

This is what we share



Elmgreen & Dragset: Powerless Structures, Fig. 111, Portikus, Frankfurt 2001.

Öffentliche Institutionen stoßen bei zeitgenössischer Kunst mit den herkömmlichen Mitteln ihrer Sammlungspraxis an administrative und konservatorische Grenzen. Raum- oder prozessbezogene Installationen erfordern beim Aufbau oft eine ungewollte Mit-Autorschaft von KuratorInnen und KonservatorInnen. Auffällig ist, dass Privatsammlungen aktuell eine entscheidende Rolle in der Bewahrung und Präsentation fragiler, prozesshafter oder raumspezifischer Kunst einnehmen. So erhält der zeitgenössische Zweig der traditionsreichen KunstsammlerInnen-Familie Thyssen-Bornemisza durch Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (T-B A21) eine Erweiterung um eine 'produktionsspezifische Sammlung' (Daniela Zyman, Kuratorin T-B A21) mit Sitz in Wien. Damit besetzt sie exemplarisch jene konservatorische Lücke, die marktökonomische Gründe wie kulturgeschichtliche Folgen hat. Denn dokumentiertes Sammeln ist auch eine Form von Geschichtsschreibung. Ján Mančuška, Andreas Siekmann und das Künstlerduo Michael Elmgreen & Ingar Dragset sind einige der wenigen Künstler, mit denen T-B A21 zusammenarbeitet. Alle setzen sich auf unterschiedliche Weise mit kontextuellen und politischen Bedingungen von Raum auseinander. Wie beeinflussen Privatsammlungen die Entstehungsprozesse künstlerischer Arbeit? Wie weit geht die Privatisierung von Kunst? Inwiefern erfordert zeitgenössische Kunst eine Aktualisierung von Sammlungspraxis?

This is what we share



Elmgreen & Dragset: Powerless Structures, Fig. 111, Portikus, Frankfurt 2001.

With contemporary art, public institutions run into administrative and conservational limits with their traditional approaches to the practice of collecting. Space or process-related installations often require curators and conservators to be coauthors in their construction against their will. It is striking that private collections currently play a crucial role in the preservation and presentation of fragile, process-based, or space-specific art. The contemporary branch the Thyssen-Bornemisza family, which has a long tradition of collecting art, has been expanded by Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (T-B A21), a 'production-specific collection'—as T-B A21's curator Daniela Zyman describes it—with headquarters in Vienna. In an exemplary way, it fills a gap in conservation practice that has economic reasons deriving from the market as well as art historical consequences. Documented collecting is also a form of historical writing. Ján Mančuška, Andreas Siekmann, and the duo of artists Michael Elmgreen & Ingar Dragset are some of the artists with whom T-B A21 collaborates. All of them are coming to terms in different ways with the contextual and political conditions of space. How do private collections influence the process of creating works of art? How far does the privatization of art go? In what ways does contemporary art make it necessary for the practice of collecting to be updated?

Elmgreen & Dragset

Site Specifics

Two types of site specificity are part of our artistic practice: firstly, the reference to physical, material sites and secondly, the reference to virtual, ideational, and abstract sites. This distinction is based on the theories of Miwon Kwon. She explains the shift away from the perception of space, form, and physical features as something neutral that is autonomous from the representations that they accumulate through use, history, social convention, class, etc. **Prada Marfa** might be a good example of this, in the way that it relates to nature it is somehow a mock land-art piece, but in a much less romantic way than the land artists working in the 60s and 70s. In **Prada Marfa**, we deal with the Texan desert almost as a commodity in itself. More than a natural experience, this desert is an image made up of western films and Marlboro commercials, of oil money and city-slicker real estate investment and also of US-Mexican border issues.

Discrepancy

Our approach in dealing with the differences between spaces depends on various aspects. The actual structures of a space or the social use of the space can sometimes be inspiring. If they are not, we consequently rebuild or change it completely. As artists, we believe that we can show that change is possible. In comparison to architecture, art possesses the great power of not having to be functional or permanent. Our first exhibition at Galleria Massimo de Carlo in Milan demonstrated the influences that a given socio-cultural structure can have on a work of art. We decided to cut a hole in the ceiling of the gallery, accessible only by a metal ladder and leading into the small private flat above. The work was called **How Are You Today?** and dealt directly with the discrepancy between the posh, elitist gallery on the ground floor and the residential community above.

Specializations

We have played a lot with the structures of the 'white

cube'. We have reshaped it by curving floors and ceilings (**Powerless Structures**, fig. 111, **Portikus**). We have dug into it and exposed it to rain and snow, and we have hung it from balloons under the museum ceiling. We have treated the white cube as a symptom of institutional space in general. But we have a love/hate relationship with the white cube. In many cases, it is easy to deal with. On the other hand, we think that it is important to know which values are embedded in its structures. It is important to be aware of which actions are based on tradition and conventions and which ones are simply motivated by the will of doing something in a precise way. In our questioning of the art institution as such, we advocate for a bigger diversity in space and profile; we also request a broader range of specialization in-between institutions.

Loss of Control

In Vienna, at T-B A21, one does not encounter the typical 'white cube', but an old building with specific spatial qualities and quite unusual elements for an exhibition space, i.e., the stucco on the ceiling, the wooden floors, the fire place and the lack of ceiling lighting. In addition to this unique spatial situation, T-B A21 is a semipublic collection. There is a professional curatorial staff that installs the work that they own in thematic group shows. Of course, this sometimes changes the meaning of the artist's intentions, but the staff at T-B A21 takes this task very seriously, and the loss of control is something that all artists have to deal with when a work is acquired by someone.

Layout of the Building

The work **Social Mobility** from 2005, was first shown in the exhibition **The Welfare State** in the Bergen Kunsthall, where the word 'Administrasjon' was written over a door at the top of a damaged staircase.

The work was changed for **The Welfare Show** at the Serpentine Gallery in London at the beginning of 2006, which is also the way it was shown at the exhibition **This is not for you** at T-B A21 in Vienna. Instead of the 'Administrasjon' sign, an emergency exit sign was installed above the same door. We decided on this change because the original sign was written in Norwegian. The other

reason for the change was the difference in the space at the Serpentine. Due to the layout of the building, you must pass through an administration area on the way to the exhibition spaces. It just did not feel right to have one functioning set of stairs (the real ones), and then the second collapsed set that belonged to the art piece.

Cooperations

Our show at the Kunsthalle Zürich is an example of how far the cooperation can go between the artist and architect. In discussion with the new director, we decided that the complete interior architecture of the Kunsthalle should be changed, because we felt that the movement of the space was too rigid and closed. The architect subsequently supervised a very strict and choreographed demolition and reconstruction of the space. The offices and formerly inaccessible library were moved up to the front, and a café was installed in the entrance area, allowing for a much more dynamic movement through the exhibition halls. The exhibition was called **Taking Place** and consisted solely of this reconstruction process. In terms of other partners, the best curators to work with are those who understand both the conceptual background of a work and the practical implications of its actual realization. The success of an exhibition depends very much on both of these aspects.

Situations

We want to draw the visitors' attention to their function within the exhibition space and make visible how they adapt their behavior to the space. In this context, we work with different methods of achieving an awareness of space, one of them being the denial of interaction. This strategy is evident with the diving board penetrating the window at the Louisiana Museum in Denmark and with the installation of a permanently closed Prada shop in the Texan desert (**Prada Marfa**). You cannot jump from the diving board at Louisiana without breaking the window glass, probably killing yourself, and you cannot shop for stilettos at the **Prada Marfa** store. We believe that it is a serious problem that people are made to believe that they have all these wonderful opportunities around them today, and that if they cannot use them, it is their own fault. We

sometimes put a mirror up to this situation by appearing to invite an action, and then denying the spectator the possibility to perform it. Growing up as homosexuals, we have always felt that the world does not look exactly the way that mum, dad, teacher, TV, etc. has presented it to us. This may be part of the reason that we find it important to tell people how we feel about life and its implications, but, at the same time, we don't want to point the finger or tell people how to think.

Performances

The continuous change of a space is one of the themes in our performances. In **12 Hours of White Paint** and **Powerless Structures** (fig. 44), two performances from the late 90s, we dealt with space very directly, i.e., with the white cube space. **12 Hours of White Paint** was the result of a very genuine frustration with art spaces in general, and we wanted to challenge the white cube by adding lots and lots of what it is actually made up of: the color white. We used about 160 liters of white paint and the place looked like a mess after twelve hours, but also strangely beautiful. Later on in our career, we did many more performance pieces that did not have anything to do with the space in itself, but that commented on the situation of the space. For example, in **Paris Diaries**, we invited five French men to come to Galerie Emmanuel Perrotin every day for five weeks and write about everything that happened to them in the last twenty-four hours, while commenting on the situation they found themselves in the gallery.

Documentation

In terms of the documentation of works, it depends on how the work itself is made. Sometimes you need a highly skilled photographer to just document the piece as clear as an old school advertisement, and at other times, e.g., with certain performances, you want more atmospheric photos, something that is able to communicate the feeling of the performance itself. For our last show at Galerie Emmanuel Perrotin, where we dressed up modernist, formal sculptures in different representative clothing, we worked with high-end fashion photographers. We always used to be against video documenta-

tion, because it sort of pretends to be 'the real thing'. But, to be honest, we regret it today, especially regarding performances and interactive pieces. After the internet, everyone has a different relationship to video.

The text is based on an email-interview from Berlin, February, 2008.

Ján Mančuška

Eastern Europe

DISPLAYER You grew up in former Czechoslovakia, where everyday life was influenced by socialism. To what extent does this have an impact on your thinking and artistic work, back then and today?

JÁN MANČUŠKA In the socialistic society of Czechoslovakia, the art world was not developed like we know it here. In the 70s and 80s, nothing similar existed to the institutions that we have in Western Europe. You had a totally different background as an artist; what we call an artistic career here was missing. The result was that being an artist became really existential; sometimes it was even like an obstacle. The other thing was that Eastern European art was totally lacking in Post-War art history, and not because of a conspiracy of Western culture. Somehow the system creates the history of art, at least in modern times, which I think is a very interesting point of view. In my opinion, the reason why Eastern European art was not included in a history of art is that the system (the loop of the private gallery, collector, institution and art criticism) was not working there. The generations before me had worked in a special context. Not being part of a history was an important aspect of that.

Do you consciously refrain from any political connotations in your work?

The 80s generation for instance rejected any political engagement in their work. It was also because of the official doctrine that art should be politically engaged, of course within the constraints of Communist propaganda. So the statement was to be apolitical, which was extremely political, it was the resistance against the regime. It had a very interesting influence, because thanks to that, usual life, the everyday, became strongly politicized. And at this point it starts to be interesting. My understanding of what is to be political in my art is through this prism. That is why in my work I'm so interested in the everyday life. The very

basic entity in political life is the notion 'myself'. The 'Myself' and its relation to the others. When I call certain aspects of my work political statements, I am referring to a very primary, basic way of how we understand being political.

Diversity and aesthetics

The aesthetic language of your work is very reduced but the materials that you use to realize your concepts are much more versatile. One can find film works, textual installations, projections, as well as sculptural works in your oeuvre. What does materiality mean to you and how do you find the right media for each conceptual approach? I don't like aesthetic decisions but of course you can't escape them. I'm always trying to find solutions, which are the most simple, so that you cannot really do it any other way. For example, if I'm using a text as an object. If you want to hang the text in a big space, it must be light. And also if you work with the text there is immediately the reference to typing somehow, so it must be metal and the lightest metal is aluminum. This way of thinking is the most important way to support the decisions. I rarely use surface finishing and mostly work with rough materials because for me it is the clearest way to work with the material. For me it is not important to be distinctive with a certain media. I concentrate more on what it is about. You cannot be professional in everything, so you have this fragility of being a beginner, which is very challenging in terms of psychology. My work has certain—let's say spheres. Before I was working with text a lot. Now it is more with film. But I never stuck to one media.

Does this mean that when you go back and forth from media to media as you say from text to film, that you feel as if you start all over again? That you can sort of clear your mind?

Certain media demands a certain attitude. For instance I have an idea, the story for example. When I work with text installations, I always have a spatial or material solution in my mind. But with another media, the process will lead me always to the different problems and then to different solutions.

Process

What can one imagine your work process to be like? Are there, for example, drawings to the concepts?

I have two starting points of working, one is drawing, as you mentioned, and more and more I like to start with writing because it doesn't immediately take a visual form.

Do you only do the concept and then there's someone else who does the realization?

It is important to be there, especially when the piece is shown for the first time. Mostly I deal with the space so I have to really make the decisions. This actually is a huge part of what the piece is about—its presence in the space and how the space reacts to it, how it is organized.

Is the text like a background for you or a concept that you display publicly?

My work consists of many layers, but each layer or each element needs to have this authentic and independent quality so that it can exist as an art piece in itself. For example, Killer without a Cause is a piece that consists of several elements. It can be called a sculpture—it is also a film. For me it is important that if you separate the film from the installation, it must still hold out. This is integral to the way people perceive my work. Killer without a Cause is again a good example. When you see it at first you might take the point of view that the work is a sound piece, because you have a huge machine making noises and you have the story which is told by the loudspeakers. Sometimes you can even miss that there is the image. The next time you come, you see that there is an image because you're not concentrated completely on the sound anymore as you have seen it or heard it already. So you have this chance to come back more times and see the same piece again with different qualities.

Reification in space

Is there a close cooperation with exhibition architects and curators during the setting up of an exhibition? Could you explain this especially with the example of the exhibition

between two deaths (2007) in the ZKM Karlsruhe when *Killer without a Cause* was shown?

Usually I make my own set up. I always build my own walls as they are a part of my work. I'm just dealing with my space. The architecture is a part of the piece. This is also written in the certificates for instance. They describe what the architectural setup for a piece should be like. I deal with the technicians a lot. Funny thing is that there is always a guy with his screwdriver who says, 'this is impossible'. You have to know yourself that things are possible in some way, which leads you to this long, long process to convince all the people around you. Firstly, you have to convince the curator because you need to have some supporter, someone, who has a double vote or so. And then it is still a long, long way before you actually get what you want.

But in the ZKM it was completely different because I was the one answering the simplest questions, for example: 'Where do you want to have the exit sign?' So then I felt like, 'Wow, that is such a question...' The problem there was that this piece had already been shown twice. Once in Basel (Art Basel 2006) and the second time in Vienna (Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Wien 2006/07). So I was convinced that the way I wanted to do it was good because I had seen it already—it was like a big psychological support to myself. The other thing was that I had a big collection backing me up, so we basically came and there was the woman from the collection and she knew what she wanted.

Is it important to you that your work is shown under the same circumstances?

I created certain lines of defense for this piece, which can be called an architectural solution. It has this kind of box and these curtains, so it is an independent and somehow unique space. But if you're asking about the circumstances of the art world, the private collection is totally different from the institution. T-B A21 is maybe outstanding because it works almost like a public institution. This is different to other collections, which are basically like storage halls. Generally I think there is a certain moment when every art work becomes

culture and this happens pretty quickly. The things that are mine, which are shown and even sold, are not really mine any more afterwards. For instance when I was in London recently, I was in a collection, which had a piece of mine and they wanted to show it during Frieze (Art Fair). They were asking, 'How do you prefer it to be shown?' and I felt this alienation to the piece, because I couldn't relate to it, as if it were not mine any more. The circumstances had changed so I would rather call it a cultural relict than a piece of art.

Production-specificity

We were at Thyssen Bornemisza Art Contemporary (T-B A21) in Vienna and spoke to their curator Daniela Zyman. She said that it is very important for T-B A21 to collect production-specific, i.e., they have this special documentation on every piece of art, which includes the way it is to be shown and no other way.

That's true because they interviewed me and asked how it was supposed to be. This is different when you have a smaller, private collection.

What was the interview about?

I think the interview was meant for their archive. Two directions seemed important to them, the first one being my own explanation of the piece, my relation to it and how it was created. The other thing they took interest in was how they should store it, but not necessarily in the narrow meaning of technical facts. My projectors (35mm Meopta projectors, part of the installation *Killer Without a Cause*) are models from the 60s and the cables are covered with this unique textile cover, which means if they break or something else happens it is impossible to replace. So the day when they actually bought this piece they bought all the individual parts that it consists of from this one factory, because it is the only factory that produces them. I like this matter, because it says a lot about what art is. I think not only the material, but the theoretical value is important in this question. What happens when the object of art physically changes its form or even stops physically existing. Or if you create a replica of the same thing by fixing it. The problem is: is it still the

piece of art, which was meant to be a certain way, or can one say it is already sublimated? It is the destiny of the piece—what happened to it. That is very nice—especially when you have a huge amount of iron (as in the case of two 35mm film projectors).

What about architectural solutions?

Since I've worked with Jonas Dahlberg (Bonner Kunstverein, 2005), I began to be more focused on architectural solutions. I really like this moment when you are in an empty space that you want to work with. And then you make these decisions and suddenly it's done. This feeling is fucking great. That you actually see that the space has certain needs and you feel them. One has to make a huge distinction between what the floor plan is, what the virtual space is and what the physical presence in the space is. For me success is one thing, but the other thing is that you have these opportunities to work with a space, like in Bonner Kunstverein for instance.

Language

Regarding text installations, such as **While I walked across the room** (2004): do you like the moment when the space influences your work?

Exactly. The space influences my work, but my work actually organizes the space. I use these terms of 'organizing the space' because that's the experience of working with text in space. Text installations have this certain quality, which is so authentic. You automatically read text installations from left to right, which means organizing the space as a whole, because you know where the start is and the implied direction of reading. You actually dramatize the space somehow and that is a huge experience. Even now, when I do work, which isn't specifically with text, I immediately think of how I can narrate the space.

What is your specific interest in the medium of language? What role does poetry play in this context?

Before the text installations I had a big body of work in which I was using everyday materials and sampling materials with certain objects, etc. Through this practice

I became interested in some conceptual analysis. Many of the questions I was busy with at that time had a close relation to basic bodily experiences, namely to the experience with perception. And this is just a step towards the topic of language. Can we divide the perception from the language? This was a huge new topic and I only touched on it. So, how I got into the practice with language is through a totally different body of work. The dematerialization of art was also very important for me at that time. I suddenly came to a point when I couldn't use materials because of the development mentioned above. But at the same period I was facing this situation when I started to show abroad. There are ten million Czechs, and Slovaks also understand Czech, so there are 15 million people in total who understand the language. This is what we share with all the small nations, especially with those, which are not frequent within art history: we all have to be translated. Maybe that's why I actually started to be interested in the tools or the structures used in language – more than in the language itself. By this I mean narration. I have to say that I never used language in a poetic way, because I couldn't.

The textual installations often grant the viewer a deep insight into very personal and intimate worlds of thought. Where does this content originate?

I started to collect the personal stories of my friends: true stories. What was important for those stories was that every story had a point that I called point zero. This point zero is when the whole dramatic development of the story is turned upside down or is inverted. The story itself needs to have structure, which refers its form of presentation. It is like using a very dry conceptual form, like just a text in the space, which is contrary to using narration and any traces of emotions in the text of course. At the same time, in the story we find the same impossibility of using this emotional impact as content. So you have this paradox already hidden in the story. I was collecting these stories for almost two years because I was not interested in writing my own fiction—so these are always true stories. It was important to me that I knew the people that told the stories—this

gives the story another relation. Killer without a cause was the first fiction I wrote.

Site specificities

Textual installations such as **While I walked across the room** (2007) are produced in a variety of sizes; the video work **A Gap** (2007) is produced for specific spaces/premises. What significance do site specificities have for you? **For me the exhibition space is always a part of the content. The language has a physical reference to the space somehow. While I walked... consists on one long sentence printed on flexible material. The sentence has the exact length of the walk I'm describing in the text. The language somehow refers here to the physical qualities. But because it is printed on flexible material, when you exhibit it, you can change its size by stretching it. It actually devised a virtual quality of the exhibition space. I took this interest vice versa when I started to make A Gap for example, which is specifically written for a certain space. This was a big challenge because ideally, if you want to show it again, you have to build the space of the Meyer Riegger Gallery. Now it is so evident how the idea of space in my work becomes materialized, because if you want to recreate the work, you have to build the space to make it comprehensible. I know the space and have the floor plan, which is my starting point to write the script. This is a beautiful experience - narrating space. To read the space somehow.**

In **The Invisible - Acting in Sequences** (Frankfurter Kunstverein, 2007), as well as in **Reverse Play** (Kunstverein Hannover, 2007), you worked with actors once more. The work in Hannover was shown on video while the work in Frankfurt was up until now a unique live performance. What impact does the 'live' moment have on the performances? Do you regard the recording solely as documentation material or as the final result, which would be the actual piece of art?

In The Invisible I wrote the manuscript for the stairs and I divided the story into sequences, and people should pass these sequences to see the whole performance. This means that space had again a very important role.

The whole story was about the person who couldn't recognize when reality is staged and when not. Then the viewers were standing on the very narrow stairs, watching the performance and the situation was not clear in the sense of who is an actor and who not. So they happen to be in the same situation as what the story was about. This 'live' moment of the performance was a very crucial point of the whole piece. It cannot be in the media of film. The most you can do is to make a documentation. Reverse Play is an ongoing project for me. At first I made a film. Now I prepare the live performance, but it is a totally new piece, coming from the same initial idea. This is the way I work. That each piece of mine supports the other, makes it more comprehensible.

Dramaturgy

How important is it to you in your artistic approach to physically activate the viewer?

Sometimes I say that my pieces have a performative element. It is like directing people to perform. This is how I work with my text in While I walked across the room. While people were reading the text of the installation and following the crossing lines of text stretched at eye level, they were repeating what I did before, the action of mine described in the text. They perform it again. Walking was the important element there. In A Gap they really had to decide which way they would see the film. At first I was the director, and now it has developed and one can say that more and more the people are the directors themselves. They have to decide, because there is no strict way that they are supposed to see the film. It is up to them. This is a notion of decision, which I understand again in a very primal political sense. Sometimes you decide without being conscious of it and then sometimes you really decide. Basically you are surrounded by an environment you know perfectly well. And then there is this shift when you have to discover that again. Being in the position to decide once again, you can see what you have got in the everyday. It is suddenly a definition of freedom somehow, in this very basic way—that you can see everyday life in a

totally different way. A lot of your behaviour is determined by habit. The things can show you how you are used to behaving.

In **A Gap** (2006) you also intervene dramaturgically in a structure of space. Where does your interest for narrative and dramaturgy come from?

My parents were filmmakers and I tried to avoid this fact all my life. I happened to be interested in narration as a mental tool for understanding through art practice. So the interest came basically from a different context. Now I work with both sides of my personality. So I think this is my material.

The interview took place in Basel, October 2007.

Andreas Siekmann

Kunst sammeln

Wir können hier über die Sammlungsperspektive reden, aber das interessiert mich wenig. Ich kann und will auch nicht die Corporate Identity einer Kunstsammlung wie z. B. T-B A21 annehmen. Private Sammlungen wollen über ihren Markteinfluss Druck auf öffentliche Sammlungen ausüben. So wie sich die Ökonomie im Allgemeinen immer mehr auf Inseln zurückzieht und keine Gesellschaft als Ganzes mehr meint, so gibt es auch insulare Ökonomien im Kunstbereich, allerdings ohne gesellschaftliche Relevanz – auch wenn Werbeagenturen bestellt werden, um diese Relevanz zu produzieren. Als Konsequenz bleibt dann eine Erinnerung an Kunst nach Marketingkriterien. Aber es ist nur ein Segment, genauso wie es die Biennalen-Kunst gibt. Es scheint, viele Sammlungen wählen Kunstwerke aus, die bestimmte Marktökonomien reproduzieren. Dabei ist ein sogenannter subjektiver Blick nicht entscheidend. Vielmehr geht es um Werke, die schon so weit in Erscheinung getreten sind, dass sie bereits etwas bedeuten. Denn ich glaube nicht, dass die Sammlungen die Bedeutung selbst machen können. Ich denke, der Begriff 'subjektiv' ist sehr inflationär und schnell gebraucht. Man muss ihn aufschlüsseln und auf die Regeln der Strukturen beziehen. Der Begriff 'intersubjektiv' ist vielleicht angemessener.

Für mich als Künstler spielt bei dieser Diskussion sowohl der kritische Diskurs als auch die Eigeninitiative eine sehr wichtige Rolle. Eigeninitiative ist dann möglich, wenn man sich nicht der Kraft ausliefert, die die Macht ausübt. Macht braucht immer auch eine Gegenmacht.

Natürlich kann mit dem Verkauf einer Arbeit eine Entkontextualisierung verbunden sein. Dieser Punkt geht mir jedoch nicht so nahe, weil ich meine Arbeit als Prozess denke, der sich dauernd verändern kann. Die Zwischenschritte können dann verkauft werden, wie das Modell des Karussells an die T-B A21. Die Sammlung hat die Arbeit sehr genau dokumentiert. Vielleicht wollen manche Sammlungen auch eine gewisse Lücke füllen, wenn Museen nur noch Blockbuster-Ausstellungen herstellen

müssen, die Geld einspielen. Gleichzeitig privatisiert die Sammlung hier wissenschaftliche Arbeit, die öffentlich garantiert sein müsste. Eine private Sammlung kann von einem Monat auf den anderen geschlossen werden oder ihr Finanzierungskonzept verändern. Das ist der große Unterschied zu öffentlich-rechtlichen Institutionen, weil dort die kulturelle Grundversorgung garantiert bleiben muss.

Die Exklusive

Arbeiten wie **Die Exklusive. Zur Politik des ausgeschlossenen Vierten** denke ich als 'Work-in-Progress', also als Projekte. In diesen Projekten verändern sich die Formate und es wird ein Vorhaben thematisiert, das im Grunde noch nicht fertig ist. Die Idee des Karussells ist, lokales Wissen an den jeweiligen Ausstellungsstandorten aufzunehmen und darin Bilder zu sammeln, Zonen von Entrechtungen zu thematisieren. Das lokale Wissen wird in einer Art 'Close Reading' erfasst: Das heißt, je näher ich im Detail bin, desto paradigmatischer kann der Fall werden. Dieses Close Reading ist sehr intensiv: Beim Karussell muss ich z. B. erst einmal ein adäquates Denkmal im öffentlichen Raum finden. Dann kooperiere ich mit Gruppen, die sich in den alltäglichen politischen Kämpfen ihres Ortes engagieren. Daraus entsteht eine Geschichte, die ein Teil der Geschichten auf dem Karussell wird. Träger dieser in Bildfolgen erzählten Geschichten sind die Karussellfiguren, die um das Denkmal herumfahren und es so konterkarieren. Das Karussell reflektiert und verändert sich von Ort zu Ort. Es ist auch eine Berichtsform von anderen Städten, von anderen Welten, es wird von Stadt zu Stadt mehr Beispiele der zonalen Entrechtung in Bildern sammeln, wie jetzt auch die aus Kassel. Alle Figuren, die sich um das Denkmal drehen, greifen also lokales Wissen auf. Es gibt aber auch statische Bilder, die das zeigen, was innerhalb der Thematik schon gesammelt wurde, so dass die Figuren wirken, als wären sie aus den Bildern herausgefallen.

Die erste Idee zu diesem Karussell habe ich 2002 im Kunstverein in Salzburg, also in einem Innenraum, präsentiert. Die Bildserien waren als Sechsecke entworfen und wurden im Korridor, der um den Ausstel-

lungsraum herumführt, aufgehängt. Den Ausstellungsraum selbst habe ich mit Sechsecken aus Pappe abgesperrt, die wie eine Art Facettenauge in den Eingang des Raumes installiert wurden. Mit dem Institutionsmobiliar – Sockel, Stühle, Podeste und Overhead-Projektoren – wurden Szenen im Raum nachgestellt, die in den Sechsecken bildlich vorkommen. Durch die Facetten konnten diese Szenen von außen nur in einem extrem gerichteten Blick gesehen werden.

Ich habe schon öfter Karussells als Modell gebaut, meist aus Plattenspielern. Die Thematiken und Ausführungen sind unterschiedlich, doch die Form an sich ist eine, die ein mechanisches Denken schildert. Deswegen auch die Mechanik in den Computerzeichnungen und der Aspekt des Repetierens. Die Grenze dieses Projekts besteht darin, dass ich insgesamt 99 Bildern machen möchte, die sich an den Dante-Vergil-Zyklus von Botticelli orientieren.

Modell

T-B A21 hat ein Modell gekauft hat, das ursprünglich in einer Ausstellung in der Galerie Barbara Weiss in Berlin war und auch später auf der **Armory Show** in New York gezeigt wurde. In diesem Modell habe ich in der Mitte des Karussells ein Folienbild von der Leichenüberführung der Hohenzollern in den Berliner Dom installiert, auch um den Aufbau des Preußen-Schlusses zu thematisieren. So ein Karussell hat ja auch immer etwas Tröstliches, weil es natürlich eine Form von Romantik beinhaltet. Ich meine Kindheit, Leichtigkeit. Und dann ist das ja auch gleich pittoresk. Vielleicht habe ich deswegen zwei Aquarelle von den beiden Orten mit dem Karussell gemacht, im Sinne einer 'Montmartrisierung' – vielleicht aber auch, um vor mir selber auszuscheren. Das Karussell entstand 2002, das Modell habe ich erst danach gebaut.

Normalerweise ist es umgekehrt, aber ich wollte das Modell auch für mich haben. Dann habe ich es in der Galerie gezeigt, weil ich mich fragte, was kann ein Kunstpublikum von dem Projekt haben? Das ist übrigens schon eine ganz alte Frage. Leute wie Stephen Willats haben Anfang der 60er von 'Publikum 1' und 'Publikum 2' geredet und gesagt, wir können 'Publikum 2', sprich Kunstpublikum, nie zubilligen, die Wohnzimmer der Leute, mit denen wir arbeiten, zu besuchen. Wir möchten

dem Kunstpublikum keine soziale Authentik liefern – also nicht das Reale. Deswegen entstand bei Projekten im öffentlichen Raum oder bei partizipativen Projekten die Idee, eine 'Berichtsform' einzuführen. Diese Berichtsform arbeitet mit Schreibsystemen oder anderen Verweisen, um festzuhalten, wie sich etwas verändert. Ich habe mich in meinem Studium intensiv mit diesen Berichtsformen bei prozessorientierten und konzeptuellen Projekten auseinandergesetzt. Natürlich ist ein Modell wesentlich verfügbarer für einen Ausstellungsbetrieb als das große Karussell, das viel mehr Geld und Arbeit kostet. In gewissem Sinne ist das Karussell natürlich auch modellhaft. Man kann ja damit nicht fahren, sondern es nur betrachten. Es ist eher eine Art Welttheater, wie zur Zeit der Erfindung der Mechanik im 16./17. Jahrhundert, als auch die Böden schwarz wie ein Abgrund waren. Ich habe in dem Modell von T-B A21 versucht, dieses Moment mittels der Modellbildhauersprache in einen Schallplattenapparat zu übersetzen und in diesem eine Metapher zu finden: welche 'Platte aufgelegt' ist, worauf dann dieser Tanz stattfindet, welche Figur symptomatisch welche Bewegung vollzieht und wie diese Bewegung aus der Drehbewegung des 'Tanzbodens' übertragen wird etc.

Ortsspezifik

In Kassel fand ich das Denkmal von Landgraf Friedrich II. auf dem Friedrichsplatz paradigmatisch. Er verkaufte 40.000 junge Männer an England für den Amerikanischen Unabhängigkeitskrieg und baute mit diesem Geld das Fridericianum – als erstes öffentliches Museum auf dem europäischen Kontinent. Eigentlich ist das Karussell ja ein anti-nationales Denkmal, weil die Erfindung der Nationalstaaten extrem diese exklusiven Gewalten produziert hat. Die meisten Denkmäler stehen für eine nationale Erhebung, das Karussell sucht bewusst diese historische Genealogie, um mit aktuellen Beispielen einer Exklusivität eine grundsätzliche Kritik des Nationalen zu formulieren. Die Hysterie um aktuelle Ereignisse, so verzweifelt sie auch erscheinen, verleitet oft zu einer verkürzten Wahrnehmung, und man verliert leicht das Ziel von Veränderung und Argumenten. Ich glaube nicht, dass es in dieser ortsspezifischen Auseinandersetzung im Rahmen einer Großausstellung wie der **documenta 12** wirklich darum

geht, worum es mir als Künstler geht. Ich will in erster Linie etwas herausfinden. Ich bin neugierig auf eine politische Realität – in diesem Fall war es der Alltag einer Ausländerbehörde. Ich will nicht, dass man sich selbst nur als Medium begreift, dass man schon alles weiß und dass dann die gewussten Inhalte 'displayiert'. Das ist dann die Rhetorik der Dienstleistungsgesellschaft. Leider war ich auf dem Vorplatz des Fridericianums so solitär. Ich hatte mir einfach gewünscht, dass noch andere Kunstwerke draußen stattfinden. Das Mohnfeld war sehr schön, keine Frage, aber inhaltlich hatte ich damit nicht so viel zu tun. Ich möchte nicht nur meine Welt bauen und Welttheater machen. Denn dann besteht die Gefahr einer subjektiven Welt, dabei möchte ich eine korrespondierende Welt.

Teilöffentlichkeiten

In Kassel gab es viel Interesse an dem Karussell, aber ich trenne immer zwischen den Rezeptionsweisen von solchen Großausstellungen, wo die Künstler und das Publikum am wenigsten eine Rolle spielen gegenüber dem sich selber reproduzierenden Apparaten von Feuilleton, Kulturbetrieb und Vermittlertum und anderen Ausstellungen. Bei der Rezeption ist mir aufgefallen, dass zumindest die Journalisten keine Bilddetails lesen können oder wollen; das Visuelle wird einfach nur beschrieben, als eine mentale Form mit direktem Werturteil. Lesbarkeit erscheint dabei eher kontraproduktiv, es ist wie bei einer Interpretation von Gedichten – Mutmaßungen und Sichtweisen des Autors. Natürlich ist während der **d 12** viel um das Karussell herum passiert. Der Ort hat sich verselbstständigt. Das liegt nicht nur an der Arbeit, sondern auch an der Tatsache, dass es die **documenta** ist. Ein Ort, wo Leute sich produzieren. Die **documenta** wird vielseitig genutzt, im Besonderen der öffentliche Raum. Zum Beispiel hat sich die Essensausgabe Die Tafel am Karussell getroffen, es gab Performances oder auch Minidemos zur IG Metall etc. Sie haben mich gefragt, ob sie sich dort treffen können. Ich sagte: 'Natürlich, das ist ein öffentlicher Raum.' Ich fand bezeichnend, dass sie mich überhaupt fragen, denn ich bin ja nicht der Besitzer des öffentlichen Raums vor dem Fridericianum. Horst Köhler durfte das Karussell übrigens nicht

sehen. Das Protokoll hatte vorgesehen, dass der Bundespräsident da nicht hingehen durfte, weil es das Amt beschädigen würde. Man darf das Bundespräsidialamt nicht abbilden. Andere Politiker wiederum treten so auf, als ob sie zum G8-Gipfel gehen würden, z. B. der Kulturstaatsminister. Die Fahrt zur **documenta** wurde zum Staatsakt: Es waren immer vier Leute mit Knopf im Ohr um einen Politiker postiert und markierten um diesen Menschen eine Zone.

Die Öffentlichkeit gibt es eigentlich gar nicht. Übersetzt vom griechischen *Politeia*: für öffentliche Belange und im öffentlichen Interesse. Von daher arbeite ich mit möglichst vielen organisierten Öffentlichkeiten, also mit Leuten, die initiativ sind. Das Modell ist dann nicht nur Recherchewerkzeug, sondern auch ein Öffentlichkeitsformat im publizistischen Sinne. In Kassel habe ich z. B. lokal recherchiert, mit Menschenrechtsanwälten usw. gesprochen. Die grundsätzliche Entrechtung von Papierlosen besteht in ihrer verwaltungsrechtlichen Behandlung, so dass nicht im Zweifelsfall für den Angeklagten entschieden werden muss, sondern der Angeklagte unter die Beweispflicht seiner Herkunft gesetzt wird. Ich hatte mit mehreren solcher Fällen zu tun, aber es ist nicht immer opportun, hier eine Öffentlichkeit zu suchen. Da hat man auch eine extreme Verantwortung, die ich sehr wichtig finde. Ich fand es sehr positiv zu erfahren, dass Abschiebung nicht nur eine Form des bösen Staates oder die populistische Kehrseite der Politik ist, sondern dass es auch extrem viele Leute gibt, die sich dagegen wehren: Menschen, die morgens um halb drei aufstehen, um gegen eine Abschiebung am Frankfurter Flughafen zu protestieren. Allerdings haben nur die Lokalzeitungen darüber berichtet. Ich lerne extrem von dieser Teilung von Öffentlichkeiten.

Aktivität

Die Informationen, die ich in die Bilder hinein kompiliere, teilen sich auf verschiedenen Ebenen auf. Die Konstruiertheit der Zeichnungen durch den Computer, die Schnitte und Verdichtungen halten die Bilder als Projektion fest und die von der ausschließenden Gewalt Betroffenen sind nur als Silhouetten dargestellt. Die Geschichten

wollen argumentieren und keine Identitätspolitik auf einer Ebene der Verdichtung betreiben. Das wird auch teilweise extrem kryptisch oder zuviel, aber es muss nicht alles vermittelbar sein. Ich habe nicht den Auftrag oder die Idee, dass jeder alles gelesen haben muss. Ich weiß, dass ich das Publikum komplett überfordere. Auf der anderen Seite wundere ich mich, was die Betrachter dann doch für Details entdecken. Da gibt es kein Rezept der Wahrnehmung und eben auch keine befürchtete Instrumentalisierung des Visuellen. Mir war es in Kassel z. B. ein wichtiges Motiv, etwas über die Almeria zu bringen – das so genannte Plastikmeer im Süden Spaniens, das Europa mit Tomaten und Paprika versorgt. Die arbeits- und ökologierechtlichen Katastrophen der Produktion stehen im direkten Zusammenhang der von Frontex bewachten Festung Europas, deren Kriminalisierung der Flüchtlinge die Preise der papierlosen Landarbeiter reguliert. Bei Führungen erhielt ich den Eindruck, dass die Leute das nicht lesen wollen, da sie denken: 'Wenn ich das weiß, muss ich mein Leben ändern.' Diese Angst, das Leben verändern zu müssen, ist größer, als es aufzunehmen. Ich arbeite extrem mit dem Aspekt des 'wissen wollen' und wir haben im Kunstbereich immer jemanden, der sagen möchte: 'Ich weiß schon alles.' Darin ist eine Riesendiskrepanz und das produziert auch eine Ignoranz. Ich glaube, das ist auch immer die größte Schwierigkeit, mit der man zu kämpfen hat. Ich glaube, dass Kunst Aktivismus reflektieren kann, Kunst ist ein Reflexionsmedium. Man kann das Symbolische nicht verlassen. Kunst kann auch eine Hommage von einer aktivistischen Position sein, aber es ist nun mal eine Ansicht und kein Aufruf. Andererseits finde ich es selbstverständlich, dass meine Motive und Bilder oft in aktivistischen Zusammenhängen auftauchen und genutzt werden können.

Wenn man das Karussell als Display versteht, dann eher als eine Form von Themenkarussell, das die Idee von Karussell unter ein Thema setzt und in dieser Form der Dramaturgie, die ein Karussell sein kann, argumentiert. Mir ist wichtig, dass ich argumentieren kann, dass in der Relation der Dinge untereinander ein Argument entsteht. Das ist wie bei Bildgeschichten, die durch ihre

Leserichtung eine Kombinatorik auslösen. So ähnlich begreife ich auch meine Bildgeschichten.

Der Text basiert auf einem Gespräch in Berlin, Dezember 2007.

DRESDENPostplatz (Torsten Birne, Heike Ehrlich, Stephan Geene, Sophie Goltz, Christiane Mennicke, Sven Thiermann) (Hg.): DRESDENPostplatz. Soweit war ich mit meinen Gedanken gekommen, als plötzlich der Frühling hereinbrach, Berlin 2007.

DRESDENPostplatz (Ralph Lindner, Christiane Mennicke, Silke Wagler) (Hg.): Kunst im Stadtraum. Hegemonie und Öffentlichkeit, Berlin 2004.

Clemens Krümmel: Andreas Siekmann: Die Exklusive. Zur Politik des ausgeschlossenen Vierten, in: Salzburger Kunstverein: Magazin 7, Jahresbericht 2002, S. 35–45.

Miwon Kwon: One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity, Cambridge/MA, London 2004.

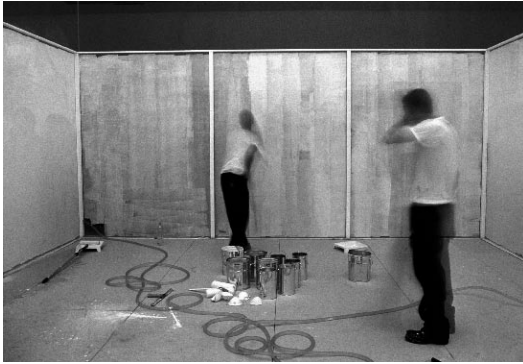
Ján Mančúška: Absent, Zürich 2006.

Beatrix Ruf, Kunsthalle Zürich, Danish Contemporary Art Foundation (Hg.): Taking Place. Die Arbeiten von Michael Elmgreen & Ingar Dragset, Katalog, Ostfildern 2002.

Christina Végh, Bonner Kunstverein (Hg.): The first Minute of the Rest of the Movie. Jonas Dahlberg & Ján Mančúška, Katalog, Frankfurt a. M. 2006.

Jochen Volz, Portikus (Hg.): Michael Elmgreen & Ingar Dragset. Spaced Out, Katalog, Frankfurt a. M. 2003.

Jan Winkelmann (Hg.): Zwischen anderen Ereignissen, Katalog, Leipzig 2000.



01



02



03



04

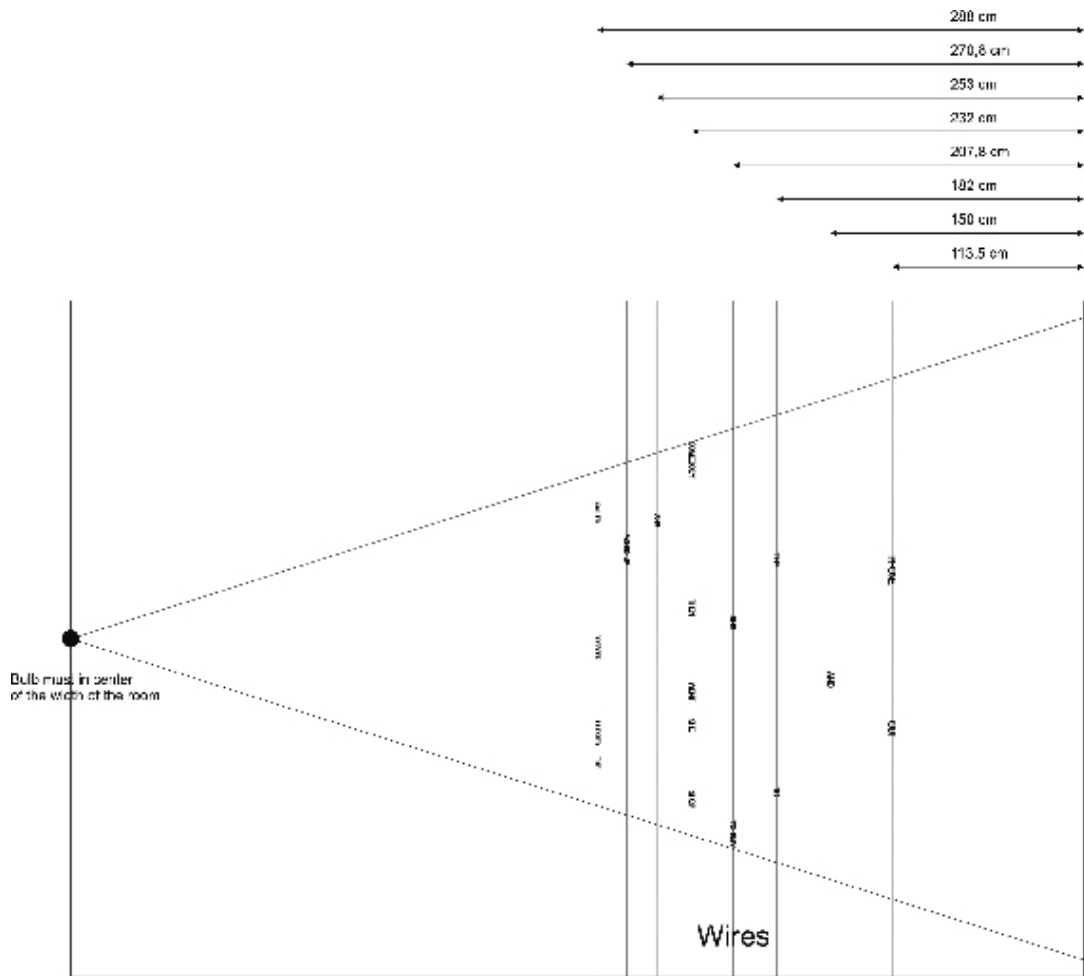
01 Elmgreen & Dragset: Powerless Structures, Fig. 44. A Glass box is painted white and washed down durationaly from the inside. Performed and as installation afterwards shown in the exhibition Junge Szene, Secession, Wien 1998.

02 Elmgreen & Dragset: 12 Hours of White Paint/Powerless Structures, Fig. 15. Performed and as installation afterwards shown in Galleri Tommy Lund, Odense, Denmark 1997.

03 Elmgreen & Dragset: Social Mobility. Staircase installed in the exhibition The Welfare Show, Serpentine Gallery, London 2005.

04 Elmgreen & Dragset: Social Mobility. Staircase installed in the exhibition The Welfare Show, Bergen Kunsthall 2005.

062 / **This is what we share** [Displayer](#)



05

05 Ján Mančuška: 20 minutes after, light projection, aluminum letters, hand-writing on the wall, dimensions variable. Installation drawing for the presentation at Kunst-Werke, 4th Berlin biennale, 2006.



06

06 Andreas Siekmann: Die Exklusive. Zur Politik des ausgeschlossenen Viertels. Installation auf dem Friedrichsplatz in Kassel, documenta 12, 2007.

064 / **This is what we share** [Displayer](#)

