

# "Kuratieren" - eine Langzeitbelichtung = Commissariat d'exposition - une exposition lente = Uno sguardo in prospettiva sull'attività curatoriale

Autor(en): **Reust, Hans Rudolf**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): **115 (2013)**

Heft -: **Curators**

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-623367>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# « KURATIEREN » – EINE LANGZEIT- BELICHTUNG

Hans Rudolf Reust

Marcel Broodthaers:

«MUSEUM

... A rectangular director. A round servant ...

... A triangular cashier. A square guard...

(...)

... no people allowed. One plays here everyday until  
the end of the world.»

(Zit. In: Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins, with  
photographs by Louise Lawler, MIT 1993, p. 207*)

## Aufnahmen

Unter den Präsentationsformen der Kunst ist das Auftreten von Kuratorinnen oder Kuratoren ein reichlich junges Phänomen. Wenn in der Fondazione Prada, begleitend zur Biennale Venedig 2013, eine aufwändige Neuinszenierung aus der Kunsthalle Bern 1969 stattfindet: «When Attitudes Become Form», dann wird mit dieser «historischen» Präsentation die um ein wenig früher eröffnete Ausstellung «Op Losse Schroeven» im Stedelijk Museum in Amsterdam in den historischen Schatten gestellt. Das partielle Vergessen zeigt auf einer grossen Bühne der Aufmerksamkeit unter anderem auch die unterschiedlichen Ansprüche an die Definitionsmacht zweier Kuratoren: Während Wim Beeren in Amsterdam sich grundsätzlich in der Tradition dienender Kunsthistoriker und damit hinter der Bühne tätig verstand, hat

sich Harald Szeemann mit seiner «Agentur für geistige Gastarbeit» als Einmannunternehmen und Metakünstler bewusst selber ins Rampenlicht gestellt. Sein «Museum der Obsessionen» zielte auf die Sprengung der traditionellen Trias von Atelier, Galerie und Museum. Das «Musée éclaté» sollte die bürokratischen und kunsthistorischen Limitierungen der Kunst überwinden und die Dynamik der künstlerischen Vorgehensweisen auch auf die Vermittlung von Kunst übertragen. Zugleich wurde mit dem Kurator als Metakünstler ein neues Kapitel in der massenmedialen Kommunikation zeitgenössischer Kunst aufgeschlagen. Kuratoren, erst später auch Kuratorinnen, kommunizierten ihre unmittelbare Nähe zu den Künstlerinnen und Künstlern und zeigten sich damit legitimiert, in deren Namen zu sprechen. Die Agentur als Label ist inzwischen ein eigenes Instrument der Lancierung und schliesslich wiederum der Distanzierung zwischen Produktion und Rezeption geworden. Wer wurde von Hans Ulrich Obrist noch nicht interviewt?

Der Kurator, die Kuratorin im heutigen Verständnis ist eine Erfindung der späten sechziger Jahre. Sie historisch zurück zu projizieren, wäre unscharf. Zurückzuverfolgen sind allerdings die Spuren der Konflikte zwischen Kunstschaaffenden und den verschiedenen Akteuren der

Vermittlung. Die Dadaisten im Cabaret Voltaire in Zürich und ihre Homologe in Berlin, Paris, Hannover und New York, brauchten keine Impresarios, sondern stellten sich ihrem Publikum direkt, sehr direkt. Auslöser der Münchner und der Wiener Sezession im ausgehenden 19. Jahrhundert war dagegen der Konservatismus der staatlichen Kunstinstitutionen. Das Modell des kunsthistorischen Museums, das institutionalisierte kollektive Gedächtnis und dessen Anspruch, allein über die historische Relevanz von künstlerischen Positionen zu entscheiden, provozierte unmittelbar den Widerspruch der lebenden Akteure. Auch die Bewegung der Kunsthallen war vielerorts in Deutschland und in der Schweiz eine Initiative der Kunstschaaffenden, um gegen die Musealisierung von Kunst eine eigene Vermittlungsdynamik zu behaupten. In Bern stellte die Stadt am Ende des Ersten Weltkriegs das abschüssige Terrain zur Verfügung, während üppige Kunstfeste in der Reitschule und die Auktion von Bildern Hodlers das Baukapital verschafften. Mit den Weihnachtsausstellungen sicherte sich die lokale Künstlerinnen- und Künstlerschaft seit 1918 die Möglichkeit, jedes Jahr einmal die Kunsthalle nutzen zu dürfen. Wem auch dieses Fenster durch vermeintliche oder reale Ideologien der Auswahlkommission verschlossen blieb, reagierte ge-

legentlich mit alternativen Weihnachtsausstellungen nach dem Modell der Salons des Indépendants oder der Salons des Refusés aus dem 19. Jahrhundert.

Primär geht es in diesen Auseinandersetzungen um die Vielfalt möglicher Positionen in der Öffentlichkeit, seltener um eine ganz spezifische Qualität der Präsentation. Gerade diese zweite Option ist jedoch ein entscheidendes Argument, wenn es um die Funktion des «Kuratierens» geht. Die empathische Begleitung von Künstlerinnen und Künstlern bei der Auswahl von Arbeiten und den Formen ihres Auftretens, der Schärfung der Logik einer Ausstellung und deren differenziert gelungener Kommunikation kann durchaus auf Augenhöhe auch das Gegenüber von Kuratierenden – wie der Kunstkritik – legitimieren.

So sind schliesslich oft auch Kunstschaffende selber temporär oder permanent in die Rolle von Ausstellungsmachern oder Vermittlern migriert: Nur exemplarisch seien Namen wie André Breton, überhaupt die Surrealisten, erwähnt, oder Marcel Duchamp, der sich bei Peggy Guggenheim vermittelnd verwendet hat; Marcel Broodthaers natürlich, später so unterschiedliche Naturelle wie Peter Weibel, John Armleder, Konrad Fischer Lueg, Rémy Zaugg, Damien Hirst, Luc Tuymans, Thomas Demand, Ugo Rondinone, Mai Thu Perret, Eran Schaerf, Hinrich Sachs, oder aktuell Peter Fischli. Eine hybride Praxis und den ständigen Rollenwechsel unternimmt Andrea Thal mit ihrem Ausstellungsraum «Les Complices\*» in Zürich, oder anlässlich der Biennale Venedig 2011. Bei ihr wird es zunehmend überflüssig, zwischen ihren Rollen in der Produktion von Werken und Ausstellungen sowie bei deren Mediation zu unterscheiden.

Die Kritik des Museums hat sich spätestens in den sechziger Jahren erweitert um eine spezifische Kritik am Kunstmarkt und, allgemeiner, am «Betriebs-system Kunst». Während sich die erste Bewegung der Institutional Critique in den siebziger Jahren bei Künstlern wie Michael Asher, Robert Smithson oder Hans Haacke noch an den konkreten

räumlichen Grenzen und den finanziellen Machtverhältnissen einzelner Institutionen entzündet hat, ging die zweite Bewegung in den neunziger Jahren bei Fred Wilson oder Andrea Fraser schon stärker von den allgemeinen kulturhistorischen Diskursen aus. Beide Ansätze waren von einer luziden Kritik an Hierarchien und an horizontalen Begrenzungen der Regelsysteme von Kunst bestimmt. Ihr Scheitern dürfte bei allem Gelingen der eigenen Kunst in der allgemeinen Nivellierung der Kulturlandschaft liegen, die sich aus einer populären Verwechslung von Kritik der Hierarchie mit umfassender Demontage alles Herausragenden politisch und ökonomisch letztlich durchgesetzt hat.

Das Altarbild in der Kathedrale war einst ein «Massenmedium», zumindest in Hinsicht auf die regelmässige liturgische Präsenz in der massgeblichen Öffentlichkeit vor Ort. Entsprechend offenbar war allen im Kirchenschiff die Abhängigkeit von den Stiftern in der ersten Reihe und ihrem theologischen Kontext. Im vergangenem Jahrzehnt hat sich der massenmediale Fokus nachweislich verschoben von der Kunstkritik, auch den Kuratorinnen und Kuratoren, hin zu den Händlern und schliesslich zu den globalen Sammlungs-unternehmern hinter ihnen. Nun genesen sich die Geldgeber selbst und ohne falsche Scham auf allen medialen Plattformen, als sässen wir wieder mitten im globalen Dorf in der Kirche.

Während diese Bühne für die aktiven Kunstschaffenden zunehmend an Interesse – nicht zwingend an Bedeutung – verliert, geht im Diskurs unter den Institutionen die Rede von einer «Flat World» um: «Mobility and networking are today part of the art world's doctrine, and in fact that of the entire world of professionals. Artists who stay at home in their studios are morally reprehended and accused of localism. They nourish the false illusions on an island where they still have solid ground beneath their feet. But nowadays artists are either international or they are nobodies. Curators are connected or they are nobodies. These may sound like the ground rules of the contemporary art world, but they are also the

## COMMISSARIAT D'EXPOSITION – UNE EXPOSITION LENTE

*Parmi les formes de présentation de l'art, l'apparition des commissaires d'exposition est un phénomène très récent. En 1969, les positions divergentes d'un Wim Beeren et d'un Harald Szeemann, avec les expositions «Op Losse Schroeven» et «When Attitudes Become Form», mettent en évidence le conflit existentiel des commissaires d'exposition, où s'immiscent aussi périodiquement les artistes en organisant ou en fondant eux-mêmes des locaux d'action, des galeries de producteurs, des salons des refusés, des sécessions ou des musées. Alors que l'engagement pour une manière appropriée d'aborder le processus artistique, dans certaines conditions spécifiques, réunit les deux rôles, la personnalisation de la communication mass-médiatique creuse le conflit de rôles. Le changement de rôle de certains acteurs n'est finalement pas nouveau, ni les responsabilités communes dans des équipes mixtes, réelles ou fictionnelles. Cette rétrospective exemplaire vise à sur-exposer des moments de l'histoire du commissariat d'exposition par une exposition lente, de sorte que des contours nets et des flous apparaissent.*

adages of global late capitalism, which has, over the past few decades, effortlessly invaded the artistic realm through cultural and creative industrialization. [...] So those, who imagined that they still had solid ground beneath their feet when the flat world was created were very much mistaken. The flat world is a wet one. It is one big pool of H<sub>2</sub>O in which we paddle around as if on water bikes. Or, to put it more pathetically, we are floating in a swimming pool, treading water in an airless, liquid, late-modern age, hoping to find some sort of direction (or meaning). Whereas collective institutions – the welfare state prominent among them – used to guarantee the stability of the cruise ship on the open ocean, today our living and working environment is made up mainly of rubber rings floating about with the occasional small lifeboat and a limited number of luxury yachts thrown in.» (Pascal Gielen, Institutional Imagination, Instituting Contemporary Art Minus the ‚Contemporary‘, in: P. Gielen (ed.), Institutional Attitudes, Instituting Art in a Flat World, Amsterdam 2013, p. 21f.)

Selbst wenn einige in der Schweiz nach dieser dramatischen Rhetorik noch stärker den insulären Status beschwören mögen, die Vorstellung einer vollständig ausnivellierten Kulturlandschaft ohne Leuchttürme begleitet auch hier die inflationäre Multiplikation grosser Bühnen bei Biennalen und Messen, unlimited. Dass sich daneben der Aufbau von kritisch geschärfter Bedeutung auf Mikroszenen beschränkt, die stets der Gefahr eines voreiligen Gruppenkonsenses unterliegen, mag zu einem neuen Massenphänomen werden und nur um den Preis von Mikrorelevanz gelingen. Dagegen fordern Gielen und andere nun ernsthaft eine dritte Phase der Institutional Critique, die nicht länger die Institutionen horizontal aufsprengen möchte, sondern erneut eine andere qualitative Form von vertikaler Sichtbarkeit oder Kenntlichkeit sucht.

#### Ein Bild

«Kuratieren» – wenn nur dieses Wort nicht so therapeutisch, fast medizinal

und antiseptisch klingen würde: Die Rolle der emphatischen Begleitung von Kunst in den sich öffnenden Räumen der Rezeption ist faszinierend und wichtig. Schliesslich hat sich die Suche nach einer umsichtigen, der Vielfalt der Kunst und ihren möglichen Publica angemessenen Vermittlung seit Beginn der Ausstellungsöffentlichkeit im 19. Jahrhundert verschärft. Respektvolles Zeigen ist eine entscheidende Praxis geworden, die von verschiedenen Akteuren ausgeht. Sie ist so konkret wie die Kunst. Selbst die Spannungen zwischen Produzieren und Zeigen, zwischen Emphase und produktivem Missverständnis, die jede Form der Präsentation immer begleitet haben, sind als Produktivkraft der Kunst nicht zu unterschätzen.

Wer immer welche Rolle in diesem Zuspield spielt, und wieder wechselt, wird mit der entscheidenden Frage nach dem spezifischen, situativen Rollenverständnis konfrontiert: Geht es um Ermöglichung, Radikalisierung und Schärfung, um Promotion und Multiplikation oder schlicht um Labeling für einen individuellen oder korporativen Brand? Die Personalisierung der Medienkultur, die Öffentlichkeit herstellt, fördert simple Profile in diesem Rollenspiel. Dagegen fordert die stets komplexere Kommunikationskultur andere Qualitäten des Ausstellens, der Präsentation im entgrenzten Sinn. «Kuratieren» ist nicht länger als freundliche Zuneigung oder als unfriendly Takeover einer parasitären Spezies im Kulturbetrieb zu verstehen, sondern als ein angeregtes Rollenspiel vielfacher Akteure im Hinblick auf eine möglichst qualifizierte Öffentlichkeit. Wie Kunst sich entwickelt, müssen sich auch die Rede über Kunst und die Formen ihrer Annäherung entwickeln. Übersteigerung kann durchaus respektvoll sein. Während das Engagement für den je angemessenen Umgang mit künstlerischen Vorgehensweisen unter je spezifischen Bedingungen die beiden tradierten Rollen von Produktion und Vermittlung untereinander verbindet, vertieft die Personalisierung der massmedialen Kommunikation einen über-

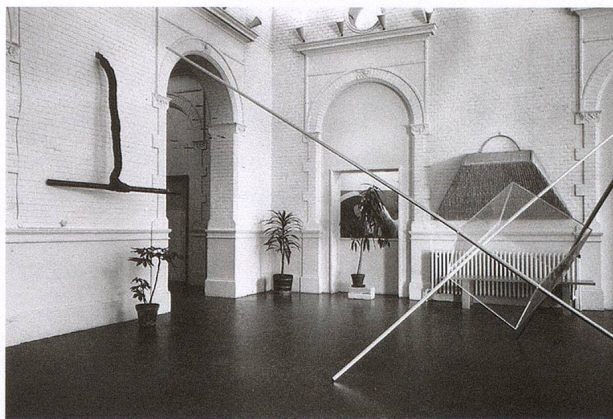
## UNO SGUARDO IN PROSPETTIVA SULL'ATTIVITÀ CURATORIALE

*La comparsa della figura del curatore tra le forme di presentazione dell'arte è un fenomeno relativamente recente. Gli approcci divergenti scelti nel 1969 da Wim Beeren e Harald Szeemann nelle due esposizioni «Op Losse Schroeven» e «When Attitudes Become Form» evidenziano il conflitto tra due percezioni diverse della pratica espositiva, dove si inseriscono periodicamente anche gli artisti con spazi o gallerie autogestiti, «Salons des Refusés», «secessioni» o creazioni di gallerie d'arte. Se da un lato l'impegno per un'esposizione in linea con le procedure artistiche e le condizioni specifiche unisce i ruoli di artista e curatore, la personalizzazione della comunicazione massmediale rafforza il conflitto esistente tra le due figure. Non è una novità nemmeno il cambio di ruolo tra singoli attori o responsabilità congiunte in team misti, reali o fittizi. Questa retrospettiva vuole evidenziare i momenti salienti della storia dell'attività curatoriale, mostrandone nitidamente i contorni e i contrasti.*

kommenen Rollenkonflikt. Das falsche Dilemma zu überwinden, ist auch eine Frage der Entscheidung: letztlich für den mehrfachen Rollenwechsel einzelner Akteure oder für gemeinsame Verantwortlichkeiten in gemischten Teams, realen oder fiktionalen.

Galka Scheyer (1889–1945), Malerin, Kunsthändlerin und Sammlerin, hat zwischen 1924 und ihrem Tod versucht, die vier europäischen Künstler Jawlensky, Klee, Feininger und Kandinsky unter dem Label «Blue Four» in den Emigrantenkreisen und bei den Stars von Hollywood, mit Abstechern nach Asien, bekannt zu machen. Dieser frühe Versuch der Globalisierung individuell divergierender Haltungen wurde von einer Komplizin der Künstler mit kommerziell bescheidenem Erfolg unternommen. Durch die Unterstützung der Architekten Richard Neutra und Rudolph Schindler, des Regisseurs Josef von Sternberg und des Sammlerpaars Louise und Walter Arensberg, durch die Begegnung mit John Cage und Diego Rivera wurde ihre Initiative dennoch wichtig für das Verständnis der europäischen Moderne in den USA.

Der Einfluss einer qualifizierten Öffentlichkeit dürfte sich weiterhin erst aus historischer Distanz bestimmen lassen. Vorläufig bleibt die Alternative von Promotion und Entzug falsch gestellt: Kunst braucht ein ernsthaftes, intensives und möglichst kongeniales Gegenüber. Durch die extreme Multiplikation kuratorischer Initiativen und Plattformen, realen und virtuellen, hat sich die Bedeutung der verständigen Auswahl sogar verschärft. Falls die Diagnose einer «Flat World» tatsächlich zutrifft, kann dieser dritte Ansatz der Kritik von Institutionen nur durch ein neues Zusammenspiel von Produktion und Vermittlung gelingen. Dabei kommt mit Sicherheit den selbstorganisierten Aktionsräumen, den Produzentengalerien mit dem Knowhow von solidarischen Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern und ihren Verwandten, die Spaces nicht schon im Off denken, eine zentrale Rolle zu.



1  
Blick in die Ausstellung  
«Op losse schroeven», Stedelijk  
Museum Amsterdam, 1969;  
links: Giovanni Anselmo,  
«Torsione», 1968; rechts:  
Mario Merz, «Vimini», 1966.  
Foto: Stedelijk Museum Amsterdam

2  
Pauline Boudry / Renate Lorenz,  
«No Future» und «No Past»,  
Filminstallation, Chewing the  
Scenery, 2. Juni – 2. Oktober 2011.

3  
Bild: Uriel Orlow, «Aide-Mémoire»,  
Lecture Performance in Chewing the  
Scenery – Live!, 4. Juni 2011.

