



WAS NICHT MEHR IST, BLEIBT

Miriam Kathrein über „Projects and Assignments“ bei Saprophyt, Wien

Benannt nach einer nichtparasitären Pilzart, die sich von totem organischem Material ernährt, ist Saprophyt ein Projektraum in Wien, der eine neue Struktur als Experiment vorschlägt. Die Auflage aller Ausstellungen ist, dass die Werke im Raum verbleiben und der Raum nach Ausstellungsende keine Entleerung zulässt. Somit gibt es, so die Künstlerin Barbara Kapusta und der Künstler Stephan Lugbauer, die das Projekt 2008 zusammen initiierten, keinen White Cube, keine Tabula rasa am Anfang und am Ende einer Ausstellung. Diese Vorgehensweise wirft die grundsätzliche Frage

auf, an welchem Punkt eine Ausstellung beginnt und an welchem sie endet, und betont dadurch ihren ephemeren Charakter.

Durch das Konzept, das der Betreiber und die Betreiberin vorschlagen, eröffnet sich eine Sichtweise auf den Raum, in dem, im Vergleich zum musealen und institutionellen Kontext, andere Rahmenbedingungen hergestellt und erprobt werden können: Künstler/innen sowie Kuratoren/Kuratorinnen sind hier explizit nicht die dominierenden Akteure/Akteurinnen im Prozess des Ausstellens; die einzelnen Positionen und Rollen treffen sich auf einer gemeinsamen narrativen Ebene: Dinge werden zu Akteuren oder, wie Bruno Latour es benennt, zu Aktanten, die in

einer dynamischen Beziehung zueinander stehen und sich gegenseitig beeinflussen.¹ So gesehen, werden in Saprophyt die teilnehmenden Künstler/innen, Kuratoren/Kuratorinnen, Theoretiker/innen, Betrachter/innen, aber eben auch Raum, Architektur, Objekte, Dinge, Ausstellungshandlungen, Licht zu Aktanten, deren Handlungsfelder sich ständig überschneiden.

In der Ausstellungsreihe „Projects and Assignments“, die sich in ihrer Herangehensweise teilweise an den Begriff und die künstlerische Praxis der *Projektausstellung*² annähert, werden diese Handlungsfelder von individuellen Akteuren/Akteurinnen und Aktanten erzeugt. Andrew Berardini, Kunstkritiker, Autor und Kurator aus Los Angeles, schlägt hier in der Rolle des Kurators das Ausstellungsprojekt vor, das inspiriert ist von David Askevolds *Projects Class* am Nova Scotia College of Art and Design, 1969 in Kanada. Askevold lud Künstler ein, Ideen vorzuschlagen, die von den Studierenden seiner Klasse umgesetzt wurden.³ In Wien jedoch soll dieses Projekt nicht wiederholt, nicht das Format einer Klasse re-installiert, sondern es soll geschaffen werden „a gesture to think about art and exchange in a way that depends less on money and more on possibilities“⁴.

Dazu hat Berardini sechs in den USA lebende Künstler/innen eingeladen, Aufgaben oder Anweisungen („Assignments“) vorzuschlagen, die wiederum von Künstlern/Künstlerinnen in Wien über einen Open Call im Raum von Saprophyt umgesetzt werden. Liz Glynn, Scoli Acosta, Anton Vidokle, Natascha Sadr Haghghian, Robert Barry und John Baldessari stellten Assignments für Can Gülcü & Roberta Lima, Christian Egger, Jakob Lena Knebl, Noële Ody, Josip Novosel und Nathalie Koger zur Verfügung. Daraus resultierten

sechs hintereinander folgende Ausstellungsprojekte, in denen jede vorhergehende Position neue Bedingungen für den nächsten Künstler bzw. die nächste Künstlerin schuf.

Betritt man nun den Raum, in der die letzte Umsetzung von Nathalie Koger zu sehen ist, so münden in diese Ausstellung auch alle vorangegangenen Positionen. Der Raum wird von Leuchtstoffröhren hell erleuchtet. Sie sind nicht, wie zu erwarten, Standardmobiliar eines Ausstellungsraums, sondern eigens von Noële Ody für ihr Assignment von Natascha Sadr Haghghian installiert. Das zentrale Element bildet eine grün gestrichene Wand in der Mitte des Raums. Sie war in der vorangegangenen Ausstellung eine Installation von Josip Novosel, auf deren Vorderseite Kleidungsstücke drapiert waren, die – gerahmt durch einen roten Samtstoff in der Form eines Bühnenvorhangs – stellvertretend auf die Performer/innen verwiesen, die sich der Vorgabe⁵ von Robert Barry zufolge im Raum befinden sollten. Auf der Rückseite versammelte Novosel alle bis dato vorgekommenen Objekte und Kunstwerke aller Protagonisten. Wie etwa die roten Schreibtischlampen von Jakob Lena Knebl, die einst Lichtspender und zugleich Objekte der Begierde waren. Oder mehrere Stapel Papier – Kopien des Briefs „Revolutionary Letter #13“ von Diane de Prima, den Scoli Agosta transkribierte und Christian Egger weiter in Objekte, Ton und Video räumlich übersetzt hat.

All diese verbliebenen Dinge bilden, nun auf der Rückseite zusammengestellt, ein Stimmengewirr, das die Geschichten der vorigen Ausstellungen erzählt und vor dem sich die Umsetzung der neuen Aufgabe festmacht. Alte und neue Bedeutungen verwachsen so miteinander zu einer neuen Ausstellung.

Für John Baldessaris 5. Assignment „How can plants be used in art“⁶, basierend auf Baldessaris Assignments-Liste von 1970 für die Studierenden der CalArts, übernimmt Koger die Wand und lässt ihre Rückseite förmlich weiterwachsen, faltet die Kleidungsstücke Novosels sorgsam zusammen und rückt die Objekte näher aneinander. Die Wand ist der Hintergrund für eine Gruppe von Hauspflanzen mit dem Titel „Pflanzenbestand Kapusta & Luga-bauer vor RAL 6002 Laubgrün“ (2011). Mit dieser Installation transferiert die Künstlerin einen zusätzlichen Raum in die Ausstellung, den Privatraum der Betreiber/innen, ein weiteres Verwachsen von Bedeutungsebenen in Bezug auf Autorenschaft und die künstlerischen Absichten, die Kapusta und Luga-bauer für diesen Ausstellungsraum hegen. Ergänzend lud Koger weitere Künstler/innen ein und erprobt damit zugleich Übernahme und Abgabe der Autorinnenschaft. Wie bei dem eigens für die Ausstellung entwickelten Assignment von Christian Philipp Müller, „Assignments für Nathalie Koger“ (2011), das die Künstlerin auffordert, darüber nachzudenken, wie seine Arbeit „Grüne Grenze“, 1993 in der Venedig Biennale ausgestellt, heute in Bezug auf Grenzen und illegale Grenzübertritte ausgeführt werden kann.

So oszilliert die Ausstellung zwischen den Ebenen der einzelnen künstlerischen Arbeiten, der Ausstellung als Kunstwerk selbst und einer weiteren, der Subjektproduktion in der Ausstellung: Auch wenn die Künstler/innen den Raum bespielen, selbst kuratieren, neu zusammensetzen, so sind es doch letztlich die Dinge, die eine neue Rahmenbedingung entwerfen, in der die Betrachter/innen die Geschichte des Ausgestellten zusammensetzen können.⁷

Was bleibt nach „Projects and Assignments“ übrig? Vor allem Überlegungen, wie Kunst

gelehrt, gelernt und produziert werden, wie sie sich einer Ökonomie der kapitalistischen Werte entziehen und symbolische Werte schaffen kann und diese sichtbar macht. Das Infrage-Stellen und Verwischen der Autorenschaft durch die Wieder-Ver-Wertung der Kunstwerke für die neue künstlerische Produktion. Vielleicht bleibt dann nur ein Raum bestehen, in dem die Objekte wie in einem Dachboden abgestellt werden, eine Ansammlung von Material, das für den Augenblick scheinbar keinen Wert und keine Bedeutung mehr hat. Oder könnte man sagen, dass alles im Raum Befindliche Material wird und dieses sich wieder verräumlicht? Dass das Objekt zum Ding wird, dem eine Handlung eingeschrieben wird, und die Ausschreibung oder Neu-Zuschreibung der Handlung – in der Wiederverwendung – das Ding zum Objekt werden lässt?⁸

„Stories were persuasive because the person who told them had lived through what they contained and had committed it to memory“, schreibt Sven Spieker in einem Text über die Elemente des Storytelling und die Ausstellungspraktiken der späten 1960er Jahre.⁹ Schlussendlich also bleiben die produzierten Bedeutungen und Beziehungen übrig, die Geschichte der Ausstellungen als eine Erinnerung an das, was war, und das, was daraus werden wird.

„Projects and Assignments 5a“, saprophyt, Wien, 9. Oktober 2010 bis 5. April 2011.

Anmerkungen

- 1 „Aktanten sind Einheiten in einer Erzählung oder im gegebenen Fall in einem Prozess, die als Handlungsträger/innen vorkommen können und über ein eigenes Artikulationspotenzial verfügen.“ Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2007; vgl. Reiner Ruffing, Bruno Latour, Paderborn: UTB Profile, Wilhelm Fink, 2009, S. 29ff.

- 2 „Project exhibitions', a practice combining artistic, curatorial and discursive practice that I [Marion von Osten, Anm. der Autorin] posited as distinct from thematic or curated art shows, in which artworks are selected to a specific topic or issue.“ Marion von Osten, „Another Criteria ... or, What is the Attitude of a Work in the Relations of Production of Its Time?“, in: *Afterall – A Journal of Art, Context and Inquiry*, Nr. 25, 2010, London: Central Saint Martins College of Art & Design [u. a.], S. 57.
- 3 „Some examples from the class: Robert Barry proposed that the students get together and ,decide on a single common idea. The idea can be of any nature, simple or complex...'. Sol LeWitt presented a ,to do' list for the class which included: .1. A work that uses the idea of error 2. A work that uses the idea of incompleteness 3. A work that uses the idea of infinity ...' Robert Smithson suggested a work that would involve mud being dumped over a cliff. Lawrence Weiner asked students to ,remove' some unspecified thing Halfway Between the Equator and the North Pole.“ Andrew Berardini, in: *Projects and Assignments*, Ausst.-Kat., Saprophyt, Wien 2010.
- 4 Berardini, ebd.
- 5 „I would suggest placing the Performance at a small table somewhere in the ,middle' with a microphone and some small speakers placed around somewhere in the space. I thought I already mentioned that the Performers can change when they get tired. But there should be only one at a time. Use as many as you need to fill the time. Attached is a script for an old Performance, MEANWHILE; 1977. One word every 20 seconds, continuous until the end of the exhibit.“ Robert Barry, in: *Projects and Assignments*, Ausst.-Kat., a.a.O.
- 6 „Assignment 5: How can plants be used in art. Problem becomes how can we really get people to look freshly at plants as if they've never noticed them before. A few possibilities: 1. Arrange them alphabetically like books on a shelf; 2. Plant them like popsicle trees (as in child art) perpendicular to line of hill; 3. Include object among plants that is camouflaged. 4. Color a palmtree pink; 5. Photo found growing arrangements 6. Or a movie on how to plant a plant.“ John Baldessari, *Assignments*, CalArts – California Institute of the Arts 1970.
- 7 Dabei spielt die Subjektproduktion in der Ausstellung eine wichtige Rolle. Sie beinhaltet zum einen, wie die Beziehung zwischen dem Kunstwerk und dem Subjekt, das es betrachtet, geprägt wird. Zum anderen aber, wie die Handlung des Schauens und der/die Betrachter/in mit dem Kunstwerk in Beziehung tritt. Der Künstler Martin Beck

meint dazu Folgendes: „Mir ist es wichtiger, über eine Politik des Sehens und eine Politik des Körpers und eine Form von Subjektgenerationen in der Ausstellung zu sprechen. Das heißt, wenn ich eine Ausstellung mache, was für eine Idee von Sehen impliziere ich damit? Wie positioniere ich Subjekte innerhalb der Ausstellung, inwieweit funktioniert Ausstellen auch als etwas, das wie ein emanzipatorischer Apparat funktioniert?“ Martin Beck, „Dialog über das ,Neue Ausstellen““, in: *Kunstforum International – die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der bildenden Kunst*, Bd. 186: „Das neue Ausstellen“, Juni/Juli 2007, S. 124f.

- 8 „To think of artefacts in terms of design means conceiving them less and less as modernist objects, and conceiving of them more and more of ,things'. To use my language artefacts are becoming conceivable as complex assemblages of contradictory issues.“ Bruno Latour, „A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design (with Special Attention to Peter Sloterdijk). Keynote lecture for the Networks of Design meeting of the Design History Society Falmouth“, Cornwall 2008, in: www.bruno-latour.fr/articles/index.html (4.5.2011).
- Wenn man das Verb *design* mit der Aktivität des Ausstellungsmachens austauschen möchte, so wird klar, dass der Prozess der Ausstellung Objekten durch Kontextualisierung neue Bedeutung zuschreibt. Ich möchte hier nicht sagen, dass Kunstwerke zur Illustration des kuratorischen Konzepts verwendet werden, sondern die Überlegung anstrengen, welche menschlichen und nichtmenschlichen Akteure/Akteurinnen an einem Ausstellungsprozess beteiligt sind, wie etwa Kunstwerke, Raum, Rahmenbedingung, Display, aber auch Künstler/innen oder Betrachter/innen, und wie diese durch ihre Präsenz und Materialität, die Dynamik zwischen ihnen in der Kontextualisierung zu- und miteinander, einen Bedeutungsrahmen produzieren können.
- 9 Sven Spieker, „Bureaucratic Poems: Curating and Storytelling in the Late 1960's“, in: *KMJ Manifesta Journal*, Nr. 9, 2009/2010, S. 34.