

le Browns in der Brooklyn Academy of Music.¹³⁰ Das, was Banes als ›Postmodern Dance‹ bezeichnet, sei in eben diesen neuen Institutionen beliebt gewesen.¹³¹

2.5 Abwendung vom und die Rückkehr ins Museum ab 1998

Nach *Glacial Decoy* (1979) zeigte Brown ihre Arbeit während ungefähr zwanzig Jahren nur noch gelegentlich in Museen, erst um die Jahrtausendwende herum begann sie erneut, häufiger im Museum aufzutreten.¹³² Obwohl sich ihre Biografien sehr von einander unterscheiden, ist eine ähnliche Entwicklung auch bei ihren Zeitgenossinnen Simone Forti und Yvonne Rainer zu beobachten, wie im Folgenden aufgezeigt wird.

Wie Brown trat auch Forti in den 1960er und 1970er Jahren im Museumskontext auf; anders als Brown kooperierte sie nicht nur mit bildenden Künstler*innen, sondern auch weiterhin mit anderen Choreograf*innen, gründete jedoch keine eigene Compagnie.¹³³ In den 1980er Jahren trat Forti nur noch vereinzelt öffentlich auf, stattdessen arbeitete sie mehrheitlich als Lehrerin für Performance Art an der New Yorker School for Visual Arts, gab Workshops und verfolgte vermehrt ihre zeichnerische Arbeit.¹³⁴ Neben ihrer Interessensverschiebung kamen örtliche Verschiebungen hinzu: 1988 verliess sie New York Richtung Vermont, wo eine Gruppe von befreundeten Künstler*innen wohnte, und zog 1998 nach Los Angeles, wo sie zwei Jahre später ihre Lehrtätigkeit an der University of California aufnahm und unter anderem Improvisation unterrichtete.¹³⁵ In Los Angeles rückte ihre Arbeit ab dem Jahr 2000 wieder vermehrt in den Fokus der Museen.¹³⁶ Die bisher umfassendste Ausstellung widmete ihr 2014 das Museum der Moderne in Salzburg, *Simone Forti. Mit dem Körper denken*.¹³⁷

Ganz anders verlief das Leben von Yvonne Rainer: 1970 zeigte sie im Whitney Museum of American Art noch ihre choreografische Arbeit *Continuous Project – Al-*

¹³⁰ Vgl. ebd.

¹³¹ Vgl. ebd. Banes führt aus: »The institutionalization of downtown dance was marked in 1984 by Dance Theater Workshop's establishment of the New York Dance and Performance Awards.« Ebd.

¹³² 1998 fand eine Ausstellung zu Browns Arbeit im Musée de Marseille statt, vgl. Doucet 1998. Vgl. dazu Kap. 2.5.

¹³³ Zur Biografie von Forti vgl. Breitwieser 2014, S. 276–278. Zu Forti vgl. exemplarisch Forti, Simone: *Handbook in Motion*. New York, NY: New York University Press 1974; Breitwieser 2014; Morse, Meredith: *Soft Is Fast. Simone Forti in the 1960s and After*. Cambridge, MA: MIT Press 2015; Lo Pinto 2021.

¹³⁴ Vgl. Breitwieser 2014, S. 276. 1982 trat Forti beispielsweise in The Kitchen in New York auf.

¹³⁵ Vgl. ebd., S. 277.

¹³⁶ Für eine Liste der Gruppenausstellungen von Forti vgl. ebd., S. 280–281.

¹³⁷ Vgl. ebd.

tered Daily, in der sie Objekte, Ton sowie die Projektion von Filmen integrierte.¹³⁸ Bereits ab Mitte der 1970er Jahre wandte sie sich jedoch von ihrer choreografischen Tätigkeit ab und ganz dem Medium des Films zu. Im Museum stellte sie nun als experimentelle Filmemacherin ihre filmischen Arbeiten aus, ihre choreografischen Projekte hingegen rückten in den Hintergrund und wurden nur noch vereinzelt gezeigt.¹³⁹ Bevor sie sich wieder der Choreografie zuwandte, wurde sie 1997 vom San Francisco Museum of Modern Art SFMoMA und vom Lincoln Center in New York mit Retrospektiven zu ihrem filmischen Werk geehrt.¹⁴⁰ Um die Jahrtausendwende herum begann sie erneut, Choreografien zu kreieren – ein Grund für die Kunstwelt, sie nicht mehr nur als Filmemacherin, sondern wieder als Choreografin in den Fokus von Ausstellungen zu rücken: 2012 wurde die Ausstellung *Yvonne Rainer. Raum, Körper, Sprache* im Kunsthause Bregenz und im Museum Ludwig in Köln gezeigt.¹⁴¹

Diese drei unterschiedlichen Werdegänge zeigen verschiedene Gründe auf, weshalb diese Choreografinnen zwischen den 1980er und den 2000er Jahren nur noch selten in Museen auftraten. Während sich Brown dem Theater als Aufführungsort und Forti sich ihrer Lehrtätigkeit zuwandte, machte sich Rainer während über zwanzig Jahren als Filmemacherin einen Namen. Gleichzeitig zeichnete sich bei allen dreien um die Jahrtausendwende herum wieder eine Rückkehr ins Museum als Präsentationsort ihrer choreografischen Arbeit ab.

138 Vgl. Michelson, Annette: Yvonne Rainer, Part One. The Dancer and the Dance. In: *Artforum International*, 12, 5/1974, S. 57–63. Rainer war damals die treibende Kraft in der New Yorker Gruppe Grand Union, in der auch Trisha Brown tanzte. Zur Grand Union vgl. S. 57, FN 22 in dieser Studie. Zu Rainer vgl. exemplarisch Michelson 1974; Rainer 1974; Rich, B. Ruby (Hg.): *Yvonne Rainer. Minneapolis: Walker Art Center 1981*; Rainer, Yvonne: *The Films of Yvonne Rainer*. Bloomington: Indiana University Press 1989 (=Theories of representation and difference); Dziewior 2012.

139 Vgl. Dziewior, Yilmaz; Engelbach, Barbara u. König, Kasper: Yvonne Rainer. In: Dziewior, Yilmaz (Hg.): *Yvonne Rainer. Raum, Körper, Sprache = space, body, language*. Katalog zur Ausstellung im Kunsthause Bregenz. Bregenz: Kunsthause Bregenz 2012, S. 21–26, hier S. 23. Rainer zeigte ihre Arbeiten fast ausschliesslich im Kunst- oder Filmfestivalkontext. Sie stellte zwei Mal an der documenta in Kassel (1977 und 2007) aus. Für eine Auflistung der Video-Arbeiten und Screenings vgl. Dziewior 2012, S. 269–273. Für eine Auflistung ihrer Choreografien und wichtigen Performances vgl. Dziewior 2012, S. 267–269. Zwischen 1975 und 2000 wurde ihre Arbeit *Trio A* einige Mal aufgeführt, hauptsächlich im Kunstkontext, an Festivals, in einer Kirche und als »revivals« des Judson Dance Theater. Für eine (unvollständige) Liste ihrer Ausstellung vgl. Dziewior 2012, S. 273. Vgl. zudem die Personenseite Yvonne Rainer kunstaspekte o. D. Diese Auflistung beginnt mit dem Jahr 1977, als Rainer an der documenta 6 ausstellte.

140 Vgl. Dziewior, Engelbach u. König 2012, S. 23–24.

141 Vgl. Dziewior 2012.

Den Anfang machte Trisha Brown¹⁴², deren Werk ab 1998 wieder zunehmend im Museumskontext präsentiert wurde, wobei der Fokus nun auf ihren Zeichnungen lag. Die Zeichnungen, die für Brown seit Beginn ihrer Karriere ein wichtiges Werkzeug in ihrer choreografischen Arbeit darstellten, erhielten im Diskurs zu Brown in den 1980er und 1990er Jahren vermehrt Aufmerksamkeit.¹⁴³ Mit der Ausstellung *Trisha Brown. Danse, précis de liberté*¹⁴⁴ im Musée de Marseille im Jahr 1998 fand dann die erste umfassende Ausstellung dazu statt: Statt kurze Auftritte von Brown zu zeigen, stellte das Museum ihre Zeichnungen als eigenständige Werke aus, die auch in einem umfassenden Katalog abgedruckt wurden.¹⁴⁵ Das Format der musealen Präsentation von Browns Arbeit verschob sich von der Aufführung auf die Ausstellung. Drei ihrer Stücke wurden parallel im Rahmen des Festivals de Marseille, ausserhalb des Museums, wiederaufgeführt.¹⁴⁶ Ihr zeichnerisches Werk wurde von den Kurator*innen somit von ihrem choreografischen Werk getrennt; Ersteres wurde im Museum und Letzteres im Theater präsentiert. Dass das Museum die Zeichnungen nicht als Dokumentation ihrer Stücke, sondern als Kunstobjekte ausstellte und diese gesondert im Katalog bespricht, während ihre performative Arbeit in Kollaboration mit dem Festival präsentiert wurde, zeigt diese Unterscheidung deutlich. Die performativen Arbeiten wurden so nicht nur in einem anderen Rahmen und für ein potenziell anderes Publikum gezeigt, sondern auch im Katalog mehrheitlich aussen vor gelassen.¹⁴⁷

Brown, die ab den 1970er Jahren ihre Choreografien mithilfe von Zeichnungen konstruierte und notierte, hatte selbst ein ambivalentes Verhältnis zu ihren Zeichnungen. Einerseits ist dokumentiert, dass sie 1978 beim National Endowment for the Arts ein Gesuch einreichte, um eine Serie von Zeichnungen als eigenständige

142 Im folgenden Abschnitt wird auf den Forschungsstand zu Browns Ausstellungen ab 1998 eingegangen. Für eine Liste von Browns Ausstellungen ab 1998 vgl. die Personenseite Trisha Brown kunstaspekte o. D. Wie die Liste zu Rainer ist auch diese nicht vollständig, es werden jedoch auch kleinere und selten rezipierte Ausstellungen in Galerien sowie Gruppenausstellungen aufgeführt.

143 Vgl. Lepecki 2006, S. 68. Ein paar ihrer Zeichnungen wurden beispielsweise 1978 von einer* einem nordamerikanischen Sammler*in angekauft und in einer Ausstellung der Yale University Art Gallery gezeigt, vgl. Rosenberg 2017, S. 159.

144 Vgl. Doucet 1998.

145 Vgl. ebd., S. 34–109.

146 Vgl. Luccioni, Roger: Préface. In: Doucet, Michel (Hg.): *Trisha Brown. Danse, précis de liberté*. Katalog zur Ausstellung in den Musées de Marseille. Marseille: Musées de Marseille 1998, S. 5. Es wird nicht erwähnt, welche Arbeiten gezeigt wurden.

147 Im Katalog sind neben einem Interview von Michel Doucet und Brown mit dem Titel *Danse et Dessin* ihre Zeichnungen und drei kurze Texte von Laurence Louppe, Klaus Kertess und Guillaume Bernardi abgedruckt, die ihren Fokus entweder auf den zeichnerischen Aspekt in Browns Œuvre oder die Verwendung von Videoaufnahmen in einem ihrer Stücke legen, vgl. Doucet 1998.

Kunstpraxis zu realisieren.¹⁴⁸ Andererseits betonte sie in einem Interview des Ausstellungskatalogs von 1998: »The drawing is a secondary activity in comparison with choreography.«¹⁴⁹ Nach der Ausstellung im Musée de Marseille, in der die Zeichnungen als eigenständige Arbeiten ausgestellt wurden, folgte 2002 die Wanderausstellung *Trisha Brown. Dance and Art in Dialogue, 1961–2001*, in der wieder ihre Zeichnungen im Mittelpunkt standen und mit Kostümen und Requisiten aus ihren Stücken ergänzt wurden.¹⁵⁰ Nun wurden einige ihrer frühen Stücke wieder im Museumskontext gezeigt (insbesondere in der Version der Ausstellung im New Museum in New York).¹⁵¹ Auch wenn hier wieder eine stärkere Anbindung an den choreografischen Aspekt ihrer Arbeit zu beobachten ist, wirkt das Vorwort des Katalogs zeitweise wie eine Rechtfertigung der Direktoren der Addison Gallery, Adam Weinberg, und des Tang Teaching Museum, Charles Stainback, weshalb in ihren Museen eine Ausstellung einer Choreografin gezeigt werde.¹⁵² Daraus lässt sich schliessen, dass eine Ausstellung über eine Choreografin zu der Zeit noch eine Sonderheit darstellte und ein gewisses Wagnis bedeutete. Es folgten weitere Ausstellungen ihrer Zeichnungen in den USA, unter anderem im Drawing Center und im New Museum in New York (beide 2004) und *Trisha Brown. Drawing on Land and Air* (2007) im Museum of Contemporary Art des Institute for Research at the University of South Florida in Tampa, die mit Posters und Drucken ergänzt wurde.¹⁵³

Ab 2006 lässt sich jedoch ein neuer Ansatz in Hinblick auf die Präsentation ihres Œuvres im Museum beobachten, und ihre performative Arbeit wurde vermehrt wieder in den Fokus gerückt: In diesem Jahr wurde, erstmals seit ihrer Uraufführung in New York im Jahr 1970, die Arbeit *Man Walking Down the Side of a Building*

148 Vgl. Rosenberg 2017, S. 177.

149 Brown zit. in Diserens, Corinne: Introduction. In: Doucet, Michel (Hg.): *Trisha Brown. Danse, précis de liberté*. Katalog zur Ausstellung in den Musées de Marseille. Marseille: Musées de Marseille 1998, S. 9–12, hier S. 9. Brown schloss jedoch nicht aus, dass sich das in Zukunft ändern könnte: »Perhaps one day this order will be inverted?« Ebd. Vgl. auch Rosenberg 2017, S. 177. Über Browns zeichnerisches Werk vgl. unter anderem Lepecki 2006, S. 68–69.

150 Die Ausstellung war eine Zusammenarbeit der Addison Gallery of American der Art der Phillips Academy in Andover, Massachusetts und des Tang Teaching Museum and Art Gallery des Skidmore College in Saragota Springs, New York, vgl. Teicher: *Trisha Brown* 2002. Vgl. auch Rosenberg 2017, S. ix.

151 Vgl. Teicher: *Trisha Brown* 2002.

152 Vgl. Weinberg u. Stainback 2002, S. 9. Sie geben zu, dass Ausstellungen von Choreograf*innen nicht üblich seien, ein »teaching museum« jedoch experimentieren könne. Zudem solle diese Ausstellung »to test assumptions«, vgl. ebd.

153 Vgl. Lepecki 2006, S. 68. Zur Ausstellung in Tampa ist kein Katalog erschienen, jedoch eine zweiseitige Broschüre mit einer Liste der Werke: *Trisha Brown. Drawing on Land and Air. Begleitheft zur Ausstellung im Contemporary Art Museum. Tampa, FL: University of South Florida 2007*. Vgl. auch Rosenberg 2017, S. x.

an der Aussenfassade der Tate Modern in London wiederaufgeführt.¹⁵⁴ Im Rahmen des Programms *Year of Trisha*, das ihr 40-jähriges Schaffen ehrte, arbeitete das Walker Art Center in Minneapolis zwei Jahre später mit dem University of Minnesota Dance Program zusammen und zeigte in der Ausstellung *So That the Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing* nicht nur ihre Zeichnungen, sondern auch Wiederaufführungen einiger ihrer Tanzstücke, die mit Vorlesungen und Workshops im Rahmenprogramm ergänzt wurden.¹⁵⁵ 2010 fand die Ausstellung *Off the Wall. Seven Works by Trisha Brown* im Whitney Museum of American Art statt, die, ähnlich wie die des Walker Art Center, als Hommage an Browns Arbeiten der 1960er und 1970er Jahre zu verstehen ist.¹⁵⁶

Zum 40-jährigen Bestehen der Trisha Brown Dance Company wurden die Stücke *Walking on the Wall*, *Skymap*, *Falling Duet I*, *Leaning Duets I und II*, die 1971 im Whitney Museum of American Art aufgeführt wurden, erneut gezeigt. Zusätzlich waren die Arbeiten *Floor of the Forest* (1970), *Spanish Dance* (1973) und *Man Walking Down the Side of a Building* zu sehen. Obwohl Letztere bereits in London und Minneapolis wiederaufgeführt wurde, sorgte die Version an der Außenwand des Whitney Museums of American Art für eine grosse mediale Aufmerksamkeit und verlieh der Arbeit wegen ihrer ursprünglichen Beziehung zur Stadt New York, auf die referenziert wurde, noch mehr ikonischen Charakter.¹⁵⁷ 2015, zwei Jahre nachdem ihre *Early Works* im Hamburger Bahnhof in Berlin gezeigt wurden, kündigte die Compagnie an, dass sie nicht mehr öffentlich auftreten werde.¹⁵⁸ 2017 verstarb Brown.

Auffällig ist, dass in vielen der eben genannten Ausstellungen immer wieder versucht wurde, Browns Arbeit in einen Zusammenhang mit der bildenden Kunst zu stellen.¹⁵⁹ Auch in der Forschung wird dies bis heute noch gemacht, wie die neuste

¹⁵⁴ Vgl. Finbow 2006.

¹⁵⁵ Vgl. Eleey 2008. Im Katalog wird insbesondere auch auf die langjährige Beziehung von Brown zum Walker Art Center hingewiesen. Brown trat 1971 zum ersten Mal in diesen Räumlichkeiten auf und kehrte 1974 und in den Folgejahren zurück, um mehrere ortsspezifische Arbeiten zu kreieren. Nach Merce Cunningham ist Brown die Choreografin, die am häufigsten im Walker Art Center aufgetreten ist, drei ihrer Arbeiten wurden gar vom Museum in Auftrag gegeben, vgl. Viso 2008, S. 6.

¹⁵⁶ Vgl. Whitney Museum of American Art 2010. Der erste Teil der zweiteiligen Ausstellung hieß *Thirty Performative Actions* und zeigte Werke von Zeitgenoss*innen Browns.

¹⁵⁷ Vgl. ebd. Zur ursprünglichen Aufführung im Jahr 1970 vgl. Rosenberg 2017, S. 78. *Man Walking Down the Side of a Building* wurde bereits 2008 am Gebäude des Walker Art Center wiederaufgeführt.

¹⁵⁸ Vgl. Luzina 2015a.

¹⁵⁹ Die Ausstellung in der Addison Gallery verdeutlicht dies bereits im Titel *Trisha Brown. Dance and Art in Dialogue, 1961–2001*, vgl. Teicher: Trisha Brown 2002. Auch die Gruppenausstellung *Dance/Draw* (2011) im Institute of Contemporary Art in Boston, deren Konzept auf den Zeichnungen Browns basiert, ist ein Beispiel dafür, vgl. Molesworth, Helen (Hg.): *Dance/Draw. Ka-*

umfassende Publikation zu Brown, *Trisha Brown. Choreography as Visual Art* von Susan Rosenberg von 2017, beweist.¹⁶⁰ Diese Publikation zeigt zudem die anhaltende Relevanz von Browns Arbeit auf – und obwohl ihre Arbeit gut erforscht ist, werden weiterhin Forschungen dazu betrieben. Ein Grund dafür könnte sein, dass ihr Repertoire seit ihrem Tod im Jahr 2017 abgeschlossen ist und es deswegen vom heutigen Standpunkt nochmals neu betrachtet werden kann.

Nach einer Pause tritt Browns Compagnie mittlerweile mit alten Arbeiten aus dem Repertoire wieder regelmäßig auf und wird auch immer wieder engagiert, im Rahmen von Ausstellungen von Zeitgenoss*innen Browns aufzutreten, zuletzt in Zusammenhang mit drei grossen Robert-Rauschenberg-Ausstellungen in der Tate Modern (2016), im New Yorker MoMA (2017) und im San Francisco MoMA (2017).¹⁶¹ Diese Ausstellungen zeigen ein generell wachsendes Interesse an Künstler*innen und Choreograf*innen, die in den 1960er und 1970er Jahren in New York aktiv waren: Einerseits wurden neben Brown, Forti, Rainer und Rauschenberg auch Merce Cunningham (2017), Joan Jonas (2018) und Bruce Nauman (2018) kürzlich mit Einzelausstellungen geehrt.¹⁶² Andererseits widmeten einige bedeutende Museen dieser Generation auch thematische Überblicksausstellungen, wie *A Different Way to Move. Minimalismes, New York, 1960–1980* (2017) im Centre Pompidou in Paris und *Judson Dance Theater. The Work Is Never Done* (2018) im New Yorker MoMA.¹⁶³

Das Interesse der Museen an dieser Generation von Künstler*innen und Choreograf*innen, die grenzüberschreitend und genreübergreifend arbeitete, kann durchaus auch auf ihr Interesse an Transdisziplinarität zurückgeführt werden, wel-

talog zur Ausstellung im Institute of Contemporary Art, Boston. Ostfildern: Hatje Cantz 2011, S. 11.

160 Vgl. Rosenberg 2017.

161 Im Kalender auf der Webseite der Trisha Brown Dance Company werden ab Januar 2018 wieder Auftritte aufgeführt, vgl. Calendar o. D. Im Jahr 2009 gründete die Compagnie das Trisha Brown Archive, welches Fotografien, Videos, Presseartikel, Programme, Musikmaterial, Sets und Kostüme von Brown konserviert und Forscher*innen zur Verfügung stellt, vgl. The Archive/About the Trisha Brown Archive o. D.

162 Vgl. Meade 2017; Halbreich, Kathy u.a. (Hg.): Bruce Nauman. Disappearing Acts. Katalog zur Ausstellung im Schaulager Basel. Berlin: Walther König 2018; Lorz, Julianne (Hg.): Joan Jonas. München: Hirmer 2018.

163 Vgl. Lista 2017; Janevski u. Lax 2018. 1982 fand die erste Retrospektive zum Judson Dance Theater statt, vgl. Robinson, Julia: From Snapshots to Physical Things. In: Janevski, Ana u. Lax, Thomas (Hg.): Judson Dance Theater. The Work Is Never Done. Katalog zur Ausstellung im Museum of Modern Art, New York. New York, NY: The Museum of Modern Art 2018, S. 52–59, hier S. 53. In der Publikation *Assign & Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance* sind zudem gleich mehrere Beiträge (von Božić/Butte/Maar, Burt, Kotz und Maar), die Arbeiten der Choreograf*innen der 1960er und 1970er Jahre in Zusammenhang mit dem Ausstellen von Choreografie besprechen, vgl. Butte, Maren u.a. 2014.

ches rückblickend noch mehr Bedeutung erhält und als Referenz dienen kann.¹⁶⁴ Zudem scheint es eine Gelegenheit, um diese Generation nochmals zu ehren, teilweise auch post mortem: 2020 zeigte das Museu de Arte de São Paulo MASP beispielsweise die Ausstellung *Trisha Brown. Choreographing Life*.¹⁶⁵

Wie aufgezeigt wurde, waren ab den 1980er Jahren während fast 20 Jahren selten choreografische Arbeiten der ehemaligen Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen im Museum zu sehen.¹⁶⁶ Über die zeichnerische Arbeit von Choreograf*innen wie Brown scheinen Museen um die Jahrtausendwende herum das Interesse an der Choreografie wiederentdeckt zu haben, was Fragen zur angemessenen Präsentation von choreografischen Arbeiten, von zeichnerischen bis performativen Werken, im Museumskontext aufwarf. Für die Choreograf*innen, die mittlerweile auf langjährige Karrieren zurückblicken konnten, bot das neu entfachte Interesse der Museen hingegen eine Möglichkeit, ihre frühen Arbeiten erneut in ihrem originalen Setting – dem Museumskontext – zu präsentieren und aus dem heutigen Blickwinkel zu betrachten. So hatte ihr Frühwerk inzwischen gar ikonischen Wert erlangt, was durch die Wiederaufführungen in den Museen noch verstärkt wurde.¹⁶⁷ Gerade das wissenschaftliche Aufarbeiten ihres Gesamtwerks und die Publikation von Katalogen durch die Museen sind wesentliche Beiträge zur Festigung und Überlieferung ihres choreografischen Œuvres.¹⁶⁸ Doch die Museen feiern mit diesen Ausstellungen nicht nur den Pionier*innengeist der Choreograf*innen, sondern

164 Der zweite Schweizerische Kongress für Kunstgeschichte der Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (VKKS) organisierte 2013 eine dreitägige Konferenz an der Universität Lausanne, die für das wachsende Interesse eines interdisziplinären Fachaustausches steht. 2018 erschien eine Publikation mit einer breiten Auswahl an Beiträgen, vgl. Imesch, Kornelia u.a. (Hg.): *Transdisziplinarität in Kunst, Design, Architektur und Kunstgeschichte*. Oberhausen: ATHENA-Verlag 2018 (= *Artificium – Schriften zu Kunst und Kunstvermittlung*, Bd. 65).

165 Vgl. Mesquita 2020.

166 In dieser Zeit boomed jedoch die Performance Art und das Interesse an Re-enactments wuchs. Zu Re-enactments vgl. unter anderem Bishop 2018, S. 26. Bishop nennt die Ausstellung *Out of Actions. Between Performance and the Object 1949–1979* im Los Angeles Museum of Contemporary Art (1998) als exemplarisches Beispiel, vgl. ebd.

167 Teilweise nutzten die Choreograf*innen die Rückkehr ins Museum jedoch auch, um neue Arbeiten zu kreieren; dennoch schien ihre Arbeiten aus den 1960er und 1970er Jahren meistens im Mittelpunkt der Ausstellungen zu stehen. So ging es beispielsweise in den Ausstellungen von Brown im Walker Art Center in Minneapolis (2008), im Whitney Museum of American Art in New York (2010) und in den Ausstellungen von Forti im Museum der Moderne in Salzburg (2014) grösstenteils um die Präsentation bereits älterer Arbeiten, vgl. Eleey 2008; Whitney Museum of American Art 2010; Breitwieser 2014.

168 Einige Museen haben zudem begonnen, choreografische Arbeiten anzukaufen und in ihre Sammlungen zu integrieren, vgl. dazu Kap. 6.

auch sich selbst, da sie ihnen – wenn auch nur zwischenzeitlich – Raum für ihr Schaffen boten und somit an den ikonischen Arbeiten beteiligt waren. Gleichzeitig öffnete sich die Institution Museum auch gegenüber einer jüngeren Generation von Choreograf*innen, die sich in ihrer eigenen Praxis unter anderem mit den Œuvres der Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen auseinandersetzte. Dazu gehören, wie bereits erwähnt, die sogenannten Konzepttanz-Choreograf*innen, um die es im dritten und vierten Kapitel gehen wird.

