

Kulturforum Westfalen

Herausgegeben von

Susanne Gaensheimer,
Westfälischer Kunstverein, Münster

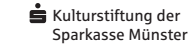
Klaus Bußmann, Westfälisches Landesmuseum für
Kunst und Kulturgeschichte, Münster

in Zusammenarbeit mit der Stiftung Westfalen-
Initiative, der Stadt Münster und
dem Landschaftsverband Westfalen-Lippe

Perspektiven: Kuratoren

Kulturforum Westfalen

Perspektiven: Kuratoren
Symposium im Rahmen des
Bauvorhabens zum
Kulturforum Westfalen



ISBN: 3-932959-46-9

Perspektiven: Kuratoren
Symposium im Rahmen des
Bauvorhabens zum
Kulturforum Westfalen

Kulturforum Westfalen

**Perspektiven: Kuratoren
Symposium im Rahmen des
Bauvorhabens zum
Kulturforum Westfalen**

Westfälischer Kunstverein, Münster
Westfälisches Landesmuseum für Kunst und
Kulturgeschichte, Münster

in Zusammenarbeit mit der Stiftung
Westfalen-Initiative, der Stadt Münster und
dem Landschaftsverband Westfalen-Lippe

Impressum

Perspektiven: Kuratoren
Symposium im Rahmen des Bauvorhabens
zum Kulturforum Westfalen
26.–27. Mai 2001
Westfälisches Landesmuseum für Kunst und
Kulturgeschichte, Münster

Herausgeber

Susanne Gaensheimer
Westfälischer Kunstverein, Münster
www.westfaelischer-kunstverein.de

Klaus Bußmann
Westfälisches Landesmuseum für Kunst und
Kulturgeschichte Münster
www.landeseuseum-muenster.de

Endredaktion:

Andreas Wissen

Redaktion

Heike Ander, Andrea Witte

Übersetzungen ins Englische

Brigitte Kalthoff

Übersetzungen ins Deutsche

Andrea Kirchhartz

Deutsches Lektorat

Karin Heistermann, Dorothee Haas-König,
Christel Paßmann

Englisches Lektorat

Allison Plath-Moseley, Penny Eifrig
Dorothee Haas-König, Janet Collins

Gestaltung

Alexandra Engelberts, Münster

Gesamtherstellung, Vertrieb

IVD, Ibbenbüren

ISBN: 3-932959-46-9

Die Aufsätze und Diskussionsmitschnitte
sind in chronologischer Reihenfolge der Vorträge
abgedruckt.

© 2005 bei den Autorinnen und Autoren


Besonderer Dank

Carina Plath
Andreas Wissen
Petra Haufschild

Mit freundlicher Unterstützung der

Stiftung
Westfalen-
Initiative



 Kulturstiftung der
Sparkasse Münster

- 7 Vorwort**
Klaus Bußmann
Susanne Gaensheimer
- 12 Notizen zur Programmgestaltung**
Lynne Cooke
64 Devising a Programm: Some Notes
- 22 Kurze Beschreibung eines Museums, wie ich es mir wünsche**
Michael Fehr
72 A Short Description of My Ideal Museum
- 33 Gegen den Strich der Geschichte bürsten**
Iwona Blazwick
79 Brushing Against the Grain of History
- 40 Überdosis Ausstellung**
Maria Lind
85 Exhibition Overdose
- 54 Sammeln – für wen und wozu?**
Ami Barak
95 Collecting for Whom for What?
- 100 Das Mikromuseum für zeitgenössische Kunst und Kultur in Palermo**
Paolo Falcone
168 Micromuseum for Contemporary Art and Culture in Palermo
- 107 Museums are the Answer, but What is the Question?**
Hans Ulrich Obrist
172 Museums are the Answer, but What is the Question?
- 119 Erinnerungen an die documenta. Im Schnelldurchlauf durchs Archiv**
Markus Müller
180 Memories of Documenta. Re(e/a)ling through the Archive
- 129 Ungleichzeitigkeit**
Dirk Snauwaert
187 Non-Simultaneousness
- 144 museum kunst palast**
Jean-Hubert Martin
196 museum kunst palast
- 154 Glück auf! Kokerei Zollverein Essen – Zeitgenössische Kunst und Kritik**
Florian Waldvogel
202 *Glück auf!*The Coking Plant Zollverein Essen – Contemporary Art and Criticism

Vorwort

Klaus Bußmann

Susanne Gaensheimer

Das vom Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte und vom Westfälischen Kunstverein im Mai 2001 unter der Leitung von Klaus Bußmann und Susanne Gaensheimer veranstaltete Symposium *Kulturforum Westfalen. Perspektiven: Kuratoren* bildete den Auftakt zu einer Reihe von Diskussionen zur Konzeption eines Westfälischen Museums für Gegenwartskunst, das, zusammen mit einer neuen Städtischen Musikhalle, das Kulturforum Westfalen auf dem Hindenburgplatz in Münster bilden soll. Elf herausragende Kuratorinnen und Kuratoren aus führenden internationalen Institutionen wurden zu einem Symposium eingeladen, um über Perspektiven, Möglichkeiten und Aufgaben eines Museums der Kunst des 21. Jahrhunderts und die Erweiterung und Veränderung des traditionellen Museumsbegriffs zu diskutieren.

Um auf der Grundlage von Erfahrungsberichten aus internationalen Institutionen die Möglichkeiten alternativer Museumsmodelle zu untersuchen, wurden Kolleginnen und Kollegen eingeladen, die in der Präsentation zeitgenössischer Kunst neue Wege beschritten haben. Viele von ihnen haben dabei seit Jahrzehnten auf bahnbrechende und wegweisende Art etablierte Arbeitsstrukturen aufgebrochen und neue Möglichkeiten für den Umgang mit Gegenwartskunst geschaffen. Am Symposium beteiligt waren Ami Barak, zum Zeitpunkt der Veranstaltung Direktor des FRAC Languedoc-Roussillon in Montpellier; Iwona Blazwick, damals Kuratorin an der Tate Modern, heute Direktorin der Whitechapel Art Gallery, London; Lynne Cooke, Kuratorin an der Dia Art Foundation, New York; Paolo Falcone, Gründungsmitglied und Direktor des Mikromuseums in Palermo; Michael Fehr, damals Direktor des Karl Ernst Osthaus-Museums, Hagen, heute Leiter des Institutes für Kunst im Kontext, Universität der Künste, Berlin; Maria Lind, damals Kuratorin am Moderna Museet in Stockholm, heute Direktorin von IASPIS (International Artist Studio Programme in Sweden), Stockholm; Jean Hubert Martin, Direktor des Museum Kunst Palast, Düsseldorf; Markus Müller, ehemals Leiter der Kommunikation der Documenta11, Kassel, derzeit

Leiter der Kommunikation der Kunstwerke Berlin; Hans Ulrich Obrist, Kurator am Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; Dirk Snauwaert, damals Direktor des Kunstvereins München und Gründungsdirektor des WIELS Centrum voor Hedendaagse Kunsten/Centre d'art contemporain in Brüssel sowie Florian Waldvogel, ehemaliger Leiter der Kokerei Zollverein Essen, derzeit Co-Kurator der Manifesta 6 in Nikosia, Zypern. Moderiert wurde das zweitägige Symposium von Jean-Christophe Ammann, der damals das Museum für Moderne Kunst in Frankfurt/Main leitete, und Kasper König, Direktor des Museum Ludwig in Köln.

Die anlässlich des geplanten Kulturforums Westfalen diskutierte Frage nach Funktion und Bedeutung eines Museums der Kunst des 21. Jahrhunderts war und ist nicht nur in Bezug auf die konkrete Situation in Münster relevant, sondern betrifft grundsätzlich jede Institution und jede Person, die sich heute mit der Sammlung, der Präsentation und der Vermittlung von zeitgenössischer Kunst befasst – sowohl im Rahmen innovativer Formate als auch in klassischen Institutionen wie dem Museum oder dem Kunstverein. Es zeigte sich, dass die Beiträge des Symposiums sowie die anschließenden Diskussionen eine große Bereicherung und Inspiration sowohl für die konkrete Situation in Münster als auch für die grundsätzliche Auseinandersetzung mit dieser Fragestellung waren. Die hier vorgestellten Positionen eröffneten nicht nur die Perspektive auf eine Vielzahl maßgeblicher Modelle im Umgang mit Gegenwartskunst, sondern forderten auch die beteiligten Kurator/-innen und Veranstalter/-innen dazu heraus, die eigenen Arbeitsgrundlagen in Frage zu stellen und dabei zu überprüfen, inwiefern diese dem Wesen und Anspruch der zeitgenössischen Kunst heute noch gerecht werden. Dabei stellte sich heraus, dass die Definitionen der unterschiedlichen Institutionsformen völlig neu überdacht werden müssten. Wie lange kann angesichts der veränderten Produktions- und Rezeptionsbedingungen der Gegenwartskunst beispielsweise das Museum die diskursive Form der Vermittlung noch den Kunstvereinen oder anderen neuen institutionellen Modellen überlassen? Wie sehr und in welcher Form kann es sich auf den konservierenden und wissenschaftlichen Umgang mit Kunst konzentrieren, wo doch Prozesshaftigkeit und Interkontextualität wesentliche Eigenschaften der Gegenwartskunst darstellen? Und inwieweit entsprechen hermetische Präsentations- und Produktionsformen, wie etwa die Sammlung, die klassische Ausstellung und der Ausstellungskatalog, dem grenzüberschreitenden, diskursiven und ephemeren Charakter der gegenwärtigen Kunst und Kultur?

Die hier dokumentierten Beiträge von Ami Barak, Iwona Blazwick, Lynne Cooke, Paolo Falcone, Michael Fehr, Maria Lind, Jean Hubert Martin, Markus Müller, Hans Ulrich Obrist, Dirk Snauwaert und Florian Waldvogel sowie die auszugsweise wieder-

gegebenen Diskussionsmitschnitte bieten einen wertvollen Einblick in den praktischen Erfahrungsschatz herausragender Kurator/-innen und Institutionen. Darüber hinaus stellen die vorgestellten Positionen wesentliche Beiträge dar zur theoretischen Auseinandersetzung mit der Frage nach Funktion und Bedeutung eines Museums der Kunst des 21. Jahrhunderts.

Wir möchten an dieser Stelle allen Beteiligten für die Teilnahme am Symposium und für die Bereitstellung ihrer wertvollen Texte für diese Publikation unseren aufrichtigen Dank aussprechen. Außerdem danken wir sehr herzlich der Kulturstiftung der Sparkasse Münster, sowie der Stiftung Westfalen-Initiative, namentlich Dr. Niels Lange und Dr. Klaus Anderbrügge, ohne deren nachhaltige Unterstützung diese Publikation nicht möglich gewesen wäre.

Samstag, 26. Mai 2001

Lynne Cooke

Michael Fehr

Iwona Blazwick

Maria Lind

Ami Barak

Jean-Christophe Ammann

Die Quintessenz ist ... Jeder Ort ist sein eigener Ort. Es gibt kein Modell, es gibt nur Erkenntnisse, von denen jeder profitieren kann. Man muss genau recherchieren, welche Erkenntnisse zu einem Modell führen, das vor Ort funktions- und synergiefähig ist und das eine positive regionale Entwicklung bewirken kann.

Jean-Christophe Ammann

Notizen zur Programmgestaltung Lynne Cooke

Das Dia Center for the Arts¹ in New York wird im Zentrum meiner folgenden Überlegungen stehen. Es soll dabei nicht als Modell vorgeführt werden, sondern ich möchte seine Form und Funktion erläutern und dabei Rückschlüsse darauf ziehen, warum Beständigkeit, Klarheit und Kohärenz in der Museumsarbeit von enormer Bedeutung sind.

Die Dia Art Foundation, die allgemein vor allem bekannt ist durch ihr Ausstellungsprogramm in New York, unterhält darüber hinaus dauerhafte Installationen wie *The New York Earth Room* (1977) und *The Broken Kilometer* (1979) von Walter De Maria, Robert Smithsons *Spiral Jetty* (1970), das 1999 als Schenkung an die Dia Art Foundation ging, oder Max Neuhaus' *Times Square Project* (1977), eine im Jahr 2002 reaktivierte Toninstallation auf einer Fußgängerinsel am Times Square in New York. Außerdem betreibt die Dia Art Foundation ein kleines Museum, das Dan Flavin Art Institute in Bridgehampton, Long Island, das eine Dauerausstellung mit Werken von Flavin beherbergt und seit 1983 von Mai bis September geöffnet hat.

Das bisherige Schwergewicht in der öffentlichen Wahrnehmung der Institution auf das Ausstellungsprogramm in Chelsea wird sich allerdings in den nächsten Jahren verlagern. Da verschiedene der in den 1970er Jahren begonnenen Kunstprojekte aus dem Südwesten der Vereinigten Staaten – z.B. Walter De Marias *The Lightning Field* (1977), Robert Smithsons *Spiral Jetty*, Michael Heizers Langzeitwerk *City* und James Turrells *Roden Crater* – entweder abgeschlossen sind oder öffentlich zugänglich gemacht wurden, rückt die Aufgabe der Dia Art Foundation, diese Orte zu betreuen, verstärkt ins Blickfeld. Darüber hinaus wird die bereits bestehende Sammlung autonomer Werke, die seit der Gründung der Dia Art Foundation die meiste Zeit eingelagert waren, gemeinsam mit neueren Erwerbungen erstmals der Öffentlichkeit präsentiert – und zwar in einem neuen Museum² in der kleinen Industriestadt Beacon, etwa anderthalb Autostunden nördlich von New York, wo die Dia Art Foundation ein ca. 30.000m² großes Industrielagerhaus aus dem Jahr 1929 erworben und zu Ausstellungsräumen umgebaut hat. Die dort präsentierte Sammlung umfasst unter anderem

Werke von Andy Warhol, Donald Judd, Dan Flavin, Joseph Beuys, John Chamberlain sowie erst kürzlich erworbene Werke von Richard Serra, Hanne Darboven und Sol LeWitt.

Als die Dia Art Foundation 1974 als private Stiftung gegründet wurde, gab es zwei treibende Kräfte: den deutschen Galeristen Heiner Friedrich und die amerikanische Erbin Philippa de Menil. Beide waren mehr daran interessiert, sehr gezielt einzelne Künstler zu sammeln – darunter große Teile der Werke von Cy Twombly und Andy Warhol – anstatt eine repräsentative Gruppe von Künstlern in einer ausgewogenen, umfassenden historischen Überblickssammlung zusammenzutragen. Gerade Projekte wie die Installationen von Walter De Maria verdanken ihre Verwirklichung dieser außergewöhnlichen Einstellung beider Förderer. Ihr ehrgeiziges Ziel war es, für jeden Künstler einen eigenen Präsentationsort zu schaffen. Realisiert wurden schließlich das Dan Flavin Art Institute in Bridgehampton, New York, eine umgebaute Feuerwache, und die von Donald Judd begründete Chinati Foundation in Marfa, Texas.

Aufgrund von Umstrukturierungen im Vermögen der Förderer wandelte sich die Dia Art Foundation in den frühen 1980er Jahren in eine gemeinnützige Einrichtung. Dieser neuen öffentlichen Rolle entsprechend änderte sich auch der Auftrag der Institution, wobei darauf geachtet wurde, dem bisherigen Vermächtnis auch weiterhin zu entsprechen. Aus Überlegungen zu weiteren individuellen Präsentationsorten entstanden zwei neue Einrichtungen: 1994 gründete die Dia Art Foundation gemeinsam mit dem Warhol Estate und dem Carnegie Institute in Pittsburgh das Andy Warhol Museum. Eine ähnliche Initiative führte die bereits im Besitz der Dia Art Foundation befindlichen Werke von Cy Twombly mit weiteren Schenkungen des Künstlers und der de Menil-Sammlung zusammen und eröffnete 1995 in Houston, Texas, die Cy Twombly Gallery.

Das Dia Center for the Arts³ selbst wurde in einem minimal ausgestatteten Lagerhaus in Chelsea eingerichtet. Dieses Modell der Präsentation von zeitgenössischen Kunstwerken in umgebauten Industrieanlagen verdankt sehr viel Donald Judd. (Judd hatte Ende der 1970er Jahre ein Militärfort und einige Industriegebäude in der Kleinstadt Marfa, Texas, erworben und dort die Chinati Foundation gegründet. Bei der Renovierung ließ er die architektonischen Strukturen sichtbar und nahm nur minimale Eingriffe in die Beschaffenheit, die Proportion und die Form der Gebäude vor.) Das Dia Center ist darum bemüht, jegliche Einmischung in das Beziehungsgeflecht zwischen Kunstwerk und Betrachter zu vermeiden. Natürlich sind wir uns der Rolle von Museen als ideologischem Rahmen für Kunstwerke sehr bewusst. Dennoch ist es uns wichtig, alle Erklärungen, die ein Kunstwerk bewerten oder sich gewaltsam zwischen Kunstwerk und Betrachter drängen – wie Beschilderungen, Wandbeschriftungen oder

langatmige Texttafeln –, soweit wie möglich zu reduzieren. Wir sind davon überzeugt, dass Vermittlung über viele andere Wege funktionieren kann, etwa in Form von Gratisbroschüren, von Vortragsreihen, die von Künstlern, Kunsthistorikern und Kritikern durchgeführt werden, oder Diskussionsveranstaltungen, in denen Künstler über die Werke anderer Künstler sprechen. Wenn Künstler ein Projekt am Dia Center fertigstellen, werden sie zum Beispiel gebeten, vor der Eröffnung für das Aufsichtspersonal und das Team, das an der Ausstellung mitgearbeitet hat, ein Seminar abzuhalten, um Fragen zu beantworten, die später möglicherweise das Publikum stellen wird.

Aufgrund diverser Überlegungen zu den eingeschränkten oder begrenzten Möglichkeiten der bisherigen Ausstellungsräume entschieden wir uns, einen zweiten Raum – ein weiteres Werkstattgebäude – in Chelsea zu erwerben und ebenfalls nur vorsichtig zu renovieren. Ein Grund für diese räumliche Erweiterung ist sicherlich in unserem Wunsch nach einem säulenlosen Raum zu sehen, der die Präsentation bestimmter Werke ermöglicht, die im Hauptgebäude bislang nicht gezeigt werden konnten, wie zum Beispiel Richard Serras *Torqued Ellipses*, das in der ersten Ausstellung dort präsentiert wurde.

Für die Programmgestaltung des Dia Centers war die Geschichte der Institution schon immer ein maßgeblicher Faktor. Zunehmend wird aber auch der Ort an sich, die Infrastruktur der Einrichtung, die physische Beschaffenheit des Gebäudes und das Publikum in die Planung miteinbezogen. Daher ist das Programm auf eine sehr spezifische Art sehr einfach: ein Künstler pro Etage pro Jahr. Diese Formel geht teilweise zurück auf die ursprünglichen Ausrichtung des Dia Centers auf einzelne Künstler, doch spielt auch die Situation in New York eine Rolle. In der Stadt gibt es zahlreiche Museen, die eine andere Programmgestaltung verfolgen: Gruppenausstellungen, historische Ausstellungen, Ausstellungen mit Nachwuchskünstlern, usw. Angesichts der Tatsache, dass die Werke in der Sammlung der Dia Art Foundation im Allgemeinen großformatige Installationen oder raumbezogene Arbeiten sind, werden entweder Künstler aus der bereits in der Sammlung vertretenen Generation ausgewählt oder großformatige Werke, die ansonsten kaum gezeigt werden können oder dem amerikanischen Publikum wenig bekannt sind. Dies wirkt sich wiederum auf die Sammlungspolitik aus. Auch hier konzentrieren wir uns auf Werke der bereits in der Sammlung vertretenen Künstlergeneration. Da es keinen Ankaufsetat gibt, können Neuerwerbungen – wie kürzlich einige großformatige Werke – nur mithilfe der Spenden von Privatleuten, von Mitgliedern des Dia-Beirats und anderer Stiftungen in den Vereinigten Staaten ermöglicht werden. Viele der auf diese Weise erworbenen Exponate wurden bereits im Dia Center gezeigt oder ergänzen die dort ausgestellten

Werke. Hanne Darbovens *Kulturgeschichte 1880–1983* etwa, die wir 1996 gezeigt hatten, konnte ein paar Jahre später für die Sammlung angekauft werden. Auf ähnliche Weise würden wir zum Beispiel kein einzelnes Bild von Agnes Martin kaufen, da es keinen Sinn macht, ein singuläres, kleines Werk wie dieses in Zusammenhang mit den raumbezogenen Arbeiten zu hängen. Bei Martin haben wir also bewusst nach einer Serie gesucht, die eine Installation in einem eigenen Raum bildet und neben monumentaleren Arbeiten gezeigt werden kann. Die Überlassung der neunteiligen, speziell für das Dia Center angefertigten Gemäldefolge *Innocent Love* (1999) als Dauerleihgabe von der Lannan Foundation zählt zu den Höhepunkten der Neuerwerbungen der letzten Jahre. In anderen Fällen führte unsere Ankaufspolitik dazu, gezielt Werke in Auftrag zu geben oder solche zu erwerben, die gerade erst das Atelier verlassen hatten.

Unabhängig von der Sammlung und den damit verbundenen Ausstellungen gibt es einen weiteren programmatischen Strang, der auf die Werke jüngerer Künstler ausgerichtet ist. Da wir den Standpunkt vertreten, dass zum einen die 600 bis 700 m² großen Räume für viele Nachwuchskünstler Anfang zwanzig zu monumental wären und zum anderen sich in New York bereits zahlreiche Institutionen auf ein sehr junges Programm spezialisiert haben, konzentrieren wir uns auf Künstler im Alter zwischen dreißig und fünfzig Jahren, die dem regionalen Publikum nur wenig bekannt sind und deren Werke von der Auseinandersetzung mit den ziemlich großen, rohen, industriellen Räumen des Dia Center profitieren.

Anfang der 1990er Jahre entstand eine Reihe von Auftragsarbeiten. Wir baten verschiedene Künstler, ein Projekt für eine Etage ihrer Wahl vorzuschlagen. In manchen Fällen ging die Einladung der eigentlichen Realisierung des Projekts vier oder fünf Jahre voraus, wie etwa bei Ann Hamiltons 1993 für die Räume des Dia Centers konzipiertem, ortsbezogenem Werk *tropos*, das sich bestimmte Charakteristika des Gebäudes sowie Aspekte der Nachbarschaft zunutze machte. Ähnliche Installationen waren die Projekte von Robert Gober, Diana Thater und Jessica Stockholder. Dieser Ansatz kann sich jedoch in Abhängigkeit von den Bedürfnissen der jeweiligen Künstler wandeln. Nehmen wir zum Beispiel Thomas Schütte. Es entspricht nicht seiner Arbeitsweise, Installationen in einem großen Raum zu realisieren, doch ganz anders als in Deutschland und Europa ist sein Werk in den Vereinigten Staaten eher wenig bekannt. Wir entschieden uns also für eine dreiteilige Ausstellungsreihe von September 1998 bis Juni 2000, die unter den Titeln *Scenewright*, *Gloria in Memoria* und *In Medias Res* für jeweils neun Monate bestimmte Themen, die in Schüttes Werk behandelt werden, aufgriff. Das Ergebnis war keine Retrospektive, sondern ein Angebot, einzelnen Gedankengängen des Künstlers und dessen Auseinandersetzung mit verschiedenen Themen zu folgen.

Auffällig ist, wie grundlegend sich in den letzten fünfzehn Jahren die Nachbarschaft in Chelsea verändert hat. In den späten 1980er Jahren war das Dia Center in einer ansonsten industriellen Gegend, in der viel Drogenhandel betrieben wurde – eben das, was man eine schlechte Gegend nennt –, die einzige Kunsteinrichtung. Anfang der 1990er Jahre schließlich wandelte sich die Nachbarschaft, als einige abenteuerlustige junge Galeristen in unsere Straße zuzogen. Nach letzter Zählung befinden sich heute mit steigender Tendenz ungefähr 250 Galerien in den umliegenden Straßen. Dadurch hat sich nicht nur die Gegend, sondern auch das Dia-Publikum maßgeblich verändert. Angefangen haben wir mit ungefähr 20.000 Besuchern pro Jahr, welche sich die Ausstellungen noch in Ruhe ansehen konnten. Heute ist die Situation vergleichbar mit derjenigen in vielen anderen Museen, wo sich Besucher vor den Werken drängen müssen. Denn obwohl wir immer noch kaum Werbung betreiben, hat sich das lange Zeit überwiegend professionelle Publikum um zahlreiche Kunstinteressierte erweitert. Bemerkenswerterweise war es unnötig, Künstler extra auf diesen Wandel hinzuweisen und zu sagen: „Das könnt ihr so nicht mehr machen. Bei dem Besucheransturm geht dieses oder jenes nicht. Eure Werke müssen anders geschützt werden.“ Die Künstler erfassten die Situation sehr genau und passten ihre Vorschläge daran an. Dennoch war eine Neugestaltung notwendig: Das Gedränge war manchmal einfach zu groß, die Gestaltung von Foyer und Fassade wenig einladend und es war schwierig, das Dia Center überhaupt zu finden. Zudem waren große Ähnlichkeiten entstanden zwischen dem unter der Regie von Richard Gluckman umgestalteten Lagerhaus des Dia Centers und den zahlreichen, vom selben Architekten renovierten Galerien in Chelsea. Ein wichtiger Faktor für die Umgestaltung des Foyers war auch der Entschluss, das Buchsortiment zu erweitern, da New York über keine gute Kunstbuchhandlung verfügte. Insgesamt sollte das Gebäude benutzerfreundlicher gestaltet und einem breiteren Publikum zugänglich gemacht werden. Mit der Renovierung beauftragt wurde schließlich der in Kuba geborene, amerikanische Künstler Jorge Pardo. Die Aufgabe war, eine Beziehung zwischen dem Ausstellungsraum, der neu zu entwerfenden Lobby und der erweiterten Buchhandlung herzustellen. Maßgeblich für die Entscheidung, Pardo und nicht einen Architekten einzuladen, war sein künstlerisches Werk, das sowohl in die Bereiche Design wie Architektur hineinreicht. Damit schien Pardo bestens geeignet, mit dem Problem der Schnittstellen zwischen verschiedenen Kunstformen kreativ umgehen zu können. Zudem hat es in der Dia Art Foundation Tradition, dass die Neugestaltung von Räumen und Präsentationsformen durch Künstler angeregt wird. Schließlich war das Vorbild des Ur-Dia Centers stark von der Ideologie und den ästhetischen Werten Donald Judds geprägt, die teilweise bis heute weitergetragen werden. Auch wenn sich auf den ersten Blick Jorge Pardos

Werke sehr von denen Judds unterscheiden und beide zu unterschiedlichen Ergebnissen kommen, so ähneln sich doch ihre Ansätze.

Pardos komplexer Entwurf für das Dia Center geht auf einen dreiteiligen Auftrag zurück: Neugestaltung des Eingangsbereichs des Museums sowie des Ausstellungsraums im ersten Stock – ein klassischer *white cube* – und Einrichtung einer umfangreichen Buchhandlung. Diese drei Komponenten wurden als Einheit betrachtet, deren Teile in keiner Weise hierarchisch gegliedert waren. Pardo schuf einen Fußboden aus farbigen Fliesen, die auch an den Säulen hochsteigen, so dass Boden und Säulen eine nahtlose Oberfläche vom einen Ende des Gebäudes zum anderen bilden. Die Keramikfliesen in acht verschiedenen Farbschattierungen und vier verschiedenen Größen wurden in einem festgelegten Muster angelegt, das die Farbwahl offen ließ. Magenta-Töne im Büro der Leitung der Buchhandlung heitern diesen dem Publikum nicht zugänglichen Bereich auf, während die leuchtenden Farbtöne der Sitzgelegenheiten, die Pardo unter vorhandenen Modellen auswählte – von anerkannten Klassikern bis hin zu aktuellem Design –, die Lesezone beleben. Im Kontrast dazu wurde der Großteil der dauerhaften Bestandteile des Foyers, wie die Verkaufstheken und die Schließfächer, vom Künstler individuell entworfen. Eine besondere Attraktion des Ausstellungsraums bilden die Wandmalereien auf jeder der äußeren Wände, die den gesamten Raum wie eine Klammer verbinden.

Die erste Ausstellung in der umgestalteten Galerie präsentierte den neuen VW Beetle als aus Ton gefertigtes Prototyp. Erneut spielt das Exponat hier nicht allein eine Rolle als Designobjekt, sondern es erinnert an den sogenannten „McGuffin“ aus einer Kriminalgeschichte, ein Indiz, das anfangs äußerst wichtig erscheint, sich aber doch als falsche Spur entpuppt. Angeregt wird dadurch vor allem das eigene Erforschen – ist doch die erste Frage, welche die Besucher in der Regel stellen: „Was hat das Auto hier zu suchen?“ Durch diese Frage nehmen die Betrachter eine reflexive Haltung ein und fangen an darüber nachzudenken, wo Kunst endet und Nicht-Kunst beginnt. Schnell folgen Fragen wie: „Wo ist die Grenze zwischen der Kunst und dem Raum der Nicht-Kunst?“ oder auch: „Warum spielen solche Fragen überhaupt eine Rolle?“

Bei der Auftragsvergabe ließen wir offen, wie lange das Projekt dauern würde. Wir wollten erst abwarten, wie es sich entwickeln würde, bevor wir entscheiden wollten, wie es damit weitergeht. Eingangsbereich und Buchhandlung funktionierten von Anfang an sehr gut. Durch die großen Glastüren öffnet sich die Einrichtung zur Straße hin und zieht über die Buchhandlung, die sowohl zum Sitzen und Schmökern als auch zu Verabredungen einlädt, ein eigenes Publikum an. Beim Ausstellungsraum dachte ich allerdings zunächst, wir würden diesen eines Tages wieder in einen weißen

Raum zurückverwandeln und mit dem Künstler über die Neugestaltung und eine Trennung von Buchladen und Lobby verhandeln müssen. Heute denke ich, das wäre keine Lösung. Allerdings wird der Ausstellungsraum vielleicht in den nächsten Jahren eine Veränderung erfahren, indem Werke eines anderen Künstlers in den Raum eingreifen werden, auf die wiederum Pardo reagieren wird. Stephen Prina sagte einmal in einem Vortrag über Pardos Werk, dass jeder Künstler, der sich diesem Raum nicht stellt, ein „Waschlappen“ sei. Ohne bislang zu einem wirklichen Schluss gekommen zu sein, denke ich mittlerweile über Wege nach, mit diesem Raum zu arbeiten, ohne ihn zu verändern. Vielleicht finden wir Künstler, die sich der Herausforderung stellen. Das könnte in eine neue Richtung führen.

Abschließend möchte ich über ein Projekt von Diana Thater sprechen, die aus einer Generation mit Pardo und ebenfalls aus Los Angeles stammt. *Knots + Surfaces*, das von Januar 2001 bis Juni 2002 gezeigt wurde, ist eine kontinuierlich im Raum zirkulierende, großformatige Mehrkanal-Videoinstallation, die speziell im Hinblick auf die Interaktion mit der offenen Architektur des Dia Centers entworfen wurde. Ich erwähne diese Arbeit als Beispiel für die Möglichkeiten des Dialogs zwischen zwei Ausstellungen. Manchmal beziehen sich Etagen explizit aufeinander, manchmal ist die Kommunikation eher indirekt. Im Fall von Diana Thaters Installation stellte in der oberen Etage zum Beispiel von September 2000 bis Juni 2001 die britische Künstlerin Bridget Riley unter dem Titel *Reconnaissance* aus. Voraus ging von April 1998 bis Juni 2000 eine ortsbezogene Installation des amerikanischen Künstlers Robert Irwin, die ziemlich genau der gängigen Praxis des Dia Centers entsprach, während Rileys Beitrag davon abwich. Es gab viele Gründe für diese Abweichung, doch mich interessierte, wie sowohl Irwin als auch Riley in den 1960er Jahren Fragen der optischen Wahrnehmung behandelten – Fragen, die von Greenbergs Definition des Modernismus nicht berücksichtigt und damals als marginal erachtet wurden. Betrachtet man, wie die Geschichte der Kunst der 1960er Jahre heute umgeschrieben oder anders gewichtet wird, so ist es wichtig, die Beiträge von Riley, Irwin und anderen neu zu sehen – nicht nur um das Jahrzehnt zu überdenken, sondern auch um diese Werke in Beziehung zu aktuellen Werken jüngerer Künstler zu setzen. Über die Faktoren Zeitlichkeit und gemeinsame Interessen scheint es mir möglich, eine thematische oder theoretische Beziehung herzustellen, die jedoch von Irwin über Riley zu – sagen wir – Thater jeweils anders und mit Hilfe anderer Medien angegangen wird – oder von Riley über Pardo zu Thater.

Auch innerhalb des institutionellen Auftrags ist es wichtig, nicht nur die Wechselwirkung zwischen den konstitutiven Merkmalen des Programms und seinen individuellen Elementen zu berücksichtigen, sondern auch an die Geschichte des Aus-

stellungsmachens anzuknüpfen und nach bestimmten Dynamiken zu suchen, nach Linien, die einen Zusammenhang vermitteln und Konsequenzen aus dem institutionellen Gedächtnis ableiten. Ein Ausstellungsort in New York hat es nicht nötig, von allem etwas zu machen. Aber ich finde es wichtig, genau zu prüfen und zu entscheiden, was am besten geeignet ist und dies dann konsequent, kohärent und mit Überzeugung weiterzuverfolgen.⁴

¹ [Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung dieses Buches ist das ehemalige Dia Center for the Arts in Dia:Chelsea umbenannt worden, da die Dia Art Foundation mittlerweile zwei Museen betreibt: das Dia:Chelsea (gegründet 1987, das ehemalige Dia Center for the Arts) in New York City und das Dia:Beacon (gegründet 2003), Anm. d. Red.]

² [Heute Dia:Beacon, Anm. d. Red.]

³ [Heute Dia:Chelsea, Anm. d. Red.]

⁴ Bis 2006 ist das Dia:Chelsea wegen Renovierung geschlossen. Das Ausstellungsprogramm in Pardos Raum lief über drei Jahre. Nachfolgende Ausstellungen umfassten Dialoge mit den Werken von Gilberto Zorio und Gerhard Richter. Die letzte Installation bestand aus der Präsentation eines neuen Projektes von Pardo in seinem eigenen Raum.

Aus dem Amerikanischen von Andrea Kirchhartz

Lynne Cooke ist Kuratorin an der Dia Art Foundation, New York.

Jean-Christoph Ammann Meine Damen und Herren, die Moral von der Geschichte lautet, dass eine Institution wie die Dia Art Foundation immer an einen Ort gebunden ist, wie in diesem Fall an New York. Es gibt keine abstrakten Modelle. Die Institution reagiert auf die Örtlichkeiten, daher sollten ortsspezifische Aspekte berücksichtigt werden. Wie sieht also das Umfeld in Münster aus, wie sieht das Umfeld aus, mit dem das Museum arbeiten müsste? (...) Lynne, wie ist es heute in New York zu arbeiten? New York ist eine Stadt, die einen begeistert, die aber auch sehr teuer geworden ist. Wer wenig Geld hat, hat dort keine Chance (...)

Lynne Cooke Das ist sicherlich richtig. Für junge Künstler ist es sehr schwierig, Fuß zu fassen. Die Mieten sind zu hoch, es ist nicht leicht, ein Atelier zu finden. Das hat zur Folge, dass viele nach Los Angeles abwandern. New York verliert so die künstlerische Basis, von der es eigentlich profitieren sollte. Der zweite Aspekt ist: obwohl New York seit den 1970er und 1980er Jahren kaum noch junge Nachwuchskünstler hat, bildet es dennoch das Zentrum des Kunsthandels. Es ist eine Stadt, in der tagtäglich über Kunst und vor allem über Malerei diskutiert wird, da die Sammlungen sich hauptsächlich für Malerei interessieren und so wird dann auch der Diskurs geführt.

Ammann Das ist das Problem des Zentralismus. Wir alle gehen gerne nach Paris, London oder New York. Eigentlich ist es immer eine nationale Katastrophe, wenn Energie abgezogen wird. Auch in Münster sollte man nicht alle – zum Beispiel nach Berlin – abwandern lassen. Das Umfeld schafft die Voraussetzungen. Das Umfeld in Münster ist großartig und die Studenten sollten unbedingt miteinbezogen werden. Die Metropolen konzentrieren Repräsentation und kulturelles Leben, doch für die Produktion werden sie zu teuer. (...)

Publikum Wie werden im Dia Center for the Arts die neuen Medien präsentiert?

Cooke Das Dia Center war eine der ersten Institutionen, die Arbeiten speziell für ihre Website in Auftrag gegeben haben. Auch die Arbeit mit den neuen Medien, wie hier zum Beispiel dem Internet, ist eine Arbeit mit dem Raum. Das ist ein Ansatz, der von den Künstlern ausging. Auch andere Institutionen arbeiten damit, wir aber legen den Schwerpunkt darauf, Künstler einzuladen, die noch keine Erfahrungen mit dem Internet haben, damit sie unvoreingenommen an die Sache herangehen können. (...)

Publikum Was geschieht mit den Kunstwerken nach einer Ausstellung? Werden diese dokumentiert?

Cooke Das Dia Center ist ein Museum, das auch sammelt, doch nicht alles, was ausgestellt wird, geht in die Sammlung über, wie beispielsweise die Ausstellung von Diana Thater. Die Werke verbleiben dann im Besitz der Künstler (...) Erst im Fall des Verkaufs der Werke, werden die Produktionskosten wieder eingespielt. Bei einem Künstler wie Richard Hamilton, der sich ganz spezifisch auf den Ort bezogen hat, bleibt am Ende der Ausstellung nichts übrig, weil diese nur in diesem Raum existiert.

Ammann Wenn ihr etwas ankauft, zum Beispiel von Hanne Darboven, wer kauft dann? Und wie hoch ist der jährliche Etat dafür?

Cooke Wir müssen das Geld für den Ankauf zusammentragen und treten dabei auch an Sponsoren heran. Das Budget dafür kann man grob in Drittel unterteilen. 1/3 Bestand, 1/3 Fundraising und 1/3 verschiedene Stiftungen, Persönlichkeiten und Spenden. (...) Erst wenn wir uns für ein Werk entscheiden, befassen wir uns mit der Finanzierung.

Maria Lind Sie haben in Ihrem Vortrag von der Größe der Ausstellungsräume gesprochen. Das Dia Center ist dafür bekannt, auch für Frauen gute Möglichkeiten geschaffen zu haben, die hier geradezu monumentale Werke herstellen konnten. (...) Aber was ist mit dem Rest? Wenn man den feministischen Ansatz verfolgt, im größeren Umfang zu arbeiten, ist dann der zweite Ansatz eine neue Wertschätzung der „kleineren“ Kunst? Wie geht das Dia Center mit dem Widerspruch um, dass viele Künstlerinnen nicht monumental arbeiten?

Cooke Das ist eine schwierige Frage. Vielleicht werden wir die Räume überdenken. Der Impuls sollte aber von den Künstlern ausgehen. Wie kann das Erbe der Dia Art Foundation berücksichtigt werden, ohne „trendy“ zu wirken, müsste untersucht werden.

**Kurze Beschreibung eines Museums,
wie ich es mir wünsche**
Michael Fehr

Vorbemerkung Das Museum, das ich mir wünsche, gibt es nicht. Ich kann es nur als Interpolation bestehender Museen und verschiedener künstlerischer Arbeiten beschreiben, als ein fiktives Museum, das mir vorschwebt, wenn ich versuche, das Museum, in dem ich arbeite, weiterzuentwickeln. Im Folgenden werde ich zunächst das Äußere dieses Museums beschreiben, dann seine innere Struktur einschließlich einiger Säle, die ich darin einrichten würde, und schließlich etwas zu seiner Arbeitsweise sagen.

Bevor ich das Museum beschreibe, möchte ich eine Bemerkung zu seinen wirtschaftlichen Grundlagen und zu seinem möglichen Publikum machen. Das Museum, das ich mir vorstelle, kann nur als wirtschaftlich unabhängige Institution bestehen. Es ist, auf welche Weise auch immer, derart mit finanziellen Ressourcen ausgestattet, dass sich diejenigen, die es betreiben, seinen Zielen widmen können und nicht um seine finanzielle Grundausstattung besorgt sein müssen. Ich spreche hier nicht vom Wunsch nach unbegrenzten finanziellen Mitteln, sondern von einer ökonomischen Basis, die das Funktionieren des Museums auf Dauer ermöglicht und aufgrund derer es wirtschaftlich erfolgreich operieren kann. Diese Forderung ist nicht vermessen. Sie trägt nur dem Umstand Rechnung, dass Museen generell niemals das Geld einspielen können, das sie kosten. Oder anders gesagt: Wer ein Museum will, muss, wie bei übrigens jeder Art von Infrastruktur, einkalkulieren, dass ein bestimmter Betrag auf Dauer erforderlich ist, um es zu unterhalten. Sollte dies nicht anerkannt werden oder möglich sein, macht es keinen Sinn, ein Museum aufzubauen.

Eine ähnlich klare Regelung wünsche ich mir in Bezug auf das Publikum des Museums: Nicht die Zahl seiner Besucher, sondern die Intensität und Qualität des Museumsbesuchs müssen die Parameter sein, an dem der Erfolg eines Hauses gemessen wird. Denn der Besuch eines Museums wird in Zukunft vor allem bedeuten, ein besonderes, ein individuelles, ein möglicherweise unerwartetes Erlebnis haben zu können. Das schließt das Museum als Veranstaltung und als Ort für Menschenmassen grundsätz-

lich aus, und damit auch die Vorstellung, ein Museum könne sich sozusagen an alle wenden, eine Einrichtung für die ganze Bevölkerung sein. Abgesehen von einigen sehr großen Häusern mit breit gefächerten Beständen, wie dem Louvre, dem British Museum oder dem Metropolitan Museum, werden Museen auch in Zukunft mehr oder weniger exklusiven Charakter haben oder unverwechselbare Charaktere entwickeln und sich ihr spezielles Publikum suchen müssen. Darin liegt die besondere, häufig noch unerkannte Chance der Museen, die im Unterschied zu den Massenmedien individuelle Entitäten sind und sich einer Normierung und Standardisierung grundsätzlich entziehen. Das Herausarbeiten dieser besonderen, in diesem Maße nur für Museen gegebenen Eigentümlichkeit schließt aber eben nicht die Chance aus – sondern, ganz im Gegenteil, ein – dass Museen insgesamt einen größeren Teil der Bevölkerung erreichen könnten als beispielsweise auf bestimmte Interessensgebiete und Fragestellungen spezialisierte Einrichtungen oder als solche, in denen spezifische Bewusstseinslagen bestimmter Bevölkerungs- oder Interessensgruppen zur Anschauung gebracht werden.

In diesem Sinne möchte ich das Publikum, an dem sich mein fiktives Museum, das ich nun endlich skizzieren will, orientiert, charakterisieren als eines, das an der Reflexion und Entwicklung aller Formen der Fabrikation und Darstellung von Erkenntnissen und Wissen Interesse hat, das Alternativen zu den politischen Argumentationsstilen der Medien und dem zweckrational-linearen Denken der Wissenschaften sucht, das um die Macht der Bilder weiß und Bilder als Bilder ernst nimmt, das Räume, Stimmungen und Atmosphären wahrnehmen und sich ein eigenes Urteil bilden kann und will. (Ich spreche also von Menschen, die auf Flohmärkten und in Fachgeschäften zu Hause sind, doch sich nicht scheuen, gegebenenfalls auch mal bei Hertie oder Aldi einzukaufen, die in einfachen, aber guten Restaurants zu finden sind, die die *Frankfurter Allgemeine* und *die tageszeitung* lesen, mehr Bücher als Platten besitzen, ihren Beruf nicht nur zum Geldverdienen ausüben und wissen, dass alles, was gegeben ist, auch wieder genommen werden kann.)

Äußeres Das Museum, das ich mir vorstelle, ist an seiner Architektur nicht zu erkennen. Man kann es nicht umschreiten, weshalb auch seine Dimensionen von Außen nicht zu erschließen sind. Am Rande der Stadt gelegen, besteht es aus einem Komplex zahlreicher, ineinander geschachtelter Gebäude unterschiedlichen Alters, die Teil eines größeren, auf einem kleinen Berg gelegenen, in manchen Bereichen bewohnten innerstädtischen Ensembles sind.

Das Museum hat mindestens sieben Fassaden. Von einer Seite sieht es wie ein Mietshaus aus den 1960er-Jahren aus. An dessen Eingang findet sich unter vielen

anderen ein Klingelschild „Museum“. Von einer anderen Seite sieht es aus wie der Genter Bahnhof. Der offene Eingang führt in eine große Halle. Von wieder einer anderen Seite hat es die Anmutung einer antiken Ruine, und viel spricht dafür, dass das Museum tatsächlich auf einer antiken Tempelanlage errichtet wurde, die möglicherweise auch als Palast gedient hat. Der halbverfallene Eingang führt in Katakomben, die nur mit einem Führer betreten werden dürfen. Von einer weiteren Seite hat das Museum das Aussehen eines amerikanischen Lagerhauses aus den 1930er Jahren, von dem man jedoch nur die Rampe und ein großes Rollltor sehen kann. Von einer wiederum anderen Seite wird es von einer ausladenden Freitreppe mit über hundert Stufen bestimmt, die unterste Treppenstufe schließt eine steil abfallende Felswand ab. Von der Treppe aus hat man eine weite Aussicht in die Landschaft. Von einer anderen Seite sieht es wie ein altes Geschäftshaus aus, in dessen Erdgeschoß sich ein Restaurant befindet. Die letzte Fassade, die ich hier aufführen will, hat den Charakter eines großen Gewächshauses.

Die verschiedenen Fassaden des Museums sind so angelegt, dass man immer nur eine von ihnen sehen kann und infolgedessen – in jedem Fall aber beim ersten Besuch – den Eingang, den man sieht, für den einzigen Zugang zum Museum hält. Welchen Eingang die Besucher wählen, bleibt ihnen selbst überlassen und hängt davon ab, in welcher Stimmung oder Absicht sie sich dem Museum nähern.

Zugänge Die verschiedenen Eingänge führen auf unterschiedliche Weise und unterschiedlich tief in das Innere des Museums. Wer sich zum Beispiel der Geschäftshausfassade nähert, wird zwar im reichhaltig ausgestatteten Museumsshop etwas Passendes finden und im Museumsrestaurant vorzüglich essen können, doch von dort aus nur in einen einzigen, allerdings großen Saal des Museums gelangen, den ich später beschreiben werde. Wer sich der Ruinenfassade des Museums nähert und den entsprechenden Eingang nimmt, erhält eine ausführliche Führung durch seine technischen Einrichtungen, die im Restaurant endet. Wer über das Lagerhaus in das Museum zu gelangen versucht, dem wird Einlass nur gewährt, wenn er etwas liefert. Die Halle hinter dem Bahnhofseingang ist zwar ohne Umstände zugänglich, doch werden hier nur temporäre Ausstellungen des Museums gezeigt, und auf die Freitreppe vor dem Museum gelangt man ausschließlich aus seinem Inneren. Zugang zu allen Räumen des Museums erhält man, wenn man die Klingel an seiner Wohnhausfassade betätigt. Hier trifft man auf seinen Hausmeister und hat zu begründen, was man darin sehen und erleben will. Hat man den Mann zufriedengestellt, kann man sich frei in allen Räumen bewegen. Der einfachste Zugang zum Museum ist der durch das Gewächshaus. Er wird allerdings von den wenigsten Besuchern spontan

gewählt, da sie sich mit Artefakten und nicht mit Natur beschäftigen wollen. Tatsächlich dient das Gewächshaus aber vor allem als natürliche Klimaanlage des Museums und lässt sich, falls man sich nicht auf das Naturschöne einlassen will, ohne Umstände durchqueren.

Das Innere des Museums Das Innere des Museums erscheint dem Besucher zunächst unübersichtlich, denn das Museum hat zahlreiche Stockwerke und Zwischengeschosse. Auch bietet das zentrale Treppenhaus wenig Orientierung. Die einzelnen Ebenen sind durch kleinere Treppenanlagen miteinander verbunden. In den verschiedenen Stockwerken wechseln sich große Säle mit kleineren und dann wieder mit gleichartigen Raumfolgen unvorhersehbar ab. Alle Räume haben feste Wände. Manche Räume haben Oberlichtdecken, andere sind ohne Tageslicht, weitere bieten Ausblicke in die Stadt und in die Landschaft. Kein Raum gleicht dem anderen.

Dennoch fällt die Orientierung leicht, lässt man sich von den Raumfolgen leiten. Man erlebt dann, dass das Museum nach dem Prinzip zweier gegenläufig ineinander verschränkter Spiralen mit dem Treppenhaus als Kern organisiert ist, die jedoch an vielen Stellen in kleinere Nebenräume aufgelöst und durch Zwischentreppen miteinander verbunden sind, so dass man die Spiralstruktur nur erfahren, doch nicht erfassen kann – und auch ihrem Ablauf nicht zwingend folgen muss.

Einzelne Räumlichkeiten sind aufgrund ihrer Größe und Ausstattung von ganz unverwechselbarem Charakter. Sie liegen quer zur Spiralstruktur des Gebäudekomplexes und werden von ihr gleichsam virtuell durchzogen. Die drei wichtigsten dieser Räume sind die Bibliothek, das Archiv und der Hörsaal. Zwischen ihnen und um sie herum sind Ausstellungssäle, Studierzimmer und Kabinette, Aufenthaltsräume, Büros, Werkstätten und Depots sowie einige weitere Säle angeordnet, auf die ich noch zu sprechen kommen werde.

Atmosphäre und Arbeitsweise In dem Museum, das ich mir vorstelle, gibt es keine Aufsichtskräfte. Alle Räumlichkeiten sind grundsätzlich für die Besucher soweit frei zugänglich, wie durch ihre Anwesenheit Arbeitsabläufe nicht gestört werden. Wer sich Zugang zum Museum verschafft hat, soll sich darin nach Maßgabe seiner Interessen bewegen, die vorhandenen Einrichtungen in vollem Umfang nutzen und, wo möglich und erwünscht, an seiner Entwicklung mitarbeiten können. Erwartet wird Respekt vor den Interessen anderer und Rücksichtnahme bei der Wahrnehmung der eigenen.

Das Personal des Museums ist gezielt ausgesucht. Es setzt sich aus Personen beiderlei Geschlechts und unterschiedlichen Alters sowie verschiedener beruflicher

Ausbildung zusammen. Alle dem Personal Angehörigen haben neben ihren funktionalen Pflichten die Aufgabe, den Besuchern, soweit diese es wünschen, behilflich zu sein, ihnen nach Maßgabe ihrer Kenntnisse alle erdenklichen Auskünfte zu erteilen, sie, wo nötig, anzuleiten und ihnen im Übrigen durch eigene Beiträge – welcher Art auch immer – Anregungen zur Beschäftigung mit den Beständen zu geben.

In dem Museum, das ich mir vorstelle, herrscht eine lockere, wenngleich durchaus konzentrierte Arbeitsatmosphäre. Diese schließt die Besucher grundsätzlich mit ein, baut auf individuellen Beiträgen auf – vom bloßen Zusehen bis zur handgreiflichen Mitarbeit – und zielt auf Gemeinschaftsleistungen ab. In manchen Bereichen hat das Museum den Charakter einer Werkstatt, in anderen den eines Labors oder eines Ateliers, mal gleicht es einer wissenschaftlichen Akademie, mal hat es den Charakter von klassischen Galerieräumen und in manchen Bereichen erinnert es an einen Salon oder an ein Wohnhaus. Das Museum gewinnt immer wieder neue Räume hinzu, doch geschieht das nur dann, wenn im Stadtteil Räume aufgegeben werden.

Das Museum kennt keine Hängeschemata. Vielmehr versuchen seine Mitarbeiter, durchaus in Auseinandersetzung mit Argumenten seitens der Besucher, jedem Exponat nach Maßgabe seiner Eigentümlichkeiten durch eine spezielle Präsentationsform gerecht zu werden. Dies führt zu sehr abwechslungsreichen, mitunter verwirrend erscheinenden Hängungen. Bei allen Präsentationen gibt es jedoch ein Prinzip: Einzelne Sammlungsgegenstände werden niemals isoliert, sondern grundsätzlich immer im Zusammenhang mit anderen Exponaten gezeigt. Zur Lösung dieser Aufgabe werden umfangreiche Recherchen, theoretische Planspiele und praktische Experimente durchgeführt. Viele der so gefundenen Lösungen werden alsbald wieder verworfen, andere erweisen sich über Generationen als stabil.

Mein fiktives Museum kennt kein geschlossenes Magazin, sondern macht alle seine Bestände immer verfügbar, sei es in Lager- oder Ausstellungsräumen. Das Museum ist relativ voll. Alle seine Räume sind mit Exponaten belegt. Soll ein Sammlungsgegenstand umgestellt oder umgehängt werden, muss entsprechend Platz geschaffen, mithin ein anderer Sammlungsgegenstand an einen anderen Ort gebracht oder umgehängt werden. Kleine Veränderungen in der Präsentation der Sammlungen können daher zu Umhängungskaskaden führen, die manchmal wie Wellen weite Bereiche des Hauses durchlaufen. Weil immer etwas verändert wird, befindet sich das Museum in einem Prozess ständiger innerer Veränderung und erscheint wie ein dynamisches Raumbild. Dieser Veränderungsprozess ist allerdings nicht gleichförmig, sondern von unterschiedlichen Zeithorizonten und Umlaufgeschwindigkeiten geprägt: Manche Bestände werden selten bewegt, andere können innerhalb kurzer Zeit verschiedene Standorte im Museum haben. Doch wird jede

Veränderung genau dokumentiert und so in einem Modell des Museums dargestellt, dass jeder Abschnitt der Geschichte des Umgangs mit seinen Sammlungen leicht nachvollzogen werden kann.

Das Museum, das ich mir vorstelle, hat seit jeher so reiche und vielfältige Bestände aus allen Bereichen des künstlerischen Lebens, dass es auf einen Zuwachs seiner Sammlungen ganz verzichten könnte. Neue Sammlungsgegenstände nimmt es deshalb nur dann auf, wenn sie die bestehenden Sammlungen in einem neuen Licht erscheinen lassen und zu einem Überdenken der Zusammensetzung der Bestände oder ihrer Präsentation Anlass geben. Entsprechend sind die Sammlungen des Museums nicht auf Vollständigkeit hin angelegt, sondern bauen auf der Bedeutungsfülle und Vielfältigkeit einzelner Stücke auf. Dabei spielt es für das Museum keine Rolle, ob einzelne Sammlungsgegenstände im konventionellen Sinn für wertvoll gehalten werden. Denn der Wert, den die einzelnen Objekte haben, erweist sich in diesem Museum ohnehin nur im Zusammenhang, der durch sie konstituiert werden kann. So gelangen die meisten Neuerwerbungen des Museums als Geschenk in seine Bestände und werden häufig von seinen Besuchern mitgebracht. Dabei können diese unmittelbar erfahren, ob das Stück, das sie zu Verfügung stellen wollen, in einen Zusammenhang des Museums passt und sich darin halten kann. Oftmals ist das Resultat dieses mitunter langwierigen Prozesses, dass die betreffenden Stücke wieder zurückgezogen werden. Es kommt aber auch vor, dass das Museum einen bestimmten Gegenstand für seine Sammlungen erwerben will. In diesem Fall setzt es alle seine Mittel ein, um dies zu erreichen, und kommt dabei immer zum Ziel.

Die speziellen Säle Man mag sich fragen, wie ein solches Museum angesichts der vielfältigen und widersprüchlichen Interessen innerhalb der Kunstszene, dem Druck der Kunsthändler und Sammler, der Kritik der Kunstkritiker und Kunsthistoriker oder den Ansprüchen der Konservatoren und nicht zuletzt dem Lärm der Kunsttouristen sowie den Forderungen der Gewerkschaften und Politiker ins Leben gerufen werden und sich behaupten kann. Hier bedient sich das Museum, das ich mir vorstelle, eines einfachen Tricks aus der Museumskiste: Es gibt diesem Druck, diesen Interessen, Anliegen, Forderungen und Ansprüchen angemessene Räume zu ihrer Darstellung – und musealisiert sie sodann in geeigneter Weise. Ich kann hier diese speziellen Museumsräume nur aufzählen: die Garderobe der Kunsttheorien, die Lounge der Kunstprofessoren, die Lobby des Kunsthandels, der Kuppelraum der stilistischen Ordnungssysteme, das Archiv der Museumstheorien, die Schule der Kuratoren, der Saal der Konservatoren und Kopisten, der Medienraum, die Schreibstube der Kunstkritiker, die Walhalla der Sammler, der Speicher des toten Kapitals, der

Aktionskeller der Installationskünstler, die Teeküche der arbeitslosen Aufsichten, das Fernsehstudio der Kulturpolitiker und als Raum, den man ausschließlich vom Restaurant und Museumsshop aus erreicht: das Museum der Museumsschildchen.

Schluss In einem Anfang 2001 in Hagen gehaltenen Vortrag hat Donald Preziosi meine generellen Ansprüche an das Museum mit folgenden Worten auf den Punkt gebracht und mir dabei sozusagen aus dem Herzen gesprochen: „The museum (and its ancillary epistemological technologies such as history or art history) are heirs to an ancient European tradition of using things to think with; to reckon with; and of using them to fabricate and factualize the realities that in our modernity they so coyly and convincingly present themselves as simply re-presenting. Museums, in short, are modernity’s pragmatic artifice, and the active, mediating, enabling instrument of all that we have learned to desire we might become. It is time to begin to understand exactly what we see when we see ourselves seeing museums imagining us.“¹

Verstehen zu lernen, was wir sehen, wenn wir uns selbst dabei beobachten, wie wir Museen, die wiederum ein Bild von uns entwerfen, wahrnehmen – das ist Preziosis Kernaussage. Sie hört sich kompliziert an und ist in der Tat eine komplexe, jedoch nur mit Bezug auf Museen neue Denkfigur. Im Hinblick auf den Bereich der Bildenden Kunst umschreibt sie hingegen geradezu eine Standarderfahrung. Denn wie immer man ein Kunstwerk wahrnimmt, in seine Betrachtung ist unweigerlich die Konfrontation mit einer solchen Wahrnehmungs- und Erfahrungsstruktur eingeschlossen, und es kann zumindest eines bewusst werden, dass „man nicht durch das Auge nehmen [kann], ohne zugleich zu geben.“²

Diese fundamentale Wechselbeziehung, die Georg Simmel in seinem Exkurs über die „Soziologie der Sinne“ (1907) für die Wahrnehmung zwischen Individuen beobachtete, gilt *cum grano salis* auch für die Wahrnehmung von Bildern und Objekten, die für die Anschauung gemacht sind. Denn um ein solches Bild oder Objekt wahrnehmen zu können, muss ich es ansehen und mich ihm aussetzen, muss mich ihm öffnen, mich ihm ausliefern – und kann seiner nur habhaft werden, indem ich es auf mich wirken lasse. Natürlich kann sich im Verhältnis zwischen Individuum und Bild niemals die lebendige, dialogische Beziehung einstellen, welche die Wahrnehmung von Angesicht zu Angesicht so eigentümlich und einzigartig macht. Diese bleibt das ideale, allerdings flüchtige Modell für die visuelle Interaktion. Das lebendige Wahrnehmungsverhältnis zwischen Individuen kann jedoch am Verhältnis zwischen Individuum und Bild rekonstruiert und reflektiert werden – und dies nicht nur an Bildern, die, wie zum Beispiel Diego Velázquez’ *Las Meninas* (1656), die zwischenmenschliche Interaktion zum Thema haben. Denn das wichtigste Moment dieser Interaktion, die

grundsätzliche Bereitschaft des Anschauenden, sich in der Anschauung dem Angeschauten hinzugeben, bleibt auch für die Auseinandersetzung mit nicht-gegenständlicher Kunst eine *conditio qua non*. Eben dies aber zu ermöglichen, die echte Interaktion zwischen Anschauendem und Angeschautem, und wieder zum Thema zu machen, das ist die Forderung, die ich an das Museum richte – und die ich in neueren, zu Kunst- und Kulturbahnhöfen umgemodelten beziehungsweise als solche gebauten Häusern kaum noch einlösbar finde. Oder, anders gesagt, um verstehen lernen zu können, was wir sehen, wenn wir uns selbst dabei beobachten, wie wir Museen, die wiederum ein Bild von uns entwerfen, wahrnehmen, müssen wir versuchen, etwas zurückzugewinnen und im Museum wieder zu etablieren, das heute ganz und gar aus der Mode gekommen ist: Muße – Muße als die Grundbedingung für ästhetische Erfahrung.

¹ Donald Preziosi, *Haunted by Things – Utopias and Their Consequences*, Vortrag gehalten am 03. März 2001 in Hohenhof Hagen.

² Georg Simmel, „Soziologie der Sinne“ (1907), in: ders., *Soziologische Ästhetik*, herausgegeben von Klaus Lichtblau, Bodenheim 1998, S. 139.

Dr. Michael Fehr war von 1987 bis 2005 Direktor des Karl Ernst Osthaus-Museums, Hagen und leitet nun das Institut für Kunst im Kontext an der Universität der Künste, Berlin.

Jean-Christophe Ammann Herr Fehr, ist das eine Mischung aus Wunderkammern, ein Museum der Obsessionen, eine konkrete Metapher, ein Plädoyer oder eine Stellungnahme zu spektakulärer Museumsarchitektur? Und sehen Sie das als eine anti-zyklische Haltung, weg vom Trend, als eine Vision?

Michael Fehr Zunächst einmal ist es vor allem kein polemisches Unterfangen, sondern der Versuch, aus der Situation in Hagen etwas Eigenes zu schaffen. Hagen ist nicht Münster oder New York, es ist eine relativ kleine, von der Wirtschaft gebeutelte Stadt am Rande des Ruhrgebiets, deren Bevölkerung sich schwer damit tut, über die Berge zu schauen. Doch es gab Figuren wie den Mäzen Karl Ernst Osthaus, der die relative Enge überwand und vor 100 Jahren mit dem Museum Folkwang, dem heutigen Karl Ernst Osthaus-Museum, ein internationales und nach vorne gerichtetes Haus gründete mit dem Ziel, das Museum neu zu definieren – eine Besonderheit zu jener Zeit. Das ist die lokale Tradition, die ich aufgegriffen habe, darin sehe ich das Kapital dieses Museums, bzw. der Stadt, angefangen mit der Architektur, von der in den 1950er und 1970er Jahren viel zerstört wurde. Soweit möglich habe ich versucht, diese Architektur zu rekonstruieren und wir arbeiten in diesen Räumen und mit der Geschichte dieses Hauses. Es geht mir darum, dass das Museum als historische Erscheinung eine gewisse Verbindlichkeit hat. Ich möchte keine Anstalt mit weißen, klinikartigen Wänden, wo Werke aufgehängt, wieder abgehängt und dann sofort vergessen werden. Ich möchte das Risiko eingehen, dass Kunstwerke das Haus infizieren, Spuren hinterlassen, materiell, aber auch im Denken der Mitarbeiter, der Besucher und auch bei der Bevölkerung. (...)

Publikum Das, was hier Wunderkammer genannt wurde, habe ich im Rückblick auf ihr Mottobild *Las Meninas* so verstanden, dass das Museum sich in den eigenen Ausstellungen selbst thematisiert, quasi als institutionelle Verlängerung der wechselseitigen Wahrnehmung und des Wahrgenommenwerdens. Darüber hinaus ist Ihre Perspektive sehr historisch, daher meine beiden Fragen: Welchen Stellenwert hat die Selbstthematization des Museums? Und wie sehen Sie die Situation in Bezug auf Münster, wenn eine Flucht in die Geschichte nicht möglich ist?

Fehr Ich möchte mich gegen den Ausdruck „Flucht in die Geschichte“ verwehren und es vielmehr als „Aufbau auf der Tradition“ bezeichnen. Sie haben in Münster die Chance, eine neue Tradition zu begründen, so einfach ist das und genauso schwierig. Was die Selbstreflexivität der Museen anbelangt, sehe ich zwei Punkte. Um auf das Hagener Beispiel zurückzukommen, das Haus bietet, gerade was die Geschichte

anbelangt, ein ungeheures Potenzial, da Karl Ernst Osthaus sehr weit vorausgedacht hat. Insofern können in der Zukunft noch zahlreiche geschichtsbezogene Projekte entwickelt werden. Allgemein betrachtet sollten Museen meiner Meinung nach dringend ihre Rolle innerhalb des Zusammenspiels von Medien und anderen Einrichtungen reflektieren und sich regelrecht neu positionieren, nicht nur im Hinblick auf das allgemeine Publikum, sondern auch bezogen auf die Frage, was Museen leisten können. Was kann ein Museum im Vergleich zum Fernsehen, zum Computer und den möglichen Mischformen? Ich finde es problematisch, die neuen Medien einfach so ins Museum zu integrieren, weil damit ganz andere Wahrnehmungsstrukturen etabliert werden als diejenigen, die für die Wahrnehmung traditioneller Kunstwerke, beispielsweise eines Gemäldes, angemessen sind. Wie an Kindern und Erwachsenen zu beobachten ist, ist die Reaktion auf einen flimmernden Bildschirm ein natürlicher Reflex, egal wo er steht, da man auf das durchleuchtete und bewegte Bild mit einem Angstreflex reagiert und daher dem Monitor immer den Vorzug gibt. Mit dieser Wahrnehmungsstruktur würde man an einem nicht bewegten Bild scheitern. Deshalb ist es notwendig, sich neu zu orientieren.

Hans Wielens Herr Fehr, wenn ich Sie richtig verstanden habe, sagen Sie, nachdem das Kunstwerk geschaffen wurde, passiert das Entscheidende im Betrachter, im Rezipienten, das wäre zumindest meine Auffassung. Warum brauchen wir dann noch ein neues Museum? Und wenn ich Sie richtig verstanden habe, Herr Ammann, dann sehen Sie ja auch die Gefahr, dass zuviel Museum in die Kunst hineinpfuschen könnte.

Fehr Zunächst einmal braucht man das Museum schlicht und ergreifend als einen mehr oder minder spezialisierten Ort, der ganz allgemein die künstlerischen Hervorbringungen angemessen zeigen kann. Das ist in einem Sparkassengebäude – oder wo sonst freie Wände zu finden sind – nicht gegeben. Die Kunst ist in vielerlei Hinsicht spezialisiert und benötigt daher geeignete Räume, um zur Geltung zu kommen. Wenn Sie beispielsweise einen Film ansehen möchten, dann benötigen Sie auch einen verdunkelten Raum, der mit einer Leinwand, einem Projektor und Sitzgelegenheiten ausgestattet ist. Das sind bestimmte technische Voraussetzungen, die ähnlich auch für Kunstwerke gegeben sein müssen. Wenn diese Werke darüber hinaus aufbewahrt, gelagert und erhalten werden sollen, dann kommen noch weitere Bedingungen hinzu und dann entsteht das, was wir heute Museum nennen. (...)

Ammann: Eine Frage an Herrn Bußmann. Könnte man in Münster eine Tradition injizieren, so wie Michael Fehr es beschrieben hat?

Klaus Bußmann Es gibt natürlich auch in Münster eine Tradition im Umgang mit Kunst und das bereits seit dreißig Jahren. Zu „Skulptur Projekte Münster“ werden Künstler eingeladen, das, was sie beschäftigt, auf eine bestimmte Situation in der Stadt zu beziehen oder mit der Bevölkerung kreativ umzugehen. Das ist ein Ansatz, der sich von anderen Museen unterscheidet, ein Ansatz, auf den man aufbauen kann. Von daher würde ich in jedem Fall zustimmen, dass man sich in Münster auf eine aktuelle Tradition beziehen kann, die sich in den letzten Jahrzehnten entwickelt hat. In einer historischen Stadt wie Münster lebt man immer mit der Tradition. Egal, was man tut, es findet vor dem Hintergrund des Vorhandenen statt, das in der Stadt sehr präsent ist, sowohl in der Architektur und der bildenden Kunst als auch im gesamten Stadtbild und im Innenstadtbereich, aus den verschiedenen Jahrhunderten vom Mittelalter bis heute. (...) Man befindet sich nicht im luftleeren Raum, vor allem dann, wenn das Gebäude in einem historischen Kontext errichtet wird, d.h. im Bereich der alten Residenz der Fürst-Bischöfe aus dem 18. Jahrhundert, die gewissermaßen die Nahtstelle zur alten Stadt bildet. Von daher ist die Einbindung der Geschichte unvermeidbar.

**Gegen den Strich der Geschichte
bürsten
Iwona Blazwick**

Sobald Kunstwerke in eine Sammlung gelangen, werden sie zu einer Episode innerhalb einer größeren, in bestimmte Abfolgen gegliederten und ausgestellten Erzählung mit einem ganzen Arsenal an beteiligten Personen und Entwicklungen. Auf lange Sicht ergibt diese Erzählung eine Geschichte. Im Fall der modernen Museen, wie dem Museum of Modern Art (MoMA) in New York, dem Centre Pompidou in Paris oder der Tate in London, wurde diese Geschichte zur Geschichte der modernen Kunst. Hierbei handelt es sich, wie der Künstler Daniel Buren feststellte, um „eine von der Institution in Natur umgewandelte Geschichte“. Die Reaktion einiger Kritiker auf die neue Form der Sammlungspräsentation in der Tate Modern scheint dies in der Tat zu bestätigen. Einige beklagten, dass die Werke kuratiert wurden – als wäre dies das erste Mal, als wären vor der Umgestaltung Kunstwerke durch einen natürlichen Ausleseprozess in einer bereits vorbestimmten Ordnung an die Wand gelangt.

Natürlich wurde die Absicht, Haupt-Erzählstränge anzulegen, von Künstlern, Kritikern und Historikern sorgfältig untersucht; auch der kunstgeschichtliche Kanon und die Beziehung der Museen dazu wurde in einem um Semiotik, Marxismus, Feminismus, Psychoanalyse, analytische Philosophie und Identitätspolitik erweiterten theoretischen Kontext diskutiert. Die meisten modernen Sammlungen, welche die Objektivität, die Autonomie und den Universalismus von ästhetischen Werten und historischen Darstellungen behaupteten, wurden dabei in ihrer Perspektive als subjektiv, zufällig und westlich orientiert neu bewertet.

Als ein zu Beginn des 21. Jahrhunderts neu eröffnetes Museum lieferte die Tate Modern die einmalige Gelegenheit, Konventionen und Übereinkünfte rund um die Präsentation von Sammlungen zu untersuchen, und zwar nicht nur hinsichtlich der Richtlinien für Anordnung und Aufbau, sondern auch in Bezug auf die Ausstellung an sich als diskursiver Form.

Angeregt wurden diese Gesetzmäßigkeiten, die weltweit die meisten modernistischen Sammlungen geprägt haben, durch das Flussdiagramm des ersten MoMA-

Direktors Alfred H. Barr. Dieses Schaubild, das 1936 anlässlich der Ausstellung „Cubism and Abstract Art“ entworfen wurde, liefert mehr als nur eine simple Chronologie. Barr schuf ein didaktisches Schaubild, das anhand der Abfolge europäischer Avantgarde-Bewegungen eine Evolution von Stilen und „Ismen“ auf scheinbar unaufhaltsamem Weg hin zum Nullpunkt des abstrakten Monochroms entwirft. Mit seinem neowissenschaftlichen Stil und seiner autoritären Klarheit lieferte das Diagramm ein Paradigma für das Verständnis und die Präsentation moderner und zeitgenössischer Kunst, das die Museumspraxis maßgeblich geprägt hat. Barr nahm an, moderne Kunst entwickle sich in einer Abfolge selbstbestimmter Schübe hin zu einer Konzentration ästhetischer Experimente, die sich eher um die Form als um den Inhalt drehen und von den Bedingtheiten der Welt losgelöst sind. Es ist ein Kategorisierungssystem, das immer noch verwendet wird, um Kunst in Perioden und Bewegungen einzuteilen. Damit wird suggeriert, individuelle Praxis ließe sich unter grobe Tendenzen mit exaktem Anfang und Ende subsumieren und jeweils in Reaktion auf das Vorangegangene. Auf Personen kann diese lineare Evolution allerdings nicht so einfach angewandt werden: Wo sollte etwa Francis Bacon platziert werden? Auch Gleichzeitigkeit, dass zum Beispiel Pablo Picasso und Andy Warhol zur selben Zeit lebten und aktiv waren, wird nicht widerspiegelt. Überdies bleibt ein Großteil der Kunst ausgeschlossen, die aus Ländern außerhalb des NATO-Bündnisses stammt, die zu vormodernistischen Traditionen zählt oder die die modernistische Linie radikal in Frage stellt. Wir „sollten Chronologie nicht mit Geschichte verwechseln“, befand die Kunsthistorikerin Linda Nochlin.

Die spezifische Architektur des Ausstellungsgebäudes der Tate Modern am südlichen Themseufer war ein weiterer Grund für uns, nach Alternativen zu einer linearen Chronologie zu suchen. Die der Sammlung gewidmeten Ausstellungsflächen befinden sich auf zwei Etagen und sind in vier architektonisch schlüssigen Raumfolgen angeordnet. Raum besitzt hier ein vielfältiges architektonisches Vokabular, das von der autonomen Reinheit des *white cube* bis hin zu unerwarteten, berausenden Ausblicken auf London reicht. Sowohl die Komplexität des Grundrisses der Stockwerke als auch die Größe der Räume erforderten einen neuartigen Ansatz. Da anzunehmen war, dass Besucher sich nur für einen der vier Bereiche entscheiden würden, wurden in der Beratungsphase viele Stimmen laut, die der Meinung waren, jeder Bereich für sich solle eine abgeschlossene Kenntnis des 20. Jahrhunderts vermitteln, damit ein Dialog zwischen Geschichte und Gegenwart entstehen könnte. Dies legte nahe, entweder vier parallele, aber dennoch verschiedenartige Chronologien zu wählen, oder aber vier Themen, die flexibel und provokativ genug wären, um Werke aus dem gesamten Jahrhundert zu umfassen.

Im Verlauf zahlreicher Überlegungen und Diskussionen zeichneten sich eine Reihe von Fragen ab. Gemeinsam mit Frances Morris, Chefkuratorin an der Tate Modern, und der Kuratorin für Bildung und besondere Projekte, Caro Howell, entwickelten wir eine Reihe alternativer Modelle, von denen ich Ihnen einige – noch im Versuchsstadium – vorstellen möchte.

Kunst und Gesellschaft Gingen wir chronologisch vor, so fragten wir uns, ob es möglich wäre, durch eine Anordnung der Kunstwerke entlang der Themen der jeweiligen Zeit, Kunst wieder an die Sozial- und Kulturgeschichte anzubinden. Der Vorteil wäre, die Kunst würde mit ihren Entstehungsbedingungen verknüpft, der Nachteil, sie könnte als reines Symptom ihrer Zeit missverstanden werden. Es stellte sich auch die Frage, wie wir Geschichte auf globaler Ebene darstellen könnten, speziell innerhalb der Grenzen unserer vor allem auf Europa und Nordamerika ausgerichteten Sammlung.

Definierende Momente Kunst und Welt treffen mittels verschiedener Medien aufeinander: der Ausstellung, der Publikation, dem Manifest. Wir überlegten, eine Chronologie aufzuzeichnen, deren Rahmen eine Geschichte der Ausstellungen bilden würde. Indem dieses Modell aufzeigen würde, welche Zeitgenossen maßgeblich waren, wie sogenannte *peer groups* gebildet wurden, und wie Institutionen die Geschichtsschreibung prägten, würde es Kunst mit den Konzepten und der Einrichtung von Ausstellungen zusammenbringen. Aber wie können Ausstellungen nachgestellt werden – und würde dies einem breiten, nicht eingeweihten Publikum verständlich sein?

Geografien Angeregt durch die beiden Ausstellungen „Paris–New York“ (1977) und „Paris–Moscow“ (1979) im Centre Pompidou in Paris, betrachteten wir Kunst im Verhältnis zu Städten als internationalen Zentren. Es gibt eine enge Verbindung zwischen Modernismus, Moderne und der Großstadt. Doch diese Anordnung unterstrich nicht nur die Lücken in unserer Sammlung, sondern lief auch Gefahr, die Hierarchie zwischen dem Westen und anderen Teilen der Welt zu untermauern.

Strategien der Entstehung Wir luden eine Reihe von Künstlern, Kuratoren, Pädagogen und Akademikern zu einem Ideenaustausch ein und baten sie um ihre Meinung zu unseren Vorschlägen. Die Künstler unter ihnen bevorzugten ausnahmslos die Idee, sich auf den Prozess zu konzentrieren. Diese Herangehensweise setzt den Betrachter in eine konkrete Beziehung zum Kunstwerk – gemäß Lawrence Weiners Diktum: „Lerne, Kunst zu lesen.“ Wir mussten jedoch erkennen, dass viele

Künstler in viele dieser Methoden eingeordnet werden können – und auf rein formalem Niveau war offensichtlich, dass ganze Bereiche leicht sehr gleichförmig wirken würden. Dies sind nur einige der vielen Optionen, die wir untersuchten. Alle sind auf die eine oder andere Weise in die endgültige Lösung eingeflossen. Letztlich entschieden wir uns für eine Ausrichtung nach Sujets. Wir stellten Vermutungen darüber an, ob Form und Inhalt auseinander fallen würden, und ertappten uns dabei, über eine Klassifizierung nachzudenken, die fast so alt ist wie die Kunst selbst: das Genre. Obwohl Genres erst im 17. Jahrhundert formal definiert wurden, herrschten bestimmte Typen von Sujets in der gesamten westlichen Kunst vor. Ganz allgemein gesprochen waren das in unserem Zusammenhang das Stillleben, die Landschaftsmalerei, die menschliche Gestalt (eingeschlossen Portrait und Akt) sowie die Historienmalerei und die Allegorie. Wir fragten uns, welche Relevanz diese Typologien bis heute haben. Sicherlich haben die mutmaßlichen Begrenzungen der konventionellen Genres und ihre Einbettung in soziale und politische Hierarchien Künstler zu Überschreitungen und Abweichungen veranlasst. Selbst unter Berücksichtigung der Tendenz zu autonomen Kunstwerken, die ein modernistisches Verständnis auszeichnet, zeigt sich, dass diese Sujets oder Formen immer noch Gültigkeit besitzen. Wenn wir aber eine andere dominante Tendenz in moderner oder zeitgenössischer Kunst berücksichtigen, nämlich die Bewegung von der Illustration und Metapher hin zu einer materiellen und subjektiven Realität, dann können wir diese Genre-Kategorien erweitert wahrnehmen, was keine Evolution, sondern eine radikale Ausweitung in Zeit und Raum suggerieren soll: statt Landschaft könnte man somit Umwelt lesen, statt Akt Körper, statt Stillleben reales Leben und statt Historie Gesellschaft.

Natürlich überschneiden sich diese breit angelegten Themen. Auch sind viele der künstlerischen Praktiken auf mehr als nur eines davon bezogen. Die Themen sind allerdings nicht statisch als streng definierte Kategorien festgelegt. Im Lauf der Zeit werden einige Künstler vielleicht in allen vier Abteilungen ausgestellt, was sowohl das breite Echo ihrer Tätigkeit als auch die Zufälligkeit einer Interpretation widerspiegeln würde. Die Unbegrenztheit dieser thematischen Konstrukte erlaubt sogar eine Anthologie von Ausstellungstypen: von der Einzelausstellung, bei der das einzelne Werk im Mittelpunkt steht, der Analyse einer Bewegung oder eines Mediums bis hin zu einer Themenausstellung, die Künstler aus dem gesamten Jahrhundert zusammenführt.

Ich möchte nun detaillierter auf jedes einzelne Thema eingehen und bestimmte Präsentationen herausgreifen, um die Bandbreite der ausgearbeiteten Strategien zu illustrieren.

Landschaft / Materie / Umgebung Landschaft ist ein Genre, das primär ländliche oder städtische Szenen darstellt, die topographisch, metaphorisch oder sublim sein können. Es kann aber auch die Kreation von phänomenologischen Environments aus Raum, Licht, Textur und Farbe umfassen. Eine Landkarte ist eine Form von Landschaftsmalerei, ein Schaubild für Verteidigung, Besitz und territoriale Aggression. Kartierung durch Gehen ist ein performativer Ansatz. Einige Künstler haben die konkrete Substanz der Natur in die Galerie gebracht oder sind hinausgegangen, um in und von der Landschaft Werke zu schaffen und ihre Aktionen durch Fotografien und Texte zu dokumentieren. Wissenschaftliche Erkenntnisse über die zugrunde liegenden Muster und Strukturen von Organismen haben eine neue künstlerische Sprache inspiriert. Die Erforschung von Wachstum und Form als Mittel zur Abstraktion könnte hier ebenso auftauchen wie eine archäologische oder geologische Ansicht, nach der eine Landschaft ein historisches Sediment, eine Analogie zur Zeit ist. Dieses Genre, das in der Tate Modern als Landschaft/Materie/Umgebung neu entworfen wurde, umfasst auch den Bereich des Imaginären, unheimliche Traumlandschaften und symbolische Visualisierungen von Angst und Verlangen.

Stilleben / Objekt / reales Leben Das Stilleben wurde traditionell als das niederste und konservativste Genre angesehen. Über die letzten hundert Jahre avancierte es jedoch zum Objekt einiger der radikalsten künstlerischen Innovationen. Die Allgegenwart und gleichzeitige Zeitlosigkeit von Nahrungsmitteln und Gefäßen macht die Arbeit damit für Künstler unmittelbar und ökonomisch, während sie zugleich einen universellen Wiedererkennungswert besitzen.

Stilleben/Objekt/reales Leben zeigt das Stilleben als Sprungbrett zur plastischen Analyse der Idealformen oder zu optischen Abenteuern mit Farbeffekten. Durch den Einsatz neuester Produktionsmethoden, des neuesten Designs und Stils entwerfen die Objekte hier das Bild einer gesamten Ära. Für einige Künstler repräsentieren sie die Verherrlichung des Alltags, für andere sind die Werke durch die Verwendung des ästhetisch wertvollen Ready-mades eine Zurückweisung oder eine Kritik an der kapitalistischen Konsumgesellschaft. Ihre Ausformungen können sowohl erotisch als auch melancholisch, ebenso Signifikanten des Verlangens wie Andeutungen der Sterblichkeit sein. Als Symbole des Arbeitsprozesses wurden utilitaristische Objekte des Stillebens auch als Werkzeuge der Revolution eingesetzt.

Akt / Aktion / Körper Die Abbildung der menschlichen Gestalt war und wird stets eine Konstante in der westlichen Kunst sein. In der Moderne wurde sie jedoch immer weiter animiert, ritualisiert und dekonstruiert, indem Künstler den Körper zugleich

zum Subjekt und Objekt machten. Innerhalb des Bereichs Akt/Aktion/Körper werden die Konventionen des Akts als Möglichkeit, Anatomie, Bewegung und formalen Aufbau im hermetischen Raum eines Ateliers zu erforschen, einer Bandbreite an Werken gegenübergestellt, die die idealisierte Schönheit aufbrechen und fragmentieren. Hier lernen wir den Körper als ein Symbol verschiedener Zustände kennen, von Verfremdung bis Erniedrigung, von *jouissance*, dem grenzenlosen Genießen, bis hin zur Sterblichkeit. Der weibliche Körper verwandelt sich von der passiven Muse, vom Objekt des Blicks, zur Behauptung einer aktiven, subjektivierten und politisierten Präsenz.

Einige Künstler benutzen ihre eigenen Körper. Sie inszenieren und dokumentieren Aktionen, in denen sie körperliche Belastungen ausreizen oder soziale Tabus verletzen. Der betreffende Körper kann auch eine abwesende, nur durch Spuren ange deutete Präsenz sein; oder auch der Körper des Betrachters. Als Publikum können wir unwillkürlich ein Werk aufführen, das unsere Beteiligung verlangt und dessen Sinn ein Resultat unserer Handlungen und Wahrnehmungsfelder ist.

Geschichte / Gedächtnis / Gesellschaft Die Historienmalerei, als Genre ebenso umstritten wie der Akt, ist vielleicht am schwierigsten von einem zeitgenössischen Standpunkt aus zu definieren. Ihre Konventionen können jedoch als die fundamentale Dynamik hinter zwei vorherrschenden Tendenzen der modernen und zeitgenössischen Kunst betrachtet werden: Autonomie und Engagement. Den „Maler des modernen Lebens“, um Baudelaires Begriff zu verwenden, kann man sich als jemanden denken, der Geschichte darstellt.

Geschichte/Gedächtnis/Gesellschaft vereint Werke, die gleichermaßen das Epische wie den Alltag portraitieren, von den großen durch Krieg, Exil und die skrupellose Umsetzung von Ideologien beschleunigten Erschütterungen unserer Zeit bis hin zur Verherrlichung von Glaubenssystemen und der Macht von kulturellen Ikonen. Der Aufstieg der Medien und der Massenkommunikation könnte als eine Unterströmung angesehen werden, die diese Darstellungen speist und formt. Gleichzeitig schließt dieser Rahmen sowohl realistische als auch abstrakte Künstler mit ein, die durch das Ausradieren des Vorangegangenen und die Schaffung einer neuen Gegenwart die Geschichte selbst ändern wollten. Zu ihren utopischen Strategien gehörte das Niederreißen der Grenze zwischen Form und Funktion, wodurch eine Synthese aus Schönen Künsten, Produktdesign, Architektur und Grafik möglich wurde – wobei letztere in Form des Manifests ein schlagkräftiges Medium zur Verbreitung von Ideen ist. Hier erklingt der Ruf der Revolution, der als Protest oder als Spiel aufgefasst werden kann.

Die Anforderungen an ein Kunstmuseum heute sind zweifach. Können wir ein Museum schaffen, das den Vorstellungen von Künstlern, Kritikern und den verschiedenen Bevölkerungsgruppen, die unser Publikum ausmachen, entspricht; ein Museum, das – mit den Worten des Kulturhistorikers Andreas Huyssen – „mit Veränderungen arbeiten, seine Darstellungsstrategien verfeinern und seinen Raum als Ort des kulturellen Wettbewerbs anbieten kann“? Können wir auch Rezeptionsbedingungen schaffen, die die Intention der Künstler widerspiegeln, die die ästhetischen und intellektuellen Errungenschaften derjenigen Künstler feiern, deren Werke zum jeweiligen nationalen Erbe gehören und die zu ihrem Genuss und Verständnis einen anschaulichen und informativen kritischen Rahmen bieten? In einer Zeitspanne von fünf Jahren werden wir in der Tate Modern nicht eine, sondern viele Geschichten des 20. und 21. Jahrhunderts in einer variablen und vielfältigen Perspektive zu sehen bekommen. Diese Geschichten werden Flexibilität und Dynamik ermöglichen sowie ein fortgesetztes Bekenntnis zu einer neuen Forschung und zu neuen Wegen, das Vergangene in Bezug auf die Gegenwart zu sehen und zu verstehen.

Aus dem Englischen von Andrea Kirchhartz

Iwona Blazwick, ehemalige Ausstellungsleiterin an der Tate Modern, London, ist seit 2001 Direktorin der Whitechapel Art Gallery in London.

Überdosis Ausstellung

Maria Lind

Wenn Kunden oder Bauunternehmer sich wegen eines neuen Gebäudes an den britischen Architekten Cedric Price wandten, fragte er für gewöhnlich: „Brauchen Sie tatsächlich ein Haus?“ Ich möchte Künstlern, Kuratoren und allen anderen, die in der Kunstwelt tätig sind, eine ähnliche Frage stellen: „Brauchen wir wirklich mehr Ausstellungen?“ Vielleicht sollten wir uns tatsächlich langsam daran gewöhnen, ohne stapelbare Kunstgüter auszukommen und andere, alte wie neue Formen der Arbeit mit zeitgenössischer Kunst sowie ihrer Präsentation zu finden und anzuwenden – neue Formen, die sich auch an kulturellen und politischen Debatten beteiligen können und die Kunst auf intelligente und einfühlsame Weise als eine Form der Verständigung verwenden. Meine Frage und die folgenden Gedanken zum Thema sind natürlich subjektiv und reflektieren meinen nordeuropäischen Hintergrund; zudem sind sie Wiederholungen. Wiederholungen dessen, was Künstler, Kuratoren, Kritiker und andere im Laufe des 20. Jahrhunderts bereits gesagt haben. Ich will sie trotzdem, vielleicht ein wenig abgeändert, wiederholen, und zwar im Kontext meiner Arbeit im Moderna Museet in Stockholm.

Unter den menschlichen Betätigungen nimmt die zeitgenössische Kunst einen besonderen Platz ein, da sie im Grunde alles umfasst: Philosophie, Politik, Soziologie, Religion, Psychologie, Ästhetik, Musik, Literatur, Technologie, Wissenschaften und vieles mehr. Die Kunst saugt wie ein Schwamm alles auf, arbeitet damit, verändert es. Das bedeutet natürlich nicht, dass in jedem einzelnen Kunstwerk all dies vorhanden ist, sondern vielmehr potenziell im Feld der Kunst als Ganzem. Kunst ist eine spezialisierte Betätigung, die auf das Schaffen von Bedeutung ausgerichtet ist und sich gleichzeitig die Haltung eines Amateurs gestattet: Wir wagen uns in Gebiete vor, die wir nicht vollständig kontrollieren können, und lassen es zu, dass wir davon ergriffen und inspiriert werden. Doch eine Sache, von der man sagen kann, sie enthalte alles, ist genauso gut eine Ausflucht oder Flucht – alles zu sein, bedeutet auch, nichts zu sein – und birgt das Risiko der Bedeutungslosigkeit. Auf die zeitgenössische Kunst

trifft das jedoch nicht zu – solange sie unter den richtigen Bedingungen existieren kann.

Das bisher Gesagte mag sich wie der Versuch anhören, im Namen des allumfassenden Wesens der Kunst, ihre Überlegenheit oder Souveränität zu belegen. Mir geht es eher darum, über die Bedeutung der radikalen Heterogenität der Kunst für unsere Arbeit als Kuratoren nachzudenken und nicht zuletzt in Bezug auf die Institutionen, in deren Verantwortungsbereich zeitgenössische Kunst fällt. Es wird zum Beispiel leicht vergessen, dass die Ausstellung eine sehr spezifische Form der Kunstpräsentation ist, eine Form, die sich teilweise aus der kommerziellen und politischen Lancierung verschiedener Produkte auf Weltausstellungen entwickelt hat. Sie folgt einem industriellen Paradigma und wird nach wie vor regelmäßig wiederholt, selbst wenn sie für die konkret zur Frage stehende Kunstform unpassend ist. Kunstinstitutionen müssen dieses Muster in Zeiten, in denen die Gesellschaft mehr und mehr in Informations- und Wissensparadigmen eingebunden ist, aufbrechen.

Ein sympathischer und wie ich finde auch sehr nützlicher Ansatz besteht darin, von der Kunst selbst und vom Künstler lernen zu wollen, wie Kunst funktioniert. Künstler wie Marcel Duchamp, Joseph Beuys und Marcel Broodthaers haben mit ihrer Arbeit Kunstinstitutionen nicht nur kommentiert, sie haben sie auch zum Objekt ihres Interesses, zu ihrem Thema gemacht. Dieser Ansatz war für die Entwicklung der kuratorischen Arbeit historisch sicherlich von Bedeutung, doch wir übersehen dabei jene grundlegende, an der Kunst und den Erfahrungen von Künstlern festmachende Diskussion, die Alexander Dorner neben anderen schon in den 1920er Jahren verfolgte, als er Theo van Doesburg und El Lissitzky einlud, im Landesmuseum Hannover mit der Sammlung und ihrer Präsentation zu arbeiten. Dorner propagierte ein „aktives Museum“, das sich der Kunst annimmt. Ein Museum, das, wenn es „überleben will, zu einer neuen Art von Schaffensprozess werden muss. Es muss von Anfang an in Kontakt mit dem aktiven Leben sein und als ein Teil davon leben.“ Dies ist eine sehr idealistische und auch etwas naive Haltung, doch lohnt es sich, darüber nachzudenken, nicht zuletzt in Bezug auf die Kunstpraxis der letzten zehn Jahre.

In den 1990er Jahren gab es aus einer Ablehnung des *white cube* heraus verschiedene Versuche, Räume für Kunstausstellungen in etwas anderes als rigide oder gar autoritäre Schauplätze jenseits eines „Schau-Raums“ umzugestalten. Anregungen aus der Club- und Barkultur machten daraus Orte zum „Abhängen“ – unspektakuläre Ruheräume –, aber auch Nähateliers, Tattoo-Studios, Vermittlungsagenturen etc. In vielerlei Hinsicht ist dies eine zeitgenössische Variante der Idee des früheren Leiters des Moderna Museet, Pontus Hultén, vom Kunstmuseum als Wohnzimmer, das heißt als etwas Vertrautem, Einladendem und gleichzeitig Unterhaltendem.

1968 verwandelte das kritisch-utopische Projekt *Modellen* (Das Modell) dieses „Wohnzimmer“ vorübergehend in einen riesigen Kinderspielplatz (die Erwachsenen mussten draußen, vor einem See aus Schaumgummi und dem Bereich mit den Kostümen zum Verkleiden warten). Palle Nielsen und seine Mitstreiter versuchten hier, einen Freiraum zu schaffen als Modell dafür, wie freie Menschen hervorzubringen seien – ein Sechzigerjahre-Protest gegen eine Gesellschaft, in der kommerzielle Werte und Effizienz höher geschätzt wurden als Phantasie und Verspieltheit. Schon zu Beginn der 1960er Jahre gab es die Idee, Kunst direkt im Moderna Museet entstehen zu lassen. 1966 entstand *She*, eine riesige Skulptur von Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely und P. O. Ultvedt. Im Inneren der Skulptur, die über ihre Vagina betreten werden konnte, gab es ein Kino und eine Bar. Das außergewöhnliche Objekt, das vielerlei Kommentare provozierte, war so groß, dass es nach Ende der Ausstellung nicht aus dem Museum gebracht werden konnte und zertrümmert werden musste.

Unter Hulténs Leitung blieb die Kunst innerhalb der Museumsmauern, auch wenn deutliche Bezüge auf die äußere Realität zu finden waren. Der Aktivist und Kurator Pär Stolpe errichtete jedoch auf der Insel Skeppsholmen die „Filialen“, eine kleine Erweiterung des Museums, die von 1971–73 für kleinere Ausstellungen und zahlreiche Diskussionsveranstaltungen genutzt wurde. Bezeichnenderweise wurden diese Veranstaltungen nie in den offiziellen Kanon des Moderna Museet aufgenommen.

Seit Mitte der 1960er Jahre kritisierten Künstler wie Robert Smithson, Hans Haacke, Fred Wilson und Andrea Fraser die Institution und ihre Beziehung zur Allgemeinheit, ihre Machtstrukturen, ihre Präsentationsprinzipien und Kommunikationsweisen, ihre Finanzsysteme – und durch diese Kritik wurden die Kunstinstitutionen beeinflusst. Während die Kritik dieser Künstler, die auf den schlechten Zustand hinwies, in vieler Hinsicht negativ war, gibt es heute eine Kunst, die man als konstruktive institutionelle Kritik bezeichnen könnte. Sie basiert auf einem Interesse an der Struktur und Kodierung von Organisationen und Plätzen und wurde erst möglich, nachdem die negative Kritik das Eis gebrochen und das Problem benannt hatte. Und die konstruktive institutionelle Kritik ist nicht weniger kritisch.

Künstler wie Michael Elmgreen/Ingar Dragset, Liam Gillick, Apolonija Šušteršič und Rirkrit Tiravanija sind in einen kritischen Dialog mit den Institutionen getreten und haben Veränderungen – und manchmal sogar Verbesserungen – an deren Funktionsweisen vorgeschlagen. Ihre Methode ist eher zum Bereich der Kontextsensibilität als zur älteren Ortspezifität zu rechnen, ein Terminus, der Kunstwerke zu stark an einen vorgegebenen physikalischen Raum sowie an einen eng gefassten akademischen Diskurs knüpft. Kontextsensibel zu sein bedeutet nicht zwangsläufig, sich wie bei bestimmter postmoderner Architektur möglichst reibungslos in einen vorgegeben

Kontext einzufügen. Es bedeutet vielmehr, die Situation zu „verkehren“. Der Status quo wird weder als selbstverständlich hingenommen noch als fraglos akzeptiert. Die Werke dieser Künstler haben oft die Form von Vorschlägen und Modellen und bewegen sich hin und her zwischen der Institution, dem Gebäude und den Kontexten, die außerhalb davon liegen.

Auf Einladung des Moderna Museet hat Apolonija Šušteršič im Winter 1999 eine Arbeit realisiert, die veranschaulicht, was ich meine. Diese funktionierte buchstäblich als Erweiterung des üblichen Vermittlungsprogramms des Moderna Museet, das zum Beispiel Führungen, Workshops, Film- und Videovorführungen sowie Vorträge umfasst. Šušteršič untersuchte, wie Kunstmuseen heutzutage funktionieren, wirtschaftlich, künstlerisch und organisatorisch. Ein weiteres Thema waren die psychischen Auswirkungen des dunklen nordischen Winters. Šušteršič verwandelte einen ehemaligen Versammlungsraum in ein Lichttherapiezentrum, wo Besucher sich einer fünfzehnminütigen bis dreistündigen Gratisbehandlung unterziehen konnten. Empfangen wurde das Publikum von besonderem Personal. Der Raum war weiß gestrichen und mit speziellem Licht und von der Künstlerin entworfenen Bänken ausgestattet. Darüber hinaus gab es eine kleine Bibliothek, zum einen mit Literatur über das Licht in der Kunst und Architektur und zum anderen über zeitgenössische Museologie.

Der winterliche Mangel an Licht ist im Norden ein offensichtliches Problem, nicht nur für Besucher aus südlicheren Breiten, sondern auch für die im Norden ansässige Bevölkerung. Lichttherapie wird immer häufiger zur Behandlung von SAD (Seasonal Affective Disorder), der sogenannten Winterdepression, angewandt. Diese Behandlungsform ist nicht nur in Krankenhäusern zu finden, sondern auch in Einkaufszentren. Sie ist Teil eines Lebensstils, der mit künstlichen Mitteln versucht, Glück zu erzeugen, eine Art Prothese für unser Leben. Mit ihrer Entscheidung, unter den Auspizien des Moderna Museet eine Lichttherapie aufzubauen, kommentierte Apolonija Šušteršič die Museumsaktivitäten im Allgemeinen: dass nämlich die Begleitprogramme eines Museums – inklusive Restaurant und Shop – mindestens so wichtig sind wie die Sammlung und die Ausstellungen selbst und dass bis zu 60% des Raumes eines zeitgenössischen Museums für andere Dinge als für die Sammlung und die Ausstellungen verwandt werden. Ihr Projekt war auch nicht unwesentlich für das neue Gebäude des Moderna Museet und die Diskussion darüber, was nötig ist, damit Kunst bestmöglich erfahren werden, man den bestmöglichen Anteil an ihr haben kann. Obendrein kann diese Therapie mit ihren wohltuenden Auswirkungen, die ausschließlich gesundheitsfördernd sind, als Erweiterung der traditionellen Rolle der Kunst betrachtet werden, nützlich, heilsam und erbaulich zu sein.

Von solchen Künstlern können wir lernen, Fragen zu stellen und darüber nachzudenken, wie wir mit zeitgenössischer Kunst und Institutionen arbeiten können. Wenn Kunst – neben den klassischen, auf das Atelier bezogenen Methoden – aus dem *white cube* heraus in die sie umgebende Realität tritt, wenn sie vor Ort und mit Hilfe anderer Professioneller umgesetzt wird und sich auf Kommunikation und Informationsaustausch stützt, dann sollten Kunstinstitutionen zuhören und lernen. *Modellen* ist ein frühes Beispiel dafür, wie ein Stück „Realität“, eine Aktivität und ein Prozess, wie ein Ready-made in eine Institution versetzt werden kann. *Modellen* ist – wie *She* – auch ein frühes Beispiel dafür, wie eine Institution zum Entstehen eines neuen Werks beitragen kann, anstatt nur das bereits Bestehende zu reflektieren. Die Strömung muss aber auch in die entgegengesetzte Richtung fließen: Institutionen müssen in der Lage sein, Kunstprojekte zu initiieren und zu unterhalten, die außerhalb ihrer Mauern stattfinden. Verstehen Sie mich bitte richtig: Ich bin der Meinung, dass Kunstinstitutionen nicht nur Ausstellungsräume sein können und sollten – das sollen sie natürlich auch weiterhin sein –, sondern auch Produktionsstätten, Vertriebssysteme und Diskussionsrunden. Das ist genau die Diversität, die wir brauchen.

Apolonija Šušteršičs *Light Therapy* ist ein sogenanntes *Moderna Museet Projekt* (MMP). Das *Moderna Museet Projekt* ist eine seit vier Jahren laufende Reihe des Museums – auch wenn es, wie ich bereits erwähnt habe, Vorläufer gegeben hat. Bislang wurde 24 jungen Künstlern aus den verschiedensten Erdteilen die Möglichkeit gegeben, ein neues Werk zu verwirklichen, entweder im intimeren, aber zeitlich begrenzten Projektraum im alten Pfarrhaus neben dem Haupteingang des Museums oder für andere Orte in Stockholm. Einige Künstler haben es vorgezogen, in gänzlich anderen Kontexten zu arbeiten.

Mit dem *Moderna Museet Projekt* kann das Moderna Museet eine Vorreiterrolle einnehmen und gleichzeitig als Hebamme tätig werden. Anstatt Kunst ins Museum zu zwängen, passt sich das Museum der Kunst an. Wenn ein bedeutender Anteil der zeitgenössischen Kunst Orte erforscht jenseits der Museumsmauern im Alltag, dann bietet das Museum Begleitung an und bemüht sich, die bestmöglichen Bedingungen für die Geburt eines neuen Werkes zu schaffen. Dies ist besonders wichtig, wenn ein Großteil dieser Kunst nur schwer oder gar nicht verkäuflich ist, gleichzeitig aber gewisse Investitionen erfordert, um überhaupt entstehen zu können.

Elin Wikström wurde Mitte der 1990er Jahre mit ihren arrangierten sozialen Situationen bekannt, die den Blick darauf lenken, wie Menschen mit- und gegeneinander interagieren. Die Herstellung von Kunstobjekten wurde zugunsten dieser, wie Wikström es nennt, „aktivierten Situationen“ aufgegeben. Sie erinnern sich vielleicht an ihr Projekt *Returnity* aus der Ausstellung „Skulptur Projekte Münster“, 1997: Auf

der Promenade konnten Leute lernen, Fahrräder zu benutzen, die rückwärts fahren, wenn man vorwärts tritt. Ihre Arbeit *the need to be free* fand im November 2000 in einem Einkaufszentrum in Dundee, Schottland, statt und war das Ergebnis einer Kooperation zwischen dem *Moderna Museet Projekt* und dem Kunstzentrum Dundee Contemporary Arts (DCA). Das Kunstzentrum sowie das Overgate Shopping Centre, ein vollkommen privatwirtschaftlich genutztes Gebäude auf einem vormals öffentlichen Platz vor einer Kirche, befinden sich in einem Neubaugebiet in Dundee, einer ehemaligen Industriestadt, die von den britischen Behörden renoviert wurde.

Elin Wikström drehte gemeinsam mit einem Assistenten ein Roadmovie „zu Fuß“, für welches sie zwei Wochen lang während der Öffnungszeiten permanent die Rolltreppen des Einkaufszentrums herauf- und herunterfuhr. Diese Arbeit drängt Fragen auf zu Formulierungen wie „mit dem Strom schwimmen“ und „die Macht der Gewohnheit“ sowie generell zu wirtschaftlichen und menschlichen Strömen. Der funkelnde Soundtrack ist ein Remix von George Bensons „Free Your Mind (And Your Ass Will Follow)“, angereichert mit Dudelsacktönen und Geräuschen von der Rolltreppe. Die Fahrt auf der Rolltreppe wurde in einem Video dokumentiert, das nach jeder Fahrt auf einem Monitor im Treppenhaus des DCA gezeigt wurde.

Elin Wikströms Kunst findet oft mitten in der Realität statt und zielt darauf, Teil dieser Realität zu werden. Sie arrangiert soziale und epistemologische Experimente, an denen sie gemeinsam mit anderen teilnimmt. In ihrem Werk findet sich ein klares Element anarchistischer Hinterfragung, eine Kritik an vorgefassten Meinungen und Arbeitsweisen. 1993 lag sie beispielsweise drei Wochen lang in einem Laden im Bett. *What would happen if everybody did this?* hieß diese Aktion und war ihr Beitrag zu der Gruppenausstellung „ICA Malmborgs“ in Malmö, Schweden. Während der Ausstellung lag sie inmitten der Waren und Kunden in einem kleinen Gemischtwarenladen im Bett. Ihre ruhige Passivität wurde zu einem Protest gegen das Verlangen der Gesellschaft nach Ordnung, Rationalität und utilitaristischem Denken. Tagträume ersetzen ganz konkret die Effizienz. In *the need to be free* finden wir eine vergleichbare Vermischung der Mittel – oder vielmehr der Räume. Mit einer Rolltreppe in einem Einkaufszentrum herauf- und herunterzufahren, stellt eine der wenigen nicht auf Konsum ausgerichteten Tätigkeiten in dem Gebäude dar. Auf direkte Fragen des Publikums antworteten die Künstlerin und ihre Assistenten, dass sie ihren Urlaub auf der Rolltreppe verbrächten. Dieser monotone und streng regulierte Akt regt an zum Nachdenken über die Freiheit, über die eigenen Entscheidungen und die Erwartungen anderer.

Im Zentrum von Elin Wikströms *the need to be free* steht die Krise des öffentlichen Raums sowie die Erwartungen und Ansprüche, die diese Kunstform an Kunst-

institutionen stellt. Laut dem brasilianischen Professor für Rechtswissenschaften und Gesellschaftsaktivisten Roberto Mangabeira Unger machen die öffentlichen Institutionen der westlichen Welt generell eine Krise durch. Sie befinden sich in einer Sackgasse, die nicht nur bis weit in die von neoliberaler Ideologie geprägten Gesellschaften reicht, sondern auch in solche, die von einem sozialdemokratischen System regiert werden. In beiden Fällen haben die Institutionen ihre Macht aus wirtschaftlichen – aber auch aus ideologischen – Gründen verloren. Wir brauchen uns nur in unserer unmittelbaren Umgebung umzuschauen, um überall dasselbe vorzufinden: Kunstinstitutionen sitzen in der Klemme und leiden unter Identitätsproblemen. Wirtschaftlicher Druck zwingt dazu, dem Publikum hinterherzulaufen, Prestige und eingefahrene Routine führen zu Stagnation und einer Abwehrhaltung.

Um aus dieser Sackgasse herauszufinden, müssen die Institutionen sich laut Roberto Mangabeira Unger öffnen. Sie müssen Netzwerke schaffen, bzw. an ihnen teilnehmen; sie müssen sich selbst aktiv in Frage stellen und dadurch ihr Potenzial an Demokratie stärken. In seinem Buch „Democracy Realized: The Progressive Alternative“ (1998) benutzt Unger Ausdrücke wie *institutionelle Innovation* und *institutionellen Experimentalismus* zur Beschreibung der Notwendigkeit von Änderungen in staatlichen Institutionen. Die Frage, die ich mir selbst und Ihnen hier in Münster stellen möchte, lautet, wie wir in unserem jeweiligen Kunstkontext so einen institutionellen Experimentalismus anregen können. Ein anderes anregendes Beispiel war für mich persönlich das ehrgeizige Projekt *Absolut Stockholm* der niederländischen Künstler Liesbeth Bik und Jos van der Pol.

Für das *Moderna Museet Projekt* schufen sie 2000 ein Werk, das historische Funktion und zeitgenössischen Nutzen verknüpft und diese gleichzeitig in Bezug auf das sogenannte schwedische (sozialdemokratische) Volksheim und sein ideologisches Erbe hinterfragt. *Absolut Stockholm* bestand aus einer Installation im alten Pfarrheim und basierte auf der Werbekampagne, die IKEA und Absolut Vodka Anfang des Jahres lanciert hatten, in der mit echten IKEA-Möbeln ausgestattete Reklamewände in einer Flaschenformation hoch über den Straßen von New York platziert waren. Die Kooperation dieser beiden schwedischen Global Player war insofern unerwartet, als sie zwei unterschiedliche Seiten Schwedens im 20. Jahrhundert repräsentieren. Einerseits der „Gute“ oder, je nach Ihren politischen Ansichten, „Böse“: eine privatwirtschaftliche Gesellschaft, die der Allgemeinheit Qualitätsdesign zu Preisen liefert, die sich jeder leisten kann. Und auf der anderen Seite der „Gute“ oder „Böse“: eine staatliche Gesellschaft, die mit einer gehörigen Portion Doppelmoral auf internationaler Ebene enorme Gewinne erzielt, jedoch in einem Land mit strikter Alkoholpolitik und einem komplizierten und verzwickten Weltgewissen beheimatet ist. Die Funktion der

Reklametafel wurde im Pfarrhaus durch eine andere Funktion ersetzt: Sie diente als Modell, um Werbung an der Realität zu testen.

Unterschiedliche Formen der Kooperation und des Austausches bilden einen wichtigen Bestandteil der Kunst von Liesbeth Bik und Jos van der Pol; der zweite Teil ihres Projektes fand in einigen Gebäuden im Zentrum Stockholms und in den Vororten statt, denen die Volksheime angegliedert sind. An diesen Orten arrangierten die Künstler eine Reihe von Veranstaltungen, zum Beispiel Diskussionen, Vorträge und Debatten darüber, wie utopische Ideale der Realität angepasst werden und welche Konsequenzen das für die Leute hat, die in den Volksheimen leben und arbeiten. Diese Veranstaltungen wurden überraschend gut besucht, was zeigt, dass es einen Bedarf an der Diskussion speziell dieser Fragen gibt – ein Pilger nicht nur in seiner eigenen Stadt, sondern auch in seiner unmittelbaren Vergangenheit zu sein. Eines der besuchten Gebäude und diskutierten Institutionen war das Moderna Museet, das selbst ein Produkt dieser Periode ist.

Die gewünschte Transformation der Institutionen kann jedoch nicht ohne jene Form der Kontextsensibilität erreicht werden, die Kunst in Bezug auf sich selbst und auf das generelle soziale Klima aufweist. Hier bedarf es derselben Genauigkeit und Sorgfalt, die für die Zusammenstellung und Einrichtung zum Beispiel einer Gemäldeausstellung aufgewendet wird und die die Farbe der Wände, das Licht, den Abstand zwischen den Bildern, usw. berücksichtigt. Wie auch immer, Form, Ort und Zeit sind eine Frage der Wahl – wie lange etwas dauern, wie es konzipiert und welches Budget nötig sein soll (es ist höchste Zeit, obligatorische Ausstellungshonorare einzuführen). Die mit der Zeit – manchmal sogar an unterschiedlichen Orten – entstehenden Kontexte werden immer wichtiger. Die Schwierigkeiten, die es beispielsweise bereitet, funktionierende „Chill-out“-Bereiche in Institutionen zu schaffen, haben genau damit zu tun, dass die eingesetzten Mittel stumpf und schwerfällig sind und die der betreffenden Kunst innewohnende eigene Logik nicht genügend beachtet wird, man die Kunst vielmehr einfach in ein schon existierendes Ausstellungsmuster verpflanzt.

Um dem abzuweichen, muss die Bürokratie der Institutionen grundlegend reformiert und in unsere Informationsgesellschaft mit ihrer relativen Mobilität und ihren Netzwerkstrukturen integriert werden. Die hierarchischen und strengen industriellen Paradigmen, an denen die meisten Institutionen in ihrer Eigenschaft als staatliche und/oder städtische Agenturen festhalten, müssen aufgegeben werden. Wir müssen Nein sagen zu den scheinbaren Vorteilen der Prinzipien der Massen- und Fließbandproduktion. Wir sind keine Raumfüllungsvertreter! Auch wenn manche Kulturmanagementmethoden im Kontext der Kunstinstitutionen sinnvoll sein mögen, ist vieles und sind zu viele von ihnen doch riskant. Die von den Institutionen angekündigten

Investitionen in die Informationstechnologie sind löblich, können aber selbst im Idealfall die Zustände nur an der Oberfläche, nicht jedoch strukturell und tiefgehend verändern.

Im Dezember 2000 erschien in Stockholm die vierte Ausgabe des „altmodischen Papiermagazins“ *regina*. Dieses *Moderna Museet Projekt* der Künstlerin Regina Möller ist eine Mischung aus einem Frauen- oder Modemagazin und einer Lifestyle-Publikation. Dementsprechend enthält *regina* Modetexte, Kochrezepte, Interviews, Reiseberichte, Gartentipps und ähnliches mehr. Doch im Gegensatz zu den Produzenten der meisten Frauen-, Mode- und Lifestyle-Magazine folgt die Künstlerin nicht der durch die Massenkultur vorgegebenen Definition dessen, was wichtig und interessant ist. Das alltägliche Leben in seinem breitesten Sinne wird ernst genommen. In *regina* besitzt alles eine – oft feministische – Schärfe und reflektiert die persönlichen Interessen der Künstlerin, zum Beispiel für Tiere. Zusätzlich dazu, dass das Magazin ihren Namen trägt, zielt Regina Möller auch immer das Cover, wobei sie mit jeder Ausgabe sichtbar älter wird. Doch die durchscheinende Figur „Regina“ bewegt sich bewusst zwischen Realität und Fiktion.

Jede *regina*-Ausgabe bezieht sich auf den Kontext ihrer Veröffentlichung. Der Titel der schwedischen Ausgabe hieß „her-stories“ (ihre Geschichten). Ausgangspunkt war der Blick der deutschen Künstlerin aus der Außenperspektive auf das Leben und Arbeiten verschiedener Frauengenerationen. Cecilia Garne schreibt darüber, wie die Frauen, die hinter dem „Mah-Jong“-Label stehen, eine Revolution „anzogen“ und was heute aus ihren Visionen geworden ist. „Bric-à-brac“, das Kleidung für Frauen und Männer entwirft, wird in Wort und Bild vorgestellt, ebenso die androgynen und textilbewussten Kollektionen des schwedisch-türkischen Designers Senem Yazan. Pernilla Josefsson beschreibt anhand von drei Schwestern, die vor kurzem Mutter geworden sind, drei verschiedene Arten des Gebärens. In einem anderen Artikel erklären drei schwedische Mädchen – zwei gebürtige Schwedinnen, eine Immigrantin – ihrem Lehrer, was es heißt, heute in Schweden eine junge Frau zu sein und was sie von der Thematisierung von Frauenangelegenheiten und Gender Politics im Schulunterricht halten. *regina* interviewte des Weiteren Hans Ytterberg, den Leiter des neu eingerichteten Büros von „HomO“ (Ombudsmann gegen Diskriminierung aufgrund der sexuellen Ausrichtung), Birgitta, eine HIV-infizierte Mutter, die Food-Stylistin Tina Hellberg sowie Michael Hancock, der Seifenopern schreibt. Unter der Rubrik „Reise“ können Leser die charismatische und weitgereiste 84-jährige Maj Grönqvist kennenlernen, die kürzlich eine ethnologische Zwischenprüfungsarbeit über das Eriksdal-Gebiet von Stockholm geschrieben hat, und die ganz bestimmt noch nicht aufgehört hat zu reisen!

Regina Möller interessiert sich einerseits für die komplexen Verbindungen zwischen Informations- und Kommunikationsstrukturen, und andererseits für den Handlungsspielraum eines Individuums. Was an unserem Verhalten und unseren Gewohnheiten ist „normal“? Sie konzentriert sich auf die weiblich kodierten und dominierten Bereiche des Lebens – wie zum Beispiel Wohnung, Kleidung, Nähen, Büroarbeit, Recycling. Seit dem Beginn der 1990er Jahre untersucht Regina Möller kritisch, wie speziell Kleidung als Identifikationsmodell funktioniert. Im Rahmen ihres eigenen Labels „Embodiment“ hat sie eine Kollektion alternativer Kleidung entworfen, die aus umgenähten Secondhandkleidern besteht. Mit dieser Kleidung produzierte sie auch Modeberichte, doch in ungewöhnlichen Milieus, in denen Parallelen zwischen der vorgeblichen „Natürlichkeit“ einer eingetopften Pflanze und derjenigen von Frauen gezogen werden. Identität ist eines der zentralen Themen ihrer Kunst, und sie legt besonderen Wert auf die Rolle, die die Biographie – die tatsächliche genauso wie die fiktionale – bei der Entstehung unserer Subjektivität spielt.

Das Werk Regina Möllers reflektiert und hinterfragt nicht nur die traditionellen Mittel künstlerischen Ausdrucks, sondern auch die Art und Weise, wie sie geschaffen und dargestellt werden. Kunstinstitutionen fungieren für sie wirklich als Produktionsstätten und Vertriebskanäle. Im Fall des Magazins *regina*, dessen erste Ausgabe 1994 im Künstlerhaus Stuttgart erschien, wurden Tausende von Exemplaren in Schweden und im Ausland vertrieben und landeten in den Handtaschen, auf den Nachttischen und in den Zeitungsständen der Leute. In Schweden wurde *regina* drei Monate lang über zwölf verschiedene Zeitungslieferanten im ganzen Land vertrieben und war in etwa zehn Kunstinstitutionen erhältlich.

Mit ihrem Werk und durch ihre Haltung haben Apolonija Šušteršič, Elin Wikström, Liesbeth Bik und Jos van der Pol sowie Regina Möller nicht nur die kritische Diskussion über die Rolle der Institutionen beeinflusst, sondern auch diejenige über die Funktion von Kunst. Sie zeigen uns, dass Kunst und ihre Institutionen eine besondere Position einnehmen könnten in der Debatte über Kunst als einem intellektuellen und emotionalen Labor, das verschiedenen Formen kritischer Reflexion Raum gibt – vielleicht mehr als je zuvor –, sowie in der Diskussion über die Institutionen als öffentlichem Raum mit Spielraum für Erholung und Bildung, Reflexion und Infragestellung, in dem es der Kunst gestattet ist, nach ihren eigenen Maßgaben zu existieren. Wir befinden uns nicht in einer post-institutionellen Ära, sondern an einem Punkt, an dem die Institutionen neu erfunden und nicht verworfen werden müssen.

In Zeiten von Stress und Zeitdruck werden Orte, an denen das Tempo ruhiger ist, an denen man sogar das genießen kann, wofür Museen oft belächelt werden – Langsamkeit und Kontinuität –, an denen man mit der Zeit Beziehungen knüpfen kann,

interessanter. Wichtig ist, dass es sich um einen realen und nicht um einen virtuellen Ort handelt: Je mehr wir virtuell zusammen kommen, desto größer wird unser Bedürfnis nach konkreten Treffen an definierten Orten. In nicht allzu ferner Zukunft werden das Fernsehen und das Internet die Aufmerksamkeit der Menschen wahrscheinlich nicht mehr so fesseln können wie sie es heute tun, und dann wird dieses Bedürfnis noch wachsen. Ohne Frage brauchen wir das Gebäude, an dem Cedric Price zweifelte, nicht als einzig für Ausstellungen konzipierten Dauersafe, sondern als flexible Struktur, als Kraftwerk für die unterschiedlichen Formen zeitgenössischer Kunst, das nach ihrem Modus modelliert ist und das zwischen dem institutionellen Podium und seiner Umgebung ein konstantes Zusammenspiel ermöglicht, eine Bewegung hinein, hinaus und wieder hinein. So eine Institution könnte sehr bald schon einen der wenigen verbliebenen öffentlichen Räume darstellen.

Aus dem Englischen von Andrea Kirchhartz

Maria Lind ist Direktorin des IASPIS (International Artist Studio Programme in Sweden), Stockholm. Von 2002 bis 2004 war sie Direktorin des Kunstvereins München und von 1997 bis 2001 Kuratorin am Moderna Museet, Stockholm.

Jean-Christophe Ammann (...) Vor dreißig Jahren gab es auch schon solche Vorträge über solche Künstler. Man denke an Fluxus, Land Art, Jenny Holzer und andere. Jede Generation bringt die Künstler neu auf den Tisch. Das Problem ist, dass die Künstler später alle Retrospektiven im Museum haben wollen. Ich glaube nicht, dass das Museum sich den künstlerischen Dimensionen anpassen sollte. (...)

Lynne Cooke Sie sagten, wir befänden uns in einem Informationszeitalter, gleichzeitig ist es jedoch so, dass die Medien immer spektakulärer werden müssen. Wenn nun Künstler in einer Art Crossover versuchen, in Museen Bars zu installieren oder ihre Wohnungen darin nachzubauen, wird dann nicht so etwas wie eine Ersatzerfahrung geschaffen, die ich anderswo auch haben kann? Es scheint mir, dass damit keine Grenzen abgebaut werden, sondern im Gegenteil etwas, das vor dreißig Jahren ernsthaft betrieben wurde, trivialisiert wird.

Maria Lind Es ist wichtig, hier zu unterscheiden. Man sagt ja auch nicht, alle Malerei ist gut oder schlecht, auch die neuen Sachen müssen differenziert betrachtet werden. Natürlich gibt es auch sogenannte Ersatzstücke, das sind dann eben schlechte Beispiele für diese Kunst. Aber es gibt auch gute Arbeiten. Es ist gut zu sehen, wie Künstler sich in einem anderen System bewegen und kreativ sein können, als eine Art Virus und Unterwanderung des Status quo.

Cooke Ich verstehe die dahinterstehenden Ambitionen. Bei dem Lichttherapie-Projekt frage ich mich natürlich, ob die Bücher tatsächlich ernsthaft gelesen werden oder ob die Leute sich nicht nur professionell therapieren lassen wollen. Wird der Diskurs wirklich angenommen?

Lind Natürlich kann ich nicht mit Bestimmtheit sagen, ob die Bücher gelesen wurden, aber ich weiß, dass die Bibliothek benutzt wurde. Doch es geht nicht darum, dass ein Kunstwerk immer für alle Leute gleichermaßen erfahrbar sein oder es sich um Fachpublikum handeln müsste. Außerdem spielt die Tatsache mit hinein, dass das Museum selbst ein Lichtproblem hat. Dem spanischen Architekten Rafael Moneo wird vorgeworfen, er habe die schwedischen Lichtverhältnisse nicht berücksichtigt und die Ausstellungen bekämen nicht ausreichend Tageslicht. (...)

Cooke Es geht hier wirklich nicht so sehr um Originalität. Viele der vorgestellten Arbeiten sind sicherlich schon einmal gemacht worden, ebenso ist der utopische Aspekt, den diese Arbeit trägt, etwas, was es vorher schon gegeben hat. Auf dem

Dach des Dia Centers gibt es einen Pavillon, von dem aus man einen wunderbaren Ausblick auf Manhattan hat, mit einer Videothek und einem Café. Natürlich wird nicht jeder bereit sein, sich die Videos auch anzuschauen. Der Lichttherapie-Raum ist auf seine Art sehr wichtig, weil es darum geht, sich selbst in dieser neuen Gesellschaft zu verstehen. Ich gebe Maria Recht, dass das Museum vielleicht der einzige noch verbliebene öffentliche Raum ist und daher sehr wertvoll.

Lind In unserer Generation geht es weniger um Originalität. Arbeiten, die vor fünfzehn Jahren entstanden sind, sehen vielleicht wirklich aus wie Arbeiten aus den 1960er oder 1970er Jahren, darum geht es aber nicht. Vielleicht haben diese Arbeiten einen ganz neuen Ansatz im Hinblick auf andere Dinge. Ich habe nicht das Problem, mich über Originalität identifizieren zu müssen.

Cooke Das sollte keine Kritik sein. Ich wollte nur darauf hinweisen, dass der Vortrag mehr die gesellschaftlichen Implikationen dieser Kunst betonte, obwohl es einen traditionellen historischen Aspekt dazu gibt, die beiden Aspekte, historisch und künstlerisch, gehören zusammen.

Ami Barak Mein Ansatz mag vielleicht provokativ klingen, aber ich hatte den Eindruck, dass die genannten Ausstellungen und Performances eigentlich überall hätten stattfinden können. Ich sehe diese nicht in Beziehung zum Museum. Braucht das Museum Sie noch als Kuratorin, ist das nicht nur ein Vorwand, ein Alibi, wo ist da die Notwendigkeit des Bezuges?

Lind Ganz egal, was man macht, entscheidend ist der Kontext. (...) Das 1958 gegründete Moderna Museet ist das bedeutendste Museum für zeitgenössische Kunst in Schweden und hat traditionell immer sehr eng mit den Künstlern zusammengearbeitet, das stammt noch aus der Zeit des früheren Leiters Pontus Hultén. Damals wurden hauptsächlich thematische oder Sammlungsausstellungen gezeigt, aber wenig zeitgenössische Kunst. Das hat sich geändert und das Museum hat eine neue Ausrichtung. Das *Moderna Museet Projekt* ist nur ein exemplarischer Teil davon. Durch die Zusammenarbeit mit dem Museum haben wir natürlich auch Zugang zu einem ganz anderen Publikum. Im Gegenzug profitiert die Institution von uns, weil sie sehen, dass Dinge auch anders funktionieren können, zum Beispiel für das Personal, das sonst keinen sehr engen Kontakt zu den Künstlern hatte.

Die Frage nach der Alibifunktion ist insofern interessant, da diese auch von der Lokalpresse gestellt wurde, die dem Museum vorwarf, mich aus dem Museum verdrängen

zu wollen und den Ort außerhalb des Museums als Alibi zu missbrauchen, dabei war es meine Idee, diesen Ort für temporäre Ausstellungen zu nutzen. Der experimentelle Charakter soll auch weiterhin beibehalten werden. Als nächstes werden die Ausstellungen aus der alten Pfarrei herausgehen und das Kunstwerk wird an einem für jedes Werk neuen, speziellen Ort präsentiert. Das kann alles Mögliche sein, je nachdem, was der Künstler will: innerhalb des Museums, im Fernsehen, in Zeitungen, mitten in der Stadt, etc. Die Alibifrage ist insofern also wirklich interessant, weil dies tatsächlich von anderen auch so interpretiert wurde. (...)

Sammeln – für wen und wozu?

Ami Barak

Die Kunstsammlung des Fonds régional d'art contemporain (FRAC) du Languedoc-Roussillon ist öffentlich – sie wird sowohl von der Regierung als auch von der Region gefördert – und befindet sich in einer Gegend, in der zeitgenössische Kunst noch nie ein wichtiger Bestandteil des öffentlichen Kulturinteresses war. Als ich 1993 in Montpellier, das seit 1982 die Hauptstadt des Languedoc-Roussillon ist, ankam, war der Grundstock für die Sammlung bereits gelegt. Zunächst war ich sehr skeptisch in Bezug auf den Gesamtkontext, denn die Sammlung erschien mir doch sehr dürftig und ich glaube sie war es auch. Die banale Frage lautete folglich: Wie lässt sich eine Sammlung verbessern? Und im weiteren Sinne: Was macht eine gute Sammlung aus?

Auf diese Frage gibt es zwei Antworten. Beide erfordern einen gesunden Menschenverstand. Zunächst kann man natürlich sagen: Eine gute Sammlung ist eine Sammlung, die vom Publikum geschätzt wird. Viele Besucher sprechen in der Regel für die Qualität einer Sammlung. Ich glaube jedoch nicht, dass dieses Kriterium auch für die zeitgenössische Kunst gilt. Wir alle wissen, dass zeitgenössische Kunst nicht konsensfähig ist. Die Menschen, die sich mit den zeitgenössischen Phänomenen auseinandersetzen können und wollen, bilden nur eine kleine Gemeinde. Es ist ein gutes, aber eben nicht sehr großes Publikum. Und die Beziehung zwischen Künstler und Publikum lässt sich ebenfalls nicht als einfach bezeichnen.

Ich kann hier keine Rezepte liefern. Ich kann nur über meine eigenen Erfahrungen mit dem Sammeln sprechen und über die Fragen, die ich während meiner Arbeit lösen musste. Eine Sammlung ist laut Lexikon immer eine Frage der Auswahl. Das schließt sogleich jede Form von Neutralität aus. Man kann nicht eine bestimmte Ankaufspolitik verfolgen und gleichzeitig nach objektiver, historischer, ästhetischer und ideologischer Distanz streben. Die Geschichte der Sammlungen scheint mir weniger die Geschichte einer Institution im Hegel'schen Sinne als vielmehr die Geschichte der – privaten oder öffentlichen – Sammler zu sein.

Es besteht heute Einvernehmen darüber, dass sich jede Institution, die zeitgenössische Kunst fördert und unterstützt, beim Sammeln weder Grenzen noch zeitliche Beschränkungen auferlegt. Die Institution muss heute in der Lage sein, in Realzeit zu reagieren, online könnte man sagen. Wenn sie Ereignisse und Haltungen verpasst, die in der zukünftigen Kunstgeschichte einen Sonderplatz einnehmen werden, bestraft sie sich selbst. Gleichzeitig ist die Institution die einzige, die über die Mittel und die Autorität verfügt, Werke und Künstler, die bei ihrer ersten Ausstellung übersehen worden sind, neu zu überdenken.

Geschichte wird in der Gegenwart buchstabiert, aber permanent neu geschrieben. Das 20. Jahrhundert hat miterlebt, wie sich die Wege der Kunst verzweigten. Einerseits lässt sich die Dauerhaftigkeit der Cézanne-Tradition feststellen, welche die formale Entwicklung zu ihrem Programm machte, andererseits sahen wir, wie sich die Duchamp-Tradition ausbreitete und zur Hauptrolle avancierte oder, wenn Ihnen das lieber ist, eine radikale Rolle spielte. Zwei sehr wichtige Parameter müssen zu den Ausdrucksmitteln der Kunst hinzugerechnet werden: die Haltung und das Event. Mit Haltung ist selbstverständlich diejenige des Künstlers gemeint und Event versteht sich als eine Warnung an die Institution. Diese Seite der zeitgenössischen Kunst führt immer noch zu hitzigen Debatten, doch wurden ihre Prinzipien vollständig von der Institution übernommen, die sie permanent verteidigte und zudem ihre theoretischen Grundlagen legte.

In der Beziehung zwischen Kunst und Institution oder Künstler und Institution darf letzterer selbst der radikalste Akt nicht entgehen – je nach Grad der Wachsamkeit. Aber radikal zu sein bedeutet, mit etwas vertraut sein, und das ist das große Publikum nicht. Dieses Publikum wird von den radikalen Aspekten zeitgenössischer Kunst vielmehr verstört. Daher würde ich die Frage, ob eine gute Sammlung diejenige ist, welche von einem breiten Publikum geschätzt wird, mit Nein beantworten. Die Frage, ob eine gute Sammlung zunächst und *last but not least* von Spezialisten geschätzt wird, würde ich mit Ja beantworten. Das Publikum wird später folgen, wahrscheinlich etliche Jahre später.

Wenn ich gefragt werde, nach welchen Kriterien wir bei den Sitzungen des Ankaufsausschusses die Entscheidungen treffen, antworte ich stets, dass wir den Ehrgeiz haben, Kunstwerke von höchster, wenn möglich außergewöhnlicher Qualität zu erwerben, die von bedeutenden Persönlichkeiten geschaffen wurden. Natürlich ist das eine unklare Antwort, denn die Frage nach den Kriterien bleibt unbeantwortet. Tatsächlich aber existieren diese Kriterien sehr wohl. Sie alle haben dasselbe Ziel, nämlich die Ausnahme zu finden, das Kunstwerk, das in der zukünftigen Kunstgeschichte der Gegenwart einen einzigartigen und besonderen Platz einnehmen wird. Der Bezug zur

Jetztzeit gehört auch dazu. Das Kunstwerk muss die Gegenwart verarbeiten, das Hier und Jetzt. Es muss aufgeschlossen sein, sich der Welt öffnen.

Das aufgrund seiner bleibenden Bedeutung angekaufte Stück stellt zwar ein Kunstwerk dar, es macht aber noch keine Sammlung. Die Sammlung schließt die Stücke in einer kumulativen Logik ein, aber sobald das Werk ausgestellt wird, muss es seine Anschaffung rechtfertigen, es muss eine Antwort auf die Frage geben, warum es geeignet erscheinen konnte.

Somit könnten die Ausstellungsmöglichkeiten das zweite Kriterium für eine gute Sammlung sein. Wenn man einige Highlights in einer Dauerausstellung zeigt, kommt das dem Publikum entgegen. Dabei meine ich Kunstwerke im konventionellen Sinne des Wortes: Gemälde, Skulpturen, Fotografien und sogar Videos und Filme. Das Problem ist aber, dass die Zeiten sich geändert haben. Wir stellen mehr und mehr fest, dass wir es mit fast nichts Sichtbarem mehr zu tun haben. Mit Werken, bei denen das Wichtige der Entstehungsprozess ist, mit Performances, mit virtueller und relativer Ästhetik. In der Sammlung haben wir nur mehr Dokumente, reine Belege. Die Ausstellungsstücke werden juristisch gesehen zu Beweisstücken. Der Status dieser Objekte in Bezug auf ihre Wirkung unterscheidet sich von derjenigen klassischer Kunstwerke. Ich glaube nicht, dass diese Art von Kunstwerken die Rolle eines Fetischs übernehmen kann.

Hier muss ich, wenn es gestattet ist, einen Einschub machen. Wir stellen fest, dass die Demokratisierung der heutigen Kunst und Kultur zu einem ernsthaften Missverständnis führt. Das weltweite Publikum betrachtet Kultur als eine Form der Unterhaltung. Das klappt in Bezug auf die klassische Moderne anscheinend ganz gut. Die Guggenheim-Museen sind ein perfektes Beispiel dafür. Mit der zeitgenössischen Kunst kann es aber nicht funktionieren. Wir müssen deutlich machen, dass Kunst, bevor sie eine Massenwirkung entwickeln kann, eine Phase der Forschung benötigt, einer Art Grundlagenforschung, wie in einem Labor. Und natürlich ist in dieser Phase das Publikum sehr begrenzt, was aber nicht bedeutet, dass dieses reduzierte Publikum soziologisch gesehen schlecht oder uninteressant wäre.

Handelt es sich um eine private Sammlung, so ist damit leichter umzugehen. Der Privatsammler schuldet niemandem eine Erklärung für seine Leidenschaft oder sein Hobby. Den Förderern einer öffentlichen Sammlung jedoch verständlich zu machen, dass der Status einer solchen Institution zwangsläufig nur Investitionen zulässt, die erst mittelfristig zum Tragen kommen können, ist ungleich schwerer. Es ist nicht leicht, mit Beispielen aus dem Showgeschäft zu konkurrieren, in dem sich Investitionen sofort auszahlen. Der einzige Ausweg, den wir haben, besteht darin, einen Diskurs über Vermarktungsprinzipien zu beginnen, wobei das Wort „Vermarktung“ von

einigen meiner Kollegen hier im Saal als anstößig empfunden werden mag. Ich würde es eher mit Monsieur Jourdain aus Molières Stück *Der Bürger als Edelmann* sagen: „Wir alle reden Prosa, ohne es zu wissen.“

Aus dem Englischen von Andrea Kirchhartz

Ami Barak ist Leiter des Département de l'Art dans la ville de la Mairie de Paris. Von 1993 bis 2002 war er Direktor des Fonds régional d'art contemporain (FRAC) du Languedoc-Roussillon in Montpellier.

Jean-Christophe Ammann Meine Damen und Herren, die hervorragende Sammlung des FRACs Languedoc-Roussillon beherbergt zahlreiche künstlerische Höhepunkte. Allerdings würde mich interessieren, warum sie vorwiegend amerikanische Künstler umfasst?

Ami Barak Das ist ein Missverständnis. Wir haben nicht nur sehr gute amerikanische, sondern auch hervorragende französische, schwedische, ukrainische, bulgarische und kanadische Kunst. Es ist eine internationale Sammlung. Als ich 1993 anfang, gab es jedoch einen Moment in der Sammlungstätigkeit, wo wir verschiedene Werke von Künstlern wie Mike Kelley, Chris Burden und Paul McCarthy gekauft haben, nachdem ich bei einem Aufenthalt in Los Angeles begeistert feststellen konnte, wie aufregend und pulsierend die örtliche Szene ist. (...)

Ammann Wird das, was ausgestellt wird, auch angekauft?

Barak Wir können nur einen Teil der Ankäufe auch ausstellen. Die Mitglieder der Ankaufskommission können frei Vorschläge machen, denn wir haben die Möglichkeit, mehr zu kaufen, als wir in den vier bis fünf Ausstellungen pro Jahr zeigen können. Unsere Sammlung ist sehr eklektisch, wir haben uns keine Grenzen gesetzt. Es gibt FRACs, die sich hauptsächlich der Architektur oder der Zeichnung widmen, wir haben diese Vorgaben nicht.

Ammann Da wir hier in Münster über ein neues Museum nachdenken, könnten Sie bitte etwas über das Gebäude sagen, das Ihre Sammlung beherbergt?

Barak Ich kann die Situation hier gut nachvollziehen, denn vor vier Jahren haben wir ebenfalls ein neues Gebäude errichtet, wobei unser geringes Budget auch die Forderung nach einem kleinen Gebäude bedingte. Wir wollten den Frust vermeiden, ein großes Gebäude mit sehr wenig Geld unterhalten zu müssen – das hat unsere Bescheidenheit beeinflusst. Wichtig ist natürlich die Haltung der Stadt und der örtlichen Kulturgemeinde dazu. Der Auftrag an den Architekten lautete also, die Umgebung und den Ort, an dem das Gebäude steht, zu respektieren.

Ammann Wie groß ist die Ausstellungsfläche?

Barak Wir haben 600m² Lagerraum, 150m² für die Büros und 200m² für Ausstellungen, also wirklich ein kleiner Raum, aber noch lange kein Mikromuseum.

Publikum Wie setzt sich das Budget zusammen? Gibt es eine private Stiftung?

Barak In Frankreich ist es für kulturelle Aufgaben grundsätzlich schwierig, andere als öffentliche Gelder zu bekommen. In der Regel kommt das Budget vom Kultusministerium. Die Regierung trägt 50% und weitere 50% tragen regionale Kulturinstitutionen, vergleichbar mit der Kulturhoheit der Länder in Deutschland. Eine Möglichkeit für uns, darüber hinaus zusätzliche Gelder zu akquirieren, besteht in der Zusammenarbeit mit ausländischen Institutionen. Wenn wir mit ausländischen Künstlern arbeiten, dann können wir beispielsweise von der Mondriaan Stichting, dem British Council oder dem Goethe-Institut weitere Gelder erhalten. Und es gibt einen Freundeskreis, bestehend aus etwa 50 Mitgliedern, der aber erst 1998 gegründet wurde.

Lynne Cooke Gibt es im Hinblick auf die Sammlung ein langfristiges Ziel oder ist der jetzige Zustand bereits ideal?

Barak Große Teile unserer Sammlung sind permanent auf Wanderausstellungen zum Beispiel in Deutschland, aber auch Portugal, Bulgarien, Mazedonien und Slowenien zu sehen. Das führt in Bezug auf zeitgenössische Arbeiten wie von Christian Boltanski, Bertrand Lavier, Thomas Schütte oder Alighiero e Boetti, die mittlerweile zu Klassikern avanciert sind, zu einer großen Debatte darüber, was mit der Sammlung in Zukunft passieren soll. Die genannten Werke zum Beispiel werden als Dauerleihgaben im Museum in Nîmes gezeigt. Museumskuratoren meinen zwar oft, das, was die FRACs können, können wir auch, doch sind die FRACs keine Museen im herkömmlichen Sinn. Wir können viel flexibler mit Leihgaben umgehen und diese schneller und unbürokratischer herausgeben. Außerdem ist unsere Zielrichtung viel stärker auf Nachwuchskünstler ausgerichtet, als es sich die konventionellen Museen leisten könnten. (...)

Iwona Blazwick Ich finde das Angebot der FRACs, anderen Museen Leihgaben zur Verfügung zu stellen, phantastisch, vor allem angesichts der Tatsache, dass ich demnächst zu einer Kunsthalle ohne eigene Sammlung wechseln und auf Leihgaben angewiesen sein werde.

Barak Wir sind auch sehr stolz darauf, diese Dienstleistung anbieten zu können. Dabei ist der Ansatz sowohl philosophisch als auch ideologisch zu betrachten, denn natürlich ist jede Ausleihe, und damit jeder Transport, für ein Kunstwerk problematisch. Doch selbst wenn man es im Lager unter den bestmöglichen Bedingungen konservieren würde, so hat jedes Kunstwerk natürlich nur ein begrenztes Leben und in dieser

Hinsicht ist es auf jeden Fall besser, wenn es in dieser Zeit von möglichst vielen Leuten gesehen werden kann. Wir sind sicherlich der flexibelste Leihgeber, den es in der Kunstwelt gibt.

Ammann Das ist eine gute Botschaft. (...) Es ist großartig zu sehen, was der Fonds régional mit viel Energie in Gang setzt. Im Regionalismus und Föderalismus liegt eine unglaubliche Stärke. Man muss es ja nicht so weit treiben wie wir in der Schweiz.

Hans Wielens Herr Ammann, was ist für Sie die Quintessenz des heutigen Tages und Ihre Empfehlung für Münster?

Ammann Die Empfehlung oder Quintessenz ist das, was wir gehört haben: Jeder Ort ist sein eigener Ort. Es gibt kein Modell, es gibt nur Erkenntnisse, von denen jeder profitieren kann. Man muss genau recherchieren, welche Erkenntnisse zu einem Modell führen, das vor Ort funktions- und synergiefähig ist und das eine positive regionale Entwicklung bewirken kann.

Saturday, May 26, 2001

Lynne Cooke

Michael Fehr

Iwona Blazwick

Maria Lind

Ami Barak

English Texts

Lynne Cooke

Devising a Program: Some Notes

This talk focuses on the exhibition program at Dia Center for the Arts,¹ New York City. I am not presenting it as a model, but instead, will explain how it works, why it takes the form it does, and perhaps draw some conclusions about the importance of consistency, clarity, and coherence in museum mandates.

The Dia Art Foundation is a multi-site institution mostly known to its audience for its exhibition program in New York City, in addition to two permanent installations of works by Walter de Maria, *The New York Earth Room* (1977) and *The Broken Kilometer* (1979). In 2000, Max Neuhaus's *Times Square Project*, a sound installation located at Forty-Sixth Street in New York City, was presented as a gift to Dia. Dia has also a small museum, The Dan Flavin Art Institute at Bridgehampton, Long Island, a permanent installation of the works of Dan Flavin, which has been open to the public each year from May through September, since 1983. Robert Smithson's *Spiral Jetty* was also presented to Dia in 1999.

Although in recent years the institution has been best known primarily for this program in its Chelsea facility, the balance will change again over the next years. The reason for this, I think, is as follows: as the projects in the southwestern USA, Walter de Maria's *The Lightning Field* (1977), Robert Smithson's *Spiral Jetty* (1970), Michael Heizer's long-term work *City*, and James Turrell's *Roden Crater* (all begun in the 1970s) are either finished or made more accessible to the public, Dia's role in orchestrating and coordinating these institutions will come to the fore. At the same time, Dia's collection of autonomous works, which is currently in storage (as it almost always has been since its instigation) will be opened to the public. It will be housed in a new museum² in a small industrial town called Beacon, about an hour-and-a-half north of New York City. In Beacon, we will convert a 1929 industrial warehouse measuring some thirty thousand square meters into a suitable exhibition space. Works collected during the period when Dia was a private foundation, plus recent acquisitions, will be on long-term view in this space. The collection includes works by Andy Warhol,

Donald Judd, Dan Flavin, Joseph Beuys, John Chamberlain, and others, as well as more recently acquired works by Richard Serra, Hanne Darboven, and Sol LeWitt, among others.

When Dia was founded in 1974 as a private foundation, there were two principals, Heiner Friedrich, a German gallery owner, and Philippa de Menil, an American heiress. They collected in a very particular spirit. They were not interested in amassing an historical survey collection, which would represent a period of time in an even-handed, thorough way. In fact, they did not think of collecting as bringing together a representative group of artists. Rather, they were focused on individuals, so each artist was brought in more or less independently of the others. This form of collecting allowed the realization of projects such as the installations by Walter de Maria. In each case, these patrons collected in-depth, including large bodies of work by such artists as Cy Twombly and Andy Warhol. They aimed to build institutions for each artist, in what proved to be a very ambitious vision. Two legacies of these dreams were realized at that period. One was the Dan Flavin Art Institute in Bridgehampton, New York, which is a converted fire station featuring a permanent installation of Flavin's work. The second was the Chinati Foundation in Marfa, Texas, which Donald Judd established; it subsequently became an independent organization.

In the early 1980s, when the patrons' fortunes changed, Dia emerged as a non-profit public institution. Its mandate was revised to fit its newly constituted public role, but at the same time, great care was taken to consider the legacy of its previous incarnation. In certain instances, plans were made to continue the proposal to create individual institutions for each artist. As a consequence, collaborations with other institutions brought two new institutions into being: the Dia Art Foundation joined with the Warhol Estate and the Carnegie Institute in Pittsburgh to found the Andy Warhol Museum, which opened in Pittsburgh in 1994. In a similar initiative, focused on Cy Twombly, Dia's holdings of Twombly were brought together with other works donated by the artist and the Menil Collection to create the Cy Twombly Gallery, which opened in Houston, Texas, in 1995.

The Dia Center for the Arts³ is located in a warehouse, which was bought and converted to minimal standards. The model for presentation of the work owes much to Donald Judd. To my mind, Judd was instrumental to the way Dia has sought to present works of contemporary art in converted industrial spaces. If you go to the Chinati Foundation, you can see how Judd acquired a military fort and other industrial buildings in a small western town, which he then renovated so that the architectural structures are left very visible, and there is minimal intervention in, or concealing of, the building fabric, proportions, and form. At the same time, there is an effort to mini-

mize any kind of interference between the visitor and the work of art. This is not to say that we are unaware that institutions create ideological frameworks — that we are not conscious of the role of the museum in framing a work of art. Nonetheless, the attempt is to reduce, as much as possible, the kinds of signage, wall labels, discursive panels — all those kinds of explanatory tools that evaluate the work of art or forcefully intercede between the work of art and the visitor. The belief is that pedagogy can function in a variety of alternative ways, in the form of free brochures or through lecture series conducted by artists, historians, and critics, or through a discussion series in which artists speak about the work of other artists. In addition, when artists conclude projects at Dia, we ask them to conduct a seminar just before the opening of the show. We want them to talk with the guard staff and the crew who have worked on the installation, so that the staff has a chance to ask each artist about the work and gain the kind of information that the public might then ask them for.

As a result of our reflections upon the restricted or limited possibilities of these exhibition spaces, we have currently focused on a second space, which was recently acquired in Chelsea. It is another garage building that has been renovated to approximately the same level of finish. The reason for acquiring this building, in part, was to have a space without columns, one which would allow certain kinds of work that could not be shown in the main building, for example, Richard Serra's *Torqued Ellipses*, which was the first exhibition to be realized there.

In thinking about how to set up a program, which happened before I came to Dia, great attention was paid to the history of the institution. But as we go forward with the program, we also consider the location, the institution's infrastructure, the building's physical fabric, and the audiences. To this end, the program is set up in a very simple, yet very specific way, which can be summed up as: one artist, one floor, one year. This is founded in part on Dia's original concentration on individual artists. However, the situation in New York does play a role in shaping this formulation. The city has many other museums that do other kinds of programming: group shows, historic shows, shows of emerging artists, and so on. Given that works in the Dia collection are, in general, large-scale installations or environmental pieces, we have continued our programming in this vein in several ways. For one, we select other artists from the same generation as those already in the collection. We also show large-scale works, which would not otherwise be seen in the United States, or which are not very well known to the American audience. This in turn affects the way acquisitions are made for the collection. There is no acquisition budget as such. The policy has been made to add only works by other artists of the generation already represented in the collection. Recently, therefore, individuals, members of the board, and

other foundations in the United States donated funds so that a number of large-scale works could be purchased. Many of these have either already been shown at Dia Center, or otherwise fit the profile for works that could be shown at Dia. For example, Hanne Darboven's *Kulturgeschichte 1880–1983* (Cultural History 1880–1983), which we showed in 1996, was acquired by the collection some years after the exhibition. In a similar way, we would not try to acquire an individual painting by, say, Agnes Martin, because there is no way to hang a single, small work like that in conjunction with the environmental pieces. So, in the case of Agnes Martin, we sought a series that would comprise in itself a full installation, contained in a room of its own, so that it could be shown alongside other monumental works. Among the highlights of these recent gifts is *Innocent Love*, 1999, a nine-part suite of paintings made by Martin specifically for Dia, which is on long-term loan from the Lannan Foundation. In some cases, this policy has led to commissioning works from artists or to buying works when they emerged from the studio.

The second part of the exhibition program has nothing to do with the artists from the generation in the collection. Instead, it features works by younger artists. This does not include emerging artists, because we argue that the spaces, which are about six to seven hundred square meters, are too large and too monumental for many artists in their early twenties. Additionally, there are other institutions in the city, even in the Chelsea neighborhood, which specifically focus on emerging artists and have tailored their own programs to present such work. In general, we concentrate on artists who are mostly in their thirties or forties, who are not always well-known to audiences in this region, and whose work would profit from engaging with a fairly large, fairly rough industrial space.

In the early 1990s, we commissioned a series of installations, asking artists to select one of the floors, submit a proposal, and then realize the project. In some cases, the invitation went out some four or five years before the project actually came into being. One example of this is Ann Hamilton's *tropos*, which is a site-specific work. It was made for Dia's spaces in 1993 and capitalized on certain features of the building as well as aspects of the neighborhood. Installations of this kind have also included projects by Robert Gober, Diana Thater, and Jessica Stockholder. On other occasions, we have taken different approaches, according to the needs of the artist in question. Take the case of Thomas Schütte, for example: he is not an artist who wanted to undertake an installation in the space, as that is not the way he works. At the same time, his work was little known in the United States, yet widely known in Germany and elsewhere in Europe. We decided to present a series of exhibitions, which would take up certain themes found in his work. The result was not a retrospec-

tive, but a proposal to follow certain threads, a way to consider how he approached a series of themes. Then, from September 1998 to June 2000, we created a three-part presentation; each exhibition lasted nine months. The first was *Scenewright*, the second, *Gloria in Memoria*, and the third, *In Medias Res*.

Over the last twelve to fifteen years, we have seen the Chelsea neighborhood change fundamentally. In the late 1980s, Dia was the only art-related entity in what was otherwise an industrial area with a lot of drug dealing — what you'd call a bad neighborhood. In the early 1990s, some of the more adventurous young gallerists moved into the same street, and we began to see the neighborhood change. At the last count, we now have about 250 galleries in the surrounding streets, and more are coming. This has thoroughly changed the area, and it has also changed Dia's audience. We have gone from having an audience of roughly 20,000 people per year — who could go to the building and more or less see everything in great comfort with only one or two other people present — to a situation similar to that of many other museums, where there are great many people looking at the works simultaneously. Although we still maintain a no-advertising policy, the audience is no longer made up almost exclusively of artists and other art professionals. Instead, it now includes a certain sector of the general public as well. In thinking about how to adapt to this change, one thing has been very noticeable.

We have not had to guide artists in any way by saying, "you can't do this; we now have so many people you can't work in particular ways, and your work needs to be protected in other ways." Artists read the situation, and in proposing new work, they have immediately adapted to it. Nevertheless, at times there were simply too many people circulating in the building and much crowding; the layout of the foyer and even the facade of the building were not welcoming, nor was it easy to actually identify and find the Center. In addition, there was a great similarity between the kind of conversion the Dia warehouse had undergone under the auspices of architect Richard Gluckman, and the many other galleries Gluckman subsequently renovated in Chelsea. In thinking about how to renovate the foyer, we decided we would like to expand the bookstore, since the City does not have a good art book shop. To make the building more accessible and user-friendly to a wide range of people, we decided to commission Cuban-born American artist Jorge Pardo to take charge of the renovation. Pardo was asked to create a relationship between the exhibition space, the newly designed lobby, and the expanded bookstore. We chose Pardo rather than an architect for several reasons. One, he is an artist whose work has long crossed over into areas of design and architecture, meaning that he is capable of confronting the problems of the interface among various art forms, and can dramatize them as well.

And as I said before, Dia's renovations of space and presentations of art have always been artist-driven. After all, the model for the original Dia — and for what has been partially carried on to this day — was strongly shaped by Donald Judd, his aesthetic values, and ideology. On the face of it, Pardo's works are very different from Judd's, but I think there is a kind of parallel, a similarity in the approach, if not in the result.

Pardo's complex scheme for Dia stems from a tripartite brief: to redesign the museum lobby, to create a substantial bookshop, and to propose an exhibition for the first-floor gallery, a classic white cube. From the outset, these three components were considered an entity whose parts were not organized into any sort of hierarchy. This is why he created a floor of colored tiles that also continues up the columns, so that the floor and columns create a single seamless surface from one edge of the building to the other. Created from eight different hues in four different sizes, the ceramic tiles were laid in a pattern whose sequential arrangement is fixed, although the choice of colors is left open. A cluster of magenta lights for the bookshops manager's office tempers the impenetrability of that zone, while the brilliant hues of the upholstery, which Pardo chose from available models, animate the reading area, whose seating ranges from renowned classics to celebrated recent designs. By contrast, most of the permanent features, notably the sales desks and lockers, were customized to the artist's design. The exhibition space features a mural on each of the perimeter walls, which seems to bracket the whole space.

In the first exhibition in the redesigned gallery, we installed a clay prototype of the new Volkswagen Beetle. Again, the role of the object is not exclusively that of a design object; it's also like the so-called "McGuffin" found in a Sherlock Holmes novel: a clue that at first seems immensely important but proves to be a red herring. Above all, it animates and emphasizes an inquiry, since the first thing that people typically say is, "what is the car doing here?" By asking that question, visitors engage in a reflexive mode, they begin to think about where the art ends and the non-art begins. Other questions soon follow, for example: "where are the boundaries between the art and non-art spaces," or "why do questions like that even matter?"

When the commission was first undertaken, we did not give it an end point. We decided we would wait and see how well the project worked out, before we decided how long we would keep it, or how we would use it in the future. From the beginning it was obvious that the lobby worked very well. With its big glass doors, the institution is, for the first time, opened up to the street. Moreover, the bookstore — which is not just for selling, but also for browsing, sitting, reading, and meeting, — attracts an audience of its own. Both the lobby and the bookstore function extremely well. At one stage, I thought that we would eventually have to turn the exhibition area back

into a white space, that we would have to negotiate with the artist to redesign the divisions between the bookstore and the lobby. But as time goes on, we have begun to think that perhaps this is not the answer. Maybe over the next couple of years we will change the exhibition space by asking Pardo to enter into a dialogue with another artist. That is, work by another artist will enter the space and Pardo will respond in some form or some way. In a lecture by Stephen Prina talking about Pardo's work, Prina said that any artist who would not take on this space was a "wussy." Without coming to any final conclusions, I began to consider that maybe there are other ways of working in this space without transforming it. Maybe we could find artists who would want to take it on, to whom Pardo would then respond. That would extend it in a new direction.

I will finish by talking about a project by Diana Thater. She is also an artist from Los Angeles, like Pardo, and she comes from the same generation. *Knots + Surfaces*, which was shown from January 2001 to June 2002, is a large-scale, multiprojection video installation, which cycles continuously in the space and is specifically designed to interact with Dia's open architecture. I mention it simply to indicate the ways in which the exhibitions speak to each other. Sometimes one floor directly addresses another; sometimes the communication is more indirect. For example, on the floor above Diana Thater's installation, British artist Bridget Riley exhibited works under the title *Reconnaissance* through June 2001. Before that, from April 1998 to June 2000, there was a site-specific installation by American artist Robert Irwin. Irwin's commission followed Dia's usual practice almost exactly, but there was a slightly different step in Riley's commission. There were many reasons for this deviation from the usual practice, but I was interested, in part, in how it could be said that both Irwin and Riley were dealing with issues of optical perception in the 1960s, which were not embraced by Greenberg's notion of Modernism, and which, at the time, were considered to be peripheral issues. In thinking about how the histories of 1960s art are being rewritten or how one might place emphases differently today, it seems important to look at the contributions by Riley, Irwin, and others again — to rethink not only that decade, but to relate it to work being produced now by much younger artists. I think it is possible to create a thematic or theoretical relationship through time and shared interests, but to approach it from different ways, through different media, from Irwin to Riley to, say, Thater; or from Riley to Pardo to Thater.

While remaining within the mandate of the institution, it is important not only to consider the interrelationships amongst the constituents of the program as well as its individual elements, but also to create a thread through the history of exhibition making, to look for certain dynamics, certain strands that provide coherence and make

something consequential out of institutional memory. For an institution situated in New York City, it is not necessary to try to do bits of everything. It is important, I think, to try and determine what is most appropriate to that institution, to clarify it and to develop it with consistency, coherence and conviction.⁴

¹ [In 2004, the year this book was published, the former Dia Center for the Arts was renamed Dia:Chelsea, since the Dia Art Foundation now operates two museums: Dia:Chelsea (established in 1987, formerly the Dia Center for the Arts) in New York City and Dia:Beacon (established 2003); Eds.]

² [Now Dia:Beacon, Eds.]

³ [Now Dia:Chelsea, Eds.]

⁴ At present Dia:Chelsea is closed for renovation, to reopen in 2006. The exhibition program in the Pardo gallery lasted for three years. Subsequent exhibitions included dialogues with the works of Gilberto Zorio and Gerhard Richter. The final installation involved the presentation of a new project by Pardo in his own space.

Lynne Cooke is Curator at Dia Art Foundation, New York City.

Michael Fehr

A Short Description of My Ideal Museum

Preliminary Remarks My ideal museum does not exist. I can only describe it as an interpolation of existing museums and different artistic works, as a fictitious museum that I have in mind when I try to develop the museum in which I work. In the following, I will first describe the outside of this museum, then its inner structure including some of the galleries that I would like to install in it. Finally, I shall say something about the way it will function.

Before I start describing this museum, I want to make a remark on its financial basis and its potential visitors. The museum that I have in mind can only exist as a financially independent institution which – in whatever way – is endowed with sufficient financial means so that those who run it can dedicate their work to its intentions and do not have to worry about its financial basis. I am not talking about unlimited means, but about a financial basis, which allows the museum to function and run successfully on a long-term basis. This stipulation is not presumptuous. It just takes into account that museums never can take in the money that they cost. In other words: whoever wants a museum must be aware of the fact that – as with every infrastructure – a certain amount of money must be guaranteed in order to maintain it. If this fact is ignored or financial means cannot be granted, building a museum does not make sense.

A similarly clear agreement should be reached with regard to the museum's visitors: the parameters upon which a museum's success is measured must not be the number of visitors, but rather the intensity and quality of their visits. In the future, visiting a museum will primarily mean the enjoyment of a particular, individual and perhaps unexpected experience. This excludes any idea of a museum as a venue for the masses and hence also the idea that a museum could be intended for everyone, a facility for the whole population. Except for a few very large museums with a broad spectrum of art, such as the British Museum, the Metropolitan Museum, or the Louvre, museums will be more or less exclusive; or, if not, each will have to develop a distinc-

tive character and attract a special audience. This creates a particular opportunity for each museum — one often not yet perceived by museums. In contrast to mass media, museums are individual entities, which try to evade any standardization. However, by bringing out these particular characteristics, museums would not reduce but rather increase their opportunities for addressing greater segments of the population. This could be in the form, for instance, of an institution specialized in a particular field of interest, or of an institution in which a specific state of political awareness of a certain group of people or interest groups is made apparent.

In this sense, I would like to characterize the visitors for whom my fictitious museum is intended: these visitors are interested in the reflection and development of all forms of the fabrication and representation of cognition and knowledge; they look for alternatives to the political styles of argumentation in the media and to practical linear thinking in science; they know about the power of images and therefore take images seriously; they perceive spaces, moods, and atmospheres and are able and willing to form their own opinions. (I am talking about people who are regular customers both at flea markets and boutiques, yet who do not shy away from buying at warehouses like Hertie or supermarkets like Aldi; people whom you will meet in simple, but good restaurants; who read newspapers like *Frankfurter Allgemeine* and *die tageszeitung*; who own a greater number of books than records; who do not practice their profession just for the money; and who know that all that has been given can also be taken away.)

The Exterior The museum I have in mind cannot be recognized by its architecture. Since one cannot walk around it, its dimensions cannot be estimated from the outside. It is situated in the outskirts: a complex of numerous buildings, which were constructed at different times and are all part of a larger ensemble of buildings on a small hill, some of which are occupied.

The museum has at least seven facades. From one side, it looks like an apartment house from the 1960s. At its entrance, the nameplate of one of the many doorbells reads "Museum." From another side, the building looks like the main railroad station in Ghent. The open entranceway leads into a large hall. From yet another side, it looks like ancient ruins, and there is every reason to believe that the museum was actually constructed on an ancient temple, which may also have once been a palace. The half-decayed entranceway leads into catacombs, which may only be entered when accompanied by a guide. From yet another side, the museum looks like an American storehouse from the 1930s, although one can only see the ramp and a big roller door. Another side shows a flight of more than one hundred steps, the lowest step ending at a steep rock face. This flight of steps overlooks the surrounding landscape. From

yet another side, the museum looks like an old department store building with a restaurant on the ground floor. The last facade that I would like to mention here looks like a large greenhouse.

The various facades of the museum are placed in such a way that one can only see one of them at a time. Therefore, at least for the first visit to the museum, one might think that the entrance one has chosen is the only way inside. The choice of which entrance to take is up to the individual and their respective mood or notion of approaching the museum.

The Entrances The various entrances lead into the museum in different ways and to a different number of exhibition rooms. Visitors who, for instance, approach its department store facade, will certainly find something suitable in the range of articles presented in the museum's shop and can have a delicious meal in the museum's restaurant, yet they can only enter one — albeit large — hall of the museum, which I will describe later. Visitors who approach the museum's decayed facade and enter the respective portal will be treated to an extensive guide through the museum's technological facilities and eventually end up in the restaurant. Visitors who attempt to enter the museum through the storehouse will only be allowed in when they deliver something. The hall behind the station entrance can be directly accessed, yet it only hosts the temporary exhibitions. The flight of steps in front of the museum can only be reached from inside. The only way to visit all rooms of the museum is to ring the bell at the apartment house facade. Here, one will meet the custodian and can tell him what one wants to see and experience in the museum. If the custodian agrees to the visitors' inclinations, they can move freely in all rooms. The easiest way into the museum leads through the greenhouse. Yet only the fewest visitors will choose this way spontaneously, since they hope to see artifacts rather than nature. In fact, the greenhouse mainly serves as a kind of natural air conditioning for the museum, and it can simply be traversed, if one is not interested in stopping to enjoy the beauty of nature.

The Interior of the Museum At first sight, the interior of the museum does not appear to be clearly structured because the museum has many floors and mezzanines. Even the central staircase offers little orientation. Single floors and mezzanines are connected by smaller stairs. On the various floors, large halls are followed by smaller ones and then again — unexpectedly — by several rooms of similar size. All rooms have permanent walls. Some rooms have skylights, others have no daylight at all, while some have windows looking out across the town and the landscape. No two rooms look alike.

However, orientation is no problem if one follows the sequence of rooms. One will soon recognize that the museum is organized according to the principle of two counter-rotating and interlocking spirals with the staircase as their common center. However, this principle is often interrupted by smaller adjoining rooms connected by steps, so that one can only experience, but not grasp the spiral structure — nor does one have to follow it.

Due to their sizes and furnishings, some of the rooms are absolutely unique. They are at right angles to the building's spiral structure, which, so to speak, virtually runs through them. The three most important rooms are the library, the archives, and the lecture room. The galleries, study rooms and closets, lounges, offices, workshops, and depositories, as well as some additional rooms, which I will talk about later, are located between and around these rooms.

On the Atmosphere and the Method of Working In the museum I have in mind, there are no attendants. All rooms are open for visitors, as long as their presence does not interfere with the working processes. Whoever succeeds in entering the museum may move around according to what he is interested in, use all of the museum's facilities and, where possible and encouraged, contribute to the museum's development. Visitors are expected to respect other persons' interests and to take care when following their own.

The staff of the museum has been carefully selected. It includes men and women of different ages and various professions. In addition to their functional duties, all staff members are obliged to help visitors when asked, to provide information according to their respective knowledge, to offer instructions if necessary, and to assist in the study of the museum in every way possible.

The museum that I have in mind is characterized by a relaxed, yet concentrated working atmosphere, in which visitors are generally included. Individual contribution — from simply watching to physical involvement — forms the basis, and the goal is a collective achievement. In some areas, the museum is like a workshop, in others it is like a laboratory or studio; in some areas it is like a scientific academy, in others, it resembles classical galleries; and some areas resemble a salon or a residential building. The museum constantly gains additional space, but only when space in the surrounding district becomes available.

The museum has no scheme of installation. Considering visitor input, the staff members try to do justice to every exhibit according to its characteristics through a special form of presentation. This results in highly varied and sometimes seemingly confusing installations. All presentations, however, are based on one principle: single

items of the collection are never presented by themselves, but always in connection with other objects. In order to fulfill this task, comprehensive research as well as theoretical and practical experiments is carried out. Many of the solutions found by this procedure are soon discarded, while others may prove to be valid for generations.

My fictitious museum has no locked depository, but all of its artwork is always available, whether in storage rooms or in the galleries. The museum is quite full. All of its rooms are occupied by exhibits. When an item of the permanent collection is presented in another context, the artwork occupying this place must be taken to another place. Consequently, small changes in the presentation of the museum's collection can result in cascades of displacements, which sometimes run like waves through large areas of the house. Due to these constant changes, the museum is in a process of continuous inner alteration, and it appears to be a dynamic three-dimensional picture. Yet this is not a regular process, but is characterized by different time-horizons and circulation rates: some collection items are hardly ever moved, others may be relocated to various sites in the museum within a short period of time. Every change is precisely recorded and represented in a model of the museum, so that every period of the history of the handling of the collections can easily be followed.

The museum that I have in mind has always held such a rich and manifold collection from all fields of creativity that it could manage without any growth to its collections. Therefore, it only includes new artwork when the new items would put the existing collections in a new light and generate a new consideration of their composition or presentation. Consequently, the museum's collections are not designed to be complete, but are founded on the wealth of meaning and manifoldness of individual items. For the museum, it does not make any difference whether a piece of the collection is considered valuable in the conventional sense of the word. For in this museum, the values of the individual objects only exist in the context which they constitute. Thus, most of the new acquisitions that enter the museum's stock are donations, often from visitors, who can immediately see whether the piece they want to donate would fit into one of the museum's contexts and could keep its ground there. This sometimes lengthy process often ends with a withdrawal of the respective piece. In other cases, the museum may want to acquire a certain object for its collection. The museum will do all in its power to be successful in this goal.

The Special Galleries In view of the manifold and contradictory interests within the art scene, the pressure exerted by art dealers and collectors, the art critics' and art historians' critique, the curators' demands and, last but not least, the art tourists' clamor, and the labor unions' and politicians' demands, one might wonder how such

a museum can be launched and established. Here, the museum which I have in mind makes use of a simple trick from the museum box: it gives these interests, requests, demands, pressures, and claims appropriate rooms for representation – and then integrates them in appropriate ways. Here, I can only list these special spaces in the museum: the check room for art theories; the lounge for art professors; the lobby for art dealers; the domed room for stylistic systems of order; the archives for museum theories; the school for curators; the room for curators and copyists; the media room; the writing room for art critics; the Valhalla for collectors; the reservoir for dead capital; the basement for installation artists; the kitchenette for the jobless attendants; the TV-studio for politicians concerned with culture and education; and the room, which can only be reached through the restaurant and the museum shop: the museum of museum labels.

Conclusion In a lecture given in Hagen early in 2001, Donald Preziosi precisely summed up my general demands for a museum, expressing precisely what I feel: “The museum (and its ancillary epistemological technologies such as history or art history) are heirs to an ancient European tradition of using things to think with; to reckon with; and of using them to fabricate and factualize the realities that in our modernity they so coyly and convincingly present themselves as simply re-presenting. Museums, in short, are modernity’s pragmatic artifice, and the active, mediating, enabling instrument of all that we have learned to desire we might become. It is time to begin to understand exactly what we see when we see ourselves seeing museums imagining us.”¹

Learning to understand what we see when we watch ourselves perceiving museums designing a picture of ourselves: that is the core of Preziosi’s statement. It sounds complicated and is, indeed, a complex thought model, though only new with regard to museums. With regard to the visual arts, it almost describes a standard experience. In whatever manner one perceives an artwork: watching it inevitably confronts one with such structures of perception and experience that it at least makes one aware of one thing: “You cannot take with your eyes without simultaneously giving something.”

This fundamental interrelation, which Georg Simmel observed with regard to the mutual perception of persons and which he described in his “Soziologie der Sinne” (Sociology of the Senses)², is *cum grano salis* also true of the perception of pictures and objects that are made for being seen. In order to be able to perceive such a painting or object, I have to watch it and expose myself to it, I must be open to it, surrender myself to it. I can only get hold of it by taking it in. Of course, the relationship between

person and picture will never lead to the vivid dialogical relationship which makes face to face perception something special and unique and which still is the ideal, though fleeting model of visual interaction. Yet by the example of the interrelationship of person and picture, the lively mutual perception of persons can be reconstructed and reflected — not only by means of paintings on the subject of interpersonal interaction, such as *Las Meninas* by Diego Velazquez. Because the most important factor in this interaction, namely the observers' principal willingness to devote themselves to the watched object while watching, is also a *conditio sine qua non* for dealing with non-representational art. My demand on a museum is to make this true interaction of observer and observed object the actual subject again — and in my opinion, newer museums, which have been changed into or were constructed as railroad stations for art and culture, cannot fulfill this function. In other words: In order to learn to understand what we see when we think about how we perceive museums which outline a picture of ourselves, we have to try to get back and re-establish something in museums, which is completely out of fashion: leisure — the basic prerequisite for aesthetic experience.

¹ Donald Preziosi, *Haunted by Things. Utopias and Their Consequences*. Lecture given at Hohenhof Hagen on March 3, 2001.

² Cf. Georg Simmel, "Soziologie der Sinne" (1907), in: G. Simmel, *Soziologische Ästhetik*, ed. by Klaus Lichtblau, Bodenheim 1998, p. 139.

Translated by Brigitte Kalthoff

From 1987 to 2005 Dr. Michael Fehr has been Director of Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen, Germany and is currently Director of the Institut für Kunst im Kontext at the Universität der Künste, Berlin.

Iwona Blazwick
Brushing Against the Grain of History

As soon as works of art enter a collection they become one episode in a larger narrative, organized and displayed in particular sequences, with a cast of characters and developments. This narrative eventually comes to represent a history. In the case of the modern museum, such as Museum of Modern Art (MoMA), New York; the Centre Pompidou, Paris; or the Tate Gallery, London, that history has become the story of modern art. And as the artist Daniel Buren has commented, it is “a history transformed by the institution into nature.” In fact, this seems to have been borne out by the reaction of some critics to the new display of the collection at Tate Modern, London. Some complain that the works have been curated — as if for the first time. As if, in fact, prior to this reconfiguration, works of art had arrived on the walls by some process of natural selection, in a preordained order.

The notion of creating master narratives has of course been thoroughly investigated by artists, critics, and historians for some time; the canon of art history and the museum’s relation to it has been debated in a wider theoretical context informed by semiology, Marxism, feminism, psychoanalysis, analytical philosophy, and the politics of identity. Most modern collections, which have asserted that aesthetic values and historical accounts are objective, autonomous, and universal, have been reappraised as subjective, contingent, and Western in their perspective.

As a new museum opening at the beginning of the twenty-first century, the Tate Modern has provided a unique opportunity to examine the conventions and assumptions surrounding the display of a collection, not just in terms of its organizational principles, but also in terms of the exhibition itself as a form of discourse.

The principles of organization which have come to dominate most modernist collections around the world were inspired by MoMA director Alfred H. Barr’s flow chart. Devised in 1936 to accompany the exhibition *Cubism and Abstract Art* at the Museum of Modern Art (MoMA) in New York, the chart does more than simply trace a chronology. Barr’s didactic diagram traces the styles and ‘isms’ that evolved as a succession

of European avant-garde movements tread an apparently inexorable path toward the point zero of the abstract monochrome.

In its neo-scientific style and authoritative clarity, the chart provided a paradigm for the understanding and display of modern and contemporary art that has dominated museum practice. Barr's assumption was that modern art develops in a series of self-determining advances toward a concentration of aesthetic experiences vested in form rather than context, isolated from the contingencies of the world. It is a system of categorization that is still used to delineate art into periods and movements, suggesting that individual practice can be encompassed in broad tendencies, which neatly begin and end, each in reaction to the last. This form of linear evolution cannot, however, account so neatly for individuals: for example, where would one situate Francis Bacon? Nor does it reflect synchronicity, such as the fact that Pablo Picasso and Andy Warhol were alive and active at the same time. It also excludes most art originating from beyond the NATO alliance countries, or art that adheres to pre-modernist traditions or radically challenges the modernist line. As art historian Linda Nochlin has commented, "we should not mistake chronology for history."

Another reason for us to explore alternatives to linear chronology was informed by the actual architecture of Bankside. The galleries dedicated to the collection at Bankside are arranged on two floors and organized into four architecturally coherent suites. The space has an incredible architectural vocabulary, which ranges from the autonomous purity of the white cube to sudden, exhilarating views across London. Both the complexity of the floor plan and the sheer size of each suite demanded a new approach. There was a strong possibility that visitors might choose to go to only one of the four suites. The view advocated by many voices throughout the consultation process was that each suite should offer some kind of rounded experience of the twentieth century, where a dialogue between the historic and the contemporary would be encountered. This suggested that we either adopt four parallel yet distinct chronologies, or adopt four themes that would be sufficiently flexible and provocative enough to include displays from throughout the century.

During the process of brainstorming and debate, key questions emerged. Working closely with curator Frances Morris, and with input from our education curator, Caro Howell, we came up with a number of alternative models, some of which I thought I would share with you — these are in the nature of laboratory experiments.

Art and Society If we were to stay within chronology, we asked whether it was possible to reconnect art with social and cultural history, grouping works of art according to the prevailing themes of the century. The advantage of this was that art would be

reconnected with the conditions of its production. The disadvantage was that it could be misinterpreted as merely a symptom of its time. Another question was how could we represent history on a global scale, particularly within the confines of the collection, with its primarily European and North American focus.

Defining Moments Art meets the world through various media: the exhibition, the publication, the manifesto. We explored the idea of plotting a chronology using a history of exhibitions as the framework. This model unites art, installation, and ideas, showing how contemporaries emerged and peer groups were formed, and how institutions play a part in shaping histories. But how could we re-stage exhibitions — and would this be meaningful to a broad, uninitiated public?

Geographies Inspired by the Centre Pompidou's *Paris–New York* (1977) and *Paris–Moscow* (1979) shows, we looked at art in relation to cities as international centers. There is a powerful relationship between Modernism, modernity, and the metropolis. Yet this arrangement not only highlighted the gaps in the collection, but was also likely to reinforce a hierarchy of the west and the rest.

Strategies of Making We invited a number of artists, curators, educators, and academics to join in the brainstorming and to respond to some of our ideas. Without exception, the invited artists opted for this approach. The idea of concentrating on process puts the viewer in a very tangible relation with the work of art, reiterating Lawrence Weiner's dictum, "learn to read art." However, we of course had to recognize that many artists can be categorized under all of these methodologies — and on a purely formal level, it was clear that whole sections might seem very homogenous.

These are just some of the many options we explored. And in a sense, all of them were somehow included in our final solution. Ultimately, we decided to focus on subject matter. We speculated as to whether form and content might fall into particulars, and found ourselves considering a form of classification that is almost as old as the making of art itself: the genre. Although formally defined as genres in the seventeenth century, certain types of subject matter have prevailed throughout Western art. Broadly speaking, for the purposes of this process, we have defined these as the still life, the landscape, the human figure (including portraiture and the nude), and the historic narrative or allegory. We considered the relevance of these typologies to the present day. Certainly, the supposed boundaries of conventional genres and the ways they are embedded in hierarchic social and political structures have inspired

artists to acts of transgression and departure. Yet, even taking into account the trajectory toward the autonomous work of art that underlines the modernist sensibility, it appeared that these subjects or forms were still valid. If, however, we identify another overwhelming tendency in modern or contemporary art as a move from illustration and metaphor toward material and subjective reality, then these categories themselves can be seen in terms of an expanded field. This is not to suggest an evolution, but a radical expansion in time and space. For landscape, therefore, one might read environment; for the nude, the body; for still life, real life; and for history, society.

Of course, these broad themes overlap. It is also clear that many artistic practices are relevant to more than one of these themes. They are not being imposed, however, as static, rigidly defining categories. Some artists may, over time, be shown in all four suites, reflecting both the broad resonance of their practice and the contingency of interpretation. The open-ended character of these thematic constructions in fact allows for an anthology of exhibition types: from the solo show, the focus on single work, or the analysis of one movement or medium, to the use of a theme to bring together artists from across the century.

I wanted to look in a little more detail at each theme and to pick out certain displays that illustrate a range of presentational strategies devised by Tate curators.

Landscape/Matter/Environment Landscape is a genre that primarily represents a rural or urban scene, which might be topographic, metaphoric, or sublime. But it might also encompass the creation of phenomenal environments of space, light, texture, and color. A map is a form of landscape, a diagrammatic system for containment, ownership, and territorial aggression. Mapping through walking brings out a performative approach. Artists have brought the actual substance of nature into the gallery, or have gone out to make work in and from the landscape, documenting their actions through photographs and texts. Scientific discoveries about the underlying patterns and structures in organisms have inspired new artistic languages. An exploration of growth and form as a means of attaining abstraction might feature here, as well as the notions of archaeology and geology, wherein the landscape becomes historic sediment, an analog for time. This genre, reconceived at Tate Modern as Landscape/Matter/Environment, also includes the zone of imaginary, uncanny dreamscapes, symbolic visualizations of anxiety and desire.

Still Life/Object/Real Life Still life was traditionally regarded as the most humble and conservative of genres. Over the last hundred years, however, it has become the focus of many of the most radical innovations in art. It is the ubiquity, and on one

level, the timelessness of foodstuffs and vessels that make them both immediate and economical for artists to work with, while, at the same time, they are capable of evoking a universal chord of recognition. Still Life/Object/Real Life shows the still life as a springboard for the sculptural analysis of idealized forms, or for optical adventures in color effects. In their deployment of the latest methods of production, design, and style, the works here might provide a picture of an era. For some artists, they represent a celebration of the everyday; for others, through their use of the aesthetically valid ready-made, the works are a rejection or a critique of consumer capitalism. Their forms can be both erotic and melancholic, as much signifiers of desire as intimations of mortality. As symbols of the process of labor, the utilitarian objects of the still life have also been deployed as the tools of revolution.

Nude/Action/Body The depiction of the human figure has and will remain a constant preoccupation in western art. In the modern period, however, it has been increasingly animated, ritualized, and deconstructed, as artists have made the body both subject and object. Within an overall framework titled *Nude/Action/Body*, the conventions of the nude as a means of exploring anatomy, movement, and formal composition within the hermetic space of the studio is juxtaposed with a range of works that rupture and fragment idealized beauty. Here, we encountered the body as a symbol for states of being, from alienation to abjection, from *jouissance* to mortality. The female body transforms: it is longer the passive muse, the object of the gaze, but instead asserts an active, subjective, politicized presence.

Artists use their own bodies they stage and record actions that test physical endurance or confront social taboos. The body in question might be an absent presence, signified only by traces; it might be that of the viewer. As the audience, we might find ourselves performing a work that demands our participation, so that meaning is generated as a result of our actions and perceptions.

History/Memory/Society The history painting, as contested a genre as the nude, is perhaps more difficult to define from a contemporary standpoint. Its conventions can, however, be considered a fundamental dynamic behind two prevailing tendencies in modern and contemporary art: autonomy and engagement. “The Painter of Modern Life” to use Baudelaire’s term, might be understood to depict history.

Together, history, memory, and society gather works that portray both the epic and the ordinary, precipitated not only by the great convulsions of our times — war, exile, and the ruthless pursuit of ideology — but also through acts celebrating systems of belief and the power of cultural icons. The rise of media and mass communication

might be seen as an undercurrent informing and shaping these representations. At the same time, this framework embraces both realist and abstract artists who have sought to change history itself by erasing what had gone before and creating a new present. Their utopian strategies included breaking down boundaries between form and function, offering a synthesis of fine art, product design, architecture, and graphics — the latter a potent medium in the circulation of ideas through the form of the manifesto. The call for revolution resonates here and might be encountered as protest or play.

The challenge for today's museum of art is twofold. Can we create the museum envisaged by artists, critics, and the range of communities that constitute our public — one that can, in the words of cultural historian Andreas Huyssen, “work with changes, refine its strategies of representation, and offer its spaces as sites of cultural contest”? Is it possible to create viewing conditions that reflect artistic intention, celebrate the aesthetic and intellectual achievement of those artists whose works are part of a national patrimony, and provide lucid and informative critical frameworks for their enjoyment and understanding? Over a five-year period at Tate Modern, we will see not one, but many stories of the twentieth and twenty-first centuries, understood through a shifting and multifaceted perspective. They will allow flexibility, dynamism, and a continued commitment to new scholarship and new ways of seeing and understanding the past in relation to the present.

Since 2001, Iwona Blazwick, former Head of Exhibitions and Display at Tate Modern, London, has been Director of Whitechapel Art Gallery, London.

Maria Lind
Exhibition overdose

When clients and building entrepreneurs contact the British architect Cedric Price to discuss a new building, he was likely to say, “Is it a building you need?” I would like to address a similar question to artists, curators, and others in the art world: Is it really more exhibitions that we need? Perhaps, in fact, we must begin to get used to doing without such art world staple goods and instead find and use other, both old and new, forms for working with and presenting contemporary art — forms that can also get engaged in cultural and political debates and that utilize art as a form of understanding in an intelligent and sensitive way. My question and the following thoughts on the matter are, of course, subjective and reflect my own background in northern Europe, and they are reiterations. Reiterations of what artists, curators, critics and others have said throughout the 20th century. Nevertheless I will repeat them, maybe a bit differently, and in the context of my work at Moderna Museet in Stockholm.

Contemporary art occupies a special place among human activities: in principle, it contains everything. In contemporary art, we find philosophy, politics, sociology, religion, psychology, aesthetics, music, literature, technology, science, etc. Like a sponge, art absorbs all this, works with it, and transforms it. A sampling method, which, of course, does not mean that everything exists in every work of art, but potentially within the “field” of art as a whole. Art is a specialized activity, oriented towards the creation of meaning, which at the same time permits it to borrow the attitude of the amateur: one dares to enter areas that one does not completely control and allows oneself to be smitten and inspired. Yet, something that can be said to contain everything is also an evasion or an escape — to be everything is also to be nothing, which then runs the risk of being meaningless. However, this is not the case with contemporary art as long as it is able to exist under the right conditions.

This might sound like the beginning of an attempt — in the name of the all-encompassing character of art — to assert its supremacy or sovereignty. Instead, I would like to speculate on what this radical heterogeneity can mean in our work as curators, and

not least, with regard to the institutions whose area of responsibility is contemporary art. For instance, it is easy to forget that the exhibition is a very specific form for presentation of art, a form that in part has developed from the commercial and political launching of various products at world fairs. It goes together with an industrial paradigm and is still routinely repeated, even when it is directly unsuitable for the art in question. There is no doubt that art institutions need to change this pattern, at a time when the rest of society is being increasingly incorporated in an information and knowledge paradigm.

A sympathetic and, I think, very useful attitude is to learn from artists and from art itself how art functions. Artists like Marcel Duchamp, Joseph Beuys, and Marcel Broodthaers have not only commented upon art institutions in their work but have also made them the object of their interest, their theme. Although this approach has historically been important for the development of curating, we seem to overlook all too often the vital discussion, which is anchored in art and in artists' experiences. This is something that Alexander Dorner, among others, was already on to in the 1920s, when he invited both Theo van Doesburg and El Lissitzky to work with the collection and presentation of art institutions at the Landesmuseum in Hanover. Dorner propagated an "active museum" that takes on art: if it "wishes to survive, it must become a new kind of creative process. From the very beginning it must start living in contact with and as part of active life." This is a very idealistic and somewhat naive attitude, but it is worth considering, not the least in relation to the art practice over the last 10 years.

During the 1990s, there have been various attempts to challenge the white cube, to transform art exhibition spaces into something other than rigid and sometimes authoritarian show places, something beyond a "showroom". Inspired by club culture and bar atmospheres, these spaces have been turned into, among other things, places for "hanging out" — not dramatic, but relaxing milieus — but also they have become sewing workshops, tattoo studios, dating agencies, etc. In many ways, they are a contemporary variant of an idea held by the former head of the Moderna Museet, Pontus Hultén, who saw "the art museum as a living room"; that is, something domestic and welcoming, and entertaining as well.

In 1968, this "living room" was temporarily converted into a gigantic playground for children (adults had to wait outside of the sea of foam rubber and the closet filled with dress up clothes) in the critical utopian project *The Model*, where the artist Palle Nielsen and his collaborators — activists — aimed at creating a free space as a model for how free human beings are created. It was a 1960s protest against a society in which commercial values and efficiency were held higher in esteem than fantasy and

playfulness. The idea of allowing art be made or constructed entirely at Moderna Museet already existed in the beginning of the 1960s. In 1966 *She*, a huge sculpture by Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, and P. O. Ultvedt was created. One could enter the sculpture via its vagina, and inside there was a cinema and a bar. This very remarkable and remarked upon environment was so large that it could not be removed from the museum after the end of the exhibition, but rather had to be scrapped.

During Hultén's period of leadership, the art stayed indoors, behind the walls of the museum, although much of it openly related to the surrounding reality. Nevertheless, the activist and curator Pär Stolpe did establish "Fialalen", a small appendix to the museum, on the island of Skeppsholmen, which was used for smaller exhibitions and hosted plenty of discussions from 1971 to 1973. Significantly enough, however, these activities have never been incorporated into the "official canon" of Moderna Museet.

Since the mid-1960s, artists like Robert Smithson, Hans Haacke, Fred Wilson, and Andrea Fraser have criticized institutions and their relationship to the world at large, their financing systems, power structures, principles of presentation, and manner of communicating; through their criticism, these artists have then influenced art institutions. While their criticism was negative in many ways, pointing out and elaborating on the bad state of affairs, today there is a type of art, which may be described as "constructive institutional criticism". It is based on an interest in how organizations and places are structured and coded, and it is only possible when negative criticism has broken the ice and identified the problem. However, the constructive institutional criticism is no less critical.

Artists like Michael Elmgreen and Ingar Dragset, Liam Gillick, Apolonija Šušteršič, and Rirkrit Tiravanija have started a critical dialogue with institutions, suggesting changes – and sometimes also improvements – for how things should function. Their method is "context sensitivity" rather than the older "site-specificity"; a term that connects artwork too closely with a given physical space and a narrow academic discourse. Nevertheless, to be context-sensitive does not necessarily mean trying to fit as smoothly as possible into a given context, as in certain post-modern architecture, but rather means "twisting" the situation. The status quo is neither taken for granted nor accepted unchallenged. Their work often takes the form of models and proposals and moves between the institution, the building, and contexts beyond.

On invitation from Moderna Museet, Apolonija Šušteršič created a work in the winter of 1999, which exemplifies what I mean. The work functioned as a literal addition to Moderna Museet's program, which included, for example, guided tours, a workshop, film and video screenings, and lectures. She looked at how art museums

function today, both economically and artistically, and with respect to their organization. She also took the dark northern winter and its psychological effects into consideration when she converted a former assembly hall into a room for light therapy. Visitors could get free treatment lasting from 15 minutes to 3 hours. The hall, where the hosts and hostesses received the public, had been painted white and equipped with special lighting, with benches designed by the artist and a mini-library with literature on light in art and architecture on one side and contemporary museology on the other.

The lack of light in the winter in the north is obvious, not only to visitors from more southern latitudes but also for northern residents. Light therapy has become an increasingly common treatment for SAD (Seasonal Affective Disorder), or “winter depression.” One cannot only find this treatment in hospitals, but also in shopping centers, and it is part of a lifestyle in which we seek happiness through artificial means, a kind of prosthesis for our lives. When Apolonija Šušteršič chose to set up her light therapy under the auspices of Moderna Museet, it was like a comment on museums’ activities in general: that is, that a museum’s program activities — including restaurants and shops — are at least as important as its collections and exhibitions. Up to 60% of the space available in contemporary museums is used for things other than collections and exhibitions. Nor was her project extraneous to Moderna Museet’s new building and current discussions on what is required in order to best experience or participate in art, not the least with regard to the lighting conditions. In addition, this potentially beneficial therapy, which is truly healthy, may be seen as an extension of art’s traditional role of being useful, salutary, and edifying.

From such artists we can learn to question and speculate on how we can work with contemporary art and institutions. When art moves beyond the white cube and out into the surrounding reality in tandem with the classic, studio-based methods, when it is produced on site with the help of other professionals, and is based on communication and the spreading of information, then art institutions should listen and learn. *The Model* is an early example of how a bit of “reality,” an activity and a process, can be moved into an institution. Together with *She*, it is also an early example of how an institution can contribute to the creation of new work instead of only reflecting what already exists. Yet the flow must also go in the other direction: institutions must be able to initiate and run art projects that take place outside their walls. Not to be misunderstood, I mean that in addition to being an exhibition space — for they should not stop being that — art institutions can and should be production sites, distribution systems, and discussion platforms. What we need is exactly such diversity.

Apolonija Šušteršič’s *Light Therapy* was a so-called Moderna Museet Projekt. The

Moderna Museet Projekt is now commencing its fourth year as a new activity of the museum, although there have been forerunners, as I have mentioned. Since it was started, 24 young artists from various parts of the world have been given opportunities to create new work, either for the intimate but temporary project space in the old Vicarage near the main entrance of the museum, or for other places in Stockholm. Some artists have chosen to work in completely different contexts.

With the Moderna Museet Projekt, Moderna Museet can both play follow-the-leader with art and still also function as a kind of midwife. Instead of forcing art into the museum, the museum adapts itself to the art. When a significant portion of contemporary art seeks out places beyond the institution walls, out into everyday life, then the museum follows along and tries to create the best possible circumstances for the arrival of a new work. This is particularly important when much of this art is difficult or impossible to sell, but at the same time, requires a certain investment in order to be created at all.

Elin Wikström has been known since the mid-1990s for staging social situations, where the central focus is on people and how they interact with and against each other. Creation of art objects has been passed by in favor of these “activated situations,” as she herself calls them. You may remember her project *Returnity* from *Skulptur Projekte Münster, 1997*, on the promenade for people learning how to use bikes which move backwards as you pedal forwards. Her work, *the need to be free* took place in a shopping center in Dundee in Scotland in November 2000 and was the result of cooperation between Moderna Museet Projekt and Dundee Contemporary Art Center. Dundee is a former industrial city, which is being refurbished by the British authorities, and the renewal area includes the art center, Dundee Contemporary Art, and the Overgate Shopping Center. The latter is a completely private commercial building, erected on what was previously a public square in front of a church.

Together with an assistant, Elin Wikström made a “road movie” on foot by constantly going up and down the shopping center’s escalator during opening hours for two weeks. Questions concerning “following the stream,” the force of habit, and economic as well as human currents are prompted by this “road movie,” which has its own “funkadelic” soundtrack, a remix of George Benson’s “Free Your Mind (And Your Ass Will Follow),” with additional sounds from bagpipes and the escalator. The “journey” was documented on video and immediately after each spell on the escalator, it was shown on a monitor in a staircase at Dundee Contemporary Art.

Elin Wikström’s art often takes place in the middle of reality and aims at being part of that reality. She arranges psychosocial and epistemological experiments, in which both she herself and others participate. There is a clear element of anarchis-

tic questioning in her work, a criticism of received ideas and ways of working. For example, in 1993 she spent three weeks in bed in a neighborhood shop. Called *What would happen if everybody did this?* it was her contribution to a group show, *ICA Malmborgs* in Malmö, Sweden. During the exhibition, she lay in a bed in the middle of all the merchandise and customers in a small grocery store. This (for her) restful passivity became a protest against society's demands for order, rationality, and utilitarian thought. Daydreams replaced efficiency in a very concrete way. In *the need to be free* we encounter a similar media jamming, or rather, space jamming. To ride up and down on a shopping center escalator is one of the few activities in the building that does not involve consumption, and in response to questions by patrons, the artist and her assistants answered that they had chosen to take their vacation on the escalator. This monotonous and strictly regulated act caused one to think about freedom, one's own choices, and others' expectations.

The crisis of public space is at the core of Elin Wikström's *the need to be free*, as are the expectations and demands that this type of art is asking of art institutions. According to the Brazilian law professor and social activist, Roberto Mangabeira Unger, public institutions in general are in a crisis in the western world. They are at an impasse which stretches far not only into societies dominated by neo-liberal ideology but also those ruled by a Social Democratic system. In both cases, institutions have lost power for economic – but also ideological – reasons. In fact, all we need to do is look around in our immediate environment in order to find the same thing: art institutions are in a quandary and suffer from identity problems. Economic pressures lead to chasing after patronage, and prestige and old routines lead to stagnation and defensiveness.

If they are to avoid this impasse, institutions must open up, according to Roberto Mangabeira Unger. They must create and participate in networks, actively challenge and question themselves and, in doing so, develop the potential of democracy. In his book *Democracy Realized: The Progressive Alternative* (1998), Unger uses expressions like "institutional innovation" and "institutional experimentalism" to describe the need for changes in state institutions. The question I would like to pose is how we can instigate such institutional experimentalism in our art contexts. Another inspiring example for me personally was the ambitious piece, *Absolut Stockholm*, by the Dutch artists Liesbeth Bik and Jos van der Pol. They created a new work for Moderna Museet Projekt that linked together and simultaneously questioned historical function and contemporary utility in relation to the Swedish (Social Democratic) so-called "peoples' home" and its ideological legacy. *Absolut Stockholm* consisted of an installation in the old Vicarage based on IKEA's and Absolut Vodka's advertising campaign

at the beginning of the year, which had billboards furnished with real IKEA furniture, placed in a bottle formation high over the streets of New York. This cooperation between these two global players, both from Sweden, is somewhat unexpected as they represent two different sides of 20th century Sweden. On the one hand, there is the “good” or “bad” business, depending on your political views, a private company that delivers quality design at reasonable prices that anyone can afford, and on the other, the “good” or “bad”; a state-owned company which, with a heavy portion of double standards, earns enormous profits internationally, but is based in a country with a strictly regulated alcohol policy and a complicated and intractable world conscience. The function of the billboard was replaced in the vicarage by another function: as a model to test advertising against reality.

Different forms of cooperation and exchange are an important part of Liesbeth Bik and Jos van der Pol’s art, and the second part of the project took place in a number of buildings in central Stockholm and the suburbs that are affiliated with the “people’s home”. The artists arranged a series of events in these venues — for instance, discussions, lectures and debates — about how utopian ideals are adapted to reality and the consequences of this for people who live and work in these places. These events were all surprisingly well attended, which indicates that there was a need to discuss exactly these questions, to be a pilgrim not only in one’s own city but also in one’s immediate past. One of the buildings visited and institutions discussed was Moderna Museet, itself a product of that period.

However, the sought-after transformation of institutions cannot be achieved without the kind of context sensitivity shown by art in relationship both to itself and to the general social and cultural climate. The same thoroughness and care that is applied to the compilation and installation of, for example, an exhibition of paintings — taking into consideration the color of the walls, lighting, distance between the pictures, etc. — is also required here. However, it is a question of a choice of form, place, and time how long something should go on, how it should be conveyed, and what budget it requires (it is high time to make exhibition fees obligatory!). The contexts created over time, sometimes even in different places, become increasingly important. The difficulties, for instance, in getting “hang-out” areas to function in institutions are connected precisely to this aspect: blunt and clumsy tools have been used, and no one has devoted sufficient attention to the own logic of the art in question, but instead placed it in an already existing exhibition pattern.

To change this, institutions’ bureaucracies must be radically reformed and integrated into our information society, with its relative mobility and network structures. They must abandon the hierarchical and rigid industrial paradigms which most of

them in their capacity as state and/or municipal agencies adhere to today. We must say no to the seeming advantages of large-scale production and assembly line principles. We are not space filling agents! Although some methods of management culture can be useful in art institution contexts, too many or too much is hazardous, as well. The heralded investments in IT within institutions are commendable, but at best they can only alter things on the surface rather than structurally, in depth.

Last December, the fourth issue of the “old-fashioned paper magazine”, *regina* was published in Stockholm. The artist Regina Möller’s Moderna Museet Projekt, *regina*, is a mixture of ladies fashion magazine and lifestyle publication, and like them, *regina* contains texts on fashion, food recipes, interviews, travel articles, gardening tips, etc., but unlike the producers of most ladies fashion magazines and lifestyle magazines, the artist doesn’t accept the mass cultural definition of what is important and interesting. Everyday life in a broad sense is taken seriously. In *regina* everything has a sting, often feminist, and reflects the artist’s own interests: animals, for instance. In addition to bearing her name, Regina Möller herself is always on the cover, visibly older for each issue. The character “Regina” that shines through is consciously moving between reality and fiction.

Each edition of *regina* relates to the context where it is published. The Swedish issue has the headline “her-stories” and its point of departure is how different generations of women live and work, as viewed from the artist’s German “outsider” perspective. Cecilia Garne writes about how the women behind the label “Mah-Jong” clothed a revolution and what has happened to their visions today. “Bric-a-Brac,” which designs clothes for both women and men, is presented in words and pictures, as are the androgynous and textile-conscious collections by Swedish-Turkish designer, Senem Yazan. Pernilla Josefsson talks about three sisters giving birth, who recently all had children in three different ways. In another discussion, three Swedish girls—two native Swedes and one immigrant—talk to their teacher about how it is to be a young woman in Sweden today and about their views on the teaching of women’s issues and gender politics in high school. *regina* also met: Hans Ytterberg, head of the newly established office of the HomO (Ombudsman against discrimination due to sexual orientation); Birgitta, a mother infected with HIV; Tina Hellberg, a food stylist; and Michael Hancock, who writes soap operas. Under the heading ‘travel’, readers can acquaint themselves with the charismatic and widely traveled 84-year-old Maj Grönqvist who has recently written a second-year university research paper in ethnology on the Eriksdal area of Stockholm, and who definitely hasn’t stopped traveling!

Regina Möller is interested in the complex connections between information and

communication structures on the one hand, and how much latitude the individual has to act, on the other. What is “natural” about our habits and behavior? She focuses upon the female-coded and dominated areas of life, for example, the home, clothes, sewing, office work, and recycling. Since the beginning of the 1990s, Regina Möller has critically examined how clothes in particular function as models for identification. Within the framework of her label, “Embodiment”, she has created a collection of alternative clothes that consist of re-sewn second-hand garments. She has also produced fashion reports with these clothes, but in unusual milieus where parallels are drawn between potted plants and women’s presumed “naturalness”. Identity is one of the central questions in her art and she has placed special emphasis on the role that biography – factual as well as fictional – plays in the formation of our subjectivity.

Regina Möller’s work reflects and challenges not only the traditional means of artistic expression but also how it is created and presented. For her, art institutions function very literally as both production sites and distribution channels. In the case of the magazine, *regina*, the first issue appearing in 1994 at Künstlerhaus Stuttgart, thousands of copies were distributed in Sweden and abroad, and they landed in people’s handbags, on their night tables, and in their magazine racks. In Sweden, *regina* was available for three months at 12 different newsagents around the country, as well as in some ten art institutions.

With their work and in their attitudes, Apolonija Šušteršič, Elin Wikström, Liesbeth Bik & Jos van der Pol, and Regina Möller have all influenced the critical discussion not only concerning the role of institutions, but also concerning the function of art. They indicate that both art and its institutions could occupy a special position in the debate: art as an intellectual and emotional laboratory, where different types of critical reflection are given space – perhaps now more than ever before – and the institution as a public space with room for recreation and instruction, reflection and questioning, where art is allowed to exist on its own terms. We are not in a post-institutional era but rather at a point where the institutions have to be reinvented, not discarded.

At a time of stress and time pressure, places where the pace is calmer, where one can even enjoy the slowness and continuity for which museums are often derided, where one can build relations over time, also become interesting. It is essential that this is real and not virtual space: the more we socialize, the greater is the need for concrete meetings in definite places. In a not too distant future television and the internet will probably not be able to retain people’s attention in the way they do today, and then this need will increase. There is no doubt that we will need that build-

ing that Cedric Price was uncertain about, not as a permanent safe, solely designed for exhibitions, but as a flexible structure. It will serve as a power station for diverse forms of contemporary art, modeled after their modus, which allows constant interplay between the institutional platform and what surrounds it, a movement in and out and in again. Such an institution may very well soon be one of the few public spaces left.

Since 2005, Maria Lind has been Director of IASPIS (International Artist Studio Programme in Sweden), Stockholm. She was Director of Kunstverein München, Munich (2002–2004) and curator at Moderna Museet in Stockholm (1997–2001).

Ami Barak
Collecting for Whom for What?

Le Fonds régional d'art contemporain de Languedoc-Roussillon is a public art collection supported by both the central French and regional governments, in a region of France where contemporary art has never been at the top of the list, as far as cultural interest is concerned. This collection already existed when I arrived in Montpellier, the capital of the region since 1982. At the beginning I was very skeptical about the whole context, because the collection seemed to me very modest, and I think this perception was accurate. So the question was, in a nutshell, how do we improve the collection. This led to the broader question of what is a good collection.

There are two ways to answer those questions. In both cases, common sense comes into play. First, we could say a good collection is one that is appreciated by the public. If you have a large public, you obviously have a good collection. I don't think it works like this for contemporary art. We know very well that contemporary art is not a consensual field. The initiated public is not large. It is a good public, but not large. The relationship between artists and the public is not an easy one, either.

I do not want to teach a lesson. I can only speak about my experience in collecting and the questions I've been settling since the beginning. A collection is, according to the dictionary definition, a question of choice. At once, this eliminates any neutrality. One cannot devise purchase policies and aspire to an objective, historic, aesthetic and ideological distance. The history of collections seems to me more the history of the collectors — whether private or public — than the history of an institution from a Hegelian point of view. It seems to me that, today, it is generally admitted that any institution dedicated to the promotion and support of contemporary art gives itself no limits or temporal constraints in collecting. The institution is today obliged to react in real time — online, I would say. It punishes itself if it allows events and positions to pass by, which will have a select place in the art history of the future. The institution is, at the same time, the only one that has the means and authority to reconsider the works and artists that might have been overlooked during their first show.

History is spelled in the present, but is constantly being rewritten. The twentieth century saw the paths of art branch off. On the one hand, one notices the durability of the Cézanne tradition, whose program prefers formal developments, and, on the other hand, we saw the Duchamp tradition spread, even play the main role — or a radical role, if you prefer. To the means of expression, two very important parameters should be added. One is that of the attitude, and the other, that of the event: meaning, the attitude of the artist, of course, and the event as an institutional warning. This side of contemporary art continues to inspire strong debates. Nevertheless, these principles were adopted in their entirety by the institution, which has constantly defended them and even established the theories behind them?

In the relationship between art and the institution, or the artist and the institution, none of the most radical gestures can flee any longer to one or other of the institutions, depending upon their degree of vigilance. But to be radical also means to be initiated, and the general public is not. This public is even disturbed by the radical aspects of contemporary art. So, to the question of whether a good collection is one that is appreciated by a broad public, I would answer no. To the question of whether a good collection is one that is appreciated by specialists first and last (but not least), I would answer yes. The public will follow some time later — several years later, probably.

When people ask me which principles are behind the choices made by the purchasing committee, I always answer that our ambition is to purchase artworks of top and possibly exceptional quality, made by special personalities. Naturally, this type of answer is not very clear, since the question of criteria is still unanswered. But in fact, criteria, of course, exist. They all have the same aim: to locate the exception, the artwork that might possibly take a singular, particular place in the future history of the present. Yet, we take into account its relation to the present time, too. The artwork has to work with the present, the here and now; it must be open-minded and an opening onto the world.

A piece purchased due to its lasting significance constitutes a work, but it does not make a collection. The collection locks up the piece in a type of cumulative logic, but once the work has been shown, it has to prove why it was purchased, answer the question of why it was suitable.

So an exhibition can be the second aspect of a good collection. Having some highlights in a permanent display can meet the needs of the public. I am talking about art objects in the conventional sense: painting, sculpture, photography — even video and film. But the problem is that times have changed. More and more, we realize that we often deal with almost nothing visible. With works whose process is the most impor-

tant thing, with performances, with virtual and relational aesthetics, what we have in the collection are documents: mere evidence, or, in legal terms, exhibits. In terms of impact, the status of those objects is different than that of the classical art works. I don't think we can turn this kind of object into a fetish.

I'm going to open some brackets, if I may. We are stating the fact that the concept of democracy in art and culture nowadays is accompanied by a serious misunderstanding. The global public considers culture as a form of entertainment. Apparently, it works quite well for the classical modern. Guggenheim is a perfect case. But it cannot work for contemporary art. We have to make quite clear that before it achieves a mass impact, art needs a stage of research — basic research, like in a laboratory. And, of course, in this case, the public is limited. However, this doesn't mean that, in sociological terms, this restricted public is not a good, interesting public.

This type of situation is easier to manage when we are dealing with a private collection. A private collector does not owe anybody an explanation for his passion or hobby. It is much more difficult to make the financial supporters of a public collection understand that there is, of necessity, a dimension of investment in the status of a public institution, the fruits of which are to be picked later. It is hard to compete with the example set by show business, where the return on investment is instant. The only possibility that we have is to supply a few words on the principles of marketing — a word that some of my colleagues in the audience find disgusting. But I would say, to quote Monsieur Jourdain in Molière's *Bourgeois gentilhomme*: We all speak in prose without knowing it.

Ami Barak is Head of the Art Department of the City of Paris (Département de l'Art dans la ville de la Mairie de Paris). He was Director of Fonds régional d'art contemporain (FRAC) du Languedoc-Roussillon, Montpellier (1993–2002).

Sonntag, 27. Mai 2001

Paolo Falcone

Hans Ulrich Obrist

Markus Müller

Dirk Snauwaert

Jean-Hubert Martin

Kasper König

Die Sache ist, der Kampf ist noch nicht verloren. Einige von uns müssen sich an die eigene Nase fassen, was mit den Museen passiert. Wie leichtfertig kann man Dinge anstiften, um missverstanden zu werden.

Kasper König

**Das Mikromuseum für zeitgenössische
Kunst und Kultur in Palermo**
Paolo Falcone

Dem Konzept des Mikromuseums in Palermo liegt die Erkenntnis zugrunde, dass es in Sizilien notwendig ist, eine offene Kulturdebatte über zeitgenössische Kunst zu erhalten und weiter zu treiben. Dieses Konzept entwickelte sich aus dialektischen Diskussionen zwischen verschiedenen Künstlern, Architekten und Intellektuellen. Gemeinsam analysierten wir grundlegende Konzepte und Strategien für einen Raum, in dem zeitgenössische Kunst nicht nur ausgestellt, sondern produziert und zusammen mit anderen gegenwärtigen kulturellen Ausdrucksformen wie Musik oder Theater aufgeführt werden kann – und dies auf kleinstem Raum.

Das Mikromuseum ist auch als deutliche Antwort auf das politische System in Italien gedacht. Es ist hier kein leichtes Unterfangen, Kunst zu machen, gleichzeitig ist es schwierig, zur herrschenden politischen Klasse ein gutes Verhältnis zu pflegen. Ich bin schon des öfteren von der städtischen Verwaltung gebeten worden, als freischaffender Kurator Projekte zu betreuen: Meine Erfahrungen mit dem städtischen Kulturamt entwickelten sich zu einem wahren Alptraum.

1996, unter Leoluca Orlando, dem Bürgermeister von Palermo, bat mich das städtische Kulturamt, an der Initiierung einer neuen Kulturdebatte mitzuwirken, im Rahmen derer Ausstellungen und neue Projekte von internationalen Künstlern und palermitanischen Fotografen realisiert werden sollten. Zu jener Zeit waren Orlando und sein Stadtrat keine typischen Vertreter von Lokalpolitik. Es gelang ihnen, die Stadt aus der Landespolitik herauszuhalten und sie nicht zum Spiegelbild der nationalen Parteienlandschaft werden zu lassen. Daher machte ich einige Vorschläge und entwickelte neue Projekte für die Cantieri Culturali alla Zisa, die Kulturwerft Zisa.

Die Cantieri Culturali alla Zisa stellten für die Stadt die erste wirkliche Chance dar: Orlando erwarb das ehemalige Industriegelände und machte den Komplex zum ersten Ort zeitgenössischer Kultur in Palermo. Das war nicht leicht zu bewerkstelligen. Die Restaurierung des riesigen, seit Jahren stillgelegten Geländes musste parallel zur

Durchführung der ersten Programme verlaufen. Leoluca Orlando's Vorstellung war es, große Summen in Kultur zu investieren, als einziger Möglichkeit der Schaffung einer Alternative zur Mafiakultur, die viele Gesellschaftsgruppen Siziliens dominiert.

Jahrelang hatten wir in einer Art institutionalisierter Kulturwüste gelebt, weil es keine Politiker gab, die bereit waren, Mittel für Kunst auszugeben. Als die Stadt nun die Cantieri Culturali alla Zisa eröffnete, stellte ich mir die Frage: „Welche Rolle kann ein Raum für zeitgenössische Kunst in Palermo spielen, und inwiefern reflektiert er das politische System?“ Aus diesem Grund thematisierte meine erste Ausstellung die offizielle Eröffnung der Cantieri. Gezeigt wurden Langlands & Bell, zwei britische Künstler, die in ihrer Poesie die Rolle von Architektur als Spiegel der Gesellschaft, von Kultur und Politik analysieren und damit das philosophische Konzept des öffentlichen Raumes als Machtraum umsetzen.

Anfangs ging es uns darum, zu analysieren, welche Rolle die neue Struktur der Cantieri spielen sollte, ob sie mehr ein Raum für Kultur und Kunst oder ein Platz für politische Spielchen und kulturelle Manipulation waren.

Die Cantieri waren ein Komplex von 55.000 m², der dreizehn Pavillons umfasste, in denen Projekte mit zeitgenössischer Kunst, Theater, Tanz und vieles mehr stattfanden. Nach den ersten drei Jahren hatte sich eine rege Aktivität etabliert. Weltweites Aufsehen erregten wir mit Ausstellungen von Richard Long, Carsten Höller, Rosemarie Trockel, Ilya Kabakov und anderen. In vielen Zeitschriften war von der „Renaissance von Palermo“ die Rede, was die Stadtverwaltung dazu nutzte, das Stadtbild zu säubern. Für uns bestand der Nutzen der Cantieri aber nicht nur in ihrer Verbindung zur Kunst, sondern auch in der Etablierung einer stabilen Struktur, die, unabhängig von politischen Umschwüngen, kulturelle Sicherheit garantieren konnte. Als wir der Stadtverwaltung vorschlugen, eine Struktur mit festen Mitarbeitern einzurichten, stießen wir auf eine starke politische Opposition; und gerade als wir anfangen, einige wichtige Punkte zu klären, traten Leoluca Orlando und sein Kulturrat zurück. Die neu gewählten Stadträte waren keine Fachleute mehr, sondern Parteigenossen, deren erste Handlung das politisch motivierte Streichen aller meiner geplanten Programme war.

Das war Ende 2000. Zur selben Zeit lud die Stadt Palermo die Vereinten Nationen zu einem Symposium in die Cantieri ein, wofür große Teile der Ausstellungsfläche in eine Art Konferenzzentrum verwandelt wurden. Als Reaktion darauf beschlossen eine Gruppe von Künstlern, Musikern, Fotografen, Philosophen, Intellektuellen und Architekten und ich, das Mikromuseum zu eröffnen – einen sehr kleinen Raum, kleiner als 20 m², einen Konzeptraum, in dem echte Debatten über zeitgenössische Kultur auf gänzlich private Weise geführt werden können und in dem durch speziell

für diesen geschaffene Projekte und, durch Umgehung der Traditionen institutioneller Museen, die Beziehung zwischen Kunstwerk und Raum neu ausgelotet werden kann. Das erste „Museum“ für zeitgenössische Kunst in Palermo.

Das Mikromuseum soll auch ein Prototyp eines neuen Museumskonzepts darstellen. Die zeitgenössische Entwicklung der letzten Jahre bestand in dem Bau großer Kunst- und Kulturkathedralen. Auf 20 m² verwenden wir die Strategien eines typischen Museums, doch konzentrieren uns auf das eigentliche Konzept. Das Mikromuseum ermöglicht einen neuen Blickwinkel, für den „Museum“ nicht nur „Raum zur Ausstellung von Objekten“ bedeutet, sondern als ein Medium einzig auf die Philosophie der Schaffung neuer Kunst ausgerichtet ist. Indem diese Art von Raum hergestellt wird, werden sehr flexible Strukturen geschaffen, ein dynamischer Raum, der kein großes Budget benötigt. Viele der Projekte sind zwar kostspielig, doch nichts im Vergleich zu den üblichen Großproduktionen anderer Institutionen.

Für mich, der daran gewöhnt war, auf 55.000 m² zu arbeiten, ist es eine phantastische Sache, mit weniger als 20 m² zu planen. Das hat meinen Blickwinkel wirklich verändert. Endlich gibt es einen Raum, in dem wir unbehelligt von Politik und deren Logik arbeiten können, und in dem wir weder finanziell von einer völlig unberechenbaren öffentlichen Verwaltung abhängig sind, noch irgendwelche Kompromisse eingehen müssen.

Die Politik des Mikromuseums besteht in seiner vollständigen Unabhängigkeit. Wir erhalten Gelder von privaten Sponsoren wie Planeta, dem besten Weinproduzenten Siziliens, von einer Gruppe internationaler Mäzene und von lokalen Privat Spendern. Mit ihnen unterhalten wir eine Art Forum, in dem wir über die Entwicklung des Museums, sein Programm und natürlich die Entwicklung zeitgenössischer Kunst reden. Es gibt auch einige Sammler, die einzelne Ausstellungen finanzieren. Zusätzlich haben wir begonnen, nach und nach aus unseren Ausstellungen heraus eine sehr kleine Sammlung anzulegen.

Eine meiner ersten Aufgaben bestand darin, ein Netzwerk von internationalen Künstlern, Kuratoren und anderen aufzubauen, um mit ihnen eine Debatte über die Rolle von Kuratoren in der heutigen Zeit zu eröffnen, eine Debatte darüber, was Künstler von uns erwarten sowie über die Theorien, welchen wir bei der Herstellung neuer Kunst folgen. In einem nächsten Schritt sollen weitere mit dem Mikromuseum verbundene Räume entstehen, in denen unsere Ausstellungen und unsere Sammlung einziehen und leben können. Ein zweiter, ebenfalls 20 m² großer Raum soll bald eröffnet werden; er wird gemeinsam von einem Architekten und einem Künstler entworfen und gebaut.

Die Herausforderung ist, überall dort, wo es politische Schwierigkeiten für die

Verbreitung von Kultur gibt, Ausstellungsräume einzurichten. Und nicht nur dort. Es kommt nicht darauf an, welche Dimensionen der Raum bietet, sondern was in ihm entsteht, welches Œuvre neue Entwicklungen der Sprache und der Erforschung neuer dialektischer und konzeptueller Felder repräsentiert und dabei versucht, neue Theorien und neue Praktiken zu entdecken oder zu stärken, die sich in die Kulturdebatte einschreiben. Da wir auf das ausgerichtet sind, was heute im lokalen und im internationalen Kontext vor sich geht, versuchen wir auch im Blick zu behalten, wohin das andauernde Kulturwachstum führt.

Aus dem Englischen übersetzt von Andrea Kirchhartz

Paolo Falcone ist Direktor des Mikromuseums für zeitgenössische Kunst und Kultur in Palermo.

Kasper König Danke Paolo. Wir werden heute bestimmt noch häufig zwischen Mikro- und Makrostruktur hin und her wechseln. Meine Assoziation, warum Susanne Gaensheimer und Klaus Bußmann uns eingeladen und für zwei Tage zusammen gebracht haben, hängt mit der besonderen Situation in Münster zusammen, über die wir, glaube ich, nicht zu reden brauchen. Viele der vorgebrachten Ideen verweisen auf die Möglichkeiten zur Veränderung der Situation hier. So werden die Gedanken von „mikro“ und „makro“ heute sicherlich noch ein häufiges Thema sein. (...)

Vermutlich ist die gegenwärtige Situation der Medienkontrolle in Italien, verglichen mit der spezifischen Situation in Palermo, etwas entspannter. Das könnte auch eine Art Guggenheim-Effekt bewirken. Ich meine dies nicht einfach nur polemisch betrachtet, sondern auch als wirklichen Vorteil. Berlusconi ist nicht nur ein spezifisches italienisches Problem, sondern momentan eine generelles Phänomen.

Paolo Falcone Jede Krise birgt auch die Chance zur Kreativität. Die Arbeit in Sizilien war schwierig, aber was die Kultur angeht, ist Palermo einer der bedeutendsten Orte in Italien. Die Bevölkerung will und muss wissen, was es an zeitgenössischer Kunst und Kultur gibt. Je ungewisser die Finanzierung durch die öffentliche Hand ist, desto größer ist das Potenzial, völlig unabhängig arbeiten zu können. Das Problem, dem zeitgenössische Künstler heute gegenüberstehen, ist, dass es in Italien keine produktiven Strukturen gibt. Ein Großteil der Künstler, wie z.B. Maurizio Cattelan, lebt in Los Angeles oder New York, weil sie dort bessere Arbeitsbedingungen haben. Deshalb ist der Kuratoren- und Freundeskreis entstanden, um darüber Informationen auszutauschen.

König Haben Cattelans Großevents mit der Arbeit des Mikromuseums zu tun?

Falcone Nein, sie sind in gewisser Weise eine Art Kommentar.

König Der Künstler Maurizio Cattelan hatte einige der üblichen Leute aus der hermetischen Kunstwelt eingeladen, von der Biennale in Venedig aus nach Sizilien zu fliegen, um dort den Schriftzug „Hollywood“, der Gegenstand zahlreicher Filme in den Hollywood Hills ist, zu betrachten. Bei einem erfolgreichen Strategen wie Cattelan fragt man sich natürlich, ob man wieder zurückkommt oder nicht. Beim Frühstück wurde spekuliert: Vielleicht fliegt das Flugzeug über den Libanon und wird abgeschossen.

Falcone Das Ganze hat natürlich auch politische Dimensionen, eine Art Trick, weil man so, aufgrund des groß angelegten Projektes, die Politiker auf seine Seite ziehen kann.

Die Skulptur misst 25 x 100 m und befindet sich an exponierter Stelle auf einem Hügel über dem Stadtkern. Man sieht sich Hollywood gegenüber, das ist schon unglaublich.

König (...) Wie sieht die Idee der Sammlung aus, und wie sollte sie sich entwickeln?

Falcone Die Sammlung des Mikromuseums befindet sich, da es gerade erst gegründet wurde, noch in den Anfängen. Bislang sieht das Konzept vor, nur Werke zu sammeln, die den begrenzten Raum, den Ort oder die Stadt Palermo reflektieren. Das Museum wurde mit einer Ausstellung von Martin Creed eröffnet. Es ist dann jedoch eine Skulptur angekauft worden, die er für ein anderes Projekt realisiert hat. Das zweite Projekt, ein Film von Grazia Toderi über eines der größten Theater in Europa, das *Teatro Massimo*, ist von einem Sammler finanziert worden. Für die Sammlung wurden einige Standfotos daraus erworben. Wie es weitergeht, kann man in zwei Jahren überdenken. Wichtig ist, dass die Sammlung vom Museum erworben wird und nicht von der Stadt, dass sie jedoch für das Publikum der Stadt zugänglich und nicht der Kulturverwaltung untergeordnet ist. Auch der Gedanke, eine Infrastruktur, ein Netzwerk für andere Mikromuseen aufzubauen, spielt eine Rolle. Im Grunde sollen Kunstwerke gesammelt werden, die für das Museum hergestellt werden. Durch die Sammlung wird so das Programm des Mikromuseums dokumentiert.

Publikum Mich interessiert der Standort, d. h. Palermo als Zentrum für zeitgenössische Kunst. Was reizt Sie daran, die Bevölkerung, die Dichte der Kunst oder global arbeitende Künstler an diesen Standort zu binden?

Falcone Wenn ich vorhin von der Kulturwüste Italiens gesprochen habe, dann gilt dies für Palermo nur in den letzten zwanzig Jahren. Palermo ist voll mit Geschichte, die viele Architekturstile vereint. Palermo ist voller Energie. Wagner schrieb beispielsweise den Parsifal in Palermo – einer Stadt mit guter Tradition für Kulturproduktion.

König Gibt es auf Sizilien eine offizielle Institution für zeitgenössische Kunst?

Falcone Nein. Natürlich würden wir gerne ein fest institutionalisiertes Museum für zeitgenössische Kunst haben. Wir wären jedoch nur dann bereit, uns für einen neuen Ort zu engagieren, wenn uns das politische System die Garantie einer langfristigen Unabhängigkeit geben würde, damit nicht am Ende unsere ganze Energie und unser Enthusiasmus verloren gingen.

König Man könnte dieses Kapitel mit einem Zitat von Muhammad Ali abschließen: „Man müsste fliegen können wie ein Schmetterling und stechen wie eine Biene.“ Es gibt sicherlich viele Gründe, nach Palermo zu fahren.

Publikum Ist das Mikromuseum nur eine politische Demonstration und in wenigen Jahren beendet, oder ist das Museum tatsächlich ein Museum? Schließlich kann man sich fragen, ob 20 m² ausreichen, ob ein so kleiner Raum überhaupt eine angemessene Präsentationsform ist. Brauche ich für die menschliche Wahrnehmung nicht eine gewisse Distanz? Wodurch unterscheidet es sich von einem Depot? Von dem nichts ausstrahlen und in dem auch keine Betrachtung stattfinden kann.

Falcone Es gibt zahlreiche Formen von Kunst, die sich mit kleinsten Räumen auseinandersetzen, z.B. dem Container. Worauf es ankommt, ist nicht die Distanz. Die Beziehung zum Raum, der fehlende Raum, wird von vielen Künstlern thematisiert.

König Da ist noch eine andere Frage des Raumes, nämlich der Raum zwischen Palermo und Turin, ökonomisch, politisch, kulturell. Auch dieser Raum wird hier thematisiert. Das verslumte, aristokratische Palermo zeigt dem Norden, wo ein Geheimnis liegt; wie eine reflektierte, emotionale Beziehung aufgebaut wird. Auch das ist „mikro“/„makro“. Ich glaube, auch die mediale Distanz ist wichtig.

Falcone Auch „Mikro“-Projekte können phantastisch sein. Es gibt für zeitgenössische Kunst keine Parameter.

Museums are the answer.

What is the question?¹

Hans Ulrich Obrist

Laboratorien/Komplexität Wie Mary Anne Staniszewski in ihrem Buch „The Power of Display“ (1998) über die Ausstellungsgeschichte des Museum of Modern Art in New York beschreibt, deklarierte das MoMA Ende der 1970er Jahre: „The laboratory years are over.“

Ich möchte hier über Museen als Laboratorien sprechen, die Idee des Experiments. Aber auch über die Idee des Risikos und das Risiko, Fehler zu machen, aus diesen Fehlern zu lernen, weitere Fehler zu machen, weiter zu lernen. Also wörtlich die Idee des „Labors“. In diesem Zusammenhang möchte ich auch über innere Komplexität und darüber, dass Museen zu äußerem Spektakel werden, sprechen. Dabei ist sicher Bilbao als wichtigstes Beispiel zu nennen. Aber auch die ganze experimentelle Ausstellungsgeschichte, die größtenteils nicht nur in Vergessenheit geraten ist, sondern auch schlichtweg nicht dokumentiert wurde. Ich denke da an die schwer zu findenden Bücher von Alexander Dörner „Überwindung der Kunst“ („Going beyond art“). Ich denke dabei aber auch an die Ausstellungsideen der Pioniere Bayer, Walter Gropius, Frederick J. Kiesler, von Lazlo Moholy-Nagy oder Lilly Reich, etc. Aber all das ist in dem Buch von Mary Anne Staniszewski sehr schön beschrieben. Diese Idee, wie eine Form von Amnesie dieser „experimentellen inneren Komplexität“, wie sie das nennt, Hand in Hand geht mit dem Verschwinden der Laboratorien.

Das Museum als eine komplexe Koppelung verschiedener Displays Das DIA Center for the Arts in New York zeigt ein Projekt von Rem Koolhaas, in einer Ausstellung, die ich für das Sir John Soane’s Museum in London organisiert habe, wo Koolhaas versucht, innere Komplexität zu erzeugen, in dem er verschiedenste Museumstypologien in einem Museum verschränkt. Die Idee einer Kritik an der stetig steigenden Homogenisierung von Museumsräumen - das ist etwas, was auch ganz klar wurde bei einer Konferenz in Frankfurt, organisiert von Daniel Birnbaum und Rebecca Gordon-Nesbitt, wo es um den *white cube* ging. Es gab sehr interessante Künstler-Statements. Unter anderem haben Rirkrit Tiravanija sowie Elmgreen und

Dragset in die Richtung tendiert, dass es wichtig sei, verschiedenste Singularitäten in Museen zu verschränken, quasi der Homogenisierung der Räume Widerstand entgegen zu setzen. Tiravanija nannte als ein mögliches Beispiel, ob man sich das Museum als Teil eines Thailändischen Tempels vorstellen könnte. Elmgreen, Dragset ging es aufgrund von Museumsideen vielmehr darum, dass ein Museum geschaffen werden könnte, in dem verschiedenste Bedingungen zusammen existieren könnten.

Dieses hat auch Koolhaas mit seinem bisher nicht realisierten Museumsprojekt, das in Rom vorgeschlagen wurde, dargelegt. Darauf möchte ich im Folgenden eingehen.

Typologien? Die Verbindung der verschiedenen Typologien schließt das ein, was Victoria Newhouse in ihrem Buch „Towards a New Museum“ als „die existierenden Museumsbedingungen“ zusammenfasst.

Die existierenden Museumsbedingungen sind erstens:

Das „Kuriositätenkabinett“, das *Cabinet de curiosités*, daran erinnernd, dass das Museum in der Renaissance zum ersten Mal in Bezug zu solchen privaten Kuriositätenkabinetten als Begriff verwendet wurde, beschreibt Newhouse z. B. bei Philip Johnson's Malerei- und Skulpturengalerie, die er im eigenen Haus hatte. Sie erläutert weitere Beispiele von der Gegenwart bis heute. Koolhaas schlägt das als eine der Typologien vor, die er in diesem Museum verschränkt.

Das Museum als „heiliger Raum“ wurde sehr stark durch das Wadsworth Atheneum 1844 geprägt, z. B. das Mausoleum, die Kathedrale nicht als globale Lösung, nur als eine mögliche Typologie.

Das „Monographische Museum“, quasi einem Künstler gewidmet und deshalb auch dieses Museum als Modell in Soane's Museum – das Soane's Museum in London wäre eine Typologie, die hier verschränkt würde.

Das „Künstlermuseum“. Eine wichtige Idee, wenn man über Museen nachdenkt und Künstlern zuhört. Seit Duchamps *La Boîte-en-valise* existiert die Idee, dass das Museum auch für Künstler ein Medium ist. Dieses wird in der Gegenwart mit hoch interessanten Beispielen weitergeführt. Wie z. B. das Museum von Meschac Gaba, das vor Kurzen im Witte de With ausgestellt wurde. Das Meschac-Gaba-Museum für Afrikanische Kunst, wo Gaba von allen peripheren Räumen eines solchen Museums ausgeht. Er schlägt vor, einen Zeichnungsraum, eine Museumsarchitektur, einen Shop, Raum für Spiele, Kunst und Religion in einem Raum zu versammeln, eine Bibliothek, ein Archiv und alles zusammen kulminiert in einem Hochzeitsraum. Dieses Modell eines neueren Künstler-Museums von Meschac Gaba, das „Artists-Museum“ ist eine weitere Form, die hier verschränkt würde.

Dann führt Newhouse in dieser Reihe von Typologien das Museum als „Entertainment“ und das Museum als „Environmental Art“ aus. Hierzu möchte ich an meinen zweiten

Punkt anknüpfen, dem Hauptpunkt des Vortrages. Wenn man sich die Kapitel von Newhouse' Buch durchliest, sowohl das „Museum als „Entertainment“ als auch das „Museum als Environmental Art“, kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass auch interessant wäre, was in ihrem Buch gar nicht berührt wird, und zwar „the Roads not taken“, die nicht realisierten Museumsprojekte. Victoria Newhouse listet in sehr pragmatischer Weise diese Typologien von Museen (wie sie existieren) auf, es gibt aber ein unglaubliches Reservoir an Museumsideen, die im Verlaufe des 20. Jahrhunderts auf der Strecke geblieben sind. John Oakman hat das mal „the Roads not taken“ genannt, die Straße, die Wege, die man nicht genommen hat. Ich kann mir vorstellen, dass es in diesem Zusammenhang interessant sein kann, gerade bei der Diskussion um ein neues Museum, solche vergessenen Museumsmodelle erneut zu betrachten.

Alexander Dörner Die sicher wichtigste und doch schon vergessene Figur in diesem Zusammenhang ist der Hannoveraner Museumsdirektor Alexander Dörner, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein Museum mit dynamischen Parametern vorgeschlagen hat. Ein Museum, das zwischen Objekt und Prozess oszillieren würde. Mit den Worten Dörners, „Die Idee des Prozesses ist in unser System der Gewissheit oder der Sicherheit eingedrungen.“ Dörner hat über ein „multi- oder post-identitäres Museum“ nachgedacht. Ein Museum in Bewegung, die Idee, dass es Zonen des Schweigens gäbe, Zonen des Lärms, Zonen der Beschleunigung und Zonen der Verlangsamung. Dieses findet man alles bereits in seinen Schriften des frühen 20. Jahrhunderts. Das Museum als ein Ort, wo sich Kunst und Leben verschränken, also Schnittstellen, wo Kunst und Leben stattfinden. Und ganz wichtig: das Museum, ausgehend von einer evolutionären und dynamischen Idee von Kunstgeschichte. Dörners Bücher, die man häufig gar nicht mehr findet, wurden in englischer Sprache verfasst, daher wird er häufig auf Englisch zitiert, falls es überhaupt deutsche Übersetzungen gibt. Es ist erstaunlich, in welchem Grade es eine Amnesie bei einer so visionären Position gibt. Das Original findet man noch vereinzelt in Antiquariaten, es wurde nie wieder neu aufgelegt. Nach den Worten Dörners befinden wir uns inmitten eines dynamischen Zentrums tiefer Veränderungen. In diesem Sinne ist das Museum eine relative und nicht eine absolute Wahrheit. Dieses führt ihn dann zu der Idee, dass das Museum „elastisch“ sein sollte. Mit „elastisch“ meint er sowohl ein „elastisches Display“ als auch ein „elastisches Gebäude“.

Der letzte Punkt, den ich aus Dörners Buch „Going beyond art“ zitieren möchte: Brücken herzustellen zwischen der Kunst, dem Museum und anderen Disziplinen, also ein interdisziplinäres Museum. Mit den Worten Alexander Dörners: “We cannot understand the forces, which are effective in the visual production of today if you do not have a look at other fields of modern life“. Wir können die Kräfte, die in der

visuellen Produktion von heute effektiv wirken, nicht verstehen, wenn wir nicht auch einen Blick auf die anderen Felder des Lebens werfen. Dorner hat in den 1940er und 1950er Jahren, nach seiner Emigration in die Vereinigten Staaten, einen sehr engen Dialog mit Buckminster Fuller gehabt. Aus diesem Dialog heraus kam das Museum der Zukunft, das Buckminster Fuller für Dorner gezeichnet hat. Ein Museum der Zukunft, das eben nicht mehr nur ein Tempel für humanistische Relikte wäre, wo quasi die ständige Ausstellung permanent hinterfragt würde und keine Permanenz mehr hätte. Also ein Museum, das absolut flexibel wäre. Diese Idee des sowohl elastischen Displays als auch diese Gebäude waren bei der Diskussion von Rem Koolhaas' Museum sehr wichtig.

Cedric Price/Yona Friedman/Amnesia etc. Ein weiterer Punkt, den ich erwähnen möchte, sind zwei Positionen aus dem Urbanismus der 1950er/1960er Jahre, die mir im Zusammenhang mit Museumsdiskussionen sehr interessant erscheinen. Da ist einerseits der französische Urbanist Yona Friedman, andererseits der englische Urbanist Cedric Price. Beide haben sehr früh darüber nachgedacht, was es bedeutet, die Stadt ins Museum zu lassen, und das Museum auch in die Stadt zu tragen. Sie haben sehr früh darüber nachgedacht, was es bedeutet, das Museum vielleicht nicht als absoluten Ort, sondern vielmehr als eine Art von Relais in einem Netzwerk zu betrachten. Das hieße, dass verschiedenste Möglichkeiten von Interventionen in Medienräumen, Billboards, Interventionen von Künstlern in Fernsehen, Tageszeitungen etc. erfolgten, dass diese Räume geöffnet würden. Etwas, was Josef Ortner und Katrin Messner seit den frühen 1990er Jahren mit ihrem Wiener *Museum in Progress*, was im übrigen auch auf Alexander Dorner aufbaut, zu realisieren versuchen. Dieses *Museum in Progress* ist ein Museum, das nur aus einem kleinen Büro mit Faxgerät und Archiv besteht, es hat keinen festen Ausstellungsort. Dort werden ganz regelmäßig in Medienräumen in Wien auf Billboards im Sinne von Großbildern auf Häuserfassaden, in der Tagespresse und im Fernsehen Ausstellungen organisiert.

Das Modell von Friedman und Price zeigt, dass solche Ideen eines „Museums in Progress“ antizipiert wurden. Es ist aber viel interessanter zu sehen, dass Friedman eine merkwürdige Schnittstelle von Organisation und Selbstorganisation beschreibt. Bei Cedric Price ist es vor allem seine wegweisende, in den frühen 1960er Jahren entwickelte Idee des „Fun-Palace“. Der „Fun-Palace“ wurde 1960 von Price erfunden. Auftraggeberin war Joan Littlewood aus dem Theaterbereich. Es ging von Anfang an um einen interdisziplinären „Think-Tank“. Es galt darüber nachzudenken, wie man ein Museum entwerfen könnte, das schnelle, mittlere und langsame Pfade oder Bahnen kombinieren kann. Dies erscheint mir aktueller denn je. Wenn sie heute durch die Tate in London oder die meisten Museen in Paris oder New York, etc., also in Global

Cities, gehen, ist es sehr auffällig, dass diese Einrichtungen immer stärker besucht werden. Es gibt nur noch die eine schnelle Route. Es ist fast unmöglich, zu einem Werk wieder zurückzukehren und nicht-lineare Wege zu gehen. Price hat sehr früh diese verschiedenen Levels von Beschleunigung, Verlangsamung und Ruhe inkorporiert.

Diese Idee, die er „the harvest of the quiet eye“ nennt, war Cederic sehr wichtig. Grundsätzlich war es die Idee eines großen mechanistischen „chipyards“. In diese „chipyards“ wurden verschiedenste Strukturen von oben hineingehängt. Dieses Projekt wurde nicht realisiert, hatte aber einen sehr weit fortgeschrittenen Planungsstand. Je nach Notwendigkeit, je nach Dringlichkeit konnten die verschiedensten Räume definiert werden. Das Gebäude könnte sich permanent verändern, während es neu besetzt wurde. Das führt uns zurück zur urbanistischen Idee von Price und Friedman, da sie sich seit den 1950er Jahren gegen die Masterpläne von Le Corbusier gestellt haben und davon ausgegangen sind, dass es im urbanen Kontext auch darum geht, einen relativ hohen Grad an Selbstorganisation zu erreichen. Dieses Paradoxon, das ich vorher schon erwähnte, von einerseits Organisation und andererseits Selbstorganisation, ist etwas, was der „Fun Palace“ zu behandeln versucht. Es ging auch darum, in diesem interaktiven Gebäude etwas zu definieren, was Price eine „Lernmaschine“ nannte, eine Art von komplexem, dynamischen System mit „feedback loops“. Etwas, was er ein „Responsive-Building“ nennt, ein Gebäude, das in der Lage war, zu antworten. Diese Idee des „Fun Palace“ kann man einige Jahre später bei dem schwedischen Künstler Öyvind Fahlström wieder finden. Er nannte es „Pleasure-House“. Dieses Haus sollte eine Struktur vorweisen, die das Museum, das Theater, Meditationsräume, Gärten, Restaurants, Pool, etc. versammeln sollte. Diese Ideen von Price oder auch Fahlström wurden zu großen Teilen nicht in Museen, aber aufs Schlimmste in Themenparks realisiert.

Ich denke mir, es ist eine sehr interessante Fragestellung, was passiert wäre, wenn sich die Ideen des „Fun Palace“ oder auch die Ideen von Fahlström der museumsimmanenten Diskussion gestellt hätten. Friedman betrachtet diese auch für sein Museum des 21. Jahrhunderts, das für Paris definiert war. Er zitiert Gertrude Stein: „Man kann entweder ein Museum sein oder man kann modern sein.“ Dieses merkwürdige Paradoxon zieht sich wie ein roter Faden durch die gesamte Museumsgeschichte des 20. Jahrhunderts. Friedman wollte eine Lösung, indem er sich ein Museum der Zukunft vorstellte, ein „Musée de l’avenir“, diese Fragestellung der Nichtvorhersehbarkeit lautete: „Was wäre das für ein Museum, dessen Inhalte man zu dem Zeitpunkt, zu dem es gebaut wird, noch nicht kennt?“ Dies ist gerade ein Paradoxon, das für jedes Museum der Gegenwartskunst gilt. Dies ist gerade die Schwierigkeit eines jeden Architekten eines Museums, der zu großen Teilen

die Inhalte noch nicht kennt. Davon ausgehend definiert Friedman, dass er die historischen Modelle einbezieht, auf denen das Museum der Zukunft basiert. Das sind seine urbanistischen Modelle der späten 1950er Jahre, seine berühmte Ville Spéciale, wo es darum gegangen wäre, eine Architektur zu bauen, die permanent an einen zukünftigen Kontext angepasst werden kann. Ich möchte auf einen Briefwechsel aus den 1950er Jahren zwischen dem holländischen Künstler Constant, der zur Situationismus-Bewegung zählte, und Friedman verweisen, wo es genau um die Fragestellung ging, wie man eine Architektur erfinden könnte, die sich nicht als Korsett für zukünftige Generationen erweist.

Dasselbe, das Friedman für das Museum beschreibt, sagt er, gilt auch für die Stadt. Städte werden von Urbanisten immer gebaut, bevor man die zukünftigen Bewohner kennt. Er verweist auf die Irrtümer, die sich ergeben, wenn man eine nicht vorhersehbare Zukunft vorherzusehen wagt oder versucht. Er beschreibt das mobile Museum, das sehr stark an Constants „New Babylon“ erinnert. Am Ende geht er auf das Programm eines solchen Museums ein: Das Museum des 21. Jahrhunderts mit einem provisorischen Programm sollte nicht für ein spezielles Feld reserviert sein. Der rote Faden wäre der Bezug zum Alltag. Friedman spricht dabei wiederum in Analogie vom Museum als Stadt.

Das alles sind Meilensteine der Museumsgeschichte, sie sind aber allesamt undokumentiert. Es ist sehr erstaunlich, dass man diese Amnesie, die Staniszewski für das MoMA beschreibt, global beobachten kann, und es ist erstaunlich, dass noch nie so viele Konferenzen abgehalten wurden und so viele Publikationen über Museen geschrieben wurden wie heute, zu einem Zeitpunkt, wo das Museum eine Art von Superstar ist. Es gab noch nie einen Zeitpunkt, wo so viele neue Museen gebaut wurden. Das ist ein unglaublich merkwürdiges Paradoxon, dass zu diesem Zeitpunkt diese Geschichte ungeschrieben bleibt und in großen Teilen auch nicht zugänglich ist. Deshalb habe ich einen Teil meiner Aktivitäten - nebst Ausstellungen zu kuratieren - darauf verwendet, Interviews zu führen und zu recherchieren, um diese Dinge für ein Buch festzuhalten. Interviews wurden nicht nur mit Urbanisten wie Price und Friedman geführt, sondern auch über die Museumsmodelle der Kuratoren aus der Generation von Walter Hopps, Pontus Hultén etc.

Soane's Bedingungen Das Soane's Museum in London, ein zum Museum umfunktioniertes Wohnhaus, das der englische Architekt Sir John Soane 1848 dem englischen Staat überreicht hat, darf nicht unerwähnt bleiben. Viele Künstler auf der ganzen Welt wurden von mir gefragt, welches Museum ihr Lieblingsmuseum sei. Mit Abstand am häufigsten erwähnten die Künstler dieses Museum. Es ist ein sehr wichtiger Ort im Sinne eines Ortes der Begegnung. Das Gebäude wurde im Sinne

Soanes schon zu seinen Lebzeiten zu einem öffentlichen Display, das extrem dicht ist. Hier gibt es sehr viele Parallelen zu Schwitters Merzbau. Diesen Zeitmarathon, den Schwitters beim Merz-Bau beschreibt, findet man im Soane's Museum wieder.

Ein weiterer Blick in die Ausstellung, die ich letztes Jahr für das Soane's Museum organisiert habe, zeigt, ähnlich wie bei Paolo Falcones „Mikromuseum“, das „Nano-Museum“. Dieses Museum ist eine Ausstellung in einer Ausstellung, vergleichbar mit einer russischen Matruschka. Ein Museum kann immer ein anderes Museum verbergen, dieses zeigt die Arbeit von Karen Free-Adams. Die Tatsache, dass das Soane's Museum nicht nur als ein abgeschlossener Ort zu betrachten ist, sondern dass dort auch Kunstwerke produziert wurden, war für mich eine interessante Erfahrung. Es war einfach eine ganz andere Form von Arbeiten in einem solchen Zusammenhang.

Dies war ein Verweis für mich, eine amerikanische Konferenz über die Zukunft des Museums, die vor einigen Monaten in Philadelphia stattfand, zu besuchen. Auf dem Symposium wurden unzählige Projekte von Museen vorgestellt, die einen neuen Flügel bzw. einen Erweiterungsbau vorsahen. Es ging immer um die Größe und die Monumentalität der erweiterten Räume. Am Ende der Veranstaltung kam Dave Hickey zu einem Schlusswort, in dem er häufig insistierend wiederholte: „Small is o.k.“ Es gingen alle mit dieser Bemerkung nach Hause.

Ich möchte nicht schulmeisterlich klingen, doch es ist wichtig, in diesem Zusammenhang darauf hinzuweisen, dass bei der Komplexität neuer Museen nicht nur Langsamkeit und Geschwindigkeit, nicht nur Zonen der Ruhe und Zonen des Lärms, sondern auch Größe mit Kleinheit zu verbinden sind.

Deshalb kann die Idee von Koolhaas, die „Soane's Typologie“ im Rahmen eines großen neuen Museums, das er hier als „Maquette“ präsentiert, zu injizieren.

Eine weitere Idee, die in diesem Zusammenhang aktuell ist, ist die Fragestellung nach Labors, als Orte des Experiments, zu einem Zeitpunkt, wo Labors immer mehr aus den größeren Institutionen verschwinden. Dabei wäre wieder das Buch von Staniszewski zu nennen, wobei sie an einem Museum festhält. Heute kann es interessant sein, Labors nicht zu marginalisieren, sondern in größere Strukturen einzubinden.

Das führt dazu, etwas zur Guggenheim-Frage zu sagen, und zur Art und Weise, wie das Guggenheim mit Netzwerken umgeht. Es gibt Tendenzen, eine Art von Gegenreaktion bzw. Gegennetzwerk zu installieren, nur sind diese bislang vorgeschlagenen Netzwerke dem Guggenheim gleichartige Modelle. Die öffentlichen Museen nähern sich also dem Guggenheim-Prinzip an. Wir müssen über eine andere Form von Interconnectedness oder Verbindungen zwischen marginalisierenden Institutionen nachdenken. Wie könnte Kraft entstehen, wenn es zu einer neuen Art von Versammlung käme, von Marginalität? Es gibt zwei interessante theoretische Modelle. Das eine stammt aus der Ökonomie, das andere aus der Philosophie. Mit

diesen beiden Modellen möchte ich enden. Es ist einerseits der Indische Ökonom Amartya Sen, der über die „empirical connections“ im Sinne von Marginalität schreibt und sagt, dass es darum geht, empirische Verbindungen zu schaffen, denen es gelingt, Freiheiten verschiedenster Art zu verknüpfen.

Der italienische Philosoph Toni Negri hat zusammen mit Michael Hardt das Buch „Empire“ geschrieben. Darin findet man abermals Modelle für solche neuen Verbindungen. „Their description of multitude designates new spaces as its journeys establish new residencies. Autonomous movement is what defines the place multitude. Multitude fights the homogenization of globalization, multitude constructs new temporalities, immanent processes of constitution.“ Er beschreibt, dass es bei diesem Begriff der „Multitude“ darum ginge, die Isolation, Division und Segregation der Homogenisierung bei der Globalisierung zu überwinden. Negri und Hardt kommen am Ende des Buches zum Schluss, dass diese „Multitude“ nicht nur neue Räume bezeichnet, sondern auch neue Temporalitäten. Mit ihrer Interpretation von Globalisierung möchte ich enden.

„Le divers est source de toute energie“ (Victor Segalen) Die Situation des Museums ist komplex. Wenn wir darüber nachdenken, wie wir mit dieser Komplexität umgehen sollen, ist es wichtig, das Denken nicht auf ein einziges Modell zu beschränken, sondern verschiedene Modelle aus der Vergangenheit und der Gegenwart zu betrachten, die auf eine experimentelle Art und Weise mit dieser Komplexität umgehen. Für die Museen bedeutet dies, dass der Begriff der Vielzahl zu einem entscheidenden Faktor werden sollte. Eine interessante Position in diesem Kontext ist die theoretische Position des Autors Edouard Glissant, der sich das Museum als Archipel vorstellt. Die neuen Museen der letzten Jahre sind eher Kontinente denn Archipele. Dennoch finde ich es sehr interessant, über die Zukunft des Museums als Archipel nachzudenken. Der Gedanke der nicht-linearen Zeit, der Koexistenz verschiedener Zeitzonen, den dieser Begriff einschließt, würde auch sehr verschiedene Formen von Kontaktzonen ermöglichen, Kontaktzonen von Fragmenten, von Widerspruch, Improvisation und den daraus resultierenden Spannungen. Das Museum als „reziproke Kontaktzone“, wie James Clifford es formuliert, könnte Stress absorbieren und an den Grenzen zwischen Museum und Stadt vermitteln. Daher ist der Vergleich großer Ausstellungen mit der Stadt ziemlich passend. Diese Ausstellungen demonstrieren, wie Wände durchlässig werden können, wie das Museum zur Stadt und die Stadt zum Museum werden kann. Das Museum des 21. Jahrhunderts sollte sich nicht als in sich geschlossen definieren, sondern jederzeit Konfrontation zulassen. Für Edouard Glissant besteht die Herausforderung an das heutige Museum darin, neue Räume und

neue Zeitlichkeiten möglich zu machen, um eine „Mondialité“ zu erreichen, die der Standardisierung innerhalb der Mondialisierung entgegenwirkt.

Wenn man versucht, neue Räume und neue Zeitlichkeiten zu schaffen, werden auch zwischen Ausstellungen und verschiedenen Museen neue Verbindungen entstehen. Diese Formen von Verbindungen könnten sich durch die Tatsache auszeichnen, dass sie im Gegensatz zu Allianzen von Fluggesellschaften nicht nach rein wirtschaftlich-pragmatischen Gesichtspunkten geschlossen werden, sondern durch Solidarität und Situationen, die auf die Verknüpfung sehr unterschiedlicher Modelle abzielen, ohne diese Modelle einander anzupassen. Es ist jedoch nicht nur die Frage des Museums, die auf dem Spiel steht, sondern auch die Frage der Kunst und der Art, in der ihre Gattungsbegriffe zur Zeit überschritten werden. Es ist wichtig, zu fragen, wie es möglich ist, sich größere Institutionen nicht als homogene Räume, sondern als Verschränkung sehr unterschiedlicher Bedingungen vorzustellen, so dass eine Institution den „Weißen Kubus“, das Labor, und auch den intimen Gesprächsraum gleichzeitig beherbergen kann. Die Sammlung bleibt das Rückgrat des Museums, das auch und vor allem die Funktion hat, ein Zeitreservoir zu sein. Es ist daher wichtig, der Event-Kultur zu widerstehen, um eine Situation zu schaffen, in der eine interessante Verbindung von Räumen entstehen kann, die zwischen Beschleunigung und Verlangsamung, zwischen Lärm und Stille wechselt. Es ist paradox, dass wir über das Museum der Zukunft zu einer Zeit nachdenken müssen, in der wir seine Inhalte noch nicht kennen. Wir können nur beobachten, dass wir in einer Situation leben, in der die Gattungsbegriffe nicht länger wirksam sind und die Aufgabe darin besteht, damit auf produktive Art und Weise umzugehen. Es gibt diesen wundervollen Gedankenaustausch zwischen Cocteau und Diagilew, in dem der eine zum anderen sagt: „Étonnez-moi“. Um diese Momente des „Étonnez-moi“ wird es immer gehen. Wie können Museen mit dem Ungewissen umgehen in einer Zeit, in der man in allen Wissensbereichen vom Ende der Gewissheit spricht? Inmitten der Unsicherheit scheint mir eines sicher: dass inmitten der Beschleunigung Verlangsamung wieder an Bedeutung gewinnt. Das Museum ist der Ort verlangsamter Wahrnehmung, oder, wie Matthew Barney vor kurzem in einem Gespräch äußerte: „Die Schönheit der Kunst liegt auch in der Langsamkeit der Wahrnehmung.“ Douglas Gordon demonstriert „Zeitlupe“ als neue Geschwindigkeit. Während der von Carlos Basualdo kuratierten Ausstellung „Da Adversidade Vivemos“ wies der Philosoph Enrique Dussel kürzlich darauf hin, dass, während die relativen Geschwindigkeiten zwischen den Knotenpunkten der neuen Netzwerke gleich geblieben sind, die Geschwindigkeit des Metabolismus sich nicht verändert hat.

1 Museen sind die Antwort, wie lautet die Frage? [Anm. d. Red.]

Hans Ulrich Obrist ist Kurator am MARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

Kasper König Interessant ist sicher, dass Hans Ulrich Obrist seit vielen Jahren freier Mitarbeiter des Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris ist. Das heißt, er hat einen Telefonanschluss und Infrastruktur, er organisiert Interventionsausstellungen in der Sammlung, arbeitet allerdings als fester, freier Mitarbeiter. Er ist selbst ein sehr produktives Beispiel, dass es für ein großes Museum möglich ist, sich bestimmter Personen zu bedienen, diesen etwas zu bieten und gleichzeitig dafür eine hervorragende Gegenleistung zu bekommen.

Hans Ulrich Obrist Zum heutigen Zeitpunkt gibt es nicht nur eine Explosion der Museen, Museumsideen, Museumspublikationen und Kolloquien, sondern auch eine stetig wachsende Anzahl von Kuratoren. Worauf ich aber hinweisen will, ist, dass die gesamte Literatur nicht zugänglich ist. Die Tatsache, dass es zu Alexander Dornier kein einziges Buch gibt, weder auf Deutsch noch auf Englisch, wäre vergleichbar damit, dass es in der gesamten Kunstgeschichte und Museumstheorie kein Buch über Duchamp gäbe. Es gibt allerdings interessante Archive, wie zum Beispiel in Rennes das Archiv von Jean-Marc Poinceau mit einer sehr interessanten Abteilung über Ausstellungsgeschichte.

König Ich würde mich nicht wundern, wenn die Reprints zu den Schriften Dorniers übermorgen irgendwo liegen würden. Einiges geht manchmal schneller, als man denkt. Bazon Brock spricht von der „Zeiterklärungsmaschine“ und sagt auch, warum Museen eine so große Bedeutung bekommen, sich aber zugleich dadurch auch wieder entwerten. Das Dilemma hängt mit sehr vielen praktischen Momenten zusammen. Und Klaus Bußmann macht in Münster aus der Not eine Tugend. Wie kann man sich von bestimmten Strukturen befreien und mit einem gewissen Risiko etwas Neues angehen? Dennoch sollte Nachhaltigkeit eingefordert werden. Wo ist die Verantwortung für die eigene Zeit und wie kann das in die Zukunft transportiert werden? Das ist eine Frage, die mich im Hinblick auf Obrist interessiert. Was bleibt und was kristallisiert sich heraus? Das Postulat des MoMA „Die Zeit der Experimente ist vorbei;“ bedeutet das auch das Ende eines Kapitels? Visionäre Gestalten wie Alfred H. Barr oder Willem Sandberg, die die Kunst der 1950er und 1960er Jahre mit einem geradezu anarchistischen Momentum dem Publikum vermittelten, sind inzwischen Legende. Welche Rolle spielt das Museum in der Geschichte? Was ist das Heute und was das Morgen? Welche Verantwortung übernimmt das Museum als Institution von morgen?

Obrist (...) eine größere als noch vor zehn Jahren. Damals interessierten Künstlerinnen und Künstler sich besonders für die Räume, die nur Gegenwartskunst zeigten, wie z.B. Kunsthallen. Ich glaube, es hat sich gezeigt, dass ein enormes Potenzial von Museen des Gleichen und Ungleichen gibt, und vielleicht kann man auch sagen, vom Gleichzeitigen im Ungleichzeitigen entsteht. Ich kann nur, um bei Paolo Falcone zu bleiben, auf „Mikro“-Beispiele eingehen. Es ist keine große Museumstheorie. Wir haben z.B. bei der Projektreihe *Migrateur*, die ich seit ca. sechs Jahren betreue, Künstler eingeladen, im Museum, in der ständigen Sammlung zu intervenieren. Manche Künstler und Künstlerinnen arbeiteten ganz bewusst mit Zeit, wollten andere Zeiträume schaffen. Es gab Beispiele wie Manfred Pernice, der nach Paris kam und sich tagelang in der Sammlung aufhielt und irgendwann von einem Gemälde de Chiricos besessen war und dann aus diesem Gemälde eine Skulptur erarbeitete. Das Gemälde hatte ihn also inspiriert. Da die Skulptur eine Art Skateboard-Plattform war, wurde sie vor dem Museum aufgestellt. Eine Verschachtelung solcher Modelle, eine wachsende Komplexität kann von großem Interesse sein.

Man kann auch von den Ausstellungsstrategien der Künstler viel lernen und braucht dabei gar nicht bis Schwitters zurückgehen. Nimmt man z.B. Dieter Roth, der die letzten Jahre seiner Arbeit nichts mehr im Museum gemacht hat. Es ging ihm darum, zu sedimentieren. Er wollte Räume, wie die im Museum für Gegenwartskunst in Basel, für die er einen Schlüssel hatte und in denen er schichten konnte. Außerdem gab es einen Privatraum in Hamburg, in dem eine Art Privatmuseum entstanden ist. Diese Art der Sedimentation ist für Museen hochinteressant und wichtig. Auch wenn man sich in Darmstadt den Block Beuys ansieht, ist das hochinteressant. (...)

König Das Landesmuseum in Darmstadt ist eines der wenigen noch existierenden Museen der Humboldt'schen Idee. Da macht eine Intervention mit Beuys besonders Sinn. Zugleich muss man sich fragen, warum es diesen merkwürdigen Anbau gibt, der aussieht wie eine Krankenkasse mit sich schnell verbrauchender zeitgenössischer Kunst. Der Gedanke, der dort reflektiert wird, zum Museum als Phänomen selbst, wird wiederum nicht konsequent weitergeführt. Was mich interessiert, ist, je vereinzelter über diese Dinge gesprochen wird, desto stärker werden die Bastionen geschliffen. Diese ungeheure Atomisierung von Museen durch zusätzliche Dinge, die für neue Energien sorgen, ohne nachhaltig zu sein. Die Beständigkeit über einen langen Zeitraum scheint entzogen zu werden. Welche Vorgänge sind im Musée d'Art Moderne nachvollziehbar, wenn ich als Besucher hingehe? Ein Besuch vermittelt nicht mehr die Aktualität, die dahintersteht.

Obrist Ein interessantes Statement. Da stellt sich eine Grundsatzfrage, die ich mir, die sich aber auch viele meiner Kollegen stellen. Unsere ganze Generation ging von der Felix Gonzales-Torres-Idee der Infiltration aus. Das war nicht nur für die Kunst-, sondern auch für die Kuratorenpraxis der 1990er Jahre entscheidend: die Idee, verschiedenste Institutionen und Kontexte zu infiltrieren. Zum jetzigen Zeitpunkt befinden wir uns in einer Übergangsphase, einer Phase des Zweifels, in der man nicht sicher sein kann, ob das weiterhin die richtige Strategie ist. Es stellt sich aber auch die Frage, warum seit langem keine neuen Strukturen entwickelt wurden, wie die von Heiner Friedrich begründete Dia Art Foundation. Mir fallen mehrere Künstler aus der Gegenwart ein, die Projekte haben, die auf ähnliche Weise evolutionär und zeitgebunden sind wie das „Dream House“ von La Monte Young. Da stellt sich die Frage, ob es möglich wäre, ein La Monte Young'sches Haus in ein Museum zu injizieren, wie es Koolhaas mit seinem Entwurf vorschlägt, oder ob es dafür notwendig ist, diese Strukturen zu verlassen und neue Wege zu finden – und das meine ich als Metapher.

Susanne Gaensheimer In einem bestehenden Museum haben bestimmte Strukturen, wie die Sammlung oder das Archiv, eine bestimmte Bedeutung. Wie kann man mit diesen Funktionen in der Gegenwart umgehen? Kann man mit Geschichte nur umgehen, indem man sie aus der Gegenwart herausfiltert? Geht das nur mit Intervention und Infiltration oder gibt es andere Möglichkeiten? (...)

Obrist Sicher ist Infiltration nicht die ganze Lösung. Sie ist eine von vielen Möglichkeiten, die es wert sind, erforscht zu werden. Beispielsweise die Breughel-Ausstellung von Chris Dercon im Boijmans van Beuningen Museum in Rotterdam, die in einem halb gelungenen, halb nicht gelungenen, aber hochinteressantem Experiment die Ausstellungsarchitektur als eine großartige Möglichkeit nutzt, auch historische Ausstellungen aus einer gegenwärtigen Perspektive zu sehen. Auch wenn es noch nie so viele Monographien und Coffee-Table-Books über Architektur gab wie jetzt, so beinhalten diese Bücher doch alle keine Ausstellungsarchitektur. Lassen sich Architekten auf experimentelle Ausstellungsarchitektur ein, so wird dieses selten dokumentiert. Das ist einerseits eine Art von Amnesie der Geschichte der experimentellen Ausstellungsarchitektur, andererseits liegt auch kein besonderer Fokus darauf, was mit Sicherheit auch mit der Ökonomie zu tun hat. (...)

Gaensheimer Finden Sie, dass ein Archiv oder eine Sammlung für ein Museum obsolet geworden ist?

Obrist In keiner Weise. Es ist nur eine Frage, wie man damit umgeht.

**Erinnerungen an die documenta.
Im Schnelldurchlauf durchs Archiv
Markus Müller**

Dies ist ein sehr persönlicher und eigenwilliger Bericht über das, was die documenta war, ist und immer sein wird. Daher wird er in vieler Hinsicht wahrscheinlich nur die Randgebiete der phänomenologischen Interessenssphären streifen, die ich als die bekannten postkolonialen Territorien, Topographien und Kategorisierungen sowohl der Erinnerung als auch des Archivs bezeichnen würde, wie sie in den Diskussionen innerhalb unseres Subsystems, d.h. im Kontext der zeitgenössischen Kunst, verwendet werden.

Meine Erinnerung, oder eigentlich jedermanns Erinnerung an documenta-Ausstellungen und an die letzte documenta, die Documenta11, könnte wohl auf dem Wissen basieren, dass die documenta eine Institution ist, von der man sagt, sie sei die weltweit wichtigste Ausstellung zeitgenössischer Kunst. In ihren Versuchen, sich selbst zu beschreiben, hat die documenta diesen fragwürdigen Superlativ nie verwendet, sondern sich in der Vergangenheit vielmehr als „Museum für 100 Tage“ bezeichnet. Unter diesem Aspekt ist es umso wichtiger darauf hinzuweisen, dass es definitiv keine Sammlungen, Archive, Bibliotheken, Datenbanken, Museen – in anderen Worten: kein Material, nichts, was mit der Institution documenta verbunden wäre – gibt, was in irgendeiner Art und Weise als selbstreflexiver Ausgangspunkt zur Überprüfung der beiden unterschiedlichen Aussagen dienen könnte.

Die Documenta11 operiert auf verschiedenen Ebenen narrativer Manifestationen von Geschichte – von kultureller, kunstgeschichtlicher, sozio-politischer, wirtschaftlicher und institutioneller Geschichte. Und sie tut dies ohne das beruhigende Sicherheitsnetz, das ein Museum oder ein Archiv bietet.

Ich sage das, obwohl es in Kassel, wo die documenta seit 1955 alle fünf Jahre stattfindet, ein documenta-Archiv gibt, das zwar diesen Namen trägt, jedoch nur vereinzelt seltene und nur sehr wenige Verdinglichungen unserer Wünsche, seien sie historisch oder fetischistisch, beinhaltet. Dem documenta-Archiv fehlt etwas. Es erin-

nernt an Giulio Camillo und sein Gedächtnistheater, das Teatro della Memoria, leider aber nur in dem Sinne, dass der göttliche Camillo, wie er im 16. Jahrhundert genannt wurde, niemals das, wie Frances A. Yates es in ihrem Buch „The Art of Memory“ (1966) beschreibt, „große Buch, das ... [er] immer schreiben wollte und in dem seine hochfliegenden Entwürfe der Nachwelt überliefert werden sollten, ... geschrieben [hat].“¹ Mit anderen Worten: Das documenta-Archiv ist ein Archiv ohne Buch. Die Documenta11 ist ein Unterfangen ohne Museum und ohne Kunsthalle oder Kunstverein. Provozierend könnte man sagen, ihre einzige Verbindung zu ihrer Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft war und ist ihre Fülle an Geschichten und die Besonderheit der verschiedenen Beziehungen zum Raum in Kassel.

Ich behaupte, dass die Documenta11 das Offensichtliche – nämlich, dass der einzige Back-up-Plan der documenta diese Geschichten sind – in einem hybriden und schillernden dynamischen Prozess aktiv vorweggenommen hat, der mit den scheinbar willkürlichen Aspekten von André Malraux' Lebensgeschichten und seinem „Musée imaginaire“ sowie mit Krzysztof Pomians Idee einer „Semioaphore“ assoziiert werden kann, und sich über fünf Plattformen – fünf Konstellationen, fünf Bereiche des Wissens und der künstlerischen Prozesse und Forschungskreisläufe – positioniert hat.

Doch eins nach dem anderen. Lassen Sie mich Ihnen zunächst eine ganz kurze Einführung in die Documenta11 geben.

„Demokratie als unvollendeter Prozess“, die erste Plattform des auf fünf Plattformen angelegten Projektes der Documenta11, wurde am 15. März 2001 in Wien eröffnet, genau sechs Monate vor den Ereignissen des 11. Septembers. Zwei Monate später, am 7. Mai, wurde die zweite Plattform, „Experimente mit der Wahrheit: Rechtssysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung“, in Neu-Delhi eröffnet. Der zweite und letzte Teil von „Demokratie als unvollendeter Prozess“ begann am 9. Oktober 2001 in Berlin. Beide Plattformen waren in der ersten, diskursiven Richtung ihrer jeweiligen Themen Vorboden der Diskussionen, die nach der Zerstörung des World Trade Centers die weltweite Debatte dominieren sollten. Die dritte Plattform, „Créolité und Kreolisierung“, fand im Januar 2002 auf der karibischen Insel Santa Lucia statt und die vierte, „Unter Belagerung: Vier afrikanische Städte: Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos“, im März 2002 im nigerianischen Lagos. Die fünfte Plattform, die Ausstellung, brachte den historischen Raum der documenta in Kassel in den Einflussbereich der anderen Gebiete. Die fünf Plattformen umreißen eine Konstellation disziplinarischer Modelle, die versuchen, aktuelle historische Prozesse und radikale Veränderungen, räumliche und zeitliche Dynamiken sowie Aktionsfelder und Ideen, Interpretations- und Produktionssysteme zu erklären und zu

hinterfragen; all das erweiterte das Ausstellungsformat der Documenta11 erheblich.

Die ersten vier Plattformen der Documenta11 hatten über 130 internationale Teilnehmer und über 10.000 Besucher, die fünfte Plattform der Documenta11, die Ausstellung in Kassel, stellte das Werk von 116 Künstlern (weniger als je zuvor) in fünf Gebäuden mit mehr als 15.000 m² (mehr als je zuvor) aus und zählte mehr als 650.000 zahlende Besucher. Zwischen der Eröffnung und dem 15. September akkreditierten sich fast 15.000 Journalisten, um die Ausstellung zu besuchen und darüber zu berichten.

Die Webseite der Documenta11 wird nicht nur als Quelle praktischer Informationen genutzt, sondern ermöglicht auch den Zugang zu den Plattformdiskussionen, um somit den Forschungsprozess, der die Documenta11 seit ihrem offiziellen Start im März 2001 geprägt hat, transparent zu machen. In den Videosektionen der Webseite kann jeder der 230 Beiträge zu den Plattformen 1 bis 4 als „Real-Video“ heruntergeladen werden. Das entspricht mehr als 11 Gigabyte an Daten und einer Gesamtlänge von 6.200 Minuten. Insgesamt enthält die Webseite ungefähr 3.500 Unterseiten mit mehr als 1.500 Abbildungen. Ein Blick auf die Statistik gibt Auskunft über die große Besucherzahl der Webseite, von der während der Dauer der Ausstellung durchschnittlich 8,2 Millionen Seiten ausgedruckt wurden und die ungefähr 140.000 Besucher im Monat hatte. Von Anfang an war die Webseite als Instrument konzipiert worden, das Zugang zu den ersten vier Plattformen verschaffen und auch die, wie wir es nennen, transparente Forschung und die Entfaltung des gesamten Projektes dokumentieren sollte. Die Seite war auch das hauptsächliche Hilfsmittel, mit dem wir unser eigenes Archiv erstellt haben.

Aufgrund der Zahlen und Fakten, die ich oben genannt habe, könnte man die Plattform 5 der Documenta11 vereinfachend mit dem Etikett „ein echter Knüller“ belegen. Doch das würde nicht einmal im Ansatz beschreiben, was uns vorgeschwebt hat.

Erstes Zwischenspiel: Große Momente der Geschichte, die leicht vergessen werden, oder die Entstehung des „Musée imaginaire“ 1920 hatte André Malraux die kleine Erbschaft seiner Frau erfolgreich in Silberminen investiert. Als die Kurse der Minenaktien 1923 rapide stürzten, schlug André Clara vor, nach Kambodscha zu gehen und einen Tempel auszurauben, oder zumindest soviel davon, wie sie aus dem Dschungel tragen konnten. An der Königsstraße, die von Siam (Thailand) nach Kambodscha führt, lagen viele bekannte Tempel, mit dem Angkor-Wat, dem berühmtesten, an ihrem südlichen Ende. Sie würden die Straße entlang reisen, einen der minderen Tempel aufsuchen und, wie Clara sich erinnerte, ihn sagen zu hören, „einige Statuen mitnehmen und in Amerika verkaufen.“

So fuhren sie also nach Indochina, spürten den Tempel Baneai-Srey auf und machten sich mit einigen seiner Reliefs aus dem Staub. Bei ihrer Rückkehr nach Phnom Penh wurde ihr Plan jedoch vereitelt. Sie wurden von der Sûreté, dem kolonialen Gegenstück zum FBI, verhaftet und des archäologischen Diebstahls angeklagt. Nur indem sie die literarische Welt in Paris mobilisierte, gelang es Clara Malraux, ihren Ehemann vor einer dreijährigen Haftstrafe zu bewahren. Beeindruckt durch die bedeutenden Namen auf der Petition, die Clara Malraux mit André Breton, dem Kopf der Surrealisten, herumgeschickt hatte, hob der Richter das Urteil wieder auf. Dieser Zusammenstoß mit der Kolonialjustiz und die neue Freundschaft mit seinem Saigoner Anwalt Paul Monin, einem aktiven Unterstützer der Vietnamesen in ihrem wachsenden Widerstand gegen die französische Herrschaft, veranlasste Malraux' Hinwendung zum anticolonialistischen Befreiungskampf.

Mit Monin brachte Malraux die oppositionelle Zeitung *L'Indochine* heraus. Der Moment hätte nicht besser gewählt sein können. Die chinesische Revolution war immer noch im Gange, ihr russischer Gegenpart noch keine zehn Jahre alt. Junge vietnamesische Intellektuelle – sowohl Nationalisten als auch Kommunisten – begannen damit, ihre Landsleute zum Kampf gegen die französische Herrschaft zu mobilisieren. Im Juni 1925 erschien die erste von 46 Ausgaben, mit denen das talentierte Team aus europäischen, vietnamesischen und eurasischen Mitarbeitern in einer mutigen, wenn auch kurzlebigen journalistischen Kampagne für größerer Rechte für das Volk von Indochina stritt.

Bald nachdem Charles de Gaulle 1959 Präsident der neuen Fünften Republik geworden war, trug er Malraux das Amt des ersten französischen Kulturministers an. Malraux erfüllte diese Aufgabe zehn Jahre lang. Als erstes übernahm er den Unterhalt der Cinémathèque française, Henri Langlois' Schatzkiste bunt zusammengewürfelter klassischer Filme. Er leitete eine gründliche Reinigung der Pariser Fassaden und Gebäude in die Wege und brachte somit die schöne weiß-goldene Oberfläche der Stadt wieder zum Vorschein, die so lange von der schwarz-violetten Patina eines gedankenlosen Urbanismus bedeckt gewesen war.

Neben dem Erhalt von Kulturgütern arbeitete Malraux hart daran, die Schaffung neuer Werke zu unterstützen. Kurz nachdem er sein Amt angetreten hatte, organisierte er die erste Internationale Ausstellung junger Künstler. Er beauftragte Georges Braque mit einem Deckengemälde im Louvre, André Masson mit einem im Odéon Theater und Marc Chagall damit, seinen Pinsel an der gewölbten Decke der Pariser Opéra zu versuchen.

Für Malraux war Kunst Diplomatie mit anderen Mitteln. 1963 sandte er Leonardo da Vincis Mona Lisa nach Washington und New York, um zum Glanz des Kennedy'schen

kulturellen Aufbruchs beizutragen und – wichtiger noch – um das Prestige Frankreichs als Kulturhauptstadt der Welt zu steigern. Malraux war es, der Amerika die erste sensationelle Kunstausstellung brachte!

Am 23. November 1996 wurden die sterblichen Überreste des Schriftstellers, Freiheitskämpfers und Staatsmannes André Malraux vom Friedhof Verrières vor den Toren von Paris in den höchsten Ehrentempel Frankreichs, das Panthéon, überführt – translated (übersetzt) wäre der korrekte mittelalterliche Ausdruck.

Die Tradition, die sterblichen Überreste der weltlichen Helden Frankreichs ins Panthéon zu überführen (bis vor kurzem, als Marie Curie hinzukam, war es ein reiner Männerclub), reicht bis zum Anfang der Ersten Republik im Jahre 1791 zurück. Doch schon davor hatte das Gewölbe, das Ludwig XV. auf dem höchsten Punkt im Pariser Quartier Latin auf einer älteren Klosterkirche erbauen ließ, den Überresten der Heiligen Genoveva und einer Ansammlung heiliger Reliquien eine irdische Zuflucht geboten. Diese wurden im Jahre 1791 ohne viel Federlesens hinausgeworfen, als dem Gebäude sein klassischer römischer Name verliehen wurde. Doch die Szenen aus dem Leben der Heiligen, die die Innenwände zieren, sowie das Kreuz auf der Kuppel suggerieren weiterhin ein religiöses Vermächtnis, das drei säkularisierende Republiken nicht vollständig löschen konnten.

Mit seiner Vermischung sakraler Elemente mit säkularen bildet das Panthéon einen passenden Rahmen für die sterblichen Überreste von André Malraux. Kein anderer Franzose seines Jahrhunderts – außer vielleicht sein Förderer Charles de Gaulle – hat härter an einer Sakralisierung der französischen Republik gearbeitet. De Gaulles Strategie bestand darin, den Ruhm Frankreichs durch den Anspruch auf europäische und sogar globale Führerschaft wieder herzustellen; es war die Strategie der Großmachtpolitik. Mit dem Erhalt und Ausbau der französischen Kultur verfolgte Malraux dasselbe Ziel in der Hoffnung, Frankreich nicht nur zu einer einflussreichen weltweiten Macht, sondern zu der vorherrschenden Macht in der Vereinigung einer geteilten Nation zu machen.

Zweites Zwischenspiel: Große Momente der Geschichte oder die Schaffung von Semiophoren Malraux' Lebensweg lässt sich am besten durch den Bezug auf Krzysztof Pomians Analyse „Collectionneurs, amateurs et curieux“ (1987), von Sammlungen, Sammelobjekten, Sammlern und den historischen, hierarchischen, politischen, sozio-kulturellen und wirtschaftlichen dynamischen Parametern, die eine Beziehung zum Betrachter aufbauen, dekonstruieren. Nach Pomian verwandeln wir das, was wir sammeln, in sogenannte Semiophoren: Objekte ohne Nutzwert, aber aufgeladen mit Sinn und begleitet von wechselnden Geschichten, die auf die eine

oder andere Art immer das Sichtbare mit dem Unsichtbaren verknüpfen. Bei dieser Trope möchte ich etwas verweilen und sie später in Beziehung zur documenta setzen.

Diese Verknüpfung und die zahlreichen Möglichkeiten, in denen sie konstruiert wird, kann sehr unterschiedliche Formen der Unsichtbarkeit ansprechen: Unsichtbarkeit kann sich auf etwas beziehen, das räumlich entfernt ist, hinter dem Horizont unserer Sicht oder unserer Vorstellungskraft liegt. Es kann sich auf etwas beziehen, das sehr hoch oben oder tief unten liegt, auf etwas, das zeitlich sehr weit entfernt ist, das in der Vergangenheit oder der Zukunft liegt, es könnte sich auf etwas beziehen, das sui generis außerhalb der Zeit liegt, das in der Ewigkeit beheimatet ist, es könnte die Repräsentation des anderen sein. Auch wie sich diese Unsichtbarkeiten manifestieren, kann sehr unterschiedlich sein: Wir können sie als Objekte oder als Tiere, als Naturphänomene oder als Gebete erfahren.

Immer jedoch, würde Pomian behaupten, haben sie eines gemeinsam: Es ist die Sprache, die das Unsichtbare zum Vorschein bringt. Der Gegensatz zwischen dem Unsichtbaren und dem Sichtbaren ist zuallererst ein Gegensatz zwischen dem, worüber gesprochen und dem, was wahrgenommen, was gesehen wird. Es gibt einen Gegensatz zwischen dem Universum der Sprache und der Welt des Blicks. Ich behauptete, dass es im selben Maß, wie es einen Gegensatz zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren gibt, auch Zwischenstufen und Verbindendes gibt. Und ich würde sagen, dass die Documenta11 versucht, genau diese Zwischenstufen zu verhandeln. Zu diesem Zweck entwickelte sie die oben genannte Anordnung der fünf Plattformen, die über einen Zeitraum von achtzehn Monaten in vier Kontinenten verwirklicht wurden. Die Documenta11 reicht in räumlicher und zeitlicher Hinsicht über das traditionelle 100-Tage-Format vergangener documenta-Ausstellungen hinaus. Die ersten vier Plattformen waren als engagierte, diskursive öffentliche Interventionen angelegt und wurden innerhalb bestimmter Communities zu Themen durchgeführt, die zeitgenössische Problematiken und Möglichkeiten von Kunst, Politik und Gesellschaft ergründen sollten.

Dies war eben nur möglich, weil die Documenta11 sich auf eine fünfzigjährige, sich ständig entwickelnde Geschichte berufen konnte, die so gut wie keine Verankerung im Bereich des wirklich Wirklichen hat. In Kassel gibt es in keiner Weise Gestalt oder Form, eine Struktur, die in erheblicher Weise eingrenzen wollte oder könnte, wie dies Institutionen wie Museen, Bibliotheken und Archive wollen (und, nebenbei bemerkt, manchmal auch zu Recht tun). Mit anderen Worten: Manchmal kann es hilfreich sein, kein Archiv zu haben.

Es gibt natürlich ein Budget. Aber im Rahmen dieses Budgets stand es der Documenta11 frei zu versuchen, neue Verbindungsmuster zwischen vielen verschiede-

nen Instrumenten, künstlerischen Praktiken und Formen der Wissensproduktion herzustellen. Es war möglich zu versuchen, an der Formulierung dessen zu arbeiten, was Homi Bhabha den dritten Raum nennt, ein Inter, ein Dazwischen, das er als notwendig für die Diskussion kultureller Unterschiede erachtet. Es wurde möglich, einen Raum zur Dokumentation und Förderung individueller und kollektiver Erzählungen zu schaffen. In vielen Fällen nutzten die Geschichten, die dabei zum Vorschein kamen, Strategien, die leicht als spezifische Mechanisierungen und als kritische Neuformulierung des Archivs und des Dokumentarischen und/oder verschiedener Aspekte von beiden identifiziert werden können. Künstler aller Kontinente, Generationen und Medien bezogen sich direkt und indirekt auf das Archiv, die Bibliothek und das Museum und wie sie von Kuratoren, Historikern, Anthropologen und der Bevölkerung genutzt werden. Interessanterweise war dies nicht von der Documenta11 angeregt oder in Auftrag gegeben worden. Ich vermute aber, dass das Archivmodell von vielen Künstlern gerade deswegen gewählt wurde, weil es der Ort eines politischen narrativen Disputes war. Lassen Sie mich nur einige dieser Künstler nennen:

Georges Adéagbo, Kutlug Ataman, The Atlas Group (Walid Ra'ad), Bernd und Hilla Becher, Zarina Bhimji, Black Audio Film Collective, Ecke Bonk, Frédéric Bruly Bouabré, Hanne Darboven, Destiny Deacon, Chohreh Feyzjou, Meschac Gaba, Isa Genzken, Jef Geys, Craigie Horsfield, Igloodik Isuma Productions, Alfredo Jaar, On Kawara, Johan van der Keuken, Ben Kinmont, Jonas Mekas, Ryuji Miyamoto, Multiplicity, Ulrike Ottinger, Park Fiction, Lisl Ponger, Allan Sekula, Eyal Sivan, Jean-Marie Teno, Trinh T. Minh-ha.

Diese und auch andere Künstler gründen sowohl unabhängige als auch wechselseitig voneinander abhängige Beziehungen zwischen ihrem Werk, sich selbst und dem Betrachter. Und sie ermächtigen den Betrachter, die Documenta11 als eine Generationen, Geschlechter und Nationen übergreifende Sammlung von Geschichten zu lesen, von Semiophoren, die unzählige Zugänge und Bezugspunkte bieten.

Viele dieser Geschichten und Semiophoren wurden auf eine solche Art und Weise entworfen, umgesetzt und präsentiert, dass sie den Betrachter im Endeffekt in die Lage versetzten, Bedeutung zu schaffen und seine eigene Geschichten zu erfinden.

Dies erklärt auch – für mich zumindest –, warum die Documenta11, lässt man die Zahlen einmal beiseite, eine so erfolgreiche documenta war: weil sie Reaktionen von „ermächtigten“ Betrachtern produzierte und provozierte, von Professionellen wie von der „gemeinen Öffentlichkeit“ gleichermaßen, ganz umfassend und so unterschiedlich wie nie zuvor.

Indem Künstlern Freiheit und Mittel gegeben und sie eingeladen wurden, Projekte zu entwickeln, die sie gerne realisieren wollten, und indem vorgegebene, todsichere Kategorisierungen überwunden wurden und multikulturelle Neufindungen einer Vielzahl bekannter und oft auch unbekannter Geschichten präsentiert wurden, existierten während der Documenta11 für eine kurze Zeit unterschiedliche Welten nebeneinander, ohne sich zu vermischen.

Dem Post-Benjamin André Malraux schwebte etwas existenziell Hoffnungsvolles vor, eine Art ästhetischer Unsterblichkeit: Wir mögen zwar sterben, aber die von uns geschaffene große Kunst wird weiterbestehen und die Menschlichkeit aller vergangenen und künftigen Generationen vertiefen. Er wollte, dass alles, was *le destin* ausmacht – ein Begriff, mit dem er je nach Kontext sämtliche Determinanten, sämtliche Grenzen, das Schicksal und auch den Tod bezeichnete –, „zu menschlichem Gewissen und Bewusstsein verwandelt“ würde.

Es wird hochinteressant sein zu beobachten, wie dies und die Documenta11 erinnert werden wird. Und Veranstaltungen wie diese hier bieten die höchst willkommene Gelegenheit, mit diesem komplexen Prozess zu beginnen.

1 Frances A. Yates, Gedächtnis und Erinnern: Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare, Weinheim: VCH, 1991, S. 123.

Aus dem Englischen von Andrea Kirchhartz

Markus Müller war Leiter der Kommunikation des Documenta11 und arbeitet heute als Leiter der Kommunikation bei KunstWerke, Berlin

Iwona Blazwick Auf der Plattform in Wien beschreiben Sie die Beziehung zwischen Politik und Kultur in Österreich?

Markus Müller Wir wurden kritisiert, die Plattform habe sich in Wien nicht mit der aktuellen politischen Situation auseinandergesetzt. Aber die Redner waren längst eingeladen, bevor der Regierungswechsel eintrat. Wir sprechen hier von nachgeordneten Prozessen. Wir sind nicht wegen der Herren Haider und Schüssel nach Wien gegangen. Wir haben vor Ort mit Gruppen aus dem demokratischen Widerstand gesprochen, die dann teilgenommen, vorgetragen und diskutiert haben. Wir wollten jedoch keine vulgärpraktische Lehrstunde veranstalten im Sinne von: „Wie könnt ihr Österreicher Eure Demokratie besser organisieren.“ Ich glaube, es ist ganz offensichtlich, dass alle Themen und Thesen weit über den lokalen Kontext hinausreichen. (...) Wir haben kein Handbuch, kein Manifest, keinen Zehn-Punkte-Plan, den wir aus Wien oder Neu-Delhi mitgebracht haben, es ist eher eine Sammlung von multidirektionalen Ansätzen, die aber in der Tat versuchen, das Phänomen Demokratie nach 1989 neu zu fassen, und die die Frage aufgreifen, ob Demokratie im Kapitalismus und Liberalismus so unbedingt und so zweckrationalistisch zusammenhängen, so noch haltbar ist. (...)

Susanne Gaensheimer Du hast in Gesprächen angedeutet, dass Du auch Überlegungen anstellst, wie die Erfahrungen einer Großausstellung auf die Arbeit am Museum zu übertragen sind.

Müller Die Großausstellungen im Museumsbereich nehmen, historisch betrachtet, einen überdimensionalen Raum ein, sicherlich ein Phänomen der letzten 30 Jahre. Das ist ein paradigmatisches Beispiel mit allen positiven und negativen Implikationen. Ich denke, dass die Position des Osthaus-Museums oder der Vortrag von Hans Ulrich Obrist deutlich zeigen, in welche Richtung ich mir das Selbstläufer-Projekt, das Zurückholen von Großausstellungen, vorstelle, d. h. wie man nachhaltig inhaltlich arbeiten kann, ohne der Knute von Besucherzahlen unterworfen zu sein.

König Das Hochbauamt hat im Fridericianum Decken eingezogen, wodurch die Großzügigkeit zerstört wurde. Der Aufbruch, das Gedächtnis wurden zerstört, die Stätte wurde unlesbar. Ich habe die Documenta 1 nicht gesehen, aber bei der zweiten und dritten wurde das Gesicht zerstört. Die Museen sind dabei die Verlierer, oder?

Müller Es gibt das documenta-Archiv, aber das ist in keiner Weise das, was man sich wünschen würde. (...) Ich habe mit der Romantisierung der Ruine in der Nachkriegszeit

so meine Schwierigkeiten. Alte Ruinen funktionieren da besser. Die Kasseler können nicht über ihren eigenen Schatten springen – bitte entschuldigen Sie diese Generalisierung –, aber der Kasseler Umgang mit der eigenen Stadt ist anders als in Münster. (...) Die Münsteraner haben ein starkes Selbstbewusstsein. Sie sagen: „Was hältst Du von Münster? Das ist doch die tollste Stadt in Deutschland.“ In Kassel antwortet man auf dieselbe Frage: „Weiß ich nicht, ich komme auch nicht aus Kassel.“

Ungleichzeitigkeit

Dirk Snauwaert

Ich werde heute aus zwei Perspektiven zu Ihnen sprechen: aus der eines skeptischen Beobachters der jüngsten Entwicklungen in kulturellen Institutionen und aus der eines Co- oder Post-Produzenten, das heißt als Kurator von Ausstellungen und deren Rahmenprogrammen, als Herausgeber von Büchern und Katalogen, als Veranstalter von Diskussions- und Informationsforen und als sozialer Vermittler – um nur einige der Funktionen aufzulisten, die die traditionelle Rolle einer Kunst vermittelnden Institution elastischer und facettenreicher gemacht haben, als es früher je der Fall war.

Meine professionellen Erfahrungen im und mit dem musealen Apparat sind bis jetzt indirekte, nämlich als Berater in Ankaufskommissionen von Museen. Wichtiger als dieser Erfahrungshorizont war für mich jedoch die Rolle eines durch die Institutions- und Museumskritik gefärbten Interpreten. Die Erkenntnisse aus der Begegnung mit Marcel Broodthaers Museumsfiktionen, Daniel Burens Systemkritik oder Michael Ashers Analysen des automatischen Verdinglichungsprozesses jeder Repräsentation können heute in Diskussionen über Museen nicht ignoriert werden. Teile dieser – und verschiedener anderer – Analysen haben dazu beigetragen, dass wir uns der Funktionsweise des Museums als „Neutralisierer von Geschichte“ und „Regulator von Diskursen“ bewusster geworden sind. Das systematische Vorgehen des Museums bei der Festlegung neuer Klassifikations- und Interpretationskategorien, das Herausreißen der Werke aus ihren ursprünglichen symbolischen Kontexten und die Integration in artifiziiell konstruierte neue Kontexte wurde mittels der Eingriffe und Erläuterungen dieser Künstler erstmals analysiert und artikuliert. Und mittels ihrer Vorgehensweisen wurden diese Infrastrukturen auch umgedeutet – in ihren Gegenentwürfen schwingt die Foucault'sche Definition von Macht, Kontrolle und Disziplin im Hintergrund immer mit. Die Institutionen entwickelten sich von kontrollierenden Verwaltern der Bildkultur zu Künstlerateliers. Dieses Umfunktionieren von rein rezeptiven Apparaten

zu möglichst vielfältigen Präsentations- und Produktionsstrukturen durch die Künstler ist das herausragende Ergebnis dieser historischen Dynamik.

Wobei es meiner Meinung nach zugleich gerade die Inkompatibilität des Museums mit dieser 'Post-Atelier'-Kunstpraxis war, die diese neue, widersprüchliche Institutionstypologie hervorgebracht hat, der wir den Namen „Museum für Gegenwartskunst“ gegeben haben. Diese Bezeichnung wirft durch ihre Formulierung einige der gelösten Fragen neu auf, so dass die Probleme und die Verwirrung gewissermaßen vorprogrammiert sind. Wie Douglas Crimp in „On the Museum's Ruins“ (1980/1993) in seiner Kritik, in der er sich auf den Gegensatz zwischen den Begriffen „Museum“ und „Gegenwart“ stützt, schrieb, ist die Bezeichnung „Museum für Gegenwartskunst“ ein Oxymoron, eine Zusammenstellung zweier sich widersprechender Begriffe. Die radikale Generation der „Post Studio Production“ hat sich eine Institution mit einer eigenen Typologie gewünscht. Mit deren wachsender Akzeptanz und fortschreitender Historisierung finden sich mehr und mehr Beispiele, wo dieses Oxymoron anzutreffen ist. Es gibt jedoch kaum Beispiele einer konsequenten Durchführung dieser künstlerischen Ideen in Form konkretisierter Theorien oder realisierter Programme. Als bislang einzige Realisierung weltweit gibt es nur zwei Institutionen: die Hallen für Neue Kunst in Schaffhausen und die Dia Art Foundation in New York. Man kann nicht behaupten, dass es darüber hinaus ernsthafte Versuche gegeben hätte, eine präzise architektonische und operative Form zu finden, in der die Produktion, die Konservierung und das Studium der Aussagen bildender Kunst mit ihrer Präsentation verbunden worden wären.

Anscheinend haben das Umgehen der Institution, die Absage an deren monopolistische Machtposition, alleine festlegen zu wollen, was Kunst und was keine Kunst sei, und das Entreißen der Distinktionsmacht durch die Praktiker/Künstler auch dazu geführt, dass sich die Autorität über die Definition der Kategorien verlagert hat. Ein „neues Phänomen“, das sich dabei als neues Medium (zu verstehen in der gesamten Bandbreite der Bedeutung als eines ästhetischen Trägers) herauskristallisiert hat, ist das der temporären Ausstellung. Die Zeit der Ausstellung ist für Künstler, ebenso wie für die meisten Betrachter, der privilegierte Moment, in dem etwas sichtbar, erfahrbar und austauschbar werden kann – der Moment, in dem durch Informationen und Kunstwerke ästhetische und soziale Prozesse ausgelöst werden und in unserer gegenwärtigen Epoche in idealer Form gesellschaftliche Akzeptanz gefunden haben. Weit mehr noch als das Museum, als Ort der Verwaltung und Präsentation von Kunstwerken, muss die Ausstellung heutzutage das symbolische Ritual darbieten und die ästhetisch-ideologischen Auseinandersetzungen verorten. In der früheren Museumskritik sprach man davon, dass die Institution Museum die sakralen oder

feudalen Kunstwerke ihren ursprünglichen Kontexten entrissen habe und damit die rituelle Funktion und wahre Bedeutung dieser Werke verloren ging. Meiner Meinung nach ist das Ritual der Ausstellung mit allem, was es beinhaltet, die neue gesellschaftliche Funktion der Kunst geworden. Es strukturiert mehr und mehr das ganze soziale und institutionelle Feld des symbolischen Spiels der Kunst.

Dies impliziert natürlich, dass die Kurzlebigkeit dieser Ereignisse ein permanentes Vergessen voraussetzt, eine strukturelle Tabula Rasa des historischen Bewusstseins und der Erinnerung, einem der Pole des Bewusstwerdens. Die Dialektik, die im Umfunktionieren der musealen, wissenschaftlichen und administrativen Aktivitäten in eine Betonung der spektakulären und performativen Aspekte der temporären Ausstellung anschaulich wird, findet man natürlich auch im Widerspruch zwischen der faktischen Rückwärtsgerichtetheit des Begriffs „Museum“ und der Temporalität der undefinierbaren Größenordnung „Gegenwart“ wieder. Wie die Realität ist auch die Gegenwart eine dieser undefinierbaren, gespenstischen Kategorien. Im Hinblick auf das hiesige Museum stellt sich die Frage, mit welchem „Gegenwarts“-Begriff es operieren kann. Diese erste Frage korreliert mit einer zweiten nach dem „Hier und Heute“-Verständnis der Örtlichkeit bzw. dem geografischen Kreis dieser Gegenwart. Hinzu kommt die abstrakte und etwas obsoleete Frage, ob sich diese Gegenwart nicht jeden Tag über Jahrzehnte hinweg wiederholt und damit für eine Erneuerung sorgt, die voraussetzt, dass es eine „ewige Wiederkehr des Gleichen“ gibt. Die strukturelle Tabula Rasa ermöglicht also eine Ausstellungsaktivität, die einem Museum im Prinzip nicht erlaubt ist, nämlich zyklische Wiederholungen ohne einen Zugewinn durch Vertiefung, Analyse oder kritisch-historische Auseinandersetzung. Das Medium Ausstellung ist ein perfektes Vehikel für eine weitere Perfektionierung des Spektakels. In der Ausstellung nämlich erscheinen die Gegenstände nicht im Sinne einer Konzentration, vielmehr bietet die Ausstellung „unmittelbaren Konsum von Zerstreungen“ oder Tautologien wie „Was erscheint, das ist gut, und was gut ist, das erscheint“. Das Ausgestellte ist also keinen Kriterien unterworfen, das einzige, was zählt, ist das Prinzip, dem Vehikel des Spektakels zu gehorchen. (Guy Debord)

Um diesen Definitions-Paradoxien und Begriffs-Oxymora zu entkommen, ohne in die passive Pragmatik der meisten Museen zu verfallen, die sich bloß zu Kunsthallen umformiert haben, muss ein Gegenmodell entwickelt werden. Eines der Modelle, das wir im Kunstverein München anwenden, basiert auf dem Prozess des permanenten Erinnerens als Erkenntnisprozess: Es gilt, die Verknüpfung von historischen Positionen der Kunst, die in der Erkenntnis des Nicht-Abgeschlossenenseins von Geschichte neue Impulse für unsere Gegenwart liefern, mit Positionen aktueller Fokussierungen, Problematisierungen und Sensibilitäten ins Blickfeld der zyklischen Amnesie der

Kunstwelt zu rücken. Dabei ist der Begriff der nicht vollendeten, unabgeschlossenen Geschichte ein wichtiger Aspekt, der sich allerdings nur schwer mit dem im Museum praktizierten Umgang mit diesem Begriff vereinbaren lässt. In dem seit der documenta X als „Retroperspektive“ benannten Modell, das Zukünftiges, Aktuelles und das unabgeschlossene Vergangene miteinander verzahnt, wird der reflexive, wissenschaftliche Charakter einer Kunstinstitution stärker betont. Den Schwerpunkt bildet dabei die kritische Neubewertung einzelner Werke und kompletter Œuvres, deren Position sowohl im historischen als auch im aktuellen Kontext neue Perspektiven und Erkenntnisse liefern kann. Um die Meta-Erzählungen der Geschichtsschreibungen neu zu konstruieren, wurden zwei Korrekturlinien der gängigen Kunstgeschichte verfolgt.

1. Die Wiederaufnahme programmatischer und inhaltlicher Ansätze, die die offizielle Geschichtsschreibung angreifen, gleichzeitig aber auch die Kunstbegriffe revolutionieren. In den folgenden Projekten wurden diese Perspektiven verfolgt und einerseits im Feminismus begründet, andererseits wurde post-koloniale oder Ökonomie-Kritik historisch positioniert:

- Claude Cahun: Die wiederentdeckte französische Dadaistin und Surrealistin war Vorläuferin einer radikalen Subjektbefragung. Das Projekt beschränkte sich auf ihre Selbstdarstellungen, weil diese viele Aspekte der Gender-Debatte vorwegnehmen und anschaulich machen. Dank der erfreulichen Umstände einer Koproduktion wurde die Ausstellung in der Neuen Pinakothek in München gezeigt – vielleicht die erste und einzige Ausstellung einer als militanten Lesbe beschriebenen Künstlerin in diesem Haus.
- Lili Dujourie: Eine europäische Pionierin der Videokunst, deren Arbeiten sich zwischen selbstreflexivem, strukturalistischem Film und den Genre-Studien der konzeptuellen Kunst und des Autorenkinos bewegen. Ihre Videoarbeiten waren durch die technologische Entropie fast völlig verschwunden und konnten nur durch einen archäologisch-futuristischen Konservierungsakt gerettet werden. Fernsehen, Video-Minimalismus und Blick-Dekonstruktion bilden in ihrem Werk den europäischen Gegenpol zu Arbeiten der US-Pionierinnen. Im Rahmen der Ausstellung wurde auch das erste deutschsprachige Buch der niederländischen Theoretikerin Mieke Bal publiziert.
- Allan Sekula: Der aus Los Angeles – der bekanntesten Sim-City – stammende scharfe Analyst und Kommentator des globalen ökonomischen Wandels legt in seiner konzeptuellen Fotografie im Gegensatz zur Kunstwelt-kompatiblen Tableau-Fotografie neuen Nachdruck auf dokumentarische Serien und essayistische Texttafeln. Seine Konzentration auf visuelle und textliche Erweiterungen der

Reportage ermöglicht es, im Gegensatz zu den virtuellen und naturalistischen Standards des narrativen Kinos, andere Bild- und Kommentarstrategien zu entwickeln.

2. Die Betonung einer Internationalität des Praxisfeldes und zugleich die Charakterisierung der Schwierigkeiten der Kunstpraktiken, sich in verschiedene geografische und kulturelle Kontexte einzuschreiben. Nicht nur ihre Biografien, sondern die formal-ästhetische und thematische Ausrichtung situieren diese Künstler zwischen und in verschiedene Erzählungen. Innerhalb der universalistischen Ambitionen der puristischen Abstraktion analysieren sie die historischen Linien der kulturellen Hybridisierung sowie des Grenzgängertums und der Grenzüberschreitung.

- André Cadere: Der aus Rumänien nach Paris ausgewanderter Radikal-Avantgardist wurde nach 1967 in kürzester Zeit zu einem der wichtigsten Grenzüberschreiter in den Medien Skulptur, Malerei, Performance, Site-Specificity und zu einem maßgeblichen Exponenten der Institutionskritik.
- David Lamelas: Er stellt das aktuelle Interesse für die filmische Sprache und Syntax in seinen installativen Projektionen in ihr historisches Bezugssystem. Als künstlerische Bezugspunkte integriert Lamelas die Kunstszene von Argentinien, Großbritannien, West-Europa und Los Angeles als wichtige Impulsgeber. In seinen Produktionen reflektiert Lamelas die Umstände der Migration über alle Grenzen hinweg.
- Bas Jan Ader: Er ist ein Künstlertypus, der sowohl in Los Angeles als auch in den Niederlanden seine künstlerische Praxis entwickelte und in beiden, sehr unterschiedlichen Interessenssphären seine Bewusstseins erweiternden und sich selbst verleugnenden Spuren hinterlassen hat.
- Jef Geys: Kaum über seinen Geburtsort hinausgekommen, fordert er die Problematiken der Globalisierung heraus. Seine Praxis und Biografie stellen Verschiebungen in andere Bereiche in Frage, nämlich die des Transfers vom subalternen in den institutionelle Rahmen, von der Peripherie ins Zentrum, von der privaten Sphäre in die der verschiedenen Öffentlichkeiten.

Eine Verbindung dieser beiden programmatischen Linien bildeten zwei weitere Ausstellungsprojekte: die erste Retrospektive des südafrikanischen Künstlers William Kentridge sowie die im Rahmen seines Eurasia-Projekts entstandene Werk- und Publikationsproduktion des Cherokee-Künstlers Jimmie Durham.

Alle diese Ausstellungsprojekte zielten darauf, die gesamte Produktion dieser Künstler, aber auch das intellektuelle und soziale Umfeld mitzureflektieren. Die Betonung des Objekts ist bei den meisten ohnehin gebrochen, problematisiert oder aufgegeben.

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die Sammlung als Sichtbarmachung eines Archivs. Die Idee eines solchen aktiven Archivs, in dem alles Unsichtbare abgespeichert und auf Knopfdruck abrufbar ist, ist ein mögliches Modell einer Sammlung. Die so genannte kleine Kunst – Dokumente, Drucksachen, Reproduktionen, Aufzeichnungen, Traktate, Texte – kann manchmal die Ideen und Inhalte einer Epoche besser rekonstruieren und vermitteln als viele der Kunstobjekte, die für den Kunstmarkt produziert wurden. Ein aktives Archiv ist für die Künstlergenerationen, die den traditionellen Kunstbegriff hinterfragt und gesprengt haben, sicher das bessere Sammlungsformat als ein Museum.

Mit der Reflexion über die nicht-westlichen und hybriden Künstlerprofile der Migration setzt man eine Diskussion in Gang über die unterschiedliche Zeitlichkeit der Modernität in den Kernländern des Westens und den ehemaligen kolonialisierten Gebieten. Die Veränderungen und Transformationen der technologischen, ökonomischen und sozialen Entwicklungen der Post-Industrialisierung formen weltweit den Resonanzboden für diese Auseinandersetzung.

Die eingeladenen Künstler reflektieren diese Diskurslinien, haben aber durch das Ausbrechen aus den gängigen Kunstkategorien neue Produktions- und Präsentationsformen entwickelt und damit in doppelter Weise den Begriff einer „Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit“ (Reinhard Koselleck) zwischen westlichem und nicht-westlichem Modernismus, Mainstream und Subalternem betont. Diese Definition führt zu der Frage, welche Praktiken, obwohl als angemessen eingestuft, in diesen Institutionen keinen Ort finden können oder finden wollen. Viele subkulturelle oder alternative Praktiken situieren sich in anderen Milieus, in anderen sozialen oder ökonomischen Kontexten, wie etwa die populärkulturelle Alternativkultur, oder fordern eine andere Zeitlichkeit und Struktur der Wahrnehmung, wie etwa Film oder Video. Diese Verweigerung, auf den traditionellen und auf bloßem Zeitvertreib ausgerichteten Umgang mit der Kunst Rücksicht zu nehmen, betont diese Ungleichzeitigkeit. Umgekehrt aber wird immer wieder der Versuch unternommen, sie durch Einbindung in einen bestimmten Rahmen, einen Kontext oder eine Architektur in eine kompakte Zeitlichkeit zu zwingen. Aus dieser Zwangsjacke gilt es auszubrechen, weil die unterschiedlichen Funktionen, die solche Bildkulturen für das Publikum der jeweiligen Szene haben, z.B. für Teilöffentlichkeiten der Popkultur oder der Politaktivisten, ganz andere sind als bei einer strukturiert vorgehenden Kunstinstitution. Sie sind nicht kompatibel. Die Kunstinstitution und insbesondere das Museum hat wegen seiner politisch-ideologischen Stabilisierungsrolle gegenüber diesen Parallelwelten und -werten der Gegenkulturen immer die ambivalente Funktion einer Disziplinierung. Künstlern kann ich deren Nutzung deshalb nur mit größtmöglicher Skepsis und Zurückhaltung empfehlen.

Eine Kunstinstitution oder ein „Museum für Gegenwartskunst“ ist darüber hinaus aber einer der wenigen Orte, wenn nicht sogar die letzte Domäne des öffentlichen Raumes, die noch einigermaßen unbestimmt und offen geblieben ist. So stellt das Museum, indem es einen solchen öffentlichen Raum herstellt, zugleich ein gesellschaftlich bedrohtes Terrain dar. Ich möchte in diesem Rahmen jedoch nicht von einem strikt öffentlichen Raum sprechen – eher von einem halb-öffentlichen Raum, der funktionalisiert und ritualisiert ist wie ein religiöser Kultraum. Aufgrund des Stellenwerts der Kultur im Bildungsbürgertum und des Prinzips der Zwecklosigkeit entspricht er eher dem Begriff Öffentlichkeit im Habermas’schen Sinne – wo Bedingungen, Vorgaben und Spielregeln den Handlungsablauf und die Wahrnehmung festlegen und Argumente und Aussagen antagonistisch oder dissensual bewertet werden. Ein Ort, an dem eine Gesellschaft ihre Symbolpolitik austrägt.

Die Form der Öffentlichkeit, wie sie eine Kunstinstitution darstellt, haben wir im Kunstverein München mehrmals mit Künstlerprojekten thematisiert, die eine teleskopische Bewegung zwischen den beiden Facetten des Innen- und des Außenraumes herstellt sowie zusätzliche, weitere Kanäle und Szenen eröffnet haben. Dabei ging es jedes Mal auch darum, den gängigen Begriff des Kunstwerks elastischer zu machen und die Künstlerpraxis nicht bloß als einen experimentellen Freiraum oder ein Laboratorium zu sehen, sondern die künstlerischen Praktiken konsequent weiterzudenken in Richtung einer kritischen Analyse und Reflexion: als Erkenntnismodelle eines Bewusstwerdungsprozesses. Ich erwähne hier nur einige dieser Projekte:

- Regina Möller: Mit ihrem real/fiktiven Frauenmagazin stellt sie eine Verbindung her zwischen der Konstruktion von Identitäten, dem Entwurf von Selbstbildern und orts- und kontextbezogenen Kulturanalysen und synthetisiert diese in einem Vehikel, das sich massenmedial mit Begehrenskonstruktionen, Alltagsinformationen, Rollenspielen und Gegenmodellen auseinandersetzt. Mit *regina* imitiert sie vorprogrammierte Standards, die fast unmerklich in einen Entwurf für selbstbestimmte Lifestyles verwandelt werden.
- Eran Schaerf: Seine Ausstellung fokussierte Kleidung als Körpergestaltung und -umgestaltung, als utopisches Verwirrspiel mit besetzten Codes. Dabei verknüpfte er die räumlichen Dimensionen, die sich aus den unterschiedlichen Funktionen der Bekleidung im interkulturellen Austausch ergeben, mittels eines Hörspiels und eines Fernsehfilms mit einer medialen Komponente, die auf Kommunikationsstrukturen zielt, die außerhalb des *white cube* liegen. Dieses Hörspiel wurde gesendet und hatte zur Folge, dass Schaerf weitere Aufträge für Hörspiele erhielt.

- Fareed Armaly: Er nutzte den Kunstverein München als potenziell funktionierenden Fernsehsender und stellte fünf Probesendungen darüber zusammen, wie Identität in der Öffentlichkeit in Verbindung und in Relation zu den Massenmedien konstruiert ist. Soweit die Mittel und Möglichkeiten es erlaubten, funktionierte er die Institution zu einem Fernsehstudio, einem Sender und einer Produktionsplattform um. Zugleich thematisierte er mit dieser Alternativ-Fernsehstation die Idee einer öffentlich-demokratisch-utopischen Architektur, wie sie im Münchner Olympiastadion ihren radikal-modernistischen Endpunkt gefunden hat.
- Rita McBride: Mit der Arena, einer Architektur-Skulptur, die vom Witte de With in Rotterdam produziert wurde, erzwang McBride eine Neustrukturierung des üblichen Ausstellungsprotokolls und der generellen Wirkung der Institution. Das geschah im Hinblick auf die architektonische Funktion des Raumes und durch die Organisation von Performance-Events, deren Logik und Logistik einer anderen Form von Institution entsprechen.
- Heimo Zobernig: In einem sehr streng gestalteten Ausstellungsraum fand innerhalb eines grell-weißen Kubus ein Diskursteil statt. Der Vortragssaal forderte den Diskurs heraus und verknüpfte ihn gleichzeitig formal mit den Medien Experimentalfilm, Theater, Architektur und Farbfeldmalerei.
- Pierre Huyghe: Er nutzte die Plattform des Kunstvereins und die Spezifika des Ortes München für ein Anhalten, einen Stillstand des real-fiktiven Moments, wie er sich auch in seinen anderen Filmarbeiten findet. Er verband die Real-Fiktion der utopischen Aufbruchsstimmung des Münchner Olympiaparks und eine ehemalige städtische Filmkulisse Rainer Werner Fassbinders mit Bildern jenes Londoner Vorstadtparks, in dem Michelangelo Antonioni 1966 sein konzeptuelles Deciffrierungsrätsel *Blow-up* angesiedelt hatte.

Der Verknüpfung von theoretischen Diskursen und künstlerischer Praxis kann man nur dann einigermaßen gerecht werden, wenn man durch Veranstaltungs- und Diskussionsprogramme, durch die Publikation von Texten und Interpretationen das Feld der Beteiligten erweitert. Die Öffentlichkeit ist vielgestaltig und keineswegs nur passiv-rezeptiv; sie pluralisiert und differenziert die vorhandenen Begrifflichkeiten im symbolischen Austausch zu Möglichkeiten des Dissens aus, die sich im übertragenen Sinne in das Ästhetische und das Geschmacksfeld einschreiben. Auch der Begriff Kunst, der nicht an eine Architektur gebunden ist, sondern wie ein Gebäude funktioniert, das aus einer Vielzahl von Faktoren zusammengesetzt ist und nicht nur aus der Tradition und Gegenwart gebildet wird, sondern auch durch die zwischen Produzenten, Rezipienten und weiteren Beteiligten bestehenden vielfäl-

tigen Verbindungen und Projektionen konstruiert ist, unterliegt Schwankungen im Verständnis seiner Entwicklung und intellektuellen Stoßrichtung. All diese Faktoren beeinflussen die Art und Weise, wie Kultur und Kunstpraxis ablaufen. Damit ist diese Community, diese Gemeinschaft, die einzig „echte“ und damit eigentliche Architektur, die sich an jedem Ort zu einem Gebäude verdichten kann. Dieses Gebäude trägt nicht den Namen Museum, sondern Kunst – und bis jetzt lohnt es sich nur, diesen letzten Begriff utopisch zu besetzen und immer weiter auszubauen.

Einige Jahrzehnte lang hatte die Idee Gültigkeit, dass ein gutes, ideales Museum wie ein Borges'sches Labyrinth sein sollte. Weil ein Labyrinth die Zeit räumlich veranschaulichen kann und sowohl komplexe Verbindungen ermöglicht als auch Abstraktes vorstellbar macht, löste es die vorherige Auffassung der großen linearen Erzählungen ab. Diese Ideen regten einige der Konzeptionen für exemplarische Museumsbauten an, wie etwa das Louisiana Museum in Humlebaek oder auch das ursprüngliche Konzept für das Städtische Museum Abteiberg in Mönchengladbach. Heute ist das ideale – und auch das beste – Feindbild das des Themenparks und der Begegnungen mit den Artefakten auf Basis eines Erlebnismodells. Viele der jüngsten Bauten der sogenannten „Signatur“-Architekten folgen diesem emphatischen Erlebnismodell und zielen darauf ab, die Funktion der Kultur als unterhaltsamen Zeitvertreib für immer neue Publikumsschichten zu erschließen und als neuen Wirtschaftsfaktor nutzbar zu machen. Das größte Problem dieser gegenwärtigen Kunstpraxis ist dabei, dass diese Architektur fast ausschließlich traditionelle Kunstobjekte bevorzugt und immer noch nicht in der Lage ist, andere und alternative Praxisformen zu denken und in die Konzeption der Institutionen einfließen zu lassen.

Seit wenigen Jahren wird – nach zehnjähriger Pause – die Stadt als Konglomerat verschiedenster Territorien als Metapher wiederentdeckt. Der urbane Raum wird dabei nicht nur als Ort der Auseinandersetzung über Öffentlichkeit, öffentlichen Raum oder soziale und politische Handlungsräume verstanden. Das neu erwachte Interesse beruht offensichtlich darauf, dass die Stadt das beste Denkmodell bietet, um die Gegenwart in all ihrer Komplexität und Widersprüchlichkeit visuell und konkret vorstellbar zu machen. In ihren horizontalen und vertikalen Vektoren, Fluchtlinien, Verdichtungen und Leerräumen ist diese Strukturierung auch eine perfekte Metapher für das Prinzip der „Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit“, die sich ein Zentrum für aktuelle visuelle Kultur als Programm auf die Fahne schreiben sollte – selbst wenn es als Namen den Begriff „Museum für Gegenwartskunst“ führt.

Dirk Snauwaert ist Gründungsdirektor des WIELS Centre d'art contemporain in Brüssel. Von 1996–2001 war er Direktor des Kunstvereins München und von 2002 bis Ende 2004 künstlerischer Direktor am IAC – Institut d'Art Contemporain in Villeurbanne/Lyon.

Kasper König Das hätte sehr wohl das erste Referat sein können zu dieser Fragestellung, und ich finde es sehr beeindruckend, wie Herr Snauwaert es in der kurzen Zeit geschafft hat, diese Fragestellung sehr dezidiert und komplex zu umreißen.

Dirk Snauwaert Es ist diese Dichotomie zwischen der älteren und der jungen Generation. Die alte Generation musste sich anpassen, die junge Generation muss radikal umdenken. Und wir haben neue Apparate, neue Modelle. Ich finde, wenn ich signature architecture, also Architekturausstellungen sehe, dass sie immer toll sind. Die Architekten haben fotokopieähnliche Bilder an der Wand und Skulpturen auf Sockeln, und man stellt sich doch die Frage, ob sie für eine Picassosammlung gebaut sind? Aber es gibt keinen Picasso. Ich denke, es ist überflüssig, mit dem Einfluss der Macht von Politikern, Bauunternehmern und Architekten zu argumentieren. Ich glaube, dass die Bezüge zu Marcel Broodthaers, zu Michael Asher und zu Daniel Buren sehr wichtig sind. Dass natürlich auch dort immer wieder Widersprüche anzutreffen sind, dass dort Forderungen gestellt werden, und dass diese Forderungen oftmals theoretisch rezipiert, aber nicht eingelöst werden, ist klar. Da ist wieder die Frage, die zum Museum zurückführt.

Es gibt, wie Benjamin Buchloh gesagt hat, bestimmte Sachen und Arbeiten, die sehr konservativ sind. Einer der konservativen Aspekte ist der normale Avantgardereflex, dass jede Generation mit einer Zerstörung aufhört und keine Erinnerung hinterlässt oder keine Geschichte mitdenken kann. Das hat sich natürlich einigermassen verändert, aber bis zu dieser Generation ist es natürlich so, dass sie alles Vorherige sozusagen symbolisch vom Tisch wischt und eigentlich auch keine Lagerhallen voll mit dem, was früher war, erlaubt. Dieser Widerspruch innerhalb des Avantgardedenkens ist natürlich für eine museale Praxis sehr paradox.

König Aber wenn die Institution der Moderne, im musealen Bereich des MoMAs wirklich deklarierte, dass die Zeit des Labors vorbei ist, dann hat das fatale programmatische Folgen.

Snauwaert Aber das MoMA deklariert sich immer noch als modernes Museum. Es ist z.B. nicht ein Museum einer radikalen Avantgarde, sonst hätten sie seit den 30er Jahren immer umhängen oder die anderen Räume leer lassen sollen.

König Aber gibt es das noch, eine radikale Avantgarde?

Snauwaert Das ist natürlich die Frage.

Michael Fehr Ich möchte noch einmal auf den Widerspruch „Museum für moderne Kunst“ eingehen im Verhältnis zum Archiv. Wenn ich Museum sage, meine ich, konventionell gesprochen, dass dort Sachen aufgehoben werden. Ich meine nicht nur Kunstmuseen, die im Prinzip für eine bestimmte Gegenwart obsolet geworden sind. Der Begriff des Museums schließt ein, dass ich dort Dinge habe, die eigentlich für uns nicht mehr Gültigkeit haben und deshalb gesammelt werden als Erinnerungsstücke oder als Belege für eine Vergangenheit. Und im Unterschied dazu sehe ich das Archiv, d. h. das Museum schließt also eine Bewegung von hier zurück in die Vergangenheit ein. Im Gegensatz dazu das Archiv: ich hebe etwas auf, um es für die Zukunft zu bewahren, und ich glaube, das ist eine ganz andere Bewegung. Das Museum für moderne Kunst steht, glaube ich, in diesem Widerspruch. Wäre das Museum für moderne Kunst oder für zeitgenössische Kunst ein Archiv, das sich der Form des Museums bedient, um das, was es für die Zukunft sammelt, verpflichtend für uns zu machen, so müssen sich die Gegenstände im Bezug auf die Vergangenheit als relevant erwiesen haben. Das ist im Grunde ein Trick. Ich würde auch zustimmen, dass die Ausstellungsmanie, die wir haben, eine Form ist, sich aus diesem Widerspruch heraus zu bewegen. Auf der anderen Seite glaube ich, dass es eine Aufgabe in einer bestimmten Gegenwart ist, zu reflektieren, was könnte für das, was wir jetzt im Augenblick tun, Verbindlichkeit haben. Das ist das, was normalerweise nicht gemacht wird. Ich lebe, ich verbrauche Dinge, und das ist möglicherweise ihr Wert. Aber es gibt im Grunde keine Institution, die mehr oder weniger darüber systematisch nachdenkt, im Moment selbst, was die Dinge für uns bedeuten könnten im Sinne der Bewertung.

Snauwaert Eigentlich wollte ich keinen Salto mortale mit Wörtern aufführen, das ist so eine Art linguistische Diskussion, Gegenwart, Aktualität. Ich wollte nur sagen, das Museum für Moderne ist ein abgeschlossenes Kapitel, mehr oder minder im letzten Jahrhundert, was man in der Kunst Moderne nennt. Ich wollte jetzt keine Diskussion über Postmoderne oder Modernismen eröffnen. Ich denke, das ist abgeschlossen, etwa Mitte der 1960er Jahre. Ab da müssen neue Modelle von Räumlichkeiten oder Operationsweisen gedacht werden, wofür die Sammlung Schaffhausen ein Modell ist und es außer DIA seitdem keine passende der Kunstpraxis entsprechenden Modelle gibt. Und was Du voraussetzt, ist, dass sich das Museum rezeptiv verhält. Es gibt etwas draußen, dass wir reinholen, was natürlich eine sehr idealistische Vision von Kunstmarkt ist, oder der andere Motor sozusagen. Diese visuelle Kunstproduktion,

ökonomisch motiviert, wo es in letzter Konsequenz darum geht, verhandelbar sein zu müssen, wird immer eine bestimmte Art von Warencharakter haben. Und das nenne ich dann auch Öffentlichkeit, auch im idealistischen Sinne, dass wir zur Produktion über gehen. Wie Maria Lind das gestern skizziert hat, dass das Museum selbst zum Produzenten wird. Nach Abschluss der Ausstellung, dieses performative Moment, was passiert dann damit? Da kommt die Archivfunktion wieder ins Spiel.

Fehr Das sehe ich auch so, dass das Museum zumindest die Chance hat, produktiv zu werden, etwas zu produzieren. Aber dann ist im Unterschied dazu kein Medium. Wenn man von Museum spricht und nicht von der Ausstellung, dann hat es die Chance oder auch die Aufgabe, das in sich abzuspeichern. Und das ist ein Moment, der Einfluss nehmen kann auf die Form der Produktion. Nur die wesentliche Konsequenz daraus ist die, dass sich das Museum im Prinzip als autarkes oder autonomes Werk begreift, ähnlich wie ein Kunstwerk. Das ist nicht meine Einschätzung in Bezug auf Museen, dass sie von außen leben sollten. Wenn wir genau hinschauen, wird seit der Moderne immer mehr für ein Museum und nicht für einen allgemeinen Kontext produziert. Das Museum als Institution ist der Ort, in dem die Kunst zu sich selbst kommen kann. Das ist vergleichbar mit Medien, wie dem Film. Ich kann den Film nur angemessen im Filmtheater präsentieren, das ist der Ort, wo das passiert. Das ist die Konsequenzen, glaube ich, die das Museum noch nicht gezogen hat. Wir reden hier wirklich von zeitgenössischer Kunst.

Snauwaert Man kann natürlich auch sagen, dass das in der Moderne nicht zutrifft, was man da theoretisch formuliert. Es gibt in der Kunstproduktion viel, was nicht für Museen gemacht ist. Wenn man Videokunst und Performance nimmt, kann man sogar sagen, das *Land Art* sogar ein bestimmtes museales Denken mit sich bringt. Das Museum hat dann eine Ruine, dass es vielleicht lagern kann und ausstellen kann, aber es ist nicht das Ereignis.

König Die Crux bei der Sache sehe ich darin, dass das Museum bemüht sein kann, so autonom zu werden wie möglich, aber es wird nie autark sein. Oder wir kommen dann auf das Guggenheim-Modell, wo Information und Wissen vermarktet werden. Wenn man glaubt, man könne auch autark sein, dann muss man eine ökonomische Basis haben. Dann muss diese ökonomische Basis partikular transformiert werden, um daraus Gewinn zu machen, um weiter machen zu können. Das eine, autonom, o.k., aber autark nicht. Ist es öffentlich, wie ist dann die Zukunft des Museums? Und das ist zuletzt natürlich auch eine ökonomische und eine politische Frage.

Fehr Ich denke, die Autonomie wäre die Voraussetzung, und Autarkie wäre sicherlich das langfristige Ziel. Aber der Punkt ist der, dass das Museum immer eine Architektur ist, immer ein räumliches Gebilde. Und das schließt ein, dass ich darin nur ganz bestimmte Dinge machen kann. Und ich würde die verwegene These wagen, dass ein Video oder Screens nicht ins Museum gehören, so wie wir das nutzen können als Raum. Weil die optimale Form, sie wahrzunehmen, die ist, dass ich sie dann am Besten erfahren kann, wenn ich sitze und nicht die Form des sich Bewegens im Raum habe. Land Art gehört auch per definitionem nicht ins Museum, weil sie außerhalb einer Architektur ist. Und wenn man in diesem Sinne von Museum spricht, bedeutet das, dass man sich darauf beschränkt, was in einem Haus zu zeigen ist.

König Aber wenn die Künstler das seit 20 Jahren intensiv machen.

Fehr Ich sag ja nicht, dass es keine Kunst sei, sondern keine Museumskunst. Wenn ich von Museum spreche, meine ich im Prinzip Architektur. Es schließt nicht aus, dass das Museum sich als Gebilde für andere Dinge engagiert und unterstützt und insofern auch die Erweiterung des Museumsbegriffs mit vollzieht. Aber im Kern bleibt es eine Architektur, ein Gebäude, Räume, in denen bestimmte Dinge funktionieren und andere nicht so.

Snauwaert Vielleicht muss man dann den Begriff des Museums verlassen. Dann, glaube ich, kommt man mit dieser These nicht weit und muss die letzten 30 Jahre wichtiger Kunst weglassen.

Publikum Ich habe den Eindruck, dass es darum geht, dass aus einer Ausstellung eine Aufführung gemacht werden soll, vielleicht etwas übertrieben ausgedrückt. Da stellt sich mir die Frage, welche Parallelen sich zur Aufführungskunst ziehen lassen, zum Theater? Ob das Museum ein Gebäude ist, ähnlich wie das Theater, in dem etwas stattfindet? Ein Gebäude, das nicht Theater ist, sondern etwas Eigenes, eine Form der Interaktion, von der Sie gesprochen haben. Und dann fragt man sich, was dieses Spezifische sein könnte. Wäre es eine Aufführung, ein Diskurs, eine Interaktion, irgendwo spielen sicherlich auch Bilder oder visuelle Darstellungen eine Rolle, aber wie kommt alles zusammen?

Snauwaert Das ist sicherlich in den letzten zwei bis drei Jahren ein in der Theorie vielfach untersuchter Begriff, der des Performativen. Wir haben sicherlich relativ

unkommunikative Sachen wie Bilder. Es gibt viele Parallelitäten zwischen dem Ritual einer Ausstellung und einer Aufführung. Weil man die Textualität von Bildern z. B. versteht wie Strukturalismus oder Semiologie. So ist jedes Kunstwerk ein bestimmtes Aktivwerden von Text, so wie es auch im Theater immer wiederholt wird. Bei Videoproduktionen und Filmen ist die Parallelität natürlich offensichtlich. Mein Hauptziel ist eigentlich nicht nur ein Format, ein bestimmtes Standardding zu sehen, sondern ein Geflecht, womit wir uns perfekt abfinden können. Es ist schwieriger, ein Museum zu finanzieren, als eine Ausstellung. Jeder Entscheidungsträger ist interessiert an dem Ereignischarakter. Nur wenige sind daran interessiert, wie etwas aufgebaut und gehängt wird, wie die Erzählung sein wird. Alle sind an dieser zwei- oder dreimonatigen Aufführung interessiert. Ohne Ausstellung haben sie keine Presse. Das ist Gesetz. Ohne Presse gibt es keine Öffentlichkeit, oder nur eine bestimmte Öffentlichkeit, um von dem Parameter 1 an Wichtigkeit auszugehen, politisch betrachtet. Ohne Ausstellung hat man ein schlafendes Haus.

Fehr Man sollte sich nicht den Mechanismen der anderen Medien unterwerfen. Man muss eben eine eigene Strategie entwerfen.

Obrist Es gibt natürlich auch ein sehr schönes Beispiel. Das ist das Sir John Soane's Museum in London. Es hat jährlich über 100.000 Besucher, macht in der Regel keine Ausstellungen und hat überhaupt nie Werbung betrieben. Es ist ein Gerücht. Es geht über Erzählungen von Freund zu Freund, und es existiert, es ist ein absolutes Countermodell. Ich glaube nicht, dass man das verallgemeinern kann.

Snauwaert Wir reden über Gegenwartskunst und Museen, und ich denke, es gibt Museen, die komplett anders funktionieren, als gerade geschaffene visuelle Prädestinationen, von jemandem, der „no name“ ist, der wenig Namen hat. Woran glaubt man als Kurator oder Ausstellungsmacher, um diese Form von Öffentlichkeit zu bekommen? Man hat kaum eine Chance. Man hat Parameter, denen man gerecht werden muss.

Obrist Ich bin mir nicht sicher, weil ich glaube, dass diese Homogenisierung, auch in der Art und Weise, wie solche Modelle öffentlich gemacht werden, dazu führt, dass das mit Vorhersehbarkeit zu tun hat. Dass es zu ganz erstaunlichen, ganz unerwarteten Situationen kommen kann, wenn man Dinge auf eine andere Art und Weise öffentlich macht. Ich habe vor Jahren mal eine Ausstellung in einem Hotelzimmer in Paris gemacht, ohne Werbung, ohne Ankündigung. Ich habe in Paris diese Geschichte

erzählt und verbreitet, und nach zwei Wochen standen die Leute Schlange. Man sollte nicht ausschließen, dass es andere Modelle gibt.

König Das Zimmer war 6m² groß. Deswegen standen die Leute Schlange, weil nie mehr als eine Person sich dort aufhalten konnte. Im Hinblick auf Dirk Snauwaert möchte ich ein Modell erwähnen. Ein Museum in Brügge, wo Werke von Hans Memling zu sehen sind und Altäre wirklich phantastisch präsentiert werden. Es gibt auch einige Kabinette von einigen regionalen flämischen Künstlern, ein wunderbares Broodthaers Kabinett, andere Künstler, die man außerhalb von Belgien gar nicht kennt, und hier handelt es sich um ein sehr persönliches Modell. Das hat mit der Person zu tun, die das Museum als Kurator für die frühmittelalterlichen Bilder betreut hat, und dann den Bezug zur aktuellen Produktion und Rezeption hergestellt hat. Es gibt dort einige Beispiele, aber es gibt es auch solche in unmittelbarer Nachbarschaft. Die Sache ist, der Kampf ist noch nicht verloren. Einige von uns müssen sich an die eigene Nase fassen, was mit den Museen passiert. Wie leichtfertig kann man Dinge anstiften, um missverstanden zu werden. Das ist verkürzt gesagt, ein guter Indikator dafür. Was geht mich die Vergangenheit an, ich lebe ja Morgen. Dass das Eine das Andere bedingt, wo diese Hinwendung zu dem Ritual der Ausstellung den Bogen überspannt hat, und wo jetzt die Batterie auf eine andere Weise wieder aufgeladen werden muss und das Andere sich schon fast verbraucht hat. Die Gedanken, die sich Snauwaert gemacht hat, sind sehr stark aus der reflektierten Praxis heraus in der Zusammenarbeit mit den Künstlerinnen und Künstlern entstanden. Es ist wichtig und interessant, dass neue Modelle entstanden sind und entstehen werden. Mit dem Widerspruch, dass es Museum heißt, kann man sicherlich umgehen und so funktioniert es ja auch schon seit achtzig Jahren. Im Bewusstsein der Bevölkerung ist aber der Groschen noch nicht gefallen.

museum kunst palast
Jean-Hubert Martin

Ich werde heute in der Hauptsache über meine Erfahrungen im museum kunst palast in Düsseldorf sprechen. Ich erinnere mich noch an meine Zeit in Bern in den 1980er Jahren, als in Frankreich Jacques Lang zum Kulturminister ernannt worden war und viele der Verantwortlichen aus dem Ministerium nach Bern kamen, um zu sehen, wie eine Kunsthalle funktioniert. In Frankreich gab es nur Museen, die zwar auch Ausstellungen zeigten, aber keine Kunsthalle, die, ohne eine Sammlung zu besitzen, einzig und allein Ausstellungen machte. In Düsseldorf haben wir nun genau das Gegenteil. Städtisches Kunstmuseum und Kunsthalle sind nicht getrennt.

Zuerst einige Gedanken zur Sammlung. Die Sammlung des Kunstmuseums in Düsseldorf ist enzyklopädisch und reicht vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Sie umfasst gotische Skulpturen, eine Gemäldeabteilung, moderne und zeitgenössische Kunst sowie das so genannte Glasmuseum Hentrich, das die umfassendste Glassammlung nach der des Victoria & Albert Museum in London beherbergt. Darüber hinaus gibt es das umfangreiche graphische Kabinett, dessen Grundstock bereits im 18. Jahrhundert gelegt wurde und das eine der drei oder vier Referenzsammlungen für den italienische Barock darstellt, allerdings außer Spezialisten nur wenig Besucher anlockt.

Als ich anfang, machte ich mir Gedanken, wie man das Museum neu präsentieren könnte. Es wirkte eher veraltet, man könnte sogar sagen ein wenig „angestaubt“, mehr wie ein Kunstgewerbemuseum als ein Kunstmuseum. Schränke, Gobelins, Medaillen und Gemälde mussten zum Teil im Magazin gelagert werden. Ich bat zwei Künstler, Thomas Huber und Bogomir Ecker, die Neupräsentation der Sammlung mit vorzubereiten. Warum zwei Künstler? Ein Museum kann heutzutage keiner linearen Anordnung mehr verfolgen, denn das ist sehr ermüdend. Im Grunde sieht man in allen Museen dieselben Abfolgen, die jedoch kaum der Sensibilität oder den Gefühlen der Besucher Rechnung tragen. Daher wollte ich den Blickwinkel verändern und zwar

unter folgenden Fragestellungen: Welches Werk ist für Besucher heute wichtig? Was betrifft uns? Was ruft Emotionen hervor? Das ist es, was hervorgehoben werden muss und nicht die ewige Kunstgeschichte.

Wir haben mit den beiden Künstlern und verschiedenen Kustoden heftige Diskussionen geführt. Es war nicht leicht, aber wir sind jetzt dabei, ein ganz neues Konzept zu erstellen. Wir versuchen, das Museum thematisch anzugliedern, nicht unter diesen ewig linear geschichtlichen Gesichtspunkten, wie sie ein paar große Museen wie der Louvre oder das Metropolitan sicher zeigen können, aber ein mittelmäßiges Museum wie in Düsseldorf sich nicht leisten kann. Man würde eher die Lücken und weniger die Meisterwerke betrachten. So wurde ich von einem Interview zwischen Hans Ulrich Obrist und Hubert Damisch angeregt, die Frage anders zu formulieren: „Was für uns wichtig ist, ist nicht, dass wir diese Schätze der Vergangenheit in unseren Museen bewahren. Wir müssen uns eigentlich die Frage so stellen, warum diese alten Sachen der Renaissance oder des Barocks noch für uns wichtig sind?“ In dieser Hinsicht wollen wir jetzt das ganze Museum neu hängen. Sonst bleibt das Haus mehr oder weniger, wie es war. Wir haben sehr geringe Mittel für architektonische Veränderungen an diesem Flügel. Wir reißen ein paar Trennwände ein, behalten aber die Architektur mehr oder weniger bei.

In diesem Zusammenhang möchte ich auch einige Gedanken über die Erwerbungen des Museums äußern. Wie häufig schon betont worden ist, gibt es heute eine unglaubliche Vermehrung der Museen und dadurch eine heftige Konkurrenz. Es besteht die Gefahr, zu Wiederholungen zu neigen. Ich frage mich immer, warum alle Museen eigentlich ein Werk von Carl Andre mit diesen eisernen Quadraten besitzen müssen. In den späten siebziger Jahren habe ich einmal im Centre Pompidou ein Werk von Andre mit Pontus Hulten erworben, und das waren nun kleine eiserne Stangen, die Dreiecke und Oktogone bildeten. Wir wurden scharf angegriffen, weil das kein typischer Carl Andre sei. Aber hätten wir die ewigen eisernen Quadrate ankaufen sollen? Warum müssen alle Museen die selben Werke besitzen? Andererseits gibt es von Seiten der Künstler auch solche Gedanken. Ich habe vor einigen Wochen mit Andreas Gursky über einen Ankauf gesprochen. Das erste, das er mir gesagt hat, war, dass er mir kein Werk verkaufen wolle, das sich schon in ähnlicher Weise in einem Museum unseres Landes befindet. Das ist ein sehr guter Standpunkt, denn er sieht jetzt, dass sich die Museumsdirektoren für sein Gesamtwerk interessieren, und nicht, wie gewöhnlich an den selben Stücken Gefallen finden, nur weil das Nachbarmuseum schon eines dieser Werke besitzt.

Das kommt zumindest bei den großen Museen daher, dass die Museumsdirektoren rasch ihre Entscheidungen fällen müssen und nicht genug Zeit für neue Ankäufe

besitzen. Heutzutage sind die Werke der Künstler in verschiedenen Techniken und Methoden zu haben. Es gibt einen sehr weiten Bereich, wie auch beim Video, der den Vorteil hat, preisgünstig zu sein. Aber jetzt, wie jeder weiß, sind wir in der Situation, dass Wirtschaft und Politik sich global verbreiten und die Museen sich den engen Grenzen der europäischen und der nordamerikanischen Kunst verschließen.

Es gibt viele Möglichkeiten, sich für Künstler, die nicht aus diesen Bereichen kommen, zu interessieren. Natürlich hat sich die Situation in den letzten zehn Jahren entwickelt, aber ich sehe nur die Künstler, die an unsere zeitgenössische Methoden anknüpfen und nicht die anderen. Ich denke, dass man heutzutage auch die Künstler berücksichtigen muss, die nicht unbedingt Installationen machen, wie man sie in New York oder Paris sieht. Künstler, die in ihren kulturellen Bereichen arbeiten, und die ihre Geschichte, ihre Philosophie oder Religion zum Ausdruck bringen. Das ist natürlich schwierig, weil wir für gewöhnlich ein Dogma der Moderne verfolgen, wo die Religion und die nicht westliche Kunst immer abgelehnt werden.

Es gibt für viele Künstler, die aus Asien oder von anderen Kontinenten kommen, heute die Möglichkeit sich um Stipendien zu bemühen, sich an verschiedenen Orten aufzuhalten, Symposien zu besuchen, oder Ateliers mit angeschlossenen Wohnungen zu nehmen. Das hat zu einer stetig steigenden Zahl von Künstlern auf unserem Markt geführt und wir gelangen immer häufiger in die Situation, von Künstlernamen überflutet zu werden. Wenn man heute die Unmenge an Katalogen sieht, die sich auf unseren Tischen stapeln, herrscht ein Ungleichgewicht zwischen publizierter „nicht westlicher“ Kunst und der Vielzahl an Schöpfern, die auf den Markt drängen.

Andere Redner sprachen schon diese ewige Trennung zwischen ephemeren, experimentellen Werken an, die immateriell sind im Vergleich zu den Werken, die aus einem Material gemacht sind. Das existiert in der Kunst seit dem Anfang des letzten Jahrhunderts, hat aber in den letzten Jahren sicher zugenommen. Die Trennung ist mehr und mehr sichtbar. Ich glaube, dass man nicht alles sammeln muss und nicht alles sammeln kann. Es gibt viele Werke, die heute ephemere sind, und wir müssten uns vielleicht die Frage nach unserer Kultur, unserer Zivilisation stellen, ob sie immer alles bewahren muss. Deswegen gibt es so viele Museen. In Afrika wird eine Skulptur, wenn sie zu alt ist oder von Insekten halb zerfressen ist, neu geschaffen. So hat man auch im Mittelalter agiert, und es ist unsere Bemühung, die wahrscheinlich etwas über das Leben und die Ewigkeit erzählt, dass wir immer alle Werke unbedingt bewahren wollen.

In Düsseldorf haben wir geringe Mittel für die Erwerbungen. Es gab um 1980 ca. 1 Million für die Ankäufe, jetzt haben wir noch 300.000 DM. Es gibt jetzt einen Plan, eine so genannte Sammlung des 21. Jahrhunderts aufzubauen. Dafür sollen wir ab

dem nächsten Jahr mehr Mittel bekommen. Ich hoffe, diese Sammlung wird sich auf „nicht westliche“ Kunst spezialisieren. Also Kunst, die von Künstlern aus anderen Kontinenten geschaffen wird, aber auch ausländische Künstler, die in Europa arbeiten oder auch Künstler, die in Europa oder Nordamerika einen sehr starken Zusammenhang mit anderen Kulturen haben.

Mit unserer Ausstellungstätigkeit in Düsseldorf wollen wir ein sehr breit angelegtes Programm schaffen, weil wir auch eine sehr große Sammlung haben, wie ich anfangs erwähnte. Wir werden hauptsächlich in drei Bereichen Ausstellungen machen: zuerst „Alte Meister“, zweitens „Moderne und zeitgenössische Kunst“ - das war die traditionelle Aufgabe der Kunsthalle - und dann die „nicht westliche“ Kunst.

Die erste Ausstellung, die wir machen werden, ist eine ganz merkwürdige. Es ist eine Ausstellung über Altäre der ganzen Welt, d. h. hauptsächlich religiöse Altäre, die alle heute in Gebrauch sind. Es hat mit Kunst zu tun, mit Gegenwart und mit der ganzen Welt. Dieses scheint mir sehr wichtig, weil wir bislang im kolonialen Denken gearbeitet haben. Das heißt, dass wir die Kulturen und die Künste anderer Kontinente geringer geschätzt haben. Bis jetzt sind die Tätigkeiten aus diesen Kulturen als Handwerk oder Volkskunde oder als „Airport-Art“ bezeichnet worden. Viele Kulturen haben heute als Hauptaussage die Religion. In allen Religionen findet man Heiligtümer oder Altäre, vor denen sich die Gemeinschaft versammelt, um Opfer zu bringen oder anzubeten. Ich will diese Situation und Denkweise verändern, aber auch einen Vergleich mit den Installationen der zeitgenössischen Kunst machen. Ein Altar ist nichts anderes als eine Ansammlung von ganz verschiedenen Objekten, die einen symbolischen Zweck haben, und deren Anordnung als sehr spezifisch bezeichnet wird. Genauso ist dieses bei den Installationen unserer Künstler. Ich werde nicht nur diese Altäre aus den verschiedenen Ländern nach Düsseldorf bringen, sondern auch, wie bei der Kunst, Inhalte transportieren. Das heißt, dass sehr viele Priester oder Verantwortliche dieser Religionen nach Düsseldorf kommen werden, um diese Altäre evtl. einzuweihen oder Rituale und Zeremonien zu vollziehen. So etwas wurde noch nie in Museen gezeigt. Wie sie wissen, wurden die Museen am Ende des 19. Jahrhunderts kreiert, als man die Objekte und Kunstwerke aus ihren verschiedenen Kontexten, sei es religiös oder aristokratisch, herausriss, um sie ins Museum zu stecken. Was ich machen will, ist genau das Gegenteil und zwar diese Objekte lebendig zu machen.

Es wird ungefähr siebzig Altäre geben, die eine unglaubliche Vielfalt von Form und Gestalt zeigen. Es wird einige sehr spektakuläre geben, wobei wir nur drei oder vier christliche Altäre haben, alle anderen sind aus anderen Kulturen. Es wird auch keine so genannten Künstleraltäre geben, die nur für eine Galerie oder ein Museum gemacht wurden. Die habe ich nicht in der Ausstellung berücksichtigt, weil ich das

Publikum nicht verwirren wollte.

Nach der Präsentation der Altäre wird es eine Ausstellung über Miró geben, konzentriert auf die zwanziger und dreißiger Jahre. Es folgt eine Ausstellung der Fotografie in Düsseldorf, wo wir die „Becher“-Schule im Kontext anderer Fotografen aus Düsseldorf untersuchen werden. Eine weitere Ausstellung über den belgischen Künstler Wim Delvoye folgt und eine Ausstellung mit Richard Long, dem ich einen fast unbekanntem Künstler aus Indien gegenüber stellen möchte, der in einem kleinen Dorf wohnt und der traditionell auf Hauswänden malt. Im Bereich der alten Kunst werden wir Barockzeichner ausstellen, Mola und Benaschi, weil wir die große Zeichnungssammlung haben, wie ich anfangs erwähnte.

Das neue Gebäude des Museums ist der zweite Flügel des Ehrenhofes, von Prof. Ungers geplant. Es sind vier einfache große Räume, 750 m² große Boxen, das beste für Wechselausstellungen, sehr leicht zu handhaben und umzubauen. Für die Altäre-Ausstellung habe ich einen kleinen Wettbewerb mit ein paar Architekten angeregt. Ich habe mich für eine Gruppe aus Paris entschieden. Ich hatte das Gefühl, dass die Pariser Architekten mehr Erfahrung in diesem Bereich hatten als die deutschen Kollegen. In den letzten Jahren hat es sehr viele Ausstellungen im Grand Palais gegeben, aber auch so viele neue Präsentationen im Louvre, dass man dort Architekten mit einem guten Erfahrungsschatz findet.

Eigentlich möchte ich in diesem ersten Jahr, wir eröffnen im September 2001, antesten, was mit dem Publikum 2001 in Düsseldorf geschieht. Wie man weiß, ist es immer sehr schwierig einzuschätzen, wie viele Besucher zu einer Ausstellung kommen. Sogar in Paris im Grand Palais, wo man auf einen Erfahrungsschatz von zwanzig Jahren zurückblicken kann, macht man manchmal unglaublich große Fehler, weil man nicht abschätzen kann, welche Ausstellung gut laufen wird und welche nicht. Es war merkwürdig, als man die Chardin-Ausstellung letztes Jahr von Paris nach Düsseldorf holte, und wir in Düsseldorf gerade ein Zehntel der Besucher aus Paris gehabt haben, vermutlich, weil Chardin kein bekannter Name in Deutschland ist.

Mit ephemeren Werken des Interaktiven und Performances usw., die hier als Laboratorium öfter genannt wurden, haben wir uns auch beschäftigt, glauben aber, dass es die Pflicht einer neuen Institution in Düsseldorf ist, - die alte Kunsthalle am Grabbeplatz wird umgebaut -, diese Dinge zu zeigen. Ob es sehr interaktiv ist und ob es Projekte, die sich dann im Stadtraum verwirklichen lassen, geben wird, hängt von der Persönlichkeit des neuen Leiters, der in ein paar Monaten ernannt werden soll, ab.

Wir haben in dieser Hinsicht trotzdem eine neue Abteilung in unserem Museum gegründet, die die „kulturelle Entwicklungsabteilung“ genannt wird. Es klingt nicht

sehr schön, aber es ist aus dem Französischen übersetzt. Das habe ich vom Centre Pompidou übernommen. Diese Abteilung, die „Section d'évolution culturelle“, soll eigentlich die Vorträge, die Symposien und Veranstaltungen organisieren, sich aber auch um Performances kümmern, und sich im interdisziplinären Bereich beispielsweise mit Filmen beschäftigen, also die Dinge, die nicht die Sammlung betreffen.

Vielleicht ein paar Worte über die Organisation des Museums, weil das sehr oft in der Presse erwähnt wird. Wir sind eine Stiftung des privaten Rechts, und zwar eine „Public Private Partnership“, das heißt, dass wir unsere finanziellen Mittel teilweise von der Stadt und teilweise von Konzernen erhalten. Es existiert ein Vertrag über zehn Jahre mit e-on, der Nachfolgesellschaft der VEBA, die auch für das neue Gebäude von Prof. Ungers gezahlt hat. Der Sponsor-Vertrag deckt aber nicht den gesamten Etat. Wir haben inzwischen als Sponsor auch Metro gewonnen und wir hoffen auf weitere. Wie ich vorher bereits erwähnte, besitzt das neue Gebäude 3.000m² Fläche für Wechselausstellungen. Vier große Säle, von denen zwei mit Tageslicht ausgestattet sind und zwei mit Kunstlicht. Es ist ein praktisches, leicht handhabbares Gebäude. Man sieht es aber fast nicht von Außen, denn aus Gründen des Denkmalschutzes hat man die alte Fassade des Ehrenhofes behalten und das neue Gebäude hinter das alte gebaut.

Auf die Frage, die auch sehr oft aufgetaucht ist, wie sich das Guggenheim in Europa kolonial zeigt, möchte ich einige Gedanken weitergeben. Ich habe neulich einen Vertrag mit Mailand unterschrieben, um dort zwei Ausstellungen pro Jahr zu koordinieren. Das neue Haus heißt „Museo del Presente“ und soll 2003 in zwei alten Gasometern seinen Platz finden, vergleichbar mit Oberhausen. Zwei Ausstellungen werden wir zusammen in Düsseldorf oder Mailand organisieren, anschließend können die Ausstellungsorte vertauscht werden. Solche Synergien zwischen Städten, solche Arten von Konzentrationen, wo es nicht um die Herrschaft eines Hauses geht, aber um eine wirklich gute Zusammenarbeit, können eine Lösung für die Zukunft sein. Man kann finanzielle Mittel, aber auch die verschiedenen Kräfte der Sammlungen und die verschiedenen Spezialisierungen der Mitarbeiter und Kuratoren in den jeweiligen Bereichen zusammenlegen. Ich glaube sowieso, dass die Museen nur mit voller Überzeugung betrieben werden können, dass es sehr oft um Liebe und Passion für die Kunst geht. Dass man das Risiko nicht fürchten darf. Ich glaube, dass viele Museumsdirektoren nicht genug Risiken in ihre Tätigkeit aufnehmen und kreativer arbeiten sollten.

Jean-Hubert Martin ist seit 2000 Generaldirektor der Stiftung museum kunst palast, Düsseldorf

Kasper König Vielleicht sollte man noch einmal erwähnen, dass das Thema „Hier Museum, dort Ausstellungen“ zweifelsohne für die aktuelle Wahrnehmung von Kunst in den letzten 15 Jahre ausschlaggebend ist. Martin kuratierte eine ganz entscheidende Ausstellung: „Magiciens de la terre“, eine Ausstellung, die damals extrem umstritten war. Viele Leute, die diese Vorurteile bestätigt sahen, haben später stark davon profitiert und aus diesem Steinbruch, der sich dort global kristallin präsentierte, partiell Diamanten heraus gebrochen. Jetzt galt es, den Bogen sozusagen von der Ausstellung „Die Zauberer der Erde“, vom Liturgischen zum Altar zu schlagen. Eine pragmatische Frage in Bezug auf das Museum würde ich gerne stellen. Du sprachst von 3.000m² Ausstellungsfläche für den Wechselausstellungsbereich. Wie viel Fläche steht der ständigen Sammlung zur Verfügung?

Jean-Hubert Martin Es gibt gut 5.000m² Fläche für die ständige Sammlung.

König In diesem Zusammenhang wäre es für dieses Symposium mit Sicherheit interessant, wenn Du noch einmal auf die „Public Private Partnership“ eingehen würdest. Eine kleine Petitesse: Es gibt eine postalische Adresse: Kunstpalast, O-tel-o-Platz, und O-tel-o war eine Handy-Firma der VEBA. Dieser Teil des Konzerns ist inzwischen verkauft worden. Eine pikante Situation. Einen Platz zu schaffen, durch die Gremien des Rates, um einen Platz als Werbe-Platz zu verkaufen. Dieser Platz wird nun für alle Zeiten so heißen. Und deswegen ist meine Frage: wie funktioniert die „PPP“ zwischen VEBA und Düsseldorf und was passiert nach zehn Jahren?

Martin Das ist ganz offen, kann man sagen. Wieder neu unterschreiben, oder nicht. Ich kann sogar die Zahlen erwähnen. Es geht um einen Etat von grob acht Millionen DM pro Jahr von der Stadt und zwei Millionen DM pro Jahr von der VEBA. Dazu ist die e.on bereit, drei mal drei Millionen DM für Sonderausstellungen auszugeben, wobei sie dann als Sponsor auftritt. Aber wie gesagt, wir suchen weitere. Wir wollen einen Beirat mit verschiedenen Konzernen bilden, wie der Metro. Die Metro gibt viel geringere Mittel, und ich hoffe daher, dass wir noch weitere Sponsoren gewinnen werden. Die idealste Situation wäre 51% Stadt, 49% privat. Ich denke, dass es sehr wichtig ist, dass die Stadt immer die Mehrheit behält. Die Sammlung gehört der Stadt und kann nicht verkauft werden. Es kann nicht darum gehen, ein Privatmuseum wie in Amerika zu installieren.

Klaus Bußmann Das Kunstmuseum Düsseldorf ist relativ verwandt mit dem Landesmuseum, mit vielen Unterschieden. Es gibt einige Komplexe, die in Düsseldorf

viel bedeutender sind. Ich hörte gerade, dass der Neubau, der jetzt geschaffen wird, ausschließlich für Ausstellungen gedacht ist, und im renovierten Altbau die vorhandene Sammlung neu gehängt werden wird. Heißt das, dass sich die Kunst, die in Zukunft gekauft wird, mit der alten Kunst vermischt, oder wird überhaupt nicht gekauft? Die Situation in Düsseldorf unterscheidet sich dadurch, dass es die Kunstsammlung NRW nebenan gibt mit einem ebenfalls zu eröffnenden Neubau für die Kunst der Gegenwart. Gibt es dort eine Abstimmung oder Konkurrenz, verzichtet man auf der einen Seite auf Betätigungsfelder, die auf der anderen Straßenseite besetzt werden? Das ist eine Frage, die uns ganz aktuell in diesem Kontext für Münster interessiert.

Martin Wir haben sehr oft den Begriff „Lokal“ verwendet. Wir wollen die Kunstszene in Düsseldorf und in der Region verfolgen, und dadurch wird mit Sicherheit eine Konkurrenzsituation mit der Kunstsammlung NRW geschaffen und mit dem neuen Ständehaus, das 2002 eröffnet werden wird. Wir müssen sogar die „lokale“ Situation widerspiegeln. Ich finde es eher peinlich, dass es in diesem Museum sehr viele Lücken gibt. Als ich im Centre Pompidou war, habe ich mich vehement dafür eingesetzt, Richter, Polke und Beuys zu kaufen, die beiden Ersten sind schon präsent, aber von Beuys gibt es kein wichtiges Werk in Paris. Andererseits werden wir dann ganz „nicht westlich“ agieren, d. h. Werke aus anderen Kontinenten von Künstlern kaufen, die nicht im westlichen Rahmen arbeiten. Eben Werke, die stellvertretend für die Kunst des 21. Jahrhunderts sind. Da sehe ich wirklich eine sehr interessante Möglichkeit, mit einem mittelmäßigen Budget etwas ganz Neues zu schaffen.

Bußmann Diese neue Sammlung muss auch irgendwo untergebracht werden. Wird diese im neuen Bereich für Wechsellausstellungen gezeigt, und wird dieser immer kleiner im Laufe der Zeit?

Martin Eine Sammlung baut man nicht in einem Jahr auf. Diese Sammlung wird in einigen Jahren zusammengestellt werden. Am Anfang wird sie in der ständigen Sammlung im alten Gebäude gezeigt werden.

Publikum Sie haben gesagt, dass Sponsoren Geld geben und sich dadurch präsentieren können. Was gibt es sonst als Gegenleistungen für diese zwei Millionen DM?

Martin Nichts weiter. Wie immer ein Logo auf Plakaten und in Katalogen. Es gibt keine Bedingungen in dem Vertrag.

König Es gab den wunderbaren Künstler, sein Werk ist allerdings noch sehr lebendig, Robert Filliou. Einige von Ihnen können sich sicherlich an den imaginären *toolshed*, den Werkzeugschuppen - erinnern, der einmal hier hinter dem Landesmuseum stand. Dieser Künstler hat eine sehr schöne Stempel-Parole gemacht. Ich erwähne dieses, weil Jean-Hubert Martin mit ihm sehr intensiv zusammengearbeitet hat. Auf dem Stempel steht „gut gemacht“, „schlecht gemacht“ und „nicht gemacht“, dieses wurde dann immer mehr oder weniger zufällig angekreuzt. Vielleicht ist es wichtig zu sagen, dass Martin mit einer ganz anderen Haltung an die Dinge heran geht und somit eine nicht lineare Beziehung zur Geschichte ermöglicht. Besonders gut sichtbar ist das im Chateau in Varennes, wo eine Sammlung, verwunschen, aber dann doch sehr konkret, verschiedene Epochen sozusagen gegeneinander aufblitzen lässt.

Martin Vielleicht arbeite ich nicht linear. Andererseits habe ich eine gute Kenntnis der Geschichte und der Kunstgeschichte. Ich habe sehr lange im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris mit der Sammlung gearbeitet und dort so viel im Depot mit den vorhandenen Kunstwerken, die nie ans Licht gekommen sind. Daher besitze ich die Fähigkeit, gut zu relativieren. Ich habe deswegen heute auch manchmal Schwierigkeiten mit Künstlern, die ich die dritte Konzeptkünstler-Generation nenne. Ich habe so viele Nachahmungen der Kubisten in den Depots gesehen, wofür sich niemand heute mehr interessiert, dass ich lieber mit den Gründern der Konzeptkunst arbeite als mit den Nachfolgern.

Jetzt zu Varennes. Varennes ist ein sehr schönes Schloss an der Loire aus dem 16./17. Jahrhundert, das dem französischen Staat gehört. Dieses fast leer stehende Schloss hatte nur zwei Räume, die ausgestattet waren. Eine schöne Gemäldegalerie aus dem 16. Jahrhundert, die in Frankreich, im Gegensatz zu Italien, sehr selten ist. Zwei Räume, die mit Elementen des 17. Jahrhunderts dekoriert waren. Zuerst hat man einige Gobelins aufgehängt und Möbel angekauft, um das Schloss wieder zu bestücken. Dann sind glücklicherweise einige Leute vom Ministerium gekommen, die gesagt haben, dass es töricht sei, ein „Hollywood“ zu bauen, denn diese Möbel waren nie da, es war einfach zu künstlich. Daraufhin hat man mich gebeten, ein Konzept für eine Sammlung zeitgenössischer Kunst zu erstellen. Ich habe mit der Idee der Wunderkammer gearbeitet. Wie man weiß, waren die Sammlungen im 16. Jahrhundert Wunderkammern. In ihnen wurden nicht nur Objekte, die von Menschen hergestellt waren, sondern auch Objekte aus der Natur gezeigt. Verschiedene Bereiche der Wunderkammern konnten wir übernehmen und mehrere Künstler anfragen, Werke für diesen Kontext zu erstellen. Die Sammlung ist dann 1993 oder 1994 zustande gekommen. Die eine Hälfte der Werke wurde bestellt und mit den Künstlern geplant, die andere Hälfte

waren vorhandene Werke, die von mir gesammelt wurden. Es gibt nun Werke von ca. 70 Künstlern. Es ist eine merkwürdige Sache: es wird angenommen, dass Museen heute flexibel, mobil und dynamisch sind, und dass sie sich alle paar Jahre erneuern. Diese Sammlung ist genau das Gegenteil: Es ist eine „eingefrorene“ Sammlung. Es gibt kein Depot oder Lager, alles wird an Ort und Stelle gezeigt und bewegt sich nicht, wie früher im Museum. Wenn man die Sammlung in ein paar Jahrzehnten sehen wird, wird es wahrscheinlich wie ein Schnitt durch die Kunst der 1990er Jahre aussehen. Es wird wenige solcher Beispiele geben.

Glück auf! Kokerei Zollverein Essen
Zeitgenössische Kunst und Kritik
Florian Waldvogel

In den meisten Kunstinstitutionen kommt die Kunst ganz selbstverständlich ohne Realitätsbezug aus. Die meisten Kunstinstitutionen sind immer noch Tempel, in denen man in still schweigender Demut und in Herz ergreifender Einsamkeit die Werke der KünstlerInnen als die Erzeugnisse höchst zivilisierter Wesen bewundern soll. So stellen sich seit Jahrhunderten Kunst liebende Klosterbrüder Kunstinstitutionen vor. Unabhängig von Kontext und Informationen, von Wissen und Wissenwollen werden die BetrachterInnen mit all ihren sozialen und psychologischen Vernetzungen zurückgestellt. Konformistische Institutionen – Zwiebelringe aus Eitelkeiten und Intrigen – begünstigen die Auswahl konformistischer KünstlerInnen, sie nivellieren die kritische Produktion und Rezeption, und zwar durch die Bildung von Geschmacksurteilen.

Kunst war einst den Reichen vorbehalten. Erst mit der Aufklärung hat sich das zu ändern begonnen. Museen wurden gegründet, die jedem zugänglich waren. Kultur wurde erschlossen und durch Reproduktionstechniken und Medien weit in die Gesellschaft hinein verbreitet. Ökonomische, soziale und politische Schranken, die von jeher die Kultur einer gesellschaftlichen Elite vorbehaltenen, wurden scheinbar aufgehoben. Aber insbesondere seit der Postmoderne-Diskussion in den 1980er Jahren, welche die Moderne für überwunden erklärte und das bunte Nebeneinander von Stilen, Strategien und Haltungen propagierte, entstand eine Welt für sich, die sich Kunstwelt nennt und die sich vom übrigen Leben entfernt hat. Sie ist Gesetzen unterworfen ist, die nur Insidern bekannt sind. Wer diese Gesetze der Kunstwelt kennt und versteht, gehört dazu, wer sie nicht kennt und nicht versteht, bleibt ausgeschlossen. Über dieses „Verstehen“ definiert sich der kleine Kreis der Fachleute. Diese auf Exklusivität bedachte Elite ist nicht daran interessiert, die zeitgenössische Kunst als Teil der allgemeinen gesellschaftlichen Entwicklung verständlich zu machen. Die Kunstwelt-Elite hat es sich im institutionellen Komfort des eigenen Scheiterns und Verfalls bequem gemacht.

Herumsudeln auf der Leinwand Die „autonome“ Kunst benötigt ein Umfeld, das sie erst zu einer solchen macht. Indem sie „autonome“ Kunstwerke präsentieren, verschaffen sich die Institutionen der Kunstwelt zugleich selbst eine Aura. Weil die High Culture von der Kulturelite gegen die Einflüsse der gesellschaftlichen Veränderung abgeschirmt wird, benötigen die Kunstwerke Zeit, um sich aus der institutionellen Umklammerung zu lösen. Jede Gesellschaftsschicht wird von materiellen und kulturellen Interessen geleitet. Bildungsgut dient heute nur noch dazu, Fortschritt zu suggerieren und Konsum anzuleiten. Die zu diesem Zweck von den Institutionen entwickelten Überblendungstechniken taugen nur noch dazu, die realen Konflikte der Lebenswelt zu sublimieren, Erleichterung zu verschaffen und Versöhnung zu versprechen.

Wer Kunstinstitutionen besucht, erwartet Ausstellungen. Zwar wurden seit dem 19. Jahrhundert verschiedene Verfahren erprobt, um Kunst und Leben miteinander zu verbinden. Doch bis heute gilt, dass Ausstellungen in Kunstinstitutionen zumeist im Hinblick auf eine Überblendungs- und Überwältigungsästhetik komponiert werden. Die andächtigen Massagen des Zivilisationsplunders liegen mittlerweile jenseits des romantisch gefärbten Horizonts. In Krisenzeiten, wenn die Kategorien des Erhabenen und Schönen ihren Stellenwert verlieren und primäre sozialpolitische Bedürfnisse ins Blickfeld rücken, wird bewusst, dass das Bearbeiten von Ytong-Blöcken und das Herumsudeln auf der Leinwand zur Thematisierung oder gar Veränderung der Lebensbedingungen kaum etwas beiträgt. Dann wird die Forderung laut, gesellschaftlich relevante Probleme im Kunstbereich anders zu thematisieren.

Politisierung der Gesellschaft Die Politisierung der Gesellschaft Ende der sechziger Jahre und auch den Tod Benno Ohnesorgs vor Augen, gründet Joseph Beuys die Deutsche Studentenpartei. Als Professor an der Düsseldorfer Kunstakademie wurde er 1972 vom ehemaligen Bundespräsidenten Johannes Rau entlassen, da er die Hochschulreform, die eine Reglementierung des Studiums vorsah, nicht mittragen wollte. Beuys-Schüler Jörg Immendorf gründet eine Mieterinitiative und an der Ecole Nationale des Beaux Arts in Paris unterstützen Studenten mit ihrem Atelier Populaire revoltierende Studenten und streikende Arbeiter auf den Barrikaden. Es entstanden Künstlerkooperativen wie Cityarts Workshop, deren Ziel es war, „Kunst für alle“ zu ermöglichen.

Unter dem Motto „Jeder ist ein Künstler“, „Kultur für alle“ und „Not macht erfinderisch“ lassen sich pfiffige Museumsdirektoren und Kunstvereinsleiter heute einiges einfallen, um auf unterhaltsame Weise eine beliebige Bereicherung des per-

sönlichen Allgemeinwissens zu vermitteln. Ob die Schickeria-Promis und Fashion Victims wirklich an der Kunst interessiert waren, als 1994 Jean-Christophe Ammann, Ex-Direktor des Frankfurter Museums für Moderne Kunst, Karl Lagerfeld einlud, die Frühjahr-Sommer-Kollektion von Chanel vorzustellen und Claudia Schiffer über die Tischgesellschaft von Katharina Fritsch tanzte?

Die Institutionen müssen sich wandeln, weil sie kulturelle Instanzen sind, mit deren Hilfe auf gesellschaftliche Veränderungen reagiert werden kann. Die Entwicklung der Institutionen sollte im idealen Fall mit der Entwicklung der Gesellschaft Schritt halten. Doch die Ausstellungshäuser passen sich häufig in einer ganz bestimmten Weise an. Sie bestätigen Denk- und Sehgewohnheiten, die weit verbreitet sind und vom Markt erwartet werden. So werden die Institutionen zu Verstärkern eines problematischen Prozesses der permanenten Anpassung an die Erfordernisse des Marktes, der sich der gesellschaftlichen Veränderung keineswegs kritisch stellt. Es ist trostlos, dass der Prozess der Anpassung nie mit dem Prozess der produktiven Veränderung mitkommt, in dem sich eine aufgeklärte Gesellschaft jeweils befindet.

Der Industrielle Karl Ernst Osthaus, Begründer des Folkwang Museums in Hagen, formulierte zu Beginn des 20. Jahrhunderts Forderungen nach einem durch Kunst und Kultur aufgewerteten, humaneren Lebensraum für Menschen im durch schwerindustrielle Arbeit geprägten Ruhrrevier. 1929 traten die beiden Architekten der Zeche Zollverein, Fritz Schupp und Martin Kremmer, mit dem Anspruch an, ein Monument der Arbeit zu schaffen, eine Architektur, die „jeder Bürger mit wenigstens ebenso großem Stolz den Freunden zeigen soll wie seine öffentlichen Gebäude“.

Ort der Produktion Mein Konzept, auf dem Gelände der Kokerei Zollverein - im strukturschwachen Essener Stadtteil Katernberg gelegen - einen Ort für zeitgenössische Kunst und Kritik zu schaffen, orientierte sich an den Forderungen dieser Persönlichkeiten, die das kulturelle Bild von Essen entscheidend mitprägten. So sollte die Kokerei Zollverein als Ort der Produktion, einer künstlerischen und sozialen, erhalten bleiben, durch ästhetische Interventionen lebendig transformiert und mit sozialpolitischen Themen wach gehalten werden. Die Geschichte der Kokerei Zollverein als industrielle Produktionsstätte verweist auf die sozialgeschichtliche Besonderheit und architektonische Unverwechselbarkeit des Geländes. Wir haben sie aufgenommen und mit zeitgenössischer Kunst kurzgeschlossen, so dass eine neue Produktionsstätte von Ideen und Kommunikationen entstand, die in die Gesellschaft zurück wirkte. Ich verstand das Projekt durchaus auch als Beitrag der zeitgenössischen Kunst zur Strukturwandel-Debatte in NRW, als ein Projekt, das die gesellschaftliche Wirklichkeit thematisierte und künstlerisch verdichtete.

Die Projekte auf dem Gelände der Kokerei Zollverein Essen leisteten zu konkret definierten Fragestellungen einen wichtigen Beitrag. Das Areal steht für die Verknüpfung historischer, sozialer und architektonischer Gegebenheiten und stellte damit einen idealen Hintergrund für kritische Projekte der zeitgenössischen Bildenden Kunst dar. Es gab/gibt politischen, ökologischen und sozialen Handlungsbedarf, jenseits von metaphorischen Andeutungen und kunstimmanenter Selbstbefriedigung.

Die Kokerei Zollverein | Zeitgenössische Kunst und Kritik war weder ein Ergänzungsteil zu den herrschenden Institutionen und deren Wertekanon noch eine weitere Form der Subkultur, sondern verstand sich als Werkstatt praxisorientierter Kritik. Der damit zusammengehende Produktionsbegriff war nicht ein elitärer Ausdruck für das Beste und Wertvollste des je Gedachten, Gesagten und Produzierten im kulturellen Feld, sondern betrachtete Kunst und Kultur als Bestandteile der bestehenden Herrschaftsverhältnisse. Die gesellschaftliche Realität ist ein Katalysator, der Entfremdung produziert. Die vielfältigen kulturellen Foren sind Regulatoren, die den Konsum von Kritik unbemerkt steuern. Wir wollten Einfluss auf diese kulturellen Prozesse nehmen, sie analysieren und umkehren. Man kann Kunst nicht von anderen gesellschaftlichen Praktiken trennen, als wäre sie ganz besonderen und nicht kritisierbaren Gesetzen unterworfen.

Kulturelle Produktion ist ein Werkzeug der Kritik. Die Platzierung künstlerischer Positionen in einem gesamtgesellschaftlichen Kontext unterstreicht den Versuch, unterschiedliche disziplinäre, theoretische wie methodische Perspektiven zusammenzuführen, um komplexe inhaltliche Fragestellungen erfahren zu können. Wenn es keine Bedeutung gibt, kann es keine Aufnahme geben. Wenn sich die Bedeutung nicht in der Praxis artikuliert, zeigt sie keine Wirkung. Die rasenden Veränderungen der Lebenswelt durch Arbeitsplatz-, Sozialabbau oder Rassismus erzwingen das Bedürfnis nach einer kritischen Rückversicherung. Je mehr die Lebenswelt an politischer Bildhaftigkeit und sozial verdichteter Gestalt verliert, desto wichtiger werden solche Orte der kulturellen Produktion, wo Informationen vermittelt, soziale Integration gepflegt, Selbstorganisation angeregt und politische Artikulationsformen gefördert werden.

Landkarte der sozialen Wirklichkeit Die Kokerei Zollverein | Zeitgenössische Kunst und Kritik war ein vertraglich auf fünf Jahre angelegtes interdisziplinäres Projekt und umfasste die Bereiche Bildende und Darstellende Kunst, Film, Kochen, Musik sowie Kunstvermittlung (Disko). Die künstlerischen, theoretischen und Kunst vermittelnden Projekte bezogen soziale, politische und architektonische Aspekte mit ein, die als Ganzes lesbar gemacht wurden. Es gab eine räumliche Orientierung an der erschlos-

senen Bausubstanz und, ausgehend von der Mischanlage, wurden die peripheren Produktionsorte der Kokerei betont. Die Räumlichkeiten der Mischanlage auf dem Gelände der Kokerei Zollverein, in der die Projekte hauptsächlich realisiert wurden, sind ein Industriedenkmal von höchster architektonischer Qualität. Als ehemalige Koks-Produktionsstätten unterscheiden sie sich grundlegend von herkömmlichen Ausstellungsräumen.

Wie unterschiedlich die Disziplinen auch waren, in den Projekten und Werken wurde die analytische Bejahung der politischen Identität von Kunst erkennbar, ebenso ihre Erkenntniswerte für das eigene Handeln. Das Gelände wurde zur Landkarte der sozialen Wirklichkeit und die Mischanlage zum gesellschaftspolitischen Ready-made.

Kunst ist ein System, das aus einer Kette von unterschiedlichen autonomen und produktiven Subjekten besteht, die jeweils ihre eigenen Kompetenzen besitzen; KünstlerInnen, KritikerInnen, GaleristInnen, SammlerInnen, RezipientInnen. Wir arbeiteten aber vor allem mit den KünstlerInnen selbst zusammen, die den kulturellen Raum als erste erzeugen, wir vermittelten ihre Inhalte, machten die Produktion und Organisation transparent und enthierarchisierten elitäre Besucherstrukturen. Das erwies sich, da die Kunst durch die Thematisierung gesellschaftsrelevanter Fragen die Grenzen der Selbstreferenz überschritten hat und fester Bestandteil der Alltagsrealität geworden ist, als vordringlich.

2001: „Arbeit, Essen, Angst“

Von der Arbeitsgesellschaft zur Wissensgesellschaft Die Krise der Arbeitsgesellschaft ist allgegenwärtig. Arbeitslosigkeit gilt als das Schlüsselproblem der postindustriellen Gesellschaft schlechthin. Die neuen Formen dezentralisierter und flexibilisierter Arbeit, flacher Hierarchien und Outsourcing bewirken unübersehbare soziale Probleme; die neuen Informations- und Kommunikationstechnologien, wovon viele Menschen ausgeschlossen sind, steuern die Bildung von Kompetenz, Karriere und Wohlstand.

Im Jahr 2001 fand in drei Etappen die Ausstellung „Arbeit Essen Angst“ statt. Die wachsende Ausstellung formulierte Aussagen über den Zustand und die Perspektiven der Arbeitsgesellschaft, aber auch über den Zustand und die Perspektiven der zeitgenössischen Kunst, um in der Verschränkung zwischen bildender Kunst, Theorie und Praxis neue kommunikative Prozesse zu initiieren.

Ausgehend von der Industriegeschichte der Kokerei Zollverein, der einst größten Kokerei Europas, hinterfragten die KünstlerInnen der Teilausstellung „Arbeit“ die herrschende Marktideologie, thematisierten die sozialen Folgen und formulierten

modellhaft Alternativen. Sie setzten die „Arbeit“ nicht in Tauschverhältnisse, sondern in Kooperationsverhältnisse.

In den Teilausstellungen „Freizeit / Soziales“ und „Angst“ sowie in begleitenden Konferenzen setzten sich internationale KünstlerInnen und Fachleute mit Fragen der Freizeitgesellschaft sowie mit den Themen Rechtsradikalismus, Existenzgeld und politischer Teilhabe auseinander.

Die Werke und ihre zeitlich aufeinander abgestimmte Abfolge verdichteten sich nach und nach zu einem thematischen Ganzen. Die Ausstellung „Arbeit Essen Angst“ machte die Grundidee des Projekts zum Programm und allen Werken gemeinsam war die Auseinandersetzung mit gesellschaftsrelevanten Fragen sowie der Bezug zum Areal. Auf diese Weise bezog die Ausstellung nicht nur die BesucherInnen in einen fortwährenden Entwicklungsprozess ein, sondern machte zugleich ihre Entstehung transparent.

Im Erdgeschoss der Mischanlage der Kokerei Zollverein wurde für die Dauer des Gesamtprojekts der so genannte Disko-Raum eingerichtet. Hier konnten sich die BesucherInnen mit Hintergründen, Künstlerarchiven und thematischen Materialien sowie mit der Geschichte des Hauses auseinandersetzen. Der Disko-Raum stellte einen Themen-Pool zur Verfügung, in dem die BesucherInnen sowohl online als auch in Büchern, Zeitschriften, Materialien und Archiven recherchieren, kostenlos kopieren und so die „Inhalte“ selbst produzieren konnten.

Zum Richtfest der Kokerei Zollverein | Zeitgenössische Kunst und Kritik erschien ein programmatischer Statement-Reader, der Beiträge zu Kunst und Politik, Architekturgeschichte und Urbanismus versammelte.

Campus 2002 – Display für Wissensproduktion Schulen und Universitäten verlieren zunehmend ihre einstige gesellschaftspolitische Autonomie, sie werden zu Orten der Berufsqualifizierung. In den Universitäten und Ausbildungseinrichtungen sollen die enorm angestiegene Nachfrage nach Fertigkeiten auf dem Gebiet einer globalen Finanz- und Kommunikationsdienstleistung und nach informationeller, kultureller und rhetorischer Ausbildung den Erfordernissen des Marktes entsprechend befriedigt werden. In einer solchen Situation wächst Kultureinrichtungen ein neues Aufgabengebiet zu, nämlich neue Modelle der Ausbildung zu erproben, die nicht ausschließlich der Berufsqualifizierung dienen. Traditionell schneller und flexibler auf gesellschaftliche Entwicklungen reagierend, können sie – beispielsweise im Bereich der Kunstvermittlung, der Jugend- oder Stadtteilkultur – Ausbildungsmodelle entwickeln, welche Persönlichkeitsentwicklung und politische Mündigkeit berücksichtigen.

Das Jahresprojekt „Campus“ 2002 rückte eine weitere gesellschaftspolitisch brisante Frage in den Mittelpunkt: die Bildungspolitik. „Campus“ verknüpfte die

Bereiche von Bildender Kunst, politischer Bildung, Wissensproduktion, HipHop, Jugend- und Stadtteilkultur. Im Mittelpunkt von „Campus“ standen neue Wege und Modelle der Vermittlung von Wissen, Ausbildung und politischer Mündigkeit. Es fanden über das Sommersemester verteilt künstlerische Projekte, Aktionen, Konzerte, Seminare, Workshops, Vorträge, Lesungen und Diskussionen für SchülerInnen, StudentInnen, BesucherInnen, Interessierte und Laien statt. Allen 30 Projekten gemeinsam war die Auseinandersetzung mit wissensbasierten Vermittlungsmodellen sowie der Bezug zum Stadtteil. „Campus“ gliederte sich in vier Fachbereiche einer „idealen Universität“: „Bildende Kunst“, „Politische Ökonomie“, „Home & Away02. Flow.Werkstatt.Politik.“ und „Stadt“.

Begleitet wurde das Jahresprojekt von verschiedenen Publikationen. Der Statement-Reader reflektierte historische und gegenwärtige Bildungsbegriffe und Architektur- und Kunstgeschichte, Sozialpolitik und kritische Kunstpraxis wurden als Felder einer neuen Bildungsoffensive untersucht.

Im ersten Teil des Handbuchs „Antirassismus“ wurden die historischen Wurzeln von Rassismus und Antisemitismus dargelegt sowie ihre gegenwärtige Wirkungsmacht untersucht. Im zweiten Teil versammelte der Band mit Kurzportraits und Adressen Initiativen gegen Rassismus und Antisemitismus in Deutschland.

2003: Die Offene Stadt - Anwendungsmodelle Das Jahresprojekt 2003 „Die Offene Stadt: Anwendungsmodelle“ der Kokerei Zollverein | Zeitgenössische Kunst und Kritik untersuchte auf künstlerisch-diskursive Weise den öffentlichen Raum und thematisierte die Frage nach den Entstehungs- und Wirkungsweisen von Öffentlichkeit. Das Gelände der ehemaligen Industrieanlage der Kokerei Zollverein war Jahrzehnte lang eine „verbotene Stadt“.

Das Projekt war auf drei Ebenen angesiedelt. Erstens wurde der Übergang der Kokerei Zollverein von der „verbotenen Stadt“ zur „öffentlichen Stadt“ thematisiert. Zweitens sollte der historische Wandel der Kunst im öffentlichen Raum von der Außenskulptur zur Projektkunst der 1990er Jahre deutlich werden, deren Form nicht mehr ausschließlich an den Außenraum gebunden ist, sondern direkt in den Strukturen und Medien der Politik und des Sozialwesens agiert. Und drittens sollte eine Kunstpraxis ausformuliert werden, welche die Grenzen der Projektkunst überschreitet und die „Offene Gesellschaft“ in den Bereichen Kunst und Feminismus, Alltagsleben, Culture Jamming und Stadttheorie erreicht.

Gefragt waren Anwendungsmodelle von Widerstand in Bildender Kunst, Netzkultur, Politik und Medien. Das Rollenmodell Künstler/Künstlerin hat sich spätestens seit dem Aufkommen der Projektkunst Anfang der 1990er Jahre hin zum Kulturproduzenten /

Kulturproduzentin verschoben. Projektkunst, um den Stilbegriff einer außerhalb tradierter Parameter in sozialen, politischen und medialen Konfliktfeldern agierenden Kunstpraxis zu benutzen, ist weder medial festgelegt noch ausschließlich institutionell verortet.

Das Jahresprojekt „Die Offene Stadt: Anwendungsmodelle“ bestand nicht in einer Ausstellung von Entwürfen und Vorschlägen zum Thema, sondern war der Ausgangs- und Treffpunkt einer Auseinandersetzung mit Öffentlichkeit und den Modi ihres Entstehens und Wirkens. Der rote Faden durch die künstlerischen Interventionen, Publikationen und Projekte war die Frage nach neuartigen Formen von kritischer Öffentlichkeit unter den herrschenden Bedingungen des Neoliberalismus, welcher Kunst und Kultur die Rolle von Lifestyle-Produzenten im Dienste des Distinktionsgewinns zuweist. Diese die Politik absorbierenden Funktionsweisen von Kunst und Kultur galt es und gilt es immer noch zu unterbrechen und umzucodieren.

Im Namen korporativer Interessen wurden im Dezember 2003 alle bis Ende 2005 laufenden Verträge mit dem Produktionsteam fristlos gekündigt.

Schicht am Schacht In der Kokerei Zollverein haben die BesucherInnen eine andere Dramaturgie erfahren als sonst üblich. Wir traten in einen produktiven Kreislauf ein. Das Gesamtprojekt hat die soziale, politische und ästhetische Erfahrungen für die beschleunigt, die teilhaben durften. Die Kokerei Zollverein | Zeitgenössische Kunst und Kritik war ein öffentliches Ereignis, das sich sozialpolitisch positionierte und zu einem Bewusstwerdungsprozess führte. Es war kein Museum, keine Kunsthalle und keine Galerie, sondern eine kulturelle Produktionsstätte, Monte Katerna Hall of Men. Dem Romancier Marcel Proust zufolge sind die wahren Paradiese stets die, die man verloren hat. Dank an und „Glück auf“ für morgen: Beate Anspach, Marius Babias, Delia Bösch, Gabriel Gedenk, Susanne Hilzheimer, Silke Heneka, Kasper König, Rahim Sediqie, Hendrik Treese, Jeronimo Voss, Andreas Wissen.

Florian Waldvogel leitete von 2001 bis 2003 die Kokerei Zollverein | Zeitgenössische Kunst und Kritik, Essen und ist Kokurator der manifesta 6, 2006, Nikosia, Zypern.

Literaturhinweis siehe Seite 207

Kasper König Florian, wäre es eventuell sinnvoll, wenn man auf dein Referat eingehen würde und dies sofort in die Diskussion integriert, oder gibt es konkrete Fragen zu dem Referat von Florian Waldvogel?

Susanne Gaensheimer Ich fände es schön, wenn Du die Projekte ansprechen würdest, in denen ganz konkret soziale Problematiken aufgegriffen werden und in denen Du für Leute arbeitest, die von den Problematiken betroffen sind.

Florian Waldvogel Der Frankfurter Bildhauer Sebastian Stöhrer arbeitet in seiner Kochwerkstatt mit dem Material Lebensmittel. Während der gesamten Ausstellungsdauer werden den BesucherInnen selbst zubereitete, vorwiegend ökologische Gerichte und Getränke zu kostendeckenden Preisen angeboten. Stöhrer organisiert darüber hinaus Veranstaltungen und Aktionen. Produktauswahl und Zubereitung sollen dem Fast-Food-Konsum entgegenwirken der im Ruhrgebiet drastische Formen hat. Einkaufen, Kochen und Essen bedeuten für Stöhrer soziale Interaktion und Kommunikation und sind wichtiger Bestandteil seiner Kochwerkstatt. Oder der britische Künstler Stephen Willats untersucht in seiner Arbeit „Worker’s Paradise“ die Sozialstrukturen der Arbeitersiedlung Margarethenhöhe im Essener Süden und einen Wohnkomplex in Katernberg, dem Standort der Kokerei Zollverein. In beiden Wohngebieten zeichnete er mit Filmkamera und Tonbandgerät das Alltagsleben auf und verarbeitete das Material zu einer gesellschaftskritischen Multimedia-Installation.

König Vielleicht noch zur Information: Essener Süden gleich Villa Hügel, Essener Norden gleich Katernberg. Nicht uninteressant ist das Gebäude. Die Zeche ist von der Architektur sicherlich einmalig. In dieser gewaltigen Misanlage, bedingt auch durch Ausstellungen wie „Sonne, Mond und Sterne“, hat sich neben anderem Schweinischen ein Graffiti erhalten. „Lieber mit dem Hund in Urlaub als mit einem Kater zur Arbeit.“ Ich denke, mit der Strategie von Waldvogel, letztlich in der melancholischen Anlage abzutauchen, kann man mit sehr dezidiert kleinen Interventionen das voluminöse Ganze in den Griff bekommen. Habt Ihr den Atem wirklich für Sozialarbeit, und wie verdichtet sich dann dies zu einem Ort der Produktion?

Waldvogel Ich halte den Begriff der Sozialarbeit in unserem Zusammenhang für ungerechtfertigt. Einen Ort zu transformieren und neu zu definieren, an dem die allgemeine institutionelle Umklammerung und die marktübliche ästhetische Überblendungstechnik nicht stattfinden sollen, ist der Versuch, einem Kulturbetrieb, der in schweigender Demut eine redundante Bildideologie bewundert, eine andere Form der Rezeption, der

Theorie und der Praxis entgegenzusetzen. Was die Projekte betrifft, werde ich jedes Jahr ein anderes Format kultureller Praxis und sein Vermittlungsdisplay entwickeln.

König In Frankfurt hat das Museum für Moderne Kunst zu einer Modenschau eingeladen. Das könnte Euch doch auch passieren, mit einer viel grandioseren Kulisse, dass die Stiftung für Industriekultur etwas promoted, was ein wenig Geld gibt und Medieninteresse. Doch das wäre sicherlich zugleich das Ende eures Projektes. Hier kommen wir wieder auf politische und wirtschaftliche Realitäten zurück.

Waldvogel Seit über hundertfünfzig Jahren wird doch die Förderung der Kultur durch das Kapital der Wirtschaft kritisch diskutiert. Anfang des 20. Jahrhundert übte Marx eine fundamentale Kritik am Kapital und die Diskussion über die Definition der Gegensätze verschärfte sich. Adorno und Horkheimer publizierten mit ihrer „Dialektik der Aufklärung“, in dem sie die Macht der Wirtschaft in die Nähe des Faschismus rückten, weitere Argumente der System- und Wirtschaftskritik. Mittlerweile weiß doch jeder, dass der Staat und die Kommunen die Leuchttürme der Kultur nicht mehr aus politischer Verantwortung sondern aus ökonomischen Interesse errichten. Diese Kathedralen der Neuzeit schaffen doch erst das Klima für Wirtschaftsansiedlung und Kapital. Die Wirtschaft fördert Kultur doch nur um ihre gesellschaftliche Verantwortung zu heucheln. Sie tut dies nicht aus ökonomischer Notwendigkeit, sondern zur politischen Legitimation ihrer gesellschaftlichen Ansprüche.

Michael Fehr Wie sieht die finanzielle und organisatorische Grundlage aus, nach der Sie arbeiten?

Waldvogel Ich arbeite mit einem Team von sechs Personen. Die Kokerei Zollverein | Zeitgenössische Kunst und Kritik ist ein Kunstprojekt der Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur und wird finanziert vom Land Nordrhein-Westfalen.

Fehr Das ist ein relativ großer Bereich. Wie sehen Sie sich gegenüber dem Ruhrgebiet in anderen bestehenden Institutionen? Ich habe zwischen 1974 und 1981 im Museum Bochum gearbeitet. Um es kurz zu machen, die Arbeit dort hatte ein gewissen Erfolg, es ist mir aber nicht gelungen, irgendetwas an den Strukturen zu verändern. Es hing alles ab vom Goodwill, in diesem Fall der Stadt Bochum, und sobald es politisch nicht mehr passte, konnte ich gehen. Das sind Erfahrungen, die viele andere gemacht haben. Ich bin deswegen heute in einem Museum, weil es mir darum geht, an einer Struktur zu bauen, die man mir nicht einfach kaputt macht, wenn man aus

irgend welchen Gründen nicht mehr die Ressourcen hat. Da frage ich mich gerade bei diesem Gebäude, weil es nicht mitten in der Stadt liegt, ob dort auf Dauer etwas etabliert werden kann, was auch von anderen weiter zu führen ist, wenn Sie das irgendwann mal nicht mehr machen.

Waldvogel Was mich an dem Projekt in Essen motiviert, ist, meinen kritischen Anspruch an die kulturelle Praxis zu thematisieren und den Begriff von Kritik neu zu denken. Wenn wir auf die Historie der Gegenkultur seit den 1960er Jahren zurückblicken, so zeigt sich, dass es für die Nachfolgegeneration der sozialen Bewegungen Mitte der 1970er, Anfang der 1980er Jahre ein großes Theorie-Praxis-Distinktionsproblem gab. Wie Sie selbst sagen, hat das zu einer Entpolitisierung der Kultur und überhaupt des politischen Lebens geführt. Ich werde versuchen, unsere politischen Veranstaltungen, Ausstellungen, Workshops, Seminare etc. nicht auf eine theoretische Matrix zu reduzieren, sondern sie zu einer kritischen Praxis zu erweitern.

Fehr Das ist eine politische Argumentation. Sie nutzen eine Struktur, Sie haben da ihren Job und können sich etablieren. Nur wenn Ihre Zeit vorbei ist, sind die Leute noch immer da, ob sie ein Schwimmbad haben oder nicht. Sie wissen ganz genau, alles rund herum ist verseucht und müsste teuer abgetragen werden, und es ist die einfachste Form und billiger, diese Zeche zu erhalten und Kultur zu machen, und Sie sind der dumme August. Ich habe nichts dagegen. Nur, was bleibt für die Leute, die dort wohnen, erhalten? Das Schwimmbad werden sie nicht auf Dauer erhalten können.

Waldvogel Ich kann mich nur wiederholen. Je mehr Städte und Kommunen an Bildhaftigkeit, politischer Aussagekraft und sozial verdichteter Gestalt in der täglichen Realität verlieren, desto wichtiger wird die soziopolitisch codierte Institution. Rassismus, Arbeitsplatzabbau und soziale Veränderungen erzwingen ein Bedürfnis nach Rückversicherung. Es sind Institutionen gefragt, die Informationen vermitteln, soziale Integration pflegen, Selbstorganisation und kulturelle Praxis fördern und wenn es „nur“ für fünf Jahre ist. Sie sollten aufhören, ständig den Fehler zu wiederholen, wie die Politik, Kunst und Kultur gegen die so genannte politische Praxis und das Soziale aufzurechnen und auszuspielen.

Gaensheimer Es geht doch darum künstlerische Projekte zu realisieren, und dass bestimmte soziale Realitäten mit reflektiert werden. Florian Waldvogel ist ja kein Sozialarbeiter und geht da nicht hin, um grundlegende soziale Veränderungen auf Dauer zu erzielen. Die Vision ist in der realen Welt erhalten. Ich empfinde es als

pessimistischen Ausgangspunkt von vornherein zu sagen, so ein Modell habe keine Chancen. Vielleicht waren die Zielsetzungen auch ganz andere, das müsste man erst einmal untersuchen.

König Ja, aber um auf die Situation zurückzukommen Süden/Norden. Die Villa Hügel präsentiert repräsentative Kultur. Hier ist ein außergewöhnlicher Ort, der mit realen Bedingungen zu tun hat. Hier wird behutsam versucht, einen Ort der Produktion herzustellen, der extrem isoliert ist, einmal durch das Umfeld, d. h. die Menschen die dort leben, in Katernberg haben die Leute andere Bedürfnisse. Man ist von Palermo, vom Ort der Geschichte und der Kultur und der Widersprüche gefesselt, und verspürt nicht den Wunsch nach aktueller Kunst, aber wenn man dort lebt, ist es wiederum etwas Anderes. Eine andere Generation lässt sich auf andere Dinge ein, was sehr medial passiert. Es wird Mortier für ein Festival geholt, mit einem relativ gut ausgestatteten Budget von 40 Millionen DM. Hier wird versucht, symbolisch über den eigenen Tellerrand zu schauen, und das hat sicher auch mit den veränderten politischen Verhältnissen zu tun. Die SPD-Betonfraktion ist ins Wanken gekommen, und immerhin gibt es hier eine Bereitschaft, sich auf fünf Jahre einzulassen. Das ist als Phänomen doch ungewöhnlich, und vor 10 Jahren wäre das nicht möglich gewesen.

Fehr Ich möchte nicht missverstanden werden. Die Geschichte des Ruhrgebietes ist davon geprägt, dass es, so wie es im Moment angelegt ist, irgendwann mal untergeht. Denn so wie die Strukturen angelegt sind, muss man anders ansetzen. Ich möchte eine Frage stellen zu Schacht 10, zu einem Erfahrungsfeld, ist Ihnen das bekannt? Es liegt 3 km von Ihnen entfernt und gehört auch zur Zeche Zollverein. Jürgen Binder, der für Stüssgen als Anwalt tätig war, Geschäftsführer der Grünen, hat nach langen Jahren das Maschinenhaus mit Hilfe des Landes angekauft, und hat das Erfahrungsfeld als Feld der Sinne von Kückelhaus dort eingerichtet. Daran hat dieser Mann 10 Jahre lang gearbeitet und diese Struktur wird sich erhalten. Er arbeitet mit Jugendlichen und Behinderten, eine Konsequenz zwischen Autonomie und Autarkie, das läuft glaube ich nur so, mit Hilfe der staatlichen Möglichkeiten zu arbeiten. Ich möchte Sie nicht entmutigen.

Publikum Wie entwickeln sich solche Projekte? Sie haben Dan Peterman eingeladen. Wie reagieren die Künstler auf die sozial ausgerichteten und künstlerischen Aktionen? Gibt es zwischen diesen einen Austausch?

Waldvogel Auf dem Freigelände der Kokerei errichten Irene und Christine Hohenbüchler gemeinsam mit Kindern ein „Kinder-Hüttendorf“. Unter der Anleitung der beiden

Künstlerinnen werden Kinder im Alter zwischen 6 und 14 Jahren auf dem stillgelegten Industriegelände Häuser und Objekte aus Naturmaterialien bauen. Die Kinder werden zu Architekten und beschäftigen sich planerisch u. a. mit Fragen nach den Funktionen einer Siedlung, eines Hauses, eines Raumes.

König Aber man darf sich dann auch nicht wundern, wenn ein Hüttendorf oder ein Schwimmbad, wie neulich in einer Kunstgazette, als besonders innovativer Beitrag einer künstlerischer Strategie herausgestellt wird, und dann wird es ja doch ein bisschen pervers. Ich finde das wunderbar, und ich glaube, Ihr habt es nicht nötig, etwas der Verschwörungsstrategie entgegenzusetzen. Mir ist es zu moralisch argumentiert, und damit zu naiv gedacht. Wenn Sebastian Stöhrer mit der wunderbaren Hammelbraterei eine Zeitreise der Evolution unternimmt - und es ist sehr rituell -, kauft ihr das Material ein, verarbeitet es und bietet es den Gästen an. Du legst Wert darauf, dass Ihr kostendeckend arbeitet. Ihr werdet von der Stiftung bezahlt, aber letzten Endes stimmt die Rechnung nicht. Ich würde es nicht als Symboltransfer, sondern ein bisschen konkreter, politischer sehen. Wenn etwas schief geht, war es wenigstens künstlerisch interessant, wenn es wirklich etwas verhindert, aber dann kann das über den künstlerischen Impuls hinaus vielleicht der Ausgangspunkt gewesen sein, dann ist oft nicht die Ausdauer gegeben, es durchzuziehen. Das ist sehr intelligent, wie Ihr damit umgeht, die Gewaltigkeit der Szenerie nicht theatralisch aufzunehmen versucht, sondern auf eine Art und Weise den Versuch unternimmt, das in den Griff zu kriegen. Aber ich glaube, es ist nicht notwendig mit einem humanistischen Ideal an die glücklichen Kinderaugen zu appellieren. Das wäre mir zu naiv gedacht, dann käme ein kritisches Moment hinein, das künstlerisch nicht mehr zu vertreten wäre.

Waldvogel Wir werden die Kunst nicht für eine politische These funktionalisieren. Das Ästhetische wird seine Eigenwertigkeit entfalten, warten Sie es ab. Mit den geplanten Diskussionsveranstaltungen zu Geschichtskultur, Bitterfelder Weg, Existenzgeld und Rechtsradikalismus wird nicht durch die Kunst hindurch über ein gesellschaftspolitisches Thema gesprochen, ganz im Gegenteil, denn soziale Fragen werden der Kunst zur Seite gestellt, um ihr einen weiteres Wirkungsfeld zu eröffnen.

Gaensheimer Der absolute Erfolg kann nicht als Maßstab gesetzt werden. Das ist doch eine naive Schlussfolgerung. Ich finde es als Modell interessant. Ich würde schauen, was passiert mit welchen Erkenntnissen. Sobald es im Bereich der intellektuellen Kunst um moralische Fragen, um humanitäre Ansätze geht, wird immer naiv argumentiert.

Sunday, May 27, 2001

Paolo Falcone

Hans Ulrich Obrist

Markus Müller

Dirk Snauwaert

Jean-Hubert Martin

English Texts

Paolo Falcone

Micromuseum for Contemporary Art and Culture in Palermo

The Micromuseum idea arose from the need to maintain an open cultural debate on contemporary art in Sicily. The concept for the museum developed during dialectical discussions and meetings I held with a number of artists, architects and intellectuals, where we analyzed the basic conceptual strategies and considered the creation of a space focused on the production of new art.

The micromuseum is intended not only to organize exhibitions of contemporary art, but also to provide a micro performance space for musicians, theaters and every other means of expression employed by contemporary culture.

The Micromuseum in Palermo is the product of a strong reaction to the political system, in a country where the creation of new art presents many difficulties, and where the relationships with the political leadership classes are often strained. The public administration has often called upon me to carry out projects as a freelance curator, however, my experience with the City Art Department ultimately turned out to be a real nightmare.

In 1996, whilst Leoluca Orlando was Mayor of Palermo, the City Art Department invited me to participate in the creation of a new cultural debate, by realizing and producing exhibitions and new projects conceived by international artists and photographers specifically for Palermo.

At that time, Orlando and his City Council did not represent the typical way of making politics; they managed the city, but were not involved in national politics, and did not consider themselves a reflection of the national political parties. I therefore proposed some ideas and started to create new projects for the „Cantieri Culturali alla Zisa“.

“Cantieri Culturali alla Zisa” represented the first real chance for the city. Orlando bought the complex, a former industrial area, and transformed it into the first space for contemporary culture in Palermo.

It was not easy to manage. The process of restoring the huge areas, which had been abandoned for years, went on simultaneously as new programs were realized, and that was the only way to do it.

Orlando's idea was to invest a great deal of money in culture, because it was the only chance to create an alternative to the Mafia culture that dominated many classes of society in Sicily.

We lived for many years in a sort of institutional cultural desert because there were no politicians who invested any resources in art.

When the City opened the "Cantieri Culturali alla Zisa," I asked myself: What is the role of a space for contemporary art in Palermo and how does this reflect upon the political system? The first exhibition I realized represented the official opening of the "Cantieri Culturali alla Zisa." It featured Langlands & Bell, a couple of British artists who have focused their poetry upon the analysis of the role of architecture as a reflection of society, culture and politics, carrying out the philosophical conception of the public space as a place of power.

Of course, Cantieri was a new structure, and the first thing was to immediately analyze what this could really represent in our city: what was it? A place for culture and art, or a place for political games and cultural manipulation?

The Cantieri was a complex of 55,000 square meters, with thirteen pavilions. There, we organized contemporary art, theater, dance, etc. After three years, activity was very strong. We had the attention of all the world when we produced exhibitions by Richard Long, Carsten Höller, Rosemarie Trockel, Ilya Kabakov, etc. Many magazines talked about the "renaissance of Palermo," and this was used by the administration to clean up the image of the city.

But for us, "Cantieri Culturali alla Zisa" was necessary, not only as a link to art, but also to create a stable structure independent of frequent political turnovers, which could guarantee cultural stability.

When we asked the administration to create a structure with a permanent staff, there was strong opposition from the political party. Unfortunately, when we started to fix some important points concerning this, Leoluca Orlando and his art councillor resigned. The city elected new councillors, choosing members of a political party, not professionals. The first thing that they did was to cancel all my upcoming programs, just as a political game.

Late in the year 2000, when they cancelled all the programs for the "Cantieri Culturali alla Zisa," and also when the city of Palermo invited the United Nations to attend a symposium there, they transformed the space—the same space that we were using for art—into a sort of convention center. We lost many galleries.

In spite of everything, my reaction was to put together a group of people representing many fields of culture: artists, musicians, photographers, philosophers, intellectuals, and architects. We decided to open the Micromuseum, a very small space, less than twenty square meters: a conceptual space where it is possible to have a real debate on contemporary culture in a totally private way the first “museum” for contemporary art in Palermo.

At the same time, when we started to imagine the dimension of the space, we spoke and interacted with many artists. At the beginning, working with Martin Creed, Paola Pivi, Olafur Eliasson, etc. we decided to create a very small space where it is possible to enhance the relation between the work of art and the space, creating site-specific projects and countering the traditional way of making institutional museums.

The Micromuseum also represents a new alternative, creating a new concept of the museum. In the past, contemporary evolution meant building a sort of big cathedral for art and culture. In a space of just twenty square meters, we use the same strategies as a typical museum, but concentrate on the concept itself. The result is to create a new point of view, where the museum is not only a place for showing things, but a medium focused just on the philosophy of creating new art.

Creating this kind of space means having a very flexible structure, having a dynamic space, where you don't need a high budget. Many of the projects are seemingly expensive, but in fact cost nothing in comparison to the big productions institutions usually plan.

For me, this was a fantastic thing, since I had been used to working in a 55,000 square meter space. Having less than twenty square meters really changed my point of view. Finally, we had a space where we could produce without political compromises.

Financial dependency on a notoriously unreliable public administration was something we were determined to avoid, in order to retain independence from their way of thinking and to avoid the necessity for compromise.

The policy of the Micromuseum is to be completely independent. We receive money from private sponsors like Planeta, the best wine producer in Sicily; from a group of international benefactors, and from local private supporters. We share with them a sort of forum, where we talk about the evolution of the museum, the programs, and, of course, the evolution of contemporary art. At the same time, there are some collectors who finance the production of the exhibitions, and we have begun building a very small collection of our productions, step by step.

One of my first commitments was to create a network of international artists, curators, etc., and to stimulate a debate on the role of the curator in this era, dealing

with issues such as what the artists expect from us, and which theory we focus on when producing new art.

The next idea is to create other spaces related to the Micromuseum, where the exhibitions and our collection can be housed. The second space, also 5 x 4 square meters, will be opened soon and will be planned and built by an architect and an artist in tandem. We consider our challenge to be to create galleries anywhere where politics makes it difficult to spread culture. And not only there.

For us, it is not important how large the space is, but what is produced in it, which oeuvre could represent a new stage of evolution in languages, in the research of new dialectical and conceptual fields, and in the attempt to discover or sustain new theories and new practices belonging to the cultural debate. As we are focused on what is happening today, in the local and international context, we also trying to see what the future might bring to the perpetual growth of culture.

Paolo Falcone is Director of Micromuseum of contemporary art and culture in Palermo, Italy.

Hans Ulrich Obrist

Museums are the answer. What is the question?

Laboratories/Complexity In her book, “The Power of Display” Anne-Mary Staniszewski had just described the history of the exhibitions at the Museum of Modern Art in New York as depicted in “Die Laboratorien-Jahre von der Gründung bis in die 1970er Jahre” (The Laboratory Years from their Establishment until the 1970s), when the MoMA declared: “The laboratory years are over.”

I would like to discuss museums as laboratories, the idea of this experiment, and the whole history of experimental exhibitions, most of which not only have fallen into oblivion, but simply have remained undocumented. In this context, I consider Alexander Dorner’s books, “Ways beyond art” as well as early exhibition ideas as developed by pioneers such as Bayer, Gropius, Kiesler, Moholy-Nagy, van der Rohe, and Reich. All of these things are beautifully described in “The Power of Display.” The concept is how there is a form of amnesia of this experimental inner complexity, as Staniszewski puts it, which goes hand in hand with the disappearance of the laboratories. It is also about the idea of taking a risk and making mistakes, learning from these mistakes, making new mistakes, and continuing to learn. It also has to do with complexity.

The Museum as a Complex Interconnection of Various Displays Recently, the Italian philosopher, Maurizio Lazaratto, wrote the book, “Puissance de L’invention”; a philosophy of difference, a toolbox for overcoming the dangers of homogenization through globalization, which also exists for museums. He argues that the actual danger lies in the progressing globalization in the homogenization of all spheres of life.

The idea of a criticism of the constantly increasing homogenization of museum spaces — something which also became very clear during a conference about the *white cube* in Frankfurt, organized by Daniel Birnbaum and Rebecca Gordon-Nesbitt. Very interesting statements were presented by the artists. Rirkrit Tiravanija and

Elmgreen Dragset, among others, tended to be of the opinion that it is important to interconnect very different singularities in museums, i.e. to offer resistance to the homogenization of spaces. Tiravanija mentioned as a possible example, whether one could imagine a museum as part of a Thai temple. For Elmgreen Dragset the point was rather that due to museum concepts, a museum could be created in which very different conditions could co-exist. It seems particularly important to me to produce complexity by interconnecting very different museum typologies in one museum. The situation of the museum is complex. The collection forms its backbone. If we ask ourselves how to deal with this complexity, it is important not to reduce thinking about it to one model, but to look at very different models in the past and the present, which deal with this complexity in experimental ways.

Typologies? It is important to ask how it is possible to imagine larger institutions, not as homogeneous spaces, but as an interlocking of very different conditions, so that one institution can simultaneously house the “White Cube,” the laboratory, and the Soane’s, Condition, i.e. the intimate conversation room. In some of Rem Koolhaas’ recent designs, there is an interesting connection of spaces alternating between acceleration and deceleration. And I believe we need such elastic institutions, which can constantly question their own parameters and dimensions and therefore are less dependent on the static hardware of a conventional museum.

Victoria Newhouse’s summary of the existing conditions of a museum, as described in her book, “Towards a New Museum,” belong in this context of the different typologies. According to Newhouse, the existing conditions of a museum are as follows.

Newhouse describes the “Cabinet de curiosités”. This reminds us that during the Renaissance, the term “museum” was used for the first time for such private *cabinets de curiosités* — for instance, in reference to Philip Johnson’s gallery of paintings and sculptures, which he displayed in his own home. She continues with further examples up to the present: the museum as a “sacred space”, as was strongly reflected in the Wadsworth Atheneum in 1844; the mausoleum and the cathedral, not yet depicted as a global solution, but only as a possible typology; and the monographic museum, dedicated to one artist. There are numerous museums and memorials in the world, which are exclusively dedicated to one artist, architect, or author (for instance, Shaw or Segantini). There are also numerous examples of museums which were installed in the home of an artist after his or her death (such as the Segantini Museum or the Nietzsche House in the Engadine.)

A further category — which includes the Sir John Soane’s Museum — are a priori life situations created by the artists themselves: the “artist’s museum.” One important idea — when one thinks about museums — is to listen to the artists. Since Duchamp’s *La Boîte-en-valise*, artists also have the notion of the museum as a medium. At present, this is demonstrated by interesting examples, such as the Meschak Gaba Museum for African Art, where Gaba moves through all of the peripheral rooms of the museum. In this new form of artist’s museum, he proposes to include a room for drawings, one on the architecture of the museum, a shop, a room for games, a room on art and religion, a library, archives, and, to culminate it all, a wedding room.

Then in this series of typologies, Newhouse describes the museum as entertainment and the museum as “environmental art.” Reading these chapters, one cannot help feeling that that which is not touched upon in her book may also be quite interesting, namely, the “roads not taken,” the museum projects that were not realized. She lists these museum typologies in a very pragmatic way. Yet there is an incredible reservoir of ideas for museums, which in the course of the 20th century fell by the wayside. John Oakman once called these “the roads not taken.” I can imagine that in this context — especially when discussing a new museum — it could be interesting to visit once again such forgotten models for museums.

Alexander Dorner The most important and often neglected figure in this context is Alexander Dorner, director of the museum in Hanover, who proposed a museum with dynamic parameters at the beginning of the 20th century: a museum which would oscillate between object and process. In Dorner’s words, “The idea of the process has entered our system of certainty or security.” Dorner contemplated a multi-identity or post-identity museum, a museum in motion and the idea that there would be areas of silence, areas of noise, areas of acceleration, and areas of deceleration. All this is already included in his writings from the early 20th century. The museum is projected as a space for art and life to convene, that is, the intersection where art and life meet. Very importantly as well, the museum proceeds from an evolutionary and dynamic idea of art history. Dorner’s books, which are now difficult to find, are written in English, so therefore he is often quoted in English. It is amazing what levels of amnesia exist with regard to such a visionary position. With luck, an original copy can be found in a secondhand book shop; Dorner’s books were never reprinted. According to Dorner’s words, we are in the middle of a dynamic center of far reaching changes. In this sense, the museum is not an absolute truth, but a relative one. This leads him to the idea that the museum should be elastic. By elastic, he means both an elastic presentation and an elastic building. I would like to make a final point on

the establishment of bridges between art, the museum, and other disciplines, i.e. an interdisciplinary museum, through a quote from Dorner's book, "Going beyond art". In Alexander Dorner's words: "We cannot understand the forces, which are effective in the visual production of today, if we do not have a look at other fields of modern life." In the 1940s and 1950s, after immigrating to the United States, Dorner kept a very close dialog with Buckminster Fuller. This dialog resulted in a model for the museum of the future, which Buckminster Fuller designed for Dorner. A museum of the future would not be a temple for humanistic relics, but rather a place where the permanent exhibitions would constantly be questioned and would in effect have no more permanency; i.e. it would be a museum which would be absolutely flexible.

Cedric Price/Yona Friedman/Amnesia etc. Another point I would like to mention are two positions from the urbanism movement of the 1950s/1960s, which I consider very interesting in connection with discussions on museums. There is, on the one side, the French urbanist, Yona Friedman, and on the other side, the English urbanist, Cedric Price. Both thought very early about what it means to let the city enter the museum and also to bring the museum into the city. They also thought very early about what it means to regard the museum perhaps not as an absolute place, but rather as a kind of relay system within a network. This would mean that very different spaces would open up, such as placements in media-spaces such as billboards. Yet it is far more interesting to see that Friedman describes a strange intersection of organization and self-organization. In the case of Cedric Price, this is mainly his pioneering idea of the *Fun Palace*, developed in the early 1960s. This leads us back to Price's and Friedman's urbanist idea, because they opposed Le Corbusier's master plans from the 1950s on and proceeded from the assumption that in the urban context, one goal is to reach a relatively high degree of self-organization. This paradox of organization on the one side and self-organization on the other, which I previously mentioned, is something which the *Fun Palace* tries to approach. Another aim was to define something in this interactive building which Price called a learning machine, a kind of complex, dynamic system with feedback loops, something he calls a responsive building. The *Fun Palace* was invented in 1960 by Price. It was commissioned by Joan Littlewood, who came from the sphere of the theater. From the start, the idea emerged from an interdisciplinary think tank. The point was to think about how one could design a museum which could combine fast, medium, and slow paths or courses. When you walk through the Tate in London or through most of the museums in Paris and New York etc., i.e. in global cities, it is striking that these institutions are visited by an increasing number of people. Remaining is only the one fast route. It

is almost impossible to return to a single piece of art or to follow a non-linear path. Price incorporated these different speeds as moments of acceleration, deceleration, and rest. Yona Friedman designed a museum of the 21st century, which was defined for Paris. He quotes Gertrude Stein: "You can either be a museum, or you can be modern." This strange paradox runs like a red thread through the whole history of museums of the 20th century. Friedman hoped for a solution by imagining a museum of the future, a *Musée de l'avenir* with a question of unpredictability: "What a museum, whose content is still unknown at the time of the museum's construction." This is exactly the paradox which is true for every museum of contemporary art. This is exactly the problem for every architect who designs a museum without really knowing what it will present. Proceeding from this, Friedman states that he includes the historical models on which the museum of the future will be based. These are his urbanist models of the late 1950s, his famous *Ville Spéciale*, in which the point was to construct a building which is constantly adaptable to a future context. I would like to refer to some 1950s correspondence between Friedman and Constant, a Dutch artist and member of a movement called "situationism", which was exactly about the problem of how to invent architecture which will not turn out as a corset for future generations.

What Friedman describes for the museum is also true for the city. Cities are always built by urbanists, who do not know beforehand who the future inhabitants will be. He refers to the mistakes which end up as mistakes because one dared to try to predict an unpredictable future. He describes the mobile museum, which strongly reminds one of Constant's New Babylon. In the end, he deals with the program of such a museum: The museum of the 21st century with a provisory program should not be reserved for a special field. The red thread would be the reference to everyday life. Friedman again describes an analogy of the museum as a city. All these are milestones of the history of museums, yet they are little known and seldom published. It is astonishing that this amnesia, which Staniszewski describes for the MoMA, can be observed globally, while at the same time the museum is a kind of superstar. There have never been so many conferences held and so many publications written on museums, nor has there ever been a time in which so many new museums were constructed. It is an incredibly odd paradox that at this moment, this experimental history of exhibitions remains unwritten, while large parts of it are also inaccessible. Therefore, I have used some of my time — in addition to curating exhibitions — to conduct interviews and do research in order to record these things for a book. I not only interviewed urbanists, such as Price and Friedman, but also researched the models of museums by curators from the generation of Walter Hopps, Pontus Hultén, etc.

Soane's Condition It is important in this context to refer to the fact that with regard to the complexity of new museums, largeness has to be combined with smallness. This reference leads me to an American conference on the museum's future, which took place recently in Philadelphia. At the symposium, innumerable projects for the construction of a new wing or an extension to the existing building were presented by museums. The focus was always on the size and the monumentality of the expanded rooms. At the end of the event, Dave Hickey offered his closing words, insistently repeating: "Small is O.K." In view of the boom of the new "XXL museums", it is important not to forget the merits of small museums and the possibility of "injecting" them into larger structures. This leads us to the Sir John Soane's Museum, a very small and compact museum, where I organized an exhibition last year together with Cerith Wyn Evans. The Soane's Museum in London — a home transformed into a museum, which the English architect, Sir John Soane, handed over to the English nation in 1848 — should also be mentioned. I have asked many artists from all over the world which museum they like best. Most of them nominated this museum. This is a very important location in the sense of a meeting place. While he was still alive, this building had already become an extremely compact public display according to Soane's intentions. "Since the museum has the dimensions of a home, visitors do not have the same relationship to the works on display as they would in monumental museum architecture. The gulf between the museum and the world of living experience, criticized by Adorno, has been bridged." There is no pre-defined route which the visitors have to take. Everyone follows his or her own path, defines his or her own route through the complexity of Soane's network of relations, through the "organic growth of the different rooms" (CWE).

"Le divers est source de toute energie" (Victor Segalen) The situation of the museum is complex. When we consider how to deal with this complexity, it is important not to reduce thinking about it to one model, but to look at very different models in the past and the present, which deal with this complexity in an experimental way. For the museums, this means that the term of multitudes should become a decisive factor. An interesting position in this context is the theoretical position of the author Edouard Glissant, who imagines the museum as an archipelago. The new museums of recent years are more like continents than archipelagos.

Yet, I find it very interesting to think about the future of museums as archipelagos. The idea of non-linear time, of the co-existence of different time-zones included in this term, would also make very different forms of contact-zones possible, contact-zones of fragments, of contradiction, of improvisation and of the resulting tensions.

The museum as a “reciprocal contact-zone,” as James Clifford put it, could absorb stress and mediate between museum and city at the dividing lines. Hence, the comparison of the large exhibitions with the city is quite appropriate. These exhibitions demonstrate how walls can become pervious, how the museum can become the city and the city can become the museum. The museum of the 21st century should not define itself as something closed, but should allow confrontations at any time. For Edouard Glissant, the challenge for the museum today is to make new spaces and new temporalities possible, in order to achieve a *mondialité*, which counteracts the standardization within mondialization.

When one tries to create new spaces and new temporalities, there will also arise new connections between exhibitions and between different museums. These forms of connections could be characterized by the fact that, in contrast to airline alliances, they are not decided upon merely by economic-pragmatic facts, but by solidarity and situations which aim at interconnecting very different forms of models, without adjusting these models to one another. However, it is not only the question of the museum which is at stake, but also the question of art and the way in which its generic terms are being transcended at the moment. It is important to ask how it is possible to imagine larger institutions not as homogeneous spaces, but rather as an interlocking of very different conditions, so that an institution can house the *white cube*, the laboratory, and also the intimate conversation-room at the same time. The collection remains the backbone of the museum, which also and mainly has the function of being a reservoir of time. So it is important to resist the culture of events, in order to create a situation in which an interesting interconnection of spaces can arise, which alternates between acceleration and deceleration, between noise and silence. It is paradoxical that we have to think about the museum of the future at a time in which we do not yet know its contents. We can only observe that we live in a situation, in which the generic terms are no longer effective and the task is to deal with this in a productive way. There is this wonderful exchange between Cocteau and Diaghilev, in which the one says to the other, “Étonnez-moi.” These moments of “Étonnez-moi” are what it will always be about. How can museums deal with the uncertain at a time when in all fields of knowledge one speaks of the end of certainty? In the middle of uncertainty, one thing seems certain to me: that in the middle of acceleration, deceleration regains importance. The museum is a place for decelerated perception, or, as Matthew Barney recently said in a conversation: “The beauty of art also lies in the slowness of perception.” Douglas Gordon demonstrates “slow motion” as the new speed. In the course of the exhibition, “Da Adversidade Vivemos,” curated by Carlos Basualdo, the philosopher, Enrique Dussel, recently pointed out

that while the relative speeds between the junctions of the new networks remain the same, the speed of metabolism has not changed.

Hans Ulrich Obrist is Curator at MARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris

Markus Müller

Memories of Documenta. Re(e/a)ling through the Archive

This is a very personal and idiosyncratic account of what documenta was, is, and always will be. And thus this account might be, in more than one regard, just skimming the fringes of the phenomenological orbits of what I would call the known postcolonial territories, topographies and taxonomies of both the idea of memory and the idea of the archive as they are used in discussions in our subsystem—that is, in the context of contemporary art.

My memory—or, for that matter, anybody's memories - of documenta exhibitions and its latest incarnation, Documenta11, might well be based on the knowledge that documenta is an institution that is said to represent the most important exhibition of contemporary art in the world. In trying to describe itself, documenta has never used this questionable superlative, but, in the past, has called itself a "museum for 100 days." Keeping that in mind, it is all the more important to let you know that there are definitely no collections, no archives, no libraries, no databases, no museums—in other words, no materials, no things connected to the documenta institution, which could, in any way, shape, or form, be used as a self-reflexive starting point to renegotiate either of the two statements.

Documenta11 operates on multiple planes of narrative manifestations of histories: cultural-, art-historical-, socio-political-, economical, and institutional histories. And it does so without the reassuring safety nets supplied by either a museum or an archive.

And I say that, even though there is an archive in Kassel, Germany, where documenta has taken place every five years since 1955: a documenta archive, which carries the documenta name, but contains only very few scarce and rare objects of anybody's desire, be it historical or fetishistic. The documenta archive is missing something. It recalls Giulio Camillo and his memory theater—though unfortunately only in the sense that the divine Camillo, as he was called in the sixteenth century,

never produced, as Frances Yates put it, "the great book, which he was always about to produce, in which his lofty designs were to be preserved for posterity."

The documenta archive is, in other words, an archive without the book. Documenta11 is an operation without a museum, without an exhibition hall or an art society. Its only connection to its past, present and future was and is, one could say provocatively, a multiplicity of narratives and a specificity of diverse relations to spaces in a town called Kassel.

I would argue that Documenta11 anticipated this truism: the truism that narratives are documenta's only back-up plan. Documenta actively anticipated this truism and positioned itself via five platforms—five constellations, domains of knowledge and artistic production, circuits of research—in a hybrid and oscillating dynamic process that could possibly be associated with seemingly random aspects of narratives concerning André Malraux's life and his *Musée Imaginaire*, and Krzysztof Pomian's idea of the *semiophore*.

First things first though; let me give you a very brief introduction to Documenta11.

"Democracy Unrealized," the first platform in the five-platform project of Documenta11, opened on 15 March 2001 in Vienna, Austria, exactly six months before the events of September 11. Two months later, on 7 May, the second platform, "Experiments with Truth: Transitional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation" opened in New Delhi. The second part and conclusion of "Democracy Unrealized" began on 9 October 2001, in Berlin. In the serious discursive direction of their respective themes, both platforms presaged the discussions that would come to dominate global debate in the wake of the destruction of the World Trade Center. The third platform, "Créolité and Creolization," was organized on the Caribbean island of St. Lucia in January 2002; and the fourth, "Under Siege: Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos," was held in Lagos, Nigeria, in March 2002. The fifth platform, the exhibition, brought the historical space of documenta in Kassel into the orbit of other domains. The five platforms defined a constellation of disciplinary models that sought to explain and interrogate ongoing historical processes and radical change, spatial and temporal dynamics, as well as fields of actions and ideas, and systems of interpretation and production—all of which significantly enlarged the exhibition format of Documenta11.

The first four platforms of Documenta11 had over 130 international participants and more than 10,000 visitors; the fifth platform of Documenta11, the exhibition in Kassel, presented the work of 116 artists (fewer than ever before) in five buildings on more than 15,000 square meters (more than ever before) and counted more than

650,000 paying visitors. Between the opening days and 15 September, almost 15,000 journalists registered to see and report on the exhibition.

The Documenta11 website remains not only a source of practical information, but it further enables access to all platform discussions, to render transparent the research process that has shaped Documenta11 since its official start in March 2001.

The video section of the website features 230 lectures from platform 1 to 4 in "Real-Video broadcast" format. This corresponds to more than eleven gigabytes of data and a total length of 6,200 minutes. In total, the website contains approximately 3,500 sub-sites with more than 1,500 illustrations.

A look at the statistics provides information on the extraordinarily large number of visitors to the website, which had an average of 8.2 million page impressions and approximately 140,000 visits per month during the course of the exhibition.

From the very beginning, the website was conceived as an instrument for providing access to the first four platforms in particular, and also for documenting what we call the transparent research and the unfolding of the project as a whole. It was also the main device for establishing our own archive.

The numbers and facts given above might be summed up in the simplifying notion that Documenta11, Platform 5, was a successful blockbuster exhibition. This, however, would not even begin to fully describe what we intended to achieve.

Interlude: Great Moments in History, which Tend to be Forgotten, or the Making of the Musée Imaginaire

In the 1920s, André Malraux had made successful investments in silver mines with his wife's small inheritance. When the mine stocks plunged in 1923, André proposed to Clara that they go to Cambodia and rob a temple, or at least as much of one as they could carry out of the jungle. The Royal Road, extending from Siam (Thailand) to Cambodia, had many well-known temples along its way, the most famous of which, Angkor Wat, stood at its southern terminus. They would travel the road, find one of the lesser temples, and, as Clara remembered him saying, "take some statues and sell them in America."

So off to Indochina they went, locating the temple of Baneai-Srey and making off with some of its reliefs. On their return to Phnom Penh, however, their plan was foiled. They were arrested by the Sureté, the colony's counterpart to the Federal Bureau of Investigation, and were charged with archaeological theft. Only by mobilizing the literary world back in Paris did Clara Malraux save her husband from a three-year prison term. Impressed by the great names on the petition that she and André Breton, the surrealist chief, had circulated, the judge suspended the sentence.

This brush with colonial justice and a new friendship with his Saigon lawyer, Paul Monin, an active supporter of the Vietnamese in their growing resistance to French rule, moved Malraux toward involvement with the anticolonial struggle.

With Monin, Malraux launched an opposition newspaper, *L'Indochine*. The timing couldn't have been better. The Chinese Revolution was still unfolding; its Russian counterpart was not a decade old. Young Vietnamese intellectuals—both the nationalists and the communists—were beginning to mobilize their compatriots for the struggle against French rule. Publishing the first of 46 issues in June 1925, a talented team of European, Vietnamese, and Eurasian contributors waged a spirited, if brief, journalistic campaign to win greater rights for the people of Indochina.

Soon after becoming president of the new Fifth Republic in 1959, de Gaulle asked Malraux to be France's first minister of cultural affairs. Malraux served in that post for ten years. He began by immediately taking over the funding of Henri Langlois's jumbled treasure house of classic films, the Cinémathèque. He initiated a thorough scrubbing of the walls and buildings of Paris, uncovering the beautiful white-gold surfaces of the city, so long coated with the purple-black patina of careless urbanism.

Besides preserving culture, he worked hard to support the creation of new works. Shortly after taking office, he organized the first International Exhibition of Young Artists. He commissioned Georges Braque to paint a ceiling in the Louvre, André Masson to do the same for the Odéon Theatre, and Marc Chagall to apply his brush to the domed ceiling of the Paris Opéra.

To Malraux, art could be diplomacy through other means. In 1963 he sent Leonardo da Vinci's *Mona Lisa* to Washington and New York City to add to the luster of the Kennedy cultural awakening and—more importantly—to enhance the prestige of France as the cultural capital of the world. It was Malraux who brought America its first blockbuster art show!

On 23 November 1996, the remains of the writer, freedom fighter, and statesman André Malraux were transferred—"translated" is the mediievally correct term—from the Verrières cemetery outside Paris to France's highest place of honor, the Panthéon.

The tradition of translating the remains of France's secular heroes to the Panthéon (exclusively a men's club, until Marie Curie's recent arrival) extends back to the rise of the First Republic in 1791. But even before that, the domed church built by Louis XV at the highest point in Paris's Latin Quarter, on the site of an even older abbey church, provided earthly shelter for the remains of Saint Geneviève and an assortment of sacred relics. These were unceremoniously tossed out in 1791, when the structure was given its classical Roman name, but scenes from the saint's life adorning the

interior walls and a cross at the top of the dome suggest a religious legacy that three secularizing republics have been unable to erase entirely.

The Pantheon's mingling of sacred and secular elements provides a particularly appropriate setting for the remains of André Malraux. No other Frenchman in this century, save perhaps his patron, Charles de Gaulle, worked harder to sacralize the French republic. De Gaulle's strategy was to recover the glory of France through a bid for European and even global leadership: the strategy of great power politics. Malraux sought to do so through the preservation and extension of French culture, hoping to make it not only a powerful force in the world, but also the preeminent force for unification in a divided nation.

Interlude II: Great Moments in History or the Making of the Semiophores Malraux's becoming might best be deconstructed by referring to Krzysztof Pomian's 1987 analysis of the collection (entitled "Collectors, Amateurs and Curiosities"), the collected, the collector, and the dynamic historical, hierarchical, political, socio-cultural, and economic parameters constructing relationships with the spectator. According to Pomian, we transform what we collect into semiophores, objects without use value, but charged with meaning and accompanied by varying narratives that always, in one way or the other, connect the visible with the invisible—a trope I shall linger on for a little bit longer and bring into relationship with *documenta* later on.

This connection and the multiple ways in which it is constructed might address very different kinds of invisibility. Invisibility might refer to something that is far away in space, beyond the horizon of our sight or our imagination. It could refer to something very high up or deep down below, to something very far distant in time, which lies in the past or in the future. It might refer to something that is out of time *sui generis*, which is situated in eternity; or it might be a representation of the other. The ways in which these invisible phenomena manifest themselves can also be very different: we might experience them as objects, animals, natural phenomena, or prayers.

However, as Pomian would argue, they always have one thing in common. It is language that brings the invisible to the surface; the opposition between the invisible and the visible is, firstly, the opposition between that which is spoken about and that which is perceived, which is seen. There is an opposition between the universe of language and the world of the gaze.

I would argue that as much as there is opposition, there are also in-betweens and connections between the visible and invisible. And *Documenta 11* tried to negotiate, I would say, these in-betweens. To do so, it developed the aforementioned constellation of five platforms, realized on four continents over the span of eighteen months.

Documenta11 extends in spatial and temporal terms beyond the traditional one hundred days' format of past documenta exhibitions. The first four platforms were devised as committed, discursive, public interventions, and enacted within distinct communities, examining themes conceived to probe the contemporary problematics and possibilities of art, politics, and society.

This was only possible precisely because Documenta11 was able to refer to an almost fifty-year-old, continually evolving narrative that has almost no anchor in the realm of the really real. There is no structure of any shape or form in Kassel that would want to or could restrict you in any significant way, as some institutions such as museums, libraries, and archives surely would (sometimes rightfully so, by the way). In other words, it might, upon occasion, be helpful to have no archive.

There is, of course, a budget. But within that budget, Documenta11 was free to try to establish new patterns of connection among many different agencies, artistic practices, and modes of production of knowledge. It was possible to try to work on the formulation of what Homi Bhabha has called the third space, an inter- or in-between, which he considers necessary for the discussion of cultural difference. It became possible to create a space to document and foster individual and collective narratives. In many instances, the narratives that were brought to the foreground used strategies that one might easily identify with specific mechanizations and critical reformulation of the archive, the documentary, and/or different aspects of both. Artists from all continents, all generations, and across all media used direct or indirect references to the archive, the library and the museum, as well as to how it is used by curators, historians, anthropologists and the public in general. Interestingly enough, this was not instigated or commissioned by Documenta11, but I suspect that the model of the archive was used by many artists precisely because it was the site of political narrative contestation. Let me name just a few of these artists:

Georges Adéagbo, Kutlug Ataman, The Atlas Group (Walid Ra'ad), Bernd and Hilla Becher, Zarina Bhimji, Black Audio Film Collective, Ecke Bonk, Frédéric Bruly Bouabré, Hanne Darboven, Destiny Deacon, Chohreh Feyzjou, Meschac Gaba, Isa Genzken, Jef Geys, Craigie Horsfield, Igloodik Isuma Productions, Alfredo Jaar, On Kawara, Johan van der Keuken, Ben Kinmont, Jonas Mekas, Ryuji Miyamoto, Multiplicity, Ulrike Ottinger, Park Fiction, Lisl Ponger, Allan Sekula, Eyal Sivan, Jean-Marie Teno, and Trinh T. Minh-ha.

These artists and others, too, I would like to propose, establish independent as well as interdependent relations among their work, themselves, and the spectator. And they empower the spectator to read Documenta11 as a transgenerational, trans-

gender and transnational collection of narratives, of semiophores, which offer innumerable ports of entry and points of reference.

A lot of these narratives and semiophores were conceptualized, realized, and presented in such a way that they ultimately enabled the spectator to constitute the meaning of things, to make up his own narrative.

This also explains, to me at least, why Documenta11 was—the given numbers aside—a very successful documenta. It produced and provoked response from empowered spectators, professionals and the “ordinary public” alike, all across the board and as diverse as never before.

By giving artists freedom and resources, inviting them to develop projects they would be interested in realizing, leaving the given, dead certain taxonomies behind, and presenting cross-cultural reinventions of a multiplicity of known and oftentimes unknown narratives, different worlds coexisted during Documenta11 for a short time without merging.

The post-Benjamin André Malraux proposed something existentially hopeful, a kind of aesthetic immortality: we may die, but the great art we create continues and deepens the humanity of all past and future generations. He wanted all that made up *le destin*—a term he used to mean, depending on the context, all determinisms, all limits, fate and death itself—“transformed into human consciousness, awareness.”

It will be most interesting to see how this and Documenta11 will be remembered. And events like this here create a most welcome opportunity to start that complex process.

Markus Müller has been Head of Communication of Documenta11 and is Head of Communication at KunstWerke, Berlin, Germany, since 2004.

In the following excursus, I will approach my topic from two points of view: from that of a skeptical observer of the most recent developments in cultural institutions, as well as from that of a co-producer or post-producer, i.e. as a curator of exhibitions and accompanying fringe events, as an editor of books and catalogs, as an organizer of forums and informative events, or as a social middleman – just to name a few of the functions which have made the traditional role of an institution presenting art more elastic and multi-faceted than ever before.

Up to now, my professional experience with and within the museum apparatus has been an indirect one: as a consultant in museums' purchase committees. Yet more important to me than this experience was my role of an interpreter, where I have been influenced by the criticism of institutions and museums. Realizations made from analyzing Marcel Broodthaers' fictions of museums, Daniel Buren's criticism of the system, or Michael Asher's analyses of the automatic process of reification of every representation cannot be ignored in discussions on museums. Parts of this and several other analyses have helped us to become more aware of the way in which a museum works as a "naturalizer of history" and a "regulator of discourses." The museum's systematic procedure of defining new categories of classification and interpretation and taking works from their original symbolic context and integrating them into artificially constructed new contexts, was analyzed and formulated for the first time through these artists' interventions and explanations. Thanks to their analyses of the system, this generation of artists also has re-interpreted these infrastructures through their processes – their counter models always have overtones of Foucault's definition of power, control, and discipline. The institutes have developed from controlling managers of visual culture to artist studios. The fact that the artists managed to convert museums from merely receptive apparatuses into structures for presentation and production as manifold as

possible, is the outstanding result of this historical dynamism. I think it is precisely the museum's incompatibility with this "post-studio" art practice that has produced the new, contradictory typology of institutions, which we call "museums of contemporary art." This name once again addresses some of the answered questions, so that difficulties and confusion, so to speak, are a foregone conclusion. In his book, "On the Museum's Ruins," 1980/1983, in which he points out the inherent contradiction of the two terms, "museum" and "the present time," Douglas Crimp writes that the name, "museum of contemporary art," is an oxymoron, a combination of two contradicting terms. The radical generation of "post studio production" desired an institution with a typology of its own. The more it was accepted and historicized, the more one could find examples of this oxymoron "museum of contemporary art." Nonetheless, there are hardly any true examples of a consistent realization of this artistic idea in the form of concretized theories or realized programs. The only two such existing institutes in the world are the "Hallen für Neue Kunst" in Schaffhausen, Switzerland, and the "DIA Art Foundation" in New York. One cannot say — except for these two cases — that there have been any serious attempts at finding a precise architectural and operative form, in which the production, the conservation, and the study of "statements by visual arts" have been combined with their presentation.

The fact that practicing artists bypassed the institution, rejected its monopolistic position of power — i.e. its claim to be the only authority entitled to define what is art and what is not — and thus snatched the power of distinction from it, apparently led to a shifting of the authority of defining the categories. A "new phenomenon" which crystallized as a new medium (in the full spectrum of its meaning as an aesthetic carrier) is that of temporary exhibitions. The duration of the show, short and momentary, is for both artists and most viewers the privileged moment at which something can become visible, perceivable, and exchangeable; it is the moment in which information and the art objects set off aesthetic and social processes, which have found social acceptance in an ideal form in our present epoch. Even more than the museum as the place of the administration and presentation of art objects, the exhibition has to present the ritual with symbolism and to locate the aesthetic-ideological analysis. In former criticism of museums, it has been said that the institution of the museum had torn the sacred or feudal art objects away from their original connections, and consequently, the objects' ritual function and their true meaning was lost. I believe that the ritual of the exhibition and all it includes has become the new social function of art. It increasingly structures the whole social and institutional field of art's symbolic game.

This implies, of course, that the short existence of these events requires that they are permanently forgotten, i.e. a structural tabula rasa of historical awareness and of one of the poles of becoming aware, namely recollection. The dialectics, which become clear during the conversion of a museum's preservative, scientific, and administrative activities into an emphasis on the spectacular and performative aspects of the temporary exhibition, are, of course, also found in the contradiction of the term museum — which is actually directed backwards — and the temporality of the indefinable scale of "the present." Like reality, "the present," too, is one of the indefinable eerie categories. With regard to a museum for the present, the question arises, with which concept of "the present time" can it work. This first question correlates with a second one about the understanding of the "here and now" of the locality or the geographic sphere of this present time. Moreover, there is the abstract and somewhat obsolete question, whether this present time, this topicality, is not repeated every day for decades and thus ensures a renewal which requires "an eternal return of the same." Hence, the structural tabula rasa enables a museum to present exhibitions which, in principle, it should not be allowed to present, namely cyclical repetitions without a gain by consolidation, analysis, or critical-historical reflection. The medium exhibition is a perfect vehicle for a further perfecting of the spectacle. Because the objects do not appear in a concentrated sense in the exhibition, but the exhibition rather offers an "immediate consumption of diversion" or tautologies such as: "That which appears is good, and that which is good appears." Hence, the exhibited objects are not subject to any criteria, but the only thing that matters is the principle of obeying the vehicle of the spectacle." (Debord)

In order to escape these paradoxes of definitions and oxymora of terms without falling back into the passive pragmatism of most museums, which simply have been reformed into "Kunsthallen," a counter-model must be developed. One of the models that we use in the Kunstverein München is based on the process of permanent recollection as a process of realization: It is necessary to bring together the historical positions of art — which upon understanding of the non-completeness of history can provide new impulses for our present time — and positions of topical focusing, questioning, and sensibilities into the focus of the cyclic amnesia of the art scene. The term of the incomplete, unfinished history is an important aspect, though an aspect which is difficult to reconcile with the use of this term as it is practiced in museums. The reflexive, scientific character of an art institution is more greatly emphasized in the model which since the last documenta has been called "retro-perspective" and which interlocks the future, the topical, and the uncompleted past. Here, the focal point is the critical re-evaluation of individual works and complete oeuvres, whose

positions can provide new perspectives and understanding both in the historical and the topical context. In order to construct the meta-narrations of historiography anew, two corrective movements of common art history have been followed:

1. The resumption of approaches with regard to both program and content, which attack the official historiography and at the same time revolutionize the concept of art. The foundations for these perspectives have been laid, on the one hand, in feminism. Post-colonial criticism was historically positioned through projects, including the following:

- Claude Cahun: The re-discovered French Dadaist and Surrealist was a forerunner for a radical interrogation of the subject. The project was restricted to representations of herself, as they anticipate and illustrate many aspects of the gender debate. Due to the fortunate circumstances of a co-production, the exhibition was presented in the Neue Pinakothek in Munich, which may prove to be the first and only exhibition in this institution, which displays the work of an artist who refers to herself as a militant lesbian.
- Lili Dujourie: A European pioneer of video art, whose works range between self-reflective structuralist film and the genre-studies of Conceptual Art and author's movies. Due to technological entropy, her video works had almost disappeared and were only able to be saved by an archeological-futuristic act of preservation. In her work, television, video-minimalism, and view-deconstruction form the European counterpart to works by other female American pioneers. In the course of this project, the first German-language book of the well-known Dutch female theoretician, Mieke Bal, was commissioned and published.
- Allan Sekula: Coming from Los Angeles, the most famous Sim-City, the sharp analyst and commentator on global economic change again emphasizes documentary series and essayist text boards. His concentration on visual and text extensions of reports enables him to develop methods of providing pictures and comments in contrast to the virtual and naturalistic standards of narrative cinema.

2. The second movement is an emphasis on an international standard of practice and, at the same time, a characterization of the difficulties that art practices have in inscribing themselves into different geographic and cultural contexts. These artists are situated between and within different narrations due not only to their biographies, but also to their formal-aesthetic and thematic orientation. Within the universalistic ambitions of purist abstraction, they analyze the historical lines of cultural hybridization as well as crossing into and over borders. For instance:

- André Cadere: He was a radical Avant-Gardist who migrated from Romania to Paris; after 1967, he quickly became one of the most important exponents of cros-

sing over in the media of sculpture, painting, performance-art, and site-specificity, as well as one of the influential exponents of the criticism of institutions.

- David Lamelas: In his installation-like projections, he connects the topical interest in filmic language and syntax to their historical systems of reference. As artistic points of reference, Lamelas integrates the art scenes of Argentina, Great Britain, Western Europe, and Los Angeles as important providers of impulses. In his productions, Lamelas reflects the circumstances of migration across borders.
- Bas Jan Ader: He has developed his artistic practice both in Los Angeles and in the Netherlands and has left his mind-expanding and self-denying marks in the two very different spheres of interest.
- In the near future, we shall also present a new project by Jef Geys. Although he has hardly left his hometown, he also addresses these current issues of globalization. Both his practice and biography probe shifts into other fields, namely those of the transfer from subaltern frames into institutional ones, from the periphery into the center, from the private sphere into that of different audiences.

A connection between these two programmatic movements is formed by two further exhibition projects: the first retrospective show of the work by William Kentridge, an artist from South-Africa; and a new production of a work and publication by Cherokee-artist, Jimmie Durham, which is part of the “Eurasia-project”.

The aim of these exhibition projects is to reflect on the respective complete works of these artists, as well as their intellectual and social environments. Besides, most of them have broken with, questioned, or already given up emphasizing the object.

Another important aspect of the collection is to make the archives visible. The idea of such active archives, in which all things are stored invisibly but can be called up at the touch of a button, is another possible model for a collection. Sometimes so-called small art, i.e. documents, printed matter, reproductions of pictures, notes, treatises and texts can reconstruct and impart the ideas and contents of an epoch more clearly than many of the art objects which were produced for the art market. For generations of artists who have questioned and broken up the traditional terms of art, active archives can certainly be a better format for a collection than a museum.

By reflecting on the non-Western and hybrid profiles of artists of migration, one starts a discussion on the different temporalities within modernity in the core countries of the West and in the formerly colonized regions. The changes and transformation of the technological, economic, and social developments of “post-industrialization” form the sounding board for this discussion all over the world.

The invited artists reflect these lines of discourse, yet by breaking away from the common categories of art, they have developed new forms of production and pre-

sentation and thus have emphasized in a double way the notion of a “simultaneousness of non-simultaneity” (Reinhard Koselleck) between Western and non-Western modernism, mainstream, and the subaltern. This definition leads to a further aspect, that they often cannot or do not want to find a place in these institutions. Many sub-cultural or alternative artists place themselves in other environments, in other social or economic contexts, such as alternative popular-culture, or they demand a different temporariness and structure of perception, such as film and video. This refusal to show consideration of the traditional way of dealing with art, in which one merely aims at passing one’s time, emphasizes this non-simultaneity. Yet, conversely, the attempt is repeatedly made to force art into a compact temporariness by integrating it into a certain frame, a context, or architecture. It is necessary to dispose of this straightjacket, as the varying functions that such picture cultures have for the audiences within the respective scenes — for example for some fans of pop culture or for political activists — are completely different from those of an art institution which proceeds in a structured manner. They are not compatible. Due to their political-ideological task of stabilization, art institutions and museums have always had the ambivalent function of disciplining these parallel worlds and values of the counter-cultures. Therefore, I must advise artists only to make use of them with greatest skepticism and caution.

Moreover, an art institution or “museum of contemporary art” is one of the few places — if not the last domain — of public space that is still fairly undetermined and open. By providing such a public space, the museum also represents a socially threatened terrain. Yet, I do not want to speak of a strictly public space, but rather of a half-public space, which is designed according to its function and ritualized like a setting for religious cult. Because of culture’s status in the educated middle classes and because of the principle of uselessness, it rather corresponds to the concept of “public” in Habermas’ sense — in which terms, preconditions and rules determine the course of action and perception, and in which arguments and statements are assessed antagonistically or dissentingly. It is a place where a society settles its policy of symbols.

At the Kunstverein München, we made this form of publicity — as represented by an art institution — the subject of several shows, and through artists’ projects it created a telescopic movement between these two facets of interior and exterior and also opened up additional channels and scenes. In every case, one of the major points was to make the current notion of artwork more flexible as well as to see the artist’s practice not merely as experimental freedom or as a laboratory, but to develop the artistic practices consistently in the direction of critical analysis and reflection: as

models of realization of a process of becoming aware. I will just mention a few of these projects:

- Regina Möller: With her real/fictitious women's magazine, she establishes a connection between the construction of identities, the outline of self-images, and cultural analyses related to place and context. She then synthesizes them in a vehicle which mass-medially analyzes constructions of desire, everyday information, roleplaying, and counter-models. With *regina*, a real-simulation of a women's magazine, she imitates pre-programmed standards, which almost imperceptibly turn into a draft of self-determined "lifestyles."
- Eran Schaerf: His exhibition focused on clothes as a shaping and re-shaping of the body, as a utopian game of the confusion of codes which already had a fixed meaning. He interconnected the spatial dimensions resulting from the different functions of clothes in intercultural exchange, by means of a radio play and a TV-movie with a medial component, which aims at structures of communication that lie beyond the "white cell." This radio play was actually broadcast, and Schaerf was commissioned to write more radio plays.
- Fareed Armaly: He made use of the Kunstverein München as a potential working TV station and produced five test programs about how identity is constructed for the public in connection with and in relation to mass media. Within the realm of means and possibilities, he converted the institution into a TV studio, a station, and a production platform. With this alternative TV station, he also made the subject of his work the idea of public-democratic-utopian architecture, which achieved its radicalmodernistic final result in the Munich Olympic Stadium.
- Rita McBride: With her *Arena*, an architectural sculpture, which was produced by the art centre, Witte de With, Rotterdam, McBride forced a re-structuring of the functions of the usual exhibition protocol and the overall effect of the institution. She did this both with regard to the architectural functioning of the space and by organizing performance art events, which in their logic and logistics correspond to a different form of institution.
- Heimo Zobernig: Within a very austere designed exhibition schedule, a discourse took place in his "loud-white cube." The hall of lectures provoked discourse and at the same time connected it formally with the media of experimental film, theater, architecture, and color-field painting.
- Pierre Huyghe used the platform of the Kunstverein and the specific characteristics of the city of Munich for a halt, a standstill of the real-fictitious moment as it also exists in his other filmic works. He connected the real-fiction of the utopian mood of departure of the Munich Olympic Park and a former urban filmset of Rainer

Werner Fassbinder to pictures of the London suburb park, where Michelangelo Antonioni had set his conceptual decoding mystery, *Blow-up*.

Justice can only be done to the interconnection of theoretical discourses and artistic practice to some extent, when the field of those involved is extended by programs of events and discussions, by the publication of texts and interpretations. The public is manifold and not in the least only passive-receptive; by symbolic exchange it pluralizes and differentiates the existing conceptions into possibilities of dissent, which, in the figurative sense, inscribe themselves into aesthetics and field of taste. There is also the term "art" — which is not bound to a certain kind of architecture, but functions like a building which consists of a multitude of factors and is not only formed by tradition and the present time, but is also constructed by the manifold connections and projections existing between producers, recipients, and further persons involved. This term "art" is also subject to variations in the understanding of its development and the direction of its intellectual impetus. All these factors influence the way in which culture and artistic practice proceed. Consequently, this community is the only "true"; and therefore, real architecture, which can be condensed into a building at any place. This building does not bear the name "museum," but rather "art"; and up to now, it is has only been worthwhile to fill this last term with a utopian meaning and to constantly expand it.

For some decades, the idea was valid that a good, ideal museum should be like a Borgesian labyrinth. Since a labyrinth can display time as space and can make complex connections possible as well as make abstract things imaginable, it has replaced the preceding view of the great linear narrative. These ideas influenced some of the conceptions for exemplary museum buildings, such as the Louisiana Museum in Humlebaek, Denmark, as well as the original plans for the Städtisches Museum Abteiberg in Mönchengladbach. Today, the ideal — and also the best — concept of an enemy is that of the theme park, where the artifacts are encountered based on an adventure-model. Many of the most recent buildings by so-called "signature"-architects follow this emphatic adventure-model and aim at opening up the function of culture as an entertaining pastime for constantly new sectors of the general public, utilizing it as a new economic factor. The biggest problem of this current art practice is that this architecture almost exclusively prefers traditional art objects and is still unable to imagine other alternative forms of practice or to allow them to also flow into the conception of the institutions.

For a couple of years — after a ten year break — the city was rediscovered as a metaphor, as a conglomerate of very different territories. The urban space is not only seen as a forum for discussions on publicity, public space, or social and political

spheres of action. The newly aroused interest is obviously based on the fact that the city offers the best working hypothesis in order to make the present time visually and concretely conceivable in all its complexity and contradictoriness. In its horizontal and vertical vectors, alignment, condensation and empty spaces, this structuring is also a perfect metaphor of the principle of the “simultaneity of non-simultaneity,” which a centre of topical visual culture should make to be its program — even though its name is “museum of contemporary art.”

Translated by Brigitte Kalthoff

Dirk Snauwaert is founding Director of WIELS Centre d'art contemporain in Bruxelles. From 1996 to 2001 he was Director of the art society Munich and between 2002 and 2004 art Director at IAC – Institut d'Art Contemporain in Villeurbanne/Lyon.

The focus of my reflections is based on my recent experiences with the museum kunst palast in Düsseldorf. The basic idea for this foundation was to fuse the two municipal institutions, the Kunstmuseum at Ehrenhof and the Kunsthalle at Grabbeplatz, which up until their merger had been two separate museums. In contrast to the original plan, the Kunsthalle has not been dismantled, but rather continues to show art exhibitions as a corporation. Yet, its budget and most of the staff members have been transferred to the foundation museum kunst palast, as now the important international art shows are being presented there.

In France, the concept of a Kunsthalle, which only presents exhibitions without owning a permanent collection, had been unheard of for a long time. I recall the situation in the 1980s, when I was the director of the Kunsthalle Bern. Jacques Lang had just been appointed Minister of Culture and Education in France, and many of those responsible in this ministry came to Bern to see how a Kunsthalle functions. This kind of institution did not yet exist in France. Only museums presented exhibitions, and there was no such thing as a Kunsthalle.

While there was an attempt in the 1980s to establish Kunsthallen in France, there seems to be an opposite trend in Germany today. The reorganization in Düsseldorf is largely a result of the consideration that it is becoming increasingly difficult to borrow art for exhibitions if no own art can be offered in return.

What does the permanent collection of the museum kunst palast look like? The collection is an encyclopedic one, covering all periods from the Middle Ages to the present. There are five large areas: sculpture and applied arts; the picture gallery with a focus on older paintings; the department of modern art which also includes contemporary works; as well as two more departments of international reputation — the Glasmuseum Hentrich, named after its late donator, which is the most extensive glass collection in Europe next to the London Victoria and Albert Museum, and the Print

Collection, the foundations of which were already laid in the 18th century and which is one of the most important reference collections of drawings from Italian Baroque (though this is primarily of interest to specialists).

When I was appointed director in Düsseldorf, I thought about how to present the museum in a new way. It seemed very outdated, one might even say a little “antiquated,” like a museum for arts and crafts rather than one for artwork. Among other things, it displayed cupboards, tapestries and medals, while quite a number of important paintings were left in storage. I asked two artists living in Düsseldorf, the painter, Thomas Huber, and the sculptor, Bogomir Ecker, to help me prepare a new presentation of the collection. Why did I ask two artists? Because I think that a museum should no longer merely follow a chronological order, as this can be very tiresome. One finds this order in almost every museum, yet it does not take modern viewers’ sensitivity or their feelings into account. I wanted to change the angle of view and re-pose the question: “What makes a work of art important for a modern viewer?” What can affect us today? What evokes emotion? This is what we have to emphasize, and not just these endless repetitions of art history!

I held long and sometimes passionate discussions with the two artists and also with the curators of the museum. It has not been easy, but now we are in the process of developing a completely new concept. Large museums, such as the Louvre or the Metropolitan Museum, can show their rich and comprehensive collections according to linear historical aspects. In the case of the Düsseldorf museum, such a manner of presentation would rather tend to emphasize the gaps in the collection. We are therefore trying to organize our museum according to subject areas. An interview with Hubert Damisch led by Hans Ulrich Obrist encouraged me to phrase the question in a different way: “The important thing for us is not the fact that we keep these treasures from the past in our museums. It is better to ask ourselves why these old things from the Renaissance or Baroque eras are still important to us.” We are now going to install the artwork in our museum according to this aspect. The galleries themselves will more or less remain as they are, as we only have limited financial means for architectural changes. We shall remove a few partition walls in the part of the building showing the permanent collection, but will maintain the architectural structure.

In this context I would like to make some remarks on the museum’s acquisition policy. It has often been emphasized that there is incredible growth in the number of museums, leading to passionate competition and to the risk of repetition. I often ask myself why every museum must own a floor sculpture of square metal plates by Carl Andre. In the late 1970s, Pontus Hulten and I purchased a work by Andre, which consisted of small iron bars that formed triangles and octagons. We were fiercely

attacked because our critics did not consider this work a typical Carl Andre. Yet, would it have been better to have purchased the iron squares? Why must all museums own similar works? Artists, too, think about this question. I recently spoke to Andreas Gursky about buying one of his works. The first thing he said was that he did not want to sell me a similar work to one which already exists in another museum in our country. This is a very good standpoint, because it forces the directors of museums to think about all of his work and not just appreciate those of his works already purchased by other museums. This is at least true for large museums, when a director often does not have sufficient time to prepare new acquisitions, but rather has to make quick decisions. Contemporary artists work in the most varied techniques and media. A large spectrum of videos also exists, having the advantage of inexpensive pricing.

Today we have the paradoxical situation that both the economy and politics are aiming for globalization, whereas museums hold on to the narrow geographic boundaries of European and North-American art. There are many opportunities for standing in contact with artists who are not from these continents. Of course, the situation has clearly improved over the last decade, yet in the respective exhibitions, I have only seen those foreign artists who have picked up the thread of present-day western art, and not any of the others. I think that we also need to consider those artists who do not make installation-art as it can be seen in New York or Paris, but who base their work on their own cultural traditions and preserve their respective history, philosophy, or religion. The problem is that we Westerners often follow the dogma of modernism which rejects or neglects religion and non-western art. Meanwhile, artists from Asia or other continents are invited to symposia or given grants to travel or to work in certain studios, so that they can spend some time in different places. Nevertheless, up to now, this support seems only to be given to those who adapt themselves to western art.

I already mentioned the problem of durability and longevity. Since the beginning of the last century, an increasing number of experimental, ephemeral, or even immaterial works have been created, which are not made of lasting materials. I believe that one cannot collect and keep everything. There are many works which today are ephemeral, and we should perhaps ask ourselves whether our culture, our civilization, has to hold onto everything. I think that is why there are so many museums. In Africa, a sculpture which is too old or has been eaten up by insects is simply remade. This is also what they did in the Middle Ages. Today, we are anxious to preserve each and every piece of work — an endeavor which reveals quite a bit of our idea of life and eternity.

At the moment we are receiving very minimal funds from the city of Düsseldorf for purchases. Around 1980, the museum received about 1 Million DM per year. Now we only receive 300,000 DM. Soon additional funds are to be provided in order to build up a "Collection of Art from the 21st Century," specializing in "non-western" art. It is to include art created by artists from other continents as well as works by foreign artists working in Europe, and also works by European and North-American artists with strong references to other cultures.

Concerning the exhibitions in the museum kunst palast, I intend to present a broad program, as our permanent collection also comprises a wide range of art, as I mentioned previously. The exhibitions will mainly cover three areas: first the "Old Masters," then, of course, "Modern and Contemporary Art" (the Kunsthalle's traditional function), and finally "non-occidental art."

The first exhibition that we are going to present is a very unusual one. It is an exhibition about altars from all over the world, mainly religious altars, which are still in use. It deals with art, with the present, and with the whole world. I believe that this is a very important point as our past work was determined by colonial thinking, which means we held little esteem for the arts and cultures of other continents. Up to now, works from these continents were often called crafts or folk art, or even "airport-art." In many cultures, religion still is the most important reference point. In every religion you can find holy shrines or altars around which the community gathers in order to make sacrifices or to pray. I hope to illustrate this, in order to both broaden our horizons as well as to compare these altars to the installations by contemporary artists. An altar is simply a collection of very different objects with symbolic purposes and arranged in a very specific way. This is exactly what installations are, which are created by our western contemporary artists. I shall not only bring altars from different countries to Düsseldorf, but, like artwork, will transport content, as well. Many priests and religious dignitaries will come to Düsseldorf to set up these altars and, where possible, to consecrate them and to perform their respective rituals and ceremonies. Something like this has never been presented in a museum. As you know, museums were constructed in the 19th century, when objects and artwork were removed from their religious and aristocratic contexts to be judged only according to aesthetic criteria. My intention is to do just the opposite: to revive these objects. There will be about seventy altars, greatly varied in form and arrangement, some of them very spectacular. There will only be three or four Christian altars, and there will be no so-called artist's altars which have been especially created for a gallery or a museum.

After the altar exhibit, Miro's art from the 1920s and 1930s will be on display. It will be followed by an exhibition of photography in Düsseldorf, which will show the

Becher school in the context of other photographic styles from Düsseldorf. Then we shall present an exhibition of works by the Belgian artist, Wim Delvoye, and a presentation of Richard Long's art, which I would like to juxtapose with the work of an almost unknown artist from India who lives in a small village and paints the walls of homes in a traditional way. In the field of older art we shall present two draftsmen from the Baroque period, Mola and Benaschi, accompanied by catalogs of the large bundles of prints in our graphic arts collection, which I already mentioned.

The new exhibition building of the museum kunst palast is one of the two wings of the Ehrenhof, which was designed by Oswald Mathias Ungers. Behind the facade, which is listed as an historic monument, are four simply structured rooms, each 750 square meters and easy to handle and modify for alternating shows. Two of the new large exhibition rooms can be illuminated by either artificial light or daylight, while two others are equipped exclusively with artificial light. I had suggested a small competition for the exhibition architecture for the presentation of the altars. I have chosen an architectural office from Paris, as I believe that they have more know-how in this field than their German colleagues. Over the past few years, architects from Paris have been involved in many exhibitions in the Grand Palais and also in many new presentations in the Louvre, meaning that there are quite a few well-versed architects available.

When we open the museum in September 2001, I shall observe the visitors' behavior with great attention. As we all know, it is always very difficult to tell in advance how many visitors an exhibition will have. Even at the Paris Grand Palais, after twenty years of experience, one still cannot predict whether an exhibition will be a success or not. When the Paris Chardin exhibition came to Düsseldorf, it had only 10 percent of the number of visitors that it drew in Paris – probably because Chardin is not as well known in Germany.

The old Kunsthalle at Grabbeplatz will presumably serve as a laboratory for interactive work, performance art, etc. in the future. It will be rebuilt, and it will be up to the new director whether, for instance, projects will take place in the cityscape. We have set up a new department called "Cultural Development" in the museum kunst palast which will oversee such projects. The name does not sound as nice, as it is a translation from French. I adopted this concept from the Centre Pompidou, where the "Département du développement culturel" organizes lectures, symposiums and events, and also oversees movies, performances, and the field of interdisciplinary work, i.e. those things which do not concern the permanent collection and the exhibits.

Let me mention the organization of the museum kunst palast, as this is often mentioned by the press. We are a foundation under private law on the basis of a "public

private partnership,” — that is, we receive our financial means in part from the city of Düsseldorf and in part from private sponsors. We have a 10-year contract with e.on, the successor company to VEBA, which also has enabled us to finance the new exhibition building by Prof. Ungers. Meanwhile, we have also been able to win Metro as a sponsor, and we hope to find still more partners. As I already mentioned, the new building includes 3,000 square meters for alternating exhibitions. Yet it is hardly apparent from the outside that it is a new structure. The old facade of the Ehrenhof, built in 1926 by Wilhelm Kreis, is listed as a historic monument, and, therefore, was preserved.

Finally, I would like to comment on the so-called “colonialist behavior” of the Guggenheim Museum in Europe. I recently signed an agreement with Milan on the coordination of two exhibitions per year. The new institution is called “Museo del Presente” and will move into two old gasometers in 2003, similar to those in Oberhausen. Two exhibitions will be organized jointly by Düsseldorf and Milan and then will be exchanged. Such synergies between institutions in different cities — which do not mean control by one institution, but true cooperation — could be one solution for the future. One can combine the financial means as well as the strong points of the two collections, as well as the specializations of the staffs and the curators. I believe that museums can only be run with one’s heart and soul — love and passion for art is what it is all about, and one must not be afraid of taking risks. I believe that too many museum directors do not take enough gambles and that they must be more creative in their work.

Translated by Brigitte Kalthoff

Since 2000, Jean-Hubert Martin is Direktor-General of museum kunst palast-fondation, Düsseldorf, Germany

Florian Waldvogel

Glück auf! A Coal Miner's Call for Good Luck!

The Coking Plant Zollverein Essen. Contemporary Art and Criticism

In most art institutions, art is naturally presented without any reference to reality. Most art institutions are still temples, in which visitors, in silent humility and deeply moving isolation, are to admire the artists' work as products created by extremely civilized beings. This is how art-loving friars have imagined art institutions for centuries. Irrespective of context and information, of knowledge and the desire to know, the viewers, with all their social and psychological interrelations, are put aside. Conformist institutions - onion rings of vanities and intrigues - favor conformist artists and level critical production and reception by forming tastes.

Once upon a time, art was only left to the rich, a situation which first began to change with the Enlightenment. Museums were then founded which were open to everyone. Culture was presented and dispersed into society by means of reproduction and media. Economic, social, and political barriers, which had always restricted culture to a social elite, seemed to be neutralized. Since the discussion on Post-Modernism in the 1980's, which declared modernism to be overcome and propagated a checkered coexistence of styles, approaches and attitudes, a world of its own has come into being which calls itself the art world, and which has distanced itself from the rest of life. It is subject to rules only known to insiders. Those who know and understand these rules of the art world are part of it, those who do not remain excluded. This understanding is the criterion by which the small circle of experts is self-defined. Anxious to remain an exclusive elite, they are not interested in making contemporary art comprehensible as part of a general social development. The elite of the art world has made itself comfortable in the institutional convenience of its own failure and decline.

Daubing on the Canvas Autonomous art requires a special environment in order to be autonomous. By presenting autonomous artwork, the art institutions produce

an aura for themselves. Because high culture is shielded by the cultural elite from the influence of social change, artwork requires time to free itself from the institutional embrace. Every social class is governed by material and cultural interests. Cultural heritage only serves to suggest progress and to guide consumption. For this purpose, the institutions have developed techniques of blending over, which are only suited for sublimating the real conflicts of life, for procuring facilitation, and for promising reconciliation. On visiting art institutions, one expects to find exhibitions. Since the 19th century, various procedures have been tested as potential means of connecting art and life. Yet, to this day, most exhibitions in art institutions are composed according to an aesthetic feeling of blending over and overwhelming. Meanwhile, the reverent massage of civilization's trash is beyond the romantically colored horizon. In times of crisis, when the categories of the sublime and the beautiful lose their standing, and primary socio-political needs become the focus of interest, one becomes aware of the fact that working on Ytong blocks and daubing on canvases hardly contributes to a discussion on – let alone to an improvement of – living conditions. Demands are then made to make socially relevant problems the subject of art in a different way.

The politicization of society With the politicization of society in the late 1960's and, among other things, the killing of Benno Ohnesorg in mind, Joseph Beuys (then professor at the Düsseldorf Art Academy) founded the German Students Party. He was dismissed in 1972 by Johannes Rau, then Minister-President of North Rhine Westphalia and later President of the German Federal Republic, because he did not support the proposed university reform, which planned a new regimentation of studies. Beuys' student, Jörg Immendorff, founded a tenant action group; and in Paris, students at the Ecole Nationale des Beaux Arts set up an "atelier populaire" through which they supported workers on strike and revolting students at the barricades. Artists' co-operatives, such as the Cityarts Workshop, were established with the aim of making art accessible to the man on the street. According to the mottos "Every man/woman is an artist", "Culture for all", and "Necessity is the mother of invention", today's more innovative directors of museums and Kunstvereinen (art associations) come up with entertaining and inspired ideas in order to enrich the visitors general knowledge. It may be questioned, however, whether the beautiful people and victims of fashion were really interested in art, when in 1994, Jean-Christophe Ammann, director of the Frankfurt Museum for Modern Art, invited Karl Lagerfeld to present Chanel's spring-summer collection, and Claudia Schiffer danced among Katharina Fritsch's dinner guests. The institutions must change,

because they are culture authorities, which can assist the response to social change. Ideally, the institutions' development should keep up with society's evolution. Exhibition venues, however, often adjust themselves in a particular way, confirming habits of thinking and seeing which are widespread, and which the market expects. Thus, the institutions serve to intensify a problematic process of permanent adaptation to the requirements of the market, which exercises no form of critique in the face of social evolution. It is depressing to see that the process of adaptation never keeps pace with the respective process of productive evolution evident in an enlightened society. At the beginning of the 20th century, the industrialist and founder of the Städtisches Museum Essen, Karl Ernst Osthaus, formulated demands for a more humane environment for the people in the Ruhr Basin, an area in western Germany marked by heavy industry. In 1929, two architects of the Zeche Zollverein, Fritz Schupp and Martin Kremmer, aspired to create a monument to labor, a piece of architecture, "which all citizens shall show to their friends with at least as much pride as they show them their public buildings"

The Place of Production My idea to create a setting for contemporary art and criticism on the premises of the coking plant, the Kokerei Zollverein, in the underdeveloped district of Essen-Katernberg, was orientated at fulfilling the demands of these individuals who decisively influenced the cultural image of the city of Essen. The Kokerei Zollverein is intended to exist as a place of both artistic and social production, to be transformed by aesthetic interventions and to be kept alive by socio-political subjects. The history of the Kokerei Zollverein as a place of industrial production reflects the particular socio-historical quality and the architectural uniqueness of the site. These, we have taken up and combined with contemporary art to devise a setting for the creation of ideas and communication, which, in turn, will feed society. We considered this project to be a contribution by contemporary art to the discussion on structural changes in North Rhine Westphalia, a project that makes social reality its subject and condenses it in art. Nevertheless, the individual projects and artwork deliberately take a stand against an overriding overall planning which assigns art the task of producing cultural models and images for the marketing of the city. Which aspects of life will be addressed, applied, or aesthetically and politically intensified in the projects remains to be seen. Artwork on the premises of the Kokerei Zollverein Essen can offer an important contribution to specifically defined questions. The site represents the connection of historical, social, and architectural circumstances and is thus an ideal backdrop for critical projects of the contemporary visual arts. There is a need for political, ecological

and social action beyond metaphorical insinuations and art-immanent self-gratification.

The Kokerei Zollverein | Zeitgenössische Kunst und Kritik (Coking Plant | Contemporary Art and Critique) is neither an annexe to the prevailing institutions and their canon of values, nor is it another form of subculture. It can rather be seen as a workshop for practice-orientated criticism. We are opposed to any power of adaptation. Our contribution to political culture shall be sacrificed neither to the social background nor to the market. The related production concept is no elitist expression of the best and most valuable of what has ever been thought, said or produced in culture, but it considers art and culture elements from the existing power structures. Social reality is a catalyst that engenders alienation. The manifold cultural forums are regulatory factors, which unnoticeably direct the consumption of criticism. We want to influence, analyze, and reverse these cultural processes. Art cannot be separated from other social practices as though subject to its own particular rules beyond all criticism. Cultural production is a tool of criticism. Artistic positions on and within an overall social context emphasize the attempt to bring perspectives from different disciplines, theories and methods together in order to be able to analyze complex problems with regard to complex contents. Where there is no meaning, there can be no reception. When meaning cannot be articulated in practice, it will not show any effect. The rapid changes in life due to the reduction of jobs, the collapse of the social net, or to racism produce an urge for a critical safe venue for play. The more life loses its political vividness and socially condensed shape, the more important such places of cultural production become, where information is given, social integration is cultivated, and self-organization and political forms of expression are encouraged.

Three levels and the exhibit The Kokerei Zollverein | Zeitgenössische Kunst und Kritik is an interdisciplinary project including visual and performing arts, movies, cooking, music, and the imparting of art (disco). The artistic, theoretical, and art-imparting projects include social, political, and architectural aspects, which are made readable as a whole. The spatial orientation was directly based on the developed fabric of the buildings, and proceeding from the mixing plant, the peripheral production areas of the coking plant are made clear. The rooms of the mixing plant on the premises of the Kokerei Zollverein, in which most of the projects are to be realized, form an industrial monument of supreme architectural quality. As a former production plant for coke coal, they differ fundamentally from conventional show rooms and are therefore, with the exception of the rooms on the bunker level, not

suitable for conventional presentations of contemporary artwork. The intermediate levels, however, are suitable for the simultaneous presentation of artwork, which illustrates the respective artist's standpoint. However different the disciplines may be, the projects and artwork should demonstrate the analytical affirmation of art's political identity as well as art's value for the awareness by which one's actions are guided. The area becomes a map of social reality, and the mixing plant turns into a socio-political creation. Art is a system consisting of a chain of autonomous and productive individuals who all have their own competencies: male and female artists, critics, gallery owners, collectors and viewers. We want to work with the artists themselves, who are the first to create a cultural room. We want to convey their subject matter, make production and organization transparent, and neutralize the hierarchy of elitist structures of visitor groups. These tasks have turned out to be urgent, especially since art has overcome the limitations of self-reference by making socially relevant questions its subjects, and has so become a permanent part of everyday reality. Communicating this long-term project could prove difficult, as visitors are assigned a passive role in that they have to accept the respective starting point as an indisputable premise from which all further consequences will be derived. In this case, the projects would be illustrations of an idea, visual settings that serve as affirmation of a certain argumentation. In the name of corporate interests all current contracts valid to the end of 2005 were cancelled in December 2003.

Pit closures At the Kokerei Zollverein, visitors experience a different dramaturgy than the usual one. They enter into the productive cycle. In the disco room, they are directly confronted with background information, artists' archives, and materials connected with the subject matter, as well as with the history of the building. The disco houses a pool of subjects, about which visitors can look for information on the internet, as well as in books, magazines, materials and archives, and are free to copy this information and to produce their own contents. The disco is intended to make communicative and discursive processes of interaction more transparent. The visual communication is subdivided into three levels: an analytical, a synthetic, and a proceeding one. The analytical level gathers artists' perspectives of political research. The synthetic level includes the chroniclers of socio-dynamic behavioral patterns. On the proceeding level, artists in residence work on location. These levels are dramaturgically interconnected. The positions developed and presented on these levels, however different the disciplines and formulations of content may be, show socio-cultural and political relationships, synchronized through the means of display. This exhibition possesses great flexibility and interdisciplinary qualities. It serves as optical and

pragmatic brackets and combines the artistic with the theoretical and political starting points. The whole project is intended to accelerate the social, political and aesthetic experience. It is a public event, which takes a socio-political position and may lead to an awareness process. It is neither a museum, nor a Kunsthalle, nor a gallery, but rather a place of cultural production, a Katernberg Hall of Mankind. According to the romantic author Marcel Proust, true paradise is inevitably that which one has just lost. Thanks and „Glück auf“ for tomorrow: Beate Anspach, Marius Babias, Delia Bösch, Gabriel Gedenk, Susanne Hilzheimer, Silke Heneka, Kasper König, Rahim Sediq, Hendrik Treese, Jeronimo Voss, Andreas Wissen.

Translated by Brigitte Kalthoff

From 2001 to 2003 Florian Waldvogel was Co-Kurator of Kokerei Zollverein | Zeitgenössische Kunst und Kritik, Essen and is now Co-Curator of manifesta 6, 2006, Nikosia, Cyprus

Bibliography

- Michael Asher, Benjamin H.D. Buchloh. Writings 1973-1983 and Works 1969-1979. The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983.
- Marius Babias. Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 1990er Jahren. Dresden/Amsterdam: Verlag der Kunst, 1995.
- Constant. New Babylon. Krefeld: Museum Haus Lange, 1964.
- Jim Fletscher, Tanaquil Jones, Sylvere Lothringer. Still Strong, Still Black. New York: Semiotext(e), 1993.
- Ron Jacobs. The Way the Wind Blew. London/New York: Verso, 1997.
- Dieter Kunzelmann. Leisten Sie keinen Widerstand! Berlin: Transit, 1998.
- Julia Lochte, Wilfried Schulz. Schlingensiefel! Notruf für Deutschland. Hamburg: Rotbuch, 1998.
- Greil Marcus. Lipstick Traces. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989.
- Chris Reinecke. 60er Jahre – Lidl-Zeit. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1999.
- Bobby Sands. One Day in my Life. Dublin/Cork: Mercier Press, 1982.

