegung in einem unbekanntem Resonanzraum entstehende Ausstellungsstrukturen stützen die Kunst im Kampf gegen die »Klischees der Meinung« (Deleuze/Guattari). Das Perpetuieren von Ausstellungsstrukturen hingegen läuft Gefahr, zur reinen Kommunikationsstrategie zu verkommen.

Paradoxerweise treffen sich derzeit die allgegenwärtige Forderung nach Kommunikation und die gleichzeitige Vereinzelung und Aufsplitterung in Einzelpositionen, die global zu beobachten sind. Das Auftauchen vieler Städte bzw. Einzugsgebiete, die den Anspruch erheben, EIN Zentrum zu sein, haben zum ersten Mal in diesem Jahrhundert das Rennen um DAS Zentrum zeitweilig in den Hintergrund gedrängt. Es ist bekannt, daß bewegliche Strategien, die aus einer skeptischen, ja pessimistischen Haltung hervorgehen, in der Kunst der letzten Jahrzehnte als Versuche um das letzte Werk in ein Spannungsfeld zur Unmöglichkeit desselben getreten sind.

Im Spannungsfeld zur Vereinzelung der Positionen scheint es heute möglich, die Praxis der Großausstellung zu verifizieren. Der Produktionsprozeß kann die vielfältigen Realitäten wie auch die Rezeption des Werkes reflektieren und vice versa. Doch in der Anerkennung der Differenz im Werksystem and/or stellen sich unsere Basiswerte nicht in Frage – Differenzdiskurse beschränken sich auf Gegenüberstellungen oder, bestenfalls, den Versuch, Gegensatzpaare aufzulösen. Für uns von Interesse kann jedoch nur ein Transfer sein, der die Institutionalisierung des anderen verläßt. An die Stelle allgegenwärtiger uni-lateraler Übertragungen (mittels Aneignung bzw. simultaner Verwertung) tritt der Versuch, eine Kontinuität als bilaterale räumliche Verschiebung zu orten.

Robert Walser

Von den Werken Robert Walsers geht eine Atmosphäre aus, welche herrührt von dem Blick, mit dem er das Beiläufige betrachtet. Hinzu kommen die Brüche im linearen Verlauf des Diskurses, die sich im Fehlen einer durchgehenden Handlungsabwicklung äußern – im Fehlen einer verknüpfenden Handlung, deren Konturen man erkennen könnte. Ausweiten und vertiefen. Im Akt des Schreibens entfällt sich das Beiläufige. Auftretende Abschweifungen im Werk gehen einher mit der Aufforderung, Verbindungen herzustellen, die den Leser dazu bringen, sich mit dem Protagonisten zu verbinden. Betritt der Leser das Buch ebenso, wie er es verläßt?



Fabrice Hybert, Exursion, 1992, Robert Walser Museum

Das »Ich« des Erzählers verstrickt sich in Widersprüchlichkeiten, spiegelt sich selbst in anderen Verwicklungen des Berichts wider, wo die Geschichte den Diskurs der Personen erweitert, ja sogar an seine Stelle tritt.

Wie bei Kafka und Pessoa, den beiden anderen Meistern der Tiefe, die in der Beobachtung des Unbedeutenden, des Immergleichen zutage tritt, bleibt das Unausprechliche, das Nichtgreifbare, das Beunruhigende im konstanten Fluß der Beschreibungen vertrauter Handlungen verborgen.

Das Wahrnehmbare verbirgt sich hinter dem Nicht-wahrnehmbaren, die Absicht hinter einer fehlenden Absicht, die Emotion hinter der Zurückhaltung eines äußerst trockenen Realismus.

Die miniaturartige Schilderung der »Mikrogramme« erschwert den Akt des Schreibens. »Auch diese äußerliche Eigenart deckt sich mit formalen Konstituenten der Walserschen Spätprosa, ihrer zügellosen Rei-

hung von Einfällen und Assoziationen, die sich Einheitsvorstellungen vom Ende eines Blattes als von der Strenge eines Formgesetzes gebieten läßt.“ (Werner Morlang) Diese Grenzen und diese Hindernisse, welche sich der Autor in seiner Beschreibung selbst als Gefängnis auferlegt, können die Freiheit in sich bergen.

Seit März 1992 wird die erste Ausstellung des Robert Walser Museums gezeigt

(Pöbel z. Krone Gais, Dorfplatz, CH-9050 Gais, Tel.: CH-71-801 137)

Ausstellungsorganismen

in der Valais: Roman Signer (Juni), Jidé-Jacques Tullier (Juli), Fabrice Hybert (August),

Hugo Suter (September), Peter Dreher (ab Ende September), Alex Hamilton, Heinz

Zobenberg (anschließend), im Restaurant: Thomas Ruff (Juni – September)

in: Sommer 16

vom französischen Originaltext zurück ins Deutsche übersetzt von Uta Nussler



Thomas Ruff, Zeitungsphoto, Robert Walser Museum, Restaurant

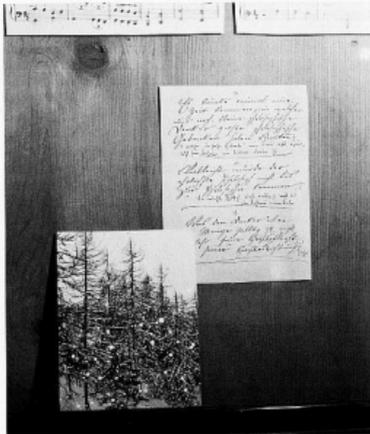
Gerhard Richter Sils

Während Gerhard Richters regelmäßigen Sils-Aufenthalten entstehen immer wieder Photos, die, vereinzelt übermalt, in den Bilderfundus »Atlas« eingehen oder, wie in dieser Ausstellung im Nietzsche-Haus in Sils, als autonome Werke gezeigt werden.

In den übermalten Photos verbinden sich Realitäts-ebenen der Photographie mit Realitätsebenen der Malerei, wobei sich das Begriffspaar realistisch (bezüglich der photographisch abbildenden Ebene) und abstrakt (bezüglich der ungegenständlichen Übermalung) durch die Auflösung bildimmanenter Kategorien als redundant erweist.

In diesen Photos zeigt sich eine Parallelität dieser beiden Formen malerischer Praxis, die auf das simultane Vorhandensein von scheinbar widersprüchlichen Werkgruppen und Bildserien in Richters gesamtem Werk verweist.

Ausgangspunkt – »Croukoll Videos Pictas« in: Buch zur Ausstellung »Gerhard Richter SILS«, Juli 1992 bis März 1993, Nietzsche-Haus Sils-Maria, CH-7514 Sils-Maria, Schweiz



Gerhard Richter, Larat, Nietzsche Haus

DELTA CURATING

Hans-Ulrich Obrist

Contextual approximation – interdisciplinarity revisited

An existing place, which is usually not at the disposal of the art context, is used for a certain time interval. Thus, the institutional place sees itself reflected in the infinitude of possibilities of the surrounding spaces and is just one of many options under the aspect of the complementarity of spaces.

As already happened in the late 60's and in the first half of the 70's, art is abandoning the framework set down by institutions. The present discourses are not so much concerned with the alternative space within the art context as with the question of the crossing of fields and the attempt to connect these combinations effectively by making use of all the sources. One method is in the attempt to proceed immanently within



Christian Boltanski, Archives de la Bibliothèque 1969-1991, Stiftsbibliothek St. Gallen

the institution (deltas from within). Inserts to given contexts are another part of the possibilities which result from that: their multiplication results from an inversion of well-established complementary allocations, and thus the passive waiting for the right spaces and places is resolved (deltas facing outwards).

The kitchen and the library – the viewer as accomplice

In the contextual approximation, the viewer's gaze is doubled. At first, his expectations appear to be confirmed; perhaps it is a question of further local specification or of the appropriation: carrying inner things outside and the other way around. Perhaps the approximation results in a given situation whose functioning ability remains (the kitchen exhibition as well as the exhibition by Christian Boltanski in the chapter library in St. Gallen are arranged such that one is standing in a situation which one could actually find). *«It is dreadful that viewers are no longer passionate people or accomplices, but rather agents in the sense of persons who carry out a function for which they do not involve themselves, a function which is done by a machine, that is to say, mechanically.»* (Paul Virilio in conversation with H.-U.O., Jahresring 38, Munich, 1991)

The main functions of the places of exhibition are maintained during the intervention whose time is limited. Thus, Christian Boltanski's exhibition in the chapter library, for example, becomes involved with the context of a much-frequented collection of old manuscripts. His display approaches that of the given, institutional forms of presentation (showcase, captions, catalog of postcards).

«When I prepare this kind of manifestation, I don't try to work against the place, but rather to underline it, to show its specificity; it is like a kind of collage in which my activity is placed next to an atmosphere, in which the affectively laden objects extract emotion from this proximity.» (Christian Boltanski)

A Kitchen Exhibition in St. Gallen, with Christian Boltanski, Frédéric Bussy-Bouabre, Hans-Peter Feldmann, Peter Fischli & David Weiss, Paul-Armond Gotsis, C.O. Paeffgen, Roman Signer, July – September 1991

Differential exhibition

Ever since the »Bilderstreit« and the »Metropolis« exhibitions, the question of the large-scale exhibition has been thought to be insolvable everywhere. The type of exhibition which sometimes succeeded in congregating the strongest positions within a certain

interval as a sign of the times always placed an event of concepts alongside its informational and novelty value. The time component is accompanied by the concept of the event and it is this which serves to strengthen the attraction of art for the chaos against which it is fighting. Deleuze/Guattari note with respect to the replacement of the concept: *«Si un concept est meilleur que le précédent c'est parce qu'il fait entendre de nouvelles variations et de résonances inconnues, opérés des découpages insolites, apporte un événement qui nous survient»* (Deleuze/Guattari, *Qu'est-ce que la Philosophie*, Paris 1992, p. 32).

Exhibition structures which are created from the movement within an unknown resonant space support art in its fight against «clichés of opinion» (Deleuze/Guattari). On the other hand, the perpetuation of exhibition structures runs the risk of degeneration to a pure communication strategy. Paradoxically, one can observe at present an intersection of the omnipresent demand for communication and the simultaneous thinning out and fragmentation into individual positions and this development can be observed on a global scale. The emergency of many cities or areas which claim to be ONE centre has for the first time in this century pushed the race for THE centre into the background. It is well-known that flexible strategies stemming from a skeptical, even pessimistic attitude have resulted in a field of tension between the last work of art and the impossibility of creating one. Within the field of tension leading to the thinning out of positions, it appears to be possible today to verify the practice of the large-scale exhibition.

The process of production can reflect a work's varied realities as well as its reception and vice versa. However, by recognizing the difference in the work system of others, our basic values are not put into question – discourses on differences are limited to comparisons or, at best, to the attempt to do away with opposites. However, the only transfer that can interest us is the one which abandons the institutionalisation of the other. Instead of omnipresent, unilateral transferences (by means of appropriation or simultaneous utilization), the attempt is made to locate a continuity as a bilateral, spatial displacement.

Robert Walser

Robert Walser's works emanate an atmosphere created by his way of looking at subsidiary objects. Adding ruptures in the linearity of the discourse, they can be seen in the absence of a continued development of action – in the absence of a reference to a sequence of action whose shape one can define. Enlarging and deepening.

During the act of writing, the accessory is displayed. The appearance of digressions in the work is accompanied by an urging to re-establish ties, which indirectly leads the reader to resume his involvement with the protagonist. Doesn't the reader enter into the book just as much as he gets out of it?



Jean-Jacques Rullier, 10 Promenades pour Robert Walser, 1992, Robert Walser Museum

The «I» of the narrator becomes involved in contradictions, it reflects himself in the other links of narration, where the story enlarges the discourse of characters, and even acts as a substitute for it.

As in the works by Kafka and Pessoa, the two other masters of disclosed profundity in the observation of the insignificant, of the ever-alike; the indescribable, the elusive, the disquieting remain hidden by the constant flow of descriptions of familiar activities.

The perceptible remains hidden behind the imperceptible, the intention behind an absence of intention, the emotion behind the restraint of a very dry realism.

The tiny graphics of the «Microgrammes» makes the act of writing difficult. *«This external particularity also corresponds to the formal components of Walser's prose in his last works, to his unrestrained accumulation of ideas and of associations which let a concept be asserted more by the end of a sheet than by the strictness of a formal rule.»* (Werner Morlang)

These limits and obstacles, the prison of the draft imposed by the author on himself, can conceal freedom.

The first exhibition of the Robert Walser Museum as of May, 1992

(Hôtel / Kleine Gasse, Dorfplatz, CH-9056 Gais, Switzerland, Tel.: CH-71-891 137)

Exhibition Program:

in the show-case: Roman Signer (June), Jean-Jacques Rullier (July), Fabrice Hybert (August), Hugo Suter (September), Peter Dreier (from end of September), Alastair Hannan, Herma Zuberog (following), in the restaurant: Thomas Ruff (June – September)

in Sorrairie (6)



Nietzsche Haus, Sils Maria

Gerhard Richter Sils

During Gerhard Richter's regular stays in Sils, photos are created which are repainted here and there and which are part of the collection of paintings «Atlas» or, as in this exhibition in the Nietzsche house in Sils, are shown as autonomous works.

In the repainted photos, levels of reality of photography are connected to levels of reality of painting, whereby the concepts realistic (with respect to the photographic level of depiction) and abstract (with respect to the nonrepresentational repainting) turn out to be redundant due to the dissolution of categories immanent to painting.

In these repainted Photos, there is a parallelism of these two forms of painterly practice, which refers to the simultaneous existence of seemingly contradictory groups of works and series of paintings in Richter's entire oeuvre.

Extract from «Circulus Vitaeus Pictus» in: «Gerhard Richter SILS», book for the exhibition, July 1992 – March 1993, Nietzsche house Sils-Maria, CH-7514 Sils-Maria, Switzerland



Gerhard Richter, Piz Roseg, Nietzsche Haus

translated from the German and the French by Joy Fischer

VOM ENDE DER KUNSTAUSSTELLUNG UND AUSSTELLUNGSKUNST

MICHAEL LINGNER

DIE KUNST BEFREITE SICH AM ANFANG DES 19. JAHRHUNDERTS AUS IHREN KIRCHLICHEN, HÖFISCHEN UND STÄNDISCHEN FUNKTIONSZUSAMMENHÄNGEN. DIE PRODUKTION UND REZEPTION VON KUNST ZOG SICH AUS DEM ÖFFENTLICHEN LEBEN IN DIE ABGESCHIEDENHEIT DER ATELIERE UND MUSEEN ZUHÜCK. AUTONOME KUNST HATTE NUR GANZ SPEZIELLE ORTE, AN DENEN SIE SICH ZEIGEN LIESS. DIE ALS »WHITE CUBES« EINGERICHTETEN AUSSTELLUNGSRÄUME DIENTEN NICHT NUR ZUR ABSCHIRMUNG GEGEN AUSSERKÜNSTLERISCHE EINFLÜSSE, SONDERN HATTEN AUCH DIE FUNKTION, DIE EINZELNEN WERKE WEITESTMÖGLICH VONEINANDER ZU ISOLIEREN.

INZWISCHEN IST DIE KUNST ZU EINEM SYSTEM IN DER GESELLSCHAFT GEWORDEN, UND DER GEGENSATZ ZWISCHEN BEIDEN EXISTIERT IN SEINER ALTEN FORM NICHT MEHR. HEUTE IST DIE GESELLSCHAFTSFERNE DER KUNST, IHR VERSUCH, SICH DER GESELLSCHAFT GEGENÜBER ZU VERSELBSTÄNDIGEN, VÖLLIG ILLUSIONÄR. KUNST KANN IHRE EIGENART NUR NOCH INNERHALB DER GESELLSCHAFT AUSBILDEN UND ENTFALTEN. DIE ENTSTEHUNG VON KUNST VERLAGERT SICH DARUM IN DIE GESELLSCHAFTLICHE KOMMUNIKATION.

ES GIBT NUN KEINEN RAUM MEHR, DER GENERELL FÜR DAS AUSSTELLEN VON KUNST PRÄDESTINIERT WÄRE. DIE KUNST IST ORTLOS GEWORDEN UND MUSS PRINZIPIELL ÜBERALL STATTFINDEN KÖNNEN. DIE GESAMTE ÖFFENTLICHKEIT IST ZUM RAUM DER KUNST GEWORDEN. IHR BLEIBT NUR DIE WAHL ZWISCHEN VERSCHIEDENEN ÖFFENTLICHKEITEN MIT IHREN JE EIGENEN KOMMUNIKATIONSBEDINGUNGEN. KUNST LEBT HEUTE NICHT MEHR IN DEN WERKEN, SONDERN DURCH DIE KOMMUNIKATION ÜBER DIE PRODUKTIONEN, DIE WERKE GENANNT WERDEN.

DEM »KUNSTWERK« KOMMT DANN DIE FUNKTION ZU, KOMMUNIKATION ZU INITIIEREN, IN GANG ZU HALTEN UND IHR EINEN GEMEINSAMEN OBJEKTBEZUG ZU GEBEN. SO ORGANISIERT DAS »WERK« DIE BETEILIGUNG AN DER KOMMUNIKATION, REDUZIERT DEREN BELIEBIGKEIT UND REGULIERT DIE ERWARTUNGEN DER KOMMUNIKATIONSTEILNEHMER. VORAUSSETZUNG FÜR DEN FORTBESTAND DER KUNST IST DAS DAUERENDE GESCHEHEN VON KOMMUNIKATION, UND DAZU BEDARF ES DER WERKE. INDES – SO NIKLAS LUHMANN – GIBT ES DIESE NUR, »WENN UND SOWEIT MIT MÖGLICHKEITEN DER KOMMUNIKATION ÜBER SIE GERECHNET WERDEN KANN«. INSOFFERN MUSS IN DER KUNST »NUR NOCH KOMMUNIKATION FUNKTIONIEREN«, WÄHREND »ALLES WEITERE IN DEN ZWEITEN RANG EINER DAFÜR NOTWENDIGEN BEDINGUNG Versetzt wird«.

DEM ENTGEGEN GEHT DIE HERRSCHENDE AUSSTELLUNGSPRAXIS NACH WIE VOR DAVON AUS, DASS DAS KUNSTHAFT UNMITTELBAR VON DEN SPEZIFISCHEN EIGENSCHAFTEN EINES MATERIALIEN TRÄGERS

ABHÄNGT. INSOFFERN WIRD DIE PRODUKTION VON KUNST ALS DAS HERVORBRINGEN SOLCHER ÄSTHETISCHEN TRÄGER AUFGEFASST. DARAUF BERUHT DIE VORSTELLUNG, DASS KUNST GARANTIERT AUCH DORT GESCHIEHT, WO ENTSPRECHENDE TRÄGER IN ÄSTHETISCHER ABSICHT GEZEIGT WERDEN. DIE AUSSTELLUNG WIRD ALS EINE EINRICHTUNG BEGRIFFEN, VON DER DIE ANDERNORTS PRODUZIERTE KUNST LEDIGLICH RE-PRODUZIERT UND DAMIT IN EINEM GEWISSEN SINN RE-PRÄSENTIERT WIRD.

DOCH KUNST IST HEUTE NICHT MEHR ONTOLOGISCH ALS EINE MATERIAL FIXIERTE UND EWIG EXISTIERENDE ÄSTHETISCHE SUBSTANZ, DIE »WERK« GENANNT WIRD, ZU DENKEN. STATT VON IHRER NATURGEBENHEIT IST VON EINER GESELLSCHAFTLICH-KOMMUNIKATIVEN MACHBARKEIT DER KUNST AUSZUGEHEN. VON DAHER HAT SICH DAS BISHERIGE KONZEPT DER AUSSTELLUNG ALS EINES REPRODUZIERENDEN UND DOKUMENTIERENDEN APPARATES ÜBERLEBT. DA HILFT ES AUCH NICHTS, WENN AUSSTELLUNGSMACHER DIESE ANTIQUIERTHEIT DURCH DEN PROGRAMMATISCH FORCIERTEN EINSATZ IHRER INTUITION ZU KOMPENSIEREN VERSUCHEN; GANZ IM GEGENTEIL ERBRINGT DER APPARAT NUR EINE UM SO GERINGERE REPRODUKTIONS- UND DOKUMENTATIONSLEISTUNG.

WENN DIE MATERIALISATIONEN DES KÜNSTLERS KEINE »WERK«-FUNKTION MEHR HABEN, SONDERN SYSTEMTHEORETISCH ALS PROGRAMM VON KOMMUNIKATION AUFZUFASSEN SIND, KANN DAS, WAS KUNST SEIN SOLL, ALLEIN ALS VERMITTLUNGSPROZESS ENTSTEHEN. ALLE DAMIT ZUSAMMENHÄNGENDEN FORMALEN ENTSCHEIDUNGEN SIND IM HINBLICK AUF DIE ERMÖGLICHUNG SPEZIFISCHER KOMMUNIKATION ZU TREFFEN. SOWEIT DAS GESCHIEHT, LÄSST SICH KEINE PRINZIPIELLE UNTERSCHIEDUNG ZWISCHEN DER FORM DES »WERKES« UND SEINER VERMITTLUNGSFORM MEHR MACHEN. IM GEGENSATZ ZU DEM BLOSS REPRODUZIERENDEN CHARAKTER DER BISHER ALS VERMITTLUNGSFORM FUNKTIERENDEN AUSSTELLUNG, BEDARF ES NUN ÜBERALL DORT, WO SICH KUNST EREIGNEN SOLL, EINER KOMMUNIKATIONSGENERIERENDEN GESAMTSTRUKTUR.

KUNST EXISTIERT ALLEIN ALS DIESER VERMITTLUNGSZUSAMMENHANG. DER ORT EINER SO VERSTANDENEN VERMITTLUNG IST ALS PRODUKTIONSSTÄTTE, UND ALLE BETEILIGTEN SIND ALS PRODUKTIVKRÄFTE DER KUNST ZU VERSTEHEN. DIE KÜNSTLERISCHE QUALITÄT IST DANN ABHÄNGIG VON DER QUALITÄT DER KOMMUNIKATIONEN UND DARUM, STATT ALLEIN VOM KÜNSTLER, VON ALLEN KOMMUNIKATIONSTEILNEHMERN ZU VERANTWORTEN. WIE DER LAIE, SO WIRD INFOLGEDESSEN AUCH DER PROFESSIONELLE VERMITTLER SELBST ZUM KÜNSTLER – JEDENFALLS IN DEM SINN, DASS ER BESTIMMTE KÜNSTLERISCHE TEILFUNKTIONEN ÜBERNIMMT.

DAMIT IST FREILICH KEINESWEGS DIE FATALE PRAXIS GEMEINT, DASS ER DIE EINZELNEN ÄSTHETISCHEN TRÄGER ALS EINE ART ÜBERKÜNSTLER NACHTRÄGLICH ZUR WERKARTIGEN MAKROSTRUKTUR EINER AUSSTELLUNG ARRANGIERT. VIELMEHR SIND DIE KÜNSTLERISCHEN TEILFUNKTIONEN JEWEILS SO AUSZU-

DIFFERENZIEREN UND DERART AUF EINANDER ZU BEZIEHEN, DASS ES ZU EINEM SYSTEMISCHEN ZUSAMMENWIRKEN DER FÜR DIE KUNSTKOMMUNIKATION ENTSCHEIDENDEN FAKTOREN KOMMT. DIE DABEI NOTWENDIGEN MATERIALISATIONEN FUNGIERTEN ALS ORGANISATIONSFORMEN FÜR KOMMUNIKATIVE PROZESSE, IN DENEN ES UM ÄSTHETISCHE PRÄFERENZBILDUNG GEHT.

AUS DIESEN ÜBERLEGUNGEN FAKTISCHE KONSEQUENZEN ZU ZIEHEN UND STRATEGIEN ÄSTHETISCHEN HANDELNS FÜR DIE KOMMUNIKATION ZWISCHEN KÜNSTLERN, LAIEN UND KUNSTPROFESSIONELLEN ZU ENTWICKELN, IST NICHT SACHE DER THEORIE. ABER EINIGE WEITERE GRUNDLEGENDE GESICHTSPUNKTE FÜR DIE PRAXIS LASSEN SICH BENENNEN:

1.: WENN KUNST ALLEIN IM VOLLZUG VON KOMMUNIKATION MÖGLICH IST, MUSS DER ZIRKEL EXTREMER SELBSTBEZÜGLICHKEIT, WIE SIE FÜR DIE AVANTGARDEKUNST BESTIMMEND WAR, DURCHBROCHEN WERDEN. STATT NUR AUF DIE PLAZIERUNG IM IMAGINÄREN MUSEUM ZU REFLEKTIEREN, HAT SICH DER GESAMTKOMPLEX KÜNSTLERISCHER PRAXIS AUF DIE REALEN BEDINGUNGEN ZU BEZIEHEN, UNTER DENEN SICH KUNST VERMITTELT. DAZU GEHÖRT ES ZUM BEISPIEL, BESTIMMTE ORTE ODER PERSONEN UND ANDERE SPEZIFISCHE KOMMUNITIVE GEGEBENHEITEN IN DAS KÜNSTLERISCHE KONZEPT EINZUBEZIEHEN. DURCH SOLCHE FREMDREFERENZEN IST DIE HERMETIK AUTONOMER KUNST ÜBERWINDBAR. ANKNÜPFUNGSPUNKTE FÜR KOMMUNIKATION ERGEBEN SICH UMSO EHER, JE MEHR DIE KOMMUNIKATIONEN AUCH ÜBER GEEIGNETE ALLTÄGLICHE GEBRAUCHSZUSAMMENHÄNGE LAUFEN. KÜNSTLERISCHE FORMUNG ERSCHÖPFT SICH NICHT MEHR DARIN, FIKTIONALE UND »REALE REALITÄT« UNTERSCHIEDBAR ZU MACHEN.

2.: SOLANGE KUNST WEITER IN AUSSTELLUNGEN STATTFINDET UND SICH NICHT DURCH KOMMUNIKATIVE ZUSAMMENHÄNGE VERMITTELT, HAT IHRE POSTAUTONOME PERIODE NOCH NICHT WIRKLICH BEGONNEN. SOLL DER PARADIGMENWECHSEL VON DER AUTONOMEN ZU KOMMUNIKATIVEN KUNST GELINGEN, MAG ES EIN ERSTER SCHRITT SEIN, DIE KOMMUNIKATION ZWISCHEN DEN »WERKEN« ZU ENTWICKELN. DENN IN AUSSTELLUNGEN GEHÖREN ZU DEN ENTSCHEIDENDEN REALEN BEZUGSGRÖSSEN EINES »WERKES« DIE ES UMGEBENDEN ANDEREN »WERKE«. DIE AUSBILDUNG SPEZIFISCHER BEZIEHUNGEN UNTER IHNEN WIRD UMSO WAHRSCHEINLICHER, WENN DIE »WERKE« ERST IM PROZESS DER KÜNSTLERISCHEN KOMMUNIKATION GESCHAFFEN WERDEN. DIE FORM DER WERKE GEHT DABEI AUS DER FORM HERVOR, WELCHE DIE KÜNSTLER FÜR IHRE INTERNE KOMMUNIKATION FINDEN. SO WERDEN LETZTLICH KOMMUNIKATIONSFORMEN AUSGESTELLT, DIE ALS MEDIUM FUNGIERTEN FÜR DIE BEOBACHTUNG UND TEILNAHME AN KOMMUNIKATION.

3.: WIE ANDERS SOLL KUNST MÖGLICH SEIN, WENN ES KEINEN DIREKTEN AUSTAUSCH ZWISCHEN MATERIE UND BEWUSSTSEIN, NOCH ZWISCHEN VERSCHIEDENEN BEWUSSTSEINSSYSTEMEN GIBT?

ABOUT THE END OF THE ART EXHIBITION AND EXHIBITION ART

MICHAEL LINGNER

IN THE EARLY 19TH CENTURY ART LIBERATED ITSELF FROM ITS ECCLESIASTICAL, COURT AND CORPORATIVE FUNCTIONAL CONTEXTS. PRODUCTION AND RECEPTION OF ART WITHDREW FROM PUBLIC LIFE INTO THE SECLUSION OF STUDIOS AND MUSEUMS. AUTONOMOUS ART HAD ONLY VERY SPECIAL PLACES IN WHICH TO SHOW ITSELF. EXHIBITION GALLERIES SET UP AS »WHITE CUBES« DID NOT SERVE ONLY TO SCREEN OFF NON-ARTISTIC INFLUENCES, THEY ALSO ISOLATED INDIVIDUAL WORKS FROM EACH OTHER AS MUCH AS POSSIBLE.

IN THE MEAN TIME ART HAS BECOME A SYSTEM IN SOCIETY, AND THE CONTRAST BETWEEN THE TWO DOES NOT EXIST ANY MORE IN ITS OLD FORM. TODAY ART'S DISTANCE FROM SOCIETY, ITS ATTEMPT TO MAKE ITSELF INDEPENDENT AS FAR AS SOCIETY IS CONCERNED, IS COMPLETELY ILLUSORY. ART CAN SHAPE AND DEVELOP ITS OWN PARTICULAR NATURE ONLY WITHIN SOCIETY. THUS ART-CREATION SHIFTS INTO SOCIAL COMMUNICATION.

BUT THERE ARE NO LONGER SPACES THAT MIGHT BE CONSIDERED GENERALLY PREDESTINED FOR EXHIBITING ART. ART HAS BECOME PLACELESS, AND MUST IN PRINCIPLE BE ABLE TO HAPPEN EVERYWHERE. THE WHOLE OF THE PUBLIC SPHERE HAS BECOME A SPACE FOR ART. ALL THAT REMAINS OPEN TO ART IS TO CHOOSE BETWEEN VARIOUS PUBLIC SPHERES, EACH OF WHICH HAS ITS OWN CONDITIONS FOR COMMUNICATION. TODAY ART NO LONGER LIVES IN WORKS, BUT THROUGH COMMUNICATION ABOUT PRODUCTIONS CALLED WORKS.

THE »WORK OF ART« THEN ACQUIRES THE FUNCTION OF INITIATING COMMUNICATION, KEEPING IT GOING AND GIVING IT A JOINT OBJECT-RELATIONSHIP. THIS IS HOW THE »WORK« ORGANIZES INVOLVEMENT IN COMMUNICATION, REDUCES ITS RANDOM QUALITY AND REGULATES THE EXPECTATIONS OF THOSE INVOLVED IN COMMUNICATION. IF ART IS TO CONTINUE TO EXIST IT IS ESSENTIAL THAT COMMUNICATION PERSISTS, AND TO THIS END IT NEEDS WORKS. HOWEVER – NIKLAS LUHMANN SAYS – THESE ONLY EXIST *»IF AND TO THE EXTENT THAT CALCULATIONS CAN BE MADE ABOUT THEM«*. IN THIS RESPECT *»COMMUNICATION IS THE ONLY THING THAT STILL (HAS TO) FUNCTION«*. IN ART, WHILE *»EVERYTHING ELSE IS SHIFTED INTO THE SECOND RANK OF A CONDITION THAT IS NECESSARY FOR IT«*.

IN CONTRAST WITH THIS, CURRENT EXHIBITION PRACTICE CONTINUES TO WORK ON THE BASIS THAT ARTISTIC ESSENCE IS DIRECTLY DEPENDENT ON SPECIFIC QUALITIES OF A MATERIAL CARRIER. TO THIS EXTENT, ART PRODUCTION IS PERCEIVED AS BRINGING SUCH AESTHETIC CARRIERS INTO BEING. THIS IS ALSO THE BASIS OF THE NOTION THAT ART IS GUARANTEED TO OCCUR IN PLACES WHERE APPROPRIATE CARRIERS ARE SHOWN WITH AESTHETIC INTENTION. EXHIBITIONS ARE UNDERSTOOD TO BE INSTITUTIONS

BY WHICH ART THAT HAS BEEN PRODUCED ELSEWHERE IS SIMPLY RE-PRODUCED AND THUS IN A CERTAIN SENSE RE-PRESENTED.

BUT ART TODAY IS NOT TO BE THOUGHT OF ONTOLOGICALLY AS A MATERIALLY FIXED AND ETERNALLY EXISTING AESTHETIC SUBSTANCE CALLED A «WORK». RATHER THAN WORKING ON ITS NATURAL CONDITION, ART SHOULD BE APPROACHED ON A BASIS OF SOCIAL-COMMUNICATIVE FEASIBILITY. FOR THIS REASON THE PREVIOUS CONCEPT OF EXHIBITIONS AS A REPRODUCING AND DOCUMENTING APPARATUS HAS HAD ITS DAY. IT ALSO DOES NOT HELP IN THIS CONTEXT IF EXHIBITION ORGANIZERS TRY TO COMPENSATE FOR OUTDATEDNESS OF THIS KIND BY PROGRAMMATICALLY FORCED INTUITIVE INTERVENTIONS; THE ABSOLUTE OPPOSITE IS THE CASE: THE APPARATUS PRODUCES EVEN MORE SCANTY REPRODUCTION AND DOCUMENTATION PERFORMANCE.

WHEN AN ARTIST'S MATERIAL MANIFESTATIONS NO LONGER HAVE A «WORK» FUNCTION, THEN SOMETHING INTENDED AS ART CAN COME INTO BEING ONLY AS A PROCESS OF COMMUNICATION. ALL THE FORMAL DECISIONS ASSOCIATED WITH THIS ARE TO BE MADE WITH A VIEW TO ENABLING SPECIFIC COMMUNICATION. TO THE EXTENT THAT THIS HAPPENS, IT IS NO LONGER POSSIBLE TO MAKE A DISTINCTION IN PRINCIPLE BETWEEN THE FORM OF THE «WORK» AND ITS COMMUNICATION FORM. RATHER THAN THE MERELY REPRODUCING CHARACTER OF EXHIBITIONS, WHICH HAVE PREVIOUSLY FUNCTIONED AS A FORM OF COMMUNICATION, WHAT IS NOW NEEDED, IN ANY PLACE WHERE ART IS INTENDED TO OCCUR, IS AN OVERALL STRUCTURE THAT WILL GENERATE COMMUNICATION.

ART EXISTS ONLY AS THIS COMMUNICATING CONTEXT. THE PLACE FOR COMMUNICATION UNDERSTOOD IN THIS WAY IS TO BE SEEN AS A PRODUCTION SITE AND EVERYONE INVOLVED AS PRODUCTIVE FORCES FOR ART. THEN ARTISTIC QUALITY IS DEPENDENT ON THE QUALITY OF WHAT IS COMMUNICATED AND THEREFORE RESPONSIBILITY FOR IT IS TO BE TAKEN BY ALL THOSE INVOLVED IN COMMUNICATION, RATHER THAN SIMPLY BY THE ARTIST. LIKE THE LAYMAN, THE PROFESSIONAL COMMUNICATOR HIMSELF CONSEQUENTLY BECOMES AN ARTIST – AT LEAST IN THE SENSE THAT HE TAKES OVER CERTAIN ARTISTIC PART-FUNCTIONS.

THIS CERTAINLY DOES NOT INCLUDE THE FATAL PRACTICE OF ARRANGING INDIVIDUAL AESTHETIC CARRIERS IN RETROSPECT TO MAKE THEM INTO A WORK-LIKE MACRO-STRUCTURE FOR AN EXHIBITION, LIKE A KIND OF SUPER-ARTIST. IT IS MUCH MORE THAT ARTISTIC PART-FUNCTIONS SHOULD ALWAYS BE SEPARATED AND DIFFERENTIATED, THEN RELATED TO EACH OTHER IN SUCH A WAY AS TO PRODUCE A SYSTEMIC COMBINATION OF FACTORS CRUCIAL TO ARTISTIC COMMUNICATION. THE NECESSARY MATERIAL MANIFESTATIONS FUNCTION AS ORGANIZATION FORMS FOR COMMUNICATIVE PROCESSES CONCERNED WITH SHAPING ARTISTIC PREFERENCES.

IT IS NOT FOR THEORY TO DRAW FACTUAL CONCLUSIONS AND DEVELOP STRATEGIES OF AESTHETIC ACTION FOR COMMUNICATION BETWEEN ARTISTS, LAYMEN AND ARTISTIC PROFESSIONALS FROM THESE THOUGHTS. BUT SOME FURTHER FUNDAMENTAL POINTS AFFECTING PRACTICE CAN BE MENTIONED:

1.: IF ART IS POSSIBLE ONLY TO ACHIEVE COMMUNICATION, THEN THE CIRCLE OF EXTREME SELF-REFERENCE THAT GOVERNED AVANT-GARDE ART MUST BE BROKEN. INSTEAD OF REFLECTING ONLY ON PLACING IN THE IMAGINARY MUSEUM, THE WHOLE COMPLEX OF ARTISTIC PRACTICE HAS TO RELATE TO THE REAL CONDITIONS UNDER WHICH ART IS COMMUNICATED. FOR EXAMPLE, ONE OF THE THINGS INVOLVED IN THIS IS INCLUDING CERTAIN PLACES OR PERSONS AND OTHER SPECIFICALLY COMMUNICATIVE CONDITIONS WITHIN THE ARTISTIC CONCEPT. SUCH FOREIGN REFERENCES MAKE IT POSSIBLE TO OVERCOME THE HERMENEUTICS OF AUTONOMOUS ART. COMMUNICATIVE STARTING POINTS ARE PRODUCED ALL THE MORE READILY WHEN MORE SUITABLE EVERYDAY UTILITY CONNECTIONS ARE INCLUDED. ARTISTIC SHAPING IS NOT EXHAUSTED BY MAKING IT POSSIBLE TO DISTINGUISH BETWEEN FICTIONAL AND «REAL REALITY».

2.: FOR AS LONG AS ART CONTINUES TO TAKE PLACE IN EXHIBITIONS AND DOES NOT CONVEY ITSELF THROUGH COMMUNICATIVE CONNECTIONS ITS POST-AUTONOMOUS PERIOD HAS NOT REALLY BEGUN. IF THE CHANGE OF PARADIGM FROM AUTONOMOUS TO COMMUNICATIVE ART IS TO SUCCEED, IT MAY BE A FIRST STEP TO DEVELOP COMMUNICATION BETWEEN «WORKS». FOR IN EXHIBITIONS THE OTHER «WORKS» SURROUNDING A «WORK» ARE SOME OF ITS CRUCIAL REAL REFERENCE QUALITIES. DEVELOPMENT OF SPECIFIC REFERENCES BETWEEN THEM BECOMES ALL THE MORE PROBABLE WHEN «WORKS» ARE CREATED ONLY IN THE PROCESS OF ARTISTIC COMMUNICATION. THE FORM OF THE WORKS IS THUS DERIVED FROM THE FORM FOUND BY ARTISTS FOR THEIR INTERNAL COMMUNICATION. THUS IN THE LAST RESORT FORMS OF COMMUNICATION ARE EXHIBITED THAT FUNCTION AS A MEDIUM FOR OBSERVATION OF AND PARTICIPATION IN COMMUNICATION.

3.: HOW ELSE CAN ART BE POSSIBLE IF THERE IS NO DIRECT EXCHANGE BETWEEN MATERIAL AND CONSCIOUSNESS, NOR BETWEEN DIFFERENT SYSTEMS OF CONSCIOUSNESS?

translated by Michael Robinson

ZWISCHEN NIS UND SÜDEN

ST MORIZ SILS MARIA SOGLIO 24.-27. SEPTEMBER 1992

EIN TREFFEN AUF EINLADUNG VON ABR STUTTGART

UNTERSTÜTZT VON M. HOFFE-RITTEP



NACHBETRACHTUNG
10.10.-1.11.1992

GALERIE VAYHINGER
7760 RADOLFZELL

SECHS PROJEKTE
SIX PROJECTS

Erdkrise – Serge Klaving

compartiments – ABSALON

Ausstellung der Kinderwerkstatt – Maria Eichhorn

Nebenwerke und Ergänzungen – Andreas Coerper

Interviews – Marius Babias

Informationsdienst – Bauer, Geissler, Mastenteufel

Ausstellungsraum Künstlerhaus Stuttgart
translated by Michael Robinson



ERDKRISE

Serge Klaving, 8.3. – 1.4. 1991

Auf Einladung des Künstlerhauses besuchte Serge Klaving Anfang Dezember 1990 Stuttgart. Bei Rundgängen durch Stuttgarts Innenstadt entschied er sich für den historischen Stadtkern: den Schillerplatz. Umgeben vom Alten Schloss, der Alten Kanzlei, der Stiftskirche und dem Kornhaus steht auf der Platzmitte das Schillerdenkmal. Klaving entwarf dafür zwei große Bannerflahnen, die so am Eingang des Prinzenbaus (Justizministerium von Baden-Württemberg) angebracht wurden, daß sie mit dem Schillerdenkmal zusammenwirkten. Auf den Fahnen stand das Wort »ERDKRISE«, darüber befand sich eine Erdkugel, die eine Gasmaske trug. Die Arbeit Klavings bezog sich nicht aktuell auf den Golfkrieg; er reagierte auf die derzeitige Welt-situation, um diese kritisch zu hinterfragen; sichtbar auch in seinen anderen Arbeiten. Obwohl er sich fest in das System »Kunst« integriert sieht, betrachtet er den sogenannten »Öffentlichen Raum« als Chance, um eine Bewußtseins- und Wahrnehmungs-veränderung auch bei einem nicht kunstinteressierten Publikum zu bewirken.

Serge Klaving visited Stuttgart in early December 1990, at the invitation of Künstlerhaus Stuttgart. He walked around the centre of Stuttgart, then lighted upon the historical core of the city: Schillerplatz. The Schiller monument stands in the centre of the square, surrounded by the Altes Schloss, the Alte Kanzlei, the Stiftskirche and the Kornhaus. Klaving designed two large banners for the square, to be flown at the entrance to the Prinzenbau (Baden-Württemberg's Ministry of Justice) in such a way that they created an effect along with the Schiller monument. On the banner was the word »ERDKRISE«, and above this was a globe wearing a gas-mask. Klaving's work was not specifically referring to the Gulf War, he was reacting to the world situation in general, and intended to analyse it critically; this approach can be seen in other work of his as well. Although he considers himself as part of the »art« system, he sees so-called »public space« as an opportunity to raise consciousness and change perceptions, even for a public that is not particularly interested in art.



COMPARTMENTS

ABSALON, 6.12.1991 – 19.1.1992

In der Kasematte 7 (Ausstellungsraum der Kulturbehörde Hamburg), einem unter den Bahngleisen liegenden Gewölbe, installierte ABSALON zehn Kojen – »compartiments« – in denen sich jeweils fünf weißgestrichene, dicht aneinandergedrängte amorphe Objekte aus Styropor befanden. Die Grundflächen (je 2,0 x 2,25 m) waren unterteilt von weißen (1,20 hohen und 2 m tiefen) Trennwänden. Ausgangspunkt waren die »Intérieurs Corrígés« (140 übermalte Innenräume auf Seiten aus Vogue und Elle Décoration). Diese gibt es in zurückgeführter Form als Journal. Ergänzend lief das Video »Proposition d'Habitation«, in welchem ABSALON einen funktionsgerechten Idealraum vorstellt, der alles Lebensnotwendige für einen einzelnen Menschen enthält.

Hamburg war zweite Station der vom Künstlerhaus Stuttgart organisierten Ausstellung (Ausstellungsraum Künstlerhaus Stuttgart vom 15.9. – 26.10.1991).

In »Kasematte 7« (an exhibition space run by the Hamburg Culture Department), a vault under the railway tracks, ABSALON installed ten stands – »compartiments« – each containing five white-painted, closely-packed, amorphous polystyrene objects. The floor areas (each 2 x 2.25 m) were divided up by white partitions (1.2 m high and 2 m deep). The starting point was the »Intérieurs Corrígés« (140 painted interiors on pages from Vogue and Elle Décoration). These are also reprinted in journal form. The video »Proposition d'Habitation« was shown as a complement; here ABSALON introduces an ideal and totally functional room, containing everything an individual needs.

Hamburg was the second venue for this exhibition conceived and organized by Künstlerhaus Stuttgart. (Ausstellungsraum Künstlerhaus Stuttgart vom 15.9. – 26.10.1991)



AUSSTELLUNG DER KINDERWERKSTATT

Maria Eichhorn, 10.6. – 1.7.1992

–Das Künstlerhaus Stuttgart unterhält zusätzlich zum Ausstellungsraum verschiedene Werkstätten, die öffentlich genutzt werden können. Eine dieser Werkstätten ist die Kinderwerkstatt. Kinder in den Altersstufen zwischen vier und vierzehn Jahren zeichnen, malen und basteln dort an fünf Nachmittagen pro Woche.

Die Kurse der Kinderwerkstatt fanden für die Dauer der Ausstellung im Ausstellungsraum des Künstlerhauses statt. Zu Beginn der Ausstellung standen sechs Tische mit je sechs Sitzen, dazu Papier, Wachsmalkreiden, Bunt- und Filzstifte, Plakafarben, Pinsel etc. bereit. Jede Kindergruppe nahm im Verlauf der Ausstellung einen festen Platz ein und knüpfte im Wochenrhythmus an ihre begonnene Arbeit und ihr Spiel an.

Die Öffnungszeiten der Ausstellung überschneiden sich jeweils (außer Samstag) eine halbe Stunde mit der Anwesenheit der Kinder. – M.E.

LehrerInnen: Gisela Boßmann, Ursel Herrmann, Susanne Maute, Ulrike Sobrig, Wolfgang Toner

Kinder: Sandy Adai, Jena Apai-Neseradi, Annusch Bappert, Laura Bernhardt, Juliane Boger, Mia Braun, Alette Decker, Giulia DeMarco, Luisa Emmat, Julian Falbracht, Anika Grotz, Andreas Gump, Jonas Hartmann, Valentin Heinz, Paul Hübner, Nicole Hek, Julia Kröner, Marek Löffler, Jacques Martin, Laura Martin, Marie Merz, Max Merz, Florian Moske, Nina Moser, Matthias Müller-Reisch, Gwendolyn Hübner, Brigitta Nalbender, Florentine Rehm, Lisa Ruster, Daniel Samol, Clava Schabbe, Aaron Schilling, Julian Schnek, Maritz Schreiber, Friedemann Trüg, Isabella Valade, Tanja Valade, Gaetano Velasco, Markus Wald, Julia Wanner, Timo Wanner

Assistenz: Axel John Wacker



CHILDREN'S WORKSHOP EXHIBITION

Maria Eichhorn 10.6. – 1.7.1992

–In addition to its exhibition space, Künstlerhaus Stuttgart also runs various workshops that are open to the public. One of these is the children's workshop. Children between four and fourteen draw, paint and do handicraft work on five afternoons a week.

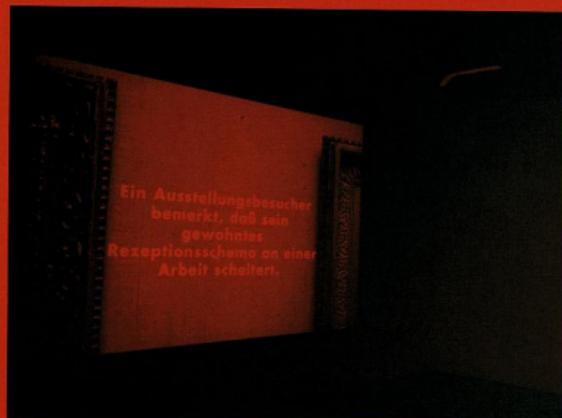
The children's workshop courses were held in the Künstlerhaus exhibition space for the duration of the exhibition. At the beginning of the exhibition six tables were set out in it, with six seats, with paper, wax crayons, coloured pencils and felt pens, poster paint, paintbrushes etc. Each group of children had its own place for the duration of the exhibition, and went on with the work and games they had started week by week.

Exhibition opening times overlapped the time the children were there by half an hour each day (except Saturday) – M.E.

Leaders: Gisela Boßmann, Ursel Herrmann, Susanne Maute, Ulrike Sobrig, Wolfgang Toner

Children: Sandy Adai, Jena Apai-Neseradi, Annusch Bappert, Laura Bernhardt, Juliane Boger, Mia Braun, Alette Decker, Giulia DeMarco, Luisa Emmat, Julian Falbracht, Anika Grotz, Andreas Gump, Jonas Hartmann, Valentin Heinz, Paul Hübner, Nicole Hek, Julia Kröner, Marek Löffler, Jacques Martin, Laura Martin, Marie Merz, Max Merz, Florian Moske, Nina Moser, Matthias Müller-Reisch, Gwendolyn Hübner, Brigitta Nalbender, Florentine Rehm, Lisa Ruster, Daniel Samol, Clava Schabbe, Aaron Schilling, Julian Schnek, Maritz Schreiber, Friedemann Trüg, Isabella Valade, Tanja Valade, Gaetano Velasco, Markus Wald, Julia Wanner, Timo Wanner

Assistenz: Axel John Wacker



NEBENWERKE UND ERGÄNZUNGEN

Andreas Coerper, 6.6. – 2.8.1992

Ausgangspunkt für das Projekt »Nebenwerke und Ergänzungen« war eine Einladung des Künstlerhauses Stuttgart durch die Kunsthalle St. Gallen. Andreas Coerper entwickelte dafür die Konzeption einer Ausstellung, in der der inflationäre Begriff des Ausstellens selbst zum Gegenstand wurde.

»Die Ausstellung gliederte sich in drei Räume, die unmittelbar aneinanderstießen. Im ersten Raum grenzte ein von der Decke hängender Baumwollvorhang ein 4 x 4 x 3,5 Meter großes Volumen aus, in das man auf einer Seite eintreten konnte. Dieser Raum im Raum wiederholte den ihn einschließenden Ausstellungsraum und blendete ihn gleichzeitig aus.

Im zweiten Raum projizierte ein Diakarussell aus Kunstzeitschriften abfotografierte Reproduktionen von Ausstellungssituationen. Die Abbildungen wurden schwarzweiß, formatfüllend auf eine der Wände geworfen. Die Dias wechselten im Dreißigsekundentakt. Parallel zu den Dias lief ein Videofilm mit Statements junger Ausstellungsmacher, Galeristen und Künstler (Draxler, Bauer, Obrist, De Land, Miller, Diserens, Colliard), denen sechs Fragen gestellt werden: Geben Sie eine Definition des Begriffs »Ausstellen«; Wie stellen Sie sich den idealen Ausstellungsraum vor?; Gibt es Dinge, die man nicht ausstellen kann?; Können Sie sich eine Kultur ohne Ausstellungen vorstellen?; Welche Merkmale muß für Sie eine gute Ausstellung haben?; Welche Rolle spielt in Ihrer Konzeption der Künstler?

Im dritten Raum zeigte ein Diakarussell Aufnahmen, die die Fläche zwischen zwei Museumsbildern wiedergaben. Der Ausschnitt war jeweils so gewählt, daß an der rechten und linken Blickante der Projektion ein leicht angeschnittener Bilderrahmen zu sehen war. In diese »Leerflächen« projizierte ein zweites Karussell 80 verschiedene Sätze, die mögliche Verhaltensweisen von Ausstellungsbesuchern beschreiben.« A. C.

NEBENWERKE UND ERGÄNZUNGEN (ACCESSORIES AND AMENDMENTS)

Andreas Coerper, 6.6. – 2.8.1992

The »Nebenwerke und Ergänzungen« project arose from an invitation to Künstlerhaus Stuttgart from Kunsthalle St. Gallen. For this Andreas Coerper developed the notion of an exhibition which actually took the inflationary concept of exhibiting as its subject.

»The exhibition was organized in three immediately adjacent spaces. In the first space a cotton curtain hanging from the ceiling isolated a volume of 4 x 4 x 3.5 metres, which could be entered from one side. This space within a space repeated the exhibition space in which it was included, and at the same time cut it out.

In the second space a slide carousel reproduced photographs of exhibition situations photographed from art magazines. The illustrations were black and white, and projected onto a wall so as to fill it completely. The slides changed every thirty seconds. A video ran in parallel with the slides, showing statements by young exhibition organizers, gallery owners and artists (Draxler, Bauer, Obrist, De Land, Miller, Diserens, Colliard), to whom six questions were put: What is your definition of the concept »exhibiting«; How do you imagine the ideal exhibition space?; Are there things that cannot be exhibited?; Can you imagine a culture without exhibitions?; What features are essential for a good exhibition?; What do you see as the artist's role in the conception?

In the third space a slide carousel showed photographs of the space between two pictures exhibited in museums. In each case the detail was chosen in such a way that the very edge of a picture frame could be seen on the right- and left-hand sides of the projection. A second carousel projected 80 different sentences describing possible modes of behaviour by exhibition visitors into these »empty spaces«.



INTERVIEWS

Marius Babias, 9.6. - 19.6.1992

Im Seminarraum wurden Interviews des Berliner Kunstjournalisten Marius Babias präsentiert. Die Stufen der Textbearbeitung, der normalerweise verborgene Weg vom gedruckten Ergebnis zurück zum Originaltonband konnten eingesehen und vervielfältigt werden, sie wurden dadurch öffentlich. »Interviews werden mündlich geführt und anschließend schriftlich fixiert mit der Maßgabe, daß sich mündliche Modi im Text einlagern ließen. Der Text repräsentiert nicht die Unmittelbarkeit der ursprünglichen Live-Situation, sondern die Summe der nachfolgenden Eingriffe, Kürzungen und Korrekturen. Die Veröffentlichung der sogenannten autorisierten Textfassung verdeckt die »verschiedenen Stufen der Schichtung der Schrift. (Derrida). Die Öffentlichmachung von Tonbandaufzeichnungen, Transkript, Korrektur und Druckfahne erzeugt nicht nur eine Transparenz des Produktionsablaufs. Sie deckt auch die komplexen Steuerungsprozesse zwischen Sprache und Schrift und die dahinterstehenden Interessen der Gesprächsteilnehmer auf.« M. B.

Berlin art journalist Marius Babias' interviews were presented in the seminar room. Stages of textual adaptation, normally a hidden way from the printed result back to the original tape, could be seen and reproduced, thus making them public. »Interviews are conducted orally and subsequently fixed in writing on the basis that oral modes can be integrated into the text. The text does not represent the directness of the original live situation, but the sum of subsequent interventions, abbreviations and corrections. Publication of the so-called authorized version of the text conceals the »various stages of textual stratification.« (Derrida). Making tape recordings, transcripts, corrections and galley proofs public does more than merely lend intelligibility to the production sequence. It also covers the complex regulatory processes between language and writing, and the interests of those involved in the dialogue that lie behind them.« M. B.

Interviews mit folgenden Personen standen als Tape available: Teddlesburg zur Verfügung / Interviews with the following people were available as tape ready text version: Joachiminas, Graw, Ward/Walton, Herzog/Grath, Black, Dreier, Köttemers, Driesch, Kappeler/Banger, Floriszutz, Baigemann, Tschopp/ among others



INFORMATIONSDIENST

29.8. - 12.9.1992

Im Ausstellungsraum waren Publikationen jeglicher Art von und über Künstlerinnen einsehbar. Die Basis des Informationsdienstes bilden drei Rollwagen, in denen Hängeregistaturen mit Material der einzelnen Künstlerinnen archiviert sind. Auf Wunsch wurden Video- und Audiotapes von einer der Organisatorinnen vorgeführt, die auch Ansprechpartnerin bei Fragen zum Projekt war. Das Projekt versteht sich als ergänzende Information und Kommentar zur aktuellen Situation im Kunstbetrieb, in dem nach wie vor viele überholte Denk- und Machtstrukturen dafür verantwortlich sind, daß entscheidende Positionen zeitgenössischer Künstlerinnen in wichtigen Ausstellungen, bei Museumsankäufen, bei der Vergabe von Professuren, Kunst-Preisen etc. unterrepräsentiert sind.

Der Informationsdienst wurde in Zusammenarbeit mit den Künstlerinnen, ihren Galerien und anderen in der Branche Tätigen angelegt. Das Projekt ist so konzipiert, daß es an wechselnden Orten in jeweils veränderter und erweiterter Form gezeigt werden kann.

Uta Meta Bauer, Tine Gessler, Sandra Haszlerbeul

Publications of all kinds by and about artists were shown in the exhibition space. Information Service was based around three trolleys with suspended files containing material by the women artists concerned. Video and audio tapes were played on request by one of the organizers, who also answered questions about the project. The project was intended to provide supplementary information and comment on the current situation in the art business, in which outdated thought and power structures continue to be responsible for the fact that crucial positions adopted by contemporary women artists are under-represented in important exhibitions, museum acquisitions, and in the awarding of professorships, art prizes etc.

Information Service was set up in co-operation with the women artists, their galleries and others active in the art world. The project is conceived in such a way that it can be shown in different places in a form that changes and expands on each occasion.

Uta Meta Bauer, Tine Gessler, Sandra Haszlerbeul

PROGRAMM AUSSTELLUNGSRAUM KÜNSTLERHAUS STUTTART

1990

10.03. - 12.04. Aussichtspunkt, Andreas Coerper, Ausstellung; **08.05. - 09.06.** Verführung zum Voyeurismus, Heike Pollanz, Ausstellung; **16.05.** Kunst im öffentlichen Raum – Modell Hamburg, Karl Weber, Diavortrag; **27.06. - 30.06.** Die Kunst von Gilbert & George, Buchvorstellung mit G & G und Wolf Jahn, Diavortrag Wolf Jahn, Präsentation von The World of G & G (Film), Video-Sculptures und frühen Editionen; **27.08.** The Art & Knowledge Workshop, Tim Rollins + K.O.S., Tim Rollins und George Garces, Gespräch und Diavortrag; seit **22.09.** Weitere Ankündigungen, Eran Schaefer, Plakate im Foyer des Ausstellungsraumes; **22.09. - 13.10.** The Castelli/Sonnabend Tapes and Films – A Selection – Frühe amerikanische Videos aus den Jahren 1965 – 75, Veranstaltung; **03.11. - 01.12.** Ambuläre – Ambulatory, Stephen Craig, Ausstellung; **22.11.** Grau ist alle Theorie? – Kunstpraxis – Kunstbegriff – Kunstakademismus, Michael Lingner, Vortrag; **26.11.** Eran Schaefer, Gespräch; **10.12. - 12.12.** Korrektur in Stuttgart, Katharina Fritsch, Veranstaltung; **15.12. - 26.01.91** Wahrnehmungsapparate, Rainer Oldendorf, Ausstellung;

1991

18.01. Ein Sommertag in Kassel – Rundgang durch die documenta 1, 1955, Walter Grasskamp, Vortrag; **28.02.** Attention im Clair-Obscur: die Avantgarde, Hannes Böhringer, Lesung im leeren Ausstellungsraum; **07.03.** Die Installation als Metapher, Montadas, Vortrag; **08.03. - 28.03.** On Subjectivity (About TV), Media Ecology Ads, Video is Television? u.a., Videoproduktionen, Mentadas, Veranstaltung; **08.03. - 01.04.** Erdkrise – Fahnenprojekt für Stuttgart, Eingang Justizministerium, Schillerplatz, Serge Klavning, Ausstellung; **10.04.** Sonne auf Papier, gesopiecces, vino drammatico ..., Ernst Caramella, Vortrag über seine Arbeit; **11.04. - 18.05.** Bilder, Stefan Sehler, Ausstellung; **17.06.** Dokumente zeitgenössischer Kunst, drei Filme von Martin KreyBig (Mucba, Schütte, Klingelbällchen), Veranstaltung; **15.09. - 26.10.** compartiments, ABSALON, Ausstellung; **23.09.** Die Erfindung des Museums, Beat Wyss, Vortrag; **27.09. - 29.09.** Beuys-Fahrt, Leitung Mario Kramer (Schaffhausen, Dornstadt, Frankfurt, Stuttgart), ReiseSeminar; **04.11. - 05.11.** Korrektur in Stuttgart, Tania Mourad, Veranstaltung; **22.11.** Die fünfte Architekturbieniale 1991 in Venedig, Jochen Hunger (LAB F AC Stuttgart), Vortrag; **29.11. - 19.01.92** Andreas Gursky, Ausstellung; **5. 12. - 19.01.92** compartiments, ABSALON, Kasematze 7, Ausstellungsraum Kulturbehörde Hamburg, Ausstellung;

1992

23. - 26.01. A new spirit in curating?, Baur, Cassinain, Colliard, Da Land, Diserens, Draxler, Millar, Obrist, Thomas, internationale Konferenz zur aktuellen Kunst und ihrer Vermittlung; **23.01.** META 1 – Die Kunst und ihr Ort, Zeitschrift; **26.01. - 29.02.** Un cabinet d'amateur, realisiert durch die Agentur readymades belong to everyone® für La Caisse des dépôts et consignations; **28.03. - 12.04.** Jef Cornelis, 20 Videos, 1966 - 1990, Veranstaltung (Übernahme vom Kunstverein München); **30.04. - 30.05.** Thomas Eiffer, Ausstellung; **6.06. - 2.08.** Nebenwerke + Ergänzungen – das Künstlerhaus Stuttgart zu Besuch in der Kunsthalle St. Gallen, Konzeption: Baur/Coerper, Ausstellung; **9.06. - 19.06.** Interviews, Marius Babias, Veranstaltung im Seminarraum; **10.06. - 1.07.** Maria Eichhorn, Ausstellung der Kinderwerkstatt des Künstlerhauses; **17.06. - 18.06.** Informationsdienst, Baur, Geissler, Hostenteufel, c/o Galerie Martin Schmitz, Kassel; **29.08. - 12.09.** Informationsdienst, Künstlerhaus Stuttgart, Ausstellungsraum; **29.9. - 6.10.** Informationsdienst, c/o Kubinski, Köln; **5.10.** Nan Goldin, the family of Nan, Diavortrag; **6.10. - 31.10.** The Body – Videoprogramm, 6. - 17.10. Part One, zusammengestellt von Carole Ann Klonarides (Übernahme vom Grazer Kunstverein); **20. - 31.10.** Part Two, zusammengestellt von Mindy Faber; **4. - 5.11.** Korrektur in Stuttgart, Elaine Sturtevant, Veranstaltung; **7.11.** Stuttgarter Nacht, Busfahrt, Veranstaltung; **20.11.** Ursula Pankas-Bühler, Eva Hesse. Das Verhältnis von biographisch Allgemeinem und ästhetischer Individualisierung, Vortrag; **30.11. - 1.12.** Korrektur in Stuttgart, Heimo Zobernig, Veranstaltung; **4.12.** Mathias Poledna: Präsentation der Publikation Reform;

GESPRÄCH AM RUNDEN TISCH OHNE PUBLIKUM

Interview mit Ute Meta Bauer von Marius Babias

Babias: Du führst nun schon seit Jahren ein Doppell-existenz als Künstlerin und Kuratorin. Gehen beide Tätigkeiten zusammen?

Bauer: Ich führe keine Doppelexistenz. In der Ausein-andersetzung mit Kunst hat sich lediglich meine Posi-tion verschoben.

Babias: Es gibt Künstler, die zugleich Kritiker sind, John Miller, Jutta Koether, Art in Ruins etc. Kunst und Kritik verhält sich bei ihnen komplementär.

Bauer: Ich stelle zwar keine Produkte her und mache auch keine Ausstellungen mehr mit eigenen »Arbei-ten«, aber schon als Künstlerin habe ich keine Werke im üblichen Sinn hergestellt. Die Künstlergruppe »Sti-le Helden«, welcher ich angehörte, hat von Anfang an kontextuell und thematisch gearbeitet.

Babias: Ist aus deiner Sicht das Organisieren von Ausstellungen die Fortsetzung der Kunst mit anderen Mitteln?

Bauer: Diese Frage hat mich nicht primär beschäfti-gt. Als Künstlergruppe haben wir unsere eigenen Aus-stellungen organisiert, weil sich für uns einfach niemand anders interessiert hat. Es war damals keine Strategie, es war eher eine Hilfsmaßnahme. Nach und nach haben wir Gäste eingeladen, und diese Form der Zusammenarbeit, Zusammenhänge sichtbar zu ma-chen, zu plazieren, interessierte mich mehr als die eigene Produktion. In dem Moment, da ich die Künst-lerische Leitung des Künstlerhauses Stuttgart über-nommen habe, war für mich klar, daß ich nicht mehr als Künstlerin in Erscheinung trete. Das war keine saubere Entscheidung, sondern ein Prozeß, an dessen Ende die Auflösung unserer Gruppe stand.

Babias: Im Künstlerhaus Stuttgart zeigst du Künstler, du lädst auch Philosophen, Filmr, Kritiker und Kurato-ren ein. Wie siehst du das Verhältnis von Kunst und ihrer Vermittlung?

Bauer: Kunst ist, wie wir ja wissen, ein System; nicht allein das Werk, sondern auch seine Rezeption, Präsen-tation, Verkauf gehören dazu. Mir ist wichtig, die ver-schiedenen Faktoren aufzuzeigen, die dazu führen, daß wir etwas als Kunst wahrnehmen.

Babias: Dein Programm wertet die peripheren Er-scheinungen des Betriebs zugunsten des Zentrums auf, der autonomen Künstlerischen Behauptung. Die Thematisierung der Peripherie erzeugt zwar Transpa-renz...

Bauer: ...Theorie und Kritik haben heute einen hohen Stellenwert bei der Rezeption von Kunst. Das ist die Situation, und das versuche ich zu zeigen.

Babias: Welches Projekt würdest du nach zweieinhalb Jahren Stuttgart besonders hervorheben?

Bauer: Na, alle natürlich! Nein, das kann ich so nicht sagen, denn jedes Projekt habe ich ja auf der Basis des vorhergehenden realisiert. Manche Projekte ha-ben Widerspruch hervorgerufen, manche mehr Reso-nanz in den Medien gefunden, andere mehr Publikum angelockt, aber für mich gibt es kein Projekt, das ich besonders hervorheben würde.

Babias: Im Juni '92 hat du Maria Eichhorn gezeigt. Ihre Ausstellung der Kinderwerkstatt das Künstler-hauses Stuttgart entthob den Künstler seiner Rolle als Produzenten. Die Künstlerin wurde Rezipient der Ar-beit von Kindern.

Bauer: Ich denke, es ist etwas komplizierter. Maria Eichhorn hat den Rahmen für ihre Rezeption selbst geschaffen. Darüber hinaus ist in ihrer Arbeit ein anderer Aspekt relevant, der Produktionsprozeß. Sie hat den Ausstellungsraum als Produktionsort sichtbar werden lassen und dabei von Produktionen anderer (gedanklichen) Gebrauch gemacht.

Babias: Könnte man sagen, daß diese Ausstellung, aber auch beispielsweise die Lesung im leeren Aus-stellungsraum mit Hannes Böhringer, dazu beiträgt, der Kunst beim Verschwinden zu helfen, wie es Wolf-gang Max Faust zugespitzt hat?

Bauer: Diese Projekte betreffen Basisfragen. Was heißt es, daß etwas verschwindet? Was heißt es, daß etwas sichtbar gemacht wird? Der Begriff des Verschwin-dens wird durch die französische Philosophie negativ bewertet. Wenn Kunst nicht sichtbar ist, so heißt das nicht, daß sie verschwinden ist.

Babias: Mit Verschwinden meine ich nicht formale Abwesenheit, sondern das Verschwinden des Zent-rums, das von der Peripherie usurpiert wird. Das Mandat der Kunst ist in Händen von Kritikern, Kurato-ren und Philosophen.

Bauer: Ich bin keine Kunsthistorikerin, mein Hinter-grund ist ein künstlerischer. Künstler arbeiten zwar genuin autonom, aber sie reagieren doch auch auf die Rezeption der Kritiker und Theoretiker. Man darf die sogenannte Peripherie nicht unterschätzen, sie ist sehr dominant geworden. Ein Ausstellungshaus kann nicht so tun, als wäre die Situation eine andere. Kunst heute ist eine sehr arbeitsteilige Angelegenheit.

Babias: Wenn ich Katharina Fritschs Plakat für das Künstlerhaus Stuttgart richtig verstehe, so handelt es sich dabei um eine Strategie des Verschwindens des

Werks zugunsten einer Verbreitung der Arbeit.

Bauer: Das Plakat wurde nicht spezifisch als Arbeit tituliert, es ist als Arbeit einfach da. Ein Plakat funktioniert dann, wenn es an der Wand hängt, um etwas anzukündigen. Wenn man sagen würde, das ist eine Arbeit, dann wäre es kein Plakat mehr. Es ist ein Plakat und es hängt aus. Das ist die Arbeit, ohne daß man es als solche bezeichnet. Der eine versteht das Plakat als Arbeit, der andere schmeißt es wie ein Plakat weg.

Babias: Was ist ein Kurator?

Bauer: Zunächst einmal ein komisches Wort.

Babias: Ist er eine Art Künstler, ein kritischer Beobachter, der das Informationsnetz geschickt knüpft, oder ein dem jeweiligen Trend hinterherlaufender Betriebsagent?

Bauer: Für mich setzt ein Kurator in der Zusammenarbeit mit der Künstlerin oder dem Künstler die künstlerische Vorgabe um. Kuratoren arbeiten grundsätzlich anders als Kritiker. Im Moment vermischen sich diese Bereiche. Wenn ich im Künstlerhaus Stuttgart verschiedene Positionen als gleichwertig vorstelle, wie du sagst, so bedeutet das nicht, daß ich eine Vermischung propagiere. Ich finde es eher bedenklich, wenn Kritiker Ausstellungen machen; es ist ein distanzierter Standpunkt, von dem ein Kritiker ausgeht.

Babias: Was hat dich bewegt, jüngere Kuratoren zum Symposium »A New Spirit in Curating?« nach Stuttgart einzuladen?

Bauer: Die Neugier darauf, wie Kollegen meiner Generation mit dem Modell Ausstellung umgehen. Ausstellen ist für mich keine selbstverständliche Tätigkeit, sondern eine Frage, die nach jeder Ausstellung aufs neue auftaucht. Wenn sich Werk- und Produktionsbegriff der Kunst ändern, muß sich auch die Form des Ausstellens ändern. Ich habe Personen mit verschiedenen Hintergründen eingeladen: Corinne Diserens vom IVAM in Valencia, die als einzige Teilnehmerin eine Ausbildung zur Kuratorin – das Whitney Study Programm – absolviert hat; den amerikanischen Künstler und Kritiker John Miller; Hans-Ulrich Obrist, den ich damals mehr als Kritiker verstand; den Künstler Philippe Thomas für die Agentur »readymades belong to everyone!«, der in seinen Arbeiten unter anderem die Urheberrechte des Künstlers als Autor in Frage stellt; einen Galeristen, den man fast als Ausstellungsmacher bezeichnen kann, Colin De Land; den Theoretiker Helmut Draxler, der erstaunlicherweise einen Kunstverein leitet; Bart Cassiman, Autor, Kunstkommissar für die Europäische Kulturhauptstadt Antwerpen 1993; und Eric Colliard, damals gerade ins Lager der »Frei-

en« gewechselt, aus einer bestehenden Einrichtung, dem Consortium in Dijon, wo er mit Xavier Douroux und Franck Gauthier für das Programm verantwortlich war. Bice Curiger als Chefredakteurin einer Kunstschrift und ebenfalls Kuratorin diverser Ausstellungen hat leider abgesagt.

Babias: Was kam dabei heraus? War ein »New Spirit« zu spüren?

Bauer: Die Absicht war eher die, zu fragen, ob diese Frage überhaupt ein Anlaß sein könnte, sich zu treffen. Ob im Zentrum nicht doch die Kunst stehen müßte, von der ausgehend diese Frage gestellt werden könnte. Obwohl ja der Kunstbegriff in der Moderne so vielen Eingriffen ausgesetzt war und sich dadurch verändert hat, funktioniert das Ausstellungswesen – und das hat mich doch am meisten verblüfft – immer noch nach dem Uralt-Schema: die Großausstellung, die Thementausstellung, die Einzelausstellung. Im Ausstellungswesen sehe ich keine parallele Entwicklung zur Veränderung in der Kunst selbst. Erstaunlich war für mich auch, daß die Podiumsdiskussion nicht funktioniert hat. Das Modell der Podiumsdiskussion greift dafür einfach nicht. Auf dem Podium kam leider doch nicht das Gespräch zustande, das ja am runden Tisch ohne Publikum möglich war. Ich kann insofern nicht sagen, ob es an der Frage lag oder an der Form, mit der sie behandelt wurde.

Babias: Ich will die einzelnen Teilnehmer gar nicht bewerten. Eine generelle Kritik solcher Veranstaltungen betrifft ihre Selbstbespiegelung.

Bauer: Wenn es nicht so weitergeht wie bisher – und alle proklamieren es –, wie dann? Für mich war die Frage, wie gehen die Leute, die ich eingeladen habe, damit um. »A New Spirit in Curating?« sollte ihre Vorstellungen und Positionen klären. Eine solche Veranstaltung bringt nicht sofort Ergebnisse, sondern ist ein Einstieg.

Babias: Was ist das Neue an den neuen Kuratoren?

Bauer: Der Rückgriff auf Formen, die in den 60ern oder schon früher gehandhabt wurden. Die Forderung geht dahin, daß das gesamte System aspekts. Haltung, Konzentration, Langsamkeit...

Babias: Wenn man an Seth Siegelaufs »Art without Space« oder an die Arbeiten mit Anzeigen von Graham und diversen Fluxus-Leuten denkt, so erscheint mir das Draxler-Projekt im »Standard« und im »Cash Flow« als kalter Kaffee.

Bauer: Ich verstehe es eher so, das man die Vorläufer nennt und dadurch anderen ermöglicht, das aufzuholen. Nicht so, wie du neulich über Kosuth kritisch angemerkt hast, daß er dort weiterarbeitet, wo bereits

vorgearbeitet wurde – wen hast du genannt? Magritte? – und dies als sein eigenes Projekt verkauft, sondern daß man ganz klar sagt, da knüpfen wir an und daran arbeiten wir weiter.

Babias: Kunst heute ist Betriebskunst und wird in einer gleichbleibenden Hierarchie rezipiert, beziehungsweise Künstler produzieren für ein Fachpublikum und auf eine Kennerschaft hin.

Bauer: Künstler versuchen aber auch, gesellschaftspolitisch einzugreifen. Andererseits beliefern sie auch das System, das Financier das Ganze ist. Wenn Mark Dion im Dschungel arbeitet, glaube ich kaum, daß er an den Kunstbetrieb denkt. Sein Anliegen richtet sich auch an Leute außerhalb des Systems.

Babias: Ich habe mit einem Insektenforscher gesprochen, der Mark Dion auch kennt, und er findet seine Arbeit lächerlich. Was Dion macht, hat wissenschaftlich keinen Sinn, weil es keine Erkenntnisse bringt und vermittelt. Seine Arbeit hat nur im Kunstbetrieb Sinn. Ein angabliches Anliegen außerhalb des Betriebs ist Koketterie.

Bauer: Ein ähnliches Problem habe ich mit dem sogenannten »politically correct«-Begriff. Soziales Engagement wird als Material benutzt, das übersteigt noch den Zynismus der 80er.

Babias: Inwiefern?

Bauer: Soziale Miß- und Zustände als Material zu verwenden, finde ich zynisch.

Babias: Ist nicht jeder Versuch, um Ausstellungs-Karussell abzuspringen und also kleinere, dezentrale Projekte an der Peripherie, wie im Künstlerhaus Stuttgart, zu realisieren, ebenso betriebsdienlich wie herkömmliche Ausstellungsformen?

Bauer: Das stimmt schon. Warum arbeitet man an Ausstellungen weiter, wenn sie sich eigentlich erledigt haben? Aber Kunst hat sich immer als ein Korrektiv erwiesen. Banal gesagt, ich habe das Bedürfnis, Kunst anzugucken und darüber nachzudenken. Einzelne können sich zwar verabschieden; aber wenn du nicht aktiv in den Prozeß eingreifst, gibst du das Feld für diejenigen frei, die darauf warten, daß es wieder so wird, wie es immer schon war.

Babias: Immer mehr renommierte und im Markt gut verdienende Künstler/innen sind bereit, an sogenannten dezentralen Ausstellungen teilzunehmen. Das ist ein Indiz für die ökonomisch stabilisierende Wirkung solcher Projekte. Der Betrieb schluckt sie nicht bloß, er benötigt sie vielmehr für seinen Bestand.

Bauer: Letztendlich wird jede Aktion und jede Ausstellung den Betrieb stabilisieren, weil es dadurch vorwärts geht.

Babias: Anlässlich der documenta 9 bist du von der Galerie Martin Schmitz in Kassel eingeladen worden, dort ein Projekt zu realisieren. Du hast zusammen mit Tine Geisler und Sandra Hastenteufel, einen sogenannten »Informationsdienst« zusammengestellt, der Materialien ausschließlich von Künstlerinnen aufweist. Wie kam diese Geste an?

Bauer: Wir hatten insgesamt etwa achtzig Besucher an zwei Nachmittagen, was uns viel erschien. Erstaunlich war, wie lange die Leute jeweils geblieben sind. Im Schnitt eineinhalb bis zwei Stunden. Das Publikum hat reagiert und mit dem Material gearbeitet.

Babias: Und die kunstpolitische Zuspitzung auch wahrgenommen?

Bauer: Unterschiedlich. Zwei Drittel des Publikums waren Frauen, die sich dafür interessierten. Kritisiert wurde allerdings, daß das Archiv nicht umfassend genug ist, daß sich drei Frauen ammaßen, die Auswahl zu treffen und dabei nach den gleichen subjektiven Kriterien wie Ausstellungsmacher vorgehen.

Babias: Wollte dieses Projekt den niedrigen Frauenanteil der documenta kritisieren?

Bauer: Das Projekt entstand aus Gesprächen mit Künstlerinnen, in denen darauf verwiesen wurde, daß der Frauenanteil in Großausstellungen erstaunlich niedrig ist, obwohl in den letzten Jahren zahlreiche Künstlerinnen am Kunstdiskurs beteiligt waren. Das Argument, es gebe nicht so viele gute Künstlerinnen, zieht nicht mehr. Wir wollten mit diesem Projekt nicht kritisieren, sondern informieren.

Babias: Am Informationsmangel allein kann es wohl nicht liegen, daß Frauen von großen Ausstellungen ausgespart werden.

Bauer: Das Projekt war offensiv, eben weil es nicht anklagte. Da unserer Meinung nach die Fragestellung sachlich sein sollte, haben wir auch eine sachliche Form gewählt. Wenn wir kämpferisch daherkommen, provozieren wir sofort eine Gegenreaktion im Sinne eines bedingten Reflexes, und eine Diskussion ist nicht mehr möglich. Eine Quotierung kann nicht die Lösung sein. Diese Frage will ich nicht auf der Ebene von Minderheiten diskutieren, wo wir sehr leicht in die Rolle von Märtyrer/innen kommen. Ich bin kein Opfer.

Babias: Ihr habt zum Projekt »Informationsdienst« ein T-Shirt mit den Namen der Künstlerinnen bedrucken lassen, gewissermaßen als Werbemittel. Eine Künstlerin, Bethan Huws, hat darauf bestanden, daß ihr Name mit einem Balken überdrückt wird. Warum?

Bauer: Wir haben das T-Shirt in Funktion eines Plakats drucken lassen. Bethan Huws wollte nicht losgelöst von ihrer Arbeit in diesem Kontext stehen. Das T-Shirt

liegt ihr zu nahe an Propaganda.

Babias: Hat sie nur den Namen oder auch ihre Unterlegen zurückgezogen?

Bauer: Zuerst nur den Namen. Für sie war es dann konsequent, auch ihre Unterlagen zurückzuziehen. Es gibt unterschiedliche Verhaltensweisen und Haltungen. Wir können nicht alle Frauen über einen Kamm scheren. Wir müssen respektieren, wie die einzelne damit umgeht.

Babias: Empfindst du solches Verhalten nicht als unsolidarisch?

Bauer: Nein, weil ich es aus ihrer Arbeit heraus verstehen kann. Ich ärgere mich eher über mich selbst, daß wir unter Zeitdruck im Schnellverfahren vorgegangen sind, ohne Rücksprache mit den Künstlerinnen über das T-Shirt zu halten. Zur Strafe überpinself wir jetzt nachts den Namen.

Babias: Der Kunstbetrieb, bis auf die professionell damit Befähigten und die eingefleischten Fans, hat sich insgesamt reduziert. Der Verdacht drängt sich auf, das Ganze wird nur als sozial und psychologisch regulierende Funktion der wenigen Beteiligten aufrechterhalten, damit die große Familie die netten Vernissagen und Künstlerparties besuchen kann.

Bauer: Auf die netten Vernissagen verzichten inzwischen viele und arbeiten zurückgezogen für sich.

Babias: Ich meinte es metaphorisch. Das gegenseitige Füttern mit Informationen und Argumenten macht nur innerhalb dieses Betriebs Sinn. Selbst eine Diskussion über den Krieg in Jugoslawien geschieht unter dem Gesichtspunkt des sozialen Austauschs zwischen Personen, die dem Betrieb angehören und ihn ausmachen. Der Zweck der Kunst scheint momentan im Stabilisieren des sozialen und psychologischen Gefüges zu bestehen.

Bauer: Ich denke, die Situation ist schon ein Stück weit so, wie du sie beschreibst. Es sind keine Lösungen dieser Fragen in Sicht. Die radikale Infragestellung des Ausstellungsbetriebs ist noch nicht erfolgt. Ich sehe aber unterschiedliche Ansätze, wie Künstler und Ausstellungsmacher damit umgehen.

Babias: Hat der soziale Kontext den ästhetischen nicht längst abgelöst?

Bauer: Vielleicht ist es die Pause, um die Distanz wieder zu kriegen.

Babias: Vom Betrieb Frustrierte flüchten entweder in Esoterik oder in Claqueurwirtschaft. Der Betrieb scheint den Beweis anzutreten, daß er sich überlebt hat.

Bauer: Ich gebe die Frage mal zurück. Wie ist es denn für dich? Du bist Kritiker und organisierst auch Ausstellungen. Was hält dich in diesem Betrieb?

Babias: Das ist nicht unser Thema.

Bauer: Na, vielleicht weißt du ja die Antwort.

Babias: Ich frage nach deiner Motivation.

Bauer: Ich sehe eine jüngere Generation, die es ernst meint, die ein Vorbildern anknüpft und weiterarbeitet. Für sie ist Kunst kein Scherz. Die Situation ist fast romantisch, weil es wieder um Ideale geht und weg vom Geschäft. Diese Künstler wollen etwas, sie haben Fragen. Daraus leitet ich meine Motivation ab.

Babias: Der Paradigmenwechsel bedeutet, daß man keine Antworten mehr gibt, sondern nur noch Fragen stellt. Seit die Philosophie der Postmoderne das Mandat der Ästhetik erlangt hat, herrscht Konfusion. Im Sinne von Habermas könnte man polemisieren, die postmoderne Theorie habe die Prozessualität der Kunst behindert. Die Moderne habe die Fragen längst nicht beantwortet, die Ideale längst nicht eingelöst, während die Postmoderne Lösungen negiert und statt dessen nur noch Fragen elaboriert. Diese Entwicklung habe die Kunst blockiert und in periphere Projekten gedrängt. Daß Fischl und Weiss in einer Küche ausstellen, kann nicht nur daran liegen, daß Hans-Ulrich Obrist ein netter Kerl ist.

Bauer: Wenn man aber sieht, welche Künstler hinter solchen »Projekten«, wie du sie nennst, stehen, kann man sie nicht mehr einfach abtun. Es ist Haltung, wenn man kleine Projekte für ein kleines, intimes Publikum ebenso ernst nimmt wie große Ausstellungen. Der harte Kern war immer klein und intim. Die wirklichen Entscheidungen fallen immer hinter verschlossenen Türen. Solche Projekte sind nicht Ausdruck von Frustration, sie machen diese Tatsache transparent.

Babias: Elitebildung.

Bauer: Das klingt so negativ. Als würde man die anderen nicht zulassen. Es ist nicht so. Letztendlich ist nur ein kleiner Kreis an diesen Fragen interessiert. Ausstellungen sind jedem zugänglich, aber wie viele gehen auch hin? Es stimmt nicht, daß Kunst nur für die Elite da ist, die meisten interessieren sich einfach nicht dafür.

Babias: Wenn der Kunst unterstellt wird, sie sei auf sich selbst zurückgeworfen, auf die historische Moltenkiste, auf ein Inventar angewiesen und könne nur noch aus einem Fundus entnehmen, den andere angelegt haben, dann hat das eine Verunsicherung der jungen Künstler/innen zur Folge. Diese Verunsicherung führt dazu, daß sie Kuratoren das Terrain überlassen.

Bauer: Man könnte es auch als Befreiung empfinden, daß man nicht mehr neue Dinge produzieren muß, daß man auf der nächsten Stufe angekommen ist. Wir

haben so viel Inventar, daß wir es nicht mehr neu schaffen müssen. Wir können anfangen, es zu ordnen, zu selektieren. Wenn viele Künstler sich derzeit auch als Kritiker und Kuratoren betätigen, so hat das damit zu tun, daß sie das bereits Vorhandene bearbeiten und bewerten. Es hat vielleicht mit dem Ende des Jahrhunderts zu tun, daß wir manchmal richtig aufräumen wollen, mein Gott, für das nächste Jahrtausend. Die Geschichte wird eingeordnet und strukturiert: Was muß davon bleiben, was kann weg? Damit werden wir die paar Jahre bis Sylvester 1999 gut beschäftigt sein.

ROUND TABLE DISCUSSION WITHOUT AN AUDIENCE

Ute Meta Bauer interviewed by Marius Babias

Babias: You've been leading a double life as an artist and a curator for years now. Do the two occupations go together?

Bauer: I don't lead a double life. It's just that my position has shifted as far as my dealings with art are concerned.

Babias: There are artists who are also critics, John Miller, Jutta Koether, Art in Ruins etc. For them art and criticism are complementary.

Bauer: I don't produce anything and I don't put on exhibitions of my own »work« any more either, but even as an artist I didn't use to produce work in the usual sense. The »Stille Helden« group of artists to which I belonged worked contextually and thematically on the outset.

Babias: Do you feel that organizing exhibitions is continuing art by other means?

Bauer: This was not my primary concern. As a group of artists we organized our own exhibitions simply because no-one else took any interest in us. It wasn't a strategy at that time, it was more a kind of self-help. We gradually started inviting guests, and this way of working with people, making links, visible, placing them, interested me more than producing my own work. The moment I look over the artistic direction of Künstlerhaus Stuttgart it was clear to me that I would no longer appear as an artist. That was not a clean break, but a process that ended in the dissolution of our group.

Babias: You show artists' work in Künstlerhaus Stuttgart, and you also invite philosophers, film-makers, critics and curators. How do you see the relationship

between art and the way in which it is conveyed?

Bauer: As we know, art is a system, and reception, presentation and sale are part of this, not just the work alone. It is important to me to indicate the various factors that lead to our perceiving something as art.

Babias: Your programme upgrades peripheral phenomena in the business to the disadvantage of the centre, of autonomous artistic assertion. Making a subject of the periphery may make things more intelligible...

Bauer: ...theory and criticism have a high standing in current art reception. That is how things are, and that is what I try to show.

Babias: Which project would you particularly highlight after two and a half years in Stuttgart?

Bauer: All of them, of course! No, I really can't say, because I realized every project on the basis of the previous one. Some projects threw up contradictions, some attracted more response from the media, others appealed to a wider public, but there was no project that I would particularly highlight.

Babias: In June '92 you gave Maria Eichhorn a show. Her exhibition in the children's workshop in Künstlerhaus Stuttgart did away with the artist's role as producer. The artist became the recipient of children's work.

Bauer: I think it's rather more complicated than that. Maria Eichhorn created the framework for her own reception. And besides, another aspect of her work is relevant, the production process. She made the exhibition gallery a visible place of production, thus making (intellectual) use of production by others.

Babias: But could it be said that this exhibition, but also for example the reading by Hannes Böhringer in the empty gallery, made a contribution to helping art to disappear, as Wolfgang Max Faust so pointedly put it?

Bauer: These projects address fundamental questions. What does it mean when we say something is disappearing? What does making something visible mean? The idea of disappearing is rated as negative by French philosophy. When art is not visible it does not mean that it has disappeared.

Babias: By disappearing I don't mean formal absence, but the disappearance of a centre usurped by the periphery. The mandate of art is in the hands of critics, curators and philosophers.

Bauer: I am not an art historian, my background is an artistic one. Artists do work genuinely autonomously, but they also react to their reception by critics and theorists. The so-called periphery should not be underestimated, it has become very dominant. An exhibi-

iling house cannot behave as though the situation were different. Art today is very much based on the division of labour.

Babias: If I understand Katharina Fritsch's poster for Künstlerhaus Stuttgart correctly, it is about a strategy of disappearance of the work of art in favour of dispersing work.

Bauer: The poster was not specifically entitled work, it is simply there as work. A poster functions when it hangs on the wall to announce something. If you were to say, that is a work, then it would no longer be a poster. It is a poster and it is displayed. That is the work, whether one defines it as such or not. One person understands the poster as work, another throws it away as a poster.

Babias: What is a curator?

Bauer: A funny word, to start with.

Babias: Is he or she a kind of artist, a critical observer skillfully knotting the information net, or a business agent pursuing the current trend?

Bauer: For me a curator implements artistic guidelines in co-operation with the artist. Curators work in a fundamentally different way from critics. At the moment these two spheres are mingling. If in Künstlerhaus Stuttgart I present various positions as equally valid, as you say, that doesn't mean I'm advocating a mixture. I think it's a bit suspicious when critics organize exhibitions; critics work from a point of view of distance.

Babias: What was behind your inviting young curators to Stuttgart for the symposium on «A New Spirit in Curating?»?

Bauer: Curiosity about how colleagues of my generation handle the notion of exhibitions as a model. For me exhibiting is not an activity to be taken for granted, but a question to be addressed again after every exhibition. If art's working and production concepts change, then exhibition forms must change as well. I invited people with different backgrounds: Corinne Diserens from IVAM in Valencia, the only participant to have completed a curating course – the Whitney Study Programme; American artist and critic John Miller; Hans-Ulrich Obrist, whom I saw as more of a critic at the time; artist Philippe Thomas for the «readymades belong to everyone»-agency, who among other things questions the artist's status as author; a gallery owner who can almost be called an exhibition organizer, Colin de Land; theoretician Helmut Draxler, who astonishingly is director of an art association; Bart Cassinman, author and art commissioner for the European City of Culture 1993, Antwerp; and Eric Collard, who

at the time had just moved into the «free-lance» camp from an existing institution, the Consortium in Dijon, where he was responsible for the programme with Xavier Douroux and Franck Gautherot. Bice Curiger, editor-in-chief of an art magazine and also curator of various exhibitions was unfortunately unable to accept.

Babias: And what came out of it? Was there a sense of a new spirit?

Bauer: The intention was much more to ask whether this question could be a reason for meeting at all. Whether art did not have to be in the centre, and questions asked on this basis. Although the notion of art was so interfered with in the course of the Modern movement, and changed as a result of this, the exhibition business – and this is the thing that amazed me most – still runs according to the age-old scheme: large-scale exhibitions, thematic exhibitions, one-man or one-woman shows. I see no parallel development to the change in art itself in the world of exhibitions. I was also astonished that the panel discussion didn't work. The panel discussion model just didn't function in this case. The kind of discussion that was possible round a table without an audience simply didn't happen on the platform. I can't say whether the question was at fault, or the way in which it was treated.

Babias: I do not want to assess individual participants. General criticism of events like this is concerned with their self-perception.

Bauer: If things do not continue as they have so far – and everyone suggests they will – what will happen? For me the question was how did the people I had invited tackle the situation. «A New Spirit in Curating?» was intended to clarify their ideas and positions. An event of this kind does not produce immediate results, but is a way of approaching the problem.

Babias: What is new about the new curators?

Bauer: They are returning to approaches used in the 60s or even earlier. They want the whole system to slim down. Restraint, concentration, slowness...

Babias: If you think of Seth Siegelaub's «Art without a Space» or Graham's work with advertisements and various Fluxus people, then the Draxler project in the «Standard» and the «Cash Flow» seem like old hats to me.

Bauer: I see it more as naming precursors and thus making it possible for others to catch up. You recently made a critical point about Kosuth, saying that he carries on working where work had been done previously – who did you mention? Magritte? – and sells this as his own project, it's not that, but one should say

very clearly: that's where we pick things up, and then we carry on working on them.

Babias: Art today is business art and is received in a hierarchy that remains the same, or artists produce for a specialist audience and for connoisseurs.

Bauer: But artists also try to make socio-political interventions. And they also deliver to the system that is the financier for the whole thing. When Mark Dion works in the jungle I don't think he's thinking of the art business. He's trying to reach people outside the system as well.

Babias: I've talked to an insect researcher who also knows Mark Dion and he thinks his work is ridiculous. What Dion is doing makes no scientific sense because it does not produce or convey scientific insights. His work only has meaning within the art business. Suggested intentions outside the business are coquetry.

Bauer: I have a similar problem with the so-called «politically correct» concept. Social commitment is used as material, and that's even worse than the cynicisms of the 80s.

Babias: In what way?

Bauer: I find it cynical to use social evils and conditions as material.

Babias: Is not any attempt to jump off the exhibition roundabout and thus to realize smaller, decentralized projects on the periphery, as in Künstlerhaus Stuttgart, serving business just as much as traditional exhibition forms?

Bauer: That's quite right. Why keep working on exhibitions when they have actually finished themselves off? But art has always ended up as a corrective. Put in a banal fashion, I need to look at art and think about it. Individuals can pull out, but if you don't intervene actively in the process you leave the field to those who are waiting for things to be as they always were.

Babias: An increasing number of distinguished artists who earn a lot in the market are prepared to take part in so-called decentralized exhibitions. That is already an indication of the economically stabilizing effect of such projects. The business does not just swallow them, it needs them for its continuing existence.

Bauer: Ultimately every action and every exhibition will stabilize the business because that is how it moves forward.

Babias: You were invited to realize a project in Kassel by the Galerie Martin Schmitz in Kassel, on the occasion of DOCUMENTA IX. You, Tine Goßler and Sandra Hastenteufel put together a so-called «Information Service» that simply listed material by female artists. How was this gesture received?

Bauer: We had about eighty visitors in all, on two afternoons, which seemed quite a lot to us. The astonishing thing was how long people stayed. About an hour and a half on average. The public reacted, and worked with the material.

Babias: And saw the art-political point that was being made?

Bauer: That varied. Two thirds of the public were women who were interested in that. Criticism was levelled at the fact that the archive was not comprehensive enough, that three women had presumed to make a selection using the same subjective criteria as the exhibition organizers.

Babias: Was it the intention of this project to criticize the small proportion of women involved in documenta?

Bauer: The project arose from conversations with female artists in which it was pointed out that the proportion of women participating in large-scale exhibitions is astonishingly small, although large numbers of women have been involved in art discourse in the last few years. The argument that there are not so many good women artists does not hold water any longer. This project was intended to inform, not to criticize.

Babias: It cannot just be lack of information that keeps women out of large-scale exhibitions.

Bauer: The project was aggressive precisely because it did not accuse. We felt the question should be asked objectively and so we chose an objective form. If we had come out fighting we would have provoked an immediate counter-reaction in the form of a conditioned reflex, and discussion would have been stifled. Quotas are no solution. I do not intend to discuss this question on the level of minorities, that would very quickly cast us in the role of martyrs. I am not a sacrificial victim.

Babias: For your «Information Service» project you had a T-shirt printed with the female artists' names, for advertising purposes, to a certain extent. One artist, Bethan Huws, insisted that her name be blocked out. Why?

Bauer: We had the T-shirt printed as a poster. Bethan Huws did not want to be detached from her work in this context. She felt the T-shirt was too much like propaganda.

Babias: Did she just withdraw her name, or the information about her as well?

Bauer: Just her name at first. Then it was logical for her to withdraw the documentation as well. There are various ways of behaving, and various attitudes that can be taken up. We cannot lump all women together.

We have to respect the way individuals handle things.

Babias: Don't you think that sort of behaviour shows a lack of solidarity?

Bauer: No, I can understand it from her work. It is much more that I am annoyed with myself, because we rushed everything through under pressure of time, without consulting the women about the T-shirt. Our punishment is painting the name out at night.

Babias: The art business has grown smaller as a whole, reduced to those concerned with it professionally and inveterate fans. The suspicion arises that the whole thing is kept going by the few people involved only as a socially and psychologically regulatory function, so that they can all meet as one big family at nice openings and artists' parties.

Bauer: A lot of people are doing without nice openings and just withdrawing and working for themselves.

Babias: I meant that metaphorically. Mutual feeding with information and arguments only makes sense within this business. Even a discussion about the war in Yugoslavia takes place from the point of view of social exchange between people who are involved in and make up the business. At the moment the purpose of art seems to be to stabilize the social and psychological structure.

Bauer: I think the situation is somewhat as you describe. There are no solutions to these questions in sight. There has so far been no radical questioning of the exhibition business. But I can see various ways in which artists and exhibition organizers are approaching it.

Babias: Has the social context not long since taken over from the aesthetic one?

Bauer: Perhaps it is just a pause to distance ourselves again.

Babias: People frustrated by the business are taking refuge either in esoterics or cliques. The business seems to be trying to prove that it has outlived its usefulness.

Bauer: I should like to return the question. How is it for you? You are a critic, and organize exhibitions as well. What keeps you in this business?

Babias: That's not what we're here to talk about.

Bauer: But you might know the answer.

Babias: I'm asking about your motivation.

Bauer: I see a younger generation that takes things seriously, that picks up models and works on them further. Art is no joke for them. The situation is almost romantic because they are talking about ideals again, and moving away from business. These artists want something, they have questions to ask. And it is from

this that I derive my motivation.

Babias: The change of paradigm means that no-one provides answers any more, but just asks questions. Since the philosophy of post-Modernism has acquired the mandate of aesthetics, confusion reigns. One could produce a polemic in the spirit of Habermas and say that post-Modern theory has hampered the processuality of art. One could say that Modernism by no means answered all the questions and by no means redeemed the ideas, while post-Modernism negates solutions and instead of this only elaborates questions. This development has brought art to a standstill and forced it into little peripheral projects. Fischli and Weiss don't hold exhibitions in a kitchen just because Hans-Ulrich Obrist is a nice chap.

Bauer: But if you look at the artists behind these «little projects» as you call them they can't simply be dismissed. It takes restraint to treat small projects for a small, intimate audience as seriously as large exhibitions. The hard core was always small and intimate. Real decisions are always made behind closed doors. Projects like that are not an expression of frustration, they make this fact intelligible.

Babias: Forming an élite.

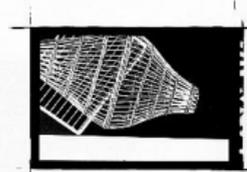
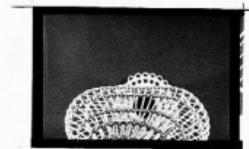
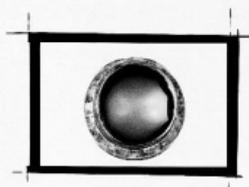
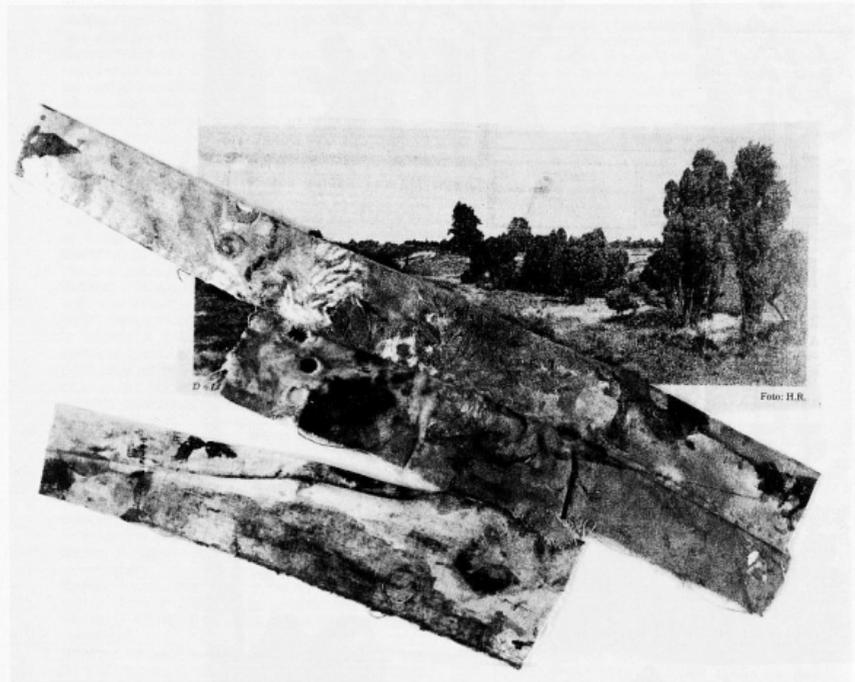
Bauer: That sounds so negative. As though others would not be admitted. That is not the case. In the last resort only a small circle is interested in these questions. Exhibitions are accessible to everyone, but how many people actually go to them? It's not true that art is there only for the élite, most people are simply not interested in it.

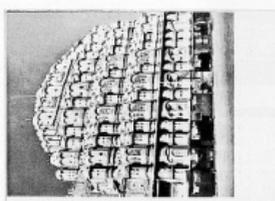
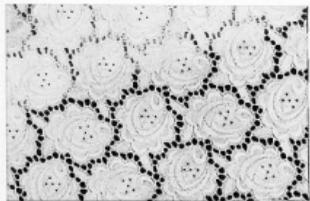
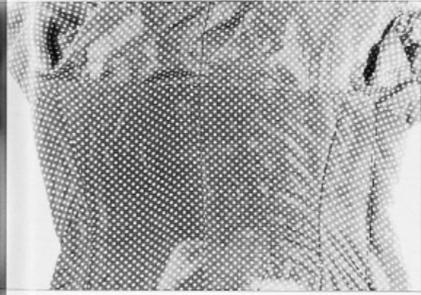
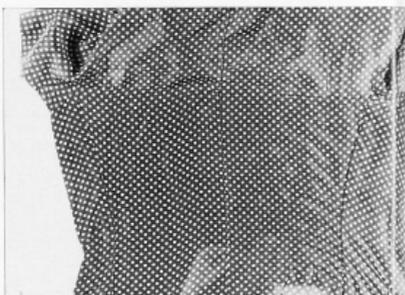
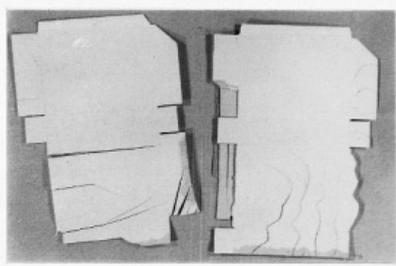
Babias: If it is insinuated that art is thrown back too much upon itself, on age-old historical material, restricted to an inventory, and able to draw only on a stock put together by others, then this is because young artists have been made to feel insecure. This insecurity means that they leave the field to curators.

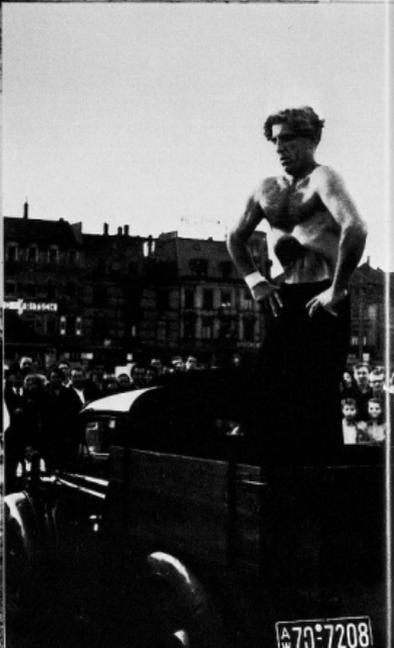
Bauer: It could also be seen as liberation that one no longer has to produce new things, that one has arrived at the next stage. We have so much in the inventory that we no longer have to create things as new material. We can start to arrange, to select. If many artists are also active as critics and curators, then it is because they are processing and assessing what is already available. It is perhaps something to do with the end of the century that we sometimes want to tidy up properly, for the next millennium, for goodness' sake. History is being classified and structured: what do we have to keep, what can be thrown away? This will keep us nice and busy until New Year's Eve 1999.

translated by Michael Hobson









MODELLVERSUCH

Thomas Wulff
über das Ausstellungsprojekt
»Fremdkörper«

Fremdkörper ist ein Objekt (Gegenstand), das sich in einem Kontext (Umwelt) befindet, der nicht sein eigener ist. Der Fremdkörper kann sich diesem Kontext angleichen oder sich als Fremdkörper behaupten. Behauptet er sich, besteht die Möglichkeit, daß sich der Kontext dem Fremdkörper assimiliert.

Das Verhältnis von Objekt und dem ihn umgebenden Kontext ist das Thema des Ausstellungsprojekts »Fremdkörper«. Das Projekt ist ein theoretisches Konstrukt, an dem sich Bedingungen und Möglichkeiten zeitgenössischer Ausstellungsformen diskutieren lassen. Bei dem Versuch einer praktischen Umsetzung des Projekts »Fremdkörper« zeigte sich schnell, daß das Konzept die Grenzen des Systems Kunst soweit verletzte, daß eine dem Konzept gemäße Realisierung verhindert wurde.

Eine Vorstellung von »Fremdkörper« kann unter den Begriffen Institution, Distribution, Okkupation, Kommunikation erfolgen. Diese Begriffe decken wesentliche Teile des Betriebssystems Kunst ab. Aussagen über das System »Fremdkörper« sind damit auch Aussagen über das Betriebssystem »Kunst«.

Institution Eine Institution wird von einer spezifischen Struktur getragen. Der sogenannte institutionelle Rahmen bestimmt deren Ausgestaltung und Ausweitung.

»Fremdkörper« brachte zwei ähnliche Institutionen zueinander in Konflikt. Für das Ausstellungsprojekt und dessen eigenen institutionellen Rahmen sind sechs verschiedene Kunstwerke von sechs zeitgenössischen Künstlern vorgesehen. Jedes einzelne dieser sechs Werke wird als Fremdkörper innerhalb einer existierenden Ausstellung gezeigt, ausgestellt, Ausstellungsorte sind dabei deutsche Kunstvereine. deren Struktur ist dadurch gekennzeichnet, daß sie keine Sammlung besitzen, aber in regelmäßiger Folge Ausstellungen realisieren. Diese Regelmäßigkeit bedingt einen bestimmten Organisations- und Verwaltungsaufwand. Dem überlagert sich, manifestiert in der Anwesenheit des Fremdkörpers im eigentlichen Ausstellungsraum, die Struktur von »Fremdkörper«. Diese Überlagerung läßt sich auch als »Okkupation« begreifen.

Okkupation »Fremdkörper« besetzt einen Raum noch einmal und auf verschiedenartige Weise. Indem

er sich in einen schon gegebenen Kontext einmischt, verändert er diesen Kontext, sowohl räumlich als auch zeitlich. Die Kette der eigentlichen Kunstwerke wird durch den Fremdkörper unterbrochen. Das bezeichnet den inhaltlichen Bruch. Weil der Fremdkörper genau einen Kalendermonat hängt, unterbricht er auch zeitlich den Ausstellungsverlauf. Während seiner Präsentation ist er unter Umständen eingebunden in zwei verschiedene Kontexte. Darüber hinaus wird der Fremdkörper während der Umbauphasen von einer Ausstellung zu einer anderen den Raum selbst bestimmen beziehungsweise von ihm bestimmt werden. Das verweist letztendlich auf die okkupierende Rolle jeden Kunstwerks an einem Ausstellungsort. Die weiße Box wird von ihm besetzt, auch wenn die Box selbst zur Präsentation von Kunstwerken bestimmt ist. Das Moment der Okkupation wird durch das Moment der Distribution verändert.

Distribution Distribution meint den Austausch von Objekten vor Ort und darüber hinaus. Wäre das Kunstwerk ständig in den Räumen präsent, würde es zum Inventar des Raumes, in dem es sich zeigt. Der Austausch der Objekte schafft die Möglichkeit, den sie umgebenden Raum wahrzunehmen. Für »Fremdkörper« hat die Distribution eine zeitlich genau bestimmte Struktur. Jeweils zum Monatsende werden die einzelnen Fremdkörper in den am Projekt beteiligten Kunstvereinen ausgetauscht: Fremdkörper a wird von Kunstverein A zu Kunstverein B gegeben, Kunstverein A erhält Fremdkörper b von Kunstverein B usw. Damit bildet sich für ein halbes Jahr ein konkretes Beziehungsnetz, das genaue Regeln folgt und mit hoher Erwartbarkeit arbeitet. Diese Erwartbarkeit wird gefördert durch Mitteilungen über das Projekt »Fremdkörper«, dessen konkrete Gestalt, Dauer und Struktur. Diese Mitteilungen bestimmen die Ebene der Kommunikation.

Kommunikation Die bloße Anwesenheit des Fremdkörpers in den Ausstellungsräumen ist dem Projekt »Fremdkörper« nicht gemäß. Erst auf der Vermittlungsebene stellt sich die Gesamtheit des Projektes deutlich dar. Als theoretisches Konstrukt ist diese Ebene dem Ausstellungsprojekt inhärent. Aussagen über »Fremdkörper« sind keine Pressemitteilungen, sondern beschreiben und reflektieren das Konstrukt, das durch »Fremdkörper« hergestellt wird. Ihr Medium sind nicht der Katalog und nicht die Mitteilungen der jeweiligen Kunstvereine, sondern Kunstmagazine. Darstellung und Besprechung dort bilden die »Ausstel-

lung«. Im Idealfall sind die Aussagen über das Projekt der Ausgangspunkt einer Reflektion über das Ausstellungsweisen im Ganzen. In diesem Sinne ist »Fremdkörper« ein offenes System, dessen konkrete Gestalt allein über die Ebene der Kommunikation Form annimmt. Diese Kommunikation wird das Projekt Fremdkörper im Laufe seiner Diskussion verändern.

ATTEMPT AT A MODEL

Thomas Wulff
on the »Fremdkörper« (Foreign Bodies)
exhibition project

A »Fremdkörper« – a foreign body – is an object (thing) in a context (environment) that is not its own. The foreign body can adapt to this context, or maintain its status as a foreign body. If it maintains its status there is a possibility that the context will be assimilated into the foreign body.

The relationship between the foreign body and the context surrounding it is the subject of the »Fremdkörper« exhibition project, a theoretical construct intended to enable discussion of the conditions and possibilities offered by contemporary exhibition forms. An attempt to realize the »Fremdkörper« project soon showed that the concept infringed the boundaries of art as a system to such an extent that appropriate realization was impossible.

»Foreign bodies« can be imagined under the headings institution, distribution, occupation, communication. These concepts cover essential parts of the art business system. Thus statements about the »foreign body« system are also statements about the »art« business system.

Institution Institutions are supported by specific structures. Their shape and extent are governed by a so-called institutional framework.

»Fremdkörper« brought two similar institutions into conflict with each other. Six different works of art by six contemporary artists will be selected for the exhibition project, which has its own institutional framework. Each of the six works is shown, exhibited, as a foreign body within an existing exhibition. The exhibition venues in this case are German Kunstvereine (art associations). Their structure is governed by the fact that they do not have collections of their own, but mount exhibitions on a regular basis. This regularity requires a certain degree of organization and administration.

The »foreign body« structure, manifested in the presence of the foreign body in the actual exhibition space, interferes with this. This interference can also be interpreted as »occupation«.

Occupation A »Fremdkörper« reoccupies a space, and occupies it in various ways. By establishing itself in a context that is already set it transforms this context in terms of both time and space. The chain of actual works of art is broken by the foreign body. This a break in terms of content. And because the foreign body hangs for precisely one calendar month it also interrupts the exhibition in terms of time. Throughout the period in which it is present it can be tied into two different contexts. Then again, when one exhibition is being changed for another, the foreign body will itself govern the character of the space, or its character will be governed by the space. Ultimately this points to the occupying role played by each work of art in an exhibition venue: the white box is occupied by it, even if the box itself is intended for the presentation of works of art. The element of occupation is changed by the element of distribution.

Distribution Distribution means exchanging objects on the spot and beyond. If the work of art were constantly present in the space it would be part of the furnishings and fittings of the space in which it is being shown. Exchanging objects makes it possible to perceive the space that surrounds them. For »Fremdkörper«, distribution is structured in a way that is precisely determined in terms of time. At the end of each month the individual foreign bodies are swapped around between the art associations involved in the project: art association A gives foreign body a to art association B, art association A receives foreign body b from art association B etc. Thus for six months a complicated network of relationships is built up, and this follows precise rules and works with a high degree of predictability. This predictability is enhanced by statements on the »Fremdkörper« project, its concrete form, duration and structure. These statements govern the nature of the plane of communication.

Communication The mere presence of the foreign body in the exhibition galleries is not all the »Fremdkörper« project is about. It is only on the plane of communication that the overall unity of the project becomes clear. As a theoretical construct this plane is inherent in the exhibition project. Statements about »Fremdkörper« are not press releases, but describe

and reflect the construct produced by »Fremdkörper«. They are not to be found in catalogues and press releases issued by the art associations involved, but in art magazines, and it is presentation and discussion there that govern the »exhibition«. In the ideal case, statements about the project are the starting point for

reflection about the general nature of exhibitions. In this sense »Fremdkörper« is an open system whose concrete form takes shape only via the plane of communication. Such communication will change the »Fremdkörper« project as it is discussed.

translated by Michael Robinson



RÜCKBLICK AUF HELMSTEDT UND POTSDAM

Hannos Böhlinger

1986 wandelte Rolf Langebartels seine Non-Profit-Galerie Giannozzo in einen Kunstverein um. Im darauffolgenden Jahr beantragte er beim Berliner Senat für drei Projekte des Vereins dreißigtausend Mark. Eines dieser Projekte war eine Tagung, ein Symposium zum Themenkreis Kunst – Philosophie – Wissenschaft. Rolf hatte mich gefragt, ob ich ein solches Treffen für Giannozzo konzipieren und leiten würde. Ja, hatte ich gesagt. Der Senat bewilligte uns das Geld. Ich hatte also zehntausend Mark zur Verfügung.

Giannozzo ist auf Raum- und Klanginstallationen spezialisiert. Wo finde ich einen Berührungspunkt zwischen seinem Programm und dem, was mich interessiert? – Die verschwimmenden Grenzen und Unterscheidungen: zwischen Kunst und Philosophie, zwischen bildender Kunst und Musik, zwischen Kunst und Kunstbetrieb. In meiner Liebe zu alten, ausrangierten Begriffen nannte ich das Treffen »Discretio«. Im Nachhinein erscheint mir dieser Titel zu prä-

zistentiös. Zur gleichen Zeit entdeckten viele bildende Künstler das gewisse Etwas von lateinischen Begriffen. Wichtigere. Aber so etwas entdeckt man immer erst hinterher.

Discretio ist ein Begriff aus der monastischen Tradition. Discretio ist Urteilskraft, die Kunst der Unterscheidung, die ihre Unfähigkeit, wirklich unterscheiden zu können, mitbedenkt und deshalb zur Bescheidenheit und Zurückhaltung wird. Unterscheidung, Bescheidenheit, Abgeschiedenheit. Darauf kam es mir an. Von Anfang an schwebte mir als Ort der Tagung ein klösterlicher Raum der Ruhe und Zurückgezogenheit vor. Eva-Maria war es, glaube ich, die auf Helmstedt kam: Helmstedt als Vorort von Westberlin, die nächste Ortschaft nach Dreilinden. Dazwischen zweieinhalb Stunden Luftanhalten auf dem Transitweg.

Jeder Westberliner kennt Helmstedt. Dort werden immer noch die Lokomotiven gewechselt wie die Pferde in der Postkutschzeit. Autobahnkontrollpunkt an der Zonengrenze. Aber niemand fährt nach Helmstedt hinein, außer Rentnern, die auf dem Rückweg nach Berlin hier noch einmal Kaffee trinken und sogar über-

nachten, wenn es schon dunkel geworden ist. In deren kleine Hotels um den malerischen alten Marktplatz herum quartiert wir uns ein. Wir entdeckten die im Stil der Weser-Renaissance erbaute Universität Helmstedt und fanden in ihrem Auditorium Maximum den richtigen Raum für unsere Gespräche: großzügig, festlich, luftig und zugleich intim. In der einen Hälfte des Raumes konnten wir uns zu den Vorträgen und Gesprächen zusammensetzen und in der anderen herumbestehen und Kaffee und Kuchen zu uns nehmen. Helmstedt bietet keine Attraktionen. Die Stadt lenkt nicht ab. Anfang November 1988, als unser Treffen stattfand, schneite es heftig. Niemand kam in Versuchung, nach Braunschweig oder Hannover zu fahren, um dort etwas zu erleben. Wir blieben eine geschlossene Gesellschaft einschließlich gemeinsamer Busfahrten hin und zurück.

Tagungen zerfallen in Vorträge und Diskussionen, in Referenten und Publikum. Um die Aufhebung von beidem ging es mir: um eine ungezwungene aufgelockerte, an der Sache orientierte Gesprächsatmosphäre. Deshalb habe ich zunächst Freunde gefragt: Freunde von mir (Bernhard Lypp, München, Attila Kotany, Düsseldorf, Peter Gente, Berlin) und Künstler, die Giannozzo freundschaftlich verbunden sind wie Alvin Curran (Rom) und Felix Hess (Groningen). Unter Freunden herrscht Vertrauen, man muß sich nicht produzieren und absichern. Das kommt dem Gespräch entgegen. Ein Gespräch ist mehr als eine Diskussion, läßt mehrere Formen der Beteiligung, verschiedene Sprachebenen zu. Die Diskussion grenzt aus, was nicht in die Form eines Arguments gebracht werden kann. Alles, was noch unklar, schwankend, was persönlich ist, kommt in einer Diskussion zu kurz oder nur entsteht zur Geltung. Eine Diskussion schließt die aus, die nicht diskutieren können oder wollen, sie verführt einen dazu, recht zu behalten, Sieges eines Wortgefächts werden zu wollen, statt etwas beizutragen zur Aufklärung einer Sache, zur Freude an einer gemeinsamen Sache. Auch die anderen Referenten: Walter Zimmermann (Frankfurt), Frauke Tomczak (Düsseldorf), Ulrike Grossarth (Berlin) und Henning Brandes (Berlin) hatte ich eingeladen, weil ich sie persönlich kannte und glaubte, daß sie mit der ersten Gruppe zusammen eine Konstellation bilden könnten: sachlich und persönlich. Die Konstellation muß Rissa haben. Durch sie kann sich das Publikum Zugang zu dem Gesprächskreis verschaffen und selbst Teilnehmer werden. Die langwierigen Überlegungen über die Auswahl der Referenten waren vielleicht überflüssig und übertrieben – jemand, der professionell und regelmäßig Ta-

gungen organisiert, kann sich so etwas kaum leisten, – und doch hatte ich den Eindruck, daß die Sorgfalt der Vorbereitung, auch wenn sie manchmal ins Leere ging, zum Gelingen der Tagung beigetragen hat, in der Stimmung spürbar war. Das gilt ganz besonders für die organisatorischen Vorbereitungen, die Gabriele Knapstein in der Hand hatte. Überhaupt ging es uns, ohne daß es uns so deutlich war, um Kategorien wie



Gastfreundschaft, Aufmerksamkeit, Freigiebigkeit. Das Ganze sollte Fest-Charakter haben. Deshalb am ersten Abend nach der Ankunft ein Konzert (mit Klavierkompositionen von Walter Zimmermann und Improvisationen von Alvin Curran). Fest, Konzert bedeuten gehobene Stimmung, Einstimmung auf eine Tonlage, die das ganze Treffen haben sollte. Konzert, Performance, Klanginstallation, Vortrag standen gleichwertig nebeneinander. Der Vortrag bekommt in dieser Reihe selbst Performance-Charakter. Und die »anschließende Diskussion« wird nicht zu einer Diskussion »über« das Vorausgegangene, sondern gesellt sich als Gespräch ebenfalls gleichberechtigt daneben, sie läßt sich vom Gehörten und Gesprochen inspirieren und bildet den Brückenkopf für die abendlichen informellen Gespräche, die spontan entstehen in den zufälligen Gruppierungen, in die sich der Personenkreis der Tagung am Abend auflöst.

In den Grenzen unserer Möglichkeiten haben wir versucht, großzügig zu sein. Großzügig zu sein und großzügig behandelt zu werden, macht einfach Spaß, schafft ein gutes Klima. Großzügigkeit hängt nicht allein von der Höhe des Honorars ab; es geht um Aufmerksamkeit in Kleinigkeiten. Für die zahlenden Teilnehmer deckte die verlangte Tagungsgebühr die reinen Unkosten der Reise, der Übernachtung und gegebenenfalls des vorbestellten Essens.

Zu unserem Prinzip der Freigiebigkeit gehörte es auch, das Treffen selbst nicht wieder zu funktionalisieren, zum Anlaß eines Buches zu machen. Ich wollte nicht, daß die Referenten über die Köpfe der Teilnehmer hinweg auf eine Veröffentlichung ausgerichtet sind. Alles sollte im Moment ausgegeben werden. Ohne jede Dokumentation – von einigen Photos abgesehen – ist eine Legende von Helmstedt entstanden, die vieles verkürrt. Doch das Gelingen an dem Symposium, die Atmosphäre, wäre in der Dokumentation der äußeren Ereignisse nicht eingefangen worden. Die einzelnen Vorträge und Veranstaltungen waren nüchtern betrachtet wie überall auch sonst mehr oder weniger gut.

Ohne Publikation wird es nicht nur schwer, Gelder für ein nächstes Symposium zu besorgen. Man muß sich auch die Frage beantworten, ob zu verantworten ist, öffentliche Gelder für einen so kleinen, fast privaten



Teilnehmerkreis zu verwenden, ob nicht wenigstens in zweiter Linie die größere Öffentlichkeit des lesenden Publikums zugelassen werden muß. Zur Konzeption solcher Symposien gehörte jedenfalls die Ausschließung des lesenden, das heißt, des nicht direkt beteiligten Publikums. Eine Entscheidung gegen den Text für den Kontext, die Situation.

Die Tagung gelang vielleicht deshalb, weil sich das grenzüberschreitende Thema nicht in der Zusammenfassung des Publikums niederschlug. Die meisten waren Künstler. So entstand keine Front zwischen Konsumenten und Produzenten. Man konnte von gleich zu gleich reden. Etwa fünfzig bis sechzig Personen waren wir, etwas weniger als in Potsdam, gerade die richtige Zahl für mein Gefühl, daß es nicht zu intim, vor allem aber auch nicht zu unübersichtlich und unpersönlich wurde.

Für viele war der Entschluß, an der Helmstedter Tagung teilzunehmen, vielleicht nur die Lust auf ein apartees Wochenende: Ausflug, Unterhaltung, Geselligkeit verbunden mit einer gewissen Neugier für die Sache und die angehenden Personen. Helmstedt war nicht nur Fest, sondern auch ein wenig Spiel. Wir haben Tagung gespielt, Gast und Gastgeber mit der Lust, in ungewohnte Rollen zu schlüpfen. Diese spielerische Haltung hat der Veranstaltung eine gewisse Leichtigkeit verliehen.

Das Beste kommt immer von selbst, ohne Verdienste. Alle Anstrengung kann sich nur darauf richten, ihm nicht im Weg zu stehen. Das nenne ich »gute Atmosphäre herstellen«. Sie aber kann man nicht direkt erzeugen. Sie entzündet sich an einem Gegenstand. Sie braucht die Sachlichkeit eines gemeinsamen, alle interessierenden Themas, auch wenn es sich im Verlauf der Beschäftigung mit ihm als unzutreffend, ungenügend oder bloß vorläufig erweist.

Daß dem Gelingen der Helmstedter Tagung wenig im Wege stand, lag an vielen günstigen Umständen. Einige davon habe ich aufgezählt. Am Ende in gelüster Stimmung rufen alle: Herr Ober, dasselbe noch mal! Aber man kann es nicht wiederholen. Ich fürchte mich deshalb vor einer Fortsetzung dieser Art Tagung. Aber man soll auch nicht ängstlich bei einem glücklichen Anfangserfolg stehenbleiben. Im nächsten Jahr beantragte Roif beim Berliner Senat vergeblich Geld für eine nächste Tagung, die ich über das Thema »Das Experimentelle in Kunst und Wissenschaft« veranstalten sollte. Da wurde – wiederum ein Jahr später – Giannozzo von einer großzügigen privaten Spende von zwanzigtausend Mark überrascht.

Die Mauer war gefallen, wir erkundeten die Umge-

bung. Eva-Maria entdeckte Mendelssohns Einstein-Turm auf dem Telegraphenberg, damals für Besucher noch verborgenes Gelände. Ein Ostberliner Freund zeigte uns Petzow, das Schinkel-Schlößchen am Schwielow-See, halbwegs zwischen Potsdam und Werder, eingebettet in einer von Lenné gestalteten Parkanlage.

Wiederum suchten wir für die Tagung lange nach einem geeigneten Ort, abgesehen und zugleich beziehungsreich für das Thema. Sollte man das DDR-Gebiet meiden, weil alle sich in diesem Augenblick darauf stützten? Wir entschieden uns aus praktischen Gründen wieder für die Vorort-Lösung: entfernt, ablegen und doch leicht erreichbar. Peter hatte dann schließlich die Einstein-Idee: der Turm war gebaut worden, um die Relativitätstheorie experimentell zu beweisen.

Ich fühlte mich in dem mir aufgetragenen Thema wegen meiner mangelnden Kenntnisse der Naturwissenschaften zu wenig sicher und bat Heidi Paris und Peter Gente, mit mir zusammen das Treffen – Peter nannte es Rencontre – zu konzipieren. Die Zusammenarbeit entlastete mich von der Verantwortung, Arbeitserleichterung – darauf hatte ich gehofft – war es nicht, wir mußten über alles reden und uns einigen, aber der Ideen-Pool wurde größer. Mein Konzept, nur Leute einzuladen, die ich kenne, war schon nicht mehr zu halten.

Das Wort Rencontre deutet bereits an: wir wollten nicht mehr nur provinziell sein, sondern international. Wir luden Wolfgang Kos aus Wien ein, Michael Bock aus Tucson – er war gerade in Deutschland und zeigte uns in Potsdam experimentelle Videos aus seiner Sammlung – Heinz von Foerster aus Kalifornien – er mußte leider absagen – und Pauline Oliveros aus New York. Gern hätte ich einen Mönch oder eine Nonne über das christliche *experimentum crucis* zu Wort kommen lassen. Aber ich fand niemanden. Bei meinen Anfragen spürte ich die berechtigte Sorge, als Kuriosum einem blasierten Publikum vorgeführt zu werden. Es gab kein Vertrauen. Das Eröffnungskonzert war diesmal eine Open-Air-Lesung: »Zuhören«, ein Text von Roland Barthes, das Leitmotiv der Tagung. Zu den Giannozzo verbundenen Künstlern Terry Fox, Norbert Rademacher und Eva-Maria Schön hatten wir außerdem Pauline Oliveros noch Heiko Idonsen (Bielefeld) und Rolf Lobeck (Kassel) eingeladen. Als Naturwissenschaftler waren Hans-Jürgen Treder (Potsdam), Otto Rossler (Stuttgart) und Robert Golub (Berlin) dabei.

Das Programm war dichter, die Zeitspanne die gleiche: Freitag Mittag bis Sonntag Nachmittag. Das Programm: war vielleicht zu dicht, vielleicht wollten wir

zuviel bieten, waren zu sehr bestrebt, dem historischen Ort des Telegraphenberges, der Architektur seiner Himmelsobservatorien, der Gartenarchitektur Lennés und der brandenburgischen Seen-Landschaft gewachsen zu sein. Nie verliert man die Angst vor der leeren Zeit. Sicherheitshalber füllt man sie lieber noch im letzten Moment mit Programm. Aber auch in Potsdam gab es noch genügend Zeit für spontane Gespräche, es gab jedoch nicht mehr die durchgehende Helmstedter Gesprächsatmosphäre, statt dessen eine Kultur des Zuhörens. Nachts im Park von Petzow konnte man ein Frösch-Konzert hören, das Felix Hess in Helmstedt simuliert hatte: Wenn die Zuhörer still werden, beginnt ein Frösch zu quaken und ruft damit das Quaken eines anderen hervor. Das Quaken schaukelt sich auf, verdichtet sich, Geräusche bringen es zum Verstummen. Stille bringt es wieder hervor. Im Frösch-Konzert durchdringen sich die Momente des Zuhörens



und des Miteinandersprechens, der Stille und der Rede. Für mich ist es zu einem Bild geworden, das Helmstedt und Potsdam in eins zusammenfaßt.

Vielleicht bin ich zu skeptisch, zu schnell von der Unlösbarkeit der Probleme überzeugt und fasse deshalb ein Thema zu musikalisch auf: versuche es mehrstimmig zu arrangieren, achte auf Klangfarben, bin auf einen reich instrumentierten und rhythmisch komplexen Zusammenklang aus. (Aber! läuft dies nicht letzten Endes auf eine gehobene Form von Talk-Show hinaus, von der ja auch niemand ein Ergebnis erwartet, sondern nur ein Plastisch-Werden von Meinungsunterschieden?) Das Ergebnis einer Tagung ist nicht die Zusammenfassung an ihrem Ende, es sind die nachhaltigen Wirkungen, die jeder für sich erst mit zeitlicher Verzögerung bemerkt, die Erinnerungen. Zu früh

formulierte Ergebnisse beschneiden diese Nachwirkungen nur. (Werden aber Tagungen damit nicht zu bloßen Erlebniswochenenden?)

Übernachtung in Petzow, Tagung auf dem Telegraphenberg, Bustoursparte hin und her, Essen vorbestellen, viel Organisation. Es gab nicht die Einheit des Ortes, die Ruhe, die von seiner Invarianz ausgeht. Der immer gleiche Ort kann allmählich zurücktreten und Weltabgeschlossenheit zulassen.

Die Schwäche des Potsdamer Rencontres aber war zugleich seine Stärke. Es lebte von den wechselnden Eindrücken der verschiedenen Personen, der verschiedenen Orte, von halbfertig restaurierten Kuppelraum des großen Refraktors, in dem die Konzerte von Terry



Fox und Pauline Oliveros und Eva-Marias Performance stattfanden, vom herrlichen Sommerwetter. Es lebte vom Charme der unwiederbringlichen Zwischenzeit der untergehenden DDR und der noch kaum einsetzenden Vereinheitlichung Gesamtdeutschlands. In diese Überlagerung von Alt und Neu paßte unsere scheinbar obsolekte Frage nach dem Experiment, der Chiffre der entscheidenden modernen Kunst, die noch den Anspruch erhob, auf ihre Weise so riskant und verbindlich wie die Naturwissenschaften zu sein. »Gefährlich leben« hatte Peter das Rencontre nach einem Lösungswort von Nietzsche genannt.

Nur in dieser Zwischenzeit war es uns wahrscheinlich überhaupt möglich, dieses Treffen so zu organisieren: die leitenden Wissenschaftler des Zentralinstituts für Geodäsie und Astrophysik der Akademie der Wissenschaften kamen uns von der Abwicklung bedroht in ihrer Hilfsbereitschaft weit entgegen, vertrauten uns kostenlos ihr Gelände und ihre Räume übers Wochenende an. Das Schloßhotel konnten wir noch fast zu DDR-Preisen buchen.

Wir wollten den Telegraphenberg nicht bloß als Bühne und Kulisse für unsere Veranstaltung nehmen. Wir wollten die Gastfreundschaft der dort arbeitenden Wissenschaftler in irgendeiner Weise erwidern. In unseren Vorgesprächen mit ihnen fanden wir heraus, daß zufällig zu dem Zeitpunkt, an dem unser Rencontre stattfinden sollte, zur Sonnenwende, im Kuppelraum des Großen Refraktors in früheren Zeiten das Sommerfest der Astrophysiker gefeiert wurde. Sollten wir nicht für sie und uns ein Fest an einem Abend unseres Treffens feiern, ein Rencontre mit ihnen, und diese Tradition fortsetzen? Ich konnte mich mit diesem Vorschlag bei den anderen nicht durchsetzen. Es wäre wild und wahrscheinlich zu schwierig geworden. Man soll sich die kurze Zeit und die kurze Kraftanstrengung in ihren Möglichkeiten zur Wiedervereinigung von Ost und West und Kunst und Wissenschaft auch nicht überschätzen. Aber wir konnten den ehemaligen Leiter des Instituts Hans-Jürgen Treder zu einem Vortrag für uns überreden, der alle mitriß. Ab einem bestimmten Formal gibt es keine Schwierigkeiten der Verständigung mehr zwischen Kunst und Wissenschaft.



Kurz vor Beginn der Tagung hatte ich nun doch nicht mehr den Mut, ganz auf Öffentlichkeit zu verzichten. Wir luden Journalisten ein. Aber ihre Zeitungsartikel über unser Treffen halfen Giannozzo auch nicht weiter. Der nächste Projektantrag wurde vom Senat wiederum abgelehnt. Halboherzigkeit zahlte sich nicht aus. Beide Veranstaltungen waren nicht auf Anschlußfinanzierung hin angelegt.

Am Ende hatten wir uns alle verausgabt. Gabriele ist fast zusammengebrochen, ich war tagelang tief niedergeschlagen. Dabei hatte ich nichts weiter als das Gefühl zu ertragen gehabt, mitverantwortlich für das zu sein, was passiert. Das Gefühl überschwebte

mich, an der allgemeinen Verbilligung des Geistigen mitgewirkt und auf besonders töpelpfahne, nämlich ernsthafte Weise der alles verschlingenden Kultur- und Vergnügungsindustrie, der mächtigen Allianz aus Kultur, Tourismus und Gastronomie selbst Vorschub geleistet zu haben.

Eine Tagung ist wie eine Party: Man plant sie und bereitet sie sorgfältig vor. Aber wenn sie stattfindet, nimmt das Ereignis der Planung das Heft aus der Hand. Und es kommt, wie es kommt. Der Gastgeber soll sich auf die Seite der Gäste schlagen und sich amüsieren. Das Gelingen der Party steht in der Verantwortung der Gäste! Als Veranstalter erliegt man leicht der Gefahr, sich während der Veranstaltung in die Rolle des Publikums als Menge von wählerischen und mäkelnden Konsumenten zu versetzen und zu leiden. Alles kommt darauf an, nicht im Wege zu stehen, wenn das Publikum aus der Konsumentenhaltung in die Rolle des teilnehmenden Gastes überwechselt. Im Verlauf einer Tagung, so wie ich sie mir vorstellte, wechselt die Autorenschaft, geht vom Gastgeber an den Gast, vom Veranstalter an die Teilnehmer über. Es liegt an ihnen, was sie aus der Veranstaltung machen, ob sie sich damit begnügen, die Veranstaltung als Sortiment von Vorträgen, Vorführungen und Darbietungen zu nehmen, die man gut oder schlecht oder teils gut, teils schlecht, interessant oder langweilig findet, die man kritisieren kann, oder ob sie an der Veranstaltung wirklich teilnehmen, etwas zur Sache und zum Gelingen beitragen.

Teilnahme bedeutet Beteiligung am Gespräch und gesteigerte Aufmerksamkeit: Zuhören. Durch Aufmerksamkeit auf eine bestimmte Höhe gesteigert, zu einer bestimmten Intensität verdichtet ist alles gleich gut. Kritik, Qualitätsurteile werden nebensächlich. Es ist wie auf Reisen: der schätzbare Busbahnhof ist so schön wie die Kathedrale. Alles wird gleich intensiv wahrgenommen: die staubige Straße ebenso wie ein herrliches Gebirgspanorama. Alles in dieser Aufmerksamkeit steht gleichwertig und gleichberechtigt nebeneinander, das Bedeutende, das Unscheinbare, das Gelungene, das Mißratene. Ein Programm machen heißt deshalb für mich, in Verdichtung etwas nebeneinander stellen und Lücken lassen, die mehr Bezüge zulassen als die von mir ins Auge gefaßten und bedachten. Auch Philosophie ist eine Form von in die Höhe gesteigerter Aufmerksamkeit, »leben wie auf einem Berg«, schrieb Marc Aurel, zum Beispiel auf dem Potsdamer Telegraphenberg. Himmel und Erde rücken etwas näher zusammen. Früher war der Telegraphenberg die erste Station einer militärischen Signalkette, die zuerst

über Leuchtfeuer, später telegraphisch hergestellt wurde. Der Einstein-Turm, das expressionistische Etui eines Fernrohrs viel kleiner, als man ihn sieht von der Abbildung her vorstellt, man sieht ihn erst, wenn man schon vor ihm steht – ist ein solches Leuchtfeuer, um das wir uns zwei Tage gelagert haben. Am Ende der Telegraphenstrecke ist Koblenz, der Ort, wo die beiden Ströme Kunst und Wissenschaft zusammenfließen. Diese Konfluenz stelle ich mir als Paradox vor: zwei trübe Flüsse werden durch ihre Konfusion klares Wasser.

HELMSTEDT AND POTSDAM IN RETROSPECT

Hannes Böhlinger

In 1986 Rolf Langebartels changed his non-profit-making Giannozzo gallery into an art association. The following year he applied to the Berlin Senate for thirty thousand marks for three of the association's projects. One of these projects was a conference, a symposium on the related themes of art – philosophy – science. Rolf had asked me whether I would be prepared to plan and direct a meeting of this kind for Giannozzo. I had said yes. The Senate granted us the money, so I had ten thousand marks to play with. Giannozzo specializes in spatial and sound installations. Where would I find a point of contact between his programme and things that interest me? – Blurred boundaries and distinctions: between art and philosophy, between fine art and music, between art and the art business. Because I have a soft spot for old, discarded concepts I called the meeting »Discretio«. In retrospect I find this title too pretentious. At the same time a lot of fine artists were discovering that Latin concepts had a certain something. Pomposity. But that's the sort of thing you always find out in retrospect.

Discretio is a concept from the monastic tradition. Discretio is judgement, the art of distinguishing that has its inability to make real distinctions built into it and is therefore imbued with modesty and reserve. Distinctions, modesty, seclusion. That was what I was looking for. From the very beginning I had a peaceful, isolated monastic place in mind as the conference venue. I think it was Eva-Maria who thought of Helmsstedt: Helmsstedt as a suburb of West Berlin, the next place after Dreilinden. Between them you spend two and a half hours holding your breath on the transit auto-

Every West Berliner knows Helmstedt. Railway engines are still changed there, like horses in the days of stage coaches. The motorway checkpoint on the zone border. But no-one drives into Helmstedt, except pensioners, who have another cup of coffee there on the way back to Berlin and even stay the night if it has already gone dark. We found accommodation in their little hotels around the picturesque old market-place. We discovered the university of Helmstedt, built in the Weser-Renaissance style, and found the right place for our conversations in its Auditorium Maximum: spacious, festive, airy and at the same time intimate. We could gather together for lectures and conversations in one half of the room, and stand around in the other drinking coffee and eating cake. The town is not a distraction. In early November 1988, when our meeting took place, it was snowing violently in Helmstedt. No-one was tempted to travel to Brunswick or Hanover to find something else to do there. We remained a closed community, on the coach journeys there and back as well.

Conferences break down into lectures and discussions, speakers and audience. I was concerned to get rid of these particular distinctions and to produce an informal, relaxed atmosphere for discussion directed at the matter in hand. For this reason I approached friends first of all: friends of mine (Bernhard Lypp, Munich, Athila Kotany, Düsseldorf, Peter Gente, Berlin) and artists who were friends of Giannozzo like Alvin Curran (Rome) and Felix Hess (Groningen). Friends trust each other, you don't have to show off or protect yourself. That is good for conversation. Conversation is not the same as discussion, it admits more forms of participation and different language levels. Discussion excludes anything that cannot be presented in the form of an argument. Anything that is still unclear, undecided or personal comes over inadequately, or is distorted. Discussion excludes those people who cannot or do not want to discuss, and tempts people to insist on being right instead of making a contribution to clearing something up, to pleasure in something held in common. I had also invited the other speakers: Walter Zimmermann (Frankfurt), Frauke Tomczak (Düsseldorf), Ulrike Grossarth (Berlin) and Henning Brandes (Berlin) because I knew them personally and thought that they would make an ideal combination with the other group: objective and persona. There must be cracks in a combination like this, through which the audience can gain access to the conversational circle and start to participate.

All this long-drawn-out pondering on choice of speak-

ers was perhaps superfluous and exaggerated – anyone who organizes conferences professionally and regularly could hardly afford that sort of thing – and yet I had the impression that careful preparation, even though it did not always come off, made a contribution to the success of the conference and was detectable in the atmosphere. This is particularly true of the organizational elements handled by Gabriele Knapstein. We were principally concerned, without being precisely aware of it, with categories like hospitality, attentiveness, generosity. The whole event was to be celebratory. Thus on the first evening after we arrived we had a concert (with piano music by Walter Zimmermann and improvisations by Alvin Curran). Celebration and concert suggest a festive atmosphere, tuning in to a particular pitch that was to apply to the whole meeting. Concert, performance, sound installation, lecture were placed on a par and side by side. In this sequence even lectures took on the character of a performance. And the »subsequent discussion« didn't turn into discussion »about« what had preceded it, but was associated with it with equal rights, as a conversation, inspired by what had been seen and heard and forming a bridgehead for the informal conversations that evolved spontaneously in the random groupings the conference members formed in the evenings.

We attempted to be generous within the bounds of what was possible. Being generous and being treated generously is simply fun and creates a good atmosphere. Generosity is not dependent simply upon the size of the fee, but is about attentiveness in terms of small things. For paying participants the conference fee covered travel costs, accommodation and where relevant, meals ordered in advance.

Another element of our principle of generosity was that the meeting itself should not be functionalized by making it into the reason for a book. I did not want speakers to talk over participants' heads with publication in mind. Everything was to be directed at the moment. Without any documentation – with the exception of a few photographs – a legend of Helmstedt came into being that transfigured a lot of things. But the successful element of the symposium, the atmosphere, would not have been captured by documenting the outward events. The individual lectures and events, seen in a sober light, were more or less good, as is generally the case.

Without a publication it is not just difficult to get money for a subsequent symposium, you also have to answer the question of whether it is justified to use public

money for such a small, almost private circle of participants, whether the broader circle of the reading public should not be admitted, at least in the second place. But excluding the reading public, in other words the public that was not directly involved, was in any case part of the concept of both symposia. A decision against text and in favour of context, situation.

The conference was perhaps successful because the subject, which crossed so many boundaries, was not reflected in the way the audience was put together. Most of them were artists. So there was no confrontation between consumers and producers. It was possible to talk on an equal footing. There were about fifty or sixty of us, rather fewer than in Potsdam, I think just the right number to mean that things did not become too intimate, but also not too confused and impersonal.

It is possible that many people decided to take part in the Helmstedt conference simply because they felt like an unusual weekend: a trip, entertainment and good company combined with a certain amount of curiosity about the subject matter and the people involved. Helmstedt was not only celebratory, but a kind of game as well. We played at conferences, hosts and guests who felt like slipping into an unusual role. This playful attitude gave the whole event a certain lightness.

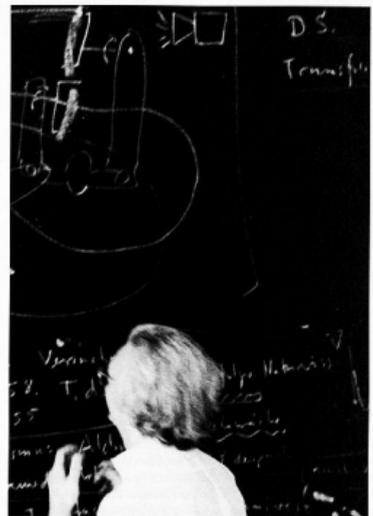
The best things always happen of their own accord, with no credit to anyone in particular. Effort should simply be directed at not getting in their way. This is what I call »creating a good atmosphere«. But this cannot be manufactured directly. It needs the neutrality of a common subject of interest to all, even if it turns out to be inappropriate, inadequate or merely provisional when you come to deal with it.

A number of favourable circumstances contributed to the fact that little stood in the way of the Helmstedt conference's success. I have listed some of them. In a relaxed mood everybody shouts: same again, waiter! when it's all over. But it cannot be repeated. For this reason I was afraid of continuing with this kind of conference. But one should also not remain anxiously standing still after a lucky success at the very beginning. The following year Rolf applied unsuccessfully for money for another conference I was to arrange on the subject of »Experiment in art and science«. And then – another year later – Giannozzo was surprised by a generous private donation of twenty thousand marks.

The wall had fallen, we reconnoitred the surrounding

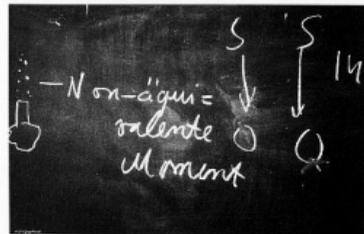
area. A friend from East Berlin showed us Petzow, the little Schinkel palace on the Schwielow-See, halfway between Potsdam and Werder, set in a park designed by Lenné.

Again we looked for a long time for a suitable conference venue, secluded and at the same time related to the subject. Should one avoid the GDR because everyone was rushing to it? For practical reasons we again decided on a suburb-solution: some way away, secluded yet easy to reach. Finally Peter hit upon Einstein: the Einstein Tower had been built to provide experimental proof of the theory of relativity.



Because of my lack of scientific knowledge I felt insecure with the subject I had been given, and asked Heidi Paris and Peter Gente to plan the meeting – Peter called it a rencontre – jointly with me. Working with other people relieved me of some responsibility, but it did not – as I had hoped – make the work any

easier, we had to talk about everything and reach an agreement, but the pool of ideas became bigger. My idea of inviting only people I knew no longer worked. The word *rencontre* already contains a hint: we didn't want to be provincial this time, but international. We invited Wolfgang Kos from Vienna, Michael Book from Tucson, who happened to be in Germany and brought experimental videos from his collection to show us in Potsdam, Heinz von Foerster from California – unfortunately he couldn't accept – and Pauline Oliveros from New York. I wanted a monk or a nun to talk about the Christian *experimentum crucis*. But no-one would agree to do it. While I was making enquiries I detected a justifiable concern at being shown off as a curiosity to a blasé audience. There was no sense of trust. This time the opening concert was an open-air reading: «écoule», a text by Roland Barthes, the leitmotif of the conference. We had invited Heiko Idensen (Bielefeld) and Rolf Lobeck (Kassel) as well as Pauline Oliveros to join Terry Fox, Norbert Radarmacher and Eva-Maria Schön, artists connected with Giannozzo. The scientists involved were Hans-Jürgen Treder (Potsdam), Otto Rössler (Stuttgart) and Robert Galub (Berlin).



The programme was more concentrated, the time-span the same: Friday lunchtime to Sunday afternoon. The programme was perhaps too concentrated, perhaps we tried to offer too much, and were too concerned to do justice to the historical Telegraphenberg, the little hill on which the Einstein Tower stands, to the architecture of its observatories, Lenné's park design and the Brandenburg lake landscape. One never loses one's fear of unfiled time. To be on the safe side one will always fill it up with a bit more programme at the last minute. But even in Potsdam there was still enough time for spontaneous conversations, but we did not

have the conversational atmosphere that pervaded Helmstedt, this was replaced by a culture of listening. At night in the Patzow park you could hear a concert of frogs like the one Felix Hess simulated in Helmstedt: when the listeners fell silent a frog began to croak, and that started another one croaking. The croaking builds up, becomes more concentrated. Noises silence it, silence sets it off again. The frog concert is an interpenetration of elements of listening and talking to each other, silence and speech. For me it has become an image that sums up Helmstedt and Potsdam in one.

Perhaps I am too sceptical and too quickly convinced that problems are insoluble, and therefore see subjects too much in musical terms: I try to arrange things for several voices, pay attention to tone-colour, try for a lavishly orchestrated and rhythmically complex concord. (But does this not turn out in the end to be an elevated form of talk-show from which all that is expected is that differences of opinion should become three-dimensional?) The outcome of a conference is not the summing up at the end, it is the lasting effect that each person notices for himself only when time has elapsed, the memories that remain. Results that are formulated too soon merely cut out these later effects. (But does this not make conferences mere experience weekends?)

Sleeping in Petzow, conference on the Telegraphenberg. There and back by coach, meals ordered in advance, a lot of organization. There was no unity of place, no peace created by the fact that the venue does not vary. A place that is always the same can gradually move into the background and permit isolation from the world.

But the weakness of the Potsdam *rencontre* was at the same time its strength. It lived on the changing impressions of various people, various places, on the half-restored dome of the Great Refractor in which Terry Fox's and Pauline Olivero's concerts and Eva-Maria's Performance took place, on the wonderful summer weather. It lived on the charm of the irretrievable interim between the declining GDR and the reunification of Germany that had hardly started. Our apparently obsolete question about experiment, the symbol of disappearing modern art that still claimed to be as risky and binding as science in its own way, fitted in with this combination of old and new. «Living dangerously», said Peter of the *rencontre*, after a Nietzsche slogan.

We were probably able to organize this meeting only because it was an interim period: the leading scien-

tists at the Central Institute of Geodesics and Astrophysics of the Academy of Science, threatened with liquidation, did all they could to help us, and entrusted us with their site and rooms over the weekend free of charge. We were able to book the Schloßhotel almost at GDR prices.

We did not want to use the Telegraphenberg simply as a stage and setting for our event. We wanted to find a way of reciprocating the hospitality of the scientists who worked there. We found out in our preparatory discussions with them that, coincidentally, at precisely the time when our *rencontre* was to take place, the solstice, earlier astrophysicists used to have their summer celebrations. Should we not put on a celebration for them and us on one evening of our meeting, a *rencontre* with them, and continue this tradition? I was unable to convince the others about this suggestion of mine. One should not overestimate oneself: there was only a short time available and only a little effort could be expended on the possibility of reuniting east and west, art and science. But we did manage to persuade the former director of the Institute, Hans-Jürgen Treder, to give a lecture for us, and this inspired everyone. From a certain level of quality there are no longer any problems of understanding between art and science.

Shortly before the beginning of the conference my courage failed me, and I was no longer able to go without publicity completely. We invited journalists. But their newspaper articles about our meeting were no further help to Giannozzo. Their next project application was again rejected by the Senate. Half-heartedness does not pay. But neither of our events was aimed at continuing finance.

At the end we had all worn ourselves out. Gabriele almost collapsed, I was deeply depressed for days. And I had to do nothing more than put up with the feeling that I was partly responsible for what happened. I was overwhelmed by the feeling of having been involved in a general cheapening of things spiritual, and that in a particularly foolish way, because it was so serious, I had myself encouraged the culture and pleasure industry that was swallowing everything, that mighty alliance of culture, tourism and gastronomy.

A conference is like a party: it is planned and carefully prepared. But when it actually happens the planned event takes over. And it happens as it happens. The host is supposed to move over on to the guests' side and have a good time. The success of the party is the guests' responsibility! As organizer you are prone to

the danger of taking on the part of the public as a crowd of choosy and carping consumers during the event, and suffering. It is essential not to be in the way when the public switches over from a consumer attitude to the role of participating guest. In the course of a conference, as I see it, authorship changes, moves from host to guest, from organizer to participants. What they make of the event is up to them, whether they are content to take the event as an assortment of lectures, demonstrations and performances that they find good or bad or partly good and partly bad, interesting or boring, something open to criticism, or whether they really take part in the event and contribute something to the matter in hand and to the success of the event.

Participation means involvement in conversation and increased attentiveness: listening. If attention is increased to a particular level, to a particular degree of intensity, then everything is equally good. Criticism and judgements about quality become irrelevant. It's just the same on journeys: the shabby bus-station is as beautiful as the cathedral. Everything is perceived with equal intensity: the dusty street and the wonderful mountain panorama. When subjected to this kind of attention everything is of equal value and has equal rights, the significant and the unspectacular, success and failure. And so for me arranging a programme means putting together something reasonably condensed and leaving gaps that will admit more links and connections than those I had looked at and thought about. Philosophy is also a kind of enhanced attention, «living as if you are on a mountain», wrote Marcus Aurelius, perhaps even on the Einstein Tower's little hill in Potsdam, for example. Heaven and earth move a little closer together. Formerly the Telegraphenberg was the first stage in a military signalling chain, first using beacons, later a telegraph system. The Einstein Tower, an Expressionistic case for a telescope – much smaller than you imagine it from pictures, you don't see it until you're standing in front of it – is just such a beacon, and we camped around it for two days. At the end of the telegraph chain is Koblenz, the confluence of the two rivers of art and science. I imagine this confluence as a paradox: two murky rivers become clear water because they mix together.

Translated by Michael Robinson

19 / 20 September 1992



Aussteller, Künstler, Sammlungen:

Beat Huber, Michelle Nicol, Lazo Teren, Hans-Ulrich Jordi, Andreas Züst, Maja Stuber, Alex Jent, Ulrich von Schroeder, Patrick Frey, Stefanie Thalmann, Lis Mijnsen, Raymond Lüdi, Andreas Döbler, Manuel K. Halpern, Vero Kern, Hauser & Wirth, Paul Klee, Peter Fischli, Madlaina Peer, Hans-Ulrich Obrist, Hans-Peter Feldmann, Lisa Enderli, Daniel Holinger, Lisa Schiess, Martin Senn, Freilandgeist aG., Pietro Mattioli, Bob Van Ossouw, Yasmin Inauen, Caroline Inauen, Andreas Ambühler, Franziska Strebel, Irène Gattiker, Anonyme Leihgeber, Prafull Davé, F.E. Knecht, Noritoshi Hirakawa, Reto Flury, Virginia und Philipp Bruckner, Tashi Jong.

Konzept und Realisation:
Stefanie Thalmann und Caro Niederer

Vom 21. September - 17. Oktober 1992, Besichtigung nach Vereinbarung.
Information: Tel. 00411 363 81 31, Fax 00411 363 99 18

MUSEUM UND CONCEPT ART

Robert Fleck

Die grundsätzliche Neubestimmung des Begriffs des Kunstwerkes, die von der Concept Art vor zwanzig Jahren geleistet wurde, hat bezüglich der Vermittlungs- und Präsentationsformen von Kunst bislang längst noch nicht die dringend notwendige Entsprechung gefunden. Im Gegenteil hat die »Renaissance des (klassischen) Museums« nach der kurzen Museumsdebatte der frühen 70er Jahre viel zur Akademisierung gerade auch bei der Concept Art beigetragen, wie zur Akademisierung der zeitgenössischen Kunst überhaupt.

Genau an dieser Schnittstelle, an dem von der Concept Art tiefgründig neubestimmten Begriff des Kunstwerkes, aber setzt das Wiener »museum in progress« mit der entsprechenden Innovation im Vermittlungszusammenhang an. In den Termini der Museumsdebatte der frühen 70er Jahre gesprochen, müßte man es als ein bewußtes »Anti-Museum« bezeichnen. Alles, was ein klassisches Museum gemeinhin ausmacht, fehlt beim »museum in progress« programmatisch: keine Mauern, keine Wächter, keine Eintrittskarten und keine ständige Sammlung. Ein Museum also, aber ohne Bau. Ein gewisser polemischer Zug haltet denn auch diesem spezifischen Museum an: gegenüber dem beispiellosen Museumsboom der letzten Jahre mit seinen ambivalenten Folgen (Monat für Monat werden heute in der westlichen Welt, und zwar insbesondere außerhalb der großen Metropolen und selbst in abgelegenen Regionen, Museen für moderne und zeitgenössische Kunst eröffnet, wodurch sich der Zyklus zwischen der Kunstwerkproduktion bzw. der Entstehung künstlerischer Bewegungen und der Ausstellung im Museum in atemberaubender Weise beschleunigt und mit ihm die Moden) lehnt das »museum in progress« alle Merkmale, die diese neuen Museen restaurierten, in Summe die hergebrachten Koordinaten des von der Aufklärung konzipierten Museums, ab. Ein Museum ohne feste Mauern zu sein, die selbst wieder der Präsentation von Kunst dienen würden, bleibt der Grundgedanke, um den sich das »museum in progress« dreht.

Zugleich aber könnte der Kontrast zur Museumsdebatte der frühen 70er Jahre mit ihrem »anti-musealen« Diskurs kaum schärfer sein. Damals nahmen Künstler wie Konservatoren im Gefolge von 1968 den Sturm auf die bestehenden Museen als Kernstück eines bürgerlichen Kunstbetriebes vor, um nichtentremdete Produktions- und Rezeptionsformen von Kunst erst möglich zu

machen. Das »museum in progress« dagegen stürmt nicht mehr die bestehenden Institutionen, sondern es verlagert einfach das Spiel. Auf der juristischen Basis eines Kunstvereins funktioniert es als Schaltstelle zwischen Kuratoren und potentiellen Financiers unter der einzigen Vorgabe, daß die Kunstwerke und Ausstellungen im medialen Raum stattzufinden haben. Bei der Erkundung solcher potentiellen »Ausstellungsorte«, die durchwegs in den modernen Medien liegen, leistet das »museum in progress« den jeweils gewählten Kuratoren juristische und organisatorische Hilfe. Sonst aber sind die Kuratoren frei, das jeweils neue »Medienfenster«, das zu bespielen sie sich entschieden, in Alleinverantwortung mit den Künstlern ihrer Wahl auszufüllen. Anstatt den komplexen und in architektonischer wie administrativer Hinsicht schwerfälligen Apparat des klassischen Museums reformieren zu wollen, wie es die Museumsdebatte der frühen 70er Jahre letztlich noch proklamierte, nimmt das Wiener »museum in progress« derzeit eine Neubestimmung des Museumsbegriffs vor, der keineswegs ganz neu ist, aber der sich endlich aus der Neubestimmung des Begriffes des Kunstwerkes, den die Concept Art vornahm, inspiert.

Dies hat in manchem damit zu tun, daß es sich bei diesem Museum, das allein durch seine Erscheinungen im medialen Raum präsent wird, tatsächlich um eine Reaktion auf den Boom an klassischen Museumsbauten in den 80er Jahren handelt, der die Kunst in eine tiefe Krise trieb. Die Antwort auf diese Krise ist im »museum in progress« natürlich sehr ähnlich derjenigen, die Marcel Broodthaers Ende der 60er Jahre mit seinen verschiedenen um den Museumsbegriff aufgebauten Werken tat. Nur daß hier nun der Schritt in die Praxis, in eine wirkliche Museumsarbeit mit lebenden Künstlern getan wird, den Broodthaers um der Konzeptualität und um des philosophischen Gestus seines Werkes willen nicht tun durfte und den erst die Entropiebetätigung des Museums, die die 80er Jahre auch bedeuteten, möglich machte.

Wenn das »museum in progress« in vielen Momenten als das Äquivalent zur Innovation der Concept Art im Vermittlungsbereich gedeutet werden kann, dann beruht dies aber überdies noch auf einem weiteren Umstand. Die Innovation der Concept Art im Bereich des Kunstschaffens hatte im wesentlichen auf zwei Dingen beruht, zum einen auf der Eroberung neuer Träger des bildnerischen Kunstwerkes, vor allem der Sprache und nichtmaterieller Träger wie der Medien und der Werbung, und zum zweiten auf einem Aufreissen der Einheil von Zeit und Ort, die von der klassi-

schen Moderne noch gewahrt worden war, zugunsten der Prozessualität als der Zeitdimension des Werkes und seiner Erscheinung. Beides nun betrifft auch das Funktionieren des »museum in progress« im Bereich der Museologie. Die Medien, und zwar die Massenmedien in ihrer gewöhnlichen, das gesellschaftliche Leben heute weithin dominierenden Gestalt als Träger von Kunst zu erobern und einen dem Medienzeitalter adäquater Museumsbegriff zu entwickeln definiert das »museum in progress« als Projekt. Damit geht einher, daß das Museum nicht mehr seine Realität in festen Mauern findet, sondern im Prozeß eines regelmäßigen Erscheinens im Medium Plakat, Zeitung und Fernsehen, dem heutigen Raum der Öffentlichkeit. Eine dritte Gemeinsamkeit mit der Concept Art besteht darin, daß die Genauigkeit der Platzierung und der Intervention – ein vergleichsweise vernachlässigbares Moment in der klassischen Kunst wie im klassischen Museum – die Hauptaufgabe jedes einzelnen Projektes und Werkes wird. In dieser Hinsicht hat die Mannschaft des »museum in progress« bislang die Genauigkeit der Setzungen der Projekte gewahrt. Über diese Konstellation begegnen wir Leute aus dem Westen plötzlich in Wien wieder einer tief modernen Institution – was ein Paradox ist, aber schon mehrfach dieses Jahrhundert durchzogen hatte.

MUSEUM AND CONCEPT ART

Robert Fleck

The fundamental redefinition of the concept of a work of art developed by Concept Art twenty years ago has by far not found the urgently necessary equivalent as far as forms of mediation and presentation are concerned. On the contrary, the »Renaissance of the (classical) museum« after the short museum debate of the early seventies has contributed a lot to the academization of Concept Art, itself, just as it has contributed to the academization of contemporary art in general.

It is exactly at this intersection point, at this deeply redefined concept of the work of art by Concept Art, that the »museum in progress« in Vienna begins with the corresponding innovation in the context of mediation. Speaking of the early seventies, we would have to call it a conscious »anti-museum«. Everything normally expected of a classical museum is programmatically absent in the »museum in progress«: there are no walls, no guards, no tickets and no permanent

exhibition. Thus, a museum, but without an edifice. As a consequence, a polemical trait adheres to this specific museum: in contrast to the recent boom in museums with its ambivalent consequences (month after month museums for modern and contemporary art are being opened in the western world, particularly outside of the big metropolises and even in remote areas, thereby accelerating in a breathtaking way the cycle between the production of works of art or the development of artistic movements and the exhibition in a museum and with it the trends), the »museum in progress« rejects all the characteristic features which these new museums restored, as well as the passed down coordinates of the museum conceived by the Enlightenment. To be a museum without solid walls which might again be conducive to the presentation of art, remains the basic idea around which the »museum in progress« is revolving.

At the same time, the contrast to the museum debate of the early seventies with its »anti-museum« discourse could hardly be any sharper. Back then, in the wake of 1968, artists as well as curators assailed the existing museums as the core of the bourgeois art scene in order to facilitate non-alienated forms of production and reception of art. The »museum in progress«, on the other hand, does not assail the existing institutions, but simply moves the game somewhere else. On the legal base of a society for the promotion of the arts, it functions as the coordinating point between curators and the potential sponsors, under the one condition that the works of art and exhibitions have to take place in medial space.

The »museum in progress« offers the respectively elected curators legal and organisational help in evaluating such potential exhibition sites which are to be found exclusively in modern media. Apart from that, the curators are free to fill out the respective new »media window« which they have decided to activate on their own responsibility, with the artists of their choice. Instead of trying to reform the complex and architecturally as well as administratively clumsy apparatus of the classical museum as it was still proclaimed by the museum debate of the early seventies, the Viennese »museum in progress« is transforming the concept of museums, which is by no means totally new, but which is at last inspired by the new definition of the concept of the work of art as seen by Concept Art.

This is partly due to the fact that this museum, which becomes present only by its appearances in medial space, is in effect a reaction to the boom in classical

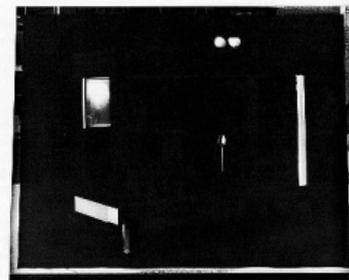
museum buildings during the eighties, which led art into a deep crisis. The response to that crisis is in the »museum in progress« of course very similar to the one of Marcel Broodthaers at the end of the sixties with his different works built around the concept of museums. Here, however, the step into practical work, into genuine museum work, is taken with living artists which Broodthaers could not take because of the conceptuality and the philosophical air of his work and which was only made possible by the deproblematization of the museum, which the eighties also signified.

If the »museum in progress« can be interpreted in many aspects as the equivalent of the innovation of Concept Art in the medial sphere, this is explainable by another factor. The innovation of Concept Art in the area of art production had restec essentially on two things: first, on the conquest of new carriers of visual art, above all language and non-material carriers such as the media and advertising and, second, on a tearing apart of the unity of time and place, which had still been preserved by the classical modern age, in favor of thinking in processes as the time dimension of the work and its appearance. Both affects the functioning of the »museum in progress« in the area of museology. The »museum in progress« defines as its project the conquering of the media – and that means the mass media in their usual form, dominating to a large extent our contemporary social life – so that they become carriers of art. Corresponding to that, the museum does not find its reality behind solid walls any more but in the process of regular publishings in the media, such as posters, newspapers and television, the contemporary space of the public. A third common characteristic with Concept Art is that the precision of placing and intervention – a comparatively negligible moment in classical art and the classical museum likewise – becomes the main task of each individual project and work. In this respect, the team of the »museum in progress« has so far maintained the precision of the placings of the projects. Through this constellation, we people from the West suddenly again encounter an institution in Vienna which is modern through and through – which is a paradox, but which happened several times before in this century.

translated by Joy Fischer

SERGE KLIAVING

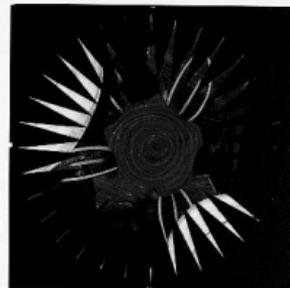
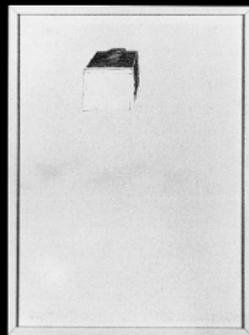
Erdkrise, 1991
30 x 13 cm,
Spezialseide
verchromter
Tischständer
Auflage 25
(signiert und
numeriert)
DM 400,-
(DM 300,-)

**ANDREAS COERPER**

ohne Titel, 1990, 40 x 50 cm, Aluminium, Glas, Foto
Auflage 10 (signiert und numeriert)
DM 480,- (DM 380,-)

RAINER OLDENDORF

ohne Titel, 1990, 25,2 x 34 cm
Siebdruck auf Papier im Rahmen
Auflage 12 (signiert und numeriert)
DM 480,- (DM 380,-)

**STEFAN SEHLER**

Rose, 1991, 32 x 32 cm, Hinterglasbild
Auflage 10 (signiert und numeriert)
DM 480,- (DM 380,-)

STEPHEN CRAIG

ohne Titel, 3 Tassen (Set), 1990, 10 cm hoch, weiß mit s/w
Foto/Siebdruck, Auflage 7 (signiert und numeriert)
DM 500,- (DM 400,-)

**HEIKE PALLANCA**

Verführung zum Voyeurismus, 1990, 62 x 25 x 5 cm
Gasbetonplatte, Farbfoto, Plexiglas
Auflage 10 (signiert und numeriert), 2 E.A.
DM 480,- (DM 380,-)

ANDREAS GURSKY

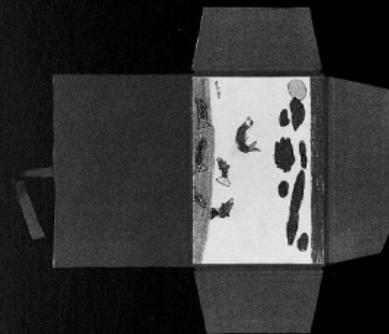
Amberg, Siemens, 1991, 50 x 40 cm (Blatt), C-Print
Auflage 25 (signiert und numeriert)
DM 1000,- (DM 750,-)

**THOMAS EIFLER**

ohne Titel, 1992
25,5 x 40 cm
Siebdruck
und Acryl
auf Stoff
auf Holzplatte
aufgezogen
Auflage 10
(signiert und
numeriert)
DM 480,-
(DM 380,-)

MARIA EICHHORN

Zur Ausstellung der Kinderwerkstatt, 1992. Din A 3/Din A 4
handgefertigte Mappe mit je einer Kinderzeichnung
Auflage 30 (6 E.A.): 11 Din A 3, 19 Din A 4
DM 550,- (450,-) (Din A 3); DM 400,- (DM 300,-) (Din A 4)



EDITIONEN Künstlerhaus Stuttgart

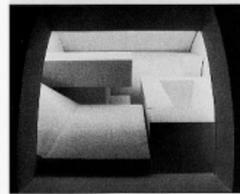
zuzüglich Porto und Versandkosten

* ermäßigter Preis für Mitglieder

zu beziehen über: Künstlerhaus Stuttgart
Reuchlinstraße 4b D-7000 Stuttgart 1

in Vorbereitung:
Edition Eran Schaerf
für November 92

ABSALON INTERIEURS CORRIGES



ABSALON

Interieurs Corrigés, 1992, 30 x 22,5 cm
Journal, 60 Seiten schwarzweiß
Auflage 300 (numerie 1)
DM 100,- (DM 75,-)



INFORMATIONSDIENST

T-Shirt, 1992, L und XL. Weiß und Schwarz, DM 30,-

KÜNSTLER UND AUTOREN DIESER AUSGABE
ARTISTS AND AUTHORS OF THIS VOLUME

- Absalon (*1964) ist Künstler. Lebt in Paris.
- Marius Babias (*1962) ist Autor, Kritiker und Redakteur (Zitty). Lebt in Berlin.
- Hannes Böhringer (*1948) ist Professor für Philosophie an der GH Kassel. Lebt in Berlin.
- Rudolf Bumiller (*1958) ist Künstler. Lebt in Stuttgart.
- Barth Cassiman (*1961) ist Ausstellungsmacher und Kritiker. Lebt in Antwerpen.
- François Joseph Chabrilat (*1960) ist Künstler. Lebt in Stuttgart.
- Andreas Coerper (*1955) ist Künstler. Lebt in Hamburg.
- Eric Colliard (*1956) ist Ausstellungsmacher und Autor. Lebt in Dijon.
- Laura Cottingham (*1959) ist Autorin und Kritikerin. Lebt in New York.
- Helmut Draxler (*1956) ist Leiter des Münchner Kunstvereins und Kunsthistoriker. Lebt in München.
- Maria Eichhorn (*1962) ist Künstlerin. Lebt in Berlin.
- Robert Fleck (*1957) ist Historiker, Kritiker und Autor. Lebt in Paris.
- Tine Geissler (*1964) ist Kunststudentin. Lebt in Stuttgart.
- Liam Gillick (*1964) ist Künstler und Kritiker. Lebt in London.
- Sandra Hastenteufel (*1966) ist Künstlerin. Lebt in Stuttgart.
- Serge Klaving (*1960) ist Künstler. Lebt in Paris.
- Pierre Leguillon (*1969) ist Herausgeber von Sommaire und Ausstellungsmacher. Lebt in St-Maur.
- Michael Lingner (*1950) ist Professor für Kunsttheorie an der HFfK Hamburg. Lebt in Hamburg.
- John Miller (*1954) ist Künstler und Kritiker. Lebt in New York.
- Hans-Ulrich Obrist (*1968) ist Ausstellungsmacher und Kritiker. Lebt in St.Gallen.
- Frank Perrin (*1963) ist Kritiker. Lebt in Paris.
- Ulrike Sautner (*1957) ist Künstlerin. Lebt in Stuttgart.
- Susa Templin (*1965) ist Photographin. Lebt in Frankfurt.
- Thomas Wulffen (*1954) ist Autor, Kritiker und Ausstellungsmacher. Lebt in Berlin.

TEXT- UND ABBILDUNGSNACHWEIS
CREDITS

- S.1 François Joseph Chabrilat, farbiger Kartondruck aus der 50-teiligen Serie »Moby Dick«, 1992, courtesy Annette Gmeiner, Stuttgart
- S.4 Konferenz »A New Spirit in Curating?«, Künstlerhaus Theatersaal, Esther Thylmann, Photo
- S.10-13 Princes de Brezenheim, Bild und Text © 1992 Rudolf Bumiller, Originalbeitrag für META 2
- S.25 American Fine Arts, Co., Colin De Land beim Aufbau seiner Koje, Art Frankfurt, © 1992 Susa Templin, Photos, Originalbeitrag für META 2
- S.27 Plakat der Ausstellung »Espacio Mental«, © 1991 IVAM Valencia
- S.28-35 Bart Cassiman, Texte und Photos aus Kat. »Espacio Mental«, © 1991 IVAM Valencia
- S.40-41 Pierre Leguillon, Originalbeitrag für META 2; Auszug aus »Villages«, Val de Marne, Nr. 647, 4.4.1992, St-Maur; Victor Basch Grünanlage, Paul-Louis Roubert, Photos, übersetzt von Joy Fischer und Thomas Hermann
- S.46 Christian Boltanski, Pierre Leguillon, Photos
- S.47 Fabrice Hybert, Baumann, Photo
- S.48 Thomas Ruff, Baumann, Photo; Gerhard Richter, Weiss, Photo
- S.49 Christian Boltanski, Stiftsbibliothek, Photo
- S.50 Jean-Jacques Rullier, Baumann, Photo
- S.51 Nietzsche Haus, Gerhard Richter, Photo; Gerhard Richter, Weiss, Photo
- S.52-57 Vom Ende der Kunstausstellung und Ausstellungskunst, © 1992 Michael Lingner, Originalbeitrag für META 2
- S.60 Serge Klaving, Erdkrise, Fahnenprojekt für Stuttgart, Esther Thylmann, Photo
- S. 61 ABSALON, compartiments, Kasematte 7, Hamburg, André Lützen, Photo
- S.62-63 Maria Eichhorn, Ausstellung der Kinderwerkstatt, Esther Thylmann, Photos
- S.64-65 Andreas Coerper, Nebenwerke und Ergänzungen, Esther Thylmann, Photos (links, Mitte), Andreas Coerper, Photo (rechts)
- S.66 Interviews, Marius Babias, Esther Thylmann, Photo
- S.67 Informationsdienst, Ausstellungsraum Künstlerhaus Stuttgart, Esther Thylmann, Photo
- S.77-83 Zwischenbericht, Ulrike Sautner, © 1992, Originalbeitrag für META 2
- S.86 Schloß Patzow, abends/nachts, © 1991 Kunstverein Giannozzo, Berlin
- S.87 Telegraphenberg, Vortragsraum, 1991, Gabriele Knapstein, Photo
- S.88 Telegraphenberg, 1991, Melitta Kliege, Photo
- S.89 Pauline Oliveros, Telegraphenberg, Großer Refraktor, 1991, Melitta Kliege, Photo
- S.90 Norbert Radermacher, Ballance, Telegraphenberg, 1991, Eva-Maria Schön, Photo; Schloß Patzow, © 1991 Kunstverein Giannozzo, Berlin
- S.93-94 Otto E. Rossler, Vortrag, Telegraphenberg, 1991, Gabriele Knapstein, Photos
- S.100-102 Editionen Künstlerhaus Stuttgart, Esther Thylmann, Photos

DANKSAGUNG

A.F.A.A. (Association Française d'Action Artistique. Ministère des Affaires Etrangères), Akademie Schloß Solitude, Heike Kerstin Ander, Art Block Note – Armelle Leturg, Karl-Heinz Bitter, Christian Boltanski, Gee Brockstedt, Martin Christ, Steve Crane, Yvonne Doderer, Maria Eichhorn, Thomas Eifler, Jürgen Elsässer, Joy Fischer, Annette Gmeiner, Edition HARRAS, Marli Hoppe-Ritter, Fabrice Hybert, alle Künstlerinnen und Galerien, die den Informationsdienst ermöglichen, Institut für Auslandsbeziehungen – Dr. Alexander Tolnay, Leiter/innen und Kinder der Kinderwerkstatt, Jürgen KirspeI, Gabriele Knapstein, Otto Kränzler, Uwe Kraus, Kulturamt der Stadt Stuttgart – Andreas Rockenbauch, Kulturbehörde Hamburg – Karl Weber, Kunsthalle St.Gallen – Hans Jörg Bachmann/ Nevio Matalla/Josef Felix Müller, Michel Majerus, Richard Merkle, Alfred Müller, museum in progress – Marlene Prohaska, Caroline Nathusius, Caro Niederer, Uta Nusser, Klaus Prokop, Moritz Reichelt, Gerhard Richter, Michael Robinson, Thomas Ruff, Jean-Jacques Rullier, Les Schließer, Martin Schmitz, Roman Signer, SMAC Film – Susanne Müller, Tandem Kunsttransporte, Sabine Tischer, Galerie Barbara Woias, Druckerei Weser – Herr Weiß/ Herr Bäumlesberger, Axel John Wieder, Ema Wirz-Fischinger