



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Elmgreen & Dragset. Ästhetik der Institution.

Institutionskritische Aspekte in den Werken von Elmgreen & Dragset

Verfasserin

Fina Esslinger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Sabeth Buchmann

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides statt, die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt zu haben.

Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht und in der üblichen Weise in den Fußnoten angeführt. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Vorwort

Als ich im Jahr 2010 an der Ausstellung von Michael Elmgreen und Ingar Dragset *Celebrity. The One and the Many* mitwirkte, entschloss ich mich dazu, ermutigt von Michael Elmgreen und Ingar Dragset, meine Diplomarbeit über die Arbeiten dieser beiden Künstler zu schreiben. Ich habe die Entscheidung in keinem Moment bereut und möchte mich dafür herzlich bei Michael Elmgreen und Ingar Dragset bedanken. Aber nicht nur dafür, sondern auch für die Erlebnisse und Gespräche, die ich mit ihnen hatte und habe. Bei Frau Prof. Sabeth Buchmann möchte ich mich bedanken, da sie mir sehr geholfen hat, meine Themenstellung zu präzisieren, und das Ergebnis mit scharf analysierten Hinweisen zu einem besseren Resultat geführt hat. Meiner Mutter danke ich, da sie mir immer geduldig unter die Arme gegriffen hat. Auch möchte ich mich sehr bei Ursula Hentschläger bedanken, die mir von Anfang an mit hilfreichen formalen Tipps und Gesprächen zur Seite gestanden ist. Ebenso möchte ich mich bei meinem Freund bedanken, der mir den ganzen Arbeitsprozess hindurch Mut zugesprochen hat. Zu guter Letzt bedanke ich mich bei meiner ganzen Familie und meinen Freunden, die mich unbewusst immer wieder angetrieben haben und auch sonst unterstützt haben.

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG	5
1 GRUNDLAGEN	7
1.1 Definitionen: <i>Institutionskritik, White Cube, Installation und Performances</i>	7
1.2 Historische Einführung	11
1.3 Forschungsstand	17
1.4 Elmgreen & Dragset	22
2 FORMEN DER INSTITUTIONSKRITIK IN DEN KÜNSTLERISCHEN ARBEITEN VON ELMGREEN & DRAGSET	24
2.1 Arbeiten am White Cube	24
2.1.1 Architektonische Eingriffe	26
2.1.2 White Cube als Skulptur	30
2.1.3 Infiltration des White Cube	32
Exkurs: Queer	37
2.1.4 Deterritorialisierung des White Cube	40
2.2 Site-Specific	45
2.3 Kunst als sozialer Raum	53
2.1 Relational Aesthetics	57
2.2stituierende Praxen	67
2.3 Live Installations	77
2.4 Kunst als Display für Kunst	82
RÉSUMÉ: ÄSTHETIK DER INSTITUTION	87
ANHANG	91
Literaturverzeichnis	91
Abbildungsverzeichnis	102
Abbildungen	105
Interview	134
Ausstellungsverzeichnis Elmgreen & Dragset	141
Abstract	152
Curriculum Vitae	154

Einleitung

In der vorliegenden Arbeit werden ausgewählte künstlerische Werke des dänisch-norwegischen Künstlerduos Michael Elmgreen und Ingar Dragset (E & D) in Bezug auf *institutionskritische Praxen*¹, wie sie seit den 1970er Jahren stattfinden, qualitativ untersucht. Es wird geprüft, an welche Punkte der *Institutionskritik* manche ihrer künstlerischen Arbeiten anknüpfen und in welcher Form sie diese weiterentwickeln. Diese Analyse stützt sich nicht nur auf kunsthistorische Literatur, sondern auch auf Theorien, die für die Rezeption der auf die *Institutionskritik* bezogenen Arbeiten aufschlussreich sind bzw. auf die sich die Künstler selbst beziehen.

Im Grundlagenteil werden zentrale Begriffe untersucht, das Phänomen der Institutionskritik historisch umrissen, ein Überblick über den Forschungsstand gegeben und kurz in das Schaffen von E & D eingeführt. Der Hauptteil beschäftigt sich mit E & Ds Dekonstruktionen des White Cube; hierbei werden die Arbeiten von E & D in Bezug auf Bröderlins Bezeichnung *Arbeiten am White Cube* (Kap. 2.1) abgesteckt. Diese künstlerischen Arbeiten äußern sich in Form von architektonischen Eingriffen (Kap. 2.1.1), in Form von Skulpturen (Kap. 2.1.2), durch *Infiltration*² (Kap. 2.1.3) und *Deterritorialisierung*³ des White Cube (Kap. 2.1.4). Von der Auseinandersetzung mit einer konkreten architektonischen Struktur kommend, wird auf den Ort des Ausstellens (Kap. 2.2) an sich eingegangen. Diese erweiterte Untersuchung manifestiert sich an einem Ort zwischen den Ereignissen und kann als *Kunst im sozialen Raum*⁴ (Kap. 2.3) verstanden werden. In der daran anschließenden Analyse findet eine kritische Auseinandersetzung mit Nicolas Bourriauds *Relational Aesthetics* (Kapitel 2.3) statt. Die Verortung in soziale Interaktionsfelder wird von Gerald Raunig u. a. m. vorangetrieben und in Kapitel 2.4, *Instituierende Praxen*,⁵ untersucht.

Nach der Eröffnung zwischenmenschlicher Handlungsräume folgt eine Untersuchung delegierter, inszenierter Handlungsräume in Kapitel 2.6, *Live Installations*⁶. Im letzten Kapitel werden schließlich Praxen besprochen, durch die Handlungsräume für KünstlerkollegInnen geschaffen werden.

¹ Eine Definition findet sich im Kapitel 1.1, Definitionen.

² Bezogen auf die künstlerische Strategie von Felix Gonzalez-Torres.

³ Die Bezeichnung stammt ursprünglich von Félix Guattari und Gilles Deleuze.

⁴ Eine Bezeichnung von Nina Möntmann.

⁵ Der Begriff stammt von Gerald Raunig.

⁶ Eine Bezeichnung, die Hans Ulrich-Obrist für bestimmte Arbeiten von E & D heranzog.

Da die vorliegende Arbeit sich auf eine Analyse der künstlerischen Werke im Verhältnis zu Institutionen konzentriert, bleiben andere zentrale Aspekte in E & Ds umfassendem Œuvre außer Acht. Ihr eigener Anspruch ist es, vielfältig zu sein und sich nicht „festnageln“ zu lassen. Daher lässt sich ihre Tätigkeit in vielen Feldern verorten – Ingar Dragset spielt in einer Band, als Duo haben sie das Bühnenbild einer Oper gestaltet, selbst Theaterstücke geschrieben, T-Shirts gestaltet u. a. m. Ihr Œuvre könnte genauso auf ihren Humor hin untersucht werden, oder man könnte sich nur mit den Titeln ihrer Arbeiten befassen, die in der Tradition Kippenbergers äußerst zeitgeistig und biographisch sind. Man könnte sie ebenso gut in die Tradition der Surrealisten einordnen oder in die der Pop Art u. a. kunsthistorischer Genres. Es wäre auch eine Untersuchung der von ihnen aus der Kunstgeschichte adaptierten künstlerischen Arbeiten im Sinne der *Appropriation Art* möglich. Auch ließe ihr Œuvre eine umfassende Beschäftigung mit Kunst im öffentlichen Raum zu. Selbst innerhalb des vorliegenden Themas kann nicht auf alle Arbeiten, die einen Bezug zur Institutionskritik erlauben, eingegangen werden. Dabei bleibt bei den behandelten Arbeiten eine vertiefende Analyse in Bezug auf vergleichbare zeitgenössische Positionen, wie jenen von Heimo Zobernig, Maurizio Cattelan, Tom Burr, Henrik Olesen, Christian Philipp Müller, Andrea Fraser u. a. m., aus.

Der Annahme folgend, dass künstlerische und gesellschaftliche Entwicklungen sich wechselseitig aufeinander beziehen, wird dieses Analogieprinzip untersucht. Es werden E & Ds institutionskritische Praxen auf ihre Veränderbarkeit in Bezug auf aktuelle Bedingungen betrachtet. Dabei wird davon ausgegangen, dass ihre künstlerische Beschäftigung mit Architektur die veränderten Wahrnehmungen des gesellschaftlichen Raumes abbilden. Es gilt zu fragen, inwieweit sie das Feld der Kunst wirklich verlassen. Ziel der Arbeit ist, den Begriff der Institutionskritik anhand der Arbeiten von E & D abzustecken. Dabei soll immer auch die Frage nach dem kritischen Gehalt ihrer Arbeiten mitschwingen.

Die vorliegende Arbeit richtet sich an eine LeserInnenschaft, die sich für die Kunst der 1990er und gegenwärtiges konzeptuelles Arbeiten interessiert.

1 Grundlagen

Der Grundlagenteil dient dazu, eine Basis für die Auseinandersetzung mit den Arbeiten von E & D in Bezug auf Institutionskritik zu schaffen. Es werden zentrale Begriffe abgesteckt. In einem historischen Abschnitt wird Institutionskritik in die Fesseln eines Kanons gezwängt und der Forschungsstand beleuchtet, um letztendlich mit einem Überblick über den künstlerischen Werdegang und die Arbeitsprozesse von E & D abzuschließen.

1.1 **Definitionen:** *Institutionskritik, White Cube, Installation* und *Performances*

Im Folgenden sollen die Begriffe *Institutionskritik, White Cube, Installation* und *Performance* näher erläutert werden, da sie für ein erstes Verständnis der Betrachtung der künstlerischen Arbeiten von E & D in Bezug auf institutionskritische Praxen notwendig sind. Im Laufe der Arbeit werden noch andere zentrale Begriffe erörtert, die aber vorerst nicht so große Relevanz haben und erst in den jeweiligen Kapiteln behandelt werden.

Da das Thema der vorliegenden Arbeit darin besteht, die Werke von E & D auf Spuren von Institutionskritik zu untersuchen und diese in einen historischen Kontext zu setzen, erscheint es in einem ersten Schritt vernünftig, sich der Bedeutung des Begriffs Institutionskritik näher zu widmen.

Unter Institutionskritik versteht man eine künstlerische Strömung, die in einer ersten Generation Ende der 1970er ihren Ursprung hat und im Zuge der 1980er fast nahtlos in eine zweite Generation übergeht. Wie bereits eingangs kurz erwähnt, handelt es sich um künstlerische Arbeiten, die sich selbstreflexiv mit der Institution Kunst auseinandersetzen und sie als ein Feld sozialer, politischer und ökonomischer Interessen aufdeckt.⁷

Kritik ist, wie Judith Butler in ihrem Aufsatz „Was ist Kritik?“ feststellt, immer die Kritik einer institutionalisierten Praxis, eines Diskurses, einer Episteme, einer Institution, ansonsten würde sie ihren Charakter verlieren. Mit Kritik können Grundlagen in Frage gestellt, soziale und politische Hierarchien denaturalisiert und

⁷ Dabei handelt es sich um eine stark verkürzte Darstellung. Diese historische Zuteilung ist umstritten und wurde von den AutorInnen von „October“ und „Texte zur Kunst“ kontrovers diskutiert.

Perspektiven eingeführt werden, mit denen eine gewisse Distanz zur selbstverständlich gewordenen Welt erreicht werden kann. Aber keine dieser Handlungen kann uns zeigen, in welche Richtung wir zu gehen haben, oder ob unsere Handlungen normativ gerechtfertigte Ziele verwirklichen. Deshalb ist alleine schon Kritik als Praxis zu überdenken.⁸

Wenn schon das Phänomen der Kritik so umstritten ist, kann man sich vorstellen, wie umstritten erst der Begriff der Institutionskritik ist; in ihm vermischen sich deskriptive und normative Kategorien. Kunst wird auf ihre vermeintliche Kritikfähigkeit festgeschrieben. Der Begriff Institutionskritik beruht auf der Grundannahme, dass Kunst etwas bewirken kann.⁹ Damit wirft der Begriff einige Unklarheiten auf. Zunächst ist nicht eindeutig geklärt, welches Verhältnis zu welcher Institution gemeint ist; ob es sich also um konkrete Häuser wie Museen, Kinos, Galerien und deren Auswahl- und Präsentationspolitik handelt oder – im Sinne Peter Bürgers – gegen die Institution Kunst im Gesamten vorgegangen wird oder im Sinne anarchistischer Politik gegen jede Form von Institution überhaupt.¹⁰

Auch die Kunstkritikerin Isabelle Graw macht auf das Paradoxe dieses Begriffes aufmerksam, indem sie darauf verweist, dass es sich um eine Kritik an Institutionen handelt, die ihrerseits institutionellen Charakter hat. Sie meint, so weit gehen zu können, dass Institutionen die Gestalt der auf sie bezogenen Arbeiten mitbestimmt haben.¹¹

Die KünstlerInnen, die wir anhand von Benjamin Buchlohs Aufsatz „Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetics of Administration to Institutional Critique“¹² als institutionskritisch bezeichnen, waren an ihre jeweiligen Orte der Präsentation und Rezeption gebunden. Laut Graw brachte jedoch die Künstlerin Andrea Fraser in einem Aufsatz über die Künstlerin Louise Lawler das erste Mal den Begriff der *Institutionskritik* auf. Auch Andrea Fraser nennt die kritisch-reflexive Ortsspezifität als zentrales Kriterium institutionskritischen Arbeitens.¹³

⁸ Vgl. Butler, 2001

⁹ Vgl. Graw, 2005, S. 40–53

¹⁰ Vgl. Draxler, 2005, S. 64–78

¹¹ Vgl. Graw, 2005, S. 41–53

¹² Vgl. Buchloh, 1990, S. 105–143

¹³ Oder vielleicht trifft die Vermutung von Christopher Williams zu, der behauptet, der Begriff komme vom Whitney Independent Studies Program. (Graw, 2005, S. 41–53; hierin verweist sie auf Andrea Frasers Text: In and Out of Place. In: Art in America, Juni 1985, S. 122–129)

Dabei spielte vor allem in der 1. Generation der Institutionskritik der *White Cube* der Galerie eine große Rolle. Anhand spezifischer Merkmale – grauer Boden, weiße Wände, Halogenspotlampen, Büro mit weißem Tisch und weißem Stuhl – wollte man ein Ambiente vermeintlicher Neutralität für die Repräsentation von künstlerischen Werken schaffen. Seit den 20ern des 20. Jahrhunderts ist dieser Ausstellungsraum zur Präsentation von Kunst üblich. Die KünstlerInnen machten, wie es Brian O’Doherty in seiner 1976 erschienenen Essayreihe *Inside the White Cube*¹⁴ formuliert, auf die Macht aufmerksam, die dem eigentlich als neutral geltenden *White Cube* innewohnt. Mit unterschiedlichen Strategien (architektonischen Eingriffen, Statistiken über Museumspolitik u. a. m.) haben die KünstlerInnen der Institutionskritik den Betrachtenden ins Bewusstsein gerufen, dass der *White Cube* mitnichten neutral ist, sondern erst Kunst zu Kunst macht.¹⁵ Es scheint ein ungeschriebenes Gesetz der vorherrschenden Kunstgeschichte zu sein, dass Malerei niemals Institutionskritik sein kann.¹⁶ Diese wird meist in Form von *Installationen* zum Ausdruck gebracht. Die Anfänge des installativen Arbeitens liegen in den *Happenings* und *Environments* der späten 1950er, der *Minimal-Art* und der *Performance Art* der 1960er sowie der Institutionskritik der 1970er und den ortsspezifischen Arbeiten¹⁷ der 1980er.¹⁸ In den 1970ern und 1980ern tauchte der Begriff abwechselnd mit *Environment* auf, inzwischen – seit Mitte der 1990er – ist er auch für frühere Arbeiten gebräuchlich. Bei dem Begriff *Installation* handelt es sich um einen Handlungsbegriff. Dies soll jedoch keineswegs bedeuten, dass alle Kunstwerke, die installiert werden, auch tatsächlich als *Installation* bezeichnet werden können.¹⁹

Es gibt keine geschlossene Gattungsdefinition von *Installation*. Vielmehr handelt es sich um eine offene Form, die sich in einem intermedial-hybriden Bereich befindet und sich

¹⁴ Spätmoderne Kritik am *White Cube*. Bereits Anfang 1963 kritisiert Brian O’Doherty (Kritiker der *New York Times*) den *White Cube* – alles wird zur Kunst, wenn es dort steht, und außerhalb ist es nichts – Duchamp hat dies praktisch schon in den 10er Jahren dieses Jahrhunderts vorexerziert. Nicht die innere Bestimmung eines Werkes definiert ein Objekt als Kunst, sondern der *White Cube* als Kontext. O’Doherty begann 1972 unter dem Pseudonym „Patrick Ireland“ selbst „site-specific installations“ herzustellen und schrieb dann 1976 im *Artforum* die dreiteilige Essayfolge „*Inside the White Cube*“ – (Brüderlin, 2002, S. 77)

¹⁵ Vgl. Brüderlin, , 2002, S. 77

¹⁶ Vgl. Graw, 2005

¹⁷ Diese werden im Kapitel 2.2 besprochen.

¹⁸ Vgl. Schlüter, 2008, S. 4

¹⁹ Vgl. Nielony

einem objektiven Werkbegriff entzieht. Auch den Betrachtenden kommt in der Installation eine neuartige Rolle zu; sie werden auf unterschiedliche Weise reflektiert.²⁰

Claire Bishop beschäftigt sich ausführlich mit der Situation, die zwischen Objekt und BetrachterIn entsteht. Sie kategorisiert Installationen hinsichtlich der Art der Erfahrung, die die Betrachtenden erfahren.²¹

Einen gemeinsamen Nenner installativer Kunst sieht Rebentisch darin, dass

„es sich im weitesten Sinne um Arbeiten handelt, die sich in recht buchstäblicher Weise auf ihre sichtbaren und unsichtbaren Kontexte hin öffnen beziehungsweise diese explizit thematisieren. Installationen sind kontextsensibel nicht nur hinsichtlich des Innen- oder Außenraums, in dem sie ausgestellt sind, sondern auch hinsichtlich der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, welche die Rezeption von Kunst generell beeinflussen.“²²

Für Rebentisch steht der Begriff der Installation gewissermaßen für eine selbstreflexiv gewordene Skulptur.²³

In einem Interview spricht Hans Ulrich-Obrist E & D auf den performativen Charakter ihrer Installationen an, worauf E & D ergänzen, dass sie diesen in nahezu jedem kulturellen Objekt erkennen.²⁴ Was wird darunter verstanden? Ursprünglich stammt der Begriff *Performativität* vom Sprachphilosophen John L. Austin, dem wichtigsten Vertreter der Sprechakttheorie. Dieser hielt fest, dass eine Äußerung immer zugleich eine Handlung darstellt.²⁵ Diese Idee übertrug Judith Butler auf die Identität. Damit erzeugt jede Handlung Identität. Beiden gemein ist die Idee, dass der performative Akt neue soziale Wirklichkeiten hervorbringt. Da den Betrachtenden im Folgenden von vielen TheoretikerInnen eine aktive Rolle zugesprochen wird,²⁶ kann man diese Aussage so verstehen, dass bereits die bloße Betrachtung etwas erzeugt und daher Objekte als performativ verstanden werden können. Es wird nicht nur ein Objekt hergestellt, sondern eine Situation kreiert, die erst durch die Betrachtung komplett wird. Dieses performative Moment ist immer einmalig.

²⁰ Vgl. Rebentisch, 2003, S. 14ff.

²¹ Vgl. Bishop, 2005

²² Rebentisch, 2003, S. 232

²³ Ebd., S. 257

²⁴ Obrist, 1998, S. 40 (vgl. Beuys Idee der „sozialen Plastik“)

²⁵ Siehe dazu John L. Austin: Zur Theorie der Sprechakte, Reclam, Stuttgart, 2010

²⁶ Siehe dazu Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 2009

In der Kunst wird eine situationsbezogene, handlungsorientierte und vergängliche künstlerische Darbietung eines Menschen (*Performers*) darunter verstanden. In den 1960ern wurde der Begriff *Performance Art* zunächst in den USA für künstlerisches Geschehen angewandt, das den Kontext von darstellenden Künsten und bildenden Künsten sprengte. Es wird die Auffassung überwunden, dass nur dauerhafte, verkäufliche Objekte relevante Kunst darstellen. Auch in der Performance spielen Raum, Zeit und Betrachtung eine maßgebliche Rolle. Anstelle der Beziehung zu einem Objekt handelt es sich hier um eine Beziehung zu einer darstellenden Person. Eine allgemeinverbindliche Definition von *Performance* kann auch hier nicht gegeben werden.²⁷

1.2 Historische Einführung

„Was heute als kritisch gilt, kann morgen schon affirmativen Charakter annehmen und umgekehrt.“²⁸

Wie es zu diesem Kontextbewusstsein in der Kunst kam, soll im folgenden Abschnitt historisch kurz aufgerollt werden. Vorweg soll jedoch darauf hingewiesen werden, dass schon die Kapitelüberschrift *Historische Einführung* an sich problematisch ist, als die kritische Befragung dominanter Kanonisierungen ein wichtiges Element der institutionskritischen Einsichten war. So stellen sich Stefan Nowotny und Gerald Raunig die Frage, wie sich eine Alternative zu Kanonisierung denken ließe, die nicht eine Gegen-Kanonisierung ist? Für die beiden Autoren reicht es nicht aus, die jeweilige Konstellation, in der sich die Institutionskritik artikuliert, politisch zu analysieren und selbstreferenzielle Strukturen, die über das Feld hinausreichen, auf gesellschaftlich-politische Zusammenhänge oder die Bedingungen der Kritik zu befragen. Ihr Ansatz soll sich zu den eben genannten nicht widersprüchlich verhalten, sondern diesen zur Seite gestellt werden. So bevorzugen Nowotny und Raunig die Form der Praxis und nicht die der Kritik, weil damit das „Involviertsein“ impliziert wird und man nicht – wie im Falle der Kritik – vorgibt, etwas außenstehend zu begreifen. Dies bedeutet, sich nicht nur durch Wissen, sondern durch eine Tätigkeit zu unterscheiden. Dabei bedienen sie

²⁷ Vgl. Wikipedia Performance (Kunst)

²⁸ Buchmann, 2005a, S. 1

sich des Konzeptes des *differenziellen Wissens* von Foucault.²⁹ Dieser schlägt vor, „[...] ein historisches Wissen der Kämpfe zu erstellen und dieses Wissen in aktuelle Taktiken einzubringen“.³⁰ So kann man Institutionskritik nicht als von den vielfältigen sozialen Kämpfen isoliert sehen, in die sie sich mindestens ebenso einschreibt wie in die *Geschichte der Kunst*. Nowotny und Raunig betrachten in diesem Sinne die kritische Beurteilung von Kunstinstitutionen nicht als Kanon, sondern als offenes Feld von Handlungswissen. Dabei begegnen uns unterschiedliche Taktiken von Kontextpolitisierung, Selbstkontextualisierung, Maskierung, Verfremdung, Parodie, situationsspezifischer Themenberechnung, Recherche, diskursiver und materieller Kontextproduktion sowie Selbstinstitutionalisierung. Ihr Interesse gilt einem „[...] auf den ersten Blick paradox anmutenden Versuch einer nicht-institutionellen Instituierung, an sozialen Interaktionsformen selbst ansetzenden Produktionsweisen, oder auch schlicht: einer mehr oder weniger stark ausgeprägten Abtrünnigkeit, die eine enorme Kraft der Hervorbringung aufweist.“³¹ Ihr Ratschlag besteht darin, sich an diese Praktiken zu halten, wenn es darum gehen soll, das Wissen einer Geschichtsschreibung und die Untersuchung von Institutionskritik in aktuelle Taktiken einzubringen.³²

Diese einleitende Schilderung der Position Nowotnys und Raunigs dient in erster Linie dazu, den Lesenden zu vermitteln, vor welcher Herausforderung man steht, wenn man sich dem Feld der Institutionskritik von einer von ihr kritisierten Wissenschaft nähert.

Da das Studium der Kunstgeschichte auf der institutionellen Praxis der Kunstgeschichtsschreibung aufbaut, erscheint es unerlässlich, mit einem historischen Abriss zu starten, der das Feld der Institutionskritik in die Fesseln eines Kanons zwingt. Die Beschäftigung mit der Analyse und Dekonstruktion des Ausstellungsraums sowie seiner Bedingungen findet seit der historischen Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts sporadisch und mit der in den 1960ern entstandenen *Minimal-Art* kontinuierlich statt.³³ Die Kunst als Institution wird laut Peter Bürger erst durch das Hinterfragen von Kunst durch die historische Avantgarde sichtbar.³⁴

²⁹ Vgl. Nowotny, Raunig, 2008, S. 16ff.

³⁰ Foucault, 1999, S. 17

³¹ Vgl. Nowotny, Raunig, 2008, S. S. 19

³² Vgl. Nowotny, Raunig, 2008, S. 16ff.

³³ Vgl. Möntmann, 2002, S. 15

³⁴ Vgl. Bürger, 1974 (Relationales Denken – durch die Negation wird einem etwas erst bewusst)

Fraser unterscheidet das Vermächtnis der historischen Avantgarde insofern von der Institutionskritik, als in letztgenannter die Strukturen von Institutionen offengelegt werden und es sich nicht um Kunst über Kunst handelt.³⁵

Für die Avantgarde – insbesondere für den Futuristen Marinetti – stand das Museum stellvertretend für eine alte Welt, die die konservativen Werte hochhielt, gegen den Fortschritt und das Neue war, und die es deshalb als restlos zu zerstören galt.³⁶

Vermutlich startete El Lissitzky mit der Erfindung der modernen Ausstellung (Abb. 1)³⁷ den ersten Versuch, den Kontext zu formieren, in dem sich moderne Kunst und die Betrachtenden begegnen.³⁸ 1942 startete Duchamp mit der Gestaltung der *Displays* (Abb. 2) einer Ausstellung.³⁹ Er stellte anhand humorvoller Gesten eine Konfrontation mit den Besuchenden her und störte so die Wahrnehmungskonventionen einer Kunstaussstellung. Diese aufsehenerregenden Störpraktiken in Ausstellungsräumen fanden in der damaligen zeitgenössischen Kunstpraxis jedoch keine unmittelbare Anknüpfung. Erst in den 1960ern begann man, den Ausstellungsraum zu belegen, leer zu räumen, zu dekonstruieren und zu verlassen. Dabei schloss u. a. Yves Klein an die Ausstellung El Lissitzkys und insbesondere an den von Duchamp eröffneten Diskurs an. Er konzipierte die Rezeptionsvorgänge seiner Ausstellungen penibel und zeigte den *leeren* Raum der Galerie als Umschlagplatz zwischen Atelier und Museum oder Privathaus des Sammlers auf. Doch Kleins Auffassung eines vom Objekt abgelösten Raumverständnisses bei *Le Vide* (Abb. 3) wird von den KünstlerInnen der *Minimal-Art* nicht weitergeführt.⁴⁰ Die hauptsächlich männlichen Künstler der *Minimal-Art* (Robert Morris, Carl Andre, Donald Judd, So Le Witt u. a. m.) interessierten sich für die ortsbezogene, spezifische architektonische Raumsituation. Sie stellten sich gegen die scheidenden Gattungsbegriffe *Malerei*, *Skulptur* sowie *Architektur*.⁴¹

³⁵ Vgl. Fraser, 2005

³⁶ Vgl. Kravagna, 2001, S. 7

³⁷ *Proun-Raum*, 1923 bei der *Großen Berliner Kunstausstellung* – im Manifest zur Ausstellung setzte El Lissitzky bereits seine Funktion als Ausstellungsdesigner in Beziehung zur eigenen künstlerischen Arbeit und propagierte damals schon eine aktive BetrachterInnenrolle. Dem *Proun-Raum* folgte 1929 der Demonstrationsraum in Hannover und Dresden, wo er vor dem Problem stand, möglichst viele Arbeiten in einem kleinen Raum unterzubringen. (Barry, 2001, S. 95)

³⁸ Vgl. O'Doherty, 1996, S. 98

³⁹ *Sixteen Miles of String*, in der Ausstellung *First Papers of Surrealism*, die er gemeinsam mit André Breton in Manhattan ausrichtete (http://de.wikipedia.org/wiki/First_Papers_of_Surrealism)

⁴⁰ Vgl. Möntmann, 2002, S. 18ff.

⁴¹ Ebd., S. 16ff.

Frank Stella und Donald Judd unterliefen z. B. die Dialektik von Wandbild und Bodenskulptur. Dies führte Michael Asher weiter mit der legendären Entfernung einer Wand in der *Claire Copley Gallery* in Los Angeles (1974) (Abb. 4). Dabei hob er die Grenze zwischen Repräsentations- und Arbeitsräumen auf. Hier wurde das erste Mal die anti-illusionistische Abwertung der Repräsentation auf ihr Kernproblem reduziert. Bei der Entfernung einer Wand werden sowohl das Bild, aber auch die Skulptur und sogar die Wand als Skulptur entfernt; damit wurde nichts außer den sozialen Repräsentationsmechanismen präsentiert. Seine Voraussetzung war der Mythos des weißen neutralen Würfels, in dem für jedes Bild Ubiquität und universale Tauschbarkeit gegeben ist. Asher schaffte ohne Bild, Wand und Skulptur eine *tabula rasa* und ermöglichte auf diese Weise den Blick auf den Kontext. Die sozialen Rahmenbedingungen, in denen Bild und Objekt bisher produziert und repräsentiert wurden, wurden offengelegt. Es wurde der reale sichtbare Raum zur *Null-Malerei* – ohne Spuren von Illusion und Repräsentation. Daniel Buren führte diese anti-illusionistischen Impulse als rein materielles Werk weiter. Seine *Malerei/Nicht-Malerei* war nicht-austauschbar mit dem Ort verbunden. Der Ort selbst konnte aber durchaus variieren (z. B. Innenwand eines Museums, Wand eines Busses, Segel, Außenwand einer Snackbar). Bei ihm wurde das *parergon* (der Rahmen) zum Thema (Abb. 5). Es wurde das Nicht-Sehen zum Thema gemacht, das sich gegen den naiven Perzeptualismus der *Minimal-Art* stellte. Diese Kritik trieben die sog. *KonzeptkünstlerInnen* voran. So bemerkte 1968 Marcel Broodthaers in diesem Zusammenhang: „The language of forms must be reunited with that of words. There are no ‚Primary Structures‘.“⁴² Ein Echo davon finden wir auch in Felix Gonzalez-Torres' Statement: „Minimalist sculptures, they were structures that were embedded with a multiplicity of meanings. Every time a viewer came into the room the objects became something else. Aesthetic choices are politics.“⁴³ Aber auch KuratorInnen wie Harald Szeemann gingen den Schritt hinaus aus dem System von Objekten und Galerien, mit Konzepten für alternative Ausstellungsräume oder die Ersetzung des Ausstellungsraums durch andere Medien.⁴⁴

⁴² Broodthaers zit. in Compton, 1989, S. 40

⁴³ Weibel nach Felix Gonzalez-Torres, 1994b, S. 23 (Gonzalez-Torres, F. in einem Interview mit Tim Rollins, 1993)

⁴⁴ Vgl. Szeemann, 1969

Kunstschaffende wie Daniel Buren, Michael Asher, Marcel Broodthaers oder Gordon Matta-Clark setzen dort an, wo Gewohnheiten festgefahren sind. Dabei wird die eigene Position im Gegensatz zu *Ready-Made* bzw. *Minimal-Art* nicht nivelliert oder ausgeblendet. Vielmehr handelt es sich um ein Verständnis vom Kunstbetrieb als einem System von wechselseitigen Beziehungen und Bedingungen. Diese administrative Macht äußerte sich für die KünstlerInnen vor allem im Ausstellungsraum.⁴⁵

Diese künstlerische Wendung der 1970er gegen den falschen Schein einer Kontextunabhängigkeit der Werke war schon kritisch, doch dies wurde von den KünstlerInnen der 1990er Jahre durch feministische, queere, postkoloniale, sozialistische oder subkulturelle Impulse verstärkt.⁴⁶

Wie bereits erwähnt, prägte Andrea Fraser den Begriff *Institutionskritik* Mitte der 1980er. Dies ist insofern interessant, als dieser Begriff, der (post-)konzeptuelle Positionen⁴⁷ der 1970er beschreibt, erst später entstand. Die zweite Generation tritt laut Sabeth Buchmann, nach einem kurzen Dazwischen der sog. *Appropriation Art* (z. B. Louise Lawler), Ende der 1980er in Erscheinung und erfuhr Anfang/Mitte der 1990er institutionelle und mediale Aufmerksamkeit. Die künstlerische Praxis öffnete sich für Analysen, Prozesse, Partizipation, Rezeption, aber auch für Begehren, Konflikt, Ambivalenz und Widerspruch. Man war bemüht, das kunstimmanente Spannungsverhältnis von Autonomie und Determination aufzudecken. Dazu gehören gesellschaftliche Ein- und Ausschlussmechanismen, Wissen, Knowhow, kommunikative Kompetenzen, Credibility, Urheberschaft und Copyright. So stellt man anonyme/kollektive (Objekt-)Produktion der autorInnenbezogenen (Objekt-)Produktion gegenüber, ebenso wie auch Transparenz der Mittel der ästhetischen Opazität, Ortspezifität der Warenform, Öffentlichkeit der Privatsammlung u. a. m..⁴⁸

⁴⁵ Vgl. Möntmann, 2002, S. 37

⁴⁶ Vgl. Rebentisch, 2002, S. 271

⁴⁷ Ob es sich nun um Konzeptualismus oder Postkonzeptualismus handelt, dazu gibt es mehrere Positionen. Toni Godfrey z. B. sieht in der Documenta 5 (1972) den Endpunkt und Höhepunkt der konzeptuellen Kunst. Nach Buchmann und Alberro gibt es noch konzeptuelle Kunst nach der Documenta 5, aber mit einem erweiterten Verständnis für Institution; diese Form bezeichnen sie dann als postkonzeptuelle Kunst. Für Manzoni sind die Strategien der konzeptuellen Kunst (die Kunst als ästhetisches Gebilde wird aufgegeben; das Werk ist nicht die Kunst, es muss nicht mehr visuell wahrgenommen werden; die Kunst wird als Informationsträger genutzt; es geht darum, die Rahmenbedingungen zu thematisieren) allgemeiner Bestandteil der zeitgenössischen Kunst. Daher gibt es für Manzoni keine spezifische Form der konzeptuellen Kunst, die sich in einer Kategorie festlegen ließe. (Vgl. Godfrey, 2003; Buchmann/Alberro, 2006; Marzona, 2005)

⁴⁸ Vgl. Buchmann, 2005a, S. 1ff.

Indem man über die Grenzen der Kunstinstitution hinausging, setzte sich die ortsbezogene Kunst⁴⁹ der 1990er nicht nur mit der institutionskritischen Kunst, die in Museen oder Galerien stattfindet, sondern auch mit der Tradition der (aktivistischen) Kunst im urbanen Raum auseinander. Man richtete sich gegen die simplifizierte Definition von *Öffentlichkeit* und brachte das öffentliche Interesse in das *Betriebssystem Kunst*⁵⁰. Allerdings wurde dabei die eigene Lokalisierung im Kunstbetrieb nicht ignoriert, sondern in ihrer parallelen Ausrichtung erkannt und mit den Fragestellungen des Öffentlichen verschaltet. Bei Yves Kleins Ausstellung wurde „die Leere“ mit einem spirituellen Inhalt gefüllt, bei den Positionen der 1990er Jahre will man die Ausstellungsbedingungen des *White Cube* redefinieren.⁵¹ Im Vordergrund stand nicht eine Flucht aus dem Ausstellungsraum, sondern das Bestreben, ein anderes Verständnis von Innenraum und Außenraum zu lukrieren.⁵²

Laut Möntmann ist die Kontextualisierung des *White Cube* als Praxis der Institutionskritik, wie sie in den 1970er Jahren und zu Beginn der 1990er Jahre positioniert wurde, zum aktuellen Zeitpunkt als historisch zu betrachten. Für sie hatte sich die 1999 im *MOMA* stattgefundene Ausstellung *The Museum as Muse* das Thema so sehr angeeignet, dass die Institutionskritik zu einem abgeschlossenen Prozess wurde.⁵³

Die Einsicht, dass jede Erfahrung von Kunstwerken mit ihrem Ort zusammenhängt, ist laut Rebutisch heute für jede Kunst generell unhintergebar. So fallen vielmehr kuratorische Fragen in den Zuständigkeitsbereich künstlerischer Produktion. Zudem zeigt die Einrichtung von *Curatorial-Studies*-Programmen das wachsende Bewusstsein für den Umstand, dass die doppelte Kontextuierung von Kunst in das künstlerische Phänomen selbst fällt.⁵⁴ Für Raunig lässt sich an beiden Strängen der Institutionskritik gut erkennen, dass sie sich an die gegebenen gesellschaftlichen und politischen Umstände halten. In diesem Sinne kann man Institutionskritik nach Raunig eben nicht nur im Kunstfeld etablieren. Diese muss sich mit den gesellschaftlichen Veränderungen weiterentwickeln. So sollte nach Raunig ein transversaler Austausch von Kritikformen

⁴⁹ Darauf wird im Kapitel 2.2 näher eingegangen.

⁵⁰ Der Begriff stammt aus der von Thomas Wulffen herausgegebenen *Kunstforum*-Ausgabe Nr. 125 Januar/ Februar 1994 mit dem Titel *Betriebssystem Kunst*.

⁵¹ Vgl. Möntmann, 2002, S. 46f.

⁵² Ebd., S. 157

⁵³ Ebd., S. 159

⁵⁴ Vgl. Rebutisch, 2003, S. 233

und Institutionskritik zugleich als kritische Haltung und als instituierende Praxis reformuliert werden.⁵⁵

Bereits in den 1990ern wurde die Reduktionsgefahr kritisiert, der institutionskritische Arbeiten formal ausgesetzt waren. Dieser formalästhetische Diskurs stand durchaus im Einklang mit dem verstärkt aufkommenden Interesse des Kunstmarktes an kritischer Kunst.⁵⁶

1.3 Forschungsstand

Robert Smithson schrieb 1972 einen Text über die *Kulturbeschränkung*. In diesem übernahm er Yves Kleins Argumente der *spezialisierten* Umgebung der von Kunstfunktionären verwalteten Galerien und Museen, in denen das Ästhetische Vorrang hat.⁵⁷

„Kulturbeschränkung findet statt, wenn ein Kurator eine Kunstaussstellung thematisch eingrenzt, statt die Künstler zu bitten, ihre eigenen Grenzen zu setzen. Man erwartet von ihnen, sich in betrügerische Kategorien zu fügen. Einige Künstler bilden sich ein, diesen Mechanismus im Griff zu haben, während er in Wirklichkeit sie im Griff hat.“⁵⁸

Diese Thematik wurde 1976 von Brian O’Doherty in seiner Essayreihe *Inside the White Cube* aufgegriffen. Seine These zur Ideologie des weißen Kubus⁵⁹ wurde zentral für die Auseinandersetzung mit Kunst und Institution. O’Dohertys besonderes Verdienst bestand darin, dass er in der Kunstgeschichte die zentrale Bedeutung des weißen Galerieraums für die ästhetische wie auch kulturelle und ökonomische Bestimmung der modernen Kunst mit Weitblick auf einen Begriff brachte.⁶⁰

Auch die *Cultural Studies*, mit Stuart Hall als wichtigstem Vertreter, leisteten ihren Beitrag zu diesem Weitblick. Der sog. *Cultural Turn* beschreibt die Entwicklung einer Neuinterpretation von Kultur. Während man im sog. *Kulturkonservativismus* Kultur als

⁵⁵ Vgl. Raunig, 2008, S. 21

⁵⁶ Vgl. Graw, 2005, S. 40–54

⁵⁷ Vgl. Smithson, 2001, S. 17

⁵⁸ Smithson, 2001, S. 17

⁵⁹ Vgl. Holmes, 2007

⁶⁰ Vgl. Brüderlin, 1996, S. 140

ein Element betrachtete, das eine Gesellschaft ausmacht, ging man nach dem sog. *Cultural Turn* davon aus, dass die Gesellschaft von der Kultur gemacht wird.⁶¹

Peter Bürger spricht in seiner 1974 erschienenen *Theorie der Avantgarde* der Neo-Avantgarde jegliches kritische Potential ab. Für ihn war die historische Avantgarde gescheitert, da sie wieder in die Institutionen reintegriert wurde. In der Neo-Avantgarde sieht er eine hilflose Wiederholung der historischen Avantgarde.⁶²

Im selben Jahr verfasste Henri Lefebvre die Abhandlung *Production de l'espace*.⁶³ Diese wurde für die Beschreibung von Räumen in der Kunst der 1990er ein zentraler Bezugspunkt. Dabei handelt es sich nicht nur um physische, sondern auch um soziale Räume. Hal Foster beschäftigte sich ebenso mit der veränderten räumlichen Wahrnehmung, vor allem in Bezug auf die *Minimal-Art*. Da er jedoch dabei verschweigt, dass sich die Minimalisten weniger mit den sozialen als mit den räumlichen Begebenheiten auseinandersetzten, schießt er laut Möntmann ein wenig über das Ziel hinaus, wenn er bereits die *Minimal-Art* als institutionskritisch versteht. Aus dieser Analyse der Wahrnehmungsbedingungen heraus kommt es zu einer Kritik der Kunsträume (Asher), Ausstellungskonvention (Buren) und des Warencharakters (Haacke), sodass sich ein Übergang von Wahrnehmungskritik zur Institutionskritik vollzieht. Dabei wurden in den 1970ern die Machtfaktoren analysiert, Institutionen offengelegt und dekonstruiert. Der Diskurs kreist dabei um den Machtbegriff von Michel Foucault, der den Widerstand niemals außerhalb der Macht ansiedelt. Seine Bücher bezeichnet er selbst als kleine Werkzeugkisten, mit denen man das Machtsystem kurzschließen, demontieren oder sprengen kann.⁶⁴

In Bezug auf den Ort ist das Buch *One Place after Another* von Miwon Kwon sehr aufschlussreich, da hierin ortsspezifische Praktiken historisch und theoretisch aufgearbeitet werden.⁶⁵ Zu Fragen der veränderten Bedingungen von Öffentlichkeit wurde Stefan Römer herangezogen.⁶⁶ Ein etwas früherer Beitrag, der bei der Auseinandersetzung mit der *Kunstwelt* nicht unerwähnt bleiben soll, ist der 1964 von Arthur C. Danto verfasste Aufsatz „The Artworld“. Es handelt sich um einen erkenntnistheoretischen Text aus jener Zeit, in der die Institutionskritik gerade erst im

⁶¹ Vgl. Hall, 1994

⁶² Vgl. Bürger, 1974

⁶³ Vgl. Lefebvre, 2009

⁶⁴ Vgl. Möntmann, 2002, S. 36

⁶⁵ Vgl. Kwon, 2002

⁶⁶ Vgl. Römer, 2001, S. 155–162

Entstehen war. Danto versucht in diesem Aufsatz auf institutioneller Ebene auf die ontologische Frage „Was ist Kunst?“ eine Antwort zu geben. Er argumentiert damit, dass man erst, wenn man sich in der Theorie und der Kunstgeschichte auskennt und sich in den Institutionen bewegen kann, etwas zum Kunstwerk macht. In diesem Sinne geht es nicht um große kreative Praxen, sondern darum, „gute“ Erzählungen, Theorien und Manifeste zu präsentieren. Seiner Meinung nach können sich diejenigen vermarkten, die sich in der Kunstgeschichte auskennen und „in der Szene“ unterwegs sind. Diese Vereinnahmung beurteilt er nicht kritisch. Damit entwickelte Danto in einer Zeit, in der die Institutionskritik langsam aufkam, eine völlig unkritische Institutionstheorie. Ohne die Institution in irgendeiner Weise zu hinterfragen, glaubte er, ein Rezept gefunden zu haben, wie Karriere für Kunstschaffende machbar ist. Danto befasst sich nicht mit dem Kunstmarkt und gesteht den KritikerInnen eine enorme Rolle zu. Doch dieser Aufsatz ist insofern interessant, als er zu seiner Zeit einer der wenigen war, der darauf aufmerksam machte, dass Erfolg viel mit äußeren, institutionellen Gegebenheiten zu tun hat.⁶⁷

Im Gegensatz zu Pierre Bourdieu lässt Danto, wie Danto zu einem späteren Zeitpunkt auch selbst eingesteht, die Betrachtenden wie auch soziale Aspekte völlig unberücksichtigt.

Bourdieu gilt als einer der zentralen Theoretiker für institutionskritische KünstlerInnen der 2. Generation und pflegte persönlichen Kontakt zu Hans Haacke, Andrea Fraser u. a. m. Wichtig ist sein strukturalistischer Ansatz, der darin besteht, alles im Auge zu haben und nicht erst im Nachhinein additiv zusammenzusetzen, da sich dadurch die Perspektive verschiebt. Ganz zentral bei diesem Ansatz ist es, immer auch die eigene Position zu berücksichtigen und den Fehler zu vermeiden, zu glauben, es gebe eine Position außerhalb. Die künstlerische Praxis der sog. zweiten Generation bediente sich in hohem Ausmaß der Theorien Bourdieus. Dieser zeigt empirisch, dass der Besuch einer Kunstinstitution eine Klassenfrage ist. Dabei ist er in keinster Weise utopisch und gesteht dem Kunstfeld eine enorme Stabilität zu.⁶⁸

In Benjamin Buchlohs Aufsatz „Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions“ geht es eingangs um die konzeptuelle

⁶⁷ Vgl. Danto, 1964

⁶⁸ Siehe dazu z. B. Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1987

Kunst, die sich vom abstrakten Expressionismus abwandte und gegen die Produktorientiertheit, gegen den Warencharakter, gegen Visualisierung und gegen das Serielle, das im Minimalismus und in der Pop Art noch wichtig war, aufbegehrte. Doch es fällt ihm schwer, dieses zu seiner Zeit Neue auf den Punkt zu bringen, und die herausgearbeiteten Unterschiede münden schnell in Institutionskritik. Institutionskritik wird nicht als eigene Kunstbewegung beschrieben, sondern nur im Zusammenhang mit anderen Kunstbewegungen genannt. Es handelt sich um eine sehr allgemeine Definition, die eigentlich auf jede kritisch-selbstreflexive Herangehensweise postmoderner Kunstpraxen passt. Laut Buchloh kommen Daniel Buren, Hans Haacke und Lawrence Weiner über die Sprechakttheorie, die die Sprache als Urinstitution, die Handlungen mehr oder weniger informell oder juristisch regelt, auf die Institution. Die Konzepte haben eine institutionelle Grundlage, da sie deren Strategien, wie z. B. Vertragsmodelle, reproduzieren. In der *administrativen Ästhetik* erkennt Buchloh einen kurzen kritischen Moment, da nur ein schmaler Grat zwischen einer Verdoppelung und einem kritischen Moment besteht.⁶⁹

Da Sprache eine zentrale Rolle für das Verständnis von Kunst spielt, begannen viele KünstlerInnen vor allem in Bezug auf die Institutionskritik selbst Texte zu verfassen. Diese wurden in Bänden wie *Das Museum als Arena*⁷⁰ oder *Institutional Critique*⁷¹ herausgegeben, erreichten jedoch nicht denselben Status wie etwa der Text Buchlohs.

Thomas Wulffen beschäftigt sich mit dem Kontext institutionskritischer Ansätze seit den 1960er Jahren und erfasst diesen mit dem Begriff *Betriebssystem Kunst*.⁷²

Peter Weibel versuchte in der Ausstellung *Kontext Kunst* die künstlerischen Positionen zu bestimmen, welche als Reaktion und Reflexion auf die 1980er entstanden und Tendenzen der 1960er und 1970er fortführten. Laut Weibel folgten die 1990er der Konzeptualisierung der Kunstproduktion der 1960er und 1970er. Er spricht in diesem Zusammenhang von einer Kontextualisierung, deren kulturelle Praxis und Methodik die Bedingungen, in denen das Werk entsteht, oder das Werk selbst sind. Dabei bezieht er sich kritisch auf die Institution Kunst oder verlässt den Kontext der Kunst und bezieht sich auf ökologische, ökonomische, legale und soziale Kontexte und Institutionen.

⁶⁹ Vgl. Buchloh, 1990, S. 105–143

⁷⁰ Christian Kravagna und Kunsthhaus Bregenz [Hg.]: *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*, König, 2001

⁷¹ Alexander Alberto und Blake Stimson: *Institutional critique. An Anthology of Artists' Writings*, MIT Press, Cambridge, 2009

⁷² Vgl. Wulffen, 1994

Kunst wird als ideologisch-konstruiertes Produkt transparent, und die institutionelle Kritik dehnt sich vom System Kunst auf die Gesellschaft aus.⁷³

Um diese Erweiterung auf das gesellschaftliche Feld zu fassen, bedient sich Nina Möntmann des Begriffs *Kunst als sozialer Raum*. Sie grenzt sich damit von dem Begriff der Institutionskritik ab, da diese für sie zum Genre verkommen ist.⁷⁴

Bei einer Beschäftigung mit den sozialen Aspekten werden die Konzepte von Nicolas Bourriaud und Claire Bishop besprochen: Einerseits die *Relational Aesthetics* Bourriauds, der die Kunstpraktiken der 1990er als eine Fortsetzung der Ideen Guy Debords sieht, die sich im Kreieren einer Gemeinschaft gegen das Anpreisen des Entertainments stellen; und im Gegensatz dazu Bishops *Relational Antagonism*, der sich gegen das harmonische Konzept Bourriauds stellt.⁷⁵

Gerade um 2005/06 entflammte eine neuerliche Debatte um den Begriff der Institutionskritik. Dabei beschäftigen sich die AutorInnen von *Texte zur Kunst* in der Ausgabe *Institutionskritik* ausführlich mit dieser Debatte. Im Rahmen des *eipcp*-Netzwerkes werden diese Bestrebungen als fundierte Historisierung beschrieben, wobei eine fehlende Fortsetzung des Begriffes bemängelt wird. Die *eipcp*-AutorInnen behalten sich eine diesbezügliche Fortsetzung vor. Raunig et al. bedienen sich in ihren Texten unterschiedlicher Bezeichnungen wie *instituierende Praxis*, *Phasenverschiebung*, *dritte Welle*, anhand derer sie die Institutionskritik in andere Kritikformen einführen und einen Zusammenhang mit sozialen Bewegungen herstellen.

Eine Beschäftigung mit der Position von Juliane Rebentisch scheint insofern relevant, als sie die zeitgenössischen Installationen wie Kunst betrachtet und – wie sie richtig erwähnt – es sich dabei nicht um Politik oder Theorie handelt.⁷⁶

Die künstlerischen Arbeiten von E & D werden über Ausstellungen, Gespräche, Ausstellungskataloge und Interviews erfasst. Vorallem durch Beiträge von Markus Brüdelin, Jens Hoffmann, Hans Ulrich-Obrist, Shannon Jackson, Claire Bishop, et al..

⁷³ Vgl. Weibel, 1994a

⁷⁴ Vgl. Möntmann, 2002

⁷⁵ Vgl. Bishop, 2004; Bourriaud, 2002

⁷⁶ Vgl. Rebentisch, 2003

1.4 Elmgreen & Dragset

Die Zusammenarbeit von E & D fing damit an, dass sie ein Jahr lang nichts miteinander machten, außer ein Paar zu sein. In dieser Zeit machte Ingar Dragset Theater-Performances und Michael Elmgreen seine eigene Kunst. 1995 half schließlich Ingar Dragset Michael Elmgreen bei den Vorbereitungen für eine Show in Stockholm, und da Ingar Dragset stricken konnte, wurde er Teil der Performance. Sie strickten einige abstrakte Tiere, die dafür gedacht waren, dass das Publikum sie umarmen, pflegen und sich mit ihnen wohlfühlen sollte. Aber das Stockholmer Kunstpublikum war bei der Eröffnung nicht bereit für eine partizipatorisch gedachte Aktion, und so wurde daraus eine Performance (Abb. 6).⁷⁷

2005 begann mit der Installation *Prada Marfa* in Marfa, Texas, ihr internationaler Durchbruch.

Ingar Dragset benötigt den Dialog bei der Herstellung von Kunst.⁷⁸ Douglas Gordon sieht in den 1990er Jahren die Jahre der sexuell freizügigen Zusammenarbeit.⁷⁹ Viele Arbeiten von E & D tragen seit 1997 den Titel „Powerless Structures“. In Anlehnung an Marcel Broodthaers ist dieser Titel immer mit einem „Fig.“ und einer beliebigen Nummer versehen. Noch hält sich die nicht chronologische, keinem System folgende Nummerierung aufrecht. Torp meint, dass in den Arbeiten mit dem Titel „Powerless Structures“ die Foucaultsche Interpretation von Strukturen zum Ausdruck kommt. In *Sexualität und Wahrheit* schreibt Michel Foucault, dass keine Struktur die Macht besitzt, irgendjemanden zu unterdrücken. Daher ist auch der Begriff Machtstruktur irreführend, da keine Struktur aus sich heraus über Autorität verfügt.⁸⁰ Es gilt, falsche Vorstellungen, die durch Machtverhältnisse entstehen, aufzubrechen. Die Infragestellung traditioneller Ausstellungsstrukturen ist dabei zentral.⁸¹ Der architektonische Rahmen einer Galerie oder einer „schwulen“ Bar kann alles sein. Von solchen Überlegungen ausgehend, kombinieren E & D vor allem homosexuelle und künstlerische Felder.⁸²

⁷⁷ Vgl. Obrist, 1998, S. 21

⁷⁸ Vgl. Hoffmann, 2003, S. 28

⁷⁹ Vgl. Obrist, 1998, S. 21

⁸⁰ Vgl. Torp, 2001, S. 33

⁸¹ Vgl. Volz, 2003, S. 8

⁸² Vgl. Obrist, 1998, S. 33ff.

Ihre Kunst fußt auf Design und Technik. E & D laufen damit Gefahr, als formal oberflächlich, extrem kontrolliert und als zu „hygienisch“ abgestempelt zu werden. Sie arbeiten an der „Theatralität des Materials“ und vereinnahmen die Kunstinstitutionen über ein „cinematographisches Setting“. Sie kontrastieren zwischen poppiger Inszenierung und einem „Retrokonzeptualismus“.⁸³

E & D tragen ihre Ideen an die MitarbeiterInnen ihres Studios heran, arbeiten mit ihnen die Pläne für die jeweilige Arbeit aus und lassen die Arbeit in weiterer Folge von KunstproduzentInnen ausführen. Teil der jeweiligen Projekte sind komplexe institutionelle Verhandlungen. Die beiden Künstler kontrollieren dabei jeden Schritt des Prozesses. Alles folgt ihren Ideen und Vorstellungen. Während sie gerade die Macht der Architektur angreifen, arbeiten sie in einem nicht effektiven, autoritären Gebäude. Auch der Arbeitsprozess – wie er kurz skizziert wurde – folgt der Strategie eines Architekturbüros, also jener Macht, die sie angreifen.⁸⁴ Dieser Ablauf baut bei E & D auf prekären soziale Situationen und Überlebensstrategien wie Selbstmanagement, permanente Kreativität, ein flexibler und mobiler Lebensstil auf. Diese künstlerischen Überlebensstrategien bilden heute die Grundlage spätkapitalistischer Unternehmensstrukturen.⁸⁵

⁸³ Vgl. Osborne, 2006, S. 20

⁸⁴ Vgl. Elmgreen & Dragset, 2002

⁸⁵ Vgl. Möntmann, 2006

2 Formen der Institutionskritik in den künstlerischen Arbeiten von Elmgreen & Dragset

Dieser Teil untersucht die Arbeiten von E & D auf unterschiedliche Aspekte institutionskritischer Praxen. Im Folgenden werden E & Ds Arbeiten in Bezug zu Markus Bröderlins Bezeichnung *Arbeiten am White Cube* gesetzt. Die Arbeiten werden im Kapitel 2.2 auf ihre Ortsspezifität hin untersucht. Die sozialen Aspekte ihrer u. a. auf Institutionen bezogenen Arbeiten werden in den Kapiteln 2.3, *Kunst als sozialer Raum*, 2.4, *Relational Aesthetics*, und 2.5, *Instituierende Praxen*, behandelt. Die Form ihrer künstlerischen Vorgehensweise, die sich mit dem Feld des Management und kuratorischen wie inszenatorischen Methoden kreuzt, wird in den Kapiteln 2.6, *Live Installation*, und 2.7, *Kunst als Display für Kunst*, besprochen.

2.1 Arbeiten am White Cube

Markus Bröderlin prägte den Begriff *Arbeit am White Cube* für jene Kunstschaffenden, „[...] deren Konzeptionen man in diesem Sinne als Urbarmachung der weißen Wand und als Neudefinition des Galerieraumes [...]“ interpretieren kann.⁸⁶

Er sieht in den quasiarchitektonischen Arbeiten eines Dan Graham einen Wendepunkt von einer reinen Rhetorik der Provokation, wie es das politisch angeheizte Klima der 1970er Jahre proklamierte, zu einer Art *Arbeiten am White Cube*. Bröderlin insistiert, dass die Rückkehr in den White Cube, nach den formalen Auseinandersetzungen und Forschungsarbeiten der Institutionskritik in den 1980ern und 1990ern, nicht als Verrat geißelt, sondern eher als Perspektivenverschiebung gesehen werden sollte.⁸⁷

Wie schon bei den Grundlagen besprochen, hat vor allem Brian O'Doherty die angebliche Neutralität des White Cube kritisiert. Es bestimmt also nicht das Werk an sich die Kunst, sondern der Kontext des White Cube. Darauf machte Duchamp schon in den 1910er Jahren mit seinen *Ready-Mades* aufmerksam.⁸⁸

1976 schrieb O'Doherty, dass sich der White Cube mit Aspekten der Heiligkeit der Kirche, der Gemessenheit des Gerichtssaales, dem Geheimnis des Forschungslabors und

⁸⁶ Schlüter, 2008, S. 122

⁸⁷ Vgl. Bröderlin, 1996, S. 147

⁸⁸ Vgl. Bröderlin, 2002, S. 77ff.

dem chickem Design zu einem einzigartigen Kultraum der Ästhetik verbindet.⁸⁹ Eben dies griffen die KünstlerInnen der 1970er Jahre auf. Dann fand eine postmoderne Erschütterung des White Cube statt, bis es zu den Transformationen des White Cube im Stil von E & D kommen konnte. Die Kunst kommt zwar auch hier nicht ohne den Kontext des White Cube aus, doch es findet eine Umkehrung dieses Kontextes statt. Es wird der Grad der Mystifizierung des Galerieraums getestet, wodurch das Bild des sakralen White Cube aufgehoben wird. E & D verschleiern die Grenzen zwischen Innen und Außen. Brüderlin bezeichnet sie als 3. Generation, die sich mit dem architektonischen Rahmen des White Cube auseinandersetzt. Ihre Neuerung sieht er in dessen Sexualisierung.⁹⁰

E & D sind nicht nur an der architektonischen Qualität und der Ästhetik des Ausstellungsraums interessiert, sondern auch an den sozialen und ökonomischen Strukturen. Der Ausstellungsraum wird als Schnittstelle für Kunst, als Arbeitsplatz für HandwerkerInnen und MuseumstechnikerInnen, als Plattform für soziale Aktivitäten und Ort des Austausches von Meinungen zur Kunstszene sowie als treibende Kraft für die künstlerische Produktion gesehen.⁹¹

Ihre frühen *Arbeiten am White Cube* sehen sie weniger als Institutionskritik, sondern vielmehr als eine generelle Frage, wie man den öffentlichen Raum nutzen kann. E & D wunderten sich, warum weiße Wände und minimalistisches Design neutraler als andere Strukturen gesehen werden. Der White Cube war für sie lediglich ein Symptom für öffentliche Orte an sich.⁹² Bereits Robert Smithson zog den Vergleich zu öffentlichen Gebäuden: „Wie Anstalten und Gefängnisse haben auch Museen ihre stationären Abteilungen und Zellen, nämlich neutrale Räume, die Galerien genannt werden.“⁹³

In jenen Arbeiten, die sich mit der architektonischen Struktur des weißen Würfels des Ausstellungsraumes auseinandersetzen, wird die Idee des neutralen, klinisch weißen Raumes als objektiver Rahmen für Kunst angegriffen. Sie lösen die Unterscheidung zwischen Unikat und Architektur des Ausstellungsortes auf, wobei sie die Architektur nicht nur brechen, sondern destabilisieren, neu füllen und verändern. Das macht eine Neuinterpretation dieser Struktur möglich.

⁸⁹ Vgl. O'Doherty, 1996, S. 9

⁹⁰ Vgl. Brüderlin, 2002, S. 87ff.

⁹¹ Vgl. Torp, 2001, S. 32f.

⁹² Vgl. Beitin, 2011, S. 54

⁹³ Smithson, 2001, S. 17

2.1.1 Architektonische Eingriffe

Seit Anbruch der Moderne wird die schachtelförmige Abgrenzung des architektonischen Raumes relativiert.⁹⁴ In der *Minimal-Art* wurde zwar die Kontextbegrenzung des Kunstraumes anerkannt, aber noch nicht, wie in den 1970er Jahren, die physische Dekonstruktion der Grenze vorgenommen. Diese physische Dekonstruktion kam am stärksten bei Gordon Matta-Clark zum Ausdruck (Abb. 7). Die Ganzheit des minimalistischen Raumgefüges, Objekt und Betrachtende eingeschlossen, wurde nicht nur zur Disposition gestellt, sondern radikal dekonstruiert. Diese physischen *in-situ*-Interventionen, die den Innen- und Außenraum verbinden, konnten nur vor Ort stattfinden und nirgendwo sonst hin transportiert werden. Die Geste des Aufbrechens der physischen Raumgrenze wurde bei Matta-Clark durch die Verwendung einer Motorsäge besonders stark zum Ausdruck gebracht. Bei Matta-Clark fanden diese drastischen Interventionen aber nicht nur im Ausstellungsraum statt, sondern galten allgemein geschlossener Architektur. Er hatte ein politisches Interesse daran, die Isolation des in der Architektur Eingesperrten aufzubrechen. Auch Michael Asher sah sich mit der Autorität der physischen Raumgrenzen konfrontiert.⁹⁵

KünstlerInnen wie Gordon Matta-Clark, Michael Asher oder Daniel Buren intervenierten von ihrer eigenen Position aus, dekonstruierten auf unterschiedliche Weise den Ausstellungsraum und formulierten damit eine Kritik an der Institution. Bei Asher wurde die Konstruktion und somit der Schein des White Cube offengelegt, während bei Buren architektonische Details der Institution mit seinem *Signatur Style* – den Blockstreifen – markiert und besetzt wurden.⁹⁶ Dabei ließen die KünstlerInnen aber den sozialen Kontext außer Acht, obwohl Asher zu jener Zeit am dichtesten an einer Dekonstruktion des Institutionellen arbeitete. Er missachtete jedoch das Phänomen der Rezeption und auch jenes des personellen Apparats der Institution.⁹⁷

In den 1990er Jahren setzten sich die institutionskritischen KünstlerInnen vor allem mit dem bürokratischen Apparat der Institutionen auseinander sowie mit den BetrachterInnen.

⁹⁴ Vgl. Brüderlin, 1996, S. 163

⁹⁵ Vgl. Möntmann, 2002, S. 37

⁹⁶ Ebd., S. 33

⁹⁷ Ebd., S. 41

In der Installation *Powerless Structures, Fig. 111* (2001) (Abb. 8) von E & D musste sich das Publikum physisch dem White Cube unterordnen, um am eigenen Leibe die Macht des Raumes zu erfahren.

Powerless Structures, Fig. 111 war eine Installation, die den Ausstellungsraum des Portikus in Frankfurt am Main schrumpfen ließ.⁹⁸ Der Portikus ist der Inbegriff des modernen Ausstellungsraums. E & D behielten dessen Grundcharakteristika bei, manipulierten jedoch den perfekten White Cube.⁹⁹ Es wurden der Boden in einem Bogen nach oben und die Decke im gleichen Bogen nach unten gewölbt;¹⁰⁰ eine symmetrische Welle von oben nach unten und von unten nach oben. Eine dynamische Verschmelzung der originalen architektonischen Struktur und der manipulierten Intervention, von Stabilität und Beschädigung,¹⁰¹ ermöglichte in der Rezeption die Wahrnehmung der eigenen Ungelenkigkeit in diesem „abnormalen“ Raum. Ein klassisches visuelles Kunsterlebnis war nicht gegeben. Der Umbau am Portikus in Frankfurt wurde von Rirkrit Tiravanija weitergeführt (Abb. 9+10).¹⁰² Eigentlich wollten E & D statt *Powerless Structures, Fig. 111* eine andere Ausstellung im Portikus verwirklichen, doch ließen es die bürokratischen Gegebenheiten damals nicht zu.

Als 2003 klar wurde, dass der Portikus in Frankfurt am Main seinen temporären Ausstellungsort nach 16-jähriger Ausstellungsdauer aufgeben sollte, wurden E & D eingeladen, ihr ursprüngliches Projekt umzusetzen. Der Abriss des Portikus wurde nötig, da die ursprüngliche Bibliothek an diesem Standort rekonstruiert werden sollte, und so passte der inszenierte Abriss von E & D in das Konzept des Portikus. Bei *Spaced Out/Powerless Structures, Fig. 211* (Abb. 11+12) wurden die Außenwände des Portikus abgerissen und somit der Ausstellungsraum zum Park hin geöffnet.¹⁰³ Lediglich der Boden, die Decke und die Ausstellungbeleuchtung blieben erhalten.¹⁰⁴ Der geschlossene institutionelle Raum wurde aufgegeben und Teil der benachbarten Großbaustelle des Krankenhauses.¹⁰⁵ Welchen Effekt das auf die Zusehenden bzw. ParkbesucherInnen hatte, wird in Kapitel *Relational Aesthetics* (Kapitel 2.4)

⁹⁸ Vgl. Oliveira et al., 2003, S. 78ff.

⁹⁹ Vgl. Torp, 2001, S. 33

¹⁰⁰ Vgl. Stüler, 2008, S. 295 (Ausführung unterstützt von der Galerie Nicolei Wallner)

¹⁰¹ Vgl. Torp, 2001, S. 33

¹⁰² Vgl. Portikus, 2001, Untitled (Demo Station No. 1)

¹⁰³ Vgl. Volz, 2003, S. 8

¹⁰⁴ Vgl. Stüler, 2008, S. 304

¹⁰⁵ Vgl. Portikus, 2003

besprochen. In diesem wird auch die im Folgenden besprochene Arbeit auf ihre soziale Komponente hin betrachtet.

Bereits 2001 inszenierten die Künstler eine Baustelle. In der Arbeit *Taking Place* (Abb. 13–16) ging es um die geplante Renovierung der Kunsthalle Zürich. In der sechs Wochen dauernden Ausstellung konnten die BesucherInnen die Zerstörung und Wiedererrichtung der beiden Ausstellungsräume sowie der Büros der Kunsthalle verfolgen. Am letzten Tag der Ausstellung war auch die Renovierung abgeschlossen.¹⁰⁶ Bei dieser Eröffnungsausstellung der neuen Direktorin der Kunsthalle Zürich, Beatrix Ruf, folgten die ArbeiterInnen nur vagen Anweisungen. Die erste Gruppe von ArbeiterInnen musste dafür sorgen, dass die Baustelle „gut“ aussieht. Müll wurde entfernt, inszenierte Steinhäufen neben den abgerissenen Wänden drapiert. Aber nach und nach entwickelte das Projekt eine eigene Dynamik, und die neu engagierten ArbeiterInnen bekamen keine Instruktionen mehr. Das Setting entwickelte sich zu einer richtigen Baustelle. 2002 wurden Schutt und Trümmer der Kunsthalle Zürich bei der Gwanju Biennale in Südkorea aufgeschüttet (Abb. 17).¹⁰⁷

Hier wird ein Prozess ins Zentrum gestellt,¹⁰⁸ in welchem der White Cube zu einem Realzeitsystem wird. Diese dauernde Veränderung verweigert sich einer klaren Zuordnung, wodurch letztere selbst reflektiert wird.¹⁰⁹ Die Wand wird zum Ready-Made.¹¹⁰

Architektonische Strukturen wurden im Laufe der Geschichte der Kunst oftmals physisch zerstört. Lawrence Weiner schälte z. B. im Jahr 1968 in der legendären Berner Ausstellung *When Attitudes Become Form* ein 36 x 36 inch großes Stück weißen Putzes von der Wand der Kunsthalle (Abb. 18).¹¹¹

Dies bringt auch E & Ds Arbeit *Fire Extinguisher* (2002) (Abb. 19) zum Ausdruck. Jener Teil der Wand, an dem sich der Feuerlöscher befand, wurde herausgeschnitten. Dieser Wandabschnitt wurde auf einem Alukarren als Ausstellungstück einen Meter von der Bruchstelle entfernt aufgestellt.¹¹² Das Phänomen, dass ein Feuerlöscher

¹⁰⁶ Vgl. Stüler, 2008, S. 296 (Es gibt separat eine Fotodokumentation als eigenständige Arbeit in einer Edition von 10 + 2)

¹⁰⁷ Vgl. Schlüter, 2008, S. 118ff.

¹⁰⁸ Vgl. Ruf, 2002, S. 8f.

¹⁰⁹ Vgl. Schlüter, 2008, S. 119

¹¹⁰ Vgl. O'Doherty, 1996, S. 33

¹¹¹ Vgl. Brüderlin, 1996, S. 143

¹¹² Vgl. Stüler, 2008, S. 301 (Sala Montcada de la Fundacio la Caixa, Barcelona, 2002; Edition von 3)

plötzlich als Kunstwerk verstanden wird, ist hier ironisch überzeichnet. Die „Heiligkeit“ der Gebäude und der sich darin befindenden Exponate werden zur Schau gestellt. Die sakrale Aura des White Cube wird somit aufgehoben.

In E & Ds aktuellem Projekt *Harvest* (2012) (Abb. 20) in der Galerie Victoria Miro in London wird der erhabene Status bekannter Ausstellungshäuser überspitzt dargestellt. Die Idee des abgetragenen Wandstückes eines Lawrence Weiners wird hier noch weitergeführt. E & D ließen dafür von bekannten Museen und Galerien, wie z. B. dem Solomon R. Guggenheim Museum, New York, der Pinakothek der Moderne in München, der Tate Gallery in London u. a. m., jeweils die obere Schicht eines Wandabschnittes der Institution von professionellen RestauratorInnen abtragen; RestauratorInnen, die üblicherweise Fresken oder Wandgemälde technisch bearbeiten. Diese dünnen Wandschichten wurden dann auf naturbelassene Leinwände aufgetragen, gerahmt und in der unteren Eben der Galerie Victoria Miro als selbstständige „Malereien“ ausgestellt. Jedes Bild trägt den Namen seiner Herkunft. So kann man an den weiß gemalten Wänden, durch das Betrachten der Textur, der Farbe, der Qualität, Indikatoren der jeweiligen Institution festmachen, ganz im Sinne der analytischen Malerei eines Robert Ryman (Abb. 21).¹¹³ Doch geht es bei E & D nicht so sehr um die Farbe Weiß, als um die Bedeutung, die hinter der weißen Wand der Kunstinstitutionen steht.

Der administrative Aufwand einer solchen Arbeit steht im Verhältnis zu einer Arbeit von Kirsten Pieroth, die sie 2007 in der Ausstellung „Learn to Read“ in der Tate Modern in London zeigte. Sie ließ anlässlich der Ausstellung das Schild des Gemäldes der *Mona Lisa* von Leonardo da Vinci im Louvre ausleihen (Abb. 22). Von dem unglaublichen Verwaltungsaufwand, der dabei entstand gibt es eine Fotodokumentation. Der Leihvertrag, der einem Vertrag einer Bildleihgabe entspricht, wurde gerahmt und ausgestellt. Der Versicherungswert des Schildes beträgt 25 €.¹¹⁴ Die Objekte waren aus ihrer alltäglichen Situation herausgerissen und erzeugten somit eine Irritation beim Betrachter. Da hier die banalsten Dinge in einer veränderten Form auftreten, werden sie ins Bewusstsein der BetrachterInnen gerückt. Hier wurde das Schild, das dazu dient, ein Werk als solches sichtbar zu machen, oder die Wand, auf der berühmte Werke präsentiert werden, selbst zum Werk – und somit der *Hype* um ein in der

¹¹³ Vgl. Miro, 2012

¹¹⁴ Vgl. Mania, 2008

Kunstgeschichte hochgeachtetes Werk oder ein bekanntes Museum ad absurdum geführt.

2.1.2 White Cube als Skulptur

„Mit der Veränderung des Maßstabes gehen unsere Reaktionen vom Besonderen zum Allgemeinen.“¹¹⁵

Nachdem mit dem Blick hinter die Kulissen der weiße Würfel auf den Prüfstand der *Institutional Critique* geschoben wurde und seine Neutralität als Illusion enttarnt wurde, konnte der reale, betretbare Galerieraum sozusagen als künstlerisches Rohmaterial aufgeschlossen werden. So wurde mit Beginn der 1990er Jahre der weiße Würfel erneut zum betrachtbaren Kunstobjekt. Die skulpturale Transformation des weißen Würfels versteht sich immer auch als ein retrospektiver Blick auf die Moderne; nicht um das Ideal der weißen Zelle wieder herzustellen, sondern um die Doppelmoral, der nach O'Doherty jede „postkapitalistische“ Kunst (auch die der MuseumsstürmerInnen) ausgesetzt ist, hinters Licht zu führen.¹¹⁶

Man kam damit dem Vorschlag von Brian O'Doherty sehr nahe, der meinte: „vielleicht sollte ein Sammler einfach mal einen ‚leeren‘ Galerieraum kaufen.“¹¹⁷ Und auch Allan Kaprow schlug vor, das Guggenheim zu schließen und als Skulptur zu positionieren. Für ihn wäre es „ein positiver Beitrag [der Museen] für ihre Funktion als Mausoleum.“¹¹⁸ Wenn der White Cube zum Exponat wird, wird die Struktur völlig verworfen – sie funktioniert nicht länger als Raum.¹¹⁹

In der Arbeit *Powerless Structures, Fig. 230* (Abb. 23) stellten E & D nicht nur einen Wandabschnitt (vgl. *Fire Extinguisher*) auf einen Alu-Schubkarren, sondern ein kleines Modell eines typischen White Cube.¹²⁰ Über diese kleine Version eines Galerieraumes hat jede/r selbst Macht; er/sie braucht ihn nicht ehrfürchtig zu durchschreiten, sondern ist so stark, die Galerie dort hinzustellen, wo er/sie will. Dieser Aspekt kommt auch bei

¹¹⁵ O'Doherty, 1996, S. 7

¹¹⁶ Vgl. Brüderlin, 1996, S. 161ff.

¹¹⁷ O'Doherty, 1996, S. 89

¹¹⁸ Kaprow, Smithson 2001, S. 12 (Das einzige Problem bei der Repräsentation von Museen als bloße Skulpturen sah er darin, dass dann zu viele KünstlerInnen arbeitslos werden würden.)

¹¹⁹ Vgl. Torp, 2001, S. 28

¹²⁰ Vgl. Stüler, 2008, S. 300 (Galeria Helga de Alvear, Madrid, 2002; CGAC, Santiago de Compostela, 2002; „Group Therapy“ Museion Bolzano, Italien, 2006)

den zu Puppenhäusern verkommenen White Cubes, die E & D 2002 in Madrid zeigten, zum Ausdruck.

Powerless Structures, Fig.229 (Abb. 24) besteht aus 20 emblemhaften Modellen eines White Cube, die zu einem Haufen in einer Ecke der Galerie drapiert wurden.¹²¹

Bei der Arbeit *Elevated Gallery/Powerless Structures, Fig. 146* (Abb. 25) hing das Modell einer Galerie an der Decke der Ausstellungshalle des staatlichen Kopenhagener Kunstmuseums. Das Modell wurde durch zwei riesige schwarze Luftballone an der Decke gehalten.¹²² Es hatte keinen Boden und keine Decke, insofern erfüllte es die ursprüngliche Funktion des Einschließens nicht. Das Publikum konnte unter dem Modell durchschreiten. Es entzog sich einer Zuordnung zu einem Umraum. Die Grenzen des Werkes sind fließend, es ist sowohl Architektur als auch Objekt. Damit kann man die Arbeit als Kritik an Gattungsgrenzen, wie sie die Kunstgeschichte gerne zieht, verstehen. *Elevated Gallery* animiert zu einer Aktion, die aber nicht durchgeführt werden kann. Man wird eingeladen, aber die Erwartungen, die man an eine Galerie stellt, werden nicht erfüllt. Die Arbeit kreiert eine schwierige Situation, da sich *Elevated Gallery* nicht auf oben oder unten, nicht auf drinnen oder draußen, nicht auf statisch oder bewegt festlegt. Sie verschleiert den Übergang zwischen dem aktuellen Raum und dem Raum des Kunstwerkes, zwischen dem, was existiert, und der Intervention. Dieser Zwiespalt existiert in vielen Arbeiten von E & D, die verschiedene Funktionen haben, die sie dann doch nicht erfüllen, und gleichzeitig auch ästhetisch sind. Alles, was wir für natürlich halten und nicht hinterfragen, wird aus dem Gleichgewicht gebracht. Torp sieht *Elevated Gallery* als einen melancholischen, humorvollen Kommentar zum aufgeblähten Kunstbetrieb, in dem die kommerziellen Galerien und Museen SchauspielerInnen sind – ein „kannibalischer Zirkus“.¹²³

In der Installation *MUSEUM/Powerless Structures, Fig. 345* (Abb. 26) wurde ein imaginäres Museumsgebäude kopfüber an der Decke der Galerie installiert. Die BesucherInnen betraten somit den Ausstellungsraum „von oben“.¹²⁴ Hier wird die Wahrnehmung und Differenz der Verhaltenscodes, die durch die Institutionen erlassen werden, aufgelöst. Dieses Museum ist ein „Skandal“, es lässt die Besuchenden draußen

¹²¹ Ebd. (Galeria Helga de Alvear, Madrid, 2002)

¹²² Ebd., S. 296 („A Space Defined by its own Accessibility“ Staatliches Kunstmuseum Kopenhagen 2001 + Hamburger Bahnhof, Berlin, 2003)

¹²³ Vgl. Torp, 2001, S. 28ff.

¹²⁴ Vgl. Stüler, 2008, S. 300 (Sala Montcada de la Fundacio la Caixa, Barcelona)

stehen und führt ihnen nur noch die Idee eines Museums vor Augen. Das Verhältnis von Realität und Modell wird befragt; nicht um die Prinzipien zu untergraben, die das Museum aufbaut, sondern um eine neue, eigene Situation zu kreieren, die unsere Erwartungen vorführt und als „nicht unschuldig“ outet.¹²⁵

In einer Ausstellung in Kopenhagen zeigten E & D *Tilted/Powerless Structures, Fig. 150* (Abb. 27). Hier war der White Cube nur mehr durch ein Stück Wand mit Durchgang, das am Boden lag, angedeutet.¹²⁶ Auch diese Arbeit ist im Grenzbereich zwischen Architektur und Objekt angesiedelt. Sie scheint Teil eines Originalraumes zu sein – die Ecke eines Raumes, eine Wand mit einer offenen Tür. Bei diesem perfekten weißen Objekt handelt es sich jedoch um keine Ruine, sondern mehr um ein Designobjekt. Durch ein Notausgangzeichen signalisiert es die Autorität eines Ausstellungsraumes, nur hat *Tilted* nicht dieselbe Funktion wie dieser. Die Wand unterstützt gar nichts; nein, die Wand erschwert sogar den Weg zum tatsächlichen Notausgang. „Ein Unfall der nervt.“¹²⁷ So wird das Publikum fast in ein Ritual der Bestrafung einbezogen. Es wird zum Bestandteil des Kunstwerkes, weil es vor eine alltägliche Struktur gestellt wird, die ihm vertraut ist, und andererseits wird es in eine nicht handelnde Position gedrängt.¹²⁸

E & D fragen allerdings nicht nach der Funktion oder der architektonischen Qualität des Raumes, sondern nach dessen Zugänglichkeit. Von ihrer Ästhetik und Form entsprechen die unterschiedlichen derart produzierten Räume der puristischen, funktionalen, logischen, modernen Architektur. Ihre Funktion jedoch entspricht nicht der Erwartung; die Räume funktionieren also nicht der Gewohnheit entsprechend, sondern eröffnen die Möglichkeit, vorgefertigte Konventionen zu überdenken. Die Künstler arbeiten mit Versatzstücken des realen Raumes, welche sie so inszenieren, dass dem Raum die „Wahrheit“ abgesprochen wird.¹²⁹

2.1.3 Infiltration des White Cube

Der Begriff *Infiltration* wurde von Felix Gonzalez-Torres geprägt. Es handelt sich hierbei um eine künstlerische Strategie, die als eine Art Virus in das System Kunst neue

¹²⁵ Vgl. Chus, 2002

¹²⁶ Vgl. Stüler, 2008, S. 296 („A Space Defined by its own Accessibility“ staatliches Kunstmuseum Kopenhagen 2001)

¹²⁷ Vgl. Torp, 2001, S. 33

¹²⁸ Vgl. Brüderlin, 1996, S. 158ff.

¹²⁹ Vgl. Torp, 2001, S. 40ff.

Systeme einbringt. Für Gonzalez-Torres heißt dies, die Medien und Mittel eines gesellschaftlichen Systems zu nutzen und dessen Brüche und Öffnungen aufzuzeigen. In diesem Kapitel wird Infiltration im Sinne einer Sexualisierung des White Cube verstanden. Der White Cube stellt für E & D eine Artikulation von Macht und Männlichkeit dar, die sich in einem minimalistischen Formenvokabular manifestiert. Dieses Formenvokabular infiltrieren sie in zahlreichen Arbeiten mit Elementen der homosexuellen Szene.¹³⁰ E & D sehen sich selbst aber nicht in der Tradition von Felix Gonzalez-Torres, sondern vielmehr als Teil der alten Schule konzeptueller arbeitender KünstlerInnen, die mehr mit starken, fast aggressiven Gesten arbeiteten. An Gonzalez-Torres interessiert sie vielmehr, wie er sich die Sprache der *Minimal-Art* aneignete und mit homosexuellen Themen anreicherte. Gonzalez-Torres wandelte den Macho-Gestus der *Minimal-Art* zu einer sehr poetischen Konzeption von Kunst. Für E & D ermöglichte Gonzalez-Torres mit dieser Aneignung, Teile des konventionellen Ausstellungsbetriebs zu infiltrieren und Teil des Mainstream zu werden. Heute sehen sie allerdings nicht mehr die Notwendigkeit der Infiltration im Sinne von Felix Gonzalez-Torres, da sie als homosexuelle Künstler nicht mehr von der Kunstwelt ausgeschlossen sind.¹³¹

Martha Rosler glaubte Anfang der 1990er Jahre, dass Randgruppen nur in den Kunstbetrieb aufgenommen werden, um den Multikulturalismus – wie auch in der Mode – voranzutreiben. Sie warnte vor der Möglichkeit, dass der Multikulturalismus nur eine kurze Modeerscheinung sein könnte und dass KünstlerInnen aus Randgruppen, aber auch politische Kunst nur eine marginale Verschiebung der weißen Machtstruktur darstellen könnten.¹³² Es ist zu bedenken, dass E & D trotz allem einer marginalisierten Gruppe angehören, die außerhalb einer westlichen Großstadt wenige Möglichkeiten hätte. Im urbanen Raum ist es ihnen möglich, einer *Community* anzugehören und diese in einer Relation zu zahlreichen anderen *Communities* zu verorten und zu behaupten. Das heißt, der urbane Raum, in dem die Künstler situiert sind und in dem ihre Kunst entsteht, spielt eine große Rolle für ihre Position innerhalb und außerhalb des Kunstbetriebs.¹³³

¹³⁰ Vgl. Schlüter, 2008, S. 110f.

¹³¹ Vgl. Hoffmann, 2003, S. 26–29

¹³² Vgl. Schöllhammer, 1999

¹³³ Vgl. Möntmann, 2002, S. 138

Wichtig bei dem Konzept der Infiltration ist nicht, zu glauben eine Position außerhalb einnehmen zu können, sondern Veränderungen innerhalb der Institution hervorzurufen. 1998 stellten E & D im Marselisborg Forest, einem Park in Dänemark, einen *White Cubic Space*, den sogenannten *Cruising Pavilion/ Powerless Structures*, **Fig. 55** (Abb. 28–31), auf.¹³⁴ Es handelte sich dabei um einen 16 m² großen Kubus in der Ästhetik der *Minimal-Art*.¹³⁵ Der Pavillon mit kleinem Eingang mit Oberlichte wies eine für *Darkrooms*¹³⁶ charakteristische labyrinthartige Innenarchitektur auf, war ausgestattet mit einer Bank aus Kirschholz und sog. *Glory Holes*, kleinen Öffnungen, die visuelle wie physiologische Kommunikation erlaubten.¹³⁷ Tagsüber wurde der Pavillon als Picknick-Platz genutzt, in der Nacht wurde er zum *Darkroom* der *schwulen Szene*.¹³⁸ Gerade bei dieser Arbeit benutzten sie die Macht, die ihnen das Feld der Kunst gibt, um den nicht gesetzmäßigen *Cruisern* einen Ort zu bieten, an dem ihre Handlungen auf einmal legal werden. Sie nutzten das System, das sie aufdecken; genau der Umstand, dass der Kunstraum des White Cube nicht neutral ist, macht es möglich, sich diesen öffentlichen Ort anzueignen. Als dieses Kunstprojekt allerdings nach Rotterdam kommen sollte, wurde es behördlich verboten.¹³⁹

Da E & D eher von einer Transformation als von Infiltration sprechen, kann der Pavillon als Transformation eines als öffentlich codierten Ortes in einen performativen Raum, der immer wieder neu besetzt wurde, gesehen werden. Handlungen fanden gleichzeitig real und inszeniert statt. Im Rückgriff auf Foucaults Analyse von Machtstrukturen werfen E & D die Frage auf, wie Raum durch körperliche Handlungen sowohl produziert als auch angeeignet wird und auf welche Weise sich dabei politische Machtverhältnisse materialisieren.¹⁴⁰ Ihre Generation hat andere Probleme als die homosexuellen KünstlerInnen vor ihnen. Ihnen geht es darum, mit Klischees und Diskriminierung aufzuräumen – auch mit positiven.¹⁴¹

Die Auseinandersetzung mit homosexueller Subkultur verschränkt mit der Ästhetik der *Minimal-Art* ist auch charakteristisch für den amerikanischen Künstler Tom Burr. Es

¹³⁴ Vgl. Stüler, 2008, S. 290 (Ausführung mit Hilfe der Galerie Nicolai Wallner)

¹³⁵ Vgl. Hantelmann, 2003, S. 48

¹³⁶ Spärlichst beleuchteter Raum für Sexualkontakte (fast ausschließlich zwischen homosexuellen Männern) in einem einschlägigen Lokal.

¹³⁷ Vgl. Stüler, 2008, S. 290

¹³⁸ Vgl. Hantelmann, 2003, S. 48

¹³⁹ Vgl. Schlüter, 2008, S. 127

¹⁴⁰ Vgl. Hantelmann, 2003, S. 48

¹⁴¹ Vgl. Fusco, 2002, S. 36ff.

gilt, längst erstarrte Kunsträume aufzubrechen, indem Orte des Alltags und der Subkultur in einem musealen Kontext inszeniert werden, um so mit Ironie und Nachdruck eine puritanische Restriktionspolitik des Vertuschens und Verschweigens offenzulegen.¹⁴² Wie E & D setzt sich Burr mit lokalpolitischen Entwicklungen im Umgang mit Subkultur auseinander und transformiert sie in Ausstellungen. Es gilt zu hinterfragen, welche Veränderungen öffentliche Orte durch ihre jeweilige Benutzung erfahren. Bei der Arbeit *An American Garden* (Abb. 32) handelt es sich um eine Miniaturkonstruktion von *The Ramble*, einem Areal im Central Park, New York. *The Ramble* wird, durch seine geschützte Lage und seinen günstigen Baumbewuchs, gleichermaßen von Cruisern wie von VogelbeobachterInnen geschätzt. Die Nachbildung ließ Burr 1993 im Park Sonsbeek im niederländischen Arnheim errichten. Öffentliche Treffpunkte dieser Art sind auch beliebte Orte für Drogenhandel und Gewalt, und daher werden Homosexuelle sehr leicht kriminalisiert. Orte wie *The Ramble* werden stigmatisiert und durch Gesetze verboten. Dadurch, dass KünstlerInnen wie Burr oder E & D Orte der Subkultur in den Kontext einer öffentlichen Kunstaussstellung bringen, fragen sie nach deren Konstruktion von Bedeutung und Identität. Indem sie sich bewusst bestehender künstlerischer Zeichensysteme bedienen, wollen sie spezifische Verwendungsweisen aufbrechen und mit neuen Bedeutungsebenen und Referenzen neu kontextualisieren. Sie übernehmen somit etwas, was Homosexuelle schon immer gemacht haben: sich bestimmter Verhaltensweisen zu bedienen, unverdächtige Muster und Codes zu verstehen,¹⁴³ um manche konservativen Mächte hinters Licht zu führen.

Um sich einer fixen Zuschreibung zu entziehen und diesen Schein an die Spitze zu treiben, gehen E & D in den Arbeiten *Twelve Hours of White Paint/ Powerless Structures Fig. 15*, *Powerless Structures, Fig. 44*, *Zwischen anderen Ereignissen*¹⁴⁴, *Powerless Structures, Fig. 144* und *Taking Place*¹⁴⁵ der, von der Norm als männlich verstandenen, Tätigkeit des Malers und Anstreichers nach.

In der Performance *Twelve Hours of White Paint/ Powerless Structures, Fig. 15* (Abb. 33) strichen sie am Tag der Eröffnung die Wände der dänischen Galerie Tommy Lund

¹⁴² Vgl. Burr

¹⁴³ Vgl. Scepanski, 2008

¹⁴⁴ Vgl. Stüler, 2008, S. 294

¹⁴⁵ Vgl. Stüler, 2008, S. 296 (Es gibt separat eine Fotodokumentation als eigenständige Arbeit in einer Edition von 10 + 2)

von Mittag bis Mitternacht mit weißer Farbe.¹⁴⁶ Sie malten einen typischen Ausstellungsraum zwölf Stunden lang mit 160 Liter weißer Farbe aus. Nach jeder Schicht, die sie auftrugen, wuschen sie die Farbe mit einer Wasserdruckpistole wieder ab.¹⁴⁷ Nach der Eröffnung herrschte vollständiges Chaos, das dennoch sehr „schön“ anmutete.¹⁴⁸

In der Ausstellung „Junge Szene“ in der Wiener Secession 1998 (Abb. 34) und im Kunsternes Hus in Oslo 1999 standen E & D in einem Glaskubus, in dem sie ebenfalls während der Ausstellungseröffnung immer wieder eine Farbschicht auftrugen, um sie gleich wieder mit einer Wasserdruckpistole abzuwaschen.¹⁴⁹ Nach der Eröffnung blieb ein halb weißer, halb transparenter Glaskubus als skulpturale Paraphrase des Hauptraums der Secession stehen. Im Katalog zur Ausstellung wurde ihre Intervention am White Cube mit den Strategien von Hackern verglichen, die die Schwächen des Systems mit seinen eigenen Mitteln aufdecken. Im Text wird die Secession als autoritäre Kunsteinrichtung bezeichnet, die E & D mit ihren eigenen Mitteln herausfordert. Bezeichnenderweise war die Secession der erste White Cube der Kunstgeschichte.¹⁵⁰

Die Arbeit *Powerless Structures, Fig. 144* (Abb. 35) ist eine Abwandlung der Arbeit in der Secession. Hier teilten sie den Ausstellungsraum durch eine Glaswand in zwei Hälften und malten die Glaswand auf der einen Seite immer wieder mit weißer Farbe an, nachdem sie nach jeder Schicht die Farbe wieder abwuschen.¹⁵¹

Die Arbeiten *Zwischen anderen Ereignissen* (Abb. 69-71) und *Taking Place* (Abb. 13-16) unterscheiden sich insofern, als sie nicht von den Künstlern selbst ausgeführt, sondern Arbeiter dafür engagiert wurden. Diese beiden Arbeiten in anderen Kapiteln noch besprochen.

Es gilt nicht Gefahr zu laufen, auf eine homosexuelle Identität reduziert zu werden. In den Arbeiten werden Gesten, die als maskulin verstanden werden, auf die Bühne

¹⁴⁶ Vgl. Schlüter, 2008, S. 112

¹⁴⁷ Vgl. Stüler, 2008, S. 289 (Galerie Tommy Lund, Odense, 1997; Muestra de Performance Internacional, Mexico City, 1997, Fotodokumentation als eigenständige Arbeit in einer Auflage von 5+2)

¹⁴⁸ Vgl. Displayer 02

¹⁴⁹ Vgl. Stüler, 2008, S. 290 („Powerless Structures, Fig. 44“, von der Performance in den Ausstellungen „Junge Szene“ und „Carnegie Art Award“ existieren Fotodokumentationen als eigenständige Arbeit in einer Edition von 5+2)

¹⁵⁰ Vgl. Wiener Secession, 1998

¹⁵¹ Vgl. Stüler, 2008, S. 295 („Century of Innocence – The History of the White Monochrome“, Rooseum, Malmö, 2000)

gebracht. Dabei wird vermieden Klischees à la „Schwule sind künstlerisch begabt“, „Schwule haben ein interessantes Leben“, „Schwule haben einen guten Geschmack und sind finanziell gut gestellt“ zu bedienen. Um sich nicht in die Reihe der homosexuellen Kultur zu stellen, die selbst dieses Aschenputtel-Märchenbild verbreitet. Es soll bewusst gemacht werden, dass weltweit Millionen von Homosexuellen in Armenvierteln leben, schlechte Ausbildungen bekommen u. a. m. Wie E & D im Interview mit Coco Fusco sagen, ist es ihnen wichtig, mit Minimalismus zu spielen, seine reduktiven Strategien zu verkehren und durch Schichten mit Darstellungscharakter wieder aufzuladen. Es geht dabei darum zu zeigen, dass jede Ästhetik potentiell homosexuell sein kann.¹⁵² Im Sinne einer *queeren* Aneignung wird ein negativ besetztes Phänomen ins Positive verkehrt.¹⁵³

Exkurs: Queer

Der zentrale Gedanke Foucaults, dass Sexualität keine persönliche Eigenschaft ist, war zentral für die Entwicklung der *Lesben- und Schwulentheorien*, wie auch später für die *Queer Theory* und prägte E & D maßgeblich.¹⁵⁴

In Foucaults Werk *Sexualität und Wahrheit* wird das unterschiedliche sexuelle Begehren nicht als ein natürliches/biologisches gesehen, sondern als eines, das sich über historische, spezifische Sozialpraktiken konstituieren lässt.¹⁵⁵ Foucault meint, dass man der Macht gehorcht, hängt damit zusammen, dass sie nicht so sehr in der Funktion der Unterdrückung besteht, sondern vielmehr ein produktives Netz (*Dispositiv*) aus Institutionen, Diskursen und Praktiken darstellt. Demgemäß sollte der Diskurs nicht für oder gegen etwas sein, sondern dauerhaft und produktiv für etwas eintreten. Judith Butler arbeitete die These Foucaults über das Wirken der Macht und des Widerstandes in ihrem vielzitierten Buch *Das Unbehagen der Geschlechter* aus und zeigte damit, dass auch die marginalen Identitäten einen Anteil an Identifikationsregimen haben, obwohl sie eigentlich dagegen ankämpfen. Geschlechteridentität dient daher nicht weiter als natürlicher Ausgangspunkt für Solidarität, an der sich der lesbische Feminismus und die Homo-Emanzipation festhalten. Vielmehr erklärt Butler Heterosexuelle, die sich als „natürlich“ ausgeben, als diskursives Produkt. So wird Geschlecht im Sinne Foucaults

¹⁵² Vgl. Fusco, 2002, S. 53 und S. 60

¹⁵³ Vgl. Butler, 2000, S. 167–171

¹⁵⁴ Vgl. Jagose, 2001, S. 103

¹⁵⁵ Vgl. Foucault, 1978

diskursiver Strategie zu einer andauernden diskursiven Praxis.¹⁵⁶ *Queer* kommt aus dem angloamerikanischen Raum und bedeutet „sonderbar“, „verdächtig“, „verschoben“. Es wurde lange Zeit umgangssprachlich im negativen Sinne für die Bezeichnung von Homosexuellen, *Tunten* u. a. m. verwendet, bis es dann in den 1990ern von der Lesben-, Schwulen-, Bisexuellen- und Transgender-Bewegung aufgegriffen und umgedeutet wurde, um sich damit gegen die heterosexuelle Hegemonie zu stellen.¹⁵⁷ *Queer* steht für den Versuch, Identitätskategorien zu negieren und auch Kategorien wie schwul und lesbisch in Frage zu stellen, und beansprucht für sich, anders zu sein als Lesbian and Gay Studies.¹⁵⁸ Es geht nicht nur um die Rechte einer Minderheit, es geht auch um eine ständige Reflexion gesellschaftlicher Ausschluss- bzw. Normalisierungsmechanismen, sowohl innerhalb der eigenen Subkultur als auch der gesamten Gesellschaft.¹⁵⁹ Mithilfe politischer Solidarität und nicht auf Grund einer Identität versucht die queere Politik gegen die Herrschaft des „Normalen“ anzutreten.¹⁶⁰

So wurde der Fokus von Identitäts- und Minderheitenpolitik verschoben, die neue Forderung war eine Entprivilegierung und Destabilisierung von Heterosexualität und Zweigeschlechtlichkeit. Das Motto des queeren Aktivismus hieß „We´re here, we´re queer, get used to us“; sie agierten öffentlichkeitswirksam. Kennzeichen waren basisdemokratische Aktionen zivilen Ungehorsams.¹⁶¹

Gerade im White Cube wird die Sterilität der weißen Wand (des Normalen) überzeichnet, indem E & D laut Brüderlin die scheinbar neutrale Oberfläche des Raumes in eine hochsensible geschlechtliche „Raum-Haut“ umpolen.¹⁶² Durch den sinnlosen Gebrauch der weißen Farbe wird die Neutralität völlig ad absurdum geführt.¹⁶³ Ebenso eigneten sie sich Methoden der feministischen Künstlerinnen der 1970er Jahre an. Sie gehen sog. „Frauentätigkeiten“ nach, um ihre „weibliche Seite“ hervorzukehren,¹⁶⁴ um eine Aufhebung kategorischer Zuschreibungen voranzutreiben.

¹⁵⁶ Vgl. Jagose, 2001, S. 104ff.

¹⁵⁷ Vgl. Rauchut, 2008, S. 7

¹⁵⁸ Vgl. Krejs, 2005, S. 50

¹⁵⁹ Vgl. Klapeer, 2007, S. 80

¹⁶⁰ Vgl. Genschel, 2001, S. 12

¹⁶¹ Vgl. Klapeer, 2007, S. 29f.

¹⁶² Vgl. Brüderlin, 2002, S. 77ff.

¹⁶³ Vgl. Beitin, 2011, S. 53f.

¹⁶⁴ Vgl. Fusco, 2002, S. 60

Untitled (Abb. 36) war eine Performance, die sie von 1996 bis ins Jahr 2006 immer wieder aufführten. In dieser Performance hatten beide einen selbstgestrickten Rock an, den sie sich gegenseitig auftrennten.¹⁶⁵ Eine Abwandlung dieser Performance führten sie 1996 im ICA in London in der Ausstellung *The April Sessions* auf. In dieser Performance strickten und trennten die Künstler ein 100 m langes weißes Strickkleid auf.¹⁶⁶ Eine ganz ähnliche Version wurde 1998 im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris aufgeführt, nur dass sie bei *Powerless Structures, Fig. 22* (Abb. 37) den Faden von einem Wollknäuel mit 2 m Durchmesser abwickelten.¹⁶⁷

In einem repräsentativen Rahmen wird hier etwas „Wertloses“ zu etwas „Wertvollem“ transformiert.¹⁶⁸

Die Arbeit *The Incidental Self, Fig. 1 4* (Abb. 38–42) besteht aus privaten Fotos, die in weißen Kunstlederrahmen auf weißen Regalen aufgestellt wurden. Sie wurde in den Gängen des Ausstellungsortes flexibel installiert.¹⁶⁹ Die dort präsentierten Fotos aus ihrer Kindheit und ihrem homosexuellen Umfeld zeigen nicht nur auf, dass die unterschiedlichen Sexualitäten in der Geschichte unakzeptiert blieben, sondern auch, dass die Geschlechterrollen eigentlich ein nicht definiertes, großes, facettenreiches Feld sind. Die Arbeit entspricht nicht der normativen Geschichtsschreibung, es wird eine persönliche Geschichte über Rollenbilder und sexuelle Normen hinweg erzählt. Gefühle spielen normalerweise in der Geschichtsschreibung keine Rolle, aber hier geht es nicht nur um Wissen, sondern auch um Gefühl. Die Fotos stellen eine Alternative zu den heteronormativen Familienfotoalben dar. Die Regale sind überladen. Sie überzeichnen damit die glücklichen Fotowände der *Nuclear Family*; im Zentrum steht das sich selbst gratulierende, konfliktfreie Bild, das diese von sich selbst „zeichnet“. Die Fotos folgen keinem narrativen Lebensablauf, sondern inszenieren eine andere, „queere“ Zeitlichkeit.¹⁷⁰

Benedict Anderson meint in seinem Buch *Imagined Communities*, dass das Museum, indem es eine nationale Geschichte produziert, retroaktiv den Ursprung und das

¹⁶⁵ Vgl. Stüler, 2008, S. 288 (Ausstellung „One Night Stand“, Kunsternes Hus, Oslo, 2006 + an vielen anderen Orten, wie z. B. in einer öffentlichen Toilette in Kopenhagen, einem Umkleideraum eines Fußballclubs in Helsinki oder der Herrentoilette im Kulturhuset in Stockholm)

¹⁶⁶ Ebd., (*Untitled*), S. 288

¹⁶⁷ Ebd., S. 290

¹⁶⁸ Vgl. Fusco, 2002, S. 60

¹⁶⁹ Vgl. Stüler, 2008, S. 308

¹⁷⁰ Vgl. Rowley, Wolthers, 2009, S. 9–23

Fundament der Nation schafft. Gerade der Ort des Museums spielt eine große Rolle in der Herausbildung kolonialer Nationalstaaten (oder anderer Zuschreibungen). Dies stellt seiner Meinung nach die Hauptaufgabe des Museums dar. Vor allem die erste Generation der Institutionskritik beschäftigte sich mit der „autoritären Legitimation“ des Nationalstaats durch die kulturellen Institutionen, mittels „Konstruktion einer Geschichte, eines Erbes, eines Patrimoniums, eines Kanons usw.“.¹⁷¹

2.1.4 Deterritorialisierung des White Cube

In diesem Kapitel erscheinen physische oder territoriale Begrenzungen des Raumes, wie sie z. B. durch Architektur und Landesgrenzen vorgenommen werden, als „formale Bedingung“. Die Architektur dient dazu, thematische Räume herauszubilden, da, wie bereits Henri Lefebvre bemerkte, Raum und Raumpolitik Gesellschaftsbeziehungen widerspiegeln und auf diese wirken. Daher ist Raum auch eine erstrebenswerte (Mangel-)Ware geworden.¹⁷²

Gerade der White Cube, der sich überall auf unserem Globus als gleich erweist, birgt die Möglichkeit und Notwendigkeit, den Ausstellungsraum im Sinn einer nicht-hegemonialen Neudefinition zu nutzen. Wenn man das Motiv der Station nimmt, wo der Ausstellungsraum zur Kontaktzone wird, zu einer Art *Working Station*, in welche vor Ort Informationen gespeist werden, wodurch eine politische Praxis im kulturellen Raum verortet wird, kann man diesen Effekt als *Deterritorialisierung des White Cube* bezeichnen.¹⁷³

Gilles Deleuze und Félix Guattari entwickelten die Idee, dass einige Staaten gleichzeitig existieren und gemeinsam eine instabile Zone bilden. Sie beschreiben diese Staaten als *nomadisch* und *essentiell mobil*. E & Ds Arbeiten zeigen eine gewisse Labilität – eine Situation, in welcher die Kombination und Referenz unterschiedlicher Systeme zur gleichen Zeit präsent sind, womit sie ein offenes Feld für neue Erfahrungen und Bedeutungen erzeugen.¹⁷⁴ Bei der Deterritorialisierung geht es darum, Einteilungen aufzubrechen und nicht so sehr um das Aufdecken der Kontrolle der progressiven Organe einer Institution; vielmehr geht es um das Aufdecken ihrer beschränkten Zugänge.

¹⁷¹ Vgl. Steyerl, nach Anderson, 2006

¹⁷² Vgl. Möntmann, 2002, S. 15

¹⁷³ Ebd., S. 126

¹⁷⁴ Vgl. Torp, 2001, S. 31

Wie bereits in Kapitel *Architektonische Eingriffe* (Kapitel 2.1.1) besprochen ließen E & D in *Spaced Out* (Abb. 11+12) die Wände des Portikus in Frankfurt am Main abreißen und öffneten somit den Ausstellungsraum zum Park hin.¹⁷⁵ Hier wurden die physischen Grenzen niedergerissen, um den Raum nach allen Seiten für alle Menschen, Tiere und Pflanzen gleichermaßen zu öffnen.

Durch den Ortswechsel relativiert sich die eigene Kultur. Diesem neuen Raum nähern sich die Künstler durch das sog. *Mapping*. Es geht gerade nicht um eine Festigung bestehender Orte, sondern im Gegenteil um eine grundlegende Strategie zur Neubestimmung einer dynamischen, ortsbezogenen Kunst der 1990er Jahre.¹⁷⁶

„In der Aneinanderkettung der Orte, welche die Nomaden als Stationen aufsuchen, werden Grenzen negiert und nationale Territorien geschnitten. Insofern besitzen die Nomaden eine eigene Geographie, die sich über eine nationale Kartographie hinwegsetzt.“¹⁷⁷

Bishop sieht im nomadischen Umherziehen der Künstler nichts Selbstreflexives, sondern meint vielmehr, dass sie mit ihrem allgegenwärtigen Umherziehen nur das dominante ökonomische Modell der Globalisierung reproduzieren.¹⁷⁸ Auch Miwon Kwon, die im nomadischen Prinzip, wie im folgenden Kapitel 2.2. beschrieben wird, eine Entwicklung der ortsspezifischen Praxen sieht, beurteilt dies ähnlich. Sie sieht darin ebenfalls die zeitgenössischen Kapitalflüsse und Machtwege widergespiegelt.¹⁷⁹ Für Miwon, die laut Möntmann nur auf der Objektebene argumentiert, wäre der persönliche Rückzug der KünstlerInnen aus dem reproduzierenden kapitalistischen Dienstleistungssystem die einzig wahre Kritik und Konsequenz aus den *Site-Specific*-Praktiken, in denen es um einen Rückzug der Ware geht.¹⁸⁰ Im folgenden Kapitel wird näher darauf eingegangen.

Auch in *Taking Place* (Abb. 13–16, vgl. Kapitel 2.1.1) brachen E & D die Grenzen physisch auf und nutzten den Ausstellungsraum für die Präsentation von Bauarbeiten. Schuttteile dieser Arbeit wurden ein Jahr später in Containern nach Korea verschifft. Dort wurde der Schutthaufen vor dem Gelände der vierten Gwangju Biennale in

¹⁷⁵ Vgl. Volz, 2003, S. 8

¹⁷⁶ Vgl. Möntmann, 2002, S. 155

¹⁷⁷ Möntmann, 2002, S. 155

¹⁷⁸ Vgl. Bishop, 2004, S. 51ff.

¹⁷⁹ Vgl. Kwon, 1997, S. 85ff.

¹⁸⁰ Vgl. Möntmann, 2002, S. 154

Südkorea abgeladen (Abb. 17).¹⁸¹ Hier reproduzieren sie globalisierte Vorgänge ganz drastisch. Der Müll, der in den sog. *entwickelten Ländern* entsteht, wird in die sog. *unterentwickelten Länder* verfrachtet. Hier wird aufgezeigt, dass eine Entgrenzung nicht immer positiv verstanden werden kann.

Doch bei der Idee der Deterritorialisierung geht es mehr darum, neue Identitäten und Geschichten zu erzeugen, und nicht darum, vorgegebene Wahrheiten zu reproduzieren. Insofern hat die Deterritorialisierung von Orten eine befreiende Wirkung. Es ergibt sich die Möglichkeit, multiple Identitäten, Bindungen und Bedeutungen, die nicht auf normativer Konformität beruhen, zu erzeugen. Das ist insofern wichtig, als Orte nach wie vor sehr stark das Gefühl von Identität vermitteln.¹⁸²

Vor allem der Ort der Herkunft hat großen Anteil daran am Identitätsregime.

In der Arbeit *Home is the Place you left* (2008) (Abb. 43–47) befassen sich E & D damit, was Heimat ist oder sein soll, wie sie einen ausmacht und wie leicht oder schwer man diese hinter sich lassen kann. Der Titel der Ausstellung im Trondheimer Kunstmuseum stammt aus einem Gedicht, das Michael Elmgreen im Alter von 19 Jahren geschrieben hat – bevor er überhaupt begann, Kunst zu machen. Das Gedicht handelt von jugendlicher Heimatlosigkeit, psychischem und emotionalem Alleingelassensein, nachdem man das erste Mal über Dogmen nachgedacht hat. Heimat wird normativ mit Familie, dem lokalen Kontext und der Nationalität gleichgesetzt. Diese vorbestimmten Strukturen, die man nicht beeinflussen kann, stimmen meist nicht mit den individuellen Persönlichkeiten überein. Aber das Kreieren eines Selbstbildes ist ein langwieriger Prozess, und man fällt immer wieder auf prägende Einflüsse wie Erziehung, Nationalstaat, Sprache u. a. m. zurück.¹⁸³

Dies bringt das zur Ausstellung produzierte T-Shirt mit Witz zum Ausdruck. Auf diesem sieht man eine gezeichnete Weinbergschnecke und darunter steht „Home is the Place you left“.

Die Suche nach einer Heimat, nach etwas, zu dem man gehört, das einem Sicherheit bietet, soziale Integration ermöglicht, bestimmt die meisten Individuen. Es scheint ein menschliche Anliegen zu sein, sich in einen Kontext einzufügen, der unsere Identität bildet, wodurch eine Art Sicherheit vermittelt wird; eine Basisstation, von der aus man

¹⁸¹ Vgl. Stüler, 2008, S. 296 (Taking Place, too, 2002, „P_A_U_S_E“, 4th Gwangju Biennale, Korea)

¹⁸² Vgl. Kwon, 1997

¹⁸³ Vgl. Elmgreen & Dragset, 2008, S. 3

agieren kann. Und auch wenn man Strukturen hinter sich gelassen hat, geht es darum, eine neue Heimat zu finden, den Kontext auszutauschen. Zu der Ausstellung erschien eine Publikation, in der FreundInnen und Bekannte des Künstlerduos ihre persönlichen Vorstellungen von Heimat festhielten.¹⁸⁴ Die Publikation verhält sich konträr zu der dazugehörigen Ausstellung *Home Is The Place you left*, in welcher kein intimes Verständnis von Zu Hause zur Schau gestellt wurde. An der Fassade des Trondheimer Kunstmuseums wurde ein großes Plakat mit der Aufschrift „Key under the doormat“ (Abb. 43) angebracht, was auch tatsächlich den Tatsachen entsprach. Beim Eintreten gelangte man in einen schmalen, sterilen Hotelgang, in dem man den anderen Betrachtenden sozial distanziert, wie es in internationalen Hotels üblich ist, begegnete. An jeder Tür hing ein Schild mit der Aufschrift „Do not disturb“ (Abb. 44). Man wusste nicht, was sich hinter den Türen abspielte, der einzige Hinweis war ein Tablett vor einer der Türen, auf welchem sich zwei Kaffeetassen, eine Tube Gleitgel und ein Handtuch mit leicht braunen Flecken befanden. Diese Utensilien ließen auf sexuelle Praktiken schließen, die eigentlich meist nicht öffentlich gemacht werden. Doch die Anonymität des Hotels lässt gewisse Freiheiten zu. Ging man weiter, traf man auf die Arbeit *Modern Moses* – ein lebensecht wirkendes Baby aus Silikon (Abb. 45) in einer Tragetasche vor einem Bankautomat. Im nächsten Raum befanden sich Arbeiten aus der Serie *Powerless Structures*: ein Stockbett (Abb. 47), dessen oberes Bett von oben nach unten gewendet war, eine goldene Statue – das Zimmermädchen *Rosa* (Abb. 48), ein Kamin, vor dem eine zerbrochene Vase lag, ein verbeulter Heizkörper und Türen, die mit einer handelsüblichen Sicherheitskette miteinander verbunden waren.¹⁸⁵

Eine raumgreifende Installation, deren Interieur auf den ersten Blick einem luxuriösen, gesitteten Heim entspricht, doch sich dann als nicht funktional, verquer herausstellt.

Die Arbeit macht deutlich, vor welchen Herausforderungen der globalisierte Mensch steht. Einerseits gilt es, nationalstaatliche und regionale Prägungen zu hinterfragen, andererseits soll man nicht Gefahr laufen, sich in einer globalisierten, kapitalistischen, gleichgeschalteten Architektur zu verlieren (auf welche im nächsten Kapitel noch näher eingegangen wird).

Georg Schöllhammer fragt, was das heißen soll, wenn ein Ort „identitätsmäßig aufgeladen“ ist. Dies fällt heute immer weniger mit den aktuellen Lebensräumen

¹⁸⁴ Elmgreen & Dragset, 2008, S. 3

¹⁸⁵ Vgl. Whitehot, 2008

zusammen. Lokalität entsteht nicht nur durch ökonomische und ökologische Gegebenheiten, sondern durch soziale Beziehungen und im Kontrast mit anderen Nachbarschaften. Das „Lokale“, die „Heimat“, erhält immer mehr virtuellen Charakter. So argumentiert Schöllhammer mit dem Kulturwissenschaftler Arjun Appadurai, dass kreative Prozesse imaginierte Welten als Untersuchungsrahmen haben sollten, da der Kunstmarkt viel zu stark die Interessen seiner metropolitanen Zentren bedient.¹⁸⁶

Einer stärker physischen, historischen Auseinandersetzung stellt sich der Künstler Christian Philipp Müller. Vor allem im Falle des Beitrags von Müller für die 45. Biennale in Venedig (Abb. 48–50) ist es naheliegend, sich mit nationalstaatlichen Zuschreibungen zu befassen, da hier im kleinen Rahmen der Giardinis eine Reproduktion nationalstaatlicher Gefüge mit zeitgenössischer Kunst vorangetrieben wird.

Den österreichischen Biennale-Beitrag von 1993 kuratierte Peter Weibel. Er stellte Andrea Fraser, Gerwald Rockenschau und Christian Philipp Müller aus. Diese 3 Künstler, die aus den USA, Österreich und der Schweiz stammen, wurden an sich schon von der Presse in die Mangel genommen, da man die nationale Identität des Pavillons als gefährdet ansah.¹⁸⁷

Auch der Biennale-Beitrag von E & D im Jahr 2009 entzog sich nationaler Zuschreibungen. Das Künstlerduo wurde sowohl vom dänischen als auch vom norwegischen Kunstrat gefragt, ob es den Pavillon in Venedig gestalten wollte. Aufgrund dieses Zufalls baten E & D die Kunsträte, zusammen zu arbeiten und ein gemeinsames Projekt beider Pavillons zu unterstützen. Und so kam es, dass auf der 53. Biennale von Venedig, zum ersten Mal in ihrer Geschichte, zwei Pavillons ein gemeinsames Projekt präsentierten. Dieses wird auch noch im Kapitel 2.3 in einem anderen Zusammenhang behandelt werden.

Die Geschichte des österreichischen Pavillons in den Giardinis von Venedig steht stellvertretend für die Geschichte Österreichs. Neben dem Pavillon fand Christian Philipp Müller ein verwildertes Grundstück, Müller ließ die Wand zu dem verlassenen Grundstück niederreißen und eröffnete somit einen neuen Blick. Er ließ das Unterholz entfernen und bepflanzte den Bereich neu (Abb. 49). Damit veränderte sich das Bild des

¹⁸⁶ Vgl. Schöllhammer, 1999

¹⁸⁷ Vgl. Müller, 1993

Pavillons auf der Karte, es wurde ein Zugang zu seinen Nachbarn gelegt, die biologischen und geologischen Gegebenheiten wurden wiederhergestellt, und der Pavillon wurde nach hinten geöffnet. Im Zuge des Projektes begann Müller als Wanderer bekleidet eine Wanderung entlang der *Grünen Grenze* (Abb. 48). Die Grenze fungiert als Barriere zu den früheren „Ostblockstaaten“ Tschechien, Slowakei, Ungarn und Slowenien, aber auch zu den westlichen Staaten Italien, Schweiz, Liechtenstein und Deutschland. Er querte die Grenze an bewaldeten Stellen. Nach jeder Grenzüberquerung schrieb er an FreundInnen und KunstsammlerInnen eine Karte mit einem von On Kawara inspirierten Satz: „I crossed the boarder between X and Y and I AM STILL ALIVE.“ Zur Biennale transportierte er die „Grüne Grenze“ in den rechten Flügel des österreichischen Pavillons. Diese wurde mit Hilfe einer Klimaanlage konserviert. Auf einen Monitor wurde den Besuchenden ein direkter Blick auf die Landschaft ermöglicht. An der Außenseite des Pavillons war eine Kamera installiert, welche dafür vorgesehen war, die „Grüne Grenze“ zu überwachen. Auf der rechten Wand waren acht Holzstiche aus dem Jahr 1895 mit je einem Landschaftsabschnitt, den Müller überquert hatte, zu sehen. Daneben befanden sich acht Bäume aus der jeweiligen Region in Terracotta-Töpfe aus den Giardinis gepflanzt und mit Informationen über ihre Biologie und ihren geographischen Ursprung beschildert. Im Hof wurde die „Grüne Grenze“ in Form eines Tisches (Abb. 50) weitergeführt. Müller, Fraser und Rockenschaub entwarfen aus 13 typisch österreichischen Hölzern einen runden Tisch um einen Baum und eine Säule, als Display von Waren.¹⁸⁸

Wie E & D griff Müller vor Ort in die architektonischen Gegebenheiten des Ausstellungsraumes ein, um Mechanismen von Ein- bzw. Ausschlüssen physisch zum Ausdruck zu bringen. Doch darüber hinaus ging es wie auch bei E & D um eine persönliche Erfahrung der ihnen umgebenden Grenzen, seien es nun nationalstaatliche oder durch Zuschreibungen entstandene.

2.2 Site-Specific

Die Entgrenzung eines Ortes setzt immer auch eine Auseinandersetzung mit dem Ort an sich voraus. Zwei zentrale Aspekte, die für *Site-Specific Art Forms* stehen, sind die Sprengung oder zumindest Thematisierung der Grenzen und andererseits die

¹⁸⁸ Vgl. Müller, 1993

Verankerung des Werkes in Raum und/oder Zeit. Gerade in der *Minimal-Art* wurde der Außenraum zum Teil des Werkes, und hier sieht Douglas Crimp die Einführung der *Site-Specificity* in die Kunst.¹⁸⁹ Für Buren bedeutete die Kontextverschiebung, die die Kunstinstitutionen erzeugen, dass man *in situ* – vor Ort – arbeiten muss. Wenn man im Atelier produziert, ist das Werk nicht für die Öffentlichkeit bestimmt. *In situ* zu arbeiten, bedeutet zwar für den/die KünstlerIn, veränderte Bedingungen zu haben, dies betrifft aber nicht die BetrachterInnen.¹⁹⁰ Broodthaers kehrte in diesem Sinne die Bedingungen um, er arbeitete im Museum¹⁹¹ und stellte in seiner Wohnung¹⁹² aus.¹⁹³ In den 1990er Jahren wurde der Ort der Kunst in Theorie und Praxis der Ausstellung zu einem zentralen Thema. Zahlreiche Publikationen widmeten sich dem Ort der Ausstellung oder, wie in der US-amerikanischen Forschung, der *Site-Specificity* in der Kunst. Möntmann sieht in der europäischen Forschung eine Unschärfe des Begriffs und des Verständnisses von *Ortsspezifität* gegeben, in der US-amerikanischen Forschung hingegen erkennt sie eine Überdeterminierung des Begriffs *Site*. *Site* bedeutet im Deutschen Örtlichkeit, Gelände und bleibt daher eher undifferenziert. Etymologisch wird *Site* als Ausschnitt eines Prozesses verstanden und hat daher eine zeitliche Dimension, was den Begriff *Site* von der Bedeutung des Begriffs *Place* unterscheidet. So schließt die Bezeichnung *Site-Specificity* umfassendere Merkmale des Orts mit ein. Möntmann zeichnet die Entwicklung einer Praxis, die sich in den 1970ern gegen die Zirkulation der Ware richtete, hin zu einer Bestandsaufnahme des Betriebssystems Kunst in den 1980ern. Für die Kunst der 1990er stellt für sie der Begriff keine adäquate Bezeichnung mehr da¹⁹⁴ Miwon Kwon zeigt auch eine Entwicklung ortsspezifischer Praxen auf. Anfangs sahen die KünstlerInnen den Ort ihrer Präsentation als Standort und Realität an. So meinte Robert Barry 1969, seine Drahtinstallation abzubauen, würde bedeuten, das Werk zu zerstören. Diese Argumentation hielt Richard Serra bei seinem Werk *Tilted Arc* (Abb. 51) ebenfalls aufrecht.¹⁹⁵ Für die Frühform der Institutionskritik stellten die physischen Voraussetzungen des Ausstellungsraumes den wichtigsten

¹⁸⁹ Vgl. Siegfried, 1998

¹⁹⁰ Vgl. Möntmann, 2002, S. 106

¹⁹¹ 1968 besetzte Broodthaers zusammen mit KünstlerInnen und KunststudentInnen das Palais des Beaux-Arts in Brüssel, um dort zu arbeiten.

¹⁹² *Musée d'Art Moderne*

¹⁹³ Vgl. Wikipedia (Marcel_Broodthaers)

¹⁹⁴ Vgl. Möntmann, 2002, S. 11ff.

¹⁹⁵ „To remove ‘Tilted Arc’, therefore, is to destroy it.” Serra im Public Hearing zu der Skulptur „Tilted Arc“ am 6. März 1986 in New York

Bezugspunkt zur Enthüllung der Unschuld des Raumes dar. Dann kam eine sozioökologische, historische und konzeptuelle Dimension dazu, und der Ort wurde zunehmend entmaterialisiert. Heute stellt der Ort keine Voraussetzung mehr dar, sondern wird eher durch das Werk hervorgebracht.¹⁹⁶

James Meyer bringt dies mit dem Begriff *Functional Site* auf den Punkt. Er sieht darin den Prozess einer Operation, die sich zwischen den Orten zuträgt.¹⁹⁷

Miwon Kwon arbeitete drei Paradigmen von Ortsgebundenheit heraus – phänomenologische, gesellschaftlich/institutionelle und diskursive. Diese Stadien stellt sie zwar chronologisch dar, aber das bedeutet nicht, dass sie sich linear-historisch entwickeln. Es handelt sich eher um Strategien, die sich überschneiden und in verschiedenen Praktiken zugleich auftreten können.¹⁹⁸ Laut Rebentisch spitzt sich in der installativen Kunst unter dem Begriff *Ortsspezifik* die Reflexion auf den doppelten Ort der Kunst zu; es fand eine thematische Verschränkung des buchstäblichen und des gesellschaftlichen Ortes statt. Die institutionellen, sozialen, wirtschaftlichen, politischen und/oder historischen Rahmenbedingungen werden reflektiert, indem die KünstlerInnen formal in architektonische und landschaftliche Gegebenheiten intervenieren. Dabei ist aber nicht klar, welche Definition von Ort der *ortsspezifischen* Kunst zugrunde gelegt wird. Das gilt ebenfalls für den Raum, der dabei immer mitgedacht wird, da die *ortsspezifische* Kunst sich stets zu ihrer konkreten Umgebung, zum umgebenden Raum hin öffnet. Rebentisch bemängelt, dass mit dem Begriff der *Ortsspezifik* im kunsttheoretischen und -kritischen Diskurs seit den 1970ern weniger das Korrelat einer subjektiv-körperlichen Raumerfahrung verstanden wird als vielmehr die kritische oder sogar politische Qualität künstlerischer Arbeiten.¹⁹⁹

Wie man in der theoretischen Einführung erkennen kann, ist nicht ganz klar, was unter *Site-Specificity* verstanden wird. Ursprünglich wurde darunter verstanden, dass vor Ort produziert wird. Das Werk kann also an keinem anderen Ort stattfinden, da es sich den Gegebenheiten, die sich am jeweiligen Ort befinden, anpasst bzw. Aspekte des Ortes aufgreift, seien diese physisch, sozial oder politisch. Auch beschreibt der Begriff ein spartenübergreifendes Phänomen und betrifft demzufolge verschiedene Kunstbereiche. Man könnte fast meinen, dass jeder Ort ein neues Konzept von Ortsbezogenheit

¹⁹⁶ Vgl. Kwon, 1997

¹⁹⁷ Vgl. Meyer, 1996, S. 20–29

¹⁹⁸ Vgl. Kwon, 1997

¹⁹⁹ Vgl. Rebentisch, 2003, S. 70 und S. 234

generiert. Als grundlegende Gemeinsamkeit lässt sich festhalten, dass es keine klare Grenze zwischen Umgebung und Werk gibt.²⁰⁰

E & Ds Arbeiten können als *ortsspezifisch* verstanden werden. Allerdings beschränken sich ihre Arbeiten nicht einseitig auf die ursprüngliche Definition des Begriffes, da sie sich durchaus auch in das eingliedern, was Möntmann et al. als zentral in der Kunst der 1990er Jahre erkennen. Doch dazu mehr in den Kapiteln *Kunst als sozialer Raum* und *Relational Aesthetics*.

Taking Place (Abb. 13-16) und ***Spaced Out/Powerless Structures, Fig. 211*** (Abb. 11+12) sind Arbeiten, die in situ stattfinden und an den jeweiligen Ausstellungsort gebunden sind, da sie direkt in die architektonischen Gegebenheiten vor Ort eingreifen. Sie sind unverrückbar, da sie die physischen Mauern einbrechen lassen. Doch auch wenn die Arbeiten von E & D fast allesamt an den Ort angepasst sind, werden sie meist anderswo wieder reproduziert. Die Künstler lassen sich die Möglichkeit offen, ihre Werke an anderer Stelle wieder aufbauen zu lassen. Es ist daher schwer, sie mit dem Begriff der *Site-Specificity* festzumachen. Fest steht, dass der Großteil ihrer Arbeiten auf den Ort des Ausstellens bezogen ist. Arbeiten wie *Taking Place* und *Spaced Out/Powerless Structures, Fig. 211* sind „klassische“ Site-Specific-Arbeiten, wie wir sie in den 1970er Jahren unter anderem bei Gordon Matta-Clark finden. Andere Arbeiten lassen den Ort in der Tradition Burens verschwinden und die BetrachterInnen alleine vor einem eventuell nicht zu erkennenden Zeichen zurück. E & D zeigen auf, dass, unabhängig davon in welcher Form und wo man den weißen Galerieraum aufbaut, er als solcher erkennbar ist; auch wenn er dessen Zweck nicht erfüllt.

Bei ***Dug Down Gallery/Powerless Structures, Fig. 45*** (Abb. 52) aus dem Jahre 1998 handelt es sich um eine maßstabgetreue Galerie mit Basisausstattung – grauem Boden, weißen Wänden, Halogenspotlampen, einem Büro mit weißem Tisch und weißem Stuhl.²⁰¹ Diese Galerie war im Park Kjarvalsstadir in Reykjavik in die Erde versenkt worden. Man konnte weder Menschen noch Kunst in dieser Galerie beobachten. Diese Galerie schloss sich mit der lokalen Situation zusammen – dem Reykjaviker Kunstleben fehlte es an einer professionellen Kunstgalerie, weshalb sich die lokale Kunstszene nicht präsentieren konnte. Die Arbeit nimmt Bezug auf die isländische Kunstgeschichte, die

²⁰⁰ Vgl. Siegfried, 1998

²⁰¹ Vgl. Stüler, 2008, S. 290 (Galerie 18 im öffentlichen Park von Kjarvalsstadir, Reykjavik Art Museum, Island)

im internationalen Kontext kaum Beachtung findet. Sie spielt auf den isländischen Künstler Hreinn Fridfinnsson (Abb. 53+54) an, der 1974 außerhalb von Reykjavik ein Haus ausstellte, das von innen nach außen gekehrt war. Es war damit seiner ursprünglichen Funktion enthoben und war, wie die Galerie von E & D, ein bloßes Objekt der Kontemplation. *Dug Down Gallery* erscheint wie ein Raum, der bereit ist, sich mit menschlichen Projektionen zu füllen; die Galerie existiert als reines Trugbild und entzieht sich so den Konventionen der Kunstgalerie.²⁰²

Eine andere Strategie, die sich E & D ab 2001 aneigneten, ist, sich gegen den Zwang des Ausstellens zu wehren, indem sie die BesucherInnen vor verschlossenen Türen stehen lassen. Sie geben vor, der jeweilige Ausstellungsraum werde gerade umgebaut und erhalte bald eine andere Funktion, wie z. B. im Falle von *Opening Soon/Powerless Structures, Fig. 242* (2001) (Abb. 55). Die Fassade der Galerie Tanya Bonakdar in New York war von einem weißen Bogen Papier verdeckt, der den BesucherInnen die Sicht in die Galerie verwehrt. Auf der Scheibe befand sich die Aufschrift „Open Soon PRADA“. Zu dieser Zeit wurde gerade die vormalige Guggenheim-Filiale „downtown“ zu einem PRADA *Epicenter Store* umgestaltet.²⁰³

Bei der Ausstellung *Shopping* in der Schirn Kunsthalle in Frankfurt am Main im Jahre 2002 klebten sie den Eingang mit blickdichter Folie ab; ein Text erklärte: „Hier eröffnet bald Phillips de Pury & Luxembourg Auctioneers“ (Abb. 56).²⁰⁴

2005 ließen sie die Galerie *Klosterfelde* zu einer typischen Durchfahrt in Berlin-Mitte umbauen (Abb. 57). Der Großteil der BesucherInnen suchte nach der Ausstellung und fand diese nicht.²⁰⁵ Die Galerie *Klosterfelde* spielte in der Wiederherstellung der deutschen Galerienszene nach dem Mauerfall eine große Rolle. Daher veränderte sie sich von einem architektonischen Rahmen für künstlerische Arbeiten zu einem virtuellen, historischen Objekt, einer Arbeit selbst. Das macht sie zu einem anspruchsvolleren Ausstellungsort. Die Bedeutung der Galerie wird auf die ausgestellten Werke übertragen und erzeugt selbstreproduzierende Mechanismen.²⁰⁶ Um sich diesen zu entziehen, ließen E & D die Galerie hinter einer universellen Struktur verschwinden.

²⁰² Vgl. Kremer, 1998, S. 54f.

²⁰³ Vgl. Stüler, 2008, S. 299

²⁰⁴ Ebd. („Powerless Structures, Fig. 342“, 2002)

²⁰⁵ Ebd., S. 307 („Linienstraße 160 (Neue Mitte)“)

²⁰⁶ Vgl. Torp, 2001, S. 33

„Zum ersten Mal in der kurzen Geschichte der auf die Galerie bezogenen Gesten bleibt der Betrachter draußen.“²⁰⁷

Dieses Zitat von Brian O’Doherty bezieht sich auf die Ausstellung *Le Plein* (Die Fülle) von Arman, der die Pariser Galerie Iris Clert mit Müll füllte und den BetrachterInnen lediglich den Blick durch das Fenster ließ.²⁰⁸ Das Motiv der ausgeschlossenen BesucherInnen, denen nur der Blick auf die Kunstgalerie bleibt, wurde zum künstlerischen Motiv. Daniel Buren versiegelte 1968 die *Galleria Apollinaire* in Mailand mit weißen und grünen Streifen (Abb. 58) während der gesamten Dauer der Ausstellung. Brian O’Doherty versteht Burens Kunst als Monolog, der den Streit sucht, da seine Streifen, indem sie der Kunst den Inhalt nehmen, diese neutralisieren.²⁰⁹ Aber nicht nur durch die Neutralisation fordert man Streit heraus, denn folgt man Lefebvres These, ist die Voraussetzung, um einen Konflikt unterschiedlicher Interessen zu provozieren, die, dass die KünstlerInnen vor Ort arbeiten – „Institutions are forces to dominate and control space“.²¹⁰

E & D versuchen nicht einmal mehr, wie Buren ein Zeichen für Kunst zu formulieren, sie radieren sie völlig aus und machen den Ort des Ausstellens zu einer beliebigen Immobilie im kapitalistischen Marktsystem. Der Ausstellungsraum arbeitet dabei genau in die entgegengesetzte Richtung, denn wie auch bei anderen Projekten dieser Art – vgl. z. B. Robert Barry, der dazu einlädt, dass die Galerie *Eugenia Butler* in Los Angeles während der Ausstellung geschlossen bleibt – läuft die Uhr in der leeren Galerie weiter. Die Miete muss bezahlt werden, und die aufgeklärten KunsthändlerInnen haben keine Ware, die sie verkaufen können.²¹¹ Wie Raunig betont, hat sich mit dem Verlassen des Bestehenden die Frage der Institution noch lange nicht erledigt.²¹²

E & D hinterfragen die hermetischen Räume der Galerie, die aus der wachsenden Autonomie der Kunst entstanden waren, weil sich durch gesellschaftliche und wirtschaftliche Kräfte die grundlegenden Bedingungen für das Ausstellen von Kunst veränderten. Die ästhetischen Strategien verknüpfen sich immer stärker mit externen gesellschaftlichen Wirklichkeiten. Eigentlich wollen Kunstorte so etwas wie eine *Non-Site* produzieren. Doch es hat sich herausgestellt, dass diese *Non-Sites* für die

²⁰⁷ O’Doherty, 1996, S. 106

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Ebd. S. 110ff.

²¹⁰ Möntmann nach Lefebvre, 2002, S. 37

²¹¹ Vgl. O’Doherty, 1996, S. 115ff.

²¹² Vgl. Raunig, 2008, S. 36ff.

Stadtentwicklung und das Stadtmarketing zu einem strategischen Instrument geworden sind. Ganze Städte konnten durch kulturelle Einrichtungen revitalisiert werden. Diese Arbeiten, in denen eine Galerie einem Geschäft weichen muss, bringen diese kapitalistische Strategie deutlich zu Tage. Es ist kein Geheimnis, dass der Standort des Guggenheim-Museums in Bilbao reines Kalkül war, das auch funktionierte. Die heruntergekommene Industriestadt Bilbao wird von TouristInnen überrannt und wurde wieder zu einem interessanten Wirtschaftsstandort. Dieses Resultat macht heute als „Bilbao-Effekt“ Schule. Es zeigt einmal mehr die dominante Rolle von Architektur und Kunst.²¹³

In der Arbeit *Prada Marfa* (Abb. 59–61) greifen E & D einen *ortsspezifischen* Aspekt auf, wie ihn der *Minimal-Artist* Donald Judd predigte. Judd wehrte sich dagegen, die Kunst in Galerieräume einzusperren, die den Verfall der Werke verhindern, den Kontext verleugnen und Kompromisse verlangen. Judd erstand 1978 zusammen mit der *Dia Art Foundation* das ehemalige Militärlager Ford D. A. Russel in Marfa. Dies ermöglichte den KünstlerInnen, ohne finanziellen Druck frei zu arbeiten. Wegen eines Streits mit der *Dia Art Foundation* ging das Land schließlich 1987 in *The Chinati Foundation*, eine Stiftung Judds, über. Seitdem stellt Marfa ein künstlerisches Mekka dar.²¹⁴

Bei der Arbeit *Prada Marfa* handelt es sich um eine nicht zugängliche Attrappe einer *Prada-Boutique*, die einsam am staubigen Highway 90 im US-Bundesstaat Texas am Weg nach Marfa steht.²¹⁵ Ursprünglich sollte der Titel „Prada Nevada“ sein. Einerseits weil es sich reimt, andererseits, weil Nevada der Ort der klassischen Land-Art-Werke ist (Walter De Maria und Michael Heizer).²¹⁶ Doch es stellte sich als genialer Streich heraus, da, wenn man einmal von dieser Arbeit gehört hat, Prada fast nicht mehr ohne den Ort Marfa gedacht werden kann.²¹⁷

E & D greifen die erhabene Idee der Land Art anzugreifen, die sich bewusst der marktorientierten Kunstwelt entziehen wollte, indem sie sich in die Weiten der amerikanischen Landschaft zurückzog und monumentale, nicht sammler-taugliche Werke produzierte.²¹⁸

²¹³ Vgl. Hirsch et al., 2006, S. 50ff.

²¹⁴ Vgl. Fuchs, 2004, S. 91ff.

²¹⁵ Vgl. Stüler, 2008, S. 307 (Chihuahua Desert; Fotoedition als eigenständige Arbeit 5 +2)

²¹⁶ Vgl. Molon, 2007

²¹⁷ Vgl. Lütgens, 2012, S. 154ff.

²¹⁸ Ebd.

Der *Prada-Shop* war in den 1990er Jahren vom Architekten Rem Koolhaas als *Corporate Identity* entwickelt worden. Im einheitlichen Erscheinungsbild der *Prada-Shops* stehen die Schuhe immer auf Regalen, die in die Wand eingelassen sind. Der unteren Ebene ist ein Sockel vorgebaut, die Ware wird von einem neohellen, indirekten Licht umgeben, vergleichbar mit einem anbetungswürdigen Schrein.²¹⁹ Der *Store* an sich ist eine edle, minimalistische, selbstinszenierende, machtvolle, modernistische Raumstruktur, angesiedelt zwischen exklusivem Warendisplay, luxuriösem Fashion Showroom und kühlem *White Cube*. Doch E & Ds *Store* in Texas bleibt das ganze Jahr über geschlossen und präsentiert seit 2005 die immer gleiche Kollektion. Die Künstler thematisieren so plakativ die Kunstwelt, die immer mehr von Markt, Messen und Mode beeinflusst wird. Besonders die Mode, die hier zum Kunstwerk wird, erlaubt Aussagen über Zugehörigkeiten.²²⁰ Die *Corporate Identity* wird hier im Nirgendwo neben Cowboyboots völlig entgrenzt.

Laut Stefan Römer, der mit seinem Öffentlichkeitsdiskurs an Benjamin Buchloh und TJ Clark anknüpft, haben wir es seit den 1980er Jahren nicht mehr mit einer bürgerlichen Öffentlichkeit zu tun, sondern mit einer korporativen.²²¹

Römer sieht aber auch eine Veränderung des räumlich-institutionellen Rahmens der künstlerischen Praxis, die sich in Relation zu Korporatisierungs-, Ökonomisierungs- und Privatisierungstendenzen des Öffentlichen ergibt. Seine These lautet, dass die Korporatisierung des öffentlichen Raumes von einer Veränderung des Repräsentationsmodells des *White Cube* zum *Ambient* begleitet wird. Römer versteht unter der Institution Kunst nicht nur das Gebäude, sondern alle Formen der Veröffentlichung. Entsprechend der These Bourdieus, dass das Werk erst durch die Betrachtung entsteht, wird auch ein Raum, der vorher kunstfremd war, zu einem „kunstöffentlichen“, institutionellen Raum. Andernfalls würde es sich, so Römer, nicht um Kunst handeln, sondern um Werbung. Die Öffentlichkeit dient in der neuen Phase des Kapitalismus, in der kein Produkt mehr durch Nachfrage entsteht, sondern ein Markt für ein Produkt geschaffen wird, als symbolischer Rahmen der Ökonomie, der nur aus sozialen Teilöffentlichkeiten besteht. Öffentlichkeit ist demnach kein Ort freier Interaktion, sondern eine Marketingplattform. Die Kultur wird dafür unverblümt

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Vgl. Scorzin, 2011

²²¹ Vgl. Römer, 2001, S. 155–162

instrumentalisiert. Der ursprünglich kritisch gemeinte Begriff der *Site-Specificity* wird seiner Meinung nach nur mehr als Standortfaktor missbraucht. Die Kunst läuft Gefahr, das selbstreflexive Image von Unternehmen aufzuwerten und die Kunst degradiert zu einer korporativen Öffentlichkeitsarbeit. Der White Cube wird im Zuge der imagebildenden Maßnahmen der Städte und der Wirtschaftsunternehmen zum öffentlichen Raum. So findet eine spezifische Umstrukturierung des White Cube zum *Ambient* statt. Natürlich untersuchen manche KünstlerInnen den sozialen wie auch institutionellen Kontext, doch laut Römer handelt es sich dabei nur um formale, klinische Untersuchungen. Gerade dabei muss man sich die Frage stellen, wie viel Kompromisse man eingeht, um den marginalen, selbstorganisierten Raum zu verlassen. Vor allem da, wo die Grenzen zwischen öffentlichem und privatem Sponsoring verschwinden, wird die Kunst als politische Kritik fragwürdig.²²²

Mit Werke wie *Prada Marfa* balancieren E & D am schmalen Grat zwischen Römers Kritik und kritischer Affirmation.

2.3 Kunst als sozialer Raum

Nina Möntmann gibt dem Begriff *site-specific* keinen so großen theoretischen Rahmen; für sie ist die Bezeichnung beschränkt und für die Kunst ab den 1990er Jahren nicht mehr adäquat.²²³ Ihr fehlt in der Forschung eine Auseinandersetzung mit der Überschreitung der Raumbegriffe – Ausstellungsraum und Umraum, Innen- und Außenraum – in einen nicht physischen Raum. Die Idee des sozialen Raumes, mit der sich Möntmann ausführlich in Bezug auf die Kunst der 1990er Jahre befasst, ist die Grundlage neuer Theorien in unterschiedlichsten Disziplinen. Eine häufige Referenzquelle ist Henri Lefebvre. Seine Ausführungen zur *Produktion des Raums* gelten vor allem im englischsprachigen Raum als kanonisiert. In den USA und in Großbritannien findet in den Disziplinen, die sich mit der Organisation von Räumen auseinandersetzen, der soziale Raum als Forschungsgegenstand Beachtung. In der Regel wird mit der Analyse des sozialen Raums eine politische Position eingenommen; zumeist mit Bezug auf Lefebvre. Die Forschung kritisiert das von der kapitalistischen Ideologie hervorgebrachte Modell eines homogenen Raums. Im deutschsprachigen

²²² Vgl. Römer, 2001, S. 155–162

²²³ Vgl. Möntmann, 2002, S. 44

Raum beschäftigen sich hauptsächlich StadtplanerInnen mit dem Thema.²²⁴ In ihren Überlegungen beschäftigt sich Möntmann mit den künstlerischen Positionen von Andrea Fraser, Martha Rosler, Rirkrit Tiravanija und Renée Green.

Für den Ortsdiskurs der 1990er findet sie folgende Punkte zentral:

- strukturelle Kritik an den institutionalisierten Rollenmustern und Hierarchien
- Kritik am Standort der Institution innerhalb des „Betriebssystems Kunst“
- Bezüge der Institution zu urbanen Strukturen und zur kommunalpolitischen Situation
- Bezüge zwischen den Orten der Ausstellungen
- erweiterte kommunikative Rezeptionsmodi
- die Eröffnung eines sozialen Handlungsraumes unter Einbeziehung der BetrachterInnen als TeilnehmerInnen

Diese Überschreitung des Raumes in einen nicht physischen Raum sieht sie mit der für sie in den 1990ern zum „Genre“ gewordenen Institutionskritik nicht mehr gegeben. Möntmann erkennt darin die Entwicklung zu einer Kunst als sozialer Raum; zu einer Kunst, die die (sozial-)historische, topographische und ethnographische Auffassung als Funktion des Ortes herausbildet und die, mit Foucault ausgedrückt, über das Gesagte hinausgeht und sich in Handlungszusammenhängen äußert. Die KünstlerInnen richten sich dabei an eine „Kunstöffentlichkeit“, die eine mögliche Neuorientierung der Wahrnehmung bestimmter Themen innerhalb dieser Gruppe anbietet.²²⁵

Bei der Arbeit *How are you today?* (Abb. 62+63) ließen E & D ein Loch in die Decke der Galerie *Massimo de Carlo* in Mailand schneiden. Über dem Loch, das durch die Decke in die Wohnung über der Galerie reichte, wurde eine Plexiglaskuppel installiert. In der Galerie befand sich nur eine Aluleiter, die zu dem überdachten Loch in der Decke führte. Die Besuchenden konnten über die Leiter durch das Loch die tägliche Routine in der Küche der Bewohnerin der Wohnung über der Galerie beobachten.²²⁶

Somit legten E & D von der Galerie einen Zugang zu einem sozialen Raum. Die Rollen von BetrachterIn, Galerie und HausbewohnerIn wurden neu verteilt. Der/die BetrachterIn wurde in dieser Arbeit zum/zur bloßen VoyeurIn einer willkürlichen Alltagsszene und für die Bewohnerin wurde der/die BetrachterIn zum Kunstgegenstand.

²²⁴ Ebd., S. 11ff.

²²⁵ Ebd., S. 9ff.

²²⁶ Vgl. Stüler, 2008, S. 301 (Mailand 2002)

Indem die Grenze zwischen innen und außen, öffentlich und privat durchlässig wurde, konnten die Subjekte zwar beobachten, doch die subjektiven Persönlichkeiten blieben dabei einander verborgen. Die Eingriffe, die E & D in ihren Werken vornehmen und die die festgelegten sozialen Strukturen auf ihre Gültigkeit hinterfragen, sind immer als Modellsituationen zu verstehen.²²⁷ Hierbei werden zwei Gesellschaftssysteme gespiegelt. Es wird über den Macht- und Aktionsraum der Institution hinausgegangen. Doch noch ist der soziale Raum abgeschottet von der Institution und als Werk ausgestellt, da die Betrachtenden nicht in die Situation eingreifen können.²²⁸ Es entsteht noch kein Netzwerk sozialer Beziehungen und daher entspricht es nicht Bourdieus Definition eines sozialen Raumes: „Der soziale Raum weist die Tendenz auf, sich mehr oder weniger strikt im physischen Raum in Form einer bestimmten distributionellen Anordnung von Akteuren und Eigenschaften niederzuschlagen.“²²⁹

Für die Ausstellungsserie *Untitled* in der Tate Modern in London inszenierten E & D im Jahr 2004 die Performance *A Power Station Revisited* (Abb. 64). Es handelte sich dabei um die Nachstellung einer historischen Führung durch das Gebäude der Tate Modern. Die Tour führte die BesucherInnen vorbei an den weißen Wänden der Galerien, den präparierten Böden und der High-Tech-Beleuchtung in den versteckten Bereich des ehemaligen Kraftwerkes (das von 1947–1981 in Betrieb war), dem noch immer der Geruch von Öl anheftet. Die Tour wurde geführt von einem Schauspieler, dessen Charakter „Wilfred“ hieß und einen ehemaligen Kraftwerksarbeiter darstellte. Das Drehbuch zu der Führung wurde von Trevor Stuart unter Anweisung von E & D geschrieben und beinhaltete historische Fakten und Beschreibungen einer fingierten Biografie sowie Anekdoten eines ehemaligen Arbeiters des Kraftwerkes. Zu der Führung kamen u. a. Witwen ehemaliger Kraftwerksmitarbeiter, die Wilfred Fotos und Erinnerungsstücke ihrer Ehemänner zeigten.²³⁰

Andrea Fraser bot 1989 einen Blick hinter die Kulissen des Philadelphia Museum of Art, indem sie wie E & D eine fiktive soziale Situation kreierte. In der Arbeit *Museum Highlights: A Gallery Talk* (Abb. 65) stellte Fraser den Charakter der Jane Castleton dar, die sich aus bescheidenem Hause gab und bei ihrer Führung durch das Museum immer mehr auf anscheinende Nebensächlichkeiten des Museums einging. Sie begann

²²⁷ Vgl. Schlüter, 2008, S. 112f.

²²⁸ Vgl. Möntmann, 2002, S. 72

²²⁹ Vgl. Bourdieu, 1991, S. 25–34

²³⁰ Vgl. Elmgreen & Dragset, 2011, S. 106

die Führung mit politischen Hintergründen über das Museum und beschrieb das Museum als Institution, wobei sie auf ihren eigenen Status als Ausstellungsobjekt aufmerksam machte. Sie spielte dabei mit ihrer Geschlechterrolle, ihrer Ethnizität und ihrem Status.²³¹

Zu ihrer „Collection Tour“ gehört das Gebäude, die Rezeption und andere administrative Räume. Das Augenmerk der Tour lag auf dem Museum selbst, dessen kulturelles und ökonomisches Kapital von Beginn an aufgezeigt wurde.

In beiden Performances wird eine fiktive Rolle eingenommen, um durch die daraus entstandene Situation auf einen völlig anderen Kontext der Kunstinstitution aufmerksam zu machen. Es werden unterschiedliche soziale Matrices aufgezeigt, die sich durch die Sprache, Gestik und Kleidung äußern. Es wird mit Geschlechterrollen, Klasse und Ethnizität gespielt. Das Museum wird zum Objekt der Performance. Durch die Subjekt-Objekt-Verschiebung, die in den Performances stattfindet, werden diskursive und widersprüchliche Elemente evoziert. Vor den Augen des Betrachtenden wird ein auf eine Institution bezogener Mensch konstruiert, der durch seine Geschichte, Herkunft, Geschlecht eine bestimmte Stimme einnimmt. Durch die Sprache werden von den Betrachtenden Handlungen provoziert. Durch ihre Tätigkeit sowie ihren Status und ihre Relation zu der Institution wird der Status des Museums aufgegriffen. Fraser stellt sich selbst aus. E & D lassen einen Arbeiter verkörpern. Es wird die Aufmerksamkeit auf bestimmte ökonomische und soziale Aspekte gerichtet, wobei Fraser als Charakter viel dichter an der Kunstinstitution ist. Indem E & D einen völlig anderen Aspekt des Gebäudes zum Vorschein kehren, wird die konstruierte Identität des Museums drastisch zum Ausdruck gebracht. Es wird aber nicht auf soziale Handlungen, die die institutionellen Rahmenbedingungen des Museums betreffen, eingegangen, sondern dieser Aspekt wird völlig ausgeklammert und durch eine kollektive Erinnerung an die ursprüngliche Funktion des Gebäudes ersetzt, wodurch letztlich völlig kunstferne Handlungen produziert/provoziert werden.²³²

Die Arbeit *Cruising Pavilion*, die bereits im Abschnitt *Infiltration des White Cube* (Kapitel 2.1.4) besprochen wurde, rief auch kunstferne Handlungen hervor. In einem Park im dänischen Århus schafften E & D reale Gegebenheiten für zwischenmenschlichen Austausch ohne wirtschaftliche Interessen, die die einförmigen

²³¹ Vgl. Fraser, 1991, S. 104–122

²³² Vgl. Rodrigues, 2002

und standartisierten Räume der Stadt heute fast nicht mehr zulassen. Die starke Kontrolle des öffentlichen Lebens kann ein Grund für die Entfremdung der Menschen in den Großstädten sein. In *Cruising Pavilion* wird ein Ort geschaffen, an dem ein Austausch stattfinden kann/darf.²³³

2.1 Relational Aesthetics

Dieses Kapitel befasst sich mit den sog. *Relational Aesthetics*, die der französische Kunsttheoretiker, Kritiker und Kurator Nicolas Bourriaud 1998 in seinem Buch *Esthétique relationnelle* formulierte. Spätestens seitdem das Buch 2002 auf Englisch erschienen ist, wurde es zu einem umstrittenen Standardwerk in der kunstkritischen Auseinandersetzung mit kontextueller und partizipatorischer Arbeitsweise.²³⁴ Bourriaud analysierte die Kunst der 1990er auf Basis des theoretischen Diskurses Guy Debords. Er erstellte ein Glossar mit 23 Begriffen zur zeitgenössischen Kunst. Darin befindet sich folgende Definition: „Aesthetic theory consisting in judging art works on the basis of the inter-human relations which they represent, produce or prompt.“²³⁵

Der Schwerpunkt, mit dem sich die Theorie Bourriauds beschäftigt, liegt auf der *Gesellschaft des Spektakels*. Die Bezeichnung wurde vom französischen Autor, Filmemacher und Künstler Guy Debord für die zeitgenössische Gesellschaftsstruktur entworfen, in welcher die Ware die totale Besetzung des sozialen Lebens erreicht und die Kapitalanhäufung einen metaphorischen Grad erlangt hat. Der Markt diktiert die gesellschaftlichen Aktivitäten. In der *Gesellschaft des Spektakels* ist der Konsument rein passiv.²³⁶

Die von Bourriaud vorgestellten zeitgenössischen KünstlerInnen²³⁷ versuchen nicht mehr, wie die KünstlerInnen der Moderne, die Welt vorzubereiten und zu modellieren, sondern handeln in den vorhandenen, realen Strukturen. Die *Relationale Ästhetik* fordert zum Dialog auf und entspringt der Sehnsucht, neue Formen des Zusammenlebens zu finden. Jeder Künstler, jede Künstlerin hat seine/ihre eigene Form, die

²³³ Vgl. Fusco, 2002, S. 70

²³⁴ Vgl. Beshty, 2005, S. 138

²³⁵ Bourriaud, 2002, S. 112

²³⁶ Vgl. Debord, 1996

²³⁷ Darunter sind vor allem die KünstlerInnen, die 1996 bei der Ausstellung „Traffic“ (in deren Katalog das erste Mal der Begriff *Relational Aesthetics* fiel) beteiligt waren – Henry Bond, Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan, Dominique Gonzalez-Foerster, Liam Gillick, Christine Hill, Carsten Höller, Pierre Huyghe, Miltos Manetas, Philippe Parreno, Jorge Pardo, Rirkrit Tiravanija –, zu verstehen. Und auch Douglas Gordon der aber nicht in der Ausstellung vertreten war.

Bewegungsabläufe sind die je eigenen. Sie sind nicht irgendeinem Stil, einer Form oder Ikonographie verpflichtet, sondern gemeinsam ist ihnen, dass sie innerhalb desselben praktischen und theoretischen Horizonts operieren: der Sphäre zwischenmenschlicher Beziehungen. Sie agieren interaktiv mit den BetrachterInnen innerhalb eines ästhetischen Experiments. Dazu nutzen sie den kommunikativen Prozess als Werkzeug, um Individuen und Gruppen zu verbinden. Für Bourriaud ist der Betrachter, die Betrachterin in der Kunst der 1990er der Nachbar, die Nachbarin in einem direkten Gespräch. Die KünstlerInnen wollen Platz für Offenheit schaffen. Sie produzieren relationale Raum-Zeit und zwischenmenschliche Situationen, durch die sie der Zwangsjacke der Ideologie der Massenkommunikation zu entkommen versuchen. Ihr Anliegen ist es, Orte alternativer Formen des Alltags zu kreieren, wo kritische Modelle sowie Momente konstruktiven Zusammenlebens ausgearbeitet werden. Laut Bourriaud ist ihr Ziel, das zu zerstören, was alle wahrzunehmen glauben, damit die BetrachterInnen dann eigenen Sinn produzieren können. Für Bourriaud sind die Arbeiten dieser (von ihm besprochenen) KünstlerInnen Orte, an denen die Menschen wieder lernen können, was Gemeinschaft und Teilen bedeutet. Er will zu dem traditionellen Aura-Begriff zurück. Bourriaud meint, diese Arbeiten seien demokratisch, im Gegensatz zum Entertainment, bei dem es um Anpreisen und Empfangen geht.²³⁸ Die KuratorInnen unterstützen diesen Laboransatz, somit versucht die Form des Ausstellens die Idee der Arbeit zu verkörpern.²³⁹

Utopia Station (Abb. 66+67) war ein von Molly Nesbit, Hans-Ulrich Obrist und Rirkrit Tiravanija kuratiertes Projekt, das über einen längeren Zeitraum an mehreren Stationen einen Halte- und Treffpunkt kreierte. Es fanden Seminare, Treffen und Performances statt, auch künstlerische Arbeiten wurden gezeigt. An die 120 KünstlerInnen und ArchitektInnen aus aller Welt entwarfen Strukturen, Modelle und Wände, die der Präsentation von Projekten dienten.²⁴⁰ E & Ds Beitrag zu *Utopia Station* bei der 50. Biennale in Venedig war eine performative Installation. Die Schimpansen-Lady *Lala*, die schon in vielen italienischen Filmen mitgespielt hatte, war dazu aufgefordert, zu

²³⁸ Vgl. Bourriaud, 2002, S. 8–84

²³⁹ Vgl. Bishop, 2004, S. 51–79

²⁴⁰ Vgl. *Utopia Station*

lernen, mit sechs Buchstabenwürfeln das Wort *U-T-O-P-I-A* (Abb. 68) zu buchstabieren. Das alles fand hinter einem Glaspavillon statt.²⁴¹

Laut Römer und Hirsch repräsentiert dieses Projekt eine typische Seilschaft, wie sie seit Mitte der 1990er Jahre häufig in der Kunstszene auftritt. Die KünstlerInnen lassen sich weder in der Zielsetzung noch im Stil vergleichen. Bei Projekten wie *Utopia Station* dominieren nicht die konkreten visuellen und sozialen Praxen vor Ort, sondern die im Programmheft und in Positionspapieren niedergeschriebene Ideologie bezüglich sogenannter neuer Ausstellungsdispositive. Das eigentlich Faszinierende an Konzepten wie *Utopia Station* sieht Hirsch darin, dass „[...] die Anrufung dieser Gemeinschaft [...] die ästhetische und theoretische Fragestellung im eigentlichen Sinn [ersetzt]“.²⁴² Für Römer wird der White Cube genau hier zum *Ambient*, „das eine ideale Mischung unterschiedlicher kultureller Praktiken mit dem Ziel kombiniert, einen hohen Unterhaltungswert zu versprechen und somit die beschriebene Seilschaft mit kulturellem Kapital zu versorgen.“²⁴³

Die Vorwürfe Römers und Hirsch sind insofern interessant, als sie dieser Seilschaft sehr viel Macht zugestehen. Auch wird im letzten Teil des Kapitels auf Arbeiten die das kulturelle Kapital zum Thema ihrer Auseinandersetzung haben eingegangen. Im Falle von *Utopia Station* kann der Beitrag von E & D – eine „alternde Diva“, die versucht, das Wort Utopia zu buchstabieren – als ironisches Statement gesehen werden.

Claire Bishop die sich in ihrer Forschung mit prozessbezogenen, kontextbezogenen und partizipatorisch Projekten beschäftigt,²⁴⁴ kritisiert, dass die Arbeit eine ständige Neubestimmung erfährt, anstatt dass sich die Interpretation ständig wandelt. Das Problem einer willentlich unsteten Arbeit ist, dass es schwierig ist, diese Arbeit zu betrachten. Ein anderes Problem sieht Bishop in der Bequemlichkeit, mit der die Arbeit als Ort für Freizeit und Vergnügen vermarktet wird. Der Kunstverein München sowie das Palais de Tokio wurden zu Metaphern des Laboratoriums, der Baustelle und der Kunstfabrik, die sich von den bürokratischen Museen mit Sammlungen unterscheiden.²⁴⁵

²⁴¹ Vgl. Stüler, 2008, S. 303

²⁴² Vgl. Römer, Hirsch, 2005

²⁴³ Vgl. Römer, Hirsch, 2005

²⁴⁴ Vgl. Bishop, 2006a, S. 61–86

²⁴⁵ Vgl. Bishop, 2004, S. 51–79

Dieser Laboransatz kommt auch bei *Taking Place* (Abb. 13–16) in der Kunsthalle Zürich zum Ausdruck. Wie im Kapitel 2.1.1, *Architektonische Eingriffe*, bereits besprochen, inszenierten E & D einen realen Umbau als künstlich/künstlerisch geschaffene Situation. Dabei waren viele Momente inszeniert, andere waren nicht festgeschrieben. Die erste Gruppe der HandwerkerInnen bekam von den Künstlern Instruktionen; es wurden Schutthaufen wie minimalistische Skulpturen inszeniert. Doch nach einigen Wochen bekam die Baustelle eine Eigendynamik, neue HandwerkerInnen kamen dazu, und E & D kümmerten sich nicht mehr darum, dass es sich bei ihrer Arbeit um ein Kunstwerk handelte. Die Künstler inszenierten zwei Realitäten, einerseits den Kunstraum, andererseits die Baustelle. Es entstand eine unkontrollierbare Performance, in der der Prototyp des klassischen, gesellschaftlichen, heterosexuellen Produktionsmodells zum Performer wurde. In dieser Arbeit brachten die Künstler den Rahmen zur Aufführung. Die Kunstproduktion produzierte Subjektivität, es entstand kein Gegenüber des Objektes, sondern ein soziales Beziehungsnetz. Der Raum verweigerte sich in *Taking Place* einer Zuordnung, die Situation war stets offen und blieb nie starr.²⁴⁶

Laut Bishop kreieren Projekträume dieser Art einen „Schauer der Kreativität“, und es umgibt sie die „Aura am Puls der Zeit“ zu sein. Es ist aber oft unklar, welchen Nutzen BetrachterInnen aus der Erfahrung der Kreativität einer offenen Studioarbeit ziehen können. Die Tendenz zu Laboratorien ist der Trend, zeitgenössische KünstlerInnen einzuladen, um das Museum entweder schön zu gestalten oder Fehler aufzudecken, die dann als Kunstwerk gehandelt werden. Darin sieht Bishop ein Beharren auf Vermarktung. Für sie sind KünstlerInnen als DesignerInnen oder das offene Ende vor ästhetischer Lösung dazu da, den Status der KuratorInnen aufzuwerten, die dann dafür gelobt werden, die Laborerfahrung auf die Bühne gebracht zu haben. Hal Foster warnte Mitte der 1990er davor, dass die Institution das Werk überschatten kann und das Spektakel höher stellt als das Werk, um damit kulturelles Kapital zu sammeln und den Kurator, die Kuratorin zum Star zu machen.²⁴⁷ Diese europäische Strategie von KuratorInnen wird unter dem Schlagwort *New Institutionalism* (ursprünglich ein Begriff aus den Sozialwissenschaften) diskutiert.²⁴⁸

²⁴⁶ Vgl. Hantelmann, 2003, S. 48

²⁴⁷ Vgl. Bishop, 2004, S. 51–79

²⁴⁸ Siehe dazu Doherty, 2003

Bishop macht darauf aufmerksam, dass Bourriaud nicht danach fragt, für wen die KünstlerInnen eine soziale Situation kreieren; für ihn ist nur wichtig, dass sie eine interaktive Struktur zur Verfügung stellen. Er diskutiert nicht das formale Engagement, sondern nur die Demokratisierung des Materials und das flexible Format. Bourriaud setzt die ästhetische Beurteilung einer Arbeit mit den ethischen und politischen Beziehungen, die produziert werden, gleich, aber er beurteilt nie die Qualität dieser Beziehungen. Für ihn ist die Begegnung wichtiger als die Individuen, die sie herstellen. So werden alle Beziehungen, die einen Dialog erlauben, als demokratisch und deshalb als „gut“ betrachtet.²⁴⁹ Bishop kritisiert, dass viele KunstkritikerInnen jede Art sozialer Kunst positiv beurteilen, sobald die KünstlerInnen die AutorInnenschaft in Frage stellen und MitarbeiterInnen und BetrachterInnen gleichberechtigt behandeln. Dabei werden laut Bishop die konzeptuelle Dichte und die künstlerische Signifikanz nebensächlich; das Werk wird nur generalistisch und moralisch wahrgenommen.²⁵⁰

Um demokratisch zu sein, reicht es nicht aus, die Betrachtenden miteinzubeziehen, weil jedes Kunstwerk das Ausmaß der Partizipation schon vorgibt. Die Aufgabe, die sich uns laut Bishop heute stellt, ist es, zu analysieren, wie die zeitgenössische Kunst die Betrachtenden anspricht, und die so produzierte Publikumsbeziehung zu bemessen. Bishop sieht in den *Relational Aesthetics* von Bourriaud keine Selbstreflexion, sondern eher selbstgratulierendes Entertainment. Und sie entwirft als politisches Gegenmodell den *Relational Antagonism*, dem nicht der Glaube an die Gemeinschaft anhaftet, sondern der vielmehr den Mangel an Beziehungen thematisiert. Als zwei Vertreter nennt sie Santiago Sierra und Thomas Hirschhorn.²⁵¹

2000 wurden E & D von der Galerie für Zeitgenössische Kunst in Leipzig zu einer Show eingeladen. Sie präsentierten während der gesamten Ausstellungsdauer die Performance *Zwischen anderen Ereignissen* (Abb. 69–71). Die bereits weißen Wände der Galerie wurden von zwei arbeitslosen Malern mit 35 Schichten weißer Farbe ausgemalt. Nach der Ausstellung war es notwendig, den White Cube zu renovieren.²⁵²

Diese Performance konstruierte eine reale soziale Situation. Der Kurator Jan Winkelmann wurde in die Situation gedrängt, sich mit der Welt der Arbeitslosen auseinanderzusetzen, da seine kuratorische Aufgabe darin bestand, zwei arbeitslose

²⁴⁹ Vgl. Bishop, 2004, S. 51–79

²⁵⁰ Vgl. Bishop, 2006b

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Vgl. Stüler, 2008, S. 294

Maler einzustellen.²⁵³ Das Heranführen an Welten mit denen Leute in der „Kunstblase“ üblicherweise nicht konfrontiert werden, wird in den Arbeiten von Santiago Sierra noch drastischer zum Ausdruck gebracht.

Die Arbeit *24 blocks of concrete constantly moved during a day work by paid workers* (Abb. 72) von Santiago Sierra aus dem Jahr 1999. Zehn Arbeiter mittelamerikanischer Herkunft mussten 24 zwei Tonnen schwere Zementblöcke einen Tag lang, nur mit Metallstangen ausgestattet, von einem Raum der *ACE Gallery* in Los Angeles in einen anderen schaffen.²⁵⁴ In beiden Arbeiten – *24 blocks of concrete constantly moved during a day work by paid workers* und *Zwischen anderen Ereignissen* – wurden sinnlose Aufgaben durchgeführt. Hier wird die romantische Vorstellung, dass der Künstler etwas von eigener Hand oder in eigener Person tut, zunichte gemacht. In den sieben Ausstellungswochen waren während der Öffnungszeiten permanent zwei Anstreicher im Raum, und den BetrachterInnen stand es frei, sich mit diesen zu unterhalten. Die Arbeiter hatten alle Freiheiten, solange sie konstant ausmalten. Sie waren persönlich in die künstlerische Arbeit involviert und identifizierten sich nach einiger Zeit mit dem Projekt, den BetrachterInnen blieben jedoch die sozialen Hintergründe verschlossen und sie wurden mit der Absurdität der Szene alleine gelassen.²⁵⁵

Für Bishop ist es wichtig, zu fragen, welche Art von Beziehungen entsteht, wozu und für wen. Dabei bedient sich Bishop am Verständnis von Demokratie im Sinne Ernesto Laclau und Chantal Mouffes. Demokratie wird laut Laclau und Mouffe durch das stete Ziehen neuer Grenzen aufrechterhalten. Ohne Widerspruch gibt es nur mehr den Konsens der autoritären Ordnung.²⁵⁶ Insofern sieht Bishop in den relationalen Beziehungen, wie sie Bourriaud suggeriert, nichts Demokratisches. Sie sagt, es gibt Debatten und Dialoge in den Ereignissen der relationalen Ästhetik – die Bourriaud *mikrotopisch* nennt – aber es gibt keine Unstimmigkeiten, da es sich dabei um eine Situation handelt. Es wird lediglich eine Gemeinschaft produziert, deren Mitglieder sich miteinander identifizieren. Für sie bringt das Jerry Saltz auf den Punkt, wenn er beschreibt, wie er eine Ausstellung von Rirkrit Tiravanijas erlebte. Er berichtet, wen er

²⁵³ Vgl. Winkelmann, 2002

²⁵⁴ Vgl. Sierra, 1999

²⁵⁵ Vgl. Schlüter, 2008, S. 15ff.

²⁵⁶ Siehe dazu Ernesto Laclau und Chantal Mouffe: *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus* („Hegemony and socialist strategy“). Passagen-Verlag, Wien, 2000²

getroffen hat, mit wem er nicht geplaudert, geflirtet und getratscht hat. Diese Art von Kommunikation ist zwar sehr nett, aber nicht demokratisch, und es kommt die Frage auf *what for?* Bishop kritisiert, dass die Ausschlüsse nicht aufgezeigt und diskutiert werden.²⁵⁷ In den Arbeiten *Too Late*, *Celebrity – The One and the Many* und *The Collectors* greifen E & D die relationalen Zusammentreffen des Kunstfeldes auf, die Jerry Saltz als „so nett“ beschrieben hat. In diesen Arbeiten befassen sie sich u. a. mit der „immateriellen“ Ökonomie, die im Betriebssystem Kunst eine zentrale Rolle spielt. Bei der Arbeit *Too Late* (Abb. 73–78) fand eine totale Transformation der Galerie Victoria Miro statt. Sie wurde zum Club „The Mirror“ umgebaut. An der Fassade prangte in roten Neonbuchstaben die Aufschrift „The Mirror“ (Abb. 73). Beim Betreten der rot beleuchteten Garderobe (Abb. 74) war man aufgefordert, seinen Ausweis zu zeigen. Der schwarz ausgemalte Hauptraum mutete wie ein Clubraum frühmorgens, nachdem alle Gäste gegangen waren, an. Darin befanden sich ein altes rotes Samtsofa und drei Glascouchtische; in einen von diesen war eine riesige Diskokugel gefallen. Im gesamten Raum waren alte Gläser/Becher, Zigaretten und Bierflaschen verteilt (Abb. 75). An einer Wand waren Fotos zu sehen, die auf lustigere Zeiten in dem Club hinwiesen. An der Decke der Bar befand sich ein Spiegel, in dem man das DJ-Pult, einen Barkeeper, der rücklings an der Bar (mit blau beleuchteten Flaschen) lehnte, und einen beleuchteten Vorhang aus unterschiedlichen Schwarz-Weiß-Bildern sehen konnte (Abb. 76). Die Toiletten waren mit einem Kondomautomaten, der Arbeit *Gay Marriage* – bestehend aus zwei Waschbecken, deren Rohre ineinander verknotet waren – und Toilettenkabinen (in einer davon vergnügten sich offensichtlich zwei Personen), ausgestattet (Abb. 77). Über einen Stiegenaufgang gelangte man in den VIP-Bereich (Abb. 78), der aber für das Publikum verschlossen blieb und aus dem noch Partymusik zu hören war.²⁵⁸

Hier wird ein nostalgischer Blick auf die immer weniger im realen Raum stattfindenden sozialen Beziehungen geworfen. Dabei wird aber nicht aktiv ein Raum für andere Formen der Relationalität entworfen. Die sozialen Beziehungen, die durch immer mehr Kontrollmechanismen, wie z. B. „Rauchen verboten!“ oder „Eintreten verboten!“, und soziale Medien oberflächlich gehalten werden, werden hier melancholisch zum Ausdruck gebracht.

²⁵⁷ Vgl. Bishop, 2004, S. 51–79

²⁵⁸ Vgl. Miro, 2008

In der Arbeit *Celebrity – The One and the Many* (Abb. 79–88), die 2010 in den beiden Lichthöfen des ZKM in Karlsruhe stattfand, wurden zwei gegensätzliche soziale Realitäten inszeniert. In einem Lichthof befand sich eine 9 x 12 x 11 m große Nachbildung eines Plattenbaus (Abb. 79). In 10 der darin befindlichen Wohnungen konnten die Betrachtenden einsehen, indem sie einerseits von der Halle aus durch die Fenster des Erdgeschosses blickten, andererseits mithilfe von Feldstechern über die Stiegen rund um den Hof in weitere Zimmer und auf das Dach des Gebäudes. Im Erdgeschoss befand sich die vietnamesische Küche der Familie Wong, in welcher vietnamesischer Pop im Fernsehen gespielt wurde (Abb. 80). In der Nebenwohnung hingegen war Fussball zu sehen, und durch die Präsenz eines alten Unterhemds, alter Trophäen („Flotte Lotte“, Darts), eines Buch über Eisenbahnmodellbau, leerer Bierflaschen und eines Aschenbechers voller Zigaretten konnte man hier eher auf einen arbeitslosen, älteren Deutschen schließen (Abb. 81). Auf der anderen Seite des Gebäudes befand sich ein Raum, vollständig mit *Ikea*-Möbeln ausgestattet (Abb. 82), der auf eine typische Studentenbude schließen ließ. In dem Zimmer hing ein Foto des Kurators Andreas Beutin in Lederhosen, auf dem Balkon eines griechischen Hotelbalkons stehend. Im Fernseher lief X-Factor im Dauerloop. Den Raum neben der Studentenbude konnte man für das Wohnzimmer eines alten Ehepaares halten: brauner Teppichboden, braune Tapeten, beige Ohrensessel, antike Lampe und Tischchen, Strickzeug, Kuchen, Brillen mit Kette, analoges Telefon mit Telefonbuch, Porzellanteller an der Wand, Kuckucksuhr u.a.m. (Abb. 83). Wenn man weiterging, sah man einen Teenager in Converse-Schuhen auf einer Matratze in einem Jugendzimmer schlafen. Auf seinem Laptop war zu sehen, dass er die Dating-Site Gayromeo besucht hatte, bevor er einschlief (Abb. 84). Ging man über die Treppen des Lichthofes einen Stock hinauf, konnte man in das kalt anmutende Massagestudio von Britta Schmidt blicken (Abb. 85), die ihre Dienste jederzeit anbot. Einen weiteren Stock höher konnte man in ein ganz in Schwarz-Weiß gehaltenes Esszimmer einer Wohnung blicken, die vermutlich von einer Mutter und ihrem Kind bewohnt wurde. Zumindest deuteten Spielsachen und ein kitschiges Chagall-Poster darauf hin (Abb. 86). Im gleichen Stock befand sich ein Büro, dessen Ausstattung einem Menschen entsprach der offensichtlich gerne reist und Sport betreibt (Abb. 85a). Nebenan hatte man Einblick in ein rosarotes Zimmer, mit beleuchteten Spiegel, Himmelbett und Pferdeposter (Abb. 85b). Im obersten Stock des Plattenbaus befand sich ein Schlafzimmer. Offensichtlich eines homosexuellen Pärchens, wie ein Poster, diverses Sexspielzeug und eine

Regenbogenfahne zu erkennen gaben (Abb. 87). Hier wurden eine Vielzahl von Szenarien präsentiert, die vorgaben, soziale Realitäten darzustellen, diesen aber nicht unbedingt entsprechen mussten; letztendlich war es den VoyeurInnen selbst überlassen, dies zu beurteilen.

Im angrenzenden Lichthof befand sich die Nachbildung eines riesigen Ballsaales mit großem Luster, Kamin, Gästepult und Balkon. Auf dem Kamin stand ein Porzellanpferd, und ganz verloren im Kamin sass, mit angezogenen Knien und in sich gekehrtem Blick, die Silikonskulptur eines Jungen in Schuluniform. Über dem Kamin hang ein Porträt des anscheinend adeligen Jungens. Unterhalb des Balkons konnten die BesucherInnen hinter den Milchglasscheiben monumentaler Fenster die Schatten einer scheinbar schicken Party verfolgen. Dem Publikum war es jedoch nicht möglich, an der exklusiven Party teilzunehmen. An dem Stimmengewirr konnte man erkennen, dass es sich hierbei um eine Ausstellungseröffnung handelte (Abb. 88).

Hier wird auf der einen Seite Einsamkeit, Exklusivität und VIP-Status präsentiert, auf der anderen Seite lassen die Zimmer des Plattenbaus auf nicht erfüllte Wünsche schließen, denen der Traum von einer „großen Change“ anhaftet. Das Phänomen von Exklusivität und VIP-Status ist vor allem im Kunstfeld von großer Bedeutung. Entsprechend den Vorwürfen Römers und Bishops, die in der *Relational Aesthetics* mehr die Reproduktion der immateriellen Ökonomie erkennen als eine Reflektion darüber, wird hier nach der geselligen Relationalität gefragt. Die Absurdität der sozialen Beziehungen zwischen Celebrity Culture, Casting-Shows und Sozialbau, wie sie in einem größeren Zusammenhang bestehen, wurde hier in einen narrativen, architektonischen Setting am eigenen Leib erfahrbar.

Die Arbeit *The Collectors* (Abb. 89–100) ist das Projekt, das E & D im nordischen und dänischen Pavillon in den Giardinis auf der 53. Biennale in Venedig ausstellten. Es bestand aus nachgebauten Luxusimmobilien, dem Wohnraum eines fiktiven Kunstsammlers und einer fiktiven Sammlerfamilie. Der dänische Pavillon wurde zu einem an Hitchcock erinnernden, besseren Mittelklasse-Heim umgebaut. Im Vorraum befand sich ein Spiegel, auf dem stand „I will never see you again!“, und auf der Ablage lag ein Blumenstrauß mit einer Grußkarte des Berliner Kunstsammlers Christian Boros („Lieber Ingar, lieber Michael, danke für Alles!!! Ihr seid wunderbar!“) (Abb. 88). (Dieser Strauß war auch in der Ausstellung *Celebrity – The One and the Many* in Karlsruhe auf dem Empfangstisch im Ballsaal abgelegt worden.) Eine/r der fiktionalen BewohnerInnen des dänischen Pavillons dürfte ein/e ArchitektIn gewesen sein, worauf

ein spezieller Arbeitstisch hindeutete (Abb. 90). Es war offensichtlich, dass die Familie nicht nur Kunst sammelte, sondern auch anderes, wie z. B. Fliegen oder Porzellanteller. In einer Küche mit klassisch schwarz-weiß gefliestem Boden waren die Art-Déco-Porzellanteller aus der Privatsammlung des Galeristen Massimo de Carlo ausgestellt (Abb. 91). Ein ausgebranntes Kinderzimmer von Klara Liden (Abb. 92) deutete auf eine dramatische Situation im Haus hin, ebenso wie der große nobel gedeckte *Table for Bergmann*, im Speisesaal, der in der Mitte durch einen großen Riss getrennt wurde (Abb. 93). Die adrette Hausdame *Rosa* hielt sich freundlich lächelnd bereit. Auch der Stiegenaufgang zu den Büchern der Bibliothek war zerstört (Abb. 94). Vor dem Pavillon war ein Schild aufgestellt, auf dem das Haus zum Kauf angeboten wurde (Abb. 119). Die ganze Szene deutete auf einen schrecklichen Rosenkrieg hin. Der Nachbar Mister B war in dem an ein California Case Study House erinnernden nordischen Pavillon eingerichtet (Abb. 95). Er selbst trieb als Leiche auf dem Bauch im Pool vor dem modernistischen Bungalow (Abb. 96). Seine Kunstsammlung im Haus spiegelte seine homosexuelle Neigung wider. Es befand sich eine Sammlung von Unterhosen ehemaliger Lovers an der Wand (Abb. 97) sowie Werke von Wolfgang Tillmans, Hernan Bas, Henrik Olesen, Terence Koh, Pepe Espaliu und Tom of Finland – ein ganzes Spektrum an unterschiedlichen queeren Arbeiten. In der Mitte der ausgedehnten Wohnung befand sich der Nachbau eines Badezimmers mit der Arbeit *Gay Marriage*, einer Dusche und einer Toilette (Abb. 98). Im offenen Wohnraum befanden sich je ein Ess-, Wohn- und Arbeitsbereich in edlem skandinavischen Design (Abb. 99).²⁵⁹ Diese Arbeit ist wie ihre anderen Arbeiten auch bis ins kleinste Detail geplant und äußert sich durch simples, extrem, elegantes Design. Bei den fiktiven Wohnbauten im nordischen und dänischen Pavillon handelt es sich um zwei private Sammlungen, die das Leben der SammlerInnen widerspiegeln. Im Falle des einen Heims versteckt sich hinter dem Memento des Immobiliendebakels eine Kritik am Konzept der bürgerlichen Familie, und im anderen verhielten sich die oberflächlichen Lovers des toten Sammlers Mister B. so, als ob ihr Gönner nie gestorben wäre (Abb. 100).

Vergleichbar mit dem Film *Mandarin Ducks* von Jeroen de Rijke/Willem de Rooij, (Abb. 101) handelt es sich hier um eine Auseinandersetzung mit queeren und patriarchalen, bohemistischen und upper-class-kodierten, progressiven und

²⁵⁹ Elmgreen & Dragset, 2011, S.226ff.

konservativen Attitüden, die sich im Streben nach Geld, Glück, Wellness, Schönheit, Jugend, Sex und gesellschaftlichem Erfolg treffen. Der Film, wie auch *The Collectors*, präsentiert Archetypen, wie sie aus der Hand eines style-code-versierten Imagedesigners stammen könnten. Es entsteht ein äußerst synthetisch wirkendes Image, zusammengesetzt aus einem Mix aus Genre, Fashion, Design und Narration. Die AkteurInnen des Films vollziehen die sozialen Codes des Kunstbetriebs nach. Es entsteht – laut Sabeth Buchmann – ein Moment des bewusst verfremdeten Wiedererkennens. Leitdifferenzen wie Klasse/sozialer Status, Geschlecht/Sexualität, ethnische Herkunft/kulturelle Identität etc. treten im kulturellen Feld exemplarisch zu Tage.²⁶⁰

Die relationale Ästhetik steht nicht so sehr für das Auflösen der hierarchischen Macht der Kunstinstitution oder einer Flucht aus ihr, denn die gesellige Relationalität ist ein Fakt der autoritären Kunstwelt. Der Einfluss der Kunstinstitution wirkt sich beim Cocktail-Trinken ebenso aus wie bei einem Vertragsabschluss, denn der zwischenmenschliche Austausch wird vom spekulativen Absatzmarkt energisch vorangetrieben. E & D halten mit ihren Arbeiten der hierarchischen Geselligkeit der Kunstwelt einen Spiegel vor. Doch obwohl sie damit das neoliberale System kritisieren, sind sie nicht davor gefeit, selbst neoliberale InvestorInnen zu haben.²⁶¹

2.2 Instituierende Praxen

Wie bereits in dem Kapitel 1.2, *Historische Einführung*, besprochen, plädiert Raunig dafür, die Fortsetzung der Institutionskritik als instituierende Praxis zu verstehen und in eine Geschichte des Handlungswissens einzubetten. Bereits O'Doherty fragte sich, ob das Unbehagen an der Galerie automatisch bedeutet, sich an der peripheren und irrelevanten Position der Kunst zu stoßen, und ob dieses Unbehagen auch mit einem Unbehagen an der gesellschaftlichen Ordnung gleichgesetzt werden kann? Wobei er meinte, gleich erkennen zu müssen, dass man am gesellschaftlichen Kontext nichts verändern könne.²⁶² Nach Brian Holmes geht es bei einer Fortsetzung der Institutionskritik um eine komplexe Bewegung, die die Existenz der verschiedenen Disziplinen (Finanzen, Biotechnologie, Geographie, Urbanismus, Psychiatrie etc.) nie

²⁶⁰ Vgl. Buchmann, 2005b, S. 54–63

²⁶¹ Vgl. Jackson, 2011, S. 349

²⁶² Vgl. O'Doherty, 1996, S. 91

vernachlässigt, sich aber auch nie von ihnen einfangen lässt. Er spricht von einer *Phasenverschiebung* der Institutionskritik, wenn analytische Prozesse jenseits der künstlerischen und akademischen Disziplin neue produktive und politische Kontexte der Kommunikationsarbeit hervorbringen. Es geht darum, ein neues Licht auf alte Probleme vom Einschluss in spezialisierte Disziplinen zu werfen – Dinge öffentlich zu machen.²⁶³

Ein Beispiel dafür sind Projekte wie *Cruising Pavilion*, die den Ort des Ausstellens verlassen und auf die soziale Situation einer Gruppe aufmerksam machen.

Der absolute Raum soll verlassen werden. Es gilt nicht nur, die Vorstellung des leeren, neutralen Raumes hinter sich zu lassen, sondern auch die Aufteilung, Funktionsbestimmung oder symbolische Besetzung des Raumes soll hervorgehoben und auf die „Verteilung im Raum“ hingewiesen werden.²⁶⁴

Gerade indem E & D unterschiedliche Szenen aufeinanderprallen lassen, in deren unterschiedlichen Strukturen man in der je anderen Szene durch einen bestimmten Habitus heraussticht, machen sie auf die Rasterung der unterschiedlichen Matrices aufmerksam.

Raunig bedient sich in diesem Zusammenhang des Raumbegriffes von Deleuze. Die Verteilung im Raum beschreibt einerseits den Raum als vorgegebene Dimension der Verteilung, Unterteilung und – in der deutschen Sprache – Aufteilung, andererseits bezieht sich der Begriff auf den immanenten Effekt einer Bewegung des Verteilens bzw. Sich-Ausbreitens. So schwankt dieser Begriff zwischen dem sozialen Austausch und der Verteilung im Raum. (*Dies wird bei Jacques Rancière weitergeführt: er spricht dabei von einer „polizeilichen“ Auf- und Unterteilung des Raumes und der „politischen“ Verteilung im Raum.*) Bei der Aufteilung des Raumes handelt es sich um eine institutionelle Praxis, die bestimmten FunktionsträgerInnen vorbehalten ist und die hierarchische Aufteilung des Raumes bekräftigt. Bei dem Versuch einer Anfechtung dieser Räume läuft man leicht Gefahr, selbst eine Aufteilung vorzunehmen. Nach außen, indem man versucht, ein Setting zu „vervollständigen“, nach innen durch eine bestimmte soziale Monopolisierung. So kann man keine Praxis einem bestimmten Merkmal eindeutig zuordnen, sie verbleibt zwischen der „Aufteilung des Raums“ und der „Verteilung im Raum“. Die Subjekte werden in die Anordnung der Objekte miteinbezogen, man erlaubt dadurch, den Ausstellungsraum als Gefüge von Objekten

²⁶³ Vgl. Holmes, 2007

²⁶⁴ Vgl. Raunig, Nowotny, 2008, S. 62ff.

und Subjekten zu entwerfen. Die Kontemplation wird nicht losgelöst vom doppelten Zusammenhang der symbolischen Repräsentation und Reproduktion gesellschaftlicher Machtverhältnisse verstanden. Es wird mit dem Bewusstsein gearbeitet, dass ein Museum zu kontrollieren auch heißt, die Repräsentation einer Gemeinschaft und ihre höchsten Werte und Wahrheiten zu kontrollieren. D. h. die Identität deren, die am besten vorbereitet sind, das Ritual zu vollziehen, deren Identitäten bestätigt das Museum am stärksten.²⁶⁵ Das Museum mit all seinen Bedingungen – was wir sehen, warum wir es sehen, unter welchen Bedingungen wir es sehen oder nicht sehen – verweist auf die größeren Fragen, wer die Gemeinschaft konstituiert und wer ihre Identität definiert.²⁶⁶ Raunig schreibt den Museen in diesem Sinne nach wie vor viel Macht zu. Ganz im Gegensatz zu Boris Groys, der dem White Cube als ideologisch befrachtetem Container eine Position als Machtdispositiv und ästhetisches Regime völlig abspricht. Groys zeichnet ein sehr pessimistisches Bild der heutigen Form der Kritik an der Institution. Für ihn dient die Kritik an der Institution nur dazu, zu verbergen, dass es diese mächtigen, normgebenden (Kunst)Institutionen heute gar nicht mehr gibt. Heute gibt es bloß willensschwache Institutionen mit wenig Geld, die von einem großen Publikum kaum wahrgenommen werden. Sie können und wollen keine ästhetischen Normen mehr setzen und laufen den medial verbreiteten Moden hinterher. Daher sieht er in einer heutigen Kritik an der Institution lediglich eine nostalgische Beschwörung der Epoche, in der man sich gegen oder an die Normen der mächtigen, tonangebenden Institutionen halten konnte. Groys zieht die Konsequenz daraus und sagt, dass den KünstlerInnen heute keine andere Möglichkeit bleibt, als ihre eigene Institution zu gründen, die Techniken der Kunstproduktion weiterzuentwickeln und alle Kontexte selbst zu gestalten und zu kontrollieren.²⁶⁷

Raunig sieht in den Institutionen nach wie vor Einrichtungen, die sich um symbolische Normen herum organisieren. Die Normen bleiben zweifellos umstritten, aber nicht so sehr die Schauplätze, die diese konstituieren. Um sich in Bezug auf den Ort kritisch mit diesen Normen auseinanderzusetzen, schlägt Raunig instituierende Praxen vor, die nicht im Gegensatz zur Institution stehen, sondern als Prozess und Verkettung instituierender Ereignisse verstanden werden können. Ein Aspekt der instituierenden Praxis ist die

²⁶⁵ Vgl. dazu auch Danto

²⁶⁶ Vgl. Raunig, Nowotny, 2008, S. 62ff.

²⁶⁷ Vgl. Groys

Verhältnissetzung von Verteilung und Institution. Bei Rancier taucht der Begriff *Dissens* dazu auf, der den Ungehorsam gegenüber der Aufteilung des sinnlich und sozial gerasterten Raums meint. Wenn man laut Raunig das Konzept des Dissenses in den Kunstdiskurs einspeist, richtet sich dieser gegen eine Ästhetik der Relationalität. Raunig sieht im Dissens Rancières eine Verknüpfung zu Foucaults Praxis der Parrhesia. Beides ist so zu verstehen, dass es nicht darum geht, dass Raum und Sozialität der schnellen Rasterung und Schließung der Institution entgegengestellt werden, sondern dass sie offen bleiben für immer neue Instituierung.²⁶⁸

Auch Simon Sheikh geht der Überlegung nach, wie eine Art *dritte Welle* der Institutionskritik aussehen könnte. Diese würde laut Sheikh einen erweiterten Begriff von Institutionskritik erfordern, der außerhalb der Geschichte der Institutionskritik liegt. Seine Metapher für Institutionskritik als künstlerische Praxis zieht einen Vergleich zu einem Bakterium, das den Patienten, die Patientin zeitweilig schwächt, aber nur um das Immunsystem auf lange Sicht zu stärken. Aber vielleicht sollte man die Institutionskritik nicht als ein Genre innerhalb der Kunstgeschichte wahrnehmen, sondern eher als ein analytisches Werkzeug, eine Methode räumlicher und politischer Kritik, die nicht nur auf das Kunstfeld angewendet werden kann und in der Historisierung und Ausbildung verinnerlicht wird.²⁶⁹

Raunig spricht von einer Flucht, die zwar nicht mehr davon träumen lässt, ganz außen zu sein, aber auch nicht als harmlos, individualistisch oder eskapistisch-esoterisch zu verstehen ist. Diese Idee der Flucht, des Abfallens, des Verrats, der Desertion, des Exodus kommt bei mehreren (poststrukturalistischen, nicht dialektischen) AutorInnen vor, die sich gegen die konservative Beschwörung des Einschlusses und der Ausweglosigkeit stellen. Er spricht also von einer Flucht, die gleichzeitig eine instituierende Praxis ist. „Anstatt Herrschaftsverhältnisse als unverrückbaren Horizont vorauszusetzen und dennoch gegen sie anzukämpfen, verändert diese Flucht die Bedingungen, unter denen die Voraussetzung stattfindet.“²⁷⁰

In einer Arbeit von E & D wird diese Flucht metaphorisch zum Ausdruck gebracht. Im Palais de Tokio stellten sie 2002 die Arbeit *Demolished Prison* (Abb. 102) aus. Dabei handelte es sich um den Nachbau einer alten amerikanischen Gefängniszelle, die fast

²⁶⁸ Vgl. Raunig, Nowotny, 2008, S. 62ff.

²⁶⁹ Vgl. Sheikh, 2006

²⁷⁰ Vgl. Raunig, 2008, S. 25

zur Gänze abgerissen wurde. Das Gefängnis als Symbol für etwas, das von der Gesellschaft weggesperrt wird, steht hier für die Notwendigkeit eines Ausbruchs aus dem White Cube, um einen Einfluss auf das öffentliche Leben haben zu können. Jens Hoffmann wirft in diesem Zusammenhang die Frage auf, ob der White Cube nicht nur dazu dient, der Opposition zwar Raum zu geben, aber eine Kritik am System dort zu kontrollieren und von der Gesellschaft abgesperrt passieren zu lassen; in anderen Worten einer Bestätigung für die Existenz scheinbar radikaler Kritik. Der White Cube wird zum Kanalisator für die rebellischen Tendenzen in der Gesellschaft.²⁷¹ Im Zuge der Ausstellung *Spectacular: The Art of Action* im Museum Kunstpalast Düsseldorf inszenierten E & D 2003 noch eine weitere Flucht. In einer 24-Stunden-Performance ließen sie die Sammlung des Kunstpalastes, die mehr als 100000 Werke sowohl moderner zeitgenössischer Kunst als auch aus Gotik, Renaissance, Barock und der klassischen Antike umfasst, durch eine professionelle Kunsttransportfirma in Lastwägen rund um das Museum transportieren und wieder aufbauen. Währenddessen wurde das Museum gereinigt. Der Arbeit *The Great Escape* (Abb. 103) gingen lange Vorbereitungen voraus. Teilweise mussten Arbeiten, die im Museum ausgestellt waren, vorher ausgetauscht werden, da sie für den Transport zu fragil gewesen wären. Gesponsert wurde die Arbeit von der bekanntesten Kunsttransportfirma Düsseldorfs, welche die Kunstwerke dann eine halbe Stunde lang um das Museum führte. Das Publikum bekam während der Öffnungszeiten den Abbau der Werke zu sehen und im Zuge dessen auch Werke, die das Museum üblicherweise nicht ausstellt. Auch hier wurden, wie so oft in E & Ds Arbeiten der Fall, die normalerweise unspektakulären Tätigkeiten eines Ausstellungsbetriebs auf die Bühne gebracht. Der Titel der Arbeit entspricht dem eines Filmes von 1963, der die bekannte Massenflucht aus einem deutschen Gefängnis während des 2. Weltkriegs behandelt. Besetzt war der Film (basierend auf einem Buch von Paul Brickhill von 1950) mit vielen berühmten Schauspielern wie Steven McQueen, James Garner, Richard Attenborough, Charles Bronson, Donald Pleasence, James Coburn – diese ausschließlich männlichen Stars kann man im unmittelbaren Vergleich zu den fast ausschließlich männlichen Meistern der Sammlung des Museums sehen: Peter Paul Rubens, Adolph von Menzel, Caspar David Friedrich, Otto Dix, Max Ernst, Emil Nolde, Gerhard Richter, Sigmar Polke,

²⁷¹ Vgl. Hoffmann, 2011, S. 41

Joseph Beuys. Es ist schon sehr absurd, eine Analogie zwischen einem Museum und einem Nazi-Kriegsgefängnis herzustellen. Diese Aktion, die einem fast lächerlich erscheint, führten E & D mit Unterstützung des Direktors Jean-Hubert Martin durch, der eine kritische Intervention auf die Bühne bringen wollte. Doch auch wenn der Direktor dahinter stand, gab es viele Konflikte mit der Administration des Museums. Die Idee, die Sammlung eines Museums mobil zu machen, aufzuteilen, neu aufzustellen und damit zu spielen, war für die MitarbeiterInnen des Museums ein fremdartiges Konzept.²⁷² Ein- bzw. Ausbrüche aus Ausstellungshäusern plant auch der italienische Künstler Maurizio Cattelan immer wieder. Cattelan sollte 1996 im Zuge eines Trainingsprogramms für junge KuratorInnen der Galerie de Appel in Amsterdam dort eine Ausstellung machen. Aber stattdessen brach er in die nahe gelegene Galerie Bloom ein und packte alle Unterlagen, Mülleimer usw. sowie ein Dutzend gut verpackter, großformatiger Bilder von Paul de Reus in Umzugskartons. Diese Dinge baute er dann in der Galerie de Appel auf und nannte das Resultat *Another Fucking Readymade* (Abb. 104). Es wurde lange diskutiert, ob die Polizei eingeschalten werden sollte, und es gab jede Menge Streit, doch am Ende wurde *Another Fucking Readymade* als Foto gezeigt.²⁷³

Durch Flucht soll sich einer Institutionswerdung entzogen werden, woran die beiden vorangegangenen Generationen der Institutionskritik scheiterten. Die erste Generation der Institutionskritik versuchte eine Distanz zur Institution herzustellen, der zweiten Generation ging es um eine unausweichliche Involviertheit in die Institution. In Foucaults Auseinandersetzung mit der antiken Praxis der Parrhesia, der Freiheit, alles zu sagen, sieht Raunig einen Ausweg aus dem Scheitern. Foucault gibt einen historischen Abriss der Parrhesia, indem er eine Entwicklung abzeichnet, in der sich die Praxis der Parrhesia von einer politischen zu einer persönlichen Technik hin entwickelte. In der politischen Form entspricht sie einem öffentlichen Wahrsprechen als institutionelles Recht; dabei geht es nicht so sehr um die Wahrheit, sondern um den Akt der freien Äußerung. Anhand dieser freien Äußerungen kann eine Gefahrenzone eröffnet werden. Bei der persönlichen Technik handelt es sich um eine Selbstbefragung, die nach der Beziehung zwischen Aussage und Lebensweise fragt. Raunig zieht hier

²⁷² Hoffmann, 2011, S. 93ff.

²⁷³ Wilms, 2006 (Bezeichnung des einzigen Fotos der Arbeit: Maurizio Cattelan, *Another Fucking Readymade*, 11 April (10.30), 1996, Courtesy Bloom Gallery)

eine Parallele zum zeitlichen Ablauf der beiden Generationen der Institutionskritik – von einem Verfahren der Distanzierung hin zu einem Verfahren der Involviertheit. Er sieht in einer Zusammenführung der beiden Begriffe der Parrhesia eine produktive Interpretation für gegenwärtige institutionskritische Praxen. In anderen Worten, es braucht Praxen, die radikale Gesellschaftskritik üben, aber sich nicht in der imaginierten, absoluten Distanz zur Institution gefallen; Praxen, die zugleich selbstkritisch sind und sich nicht an ihr Gefangensein im Kunstfeld klammern. Für Raunig forcieren instituierende Praxen, die die Vorteile beider Generationen nutzen, d. h. beide Formen der Parrhesia ausüben, eine Verknüpfung von Gesellschaftskritik, Institutionskritik und Selbstkritik. Die Verknüpfung, die er hier als so positiv bewertet, äußert sich in einer direkten und einer indirekten Verkettung mit politischen Praxen und sozialen Bewegungen, aber ohne Verzicht auf künstlerische Kompetenzen und Strategien.²⁷⁴

Vielleicht kann man in E & Ds Arbeit *It's Never Too Late to Say Sorry!* (Abb. 105) diese Taktik der Freiheit, alles zu sagen, erkennen. Es handelt sich um eine performative Installation im öffentlichen Raum. Vor dem Rathaus von Rotterdam wurde eine Glasvitrine auf einem Marmorsockel platziert, in die ein hochpoliertes silbernes Megaphon eingeschlossen ist. Seit dem 28. Mai 2011 kommt für ein Jahr lang jeden Tag um 12 Uhr mittags ein Schauspieler, der dieses Megaphon aus der Vitrine holt und damit ruft: „It's never too late to say sorry!“. Mit der Arbeit soll keine bestimmte Botschaft vermittelt, sondern nur eine Möglichkeit aufgezeigt werden. Den vorübergehenden PassantInnen ist es selbst überlassen, was sie mit dieser Möglichkeit machen. E & Ds Arbeiten sind allerdings nicht auf einer Linie mit den Beispielen, die Raunig in Zusammenhang mit instituierenden Praxen nennt. Er untersucht künstlerische Arbeiten wie jene der *Volkstheater Karawane*, *Reclaim the Street* u. a. m., die allesamt stark aktivistisch agieren.

Rebentisch, die an den *Informe*-Diskurs von Rosalind Krauss anknüpft, findet Interpretationen, die sich auf den Inhalt beschränken, redundant. Wo eine solche Reduktion zum künstlerischen Programm wird, schmälert dies meist die Qualität des Werkes. Es entsteht lediglich eine schlechte Alternative zwischen Formalismus und

²⁷⁴ Vgl. Raunig, 2008, S. 23ff.

„Inhaltismus“. Die Kunst, die versucht, die eigene Wichtigkeit schlicht durch ihren Inhalt zu erpressen, läuft Gefahr, hinter dem Begriff von Kunst zurückzubleiben. Aber die Form ist dann erst ästhetisch, wenn sie sich auf Inhalte bezieht. Kunst bewirkt nur dann eine Bewusstseinsänderung, wenn sie Vertrautes reflexiv auf Distanz bringt. Dies argumentiert sie mit Theodor W. Adorno, der in der Distanz die erste Bedingung für Nähe zum Gehalt des Werkes sieht. Mit Adorno argumentiert sie deshalb, da Kunst weder direkt in Handlungen noch aber unmittelbar in Erkenntnisse zu übersetzen ist und nicht von der autonomen Logik des Ästhetischen losgemacht werden soll. Schon in der ästhetischen Erfahrung spielen gesellschaftliche Inhalte eine Rolle. Laut Rebentisch lässt sich bei den identitätspolitischen Arbeiten weniger etwas über die gesellschaftliche Verfasstheit von Subjekten lernen als vielmehr etwas über die Verfasstheit ästhetischer Subjektivität. Umgekehrt macht sie auch darauf aufmerksam, dass installative Kunst z. T. zur dekorativen Innenausstattung verkommt, wodurch die Frage nach dem konkreten Subjekt der ästhetischen Erfahrung verdrängt wird.²⁷⁵

Was die Fortsetzung von Institutionskritik im Sinne Raunigs u. a. m. sinnvoll macht, ist vor allem Foucaults Idee, dass Macht nicht alleine in den Institutionen des Staates oder in der Ökonomie ihren Sitz hat, sondern auch durch soziale Handlungsweisen, die das Alltagsleben bestimmen, erzeugt wird. Macht wirkt sich als netzförmige Organisation vielfältiger Kräfteverhältnisse aus, die sich von den Produktionsapparaten, Familien, Erziehungsanstalten und anderen Institutionen ausgehend manifestiert und von dort auf die Gesellschaft wirkt. Als zum Beispiel das Bürgertum sexuelle Lust in den Dienst der Fortpflanzung stellte, brachte es zugleich Abweichungen und Perversionen diskursiv hervor, welche wiederum zur Aufrechterhaltung einer heterosexuellen Norm und eines Systems der Zweigeschlechtlichkeit dienten. Zentral ist dabei für Foucault das Verhältnis von Wissen und Macht. Denn Wahrheit ist eine Machttechnik, die auf einem System der Ein- und Ausschlüsse beruht. Gerade Diskurse benennen nicht nur Gegenstände, sondern bringen diese auch hervor. Es gilt nach Foucault die verschleierte Beziehungen von Macht, Wissen und Subjekten zu ergründen. Gerade die Institutionen – seien es Kirche, Medizin oder Psychiatrie – dienen laut Foucault dazu, die Wahrheit der Sexualität zu erpressen.²⁷⁶

²⁷⁵ Vgl. Rebentisch, 276ff.

²⁷⁶ Vgl. Kolmitzer, 2009

Auch Jens Kastners Idee eines künstlerischen Internationalismus, der soziale und künstlerische Bewegungen zusammenkommen lässt, ist in diesem Zusammenhang zu sehen. Und er richtet sich somit, wie Raunig u. a. m., gegen eine häufige Lesart (er nennt hier Bourdieu, Fraser und Graw) der Institutionskritik, die von der Geschlossenheit des Kunstfeldes ausgeht. Es geht Kastner bei der Idee der Institutionskritik auch um die Infragestellung der eigenen Rolle innerhalb des Betriebssystems Kunst, verknüpft mit konkreten gesellschaftlichen Themen oder – grenzüberschreitend – als Kritik an den Institutionen der kapitalistischen Gesellschaft überhaupt.²⁷⁷

E & Ds Arbeit *The Welfare Show* (Abb. 106 – 116) war ein Projekt in vier Phasen.²⁷⁸ Es handelte sich um eine multimediale Rauminstallation, die den administrativen Sozialstaat thematisierte.²⁷⁹ Sie bestand u. a. aus einem Warteraum, einer abgebrochenen Stiege (Abb. 107), die zu einer Tür mit der Aufschrift „Administration“ führte, einem typischen Amtsgebäudegang (Abb. 108), einem Spitalsgang mit Krankenbetten (Abb. 109), in denen Wachfiguren lagen, einem leeren Raum mit sitzenden MuseumswärterInnen, einem Bankautomaten, unter dem ein Baby ausgesetzt war (Abb. 110), einem Gepäcksband (Abb. 111), wie es von Flughäfen bekannt ist, einer Striptease-Stange mit Putzutensilien, einem Safe verdeckt von einem Schild mit der Aufschrift *Capitalism will collapse from within* (Abb. 112) u. a. m.. Die Installationen variierten je nach Austragungsort. Sie passten sich weniger den sozialstaatlichen Systemen des jeweiligen Landes an als vielmehr den örtlichen Gegebenheiten. Was sich allerdings stark an das jeweilige sozialstaatliche System anpasste, war die Rezeption der Installationen.

In der BAWAG Foundation in Wien prangte an der schicken Glasfassade ein Neon-Schriftzug mit dem Titel der Show (Abb. 113). Der Ausstellungsraum selbst war mit einer Kette abgeschlossen. Vom eigentlichen Büro der Direktorin konnte man in den mit Sperrmüll überfüllten Ausstellungsraum blicken. Durch ein Fernrohr, wie es auf Besichtigungsplattformen zu finden ist, konnte man eine/n PerformerIn, die/der in dem Müllberg irgendwelchen Tätigkeiten nachging (Abb. 114), ins Visier nehmen. Durch

²⁷⁷ Vgl. Kastner, 2006

²⁷⁸ 26.05.–21.08.2005 Bergen Kunsthalle, Norwegen; 16.09. – 26.11.2005 BAWAG Foundation, Wien; 26.01–26.02.2006 Serpentine Gallery, London; 25.03.–28.05.2006 The Power Plant, Toronto

²⁷⁹ Vgl. Jackson, 2011, S. 338

ein weiteres Fernrohr konnte man auf die elegante innerstädtische Einkaufsstraße Tuchlauben blicken.²⁸⁰

Die Installation erfasst den Kontext des 21. Jahrhunderts, sie erforscht den Sozialstaat und das Marktsystem. Shannon Jackson bezieht sich bei einer Interpretation von *The Welfare Show* auf das Buch *Neoliberalism and the End of Liberal Democracy* von Wendy Brown. Sie setzt das Werk von E & D in Verhältnis zum Machtdiskurs über die Strukturen und Institutionen dieses Jahrhunderts und in Bezug zur Debatte der europäischen und nordamerikanischen Intellektuellen über Selbstsicherheit und Bedingungen der sich verändernden Ökonomie.

In *The Welfare Show* kommt das Paradoxe dieses Jahrhunderts zum Ausdruck, der Übergang von öffentlicher Wohlfahrt zum neoliberalen Modell der Marktorientiertheit. Einerseits greifen E & D die Inflexibilität der sozialen Einrichtungen an, andererseits schwelgen sie in einer nostalgischen Melancholie. Es geht nicht mehr nur um die Frage, wie man soziale Strukturen radikalieren kann, sondern mehr darum, wie man sie überhaupt erhalten kann. Es bleibt die Frage offen, was wir mit der Kritik am Sozialstaat machen können, die der ökonomischen Deregulierung zuspielt. Paradox ist, dass die letzten Spuren der liberalen Demokratie im selben Moment angegriffen werden, in dem das neoliberale Modell diese Kritik antreibt. E & D treibt eine Art Hassliebe gegenüber dem Sozialsystem an. Einerseits haftet den öffentlichen Gebäuden ein „schlechter Geruch“ an, andererseits sollten sie uns an Solidarität und Akzeptanz erinnern. Stattdessen aber hat es die neoliberale Ökonomie geschafft, dem Sozialstaat eine schlechte Reputation mitzugeben. Heute wollen die meisten Steuern sparen und scheinen somit mit den zunehmenden Privatisierungsprozessen einverstanden zu sein. Leider haftet dem Sozialstaat der große „Defekt des Kontrollmechanismus“ an. Doch dieser Mechanismus würde auch in einer privatisierten Welt nicht verschwinden. *The Welfare Show*, die durch ihren Titel spektakulär anmutet, vermittelt den Betrachtenden das Gefühl, in einem grau-weißen „Loop“ gefangen zu sein. Ihnen fehlt jegliche Möglichkeit zu wählen.²⁸¹

Die Arbeit *It's the Small Things in Life That Really Matter, Blah, Blah, Blah* (Abb. 115) aus *The Welfare Show* ist eine Nachbildung eines typischen administrativen Raumes, bestehend aus einer Sitzreihe mit vier Plätzen, einer Zimmerpflanze, einem

²⁸⁰ Vgl. Bawag Foundation, 2005

²⁸¹ Vgl. Jackson, 2011, S. 332ff.

Nummernticket-Automaten und einer Anzeigetafel, die immer auf „000“ gestellt ist.²⁸² Das Warten kann man als generellen Kommentar dazu verstehen, wie viel Zeit man verschwendet. Hier wird das Gefühl der völligen Machtlosigkeit, der man in administrativen Gebäuden ausgeliefert ist, zum Höhepunkt gebracht. Verstärkt wird dieses Gefühl dadurch, dass man nicht weiß, wen man dafür verantwortlich machen kann. Um dem Dilemma der schizophrenen Situation (Kritik am Sozialstaat und am neoliberalen System) zu entkommen, schlägt Shannon vor, Uniformität im Allgemeinen zu kritisieren. So kann man die Uniformität des Sozialstaates, die einer Regulierung dient, sowie die Uniformität der neoliberalen Ökonomie, die dem größten Profit zuspielt, kritisieren und dadurch eine mehrdeutige öffentliche Verantwortung übernehmen. Shannon versteht die Arbeit *The Welfare Show* als anti-relationale relationale Ausstellung. E & D bedienen sich der „Marke“ Interaktion und löschen sie, indem dem Publikum eine Handlung verweigert wird.²⁸³

Auch die administrativen Räume der *Welfare Show* infiltrierten sie mit sexuellen Strukturen. *Go Go Go!* (Abb. 116) ist eine auf einer zweistufigen, beleuchteten Plattform installierte Striptease-Stange; auf der Plattform liegen ein Wischmopp und ein Putzeimer; vor der Plattform macht ein Schild darauf aufmerksam, dass gerade frisch gewischt wurde.²⁸⁴ Die Arbeit orientiert sich an Felix Gonzalez-Torres' *Go-Go Dancing Plattform* (1991–1995) (Abb. 117) – eine viereckige beleuchtete Plattform, auf welcher in den jeweiligen Ausstellungen ein Tänzer im kurzen Silberhöschen mit Kopfhörern tanzte. Auf E & Ds Plattform tanzte niemand; der eigentlich erotischen Struktur wurde mit den Putzutensilien der pragmatische Aspekt übergeordnet.

2.3 Live Installations

E & D nennen ihre performativen Arbeiten vorzugsweise *Live Installations*. Damit sind Performances gemeint, die sich im Setting eines Kunstwerkes bewegen und sich nicht, wie in der Performance üblich, gegen die Objekthaftigkeit wenden. Es geht nicht um den Körper an sich, sondern um die Aktionen und Situationen, die stattfinden. Materialien und Objekte werden zur Aufführung gebracht.²⁸⁵ Die Künstler setzen meist

²⁸² Vgl. Stüler, 2008, S. 309

²⁸³ Vgl. Jackson, 2011, S. 344

²⁸⁴ Vgl. Stüler, 2008, S. 309

²⁸⁵ Vgl. Fusco, 2001, S. 43

SchauspielerInnen ein, aber auch, wie bereits erwähnt, HandwerkerInnen, die ihrer gewohnten Tätigkeit nachgehen.

Die bereits besprochenen Arbeiten *The Welfare Show*, *The Collectors* und *Celebrity – The One and the Many* bilden als Trilogie konzipiert seit 2005 das Herzstück ihrer Arbeit.

In allen drei Arbeiten ergänzen handelnde Personen die Geschichte des narrativen Settings. In *The Welfare Show* geschah dies nur minimalistisch und ohne eine Form der Interaktion zwischen Betrachtenden und AkteurInnen (Abb. 123), in *The Collectors* wurde das Publikum von SchauspielerInnen in Form einer Hausbesichtigung (Abb. 118+119) durch die Ausstellung geleitet, und in Karlsruhe wurden die BesucherInnen der Eröffnung auf einem roten Teppich von aufdringlichen FotografInnen abgelichtet (Abb. 120).

Bei *The Collectors* bespielten wie bereits erwähnt E & D den nordischen und den dänischen Pavillon in den Giardini der Biennale in Venedig. Im dänischen Pavillon stand das durch einen Rosenkrieg demolierte Heim der Familie A zum Verkauf, und im nordischen Pavillon befand sich das spätmodernistische Luxusappartement des tot im Pool treibenden Besitzers Mister B., das noch von seinen in sich gekehrten Lovers (*Living Sculptures* – vgl. Gilbert & George) (Abb. 100) bewohnt wurde.²⁸⁶

In der Ausstellung *Celebrity – The One and the Many* agierten die Museumswärter mit Frack bekleidet wie Butler eines luxuriösen Haushaltes. Als die Installation *Plattenbau* nach Rotterdam kam, wurde der Ballsaal ausgespart, dafür wurde ein Außenraum rund um das Gebäude kreiert. Diesen Ausstellungsraum konnten die Besuchenden über einen düsteren Durchgang erreichen, in dem ihnen handelnde Personen ihre sexuellen Dienste anboten (Abb. 121) oder ein blinder Obdachloser um Geld bat. Auch auf der öffentlichen Toilette neben dem Plattenbau wurden hauptsächlich den männlichen Besuchern von jungen „Strichern“ Avancen gemacht. Eine Teenagermutter mit Kinderwagen (Abb. 122) war ebenfalls auf dem Setting zwischen Plattenbau und weißem Riesenrad unterwegs. Bei den AkteurInnen handelte es sich ausschließlich um von den Künstlern angeheuerte junge SchauspielerInnen.

Die Vermittlung zwischen physischem, mentalem und theoretisch-gelebtem Raum findet durch die im Raum ausgeführten Gesten statt. Dabei wird die Gegenwart nicht

²⁸⁶ Vgl. Scorzin, 2011

repräsentiert, sondern produziert. Wenn Kunst bislang als etwas, das Gesellschaft produziert, angesehen wurde, entwickelt sie sich nun in Richtung Theater. Den Begriff der Theatralität brachte Michael Fried in den 1960er Jahren in den Kunstdiskurs ein. Er kritisierte damals die Minimal-Art als theatral, weil sie das Objekt in einem radikal veränderten Verhältnis zu den BetrachterInnen inszenierte. Er kritisierte damit, dass das Kunstwerk seine privilegierte Stellung aufgab und sich somit in dem gleichen profanen, gesellschaftlichen Raum situierte wie die Betrachtenden. Aber Künstler wie Dan Graham oder Lawrence Weiner wendeten diese Kritik radikal ins Positive um, indem sie die räumlichen und diskursiven Faktoren des Theaters nutzten. Sie verdeutlichten anhand des Theaters die Unmöglichkeit, künstlerische Raum- und Bedeutungsproduktion von Gesellschaftlichem zu trennen. (*So folgten sie Walter Benjamins*²⁸⁷ *Diktum, eine politische Kunst müsse ihre Position innerhalb der Produktionsverhältnisse klären.*) Diese Vorführsituationen produzieren Verhältnisse, die zeigen, dass es nicht den einen Raum gibt. Die Räume der *Live Installations* von E & D werden somit zu codierten Räumen bzw. öffentlichen Orten, zu performativen Räumen, die gleichzeitig reale und inszenierte Handlungen produzieren.²⁸⁸

Die beiden Künstler kamen durch die Performance zusammen. Ingar Dragset kam über das Theater zur Kunst, da er während seines Studiums auf das Living Theatre²⁸⁹, Allan Kaprow und Caroleen Schneemann stieß, die für ihn radikaler und stärker politisch waren als das Theater. Es ging E & D von Anfang an mehr um den Raum als um den Körper. Für sie galt es, sich eher unpersönlich den Orten und Objekten zu nähern. Hans Ulrich-Obrist sieht in ihren Objekten und Installationen einen stark performativen Charakter. Der Begriff *Live Installations* bringt für E & D die Fragilität der architektonischen Umgebung gut zum Ausdruck.²⁹⁰ Die Künstler denken sich zu ihren Installationen Situationen und Geschichten aus. Die Installationen sind insofern performativ zu verstehen, als sie von den BetrachterInnen als „wirklichkeitskonstituierend“ empfunden werden. Was zwischen Werk und BetrachterIn entsteht, wird somit zur Aufführung gebracht.²⁹¹

²⁸⁷ Siehe dazu: Walter Benjamim: Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Faschismus in Paris am 27. April 1934

²⁸⁸ Vgl. Hantelmann, 2003, S. 46f.

²⁸⁹ Living Theatre ist eine anarcho-pazifistische Theatergruppe, die sich 1945 in New York um Julian Beck und Judith Malina entwickelte. (http://de.wikipedia.org/wiki/The_Living_Theatre)

²⁹⁰ Vgl. Fusco, 2002, S. 36ff.

²⁹¹ Vgl. Fischer-Lichter, 2004, S. 32f.

Wie bereits bemerkt, formulierte Judith Butler ein subversives, performatives Konzept von Widerstand. Es geht dabei um die „Komödie der Heterosexualität“, welche identitätspolitische Maßnahmen setzt, die die Normalisierung des Gesetzes sichern.²⁹² Um sich dieser Komödie bewusst zu werden, geht es Butler, nach Foucault, darum, Wahrheiten, die erzeugt werden, aufzudecken. Das Subjekt ist dabei der Effekt einer Darstellung, die vom Gesetz produziert wird. Eine Strategie von Deleuze/Guattari ist daher, das Gesetz zu wiederholen, aber nur in Form einer Verschiebung, nicht in Form einer Festigung. Eine Strategie der subversiven Wiederholung ist die Parodie und die Denaturalisierung. Durch diese Wiederholung befreit man sich, da sie die Möglichkeit unterschiedlichster Formen eröffnet und aufgezwungene Bezeichnungen auflöst. So kann man sich in Machtdiskurse einschreiben und durch (queere) Interventionen eine Instabilität bedienen. Dabei ist Judith Butler nicht so naiv zu glauben, die Gesellschaft könne dadurch umgekrempelt werden; vielmehr hofft sie auf eine langsame Verschiebung von Normen.²⁹³

Claire Bishop begrüßt, dass es keine Kategorisierung dieser Kunst gibt; auch sie selbst ist nicht fähig, eine passende Kategorisierung zu finden. Sie findet den Begriff „being on the limit“ für manche Live-Arbeiten, die heutzutage in den Galerien zu finden sind, zutreffend.²⁹⁴ Diese unsichere Terminologie für solche Live Installations findet sie spannend. Sie setzt sich in dem Buch *Art of the Welfare* mit der von ihr sog. *Real People Art* auseinander: dem Display aus realen Menschen in einer Galerie. Wenn sie von *Real People* spricht, meint sie Menschen, die nicht die KünstlerInnen selbst, deren FreundInnen oder andere KünstlerInnen sind, sondern Leute, die außerhalb des Kunstfeldes stehen und von den KünstlerInnen ausgewählt wurden, um eine bestimmte soziale Schicht, Ethnizität oder ein bestimmtes Geschlecht zu präsentieren. Diese Art der delegierten Performance steht abseits der konventionellen Performance und Body Art, auch wenn sie anscheinend einige Charakteristika gemeinsam haben. Diese Art der delegierten Performance von *Real People* ist für E & Ds Arbeiten, namentlich ***Reg(u)arding the guards*** (2005) (Fig. 1 + 4; aus *The Welfare Show*), ***Zwischen anderen Ereignissen, Taking Place*** u. a. m., bezeichnend. In E & Ds eigenen Worten besteht *Reg(u)arding the guards* (2005) (Abb. 123) aus 12 Alarm schlagenden

²⁹² siehe dazu: Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2009

²⁹³ Vgl. Müller, 2008

²⁹⁴ Vgl. Bishop, 2006a, S. 61

MuseumswärterInnen, die konzentriert in einem Raum die Besuchenden von ihren regulären Stühlen aus beobachten. Die Anleitung von E & D bestand darin, dass zwischen 6 und 12 uniformierte Körper an den Wänden des Raumes verteilt werden und somit den Rahmen der Galerie bilden. In dieser Arbeit werden die meist unauffälligen HüterInnen der Werke selbst zum Werk. Wie der Titel schon sagt, geht es um das Zwischenspiel der Blicke der PerformerInnen und des Publikums. Es findet ein Übermaß an Achtsamkeit statt, dieses Übermaß bezieht sich auf den Sozialstaat. Den Betrachtenden eröffnet sich dabei eine unangenehme Situation, da sie zwischen Repräsentation und Realität stehen. Ausstellungskörper und BetrachterInnen werden in die Situation gedrängt, sich selbst zu performen. Ein weiterer Reibungspunkt ist, dass E & D, wie schon in *Zwischen anderen Ereignissen*, Arbeitslose angeheuert hatten, um die Aufsicht zu übernehmen. Die PerformerInnen wurden somit aufgrund ihrer ökonomischen Situation ausgewählt. Da sie aber bezahlt wurden, wurde ihre Identität negiert. Das Publikum wird als Material verwendet, die PerformerInnen reagieren auf das Publikum. Allerdings verhält es sich hier anders als in den 1960er Jahren, als die physische Partizipation mehr als formale Komponente der Situation gesehen wurde; auch anders als in den 1970er Jahren, als man sich mittels eines aktiven Publikums gegen die Passivität der empfangsorientierten Kultur stellen wollte, speziell gegen die Konsumation von Massenmedien. Vor allem in Südamerika sah man den Körper als letzten Platz der Freiheit. Doch heute, in Zeiten Foucaultscher „Biopolitik“, ist der Körper kein Platz der Freiheit mehr. Die Warteräume und Krankenhauskorridore der *Welfare Show* führen uns das krankhaft vor Augen.²⁹⁵

Den Begriff „Biopolitik“ prägte Michel Foucault im Rahmen seiner Forschung zur Geschichte der Sexualität. Er bezeichnete damit die Tendenz, die vor allem zur Zeit der AIDS-Krise vermehrt in Erscheinung trat: den menschlichen Körper im modernen Sozialstaat immer mehr zu kontrollieren. Laut Foucault kam die Idee vom Körper als Produktionsmittel mit dem Kapitalismus auf. Dabei wird die Kontrollierung der Gesellschaft nicht mehr nur über das Gewissen oder die Ideologie, sondern auch über den Körper erzielt. Das gipfelt darin, das menschliche Erbgut im Labor zu „verbessern“. Die „Biopolitik“ verfolgt das Ziel, die Steigerung der Fähigkeiten und Kräfte der

²⁹⁵ Vgl. Bishop, 2006a, S. 61–86

„Mensch-Maschine“ mit ihrer Integration in wirtschaftliche Produktions- und politische Herrschaftssysteme zu verbinden. Es geht nicht um Dressur, sondern um Regulierung und Kontrolle, die durch falsche Wahrheiten erhalten werden.²⁹⁶

2.4 Kunst als Display für Kunst

Einige von E & Ds Arbeiten folgen einer Entwicklung, wie sie seit den 1960er Jahren immer stärker zu erkennen ist. Da sich das Feld der Kunst in den 1960er Jahren ausdifferenzierte, sich die Kunst konzeptualisierte, begannen sich die Grenzen zwischen den Tätigkeitsbereichen von KünstlerInnen und KuratorInnen zu verwischen. Aber auch die Einheit des Kunstwerks sowie des KünstlerInnen-Subjekts löste sich auf. Es begann sich die Figur des Managers/der Managerin zu etablieren. Seine/ihre Aufgabe ist es, Informationen, Objekte, Orte, Gelder und Personen zusammenzustellen. Sein/ihr vielteiliges Produkt beschreibt Beatrice von Bismarck als „Set“. „Set“ meint eine Kombination von Dingen, die für einen bestimmten Zeitraum als zusammengehörig erachtet werden. Dies ist mit einer Theaterbühne oder einem Filmset vergleichbar. Insofern entspricht die Aufgabe des/der KünstlerIn der eines/er RegisseurIn. Der klare Unterschied zwischen diesen beiden Positionen besteht darin, dass für den/die KünstlerIn kein bleibendes Endprodukt entsteht. Der materielle Bestand wird höchstens behalten und gelagert. Das kuratorische Produkt besteht nur für einen begrenzten Zeitraum, um sich anschließend wieder in seine Bestandteile aufzulösen; als solche sind sie erst handelbar. Was bleibt, sind Displays, Begleitprogramme und ein Katalog. Daher ist seine/ihre Aufgabe eher mit der eines/einer TheaterregisseurIn vergleichbar. Teilweise werden die Arbeiten räumlich neu kontextualisiert oder Varianten davon, womit eine Fortsetzung ortsspezifischer Arbeitsweisen gegeben ist.²⁹⁷ „Der Raum, den sie immer wieder neu entstehen lassen, ist seinerseits jeweils von Konfliktprogrammen und vertraglichen Übereinkünften geformt und durchzogen, die in der Praxis wieder Anlass für neue Formationen sein können.“²⁹⁸ Da sich nun die Bereiche von KünstlerInnen und KuratorInnen überschneiden, entsteht eine Art Konkurrenzkampf zwischen diesen. Jede/r beansprucht die Sinn stiftende Macht für sich. Diese Überschneidung wirkt sich insofern aus, als KuratorInnen ihre institutionelle Autorität

²⁹⁶ Vgl. Lemke, 2007

²⁹⁷ Vgl. Bismarck, 2006, S. 152ff.

²⁹⁸ Ebd. S. 156

aufgeben und in ein prekäres Arbeitsverhältnis wechseln und KünstlerInnen nicht selten ihren außeralltäglichen und damit charismatischen Künstlerstatus aufgeben. Die kuratorischen Arbeitsformen, die KünstlerInnen dann aufnehmen, sind mit den Arbeitsformen, die für Maurizio Lazzarato die postfordistischen Wirtschaftsstrukturen kennzeichnen, vergleichbar. Es geht um Kenntnisse und Fähigkeiten im Umgang mit Information und Kultur (Management, Organisation, Beratung, Publikation und Lehre). Aber auch die KünstlerInnen haben, wie im Grundlagenteil bereits angesprochen, eine Vorbildfunktion auf wirtschaftliche Arbeitsweisen, in Form von Flexibilität, Selbstbestimmung, Selbstverwaltung und Selbstoptimierung. KünstlerInnen zeigen nicht nur mehr Interesse am kuratorischen Feld, seit den 1990er Jahren ist eine allgemein erhöhte Aufmerksamkeit für kuratorische Tätigkeiten zu beobachten.²⁹⁹

E & Ds kuratorische Tätigkeit geht soweit, dass sie sich selbst aus der Ausstellung herausnehmen und bloße Displays für andere KünstlerInnen schaffen und damit den Kreislauf des Ausstellens durchbrechen. Dies machen sie einerseits in einer Art und Weise, bei der ihre Arbeit nicht zu erkennen ist, und andererseits, wie im Falle von *The Collectors*, indem sie auf eine ganz neuartige Weise Kunstwerke anderer KünstlerInnen ihrem narrativen Setting unterordnen. Gerade in den Arbeiten, in denen sie sich ganz herausnehmen, kritisieren sie die fehlenden Möglichkeiten für junge KünstlerInnen und untergraben das System, indem sie sich zurückziehen, dafür aber andere „auftreten“ lassen.

Bei der Manifesta 3: *Borderline Syndrome* in Ljubljana ließen sie in der Mitte des Hauptausstellungsraums eine Glasfassade installieren (Abb. 124) und öffneten somit auch den Büroraum für die Öffentlichkeit. In Zusammenarbeit mit drei lokalen KuratorInnen stellten sie ein Ausstellungsprogramm bestehend aus fünf Soloausstellungen junger slowenischer KünstlerInnen zusammen, die während der Biennale stattfanden.³⁰⁰ Osteuropa ist laut der slowenischen Theoretikerin und Videokünstlerin Marina Grzinic ein Symptom des hochentwickelten Westens. Bei dieser Entwicklung spielt das *Soros Center* eine zentrale Rolle. Der Finanzspekulant Georges Soros hat mit seinen Unterstützungsaktionen von Gesellschaftswissenschaften, Bildungsprogrammen, Sozialprogrammen und auch Zentren für Gegenwartskunst westliche Diskurse importiert. Dies führte z. T. von lokalen Anknüpfungspunkten weg,

²⁹⁹ Ebd. S. 152ff.

³⁰⁰ Vgl. Stüler, 2008, S. 289 („Powerless Structures, Fig. 88, 2000)

in denen es eigentlich um einen Widerstand gegen den westlichen Imperialismus ging. Die Kunst, die daraus entstand, ist meist nur ein lokal kolorierter Aufguss der medienkritischen Neokonzeptkunst des New Yorks der 1980er Jahre. Doch geht das meiste über die *Soros Center*, da diese die Kataloge finanzieren und Osteuropa in den internationalen Ausstellungsbetrieb bringen.³⁰¹ Ob mit oder ohne dem Wissen über diese Problematik haben E & D Abstand davon genommen, sich in Osteuropa zu präsentieren und sich dazu entschieden, jungen slowenischen KünstlerInnen und TheoretikerInnen vor Ort die Möglichkeit zu geben, sich in einem internationalen Rahmen zu präsentieren.

Eine andere Aktion junge KünstlerInnen zu unterstützen, war das Ziel des Projekts *Nomadic White Cube/Powerless Structures*, **Fig. 112** (Abb. 125). Die Installation bestand aus transportablen und architektonisch veränderbaren Modulen. Diese Module wurden 2001 in der Städelschule in Frankfurt am Main als flexible Plattform für die Präsentationen von Arbeiten von KunststudentInnen für ein großes Publikum aufgebaut. Während zehn Wochen konnte eine Woche lang je ein/e StudentIn Arbeiten präsentieren.³⁰²

Ein etwas anderes Ausstellungsdisplay ist das *Temporary Art Museum/Powerless Structures*, **Fig. 110** (Abb. 126), das 2001 in der Fondazione Teseco per l'Arte in Pisa im Rahmen der Ausstellung „Against Architecture“ aufgestellt wurde. Es handelt sich hierbei um eine 4 m² große Ausstellungsfläche auf Stützen, die für das Bild eines anderen an der Show beteiligten Künstlers als Ausstellungsfläche genutzt wurde.³⁰³ Gerade der Titel drückt die Schnellebigkeit kuratorische Produkte aus.

In der Rolle als Künstler-Kuratoren bespielten E & D mit der Arbeit *The Collectors* (vgl. Kapitel 2.5) den dänischen und den nordischen Pavillion der 53. Biennale in Venedig. Sie stellten 24 Arbeiten bereits etablierter sowie unbekannter KünstlerInnen und DesignerInnen in einem Setting bestehend aus ihren Objekten und Installationen aus (z. B. Abb. 127).³⁰⁴ Ergänzt wurde die Arbeit von einem „Souvenirbag“ (Abb. 128), einer Tasche bestückt mit von den beteiligten KünstlerInnen und eingeladenen SchriftstellerInnen ausgewählten Sammlerstücken (Feuerzeug, Würfel, Taschentuch, Notizblock, Kalender, in den ersten 500 Stück eine italienische Salami von Maurizio

³⁰¹ Vgl. Schöllhammer, 1999

³⁰² Vgl. Stüler, 2008, S. 295 („Exchange“)

³⁰³ Vgl. Stüler, 2008, S. 295

³⁰⁴ Vgl. Scorzin, 2011

Cattelan u. a. m.).³⁰⁵ Dieses begleitende Medium existiert, wie auch andere Kataloge, Einladungskarten oder Taschen aus E & Ds *Shows*, über den Kontext der Ausstellung hinaus. Die Funktion dieser permanenten Produkte liegt zwischen Infomedium, Dokumentation, Souvenir und Kunstobjekt.³⁰⁶

Bei *The Collectors* entstand der Eindruck, als würde es sich um zwei sehr ansehnliche Privatsammlungen handeln. Die Künstler wurden dabei zu professionellen Erfahrungsgestaltern, die das Publikum auf eine Entdeckungsreise mitnahmen. Laut Pamela C. Scorzin ähnelt diese programmatische Ausstellungsgestaltung immer mehr dem erlebnisorientierten Warendisplay kommerzieller Ausstellungsmessen. Aber gerade die Auswirkung dieses Displays ist Teil von E & Ds Untersuchung. Die Fiktion und Narration, die sie bei der Biennale entstehen ließen, ist vergleichbar mit der „Kulisse der Traumstadt“.³⁰⁷

So wurde im Umfeld der queeren Werke von Elmgreen & Dragset, Wolfgang Tillmans, Hernan Bas, Henrik Olesen, Trence Koh, Pepe Espaliu und Tom of Finland der silberne Ring von Jonathan Monk vor dem Bungalow des Mister B leicht mit einem übergroßen „Cockring“ (Abb. 129) gleichgesetzt. Und Werke wie die ausgebrannten Möbel von Klara Liden zu einem Zimmer eines randalierenden unzufriedenen Teenagers. Oder die Arbeit von Jani Lenionen die auf der ganzen Welt Pappschilder (Abb. 130) mit der Bitte um Geld sammelte, in goldenen Rahmen im Speisesaal des dänischen Pavillon zu einem geschmackvoll eingerichteten Kontrast zum edlen Ambiente.

In dieser Auseinandersetzung mit Mechanismen der Repräsentation, der Archivierung und Historisierung findet eine Selbstinstitutionalisierung statt.³⁰⁸ Die Arbeitsweise beim Aufbau von Projekten wie der Trilogie lässt sich mit O'Dohertys Beschreibung zu Christos Projekten fassen. Laut diesem besteht die politische Dimension solcher Großprojekte darin, wie der Prozess der Werkentstehung abläuft und in welche Dialoge die herrschende Autorität verwickelt wird. Er sieht darin eine Parodie der Vorgehensweise von Großunternehmen oder anderer Institutionen. Es werden Pläne gemacht, teilweise Gutachten eingeholt, es werden Diskussionen geführt usw. Für O'Doherty kommt bei solchen Projekten ein Quantum Wahnsinn zum Vorschein. Die Installation wird zu einer nüchternen Technologie, die so manche Inkompetenzen

³⁰⁵ Vgl. Elmgreen & Dragset, 2011, S. 300

³⁰⁶ Vgl. Displayer 02

³⁰⁷ Vgl. Scorzin, 2011, S. 2–10

³⁰⁸ Vgl. Displayer 02

bloßstellt oder auch nicht. Es wird sehr viel Geld für etwas „Nutzloses“ ausgegeben. Dabei wird nicht³⁰⁹ „dem russischen Traum einer fortschrittlichen Kunst als Moment einer fortschrittlichen Gesellschaft gefolgt, sie benutzen vielmehr die Methode einer unvollkommenen Gesellschaft und ihrem Mythos vom freien Unternehmertum, um einen Willen durchzusetzen, der dem eines Aufsichtsratsvorstandes vergleichbar ist.“³¹⁰ Obwohl E & D in die Rolle der Kuratoren schlüpfen, wird die Authentizität der Künstler nicht aufgegeben. E & D produzieren selbst keine Objekte; diese weichen der Tätigkeit, etwas zu autorisieren. Sie werden zu leitenden oder aufsehenden Personen, die über die Produktion wachen. Sie sind diejenigen, die den Auftrag von der Institution erhalten haben und in einem Vertragsverhältnis zu dieser stehen.³¹¹

³⁰⁹ Vgl. O'Doherty, 1996, S. 124ff.

³¹⁰ Ebd., S. 126

³¹¹ Vgl. Kwon, 1997

Résumé: Ästhetik der Institution

Der Begriff *Institutionskritik* verweist auf eine direkte Verbindung zwischen einer Methode und einem Objekt – die Methode ist die Kritik, und das Objekt ist die Institution. In der ersten Phase der Institutionskritik konnte der Begriff scheinbar noch konkreter definiert werden – die kritische Methode war eine künstlerische Praxis, und die Institution, um die es ging, war die Kunstinstitution. In der zweiten Phase wurde dieser Rahmen erweitert auf die Rolle des Künstlers, der Künstlerin als ein Teil dieser Institutionalisierung und auf andere institutionalisierte Räume außerhalb des Kunstraumes ausgedehnt.³¹² In den 1990ern begannen dann KünstlerInnen und KuratorInnen zusammenzuarbeiten. Aufgrund dieser Entwicklung betrachten die meisten AutorInnen Institutionskritik mittlerweile als historisches Phänomen.

Auch indem die Kunstschaffenden Praktiken des Designs für sich als neues Arbeitsfeld erkannten, agieren sie zwischen institutioneller Logik und künstlerischem Eingriff. Alleine schon deshalb kann, wie Draxler das für die Position der 2. Generation der Institutionskritik festschreibt, nicht klar von einer Institutionskritik gesprochen werden, weil das Design an der Schnittstelle zwischen Diskurs und Praktik institutioneller und gestalterischer Initiativen liegt.³¹³ Eine Fortsetzung der Institutionskritik ist für die meisten AutorInnen möglich, wenn man die institutionelle Auseinandersetzung mit den sozialen Problemen bzw. sozialen Bewegungen gleichschaltet und in diesem Sinne die Kritik fortsetzt. Wobei die Form der Kritik überdacht werden muss. Einige TheoretikerInnen gehen dabei von der Geschlossenheit des Kunstfeldes aus. Systeme können zwar verschaltet werden, trotzdem greifen sie nicht ganz ineinander. Andere TheoretikerInnen gehen von einem offenen Feld von Handlungswissen aus, dem man sich verschreibt, die Autonomie und die Geschlossenheit des Kunstfeldes wird völlig verabschiedet.³¹⁴ Wieder andere TheoretikerInnen kommen zur Einsicht, dass jede Erfahrung von Kunstwerken mit ihrem Ort zusammenhängt, heute für jede Kunst generell unhintergebar ist.³¹⁵

In E & Ds Arbeiten findet eine Entwicklung statt, die von der Auseinandersetzung mit dem White Cube als einer Struktur des Ausstellens über eine Auseinandersetzung mit

³¹² Vgl. Sheikh, 2006

³¹³ Vgl. Draxler, 2005, S. 64–76

³¹⁴ Vgl. Eipep, Texte zur Kunst u. a. m.

³¹⁵ Vgl. Rebentisch, 2003, S. 233

der architektonischen Struktur an sich zu einer Erweiterung auf den sie umgebenden Kontext reicht. Vor allem am Anfang ihrer Karriere haben sie intensiv mit der Struktur des White Cube gearbeitet und sind dabei mit der architektonischen Struktur wie mit einem Symptom von Institution generell umgegangen. Sie haben das Publikum auf die Funktion des Ausstellungsraumes und anderer Institutionen aufmerksam gemacht: einerseits durch das Aufzeigen versteckter Mechanismen³¹⁶ und andererseits durch eine „Situation der Verweigerung“.³¹⁷ Insbesondere mit dem Augenmerk auf Arbeiten die im Museum „hinter den Kulissen“ stattfinden.

E & D greifen in ihren Arbeiten soziale Entwicklungen auf, aber nicht in Form einer sozialen Bewegung im Kunstfeld, denn sie nutzen die Autonomie, soweit vorhanden, um ihre ästhetischen Projekte durchzuführen. Sie agieren aus dem institutionellen Feld der Kunst heraus und zeigen in ihren Arbeiten immer wieder Mechanismen dieses Feldes auf, das sie mit zeitgenössischen Themen wie Verlust des Vertrauens in den Nationalstaat, *Queerness*, *Celebrity*-Kultur, Scheidungsrate, Urbanismus u. a. m. verknüpfen. Die Künstler machen darauf aufmerksam, dass seit den 1980er Jahren der Kapitalismus verstärkt durch die „Produktion von Raum“ reproduziert wird; in Form eines global gesteuerten Immobiliennetzes, das sich an globalen und nicht an tatsächlichen lokalen Maßstäben misst. Dabei wächst die Bedeutung der „Symbolischen Ökonomie“. ArchitektInnen, DesignerInnen und KünstlerInnen reproduzieren die Hegemonie der globalisierten Ökonomie in den Städten.³¹⁸

Es lässt sich also zusammenfassend festhalten, dass der Begriff der Institutionskritik kaum noch haltbar scheint.

Nach dem Dafürhalten der Autorin ist die Konsequenz, die E & D aus dem Dilemma der Institutionskritik ziehen, jene, dass sie Institution als Symptom genereller Reproduktion sozialer, ökonomischer und kultureller Machtmechanismen sehen und durch institutionelle Ästhetik, verschränkt mit kapitalistischer Lifestyle-Ästhetik, in raumübergreifenden, architektonischen Settings – im Sinne einer subversiven Wiederholung – Distanz erzeugen, die ein Reflektieren ermöglicht. Die Autorin schlägt für E & Ds künstlerische Auseinandersetzung mit Institution die Bezeichnung *Ästhetik der Institution* vor. Gerade dadurch, dass die minimalistische Ästhetik längst von

³¹⁶ Vgl. Displayer 02

³¹⁷ Schlüter, 2008, S. 114

³¹⁸ Vgl. Ronneberger, 1998, S. 10

Großmarken als Designaushängeschild missbraucht wird, ist eine neuerliche Affirmation im Sinne E & Ds durchaus als subversiv zu betrachten. Das Handlungsfeld, das sie dadurch erreichen, ist mit Römer und Bishop sehr kritisch zu sehen, da die Grenzen zwischen öffentlichem und privatem Sponsoring verschwinden. Doch genau mit diesem Phänomen spielen die Arbeiten der Künstler. Auf der einen Seite haftet ihren Arbeiten die Eintönigkeit öffentlicher Gebäude an, auf der anderen Seite wird dieser institutionelle Rahmen präsentiert, wie man es von Warendisplays kennt. *Ästhetik der Institution* zeichnet sich dadurch aus, dass die Arbeiten auf diesem schmalen Grat zwischen Reproduktion und Selbstbefragung anzusiedeln sind. Die Arbeiten sind im Sinne der Erwartungen Rebentischs nicht auf den Inhalt beschränkt. E & Ds Interventionen sind eher als therapeutisch denn als operativ zu betrachten. Um dem Diktum von Raunig u. a. m. zu folgen, müssten sie das von ihnen klassisch gelenkte Rezeptionsverhalten ändern, also keine Situation der Verweigerung kreieren, sondern einen Raum für aktivistische Mitgestaltung schaffen.

Ästhetik der Institution kennzeichnen sich vor allem dadurch aus, dass E & Ds formal punktierte Arbeiten sich immer mit dem Kontext befassen, sprich der Ort immer als sozialer Raum behandelt wird.

Ihre inszenierten Handlungsräume stellen die BetrachterInnen vor Situationen, die einem vorspielen, handelnd eingreifen zu können, doch gerade dadurch, dass diese Handlungen dann nicht ausgeführt werden können, wird das Bewusstsein meist für gesellschaftliche Aus- bzw. Einschlüsse geschärft und das Publikum dazu gedrängt, mit seinen Erwartungen zu brechen. (So wie man z. B. einen Löffel erst als solchen wahrnimmt, wenn dieser zu Boden fällt.) Andererseits animieren E & D zum Handeln, indem sie Strukturen für andere KünstlerInnen zur Verfügung stellen. Doch dabei darf *Ästhetik der Institution* nicht im Sinne einer *Ästhetik der Kritik* von Ruth Sonderegger³¹⁹ verstanden werden, wo es um die Repräsentation von Minderheiten geht. Oder als *Relationale Aesthetics*, der der Glaube einer versöhnten Gemeinschaft anhaftet.

Im Sinne einer Verdoppelung knüpft die Idee der *Ästhetik der Institution* an Benjamin Buchlohs *Aesthetic of Administration*³²⁰ an, doch formal äußert diese sich nicht in Form „soziologischer Infoästhetik“.

³¹⁹ Sonderegger, 2007

³²⁰ Buchloh, 1990

E & Ds intermediale Arbeiten laufen durch die *Ästhetik der Institution*, die auch als *Ästhetik des Verlangens und der Sehnsüchte* – wie sie vom kapitalistischen System vorangetrieben werden – verstanden werden kann, Gefahr, der Kritik von Römer, Bishop u. a. m. zu entsprechen, doch dieses Risiko wird eingegangen, um nicht in der Belanglosigkeit zu enden.

Bei dieser Begriffsfindung handelt es sich um eine weitere Normierung, Verallgemeinerung und Regulierung, welche aber durch die *Ästhetik der Institution* aufgedeckt werden soll. Daher kann jede Arbeit auch aus einem ganz anderen Blickwinkel betrachtet werden. Vermutlich erzeugt jeder Ort und jeder Mensch seine eigene Bedeutung, ebenso wie E & D in ihren Arbeiten eine eigene Form des Erbes der Institutionskritik generieren.

Anhang

Literaturverzeichnis

Alberro/Stimson 2009

Alexander Alberro/Blake Stimson [Hg.], *Institutional critique: an anthology of artists' writings*, MIT Press, Cambridge, 2009.

Alberro/Buchmann 2006

Alexander Alberro/SabethBuchmann, [Hg.], *Art after conceptual art*, Generali Foundation Collection series, Cambridge, 2006.

Austin 2010

John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte*, Reclam, Stuttgart 2010.

Bawag Foundation 2005

Michael Elmgreen & Ingar Dragset, *The welfare show*, 16. September 2005 — 26. November 2005

URL: <http://www.bawag-foundation.at/index.php?id=111&ausstellung=24>

Aufgerufen am 02.10.2012

Beshty 2005

Walead Beshty, *Die schöne Neue Welt der Relationalen Ästhetik*, in: *Texte zur Kunst*, 59, 2005, S. 138–149.

Beitin 2011

Andreas F. Beitin, *The Appearance of the Demiurges*, in: Andreas F. Beitin/Peter Weibel [Hg.] *Elmgreen & Dragset: Trilogy*, König, Köln, 2011, S. 52–67.

Bishop 2006a

Claire Bishop, *Live Installations and Constructed Situations. The Use of 'Real People' in Art*, in: Marta Kuzma [Hg.], *Elmgreen & Dragset: The Welfare Show*, Office for Contemporary Art, Oslo, 2006, S. 61–86.

Bishop 2006b

Claire Bishop, *The Social Turn, Collaboration and its Discontents*, in: *Artforum*, Februar, 2006, 179–185.

Bishop 2005

Claire Bishop, *Installation Art. A Critical History*, Routledge, London, 2005.

Bishop 2004

Claire Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, in: *October*, 110, 2004, S. 51–79.

Bismarck 2006

Beatrice v. Bismarck, *Kuratorische Relationalität*, in: Vanessa Joan Müller [Hg.], *European Kunsthalle: Under Construction. Perspektiven institutionellen Handelns*.

[Dokumentation der Veranstaltungsreihe *Under Construction* (1–31.März 2006)], König, Köln, 2006, S. 152–159.

Bourdieu 1991

Pierre Bourdieu, *Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum*, in: Martin Wentz [Hg.], *Stadt-Räume*, Frankfurt am Main/New York, 1991, S. 25–34.

Bourdieu 1987

Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1987.

Bourriaud 2002

Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetic*. Les Presses du Réel, Dijon-Quetigny, 2002.

Buchloh 1990

Benjamin Buchloh, *Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions*, in: *October*, 55, 1990, S. 105–143.

Buchmann 2005a

Sabeth Buchmann, *Kritik der Institutionen und/oder Institutionskritik? (Neu-) Betrachtung eines historischen Dilemmas*, in: *Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst*, Herbst 2006, URL: www.donauuni.ac.at/imperia/md/content/campuscultur/kritik_der_institutionen_und_oder_institutionskritik.pdf, S. 1–13. Aufgerufen am 14.11.2011

Buchmann 2005b

Sabeth Buchmann, *Szenen einer Biennale. Spuren von Institutionskritik in den Arbeiten von Tino Sehgal und de Rijke/de Rooij*, in: *Texte zur Kunst*, 59, 2005, S. 54–63.

Burr

Dossier Tom Burr, *Mahnmal für homosexuelle und transgender Opfer des Nationalsozialismus*, URL: http://www.publicartvienna.at/files/11_burr.html
Aufgerufen am 28.09.2012

Butler 2009

Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2009.

Butler 2001

Judith Butler, *Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend*. 2001,
URL: <http://eipcp.net/transversal/0806/butler/de>
Aufgerufen am 10.08.2011

Butler 2000

Judith Butler, *Critically Queer*, in: Lizbeth Goodmann et al. [Hg.], *The Routledge Reader in Politics and Performance*, Routledge: New York, 2000, S. 167–171.

Bürger 1974

Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974.

Brüderlin 2002

Markus Brüderlin, *Arbeiten am White Cube*, in: Beatrix Ruf [Hg.], Elmgreen & Dragset: *Taking Place. The Works of Michael Elmgreen & Ingar Dragset* Kat. Ausst., Kunsthalle Zürich und Danish Contemporary Art Foundation, Ostfilden-Ruit, 2002, S. 74–143.

Brüderlin 1996

Markus Brüderlin, Nachwort. *Die Transformation des White Cube*, in: Brian O’Doherty [Hg.], *In der weißen Zelle*, Berlin, 1996, S. 139–166.

Chus 2002

Martínez Chus, *Museum, Elmgreen & Dragset*, Kat. Ausst. Barcelona, 2002.

Compton, 1989

Michael Compton, *In Praise of the Subject*, in: Marcel Broodthaers, Kat. Ausst., Walker Art Center, Minneapolis, 1989, S. 15–69.

Danto 1964

Arthur C. Danto, *The Artworld*, in: *The Journal of Philosophy*, 19, 1964 (10.10.2011), URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=0022362X%2819641015%2961%3A19%3C571%3ATA%3E2.0.CO%3B2-6>, S. 571–584.
Aufgerufen am 03.06.2011

Debord 1996

Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, TIAMAT, Berlin, 1996.

Displayer 02

Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe [Hg.]: *Displayer 02*, Engelhardt und Bauer, Karlsruhe.

Doherty 2003

Claire Doherty, *New Institutionalism und die Ausstellung als Situation*, in: *Protections. Das ist keine Ausstellung*, Reader zur Ausstellung Kunsthaus Graz, 2003, S. 60–77.

Draxler 2005

Helmut Draxler, *LOOS LASSEN!/Institutional Critique und Design*, in: *Texte zur Kunst*, 59, 2005, S. 64–76.

Elmgreen & Dragset, 2011a

Elmgreen & Dragset, *1995 – 2011 Performances*, Walter König, Köln, 2011.

Elmgreen & Dragset, 2011b

Andreas F. Beitin/Peter Weibel [Hg.] *Elmgreen & Dragset: Trilogy*, König, Köln, 2011.

Elmgreen & Dragset 2008

Elmgreen & Dragset. *Home Is The Place You Left*, Aust. Trondheim Kunstmuseum, Buchhandlung Walter König, Köln, 2008.

Elmgreen & Dragset 2002

Elmgreen & Dragset, *Powerless Structures*, Fig. 229, Kat. Ausst. Estudio Helga de Alvear, 2002.

Fischer-Lichter 2004

Erika Fischer-Lichter, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004.

Fusco 2002

Coco Fusco, *An Interview with Michael Elmgreen and Ingar Dragset. Transformierende Handlungen*, in: Beatrix Ruf [Hg.], Elmgreen & Dragset: *Taking Place. The Works of Michael Elmgreen & Ingar Dragset*, Kat. Ausst., Kunsthalle Zürich und Danish Contemporary Art Foundation, Ostfilden-Ruit, 2002, S. 36–73.

Foucault 1999

Michel Foucault, *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975–76)*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1999.

Foucault 1978

Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Merve-Verlag, Berlin, 1978.

Fraser 2005

Andrea Fraser, *Was ist Institutionskritik*, in: *Texte zur Kunst*, 59, 2005, 86–89.

Fraser 1991

Andrea Fraser, *Museum Highlights: A Gallery Talk*, In: *October*, Vol. 57 (Sommer 1991), S. 104–122.

Fuchs, 2004

Rudi Fuchs, *101 Spring Street, New York, und Marfa, Texas*, in: Nicholas Serota [Hg.] *Donald Judd*, Kat. Ausst. Tate Modern, London, Kunstmuseum Basel, DuMont, Köln 2004.

Genschel 2001

Corinna Genschel, *Vorwort*, in: Jagose A. [Hg.], *Queer Theory: Eine Einführung*, Querverlag, Berlin, 2001.

Godfrey 2003

Tony Godfrey, *Conceptual Art*, Phaidon Press, London, 2003.

Graw 2005

Isabelle Graw, *Jenseits der Institutionskritik. Ein Vortrag im Los Angeles County Museum of Art*, in: *Texte zur Kunst*, 59, 2005, S. 40–54.

Groys

Boris Groys, *Bilder des Denkens*

URL: <http://www.peter-weibel.at/index.php?view=article&catid=9:texte-ueber-peter-weibel&id=61:texte-u>

Aufgerufen am 04.08.2011

Hall 1994

Stuart Hall: *Kulturelle Identität und Diaspora*, in: ders.: Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2, Hamburg, 1994, S. 26-43.

Hantelmann 2003

Dorothea v. Hantelmann, *Produktion von Raum-Raum der Produktion/Production of Space-Space of Production*, in: Daniel Birnbaum [Hg.], *Elmgreen & Dragset: Spaced Out, Powerless Structures Fig. 111.*, Kat. Ausst., Portikus, Frankfurt am Main, 2003, S. 46-50.

Hirsch et al. 2006

Nikolaus Hirsch, Philipp Misselwitz, Markus Miessen, Matthias Görlich, *Spaces of Production*, in: Vanessa Joan Müller [Hg.], *European Kunsthalle: Under Construction. Perspektiven institutionellen Handelns.* [Dokumentation der Veranstaltungsreihe *Under Construction*“ (1-31.März 2006)], König, Köln 2006, S. 50-61.

Hoffmann 2011

Jens Hoffmann, *Escape Artists*, In: Elmgreen & Dragset. *1995-2011 Performances*, Walter König, Köln, 2011. S. 92-109.

Hoffmann 2003

Jens Hoffmann, *Small Twist-Bigger Splashes*. Elmgreen und Dragset im Interview mit Jens Hoffmann am 3. Feb. 2001 im Portikus in Frankfurt am Main, in: Daniel Birnbaum [Hg.], *Elmgreen & Dragset: Spaced Out. Powerless Structures Fig. 111.*, Kat. Ausst., Portikus, Frankfurt am Main, 2003, S. 26-29.

Holmes 2007

Brian Holmes, *Extradisziplinäre Forschungen. Für eine neue Institutionenkritik.* Übersetzt von Thomas Waibel, 2007 URL: <http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/de> Aufgerufen am 02.06.2011

Jackson 2011

Shannon Jackson, *Welfare Melancholy. Elmgreen & Dragset's Ambivalent Structures*, in: Andreas F. Beitin/Peter Weibel [Hg.], *Elmgreen & Dragset: Trilogy.*, Walter König, Köln, 2011, S. 332-349.

Jagose 2001

Annamarie Jagose, *Queer Theory: Eine Einführung*, Querverlag, Berlin, 2001.

Kaprow, Smithson 2001

Allan Kaprow, Robert Smithson, *What is a Museum? A Dialogue*, in: Christian Kravagna und Kunsthaus Bregenz [Hg.], *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*, König, Köln, 2001, S. 12-15.

Kastner 2006

Jens Kastner, *Künstlerischer Internationalismus und Institutionskritik*, eipcp, 2006 URL: <http://eipcp.net/transversal/0106/kastner/de> Aufgerufen am 13.01.2012

Klapeer 2007

Christine M. Klapeer, *queer.contexts: Entstehung und Rezeption von Queer Theory in den USA und Österreich*, Studien Verlag, Innsbruck, 2007.

Kolmitzer 2009

Andrea Kolmitzer, *Das Dispositiv der Lust: Sexualität, Geschlechterdifferenz und Prostitution im Kontext der Foucault'schen Macht- und Diskursanalyse*, Kolmitzer, Wien, 2009.

Kravagna 2001

Christian Kravagna, *Introduction*, in: Christian Kravagna und Kunsthaus Bregenz [Hg.], *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*, König, Köln, 2001, S. 7–9.

Krejs 2005

Dominika Krejs, *Queer und die Identitätspolitik: Zwischen Dekonstruktion und erneuter Konstitution von Kategorisierung*, Diplomarbeit, Universität Wien, 2005.

Kremer 1998

Mark Kremer, *Digging Down a Gallery*, in: *Elmgreen & Dragset: Powerless Structures*, Wide Screen, Odense, 1998, S. 54–55.

Kwon 2002

Miwon, Kwon, *One place after another. site-specific art and locational*, MIT-Press, Cambridge, 2002.

Kwon 1997

Kwon Miwon, *One Place After Another: Notes on Site Specificity*, in: *October*, 80, 1997, S. 85–110.

Lefebvre 2009

Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Blackwell Publishing, Malden, 2009.

Lemke, 2007

Thomas Lemke, *Biopolitik zur Einführung*, Junius, Hamburg, 2007.

Lütgens 2012

Annelie Lütgens, *Genius ex Tunica. Kunst – Mode – Ironie*, in: *Kunstforum International*, 213, 2012, S. 154.

Mania 2008

Astrid, Mania, *Kirsten Piroth bei Klosterfelde. Unterlaufene Sinnfälligkeit*. Berlin, 2008, URL: <http://www.artnet.de/magazine/kirsten-pieroth-bei-klosterfelde-berlin/>
Aufgerufen am 28.09.2012

Marzona 2005

Sammlung Marzona, *Conceptual Art*, Taschen, Köln, 2005

Miro 2012

Ausstellung in der Galerie Victoria Miro, Elmgreen & Dragset, *Harvest*, 21 Sep - 8 Dec 2012, London

URL: http://www.victoria-miro.com/exhibitions/_431/, Aufgerufen am 03.10.2012

Miro 2008

Ausstellung in der Galerie Victoria Miro, Elmgreen & Dragset, *Too Late*, 14 October - 15 November 2008, London

URL: http://www.victoria-miro.com/exhibitions/_388/?a=32

Aufgerufen am 20.01.2011

Meyer 1996

James Meyer, *The Functional Site*, in: Documents, 7, 1996, S. 20–29.

Molon, 2007

Dominic Molon, *The Loneliest Boutique*, in: Elmgreen & Dragset, *Prada Marfa*. König: Köln, 2007.

Möntmann 2006

Nina Möntmann, *Das Unternehmen Kunstinstitution im Spätkapitalismus*, 2006 URL: <http://eipcp.net/transversal/0106/moentmann/de>

Aufgerufen am 04.06.2011

Möntmann 2002

Nina Möntmann, *Kunst als sozialer Raum. Andrea Fraser, Martha Rosler, Rirkrit Tiravanija, Renée Green*, König, Köln, 2002.

Müller,1993

Christian, Philipp, Müller: *Green Border*. URL:

http://www.christianphilippmueller.net/e/index.php?option=com_content&task=view&id=14&Itemid=46

Aufgerufen am 28.09.2012

Müller 2008

Gini Müller, *Possen des Performative. Theater, Aktivismus und queere Politiken*, Turia + Kant, Wien, 2008.

Nielony

Boris Nielony, *Der blanke Wunsch. Installationen und Performanceart*, URL:

<http://www.asa.de/research/kontext/begriffe/installact.htm>

Aufgerufen am 07.11.2011

Nowotny 2008

Stefan Nowotny, *Der doppelte Sinn der Destitution und die instituierende Tätigkeit*, in: Stefan Nowotny/Gerald Raunig[Hg.], *Instituierende Praxen. Bruchlinie der Institutionskritik*, Turia + Kant, Wien, 2008, S. 51–70.

Nowotny, Raunig 2008

Stefan Nowotny/Gerald Raunig, *Anti-Kanonisierung. Das differenzielle Wissen der Institutionskritik*, in: Nowotny, Stefan und Raunig Gerald, *Instituierende Praxen. Bruchlinie der Institutionskritik*, Turia + Kant, Wien, 2008, S. 11–20.

Obrist 1998

Hans-Ulrich Obrist, *Performative Contruction. Interview by Hans Ulrich Obrist*, in: *Elmgreen & Dragset: Powerless Structures*, Wide Screen, Odense, 1998, S. 27–43.

O'Doherty 1996

Brian O'Doherty, *In der weißen Zelle*, Merve-Verl., Berlin, 1996.

Oliveira et al. 2003

Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry [Hg.], *Installation art in the new millennium. The empire of the senses*, Thames & Hudson, London, 2003.

Osborne 2006

Peter Osborne, *Elmgreen and Dragset's The Welfare Show: A Historical Perspective*, in: Marta Kuzma [Hg.], *Elmgreen & Dragset: The Welfare Show, Office for Contemporary Art*, Oslo 2006, S. 19–40.

Portikus 2003

Ausstellung Nr. 118, Michael Elmgreen & Ingar Dragset, *Spaced Out/Powerless Structures, Fig. 211*; URL: http://www.portikus.de/exhibition_118.html
Aufgerufen am 20.01.2012

Portikus 2001

Ausstellung Nr. 106, *Rirkrit Tiravanija: Untitled (Demo Station No. 1)*
URL: http://www.portikus.de/exhibition_106.html?L=1
Aufgerufen am 20.01.2012

Rauchut 2008

Rauchut Franziska, *Wie queer ist Queer? Sprachphilosophische Reflexionen zur deutschsprachigen akademischen Queer-Debatte*, Ulrike Helmer Verlag, Königstein/Taunus 2008.

Raunig 2008

Gerald Raunig, *Instituierende Praxen, No. 1. Fliehen, Instituieren, Transformieren*, in: Stefan Nowotny/Gerald Raunig [Hg.], *Instituierende Praxen. Bruchlinie der Institutionskritik*, Turia + Kant, Wien, 2008, S. 21–34.

Rebentisch 2003

Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003.

Ruf 2002

Beatrix Ruf, *Vorwort*, in: Ruf Beatrix [Hg.], *Elmgreen & Dragset: Taking Place. The Works of Michael Elmgreen & Ingar Dragset*, Kat. Ausst.,Kunsthalle Zürich und Danish Contemporary Art Foundation, Ostfilden-Ruit, 2002, S. 8–11.

Rodrigue 2002

Rodrigues, Sadira, *Institutional Critique Versus Institutionalized Critique: The Politics of Andrea Fraser's Performances*, In: Third Space. A Journal of Feminist Theory & Culture. Volume 1, Issue 2, March, 2002

URL: <http://www.thirdspace.ca/journal/article/view/rodrigues/53>

Ronneberger 1998

Klaus Ronneberger, *Symbolische Ökonomie und Raumprofite. Der Umbau der Städte zu Konsumfestungen*, in: Georg Schöllhammer, Hedwig Saxenhuber [Hg.], *O.K. Ortsbezug Konstruktion oder Prozess?*, editionselene, Wien, 1998.

Rowley, Wolthers 2009

Jane Rowley/Louise Wolthers, *Lost and Found: Queering the Archive*, in: Mathias Danbolt et al. [Hg.], *Lost and Found. Queering the archive*, Copenhagen Contemporary Art Center, Mediefabrikken, Kopenhagen, 2009, S. 9–23.

Römer 2011

Stefan Römer, *Eine Kartographie – vom White Cube zum Ambient*, in: Christian Kravagna, *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*, König, Köln, 2001, S. 155–162.

Römer, Hirsch 2005

Gespräch zwischen Stefan Römer und Michael Hirsch. 2005 URL: http://www.klasse-waehner.de/doku.php?id=projekte:utopia_station_-_haus_der_kunst
Aufgerufen am 09.12.2011

Scepanski 2008

Kristina, Scepanski, *Aspekte der Aneignung im Werk von Tom Burr*, Diplomarbeit, Universität Köln, 2008.

Schlüter 2008

Kathrina Schlüter, *Installationen: Systeme im Raum. Vier Positionen 1990–2001. Monica Bonvicini, Michael Elmgreen & Ingar Dragset, Franka Hörschemeyer und Gregor Schneider*, Dissertation, Universität Hamburg, Hamburg, 2008.

Schöllhammer 1999

Georg Schöllhammer, *Kunst in Zeiten der Globalisierung*, 1999, URL: <http://eipcp.net/transversal/0303/schoellhammer/de>
Aufgerufen am 20.01.2012

Scorzin 2011

Pamela C. Scorzin, *Michael Elmgreen & Ingar Dragset. The White Cube Recoded*, in: Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Zeit Kunstverlag, München, 2011, S. 2–10.

Siegfried, 1998

Siegfried, Walter, *site-specific*, 1998, URL: <http://ariarium.de/sitespec.htm>

Sierra 1999

http://www.santiago-sierra.com/995_1024.php

Sheikh 2006

Simon Sheikh, *Notizen zur Institutionskritik*, 2006, URL:
<http://eipcp.net/transversal/0106/sheikh/de>
Aufgerufen am 13.06.2011

Smithson 2001

Robert Smithson, *Cultural Confinement*, in: Christian Kravagna und Kunsthaus Bregenz [Hg.], *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*. König, Köln, 2001, S. 16–17.

Sonderegger 2007

Ruth Sonderegger, *Eine Ästhetik der Kritik muss auch eine Kritik an der Ästhetik sein*, in: Jörg Huber et al. [Hg.], *Ästhetik der Kritik oder verdeckte Ermittlung*, Voldemeer, Zürich, 2007, S. 53ff.

Steyerl 2005

Hito Steyerl, *Die Institution der Kritik*, 2005 URL:
<http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/de>
Aufgerufen am 19.06.2011

Stüler 2008

Anna Stüler [Hg.], Elmgreen & Dragset. *This is the first day of my life*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2008.

Szeemann 1969

Harald Szeemann [Hg.], *When Attitudes become Form*, Kat. Ausst., Kunsthalle Bern, Krefeld, London, 1969.

Torp, 2001

Marianne Torp, *A Door is not a Door. Transition, structures and institution*, In: Michael Elmgreen and Ingar Dragset's work, in: Sven Bjerkhofet et al. [Hg.], *Elmgreen & Dragset: A Room Defined by its Accessibility*, Kat. Ausst., Statens Museum für Kunst, Kopenhagen, 2001, S. 26–45.

Utopia Station

Utopia Station Presseinformationen URL:
<http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/utopia/e-press.htm>

Volz 2003

Jochen Volz, *Implosion*, in: Daniel Birnbaum [Hg.], Elmgreen & Dragset: *Spaced Out. Powerless Structures Fig. 111*, Kat. Ausst., Portikus, Frankfurt am Main, 2003, S. 8–9.

Wiener Secession 1998

Wiener Secession [Hg.], *Junge Szene 1998*, Remaprint, Wien, 1998.

Wilms, 2006

Ig, Wilms, *Maurizio Cattelan, Another Fucking Readymade*, 11 April (10.30), 1996
URL: http://www.scheinschlag.de/archiv/2006/04_2006/texte/25.html

Winkelmann 2002

Jan Winkelmann in conversation with Michael Elmgreen and Ingar Dragset URL:
www.jnwnklmnn.de/elmdrag_e.html
Aufgerufen am 14.11.2011

Whitehot 2008

whitehot magazine, *Michael Elmgreen and Ingar Dragset @ Trondheim Art Museum*,
November 2008
URL: <http://whitehotmagazine.com/articles/ingar-dragset-trondheim-art-museum/1673>
Aufgerufen am 05.10.2012

Weibel 1994a

Peter Weibel [Hg.], *Kontext Kunst. The Art of the 90s*, DuMont, Köln 1994.

Weibel 1994b

Peter Weibel, *Zwischen Black Box und White Cube*, in: Neue Galerie am
Landesmuseum Joanneum [Hg.], Felix Gonzalez-Torres, Rudolf Stingel, Kat. Ausst.,
Neue Galerie am Landesmuseum, Graz, 1994, S. 18–36.

Wikipedia (Marcel Broodthaers)

URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Marcel_Broodthaers
Aufgerufen am 10.11.2010

Wikipedia Performance (Kunst)

URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Performance_%28Kunst%29
Aufgerufen am 14.08.2011

Wulffen, 1994

Thomas Wulffen, *Betriebssystem Kunst. Eine Retrospektive*, in: Kunstforum
International, Bd. 125., Januar/Februar 1994, S. 50–58.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1

<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/berndes.htm>*

Abb. 2

<http://muse.museomagazine.com/MARCEL-DUCHAMP-Mile-of-String-1942>*

Abb. 3

<http://radicalart.info/nothing/space/klein/index.html>*

Abb. 4

<http://www.artandeducation.net/paper/a-document-of-regulation-and-reflexive-process-michael-asher%E2%80%99s-contractual-agreement-commissioning-works-of-art-1975/>*

Abb. 5

<http://bareface.wordpress.com/2011/06/14/daniel-buren-stripes-here-there-and-everywhere-2/>*

Abb. 6 (S. 332), **Abb. 106 – 116, 123** (S. 301–329)

Andreas F. Beitin/Peter Weibel [Hg.], *Elmgreen & Dragset: Trilogy*, Walter König, Köln, 2011

Abb. 7

<http://www.artnet.com/Magazine/FEATURES/smyth/smyth6-4-4.asp>*

Abb. 8

http://www.portikus.de/exhibition_105.html?L=1*

Abb. 9 + 10

http://www.portikus.de/exhibition_106.html?L=1*

Abb. 11 + 12

http://www.portikus.de/exhibition_118.html*

Abb. 13 – 16

Ruf Beatrix [Hg.], *Elmgreen & Dragset: Taking Place. The Works of Michael Elmgreen & Ingar Dragset*, Kat. Ausst., Kunsthalle Zürich und Danish Contemporary Art Foundation, Ostfildern-Ruit, 2002

Abb. 18

<http://www.artnet.de/magazine/lawrence-weiner-in-der-k21-dusseldorf/images/1/>*

Abb. 20

http://www.victoria-miro.com/exhibitions/_431/*

Abb. 21

<http://www.jasonwustudio.com/news/2010/02/material-world-the-work-of-robert-ryman/>*

Abb. 22

<http://www.artnet.de/magazine/kirsten-pieroth-bei-klosterfelde-berlin/images/6/>*

Abb. 32

<http://www.artonfile.com/detail.aspx?cat=public%20art&id=TPE-39-03-02>*

Abb. 17 (S. 296); **Abb. 19** (S. 301); **Abb. 23 + Abb. 24** (S. 300), **Abb. 25** (S. 296), **Abb. 26** (S. 300), **Abb. 27** (S. 296), **Abb. 28 – 31** (S. 26 – 31), **Abb. 33 + 34** (S. 104 – 107), **Abb. 35** (S. 295), **Abb. 38 – 42** (S. 145 – 184), **Abb. 52** (S. 290), **Abb. 56** (S. 299), **Abb. 65** (S...), **Abb. 124** (S. 293), **Abb. 125 + Abb. 126** (S. 295),

Stüler, Anna [Hg.]: *Elmgreen & Dragset. This is the first day of my life*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2008

Abb. 39 (S. 36), **Abb. 37** (S. 41), **Abb. 63 + 64** (S. 86 – 89), **Abb. 64** (S. 106–107), **Abb. 103**, (S. 90, 91, 101), **Abb. 118** (S. 128, 129), **Abb. 121 + 122** (S. 121 – 125)

Elmgreen & Dragset, *1995 – 2011 Performances*, Walter König, Köln, 2011.

Abb. 43

<http://www.flickr.com/photos/cathrinelindblom/2804275288/>*

Abb. 44

<http://www.kunstkritikk.no/kritikk/hjemmets-anatomi/>*

Abb. 45, Abb. 46, Abb. 47

<http://whitehotmagazine.com/articles/ingar-dragset-trondheim-art-museum/1673>*

Abb. 48

http://www.christianphilippmueller.net/e/index.php?option=com_content&task=view&id=14&Itemid=68*

Abb. 50

<http://www.galerie-nagel.de/site/content.php?nid=0,1,0,0,0&cont=werke&wids=1871,1870,1330,1331,1329,1709,1710,1861,1862,1018,1017,1016,1321,1322,795,818,796,821,797,798,799,820,498,819,497,495,494,491,499,500,49,48,45,6,47,46,890&windex=36&kid=16>*

Abb. 51

<http://minimalissimo.com/2010/11/tilted-arc/>*

Abb. 53 + 54

http://www.serpentinegallery.org/2007/02/hreinn_fridfinnsson_limited_ed.html*

Abb. 55

http://tanyabonakdargallery.com/exhibit.php?exhibit_id=63*

Abb. 57

http://cgi.klosterfelde.de/user-cgi-bin/exhibitions/?s1=03previous&s2=2005&s3=Elmgreen_zAz_Dragset*

Abb. 58

http://www.art-interview.com/Issue_013/interview_Buren_Daniel.html*

Abb. 59 - 61

Elmgreen & Dragset, *Prada Marfa*, Walther König, Köln, 2007

Abb. 65

<http://lectures.visarts.ucsd.edu/2005-06.php>*

Abb. 66

<http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/utopia/d-utopia-01.htm>*

Abb. 67

<http://www.raster.art.pl/prezentacje/wenecja2003/wenecja2003.htm>*

Abb. 69–71

<http://artintelligence.net/review/?p=30>*

Abb. 72

http://www.santiago-sierra.com/995_1024.php*

Abb. 73 – 77

http://www.victoria-miro.com/exhibitions/_388/?a=32*

Abb. 78

<http://www.curatedmag.com/news/2009/12/07/nyt-art-basel-review/>*

Abb. 78–87

<http://www02.zkm.de/celebrity/index.php/de/ausstellungseinsichten>*

Abb. 79 + 88

<http://www02.zkm.de/celebrity/index.php/de/ausstellungsarchitektur>*

Abb. 89–100, Abb. 127–130

http://thecollectorsvenice.com/_pag/press.html#espaliu*

Abb. 101

<http://www.art-magazin.de/kunst/2873/>*

Abb. 102

http://www.perrotin.com/Elmgreen_et_Dragset-works-oeuvres-17887-32.html*

Abb. 104

http://www.perrotin.com/Maurizio_Cattelan-works-oeuvres-5486-2.html*

Abb. 105

<http://sculptureinternationalrotterdam.nl/programma/Coolsingel.php?lang=en>*

Abb. 117

<http://minorichicago.wordpress.com/artists/felix-gonzalez-torres/>*

Abb. 120

[http://zkmserv3.zkm.de/Amazonas/Elmgreen&Dragset/Celebrity%2006.11.10%20ONU
K/_MG_4084.JPG](http://zkmserv3.zkm.de/Amazonas/Elmgreen&Dragset/Celebrity%2006.11.10%20ONU%20K/_MG_4084.JPG)³²¹*

³²¹ * Alle Hompages wurden zwischen 28.09.2012 und 09.10.2012 aufgerufen.

Abbildungen

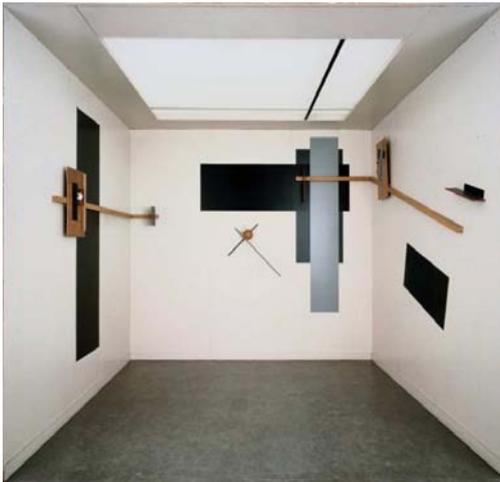


Abb. 1: El Lissitzky, *Proun-Raum*, 1923 in der *Großen Berliner Kunstausstellung*

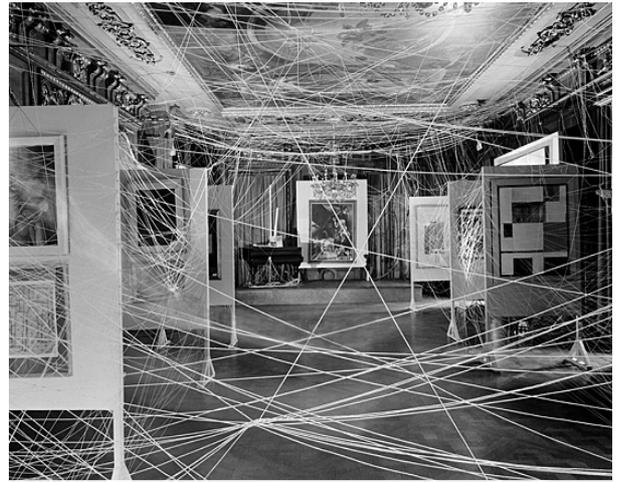


Abb. 2: Marcel Duchamp, *Displays* der Ausstellung *First Papers of Surrealism*, 1942, New York

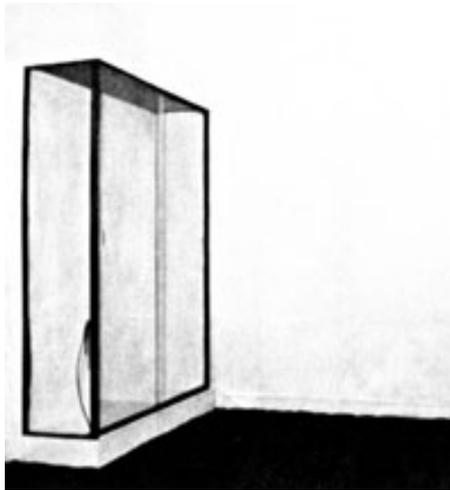


Abb. 3: Yves Klein, *Le Vide* (Detail), 1958, Galerie Iris Clert, Paris

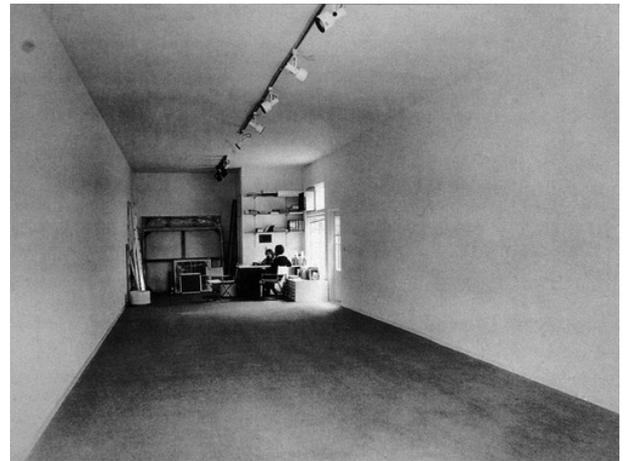


Abb. 4: Michael Asher, *Untitled*, 1974, Claire Copley Gallery, Los Angeles



Abb. 5: Daniel Buren, *Whithin and Beyond the Frame*, 1973, John Weber Gallery, New York



Abb. 7: Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect* (Detail), 1975, Paris

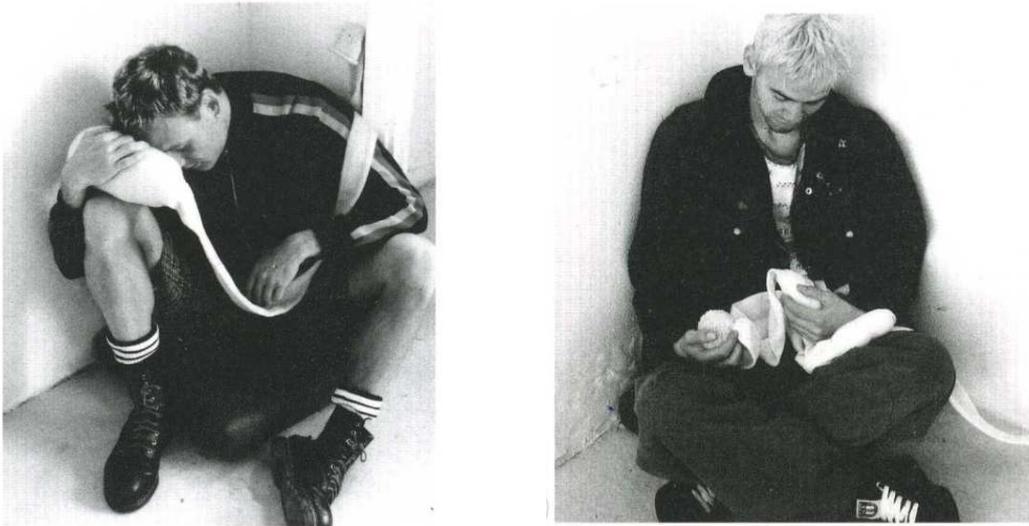


Abb. 6: E & D, *Untitled*, 1995, Studio Matts Leiderstam, Stockholm



Abb. 8: E & D, *Powerless Structures, Fig. 111*, 2001, Portikus, Frankfurt am Main



Abb. 9 + 10: Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Demo Station No. 1)*, 2001, Umbau von *Powerless Structures Fig. 111*, Portikus, Frankfurt am Main



Abb. 11 + 12: E & D, *Spaced Out/Powerless Structures*, Fig. 211, 2003, Portikus, Frankfurt am Main

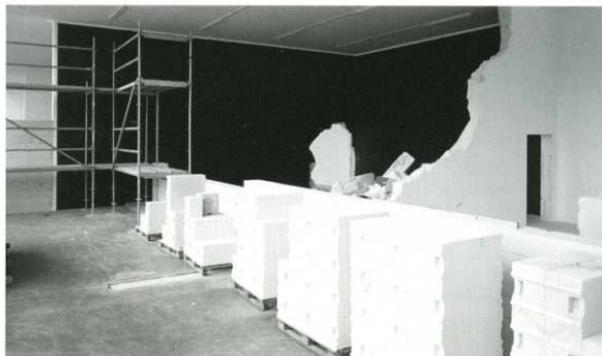


Abb. 13-16:
E & D,
Taking Place,
2001, Kunsthalle Zürich



Abb. 17: E & D, *Taking Place, too*, 2002, *P_A_U_S_E*, 4th Gwangju Biennale, Korea



Abb. 18: Lawrence Weiner, *A 36" x 36" Removal to the lathing or support wall of plaster or wallboard from a wall*, 1968, Präsentation abhängig von der Situation



Abb. 19: E & D, *Fire Extinguisher*, 2002, Sala Montcada de la Fundacio la Caixa, Barcelona



Abb. 23: E & D, *Powerless Structures, Fig. 230*, 2002, Galeria Helga Alvear, Madrid



Abb. 24: E & D, *Powerless Structures, Fig. 229*, 2002, Galeria Helga Alvear, Madrid



Abb. 20: E & D, *Harvest*, 2012, Victoria Miro, London

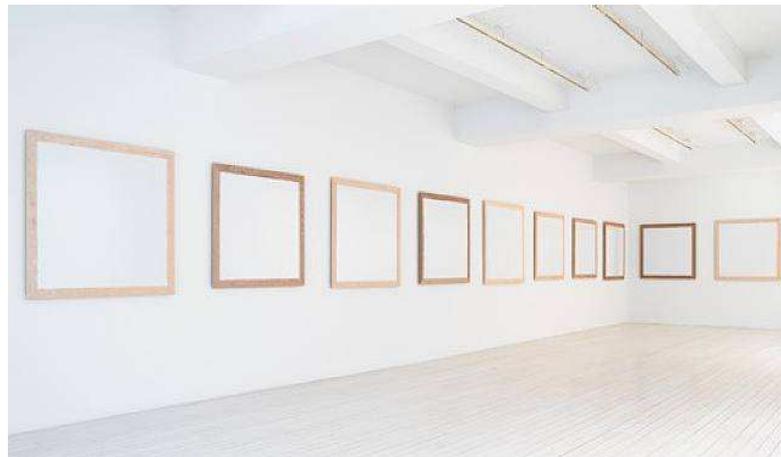


Abb. 21: Robert Ryman *No Title Required*, 2006



Abb. 22: Kirsten Pieroth, *Untitled (loan)* (Detail), 2007, Klosterfelde, Berlin



Abb. 25: E & D, *Elevated Gallery/Powerless Structures*, Fig. 146, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, 2001, Hamburger Bahnhof, Berlin, 2003

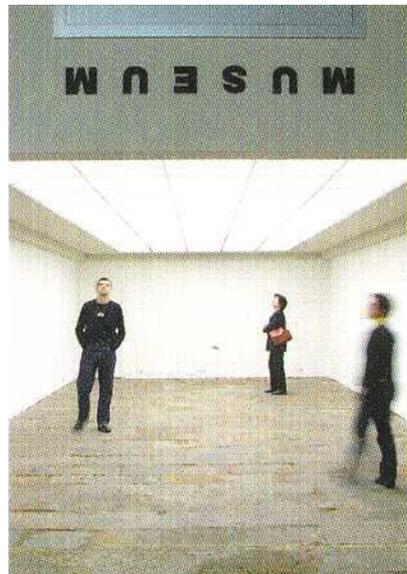


Abb. 26: E & D, *MUSEUM/Powerless Structures*, Fig. 345, 2002, Sala Montcada de la Fundació la Caixa, Barcelona



Abb. 27: E & D, *Tilted Wall/Powerless Structures*, Fig. 150, 2001, Statens Museum for, Kopenhagen

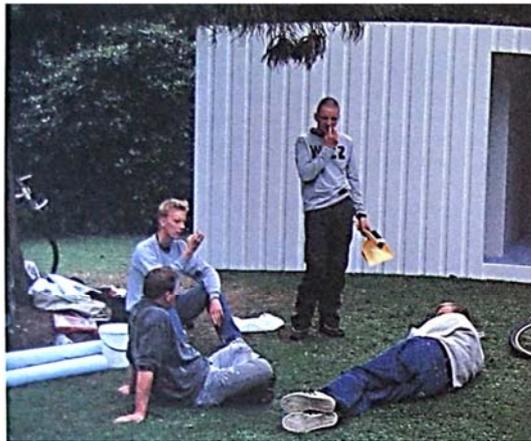
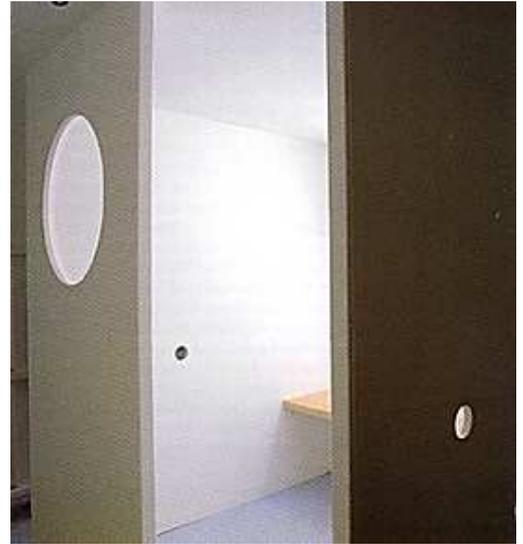
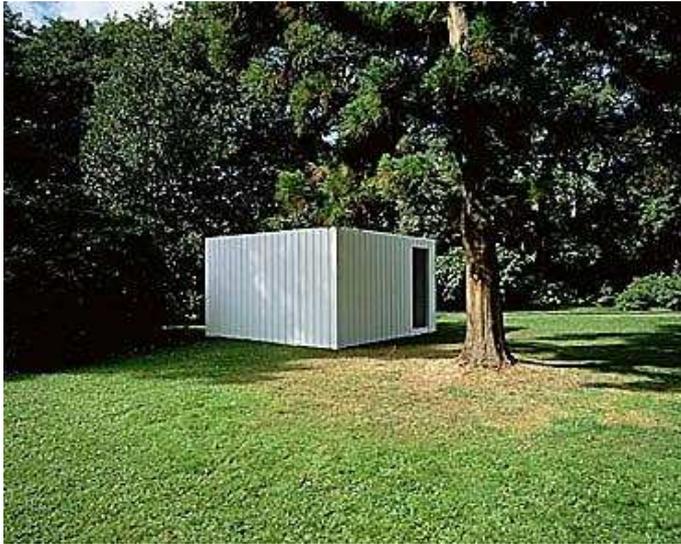


Abb. 28 - 31: E & D, *Cruising Pavilion/Powerless Structures*, Fig. 55, 1998, Park in Århus, Dänemark



Abb. 32: Tom Burr, *The Ramble*, 1992, Park Sonsbeek, Arnhem, Niederlande



Abb. 33: E & D, *Twelve Hours of White Paint/ Powerless Structures Fig. 15*, 1997, Tommy Lund, Odense, Dänemark



Abb. 34: E & D, *Untitled*, 1998, Secession, Wien



Abb. 35: E & D, *Powerless Structures, Fig. 144*, 2000, Rooseum, Malmö



Abb. 36: E & D, *Untitled*, 1996- 2006



Abb. 37: Elmgreen & Dragset, *Powerless Structures, Fig. 22*, Musée d'Art modern de la Ville de Paris, 1998,

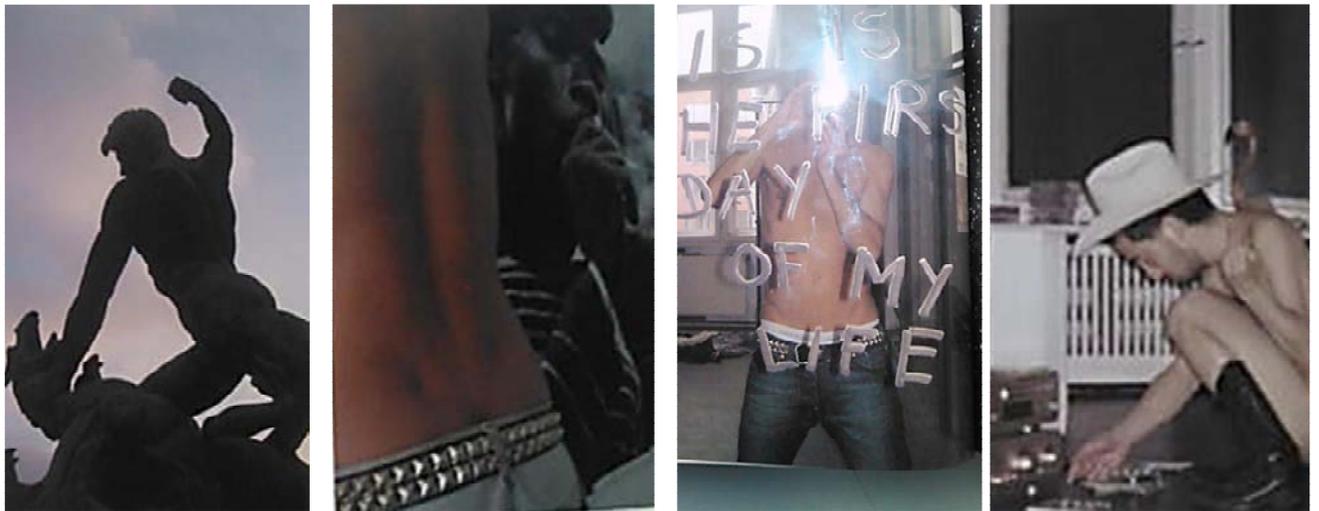


Abb. 38 – 42: E & D, *The Incidental Self*, Fig. 1 Taka Ishii Gallery Tokyo 2006, Daiwa Radiator Factory Hiroshima, 2007; Fig. 2 6th Gwangju Biennale, Korea, 2006; Fig. 3, Malmö Kunsthalle, 2007; Fig. 4, Galeri Nicolai Wallner, 2007, (Details)



Abb. 43 – 47: E & D, *Home is the Place you left*, Trondheim Art Museum, 2008



Abb. 49

Abb. 48 – Abb. 50: Christian Phillip Müller, *Green Boder, Gartentisch* (Abb. 50), 1993, Österreichischer Pavillon, 45. Biennale di Venezia, 1993



Abb. 50

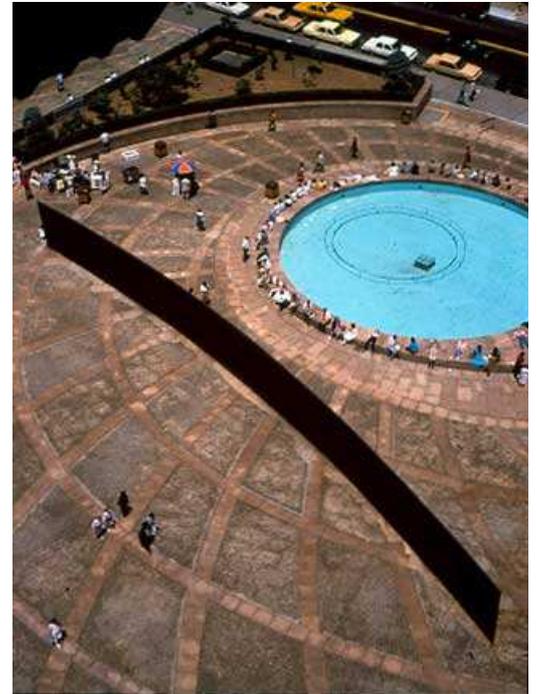
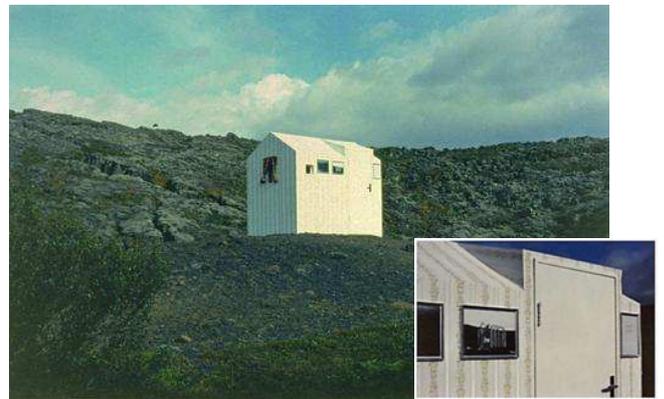
Abb. 51: Richard Sierra, *Tilted Arc*, 1986, New YorkAbb. 52: E & D, *Dug Down Gallery/ Powerless Structures*, Fig. 45, 1998, Island

Abb. 53 + 54: Hreinn Fridfinnsson, 1974, Island



Abb. 55: E & D, *Opening Soon / Powerless Structures*, Fig. 242, New York, 2001

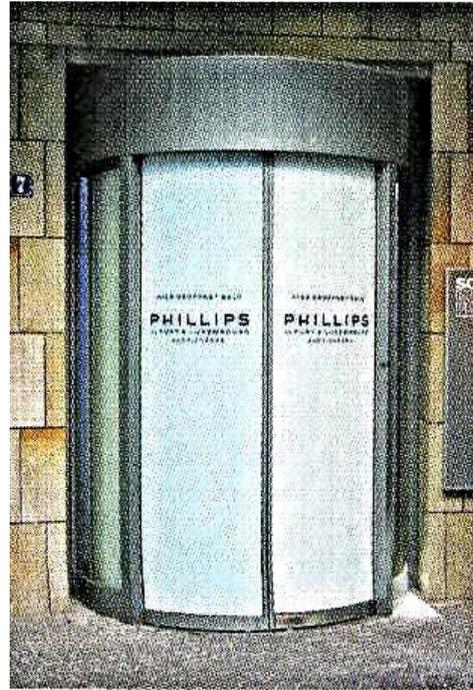


Abb. 56: E & D, *Powerless Structures*, Fig. 342, 2002, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main



Abb. 57: E & D, *Liniestraße 160 (Neue Mitte)*, 2005, Galerie Klosterfelde, Berlin



Abb. 58: Daniel Buren, *Galleria Appollinaire*, 1968, Mailand



Abb. 59 – 61: E & D,
PRADA *Marfa*, 2005,
Texas





Abb. 62 + 63: E & D, *How are you today?*, 2002, Massimo de Carlo, Mailand



Abb. 64: E & D, *Tate Modern Walks - A Power Station Revisited*, 2004, Tade Modern, London



Abb. 65: Andrea Fraser: *Museum Hilights: A Gallery Talk*, 1989, Philadelphia Museum of Art



Abb. 66 + 67: *Utopia Station*, 2003, Oben links: Für *Utopia Station* gestaltete Plakate, 53th Venice Biennale



Abb. 68: E & D, *U-T-O-P-I-A*, 2003, Venedig



Abb. 69 – 71: E & D, *Zwischen anderen Ereignissen* (Between Other Events), 2000.
Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig



Abb. 72: Santiago Sierra, 1999, *24 blocks of concrete constantly moved during a day work by paid workers*, ACE Gallery, Los Angeles



Abb. 73: E & D, *Too Late*, Fassade "The Mirror", 2008, Victoria Miro Gallery, London



Abb. 74: E & D, *Too Late*, Garderobe, 2008, Victoria Miro Gallery, London



Abb. 75: E & D, *Too Late*, Hauptraum, 2008, Victoria Miro Gallery, London



Abb. 76: E & D, *Too Late*, Bar, 2008, Victoria Miro Gallery, London



Abb. 77: E & D, *Too Late*, Toiletten mit der Arbeit *Gay Marriage*, 2008, Victoria Miro Gallery, London



Abb. 78: E & D, *VIP*, 2009, Art Basel, Dieses Exponat entspricht der Tür aus der Ausstellung *Too Late* in London



Abb. 79: E & D, *Celebrity – The One and the Many*, Plattenbau, 2011, ZKM, Karlsruhe



Abb. 80: E & D, *Celebrity – The One and the Many*, Plattenbau – Fam. Wong Küche, 2011, ZKM, Karlsruhe



Abb. 81: E & D, *Celebrity – The One and the Many*, Plattenbau – Bierflaschen Raum, 2011, ZKM, Karlsruhe



Abb. 82: E & D, *Celebrity – The One and the Many*, Plattenbau – Ikea, 2011, ZKM, Karlsruhe



Abb. 83: E & D, *Celebrity – The One and the Many*, Plattenbau – old couple, 2011, ZKM, Karlsruhe



Abb. 84: E & D, *Celebrity – The One and the Many*, Plattenbau - Teenager, 2011, ZKM, Karlsruhe



Abb. 85: E & D, *Celebrity – The One and the Many*, Plattenbau - Massage, 2011, ZKM, Karlsruhe



Abb. 85a: E & D, *Celebrity – The One and the Many*, Plattenbau - Office, 2011, ZKM, Karlsruhe

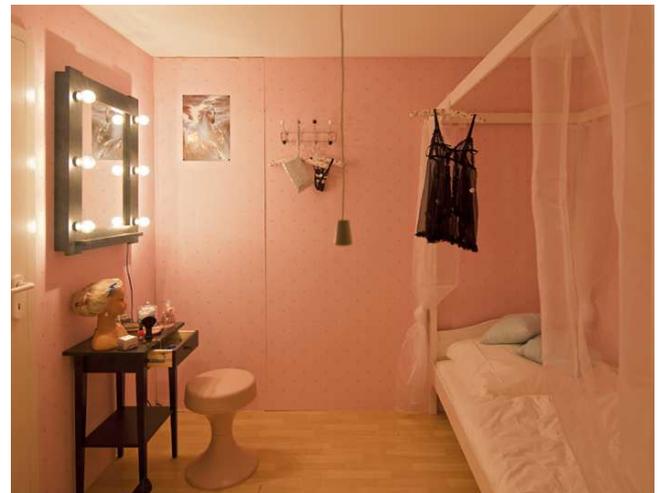


Abb. 85b: E & D, *Celebrity – The One and the Many*, Plattenbau – Make up 2011, ZKM, Karlsruhe



Abb. 86: E & D, *Celebrity – The One and the Many*, Plattenbau - Chagall, 2011, ZKM, Karlsruhe

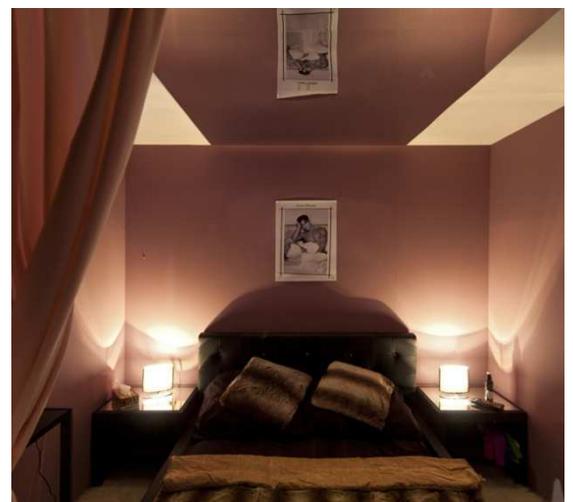


Abb. 87: E & D, *Celebrity – The One and the Many*, Plattenbau - Schlafzimmer, 2011, ZKM, Karlsruhe



Abb. 88: E & D, *Celebrity – The One and the Many*, Ballsaal, 2011, ZKM, Karlsruhe



Abb. 89: E & D: *The Collectors* - Vorraum, 2009, dänischer Pavillon, Venedig



Abb. 91: E & D: *The Collectors* - Küche, 2009, dänischer Pavillon, Venedig



Abb. 90: E & D: *The Collectors* - Arbeitsbereich, 2009, dänischer Pavillon, Venedig

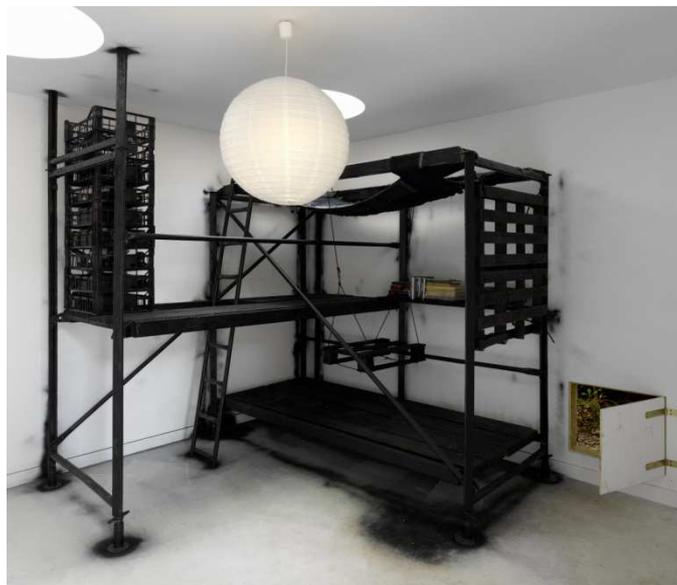


Abb. 92: Klara Liden: Teenage-Room, *The Collectors*, 2009, dänischer Pavillon, Venedig



Abb. 93: E & D: *The Collectors – Table of Bergmann*, 2009, dänischer Pavillon, Venedig



Abb. 94: E & D: *The Collectors – Bibliothek*, 2009, dänischer Pavillon, Venedig



Abb. 95: E & D: *The Collectors – Pavillon Ansicht*, 2009, nordische Pavillon Venedig



Abb. 96: E & D: *The Collectors – Collector Mr. B im Pool*, 2009, nordische Pavillon Venedig



Abb. 97: E & D: *The Collectors – Sammlung von Unterhosen*, 2009, nordische Pavillon Venedig



Abb. 98: E & D: *The Collectors* – Bad mit *Gay Marriage*, 2009, nordische Pavilion Venedig



Abb. 99: E & D: *The Collectors* – Essbereich, 2009, nordische Pavilion Venedig



Abb. 100: E & D, *The Collectors* – *living Sculptures*, nordischer Pavillon, 2009, Venedig



Abb. 101: Jeroen de Rijke/Willem de Rooij, *Mandarin Ducks* 2005. 16mm Film, Farbe, Lichtton, 36 Min



Abb. 102: E & D: *Demolished Prison*, 2002, Palais de Tokio, Paris



Abb. 103: E & D: *The Great Escape*, 2003, Museum Kunstpalast, Düsseldorf



Abb. 104: Maurizio Cattelan: *Another Fucking Readymade*, 1996, Galerie de Appel, Amsterdam



Abb. 105: E & D, *It's never Too Late to Say Sorry!*, 2011, Platz vor dem Rathaus in Rotterdam



Abb. 106: E & D: *Line Up, The Welfare Show*, 2005, Bergen Kunsthall, Norwegen



Abb. 107: E & D, *Social Mobility Fig.1, The Welfare Show*, 2005, Norwegen und Dänemark



Abb. 108: *Untitled, The Welfare Show*, 2006, Galleria Massimo de Carlo, Mailand



Abb. 109: E & D: *Interstage, The Welfare Show*, 2005, Norwegen, Toronto



Abb. 110: E & D: *Modern Moses, The Welfare Show*, 2006, London, Toronto



Abb. 111: E & D, *Uncollected, The Welfare Show*, 2005, Norwegen, Toronto, Frankfurt/Main



Abb.112: E & D: *Capitalism will collapse from within*, 2003



Abb. 113 : E & D, *The Welfare Show*, 2006, BAWAG Foundation, Wien



Abb. 114: E & D, *The Welfare Show*, 2006, BAWAG Foundation, Wien

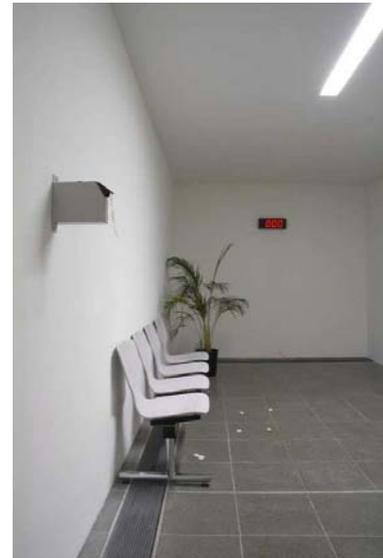


Abb. 115 links: E & D, *It's the Small Things in Life that really Matter, Bla, Bla, Bla, The Welfare Show*, 2006, Toronto



Abb. 116: E & D, *Go Go Go!*, *The Welfare Show*, London, Toronto, 2006



Abb. 117: Felix Gonzalez-Torres, *Go-Go Dancing Plattform*, 1991-1995



Abb. 118 + 119: E & D, *The Collectors*, Hausbesichtigung vor dem dänischen Pavillon, 2009, Venedig



Abb. 120: E & D, *Paparazzo Performance*, 2010, Eröffnung *Celebrity – The One and The Many*, Karlsruhe,



Abb. 121: E & D, *The One and The Many*, 2011, Rotterdam



Abb. 122: E & D, *The One and The Many*, 2011, Rotterdam



Abb. 123: E & D, *The Welfare Show, Reg(u)arding the guards, Fig. 1 – 4*, 2005, London



Abb. 124: E & D, *Powerless Structures*, Fig. 88, 2002, Manifesta 3, Ljubljana

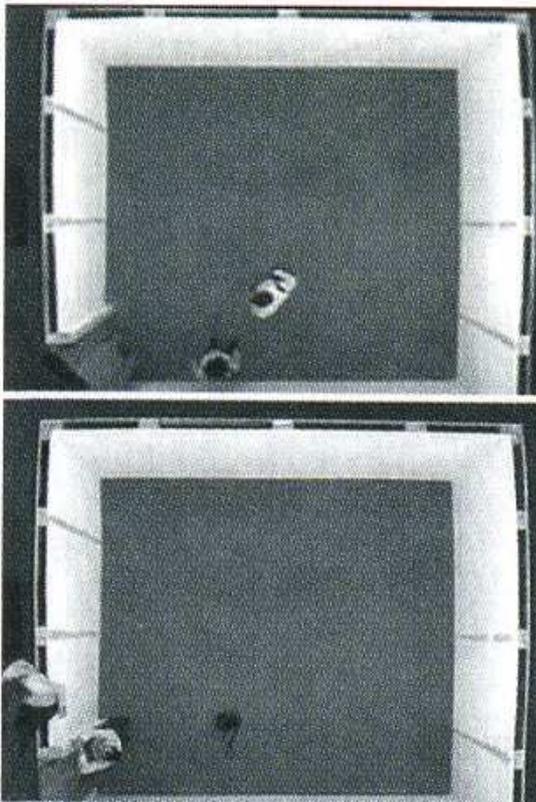


Abb. 125: E & D, *Nomadic White Cube/Powerless Structures*, Fig. 112, 2001, Städelschule, Frankfurt/Main



Abb. 126: E & D, *Powerless Structures*, Fig. 110, 2001, Pisa



Abb. 129: Jonathan Monk, *Maquette For A Giant Spinning O*, Galerie Nicolai Wallner, Copenhagen



Elmgreen & Dragset die vor dem nordischen Pavillon mit Königin Sonja von Norwegen die Skulptur von Jonathan Monk durchschreiten.



Abb. 130: Jani Leinonen: *Anything Helps*, 2005 – 2009, *The Collectors*, dänischer Pavillon, 2009, Venedig

Interview

“It is always an option to say NO”.

Fina Esslinger (FE) im Gespräch mit **Michael Elmgreen (ME)** und **Ingar Dragset (ID)**

London, 26. Februar 2012

FE: I would like to start with your early years in Copenhagen in the 1990s. Could you tell us something about that time?

ID: There was a general anti-authority attitude in Copenhagen at that time, which very much influenced our creativity. We were, for instance, in a group with 16 artists doing these big shows called "Update". In 1996 we did a huge show which had no other curatorial line than that everybody should invite artists. We also gave concerts and staged performances and stuff like that.

ME: The show was called “100 Days and 100 Artists”. It was very much do-it-yourself in the 1990s in Copenhagen, because our generation was still in the shadow of the “**Junge Wilde Malerei**” of the 1980s.

ID: The artist as a genius, this kind of lifestyle.

FE: In what kind of institution did these “Update” shows happen?

ME: It was “do-it-yourself”, artist-run spaces that were based on inviting each other and doing everything yourself. This had been before Hans Ulrich-Obrist went to Scandinavia to discover this white “Blatt” on the world map of art. No one knew about artists from Scandinavia at that point in time, but he went to the art commissioner, and for some reason he found at the very bottom of the portfolio artists like us. He invited us to a big show in the **Musée d'Art Moderne**. It was about art from the Nordic countries, and it was the first kind of international exposure that our generation got at that time.

FE: How do you work out your ideas? Could you tell me more about your communication within this process?

ME: It's like an ongoing dialogue. What you do in one project, inspires you to another project, and the mistakes you make in one project teach you what you don't want to do in another project. We are not afraid of making mistakes in public, because this sends out a signal of being a human person. If an artwork is so hyper-sublime, so totally

perfect, it is almost repressive. It can happen that the audience feels like: "Oh man, I am so shitty and this artwork is so great".

FE: Do you consider your work a critique of institutions?

ME: When we speak about institutional critique, it is kind of important to know that institutional critique has changed radically after someone like Felix Gonzalez-Torres. He argued that it is better to do your institutional critique through infiltration and subtle kind of changes within the institution. Therefore I would not call a project like, for example, "Spaced out" a critique; I would call it an investigation, an experiment. To what degree can you actually open an institution? You can open it in a way that it becomes dysfunctional in the end and an artwork itself. This label of being subversive is surprising us. We have tried to change position; we have tried not to be booked in, because as soon as you are booked in, it doesn't question anything anymore. It is just, "oh it's institutional critique", and then the institutional critique is a show instead of a critique.

ID: The institution is just a physical frame, and people are working there. And as long you have people, you can have a dialogue and change things.

FE: Who inspires you? Who are your role models? To which contemporary artists would you compare your work?

ID: I think we do not have role models; I think it is more like getting inspirations from parts of various artists' productions. I mean Michael Asher would be one, and Felix Gonzalez-Torres. The way he talks about infiltration, his interest in collaboration as well, the way he transforms modern aesthetics. But in terms of aesthetics I don't see a direct connection. Also Kippenberger is a huge inspiration. He was so eclectic about everything, and that is how he inspires us.

ME: We are inspired by those artists who are spreading themselves over a lot of different media and who give different statements, who contradict, because this is more reflecting real life. Something that was really important for us was the 90s in Copenhagen. It was a time of constant dialogue with other artists like Kirsten Pieroth and Henrik Olesen. And we got also inspired by film directors like Ingmar Bergmann or social realists like the Dardenne brothers.

ME: Or someone like Mike Kelly, who is also testing the institution, but not in such a programmed way, more in a playful way. His use of subculture and perversity and rock

references have a lot of desires that we also have somehow, even though our work looks very different from his.

FE: The relationship between artist and institution has changed within the last decades – institutional negotiations are part of many projects. Today artists have more power within this process because of increasing tourism, cultural industry and city development strategies. What do you think about that?

ME: If you keep your head clear, you have quite a lot of control. All the artists who are misled or abused by institutions actually choose to be so. **It is always possible to say no.** It is always possible not to be within or to sell out, not to be used from a marketing perspective in a certain way. You can always drop out, you can always say fuck you, I am not willing to be part of this game.

FE: Maybe you can say that from your position now.

ME: No, everyone can say it. It is up to the artists if they want to make compromises according to visibility, success, economical benefit, status, etc. If you want to be an entertaining monkey as an artist, you can follow the rules, but you can also just bend them the way you want to.

FE: To what extent are intuitions responsible for your success?

ID: I think institutions themselves are not responsible. There are many persons who are helping us within the institutions, like Hans Ulrich-Obrist, for instance.

FE: What fascinates, what disturbs you about the “white cube”? What kind of platform for exhibitions would you prefer? Is there any?

ME: I mean the good thing about a museum is that people know where to go to see art. It's very smart that people know where to go and look at art. The white cube is fine as long as there are alternatives to the white cube. It would be a problem if that were the only way to display contemporary art, because not all art is suited for a white cube. What I like about the art institutions is that people feel that they can actually go there. Since we have less and less public space and less and less place together a lot of people just go to the museum to be in some nice rooms and to meet other people as a social thing. Sometimes it can be fun when you create an environment that doesn't look like art at all. Like in Rotterdam, where we had actors play, and there wasn't anything which looked like an artwork. Then people only concentrate on the content, the message, the

atmosphere, and they don't come in and think art, art, art. When you have a Prada shop in the middle of the desert, the truck drivers are passing by and they think this is fucking weird, like why is this strange shop in the middle of the desert, why don't they put a diner there, why do they sell expensive handbags? Sometimes it helps a lot to eliminate this arty kind of layer from your work.

FE: Groys considers art institutions to have no power anymore, as they focus exclusively on mainstream to attract audiences.

ME: You are responsible on a personal level when you run a big museum. If a museum is highly conservative because of its director, I am sorry, but then there is no one else to blame. If you – as a museum director – feel that you are trapped in a structure, give someone else the job, you are not up for it, you are not powerful enough for it, you don't have enough fantasy to use the structures and change them.

FE: The production process of your work seems to be quite similar to the one of international enterprises (outsourcing, travelling much, etc.). Would you agree?

ID: I do not really understand this critique because it is art production and not mass production. We work together with highly specialized people.

ME: If you take a sculpture like in Trafalgar square, it produces so much labor, it produces enormous amounts of labor, for the people in our studio, people writing about and whatever... There is a huge economy around it, and that is great. If you are very, very poor, you make your own artwork in total isolation by yourself, you bring it to the gallery, and some rich banker, who does not produce any labor, is coming to buy it. Then it is only you, the art dealer and the banker who get any benefit out of it, it's such a closed little system, it doesn't generate anything, there is no generosity about it.

FE: What do you think about Bourriaud's postulation that people should learn again about the meaning of community?

ME: We have never been big fans of so-called relational aesthetics – push a button and you will get something like a piece of chocolate out on the other end, I think that is a fake involvement of the audience. Our thing is more about audiences getting an option to think about these structures. We don't have the illusion that we, in our artworks, create a community, we make works about the laws of communities, because you don't

make a community by making little interactive installations, it is already a community that is going there.

FE: What do you think about Claire Bishop, who talks about the relational antagonisms as a contra point to relational aesthetics?

ME: She has a very classical notion of avant-garde, and it would be wonderful if it applied to reality. She has a very naive way that has very little to do with how things are functioning today.

FE: Bishop considers the diffusing borders between public and private not only to implicate critical potential but also political developments like the increasing Big Brother State. What do you think about this statement?

ME: There is a danger in every little step you take, when a little child learns to walk, there is a big risk that you will fall down the stairs. A university that has conservative people of power in the board is funding her. I mean what do you want to do if you want to be totally Calvinistic, puritanical in your way, it is impossible. And it is like generating sets of about the very correct way of making art or whatever, it is just generating a lot of fear, it is just generating a lot of parameters for what is right and what is wrong. To be honest, this approach comes from people who are highly neurotic and not able to overlook this big chaos that is in the art world at the moment, so they want to cut it down to something they can analyze according to their own heads. I think that it is good to have multiple approaches to art. And of course there are a lot of really lame, capitalistic, commercial spectacle events surrounding the art world. This is simply reflecting the dominant structures.

FE: What do you think about the critique that you are mainstream, because mainstream is picking up some of your exhibits, for example the American teeny soap "Gossip Girl".

ME: We have to believe that our works are strong enough to survive this pick-up by the mainstream, and it definitely makes more people interested in what we actually do. Sometimes there are also moments and things happening in mainstream that are actually more avant-garde. The division between fine arts, academia and mainstream is arrogant in a way and scary. Some of these people who come up with these theories should maybe go out sometimes and experience reality 3D and get a little bit of a challenge to

their idea of what mainstream means. Because often they don't even know anyone they would consider mainstream themselves. I don't accept the term.

ID: The point is that it is not about the aesthetic itself, it is how you use an existing aesthetic to mediate an idea behind it.

ME: But do you have something that you can call mainstream today? There is such diversity within mass culture today.

ID: It is an old-fashioned perception about what the world is like. You have the mainstream and the underground and the avant-garde, I mean sorry, it doesn't exist in this way. For us it is a little bit absurd what the fuck some teenage girls get to know about "Prada Marfa". I mean great that they can see it in "Gossip Girl", I can't be sad about this. I myself do not watch "Gossip Girl".

ME: There is a lot of mainstream within groups that consider themselves avant-garde. These boxes, these categories are not really appropriate for today, I would say. What does that actually mean, does it mean success, does it mean exposure, does it mean wide mediation? If you do something that might be relevant for a bigger audience, your artwork has a tendency to be more widely mediated than if you work with something that is only relevant for a very small group of people. That can be super-important in art history, and it can be really relevant, but of course it doesn't get mediated. But this is not anything you think about when you do the artwork.

FE: Do you sometimes feel yourselves to be token gays (Quotenschwuler) in some exhibitions?

ID: Well, we haven't really worked with minority issues, being gay is one aspect of many.

ME: You cannot represent gays, a gay perspective. It is not like there is a representative gay community. Gays are very, very different persons.

FE: Do you consider yourselves more in a queer position rather than as a part of the gay movement? You know, the queer position is against the hegemony of "being normal" because of political solidarity and not because of identity.

ME: We are kind of queers in the gay community. You know, like not fitting into categories.

ID: Also in the gay community we don't like the general gay, the homosexual hegemony.

ME: Exactly, and we don't really have it today. You had to have it in former days because of the repression. You had to have a very defined gay identity with certain behavior codes, because you had so much pressure from outside. With less pressure from outside, you have the possibility to have more variation within the gay scene. For us it is more like a big mystery. Heterosexuality has never been defined, because they have never felt the urgent need to do so. So we focus more on that, as the heterosexual man and the masculine role of the heterosexual man has never been analyzed seriously. So we are of course interested in that. There hasn't been a liberation of man.

ID: In general, we are more inspired by queer studies. I can say I am against any gay identification.

ME: In general, I would say we are really bad in the role of the gay men, we are also really bad in the role of the artists, be it the successful or commercial or avant-garde or politically engaged ones. We are bad in playing the roles in many different categories.

Ausstellungsverzeichnis Elmgreen & Dragset

Michael Elmgreen & Ingar Dragset

Born

Michael Elmgreen, 1961, Copenhagen, Denmark & Ingar Dragset, 1969, Trondheim, Norway

Live and work in London & Berlin

Solo exhibitions

2013 Victoria & Albert Museum, London, England

2012 THE CRITIC, Galleri Nicolai Wallner, Copenhagen, Denmark

Omnes Una Manet Nox, Louis Vuitton Flagship Store, London, England

Change, public artwork to be installed at the Hotel Fornebu in Oslo, Norway

Happy Days in the Art World, Scandinavian performances: The Royal Danish

Theatre, Copenhagen, Denmark & Bergen International Festival, Bergen,

Norway

A Space called Public, Munich, Germany

Harvest, Victoria Miro, London, England

HAN, public sculpture, Helsingor, Denmark

Powerless Structures, Fig. 101, public sculpture at Trafalgar Square, London, England

2011 Elmgreen & Dragset, Thorvaldens Museum, Copenhagen, Denmark

The One & the Many, Boijmans van Beuningen Museum, Rotterdam, The Netherlands

Amigos, Galería Helga de Alvear, Madrid, Spain

The Afterlife of the Mysterious Mr. B, Galerie Emmanuel Perrotin, Paris, France

2010 Celebrity - The One and the Many, ZKM Museum of Contemporary Art, Karlsruhe, Germany

2009 Drama Queens, Centre Pompidou, Paris, France

Supermodels, Taka Ishii Gallery, Tokyo, Japan

The Collectors, the Nordic & the Danish Pavilions, 53rd Venice Biennale 2009

Trying to Remember What We Once Wanted to Forget, Museo de Arte

Contemporáneo de Castilla y León, Spain

2008 Home is the Place you Left, Trondheim Kunstmuseum, Trondheim, Norway

- Too Late, Victoria Miro, London, United Kingdom
Drama Queens, Old Vic Theatre, London, United Kingdom
Inauguration of Gedenkort für die im Nazionalsozialismus verfolgten
Homosexuellen, Berlin, Germany
Side Effects, Galerie Emmanuel Perrotin, Paris, France
- 2007 This Is the First Day of My Life, Malmö Konsthall, Malmö, Sweden
A Change of Mind, Giornata del Contemporaneo organizzata da AMACI,
Provincia Autonoma di Bolzano, Alto Adige, Italy
I Care For You, permanent installation, Villa Manin, Centre for Contemporary
Art, Passariano, Italy
- 2006 Disgrace, Galerie Emmanuel Perrotin, Miami, USA
The Incidental Self, Taka Ishii Gallery, Tokyo, Japan
Would You Like Your Eggs A Little Different This Morning?, Galleria
Massimo de Carlo, Milano, Italy
The Welfare Show, The Power Plant, Toronto, Canada
The Welfare Show, Serpentine Gallery, London, England
- 2005 Prada Marfa, Art Production Fund/Ballroom Marfa, Marfa, Texas, USA
The Brightness of Shady Lives, Galeria Helga de Alvear, Madrid, Spain
Open House, Istanbul Pedestrian Exhibitions 2: Tünel – Karakoy, Istanbul,
Turkey
The Welfare Show, Festspillutstillingen, Bergen Kunsthall, Bergen, Norway
The Welfare Show, Bawag Foundation, Wien, Austria
The Power Plant, Toronto, Canada (catalogue)
Forgotten Baby, Wrong Gallery, New York, USA
End Station, Bohlen Foundation, New York, USA
Linienstraße 160, Neue Mitte, Klosterfelde, Berlin, Germany
- 2004 Intervention 37, Sprengel Museum, Hannover, Germany
Blocking the View, Tate Modern, London, England
Moving Energies #04, Museum Folkwang, Essen, Germany
- 2003 Phone Home, Tanya Bonakdar Gallery, New York, USA
Constructed Catastrophes, CCA, Kitakyushu, Japan
Short Cut, Fondazione Trussardi, Milan, Italy
Paris Diaries, Galerie Emmanuel Perrotin, Paris, France
Please, Keep Quiet!, Galleri Nicolai Wallner, Copenhagen, Denmark

- Spaced Out, Portikus, Frankfurt a. M., Germany
- 2002 How Are You Today, Galleria Massimo de Carlo, Milano, Italy
 CGAC, Santiago de Compostela, Spain
 Suspended Space, Taka Ishii Gallery, Tokyo, Japan
 Powerless Structures, Fig. 229, Galeria Helga de Alvear, Madrid, Spain
 Museum, Sala Montcada / Fondacio la Caixa, Barcelona, Spain
 Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, Brazil
 Taka Ishii Gallery, Tokyo, Japan
- 2001 Powerless Structures, Fig 111, Portikus, Frankfurt a. M., Germany
 A Room Defined..., Statens Museum for Kunst, Copenhagen, Denmark
 Linienstraße 160, Galerie Klosterfelde, Berlin, Germany
 Galleri Nicolai Wallner, Copenhagen, Denmark
 Opening Soon, Gallery Tanya Bonakdar, New York, USA
 Galleri Index, Stockholm, Sweden
 Taking Place, Kunsthalle Zürich, Zurich, Switzerland
- 2000 Zwischen anderen Ereignissen, Galerie für zeitgenössische Kunst, Leipzig,
 Germany
 Roslyn Oxley 9 Gallery, Sydney, Australia
- 1999 Galleri Nicolai Wallner, Copenhagen, Denmark
 Powerless Structures Fig. 57–60, The Project, New York, USA
- 1998 Powerless Structures, Fig. 45, Galleri Ingólfsstræti & Reykjavik Art Museum,
 Reykjavik, Island
- 1997 To Ken Ishii..., Galleri Struts, Oslo, Norway
 Powerless Structures, Gallery Campbells Occasionally, Copenhagen, Denmark
 12 Hours of White Paint, Galleri Tommy Lund, Odense, Denmark

Group exhibitions (selected)

2012

- Hospitality, Liverpool Biennial, Liverpool, England
 Echigo Tsumari Triennial, Tokamachi City and Tsunan Town, Japan
 Fremde überall â□“ Zeitgenössische Kunst aus der Sammlung Pomeranz,
 Jüdisches Museum Wien, Vienna, Austria
 Im Raum des Betrachters â□“ Skulptur der Gegenwart, Pinakothek der
 Moderne, Munich, Germany

- Status – 24 Contemporary Documents, Fotomuseum Winterthur, Zurich, Switzerland
- Treffpunkt Berlin, Arken Museum of Modern Art, Ishoj, Denmark
- Struggles, Maison Particulière, Brussels, Belgium
- TRACK – A contemporary city conversation, S.M.A.K., the Museum of Contemporary Art, Ghent, Belgium
- You Are Not Alone, BACC, Bangkok, Thailand
- Modern and Contemporary Sculpture at the Mildred Lane Kemper Art Museum, Mildred Lane Kemper Art Museum, Washington D.C, USA
- Common Ground, City Hall Park – New York City, New York, USA
- Group Show, Galerie Emmanuel Perrotin, Paris, France
- 2011 Zwei Sammler, Deichtorhallen, Hamburg, Germany
- Among Heroes, Kunsthalle Nürnberg, Nuremberg, Germany
- It's Never Too Late to Say Sorry, Coolsingel, Rotterdam, The Netherlands
- 12th Istanbul Biennial, Istanbul, Turkey
- 4th Moscow Biennale of Contemporary Art, TSUM & Artplay, Moscow, Russia
- Open House, Third Singapore Biennale, National Museum of Singapore, Singapore Art Museum, Old Kallang Airport, Singapore
- 8 ½, Fondazione Nicola Trussardi, Florence, Italy
- Odd Size, Galleri Nicolai Wallner, Copenhagen, Denmark
- Wax – Sensation in Contemporary Sculpture, Kunstforeningen GL Strand, Copenhagen, Denmark
- Streetlife and Homestories, Villa Stuck, Munich, Germany
- Portraits, Gerhardsen Gerner, Berlin, Germany
- Private/Corporate VI, Daimler Kunst Sammlung, Berlin, Germany
- The Last First Decade, Ellipse Foundation, Cascais, Portugal
- You Are not Alone, Joan Miro Foundation, Barcelona, Spain
- 2010 Let's Dance, Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, France
- Exhibition, Exhibition, Castello di Rivoli Museum of Contemporary Art, Rivoli, Turin, Italy
- Passages. Travels in Hyperspace, Laboral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijon, Spain
- Margins of Silence, Helga de Alver Collection, Centro de Artes Visuales

- Fundación Helga de Alvear, Cáceres, Spain
- Seconde main, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, France
- Shelf Life, Haifa Museum of Life, Haifa, Israel
- Invisible Shadows – Images of Uncertainty, MARTa Herford, Germany
- Fourth Plinth Commission. Six New Proposals, The Foyer, St. Martin-in-the-Fields, London, United Kingdom
- Ny særudstilling. Fotografier på Statens Museum for Kunst, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, Denmark
- Powergames, The Ludwig Muzeum – Museum of Contemporary Art, Budapest, Hungary
- New Décor, Hayward Gallery, London, United Kingdom
- Opere / Works, Festival Festival Art Contemporanea, Faenza, Italy
- Sexuality and Transcendence, Pinchuk Art Center, Kiev, Ukraine
- Mask Games, Ludwig Muzeum, Budapest, Hungary
- Contemplating the Void: Interventions in the Guggenheim Museum, Guggenheim Museum, New York, USA
- Artefact Festival, STUK, Kunstencentrum Leuven, Belgium
- Play it again, Galerie de Multiples, Paris, France
- Gallery, Galerie, Galleria, Norma Mangione Gallery, Turin, Italy
- The Philosophy of Money, Lisbon City Museum, Lisbon, Portugal
- 2009 I love Malmö, Kumu Art Museum, Tallinn, Estonia
- Where do we go from here? Selections from Selection from La Colección Jumex Bass
- Museum of Art, Miami, USA
- The Making of Art, Kunsthalle Schirn, Frankfurt a. M, Germany
- New Aquisitions, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, USA
- The Porn Identity, Kunsthalle Wien, Vienna, Austria
- Scorpio's Garden, Temporäre Kunsthalle, Berlin, Germany
- Romantische Maschinen, Georg Kolbe Museum, Berlin, Germany
- Anabasis. Rituals of Homecoming, Ludwik Grohman Villa, Lodz, Germany
- En todas as partes. polĂ-ticas da diversidade sexual na arte,
- CGAC – Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, Spain

- While we are waiting (for the new space), Galleri Nicolai Wallner, Copenhagen, Denmark
- Lost and found, Queerying the archive, Kunsthallen Nikolaj, Copenhagen, Denmark
- Trying to remember what we once wanted to forget, Mueo de Arte Contemporáneo de Castilla y Leon, Spain
- 2008 Einladung, Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M, Germany
- SCAPE, Christchurch Biennale of Art and Public Space, Christchurch, New Zealand
- U-Turn, Quadrennial for contemporary Art, Copenhagen
- This is not a void, Galerie Luisa Strina, Sao Paulo, Brazil
- Drama Queens, Art on Stage, Theater Basel, Art Basel, Basel, Switzerland
- Time Crevasse, The 3rd Yokohama International Triennale of Contemporary Art 2008, Yokohama, Japan
- Reality Check, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, Denmark
- Sammlung/Collection, migros museum für gegenwartskunst, Zürich, Switzerland
- Peer to Peer, Casino Luxembourg, Luxembourg
- 15 Years Anniversary Exhibition, Galleri Nicolai Wallner, Copenhagen, Denmark
- The teardrop explodes, Stadtgalerie Schwaz, Schwaz, Tirol
- The Sickness of the Hunting“, MAMAC, Nice, France
- Ad Absurdium/Energien des Absurden – von der Klassischen Moderne zur Gegenwart, MARTa Herford, Herford, Germany
- Walls in the Street, Muzej savremene unmetnosti, Beograd, Serbia
- Other Than Yourself – An Investigation between Inner and Outer Space, T-B A21-Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna, Austria
- Thyssen-Bornemisza, Art Contemporary- Sammlung als Aleph, Kunsthaus Graz, Graz, Austria
- La marge d'erreur, Centre d'art contemporain la Synagogue de Delme, Delme, France
- S.T.O.R.A.G.E: Ludovica Gioscia, The Agency Gallery, London, United Kingdom

- Schöner Bauen – Besser Schauen, Architektur- und Denkbilder, Museum Liner, Appenzell, Switzerland
- All Inclusive, Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M., Germany
- 2007 Skulptur Projekte Münster 07, Münster, Germany
- Mapping the Self, Museum of Contemporary Art, Chicago
- For Sale, Christina Guerra Contemporary Art, Lisboa, Portugal
- Double Vision, Deutsche Bank Gallery, New York, USA
- Cuestión Xeracional, CGAC, Santiago de Compostela, Spain
- When We Build Let Us Think We Build the Future, BALTIC Centre For Contemporary Art, Gateshead Quays, Gateshead, United Kingdom
- Gjensyn & Fremtiden, Vigeland Museum, Oslo, Norway
- Pensa/Piensa/Think, Centre d'art Santa Monica, Barcelona, Spain
- Bodypoliticx, Witte de With, Rotterdam, The Netherlands
- La città che sale, ARCOS, Sannio Contemporary Art Museum, Benevento, Italy
- Silly Adults, Galeri Nicolai Wallner, Copenhagen, Denmark
- Rockers Island, Olbricht Collection, Museum Folkwang, Essen, Germany
- The Price of Everything, Whitney Museum of American Art/Independent Study Program Exhibition, USA
2. Moscow biennale of contemporary art, Moscow, Russia
- Mapas, cosmogonias e puntos e referencia, CGAC, Santiago de Compostela, Spain
- Into Me/Out of Me, Kunst-Werke, Berlin, Germany/ MACRO Museo d'Arte Contemporanea, Roma, Italy
- Cross-Border. Fotografie und Videokunst aus dem MUMOK Wien, Kunstmuseum Stuttgart, Germany
- Un Fair/trade- Die Kunst der Gerechtigkeit, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz, Austria
- Made In Germany, Sprengel Museum Hannover/Kunstverein Hannover/kestnergesellschaft, Hannover, Germany
- Absent Without Leave, Victoria Miro Gallery, London, United Kingdom
- 2006 This is not for you: Sculptural Discourses, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna, Austria
- All Our Tomorrows, Kunstraum der Universität Lüneburg, Lüneburg, Germany
- Faster! Bigger! Better!, ZKM, Karlsruhe, Germany

- Protections, Kunsthaus Graz, Graz, Austria
- Fever Variations, Gwangju Biennale 2006, Seoul, South Korea
- When the Moon Shines on the Moonshine, The Breeder, Athens, Greece
- Into Me/ Out of Me, P.S.1, New York, USA
- Anstoss Berlin- Kunst macht Welt, Haus am Waldsee, Berlin, Germany
- Why Pictures Now, MUMOK, Vienna, Austria
- Culture Bound/East Wing Collection VII, Courtauld Institute of Art, London, United Kingdom
- Kontacom 06, Contemporary Festival, Salzburg, Austria
- Wrong, Klosterfelde, Berlin, Germany
- Broken Surface, Sabine Knust Galerie Maximilian Verlag, Munich, Germany
- Exportable Goods, Krinzinger Projekte, Vienna, Austria
- Group Therapy, Museion, Bolzano, Italy
- Surprise, Surprise, ICA, London, United Kingdom
- My Blue Genes, Vigerslevvej 44, 1.tv., Valby, Copenhagen, Denmark
- 2005 Kiss the Frog. The Art of Transformation, Nasjonalmuseet for Kunst, Oslo, Norway
- Universal Experience, Museum of Contemporary Art, Chicago, USA (catalogue)
- Monuments for the USA, CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco, USA (catalogue)
- Istanbul Pedestrian Exhibitions 2: Tünel – Karakoy, Istanbul, Turkey
- Lichtkunst aus Kunstlicht, ZKM, Karlsruhe, Germany
- Baby Shower, Galleri Nicolai Wallner, Copenhagen, Denmark
- 2004 Modus Operandi, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna, Austria
- Artists' Favourites, Institute for Contemporary Art, London, England
- Lofoten International Art Festival, Lofoten, Norway (catalogue)
- A arañeira. A colección. Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, Spain
- Die Zehn Gebote, Deutsches Hygiene-Museum, Dresden, Germany (catalogue)
- Sammlung Plum, Museum Kurhaus Kleve, Germany (catalogue)
- Works and Days, Louisiana Museum for Moderne Kunst, Humlebæk, Denmark
- 10 Year Anniversary Exhibition, Taka Ishii Gallery, Tokyo, Japan
- Reordering Reality, Columbus Museum of Art, Columbus, Ohio, USA
- Revolving Doors, Fundación Telefonica, Madrid, Spain

- 2003 Living Inside the Grid, The New Museum, New York, USA (catalogue)
Happiness, Mori Art Museum, Tokyo, Japan (catalogue)
The Living Museum, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a. M., Germany (catalogue)
Utopia Station, 50th Biennale di Venezia, Venice, Italy (catalogue)
Skulptur Biennale Münsterland, Münster, Germany (catalogue)
nation, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a. M., Germany (catalogue)
Out.Look, Kunstverein Springhornhof, Neuenkirchen, Germany
Spectacular, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Germany
- 2002 25th Bienal de Sao Paulo, Sao Paulo, Brazil (catalogue)
Shopping, Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M., Germany (catalogue)
Critical & Radical, Olivetti Fondazione, Rome, Italy
Preis der Nationalgalerie, Hamburger Bahnhof, Berlin, Germany (catalogue)
Beyond Paradise, Museum of Contemporary Art, Bangkok, Thailand
Bienal de Arte Pontevedra, Pontevedra, Spain (catalogue)
Palais de Tokyo, Paris, France
Living Inside The Grid, The New Museum of Contemporary Art, New York, USA
Pause, Kwangju Biennial, Kwangju, South Korea (catalogue)
No Return, Abteiberg Museum, Mönchengladbach, Germany (catalogue)
Sudden Glory: Slapstick in Contemporary Art, CCAC, San Francisco, USA (catalogue)
- 2001 Inside Space, MIT List Centre, Boston, USA (catalogue)
TV Tokyo, Palais de Tokyo, Paris, France
Egofugal, 7th International Istanbul Biennial, Istanbul, Turkey (catalogue)
Strategies Against Architecture II, Fondazione per l'arte, Pisa, Italy
The End of All things, Galleria Massimo de Carlo, Milano, Italy
Hortus Conclusus, Witte de With, Rotterdam, the Netherlands (catalogue)
Group Show, Galleri Nicolai Wallner, Copenhagen, Denmark
Hortus Conclusus, Witte de With, Rotterdam, the Netherlands
Schauspiel Haus, Hamburg, Germany
Neue Heimat, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a. M., Germany (catalogue)
AUDIT, Casino Luxemburg, Luxemburg (catalogue)
- 2000 Manifesta III, Ljubljana, Slovenia (catalogue)

- Borderline Syndrome, Manifesta 3, Ljubljana, Slovenia
5 shows, 5 curators, Staff USA/AC Project Room, New York
Waiting, Mjelby Art Centre, Halmsted, Denmark
Sightings, Center for Curatorial Studies Museum, Bard College, Annandale-on-Hudson, USA
Use your illusion, part 3, Arnolfini, Bristol, England
Sporting. Life, MCA, Sydney, Australia (catalogue)
Leaving the Island, Pusan Art Festival, Pusan, South Korea
Century of Innocence, Rooseum, Malmö, Sweden (catalogue)
The works shown in this space., neugerriemschneider, Berlin, Germany
AC Project Room/Staff USA, New York, USA (Curated by Connie Butler, MOCA)
IASPIS Galleriet, Stockholm, Sweden (Curated by Daniel Birnbaum)
What if..., Moderna Museet, Stockholm, Sweden (Curated by Maria Lind) (catalogue)
Center for Curatorial Studies, Bard College, New York, USA (Curated by Jeffrey Walkowiak)
Echigo-Tsumarigo Triennial, Japan (Curated by Nancy Spector) (catalogue)
- 1999 Signs of life, Melbourne Biennial, Melbourne, Australia (catalogue)
Opening, Galleri Nicolai Wallner, Copenhagen, Denmark
Pavement, Martinez Gallery, New York, USA
Parking, Public Art Work, High Bridge Park, New York, USA
Extinction des feux, Art and Public, Geneva, Switzerland
Lè Grând Præmière Opéning Shöw, Galleri Nicolai Wallner, Copenhagen, Denmark
Search for the Spirit, NGBK, Berlin, Germany
- 1998 Berlin/Berlin, Berlin Biennale, Germany (catalogue)
Nordic Nomads, White Columns, New York, USA (catalogue)
Zone Franche, Grand Halle de Villette, Paris, France
Warming, The project, New York, USA
Cool Places, Contemporary Art Centre, Vilnius, Lithuania (catalogue)
Wrapped, Vestsjællands Kunstmuseum, Sorø, Denmark
Junge Szene, Secession, Wien, Austria (catalogue)
High Infidelity, Kunstraum der Universität Lüneburg, Lüneburg, Germany

- Bicycle Thieves, Gallery 400, Chicago, USA
- Pakhus, Momentum, Moss, Norway (catalogue)
- Nuit Blanche, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France
(catalogue)
- Underground, Galleri Asbæk, Copenhagen, Denmark
- 1997 Full House, Galerie Schipper & Krome, Berlin, Germany
- The Louisiana Exhibition, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk,
Denmark (catalogue)
6. Muestra de Performance Internacional, Mexico City, Mexico
- The April Sessions, ICA, London, England
- 1996 The Scream, Borealis 8, Arken, Museum of Modern Art, Ishøj, Denmark
- Between You & Me, Overgaden, Copenhagen, Denmark
- Update, Copenhagen, Denmark
- Meningsdannelse 2, Nikolaj Contemporary Art Center, Copenhagen, Denmark
- Gallery Campbells Occasionally, Copenhagen, Denmark
- 1995 Art Against AIDS, Gallery Nicolai Wallner and Michael Andersen,
Copenhagen, Denmark
- Fan Också (Damn), Forumgalleriet, Malmø, Sweden³²²

³²² Lebenslauf reduziert übernommen von der Galerie Victoria Miro auf:
www.victoriamiro.com/aolpublic/victoriamiro/docs/cvs/32/ELMGREEN%26DRAGSET%2520CV%2520.pdf+&hl=de&gl=at&pid=bl&srcid=ADGEESiTliLVwfmtQ5LFiomnS-ZO4rRjK1golBQvcHNv2vhvqzU_OAwUfOMnvmlu5wEWJiXEB0MZizHvgqvJYOp2gOVjybYG1_YB_wsJFOaNfqKQLbECTuYIJ2eBMrrnfqksnjoWsc8&sig=AHIEtbSAgnJUj_yNiP2IPRKwjYJ2TDNCwg

Abstract

Die Autorin untersucht unterschiedliche Ansätze der *Institutionskritik* auf ihre Fortsetzbarkeit in den Arbeiten des zeitgenössischen Künstlerduos Michael Elmgreen und Ingar Dragset. Um diese Untersuchung einzuleiten, werden einerseits die Ansätze der Institutionskritik untersucht, die auf das Werk des Duos zutreffend scheinen, und umgekehrt wird das Oeuvre des in Berlin ansässigen Künstlerduos auf sein institutionskritisches Potential hin analysiert. Die entsprechende Vorgehensweise dafür liegt einerseits in kunsthistorischen Methoden, wie der chronischen Aufarbeitung der sogenannten *ersten* und *zweiten Generation* der *Institutionskritik* und der genauen Werkanalysen der auf die Institutionskritik zu beziehenden Werke von Elmgreen und Dragset, andererseits in der Auseinandersetzung mit dem theoretischen Rahmen, der die Grundlage für die historischen Arbeiten liefert und eine Auseinandersetzung mit einer möglichen Weiterführung der *Institutionskritik* bietet. Hierfür wird ein Einblick in die Theorien von Brian O'Doherty, Benjamin Buchloh, Claire Bishop, Nicolas Bourriaud, Gerald Raunig und Stefan Nowotny, Nina Möntmann et al. geliefert. Die Autorin geht davon aus, dass die Kunst nie unabhängig von sozialen Zusammenhängen gesehen werden kann und folgt auch in der vorliegenden Arbeit diesem Prinzip. In der Arbeit kommt sie zu dem Schluss, dass in den künstlerischen Arbeiten von Elmgreen & Dragset zwar das Erbe der Institutionskritik eine zentrale Rolle spielt, aber Kritik keine adäquate Beschreibung dafür bietet. Sie nennt die Arbeiten, die eine Auseinandersetzung mit den das Künstlerpaar umgebenden konstruierten Wahrheiten, der Kunstwelt, dem Sozialstaat, der Ehe und anderen institutionellen Beschränkungen *Ästhetik der Institution*. Die Bezeichnung steht für Arbeiten, die einen ästhetischen Blick auf uns oft nicht bewusste, institutionelle Strukturen oder Festschreibungen liefern, die gerade dadurch bewusst gemacht werden, dass sie in fremden Zusammenhängen präsentiert werden, unterschiedliche Systeme gleichgeschaltet werden (im Sinne einer *queeren* Infiltration), dass die möglich scheinende Interaktion verweigert wird und ein kritischer Moment der Verdoppelung stattfindet.

In this study, the author examines how different forms of institutional critique are carried on historically in the works of the contemporary artist duo Michael Elmgreen and Ingar Dragset. In a first step, those approaches to *institutional critique* that are deemed relevant for the artists' works are discussed. At the same time, the works of the

Berlin-based duo are analyzed with respect to their potential for *institutional critique*. This involves, on the one hand, the use of methods of art history – like a historical analysis of the so-called *first* and *second generation of institutional critique* and a detailed analysis of the works of Elmgreen and Dragset referring to *institutional critique* – and, on the other hand, a consideration of the theoretical framework that forms the basis of historical works and serves as a starting point for the discussion of a possible continuation of institutional critique. For this purpose, an insight will be provided into theories of Brian O’Doherty, Benjamin Buchloh, Claire Bishop, Nicolas Bourriaud, Gerald Raunig and Stefan Nowotny, Nina Möntmann and others. It is a basic assumption of the author that art cannot be viewed as independent of social relations, an assumption that is also implicit in the present study. In her study she comes to the conclusion that the legacy of *institutional critique* plays a central role in the work of Elmgreen and Dragset; the term critique, however, cannot be seen as an adequate description of this phenomenon. Instead the author offers the term *aesthetics of the institution* to describe those works that deal with the constructed truths surrounding the artist duo, the world of art, the welfare state, marriage and other social restrictions. The term characterizes those works that give an aesthetic glimpse into institutional structures and modes of classification of which we are often not aware. They can be revealed when presented in unfamiliar context, when different systems are synchronized (in the sense of queer infiltration), potential interaction is denied and a critical process of “doubling” takes place.

Curriculum Vitae

PERSÖNLICHE DATEN:

Name Fina Fanni Emma Esslinger
Geburtsdatum 30. 09. 1984
E-mail fina.esslinger@servus.at

AUSBILDUNG:

seit WS 2005/06 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
2005 abgeschlossene Berufsreifeprüfung
2003/04 Schneiderlehre, Gesellenbrief für Damekleidermacherin

PRAKTIKA/ PROJEKTE/ JOBS:

seit 03/2012 *VIENNAFAIR The New Contemporary* (Mitarbeiterin in der KundInnenbetreuung)
11/2011 Mitarbeit in Organisation und Durchführung des Benefiz-Abends des *Zelko Wiener Kunstarchivs* in Wien
05/2011; 09/2011 Assistentin in Organisation und Betreuung der Ausstellung *The One and the Many* der Künstler *Elmgreen & Dragset* in der *Submarine Wharf* des *Boijmans Museums* in Rotterdam
01/2011 Diverse Arbeiten für das *Zelko Wiener Kunstarchiv* in Wien
11/2010 Assistentin in der Organisation der Ausstellung von *Elmgreen & Dragset* *Celebrity. The One and the Many* im *ZKM* in Karlsruhe
08/2010–11/2010 Praktikantin im Studio von *Elmgreen & Dragset* in Berlin
12/2009 Mitarbeiterin in der Aufarbeitung des Œuvres von *Zelko Wiener* in Wien (Digitalisierung des gesamten physischen Œuvres; Entwicklung einer Datenbank; Aufbau des *Zelko Wiener Kunstarchivs*)
07/2007–02/2009 Info-Trainerin im *Net Culture Space* (Projekt der *Ars Electronica* im Wiener Museumsquartier)
2007 Kurzfilmpreis für die Bundesländerkategorie Wien bei ORF *Shorts on Screen* für den Film *ERSTER*
2005 Praktikantin im *Ars Electronica Center* (Assistentin von Frau Mag. Blacher – Direktorin des Museums)