

So subversiv wie eine Tüte Chips?

Versuch einer Neuperspektivierung des ›Artist as Curator‹

Fiona McGovern

›The Artist as Curator‹¹ ist eine Wendung mit kurzer, aber prägnanter Geschichte. Ihre Entstehung ist auf die 1990er Jahre zurückzuführen und bezeichnete zunächst einen meist temporär und kontextspezifisch vollzogenen Rollenwechsel von Künstler*innen und damit eine Form der Institutionskritik. Sie verweist insofern auf eine Auseinandersetzung mit den Machtverhältnissen im Kunstbetrieb sowie dem Ringen um Deutungshoheiten und evoziert Fragen nach der Spezifik einer künstlerischen Praxis des Ausstellens und deren Differenzen zu einer nicht dezidiert als künstlerisch ausgewiesenen kuratorischen Praxis. Inzwischen hat die auch vom großen Hype um die Kurator*innenfigur als solche profitierende Wendung und der Diskurs hierum eine zunehmende Kanonisierung erfahren und ist zu einem festen Topos innerhalb der jüngeren Kunst- und Ausstellungsgeschichte wie der Curatorial Studies geworden. Fast formelhaft ist sie inzwischen in Titeln von Monographien und Anthologien wie in denen von Symposien, Vorlesungsreihen und Seminaren im Bereich der Curatorial Studies, der Kunst- und Ausstellungsgeschichte zu finden.

Das Anliegen der folgenden Überlegungen ist es, diese sich im Verlauf der letzten gut 30 Jahre vollzogenen Prozesse zunächst in aller Kürze zu skizzieren, um sie dann in einem zweiten Schritt erneut in Bewegung zu versetzen. Die im Zentrum stehende Frage dabei ist, unter welchen Bedingungen es überhaupt angemessen und im besten Sinne produktiv ist, vom ›Artist as Curator‹ zu sprechen, und ob dies nicht inzwischen selbst ein historischer und letztlich in die Enge führender Ausdruck geworden ist. Was wären Alternativen und wie lässt sich gerade angesichts der fortgeschrittenen Kanonisierung ein möglichst ausdifferenziertes Bild

1 Eine frühere, kürzere Version dieses Textes erschien unter dem Titel »Über den Rollenwechsel hinaus. The Artist as Curator Extended Version«, in: *Kunstforum International*, 270 (Oktober 2020), S. 90-99. Meine 2016 unter dem Titel *Die Kunst zu zeigen. Künstlerische Ausstellungsdisplays bei Joseph Beuys, Mike Kelley, Martin Kippenberger und Manfred Pernice* erschienene Dissertationsschrift diskutiert hiermit verbundene Fragen vor allem unter dem Begriff des ›Display‹.

kuratierender Künstler*innen zeichnen? Titelgebend ist hierbei eine Äußerung des Künstlers und Kurators Olu Oguibe im Zuge des noch genauer zu erläuternden Publikationsprojekts *The Next Documenta Should be Curated by an Artist* (2003–2004). Als Künstler*in eine Großausstellung wie die Documenta zu kuratieren, schrieb er in diesem Zusammenhang, sei »as subversive as a pack of potato chips«. ² Vor dem Hintergrund, dass mit ruangrupa die nächste Documenta tatsächlich von Künstler*innen kuratiert wird, möchte ich diese Aussage aufgreifen und zugleich als Frage formulieren – eine Frage, die sich weniger an die kuratierende Praxis von Künstler*innen richtet als daran, wie über sie gesprochen wird.

The Artist as... Curator

Die Wendung ›The Artist as Curator‹ impliziert durch das ›as‹ zunächst, dass im Bourdieuschen Sinne Künstler*innen und Kurator*innen zwei verschiedene Positionen im Kunstfeld einnehmen, wobei erstere (unter bestimmten Bedingungen) die Rolle letzterer annehmen bzw. als diese auftreten können. Damit steht diese Formulierung im direkten Zusammenhang der Debatten um das Subjektverständnis von Künstler*innen, wie sie in der offeneren Wendung vom ›The Artist as...‹ in den frühen 2000er Jahren im angloamerikanischen und schließlich auch deutschsprachigen Raum vermehrt zur Sprache kam. Eine zentrale Referenz hierfür bildet Walter Benjamins Vortragsmanuskript *Der Autor als Produzent* von 1934, das dieser anlässlich einer Einladung des Instituts für Faschismusstudien in Paris verfasste. ³ Benjamin setzt sich hierin mit den Handlungsmöglichkeiten von Künstler*innen auseinander, und zwar gezielt im Kampf des Proletariats gegen den Kapitalismus. Die Hauptfrage, mit der er sich beschäftigt, ist also die nach der Funktion von Kunst *innerhalb* der Produktivverhältnisse, in diesem Fall der Literatur, des Theaters, der Fotomontage und der Musik. Modellcharakter für eine Veränderung der Verhältnisse aus der Produktion heraus hat für Benjamin das Epische Theater von Bertolt Brecht.

Mit seinem Aufsatz *From Work to Frame, or, Is There Life After ›The Death of the Author‹* knüpft Craig Owens gut fünfzig Jahre später direkt an diese Überlegungen an. Unter Bezugnahme auf heute der Institutionskritik zugeordneten Künstler*innen wie Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Michael Asher, Hans Haacke und Louise

2 Olu Oguibe, unbetitelter Eintrag im »Open Forum« vom 15. Juli 2003, in: Jens Hoffmann (Hg.): *The Next Documenta Should be Curated by an Artists*, Frankfurt a.M. 2004, S. 82–83, hier S. 83.

3 Walter Benjamin: »Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Faschismus in Paris am 27. April 1934«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II, Frankfurt a.M. 1982, S. 683–701. Ob dieser Vortrag tatsächlich gehalten wurde, ist unklar.

Lawler thematisiert er die selbstreflexive Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Subjekt.⁴ Spezifischer noch interessiert ihn besonders der Moment, in dem Wahrnehmung und Bedeutungszuschreibung aufeinandertreffen. Hierunter versteht Owens zum einen den Rahmen, d.h. den physischen Ort, an dem das Werk erfahren wird, und zum anderen den sozialen Kontext der Produktion und Rezeption.⁵ Der »Tod des Autors« markiert für ihn »a historical watershed between the avant-gardes of the '10s and '20s and the institutional critiques of the '70s«.⁶ Letztere als Erneuerung von ersteren zu verstehen, so argumentiert Owens weiter, führe allerdings in die Irre. Als Paradebeispiel jüngerer Ansätze nennt er in diesem Zusammenhang den von Broodthaers vollzogenen Wechsel von der Rolle des Künstlers zu der des Direktors eines fiktiven Museums. Für die USA habe Robert Smithson bereits einige Jahre zuvor die kulturpolitische Lage auf den Punkt gebracht: »Cultural confinement«, zitiert Owens Smithsons gleichnamigen Text, »takes place when a curator imposes his own limits on an art exhibition, rather than asking an artist to set his limits.«⁷

Dass diese Überlegungen auch Anfang der 2000er Jahre noch nichts an ihrer »Brisanz« verloren hatten, macht der von Matthias Michalka herausgegebene Band *The Artist as...* deutlich.⁸ In seiner Einleitung bezieht sich Michalka direkt auf Owens und baut damit indirekt ebenfalls auf Benjamin auf. In dem auch dort abgedruckten Beitrag *Haltloses Ausstellen: Politiken des künstlerischen Kuratierens* stellt Beatrice von Bismarck rückblickend fest, dass Künstler*innen spätestens seit den 1990er Jahren kuratorische Rollen übernehmen, sich ihre Ansätze jedoch stark voneinander unterscheiden. Während sich einerseits zunehmend eine diverse »kuratorische[] Kunstpraxis« etablierte, drängten zunehmend auch Vertreter*innen anderer Berufssparten wie der Literatur, Philosophie, Kunstkritik und Soziologie auf dieses, wie sie schreibt, »langjährig der kunsthistorischen Disziplin vorbehalten[e] Terrain, während andererseits immer wieder auch von wissenschaftlicher Seite aus Grenzübertritte auf das Gebiet der Kunst erfolgen«.⁹ Ihr zufolge ist die Annahme allerdings zu kurz gegriffen, dass diese Rollen im Kunstbetrieb beliebig getauscht werden können. Vielmehr schwängen dabei immer auch »verhandelbare Hierarchi-

4 Vgl. Craig Owens: »From Work to Frame, or, Is There Life After: The Death of the Author«, in: ders.: *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, hg. v. Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman und Jane Weinstock, Berkeley/Los Angeles/London 1994, S. 122-139.

5 Vgl. ebd., S. 126.

6 Ebd., S. 127.

7 Ebd., S. 129.

8 Matthias Michalka, »Einleitung«, in: ders.: *Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien* (Hg.): *The Artist as...*, Nürnberg 2006, S. 7-12, hier S. 8.

9 Beatrice von Bismarck: »Haltloses Ausstellen: Politiken künstlerischen Kuratierens«, in: Michalka (Hg.): *The Artist as...*, 2006, S. 33-47, hier S. 33.

en, Machtausübungen und Statuszuweisungen« mit.¹⁰ In diesem Zusammenhang streicht von Bismarck besonders das Potenzial kuratierender Künstler*innen heraus, »mittels selbstreflexiver Vorgehensweisen die in Ausstellungen herrschenden Verhältnisse – zwischen Orten, Exponaten, Ausstellenden und Öffentlichkeiten in Bewegung zu versetz[en]«. ¹¹ Im zuvor mit Owens skizzierten Konfliktpotenzial zwischen Künstler*innen und Kurator*innen sieht sie ein Ringen um Deutungshoheit, wie es etwa auf der von Harald Szeemann verantworteten Documenta 5 mit Daniel Burens Kritik am Prinzip der Gruppenausstellung eine Zuspitzung fand. Burens Hauptvorwurf gegenüber Szeemanns Ausstellung war, dass diese durch die thematische Ausrichtung selbst künstlerische Qualitäten annehme und somit in Konkurrenz zu den dort ausgestellten Arbeiten stehe.¹² Er reagierte hierauf, indem er in sieben Räumen der Neuen Galerie eine in sich gestreifte, weiße Tapete anbringen ließ, auf der die Arbeiten anderer Künstler*innen präsentiert wurden. Mit dieser *Exposition d'une exposition: Une Pièce en sept tableaux* (1972) markierte Buren eben jene Rahmung und machte sie zum Gegenstand seines eigenen künstlerischen Beitrags. Historisch führt von Bismarck, die, wie sie betont, »nicht zuletzt auch politisch wirksame Perspektive« kuratorischer Kunstpraxis daher zum einen auf die Entstehung der Konzeptkunst und insbesondere die Praxis der Institutionskritik und zum anderen auf die Entstehung freischaffender Kurator*innen zurück, wie sie in Szeemann eine paradigmatische Verkörperung fand.

Anders als von Bismarck verwenden Terry Smith und Paul O'Neill in ihren 2012 erschienenen Monographien *Thinking Contemporary Curating* und *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)* explizit die Formulierung »Artist as Curator« und sehen hierin, wie in der Variante des »Artist-Curator«, eine dezidiert oppositionelle Figur. O'Neill hebt hervor, dass inzwischen viele Künstler*innen die Praxis des Kuratierens »as a medium of production in its own right« adaptiert hätten.¹³ In Anschluss an Pierre Bourdieu betont er zugleich, dass der künstlerische Wert dabei stets höher bemessen wurde als jedwede kuratorische Rolle. Unauflösbar bleibt für ihn daher »a contradictory pull between artistic autonomy, on the one hand, and curatorial interventions on the other«. ¹⁴ Unter dem Terminus des »Artist-Curator« verweist er auf eine Verschiebung, die sich im Laufe der 1990er Jahre vollzogen habe: Wurde dieser zunächst schlichtweg für Künstler*innen verwendet, die Ausstellung kuratierten, bezeichnet er nun etwa das Display autonomer Objekte, das Aus-

10 Ebd., S. 34.

11 Ebd.

12 Vgl. Daniel Buren: »Ausstellung einer Ausstellung«, in: ders.: *Achtung! Texte 1967-1991*, hg. v. Gerti Fietzek und Gudrun Inboden, Basel/Dresden 1995, S. 181-183.

13 Paul O'Neill: *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, Cambridge, Mass./London 2012, S. 87.

14 Ebd., S. 88.

stellungsdesign oder den Entwurf einer übergeordneten kuratorischen Struktur als Teil eines erweiterten Verständnisses künstlerischer Praxis.¹⁵ Von Künstler*innen kuratierte Ausstellungen stellen O'Neill zufolge daher inzwischen ein »distinct model of curating« dar, »with the group exhibition being employed as the main mode of artistic production«.¹⁶ Beispielhaft hierfür seien die Arbeit von Group Material oder General Idea. Ähnlich wie von Bismarck schlägt er daher vor, die Verschmelzung von kuratorischer und künstlerischer Praxis als Möglichkeit zu sehen, sich innerhalb des Feldes kultureller Produktion als Ganzes kritisch einzubringen. Die Entstehung des »Artist-Curator« könne insofern als Versuch gewertet werden, die vorherrschenden Rollen innerhalb der üblichen Aufteilungen innerhalb der Kunstwelt zu überwinden und etwa kollektive *Agency* (wie im Falle von Group Material und General Idea) an dessen Stelle zu rücken.¹⁷

Terry Smith hingegen diskutiert den »Artist as Curator« in direkter Gegenüberstellung zum »Curator as Artist« und knüpft damit an die bereits von von Bismarck hervorgehobene beidseitige Annäherung der Tätigkeitsfelder an. Ihm ist es – auch angesichts der wachsenden Prominenz einzelner Kurator*innen – wichtig zu betonen, dass es Künstler*innen waren, die einer »radical exhibition practice« vorausgingen und deren kuratorische Praxis bis vor Kurzem derjenigen von Kurator*innen in diesem Feld vielfach überlegen war.¹⁸ Beispiele wie Marcel Broodthaers' *Musée d'Art Moderne – Département des Aigles* oder Andy Warhols *Raid in the Icebox* (1969/70) dienten inzwischen als Modelle gegenwärtiger kuratorischer Praxis. Das gelte nicht nur für den europäischen und US-amerikanischen Raum, sondern ließe sich auch in Südamerika feststellen, wie er unter Verweis auf die 1968 im argentinischen Rosario stattgefundene Ausstellung *Tucumán Arde* oder Hélio Oiticica's performativ angelegten *Parangolés* verdeutlicht. Er geht zudem detaillierter darauf ein, dass Künstler*innen verschiedentlich mit kritischem Blick in Sammlungen interveniert (wie etwa im Fall von Fred Wilsons *Mining the Museum*) oder alternative Displays entwickelt haben (wie etwa im Fall der *The Artist's Eye*-Serie in der Londoner National Gallery). Auch weist Smith darauf hin, dass zum Zeitpunkt des Entstehens seines Buches eine Tendenz zum Co-Kuratieren erkennbar gewesen sei, der er durch das damit einhergehende Abhängigkeitsverhältnis skeptisch gegenübersteht.¹⁹ Zudem führt er »exhibition makers«, die sich vor allem mit der Ausstellung als Kunstwerk auseinandersetzen und zu denen er Künstler*innen wie

15 O'Neill bezieht sich hierbei auf Gavin Wades Text »Artist + Curator =«, in: *AN Magazine* (April 2000), S. 10-14. Vgl. O'Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, 2012, S. 105.

16 Ebd.

17 Ebd., S. 110.

18 Terry Smith: *Thinking Contemporary Curating*, New York 2012, S. 103.

19 Ebd., S. 128.

Martin Beck, Liam Gillick, Dominique Gonzales-Foerster, Walid Raad oder Rirkrit Tiravanija zählt, als eigene Kategorie an.

The Artist as Curator

Zum Formelhaften verfestigt hat sich die Wendung ›Artist as Curator‹ im englischsprachigen Kunstdiskurs nicht zuletzt durch zwei gleichnamige Anthologien: Die eine wurde 2015 von Celina Jeffery herausgegeben, die andere, bekanntere, zwei Jahre später von Elena Filipovic. Letztere zeichnet sich durch eine Auswahl von Einzelbeispielen aus, in diesem Fall chronologisch angeordnet, die mit Richard Hamilton und Victor Pasmores *an Exhibition* von 1957 beginnt und mit Mark Leckey's *UniAddUmThs* aus den Jahren 2014–2015 endet. Insgesamt werden 22 von Künstler*innen (mit-)kuratierte Ausstellungen von jeweils unterschiedlichen Autor*innen detailliert und materialreich vorgestellt und analysiert. Diese einzelnen Beiträge waren vorab als Beilagen in dem italienischen Kunstmagazin *Mousse* erschienen und trugen damit dazu bei, dass das Thema und die damit verbundenen künstlerischen Ansätze insgesamt eine größere Aufmerksamkeit erfuhren.²⁰ Hauptanliegen der Anthologie war, wie Filipovic in ihrer Einleitung darlegt, die Frage danach, in welchem Verhältnis von Künstler*innen kuratierte Ausstellungen zur Kunst- bzw. Ausstellungsgeschichte stehen und wie sich eine Geschichte der damit verbundenen Praxis schreiben lässt. Was können uns, so Filipovic, von Künstler*innen kuratierte Ausstellungen über Geschichte, Kunst- und Ausstellungsgeschichte erzählen? Und darüber, wie letztere geschrieben und gelesen, neugeschrieben und neugelesen werden?²¹ Wie wären sie zu kontextualisieren und welcher narrativen Logik sollten sie folgen? Ganz gleich, ob nach chronologischen oder topologischen Kriterien scheiterten alle diese Ansätze daran, argumentiert Filipovic, die vielen der von Künstler*innen kuratierten Ausstellungen zugrundeliegenden Bedingungen zu adressieren: »namely, that their aims, methods, structures, and modes of address undermine, or even denature, established ideas of the exhibition.«²²

Leicht sei zu erkennen, dass von Künstler*innen kuratierte Ausstellungen unser Verständnis von ›künstlerischer Autonomie‹, ›Autorschaft‹, ›Kunstwerk‹, ›künstlerischem Œuvre‹ auf die Probe stellen können. Weniger offensichtlich sei, mutmaßt Filipovic, dass sie auch in Frage stellen, was überhaupt eine Ausstellung

20 Die Reihe zog sich über elf Ausgaben von *Mousse*, beginnend mit Nr. 41 (Dezember 2013/Januar 2014) bis Nr. 51 (Dezember 2015/Januar 2016).

21 Elena Filipovic, »Introduction«, in: dies. (Hg.): *The Artist as Curator. An Anthology*, London/Mailand 2017, S. 7–14, hier S. 8.

22 Ebd., S. 8.

ist.²³ Dabei sei die Ausstellung als Form inzwischen selbst zu einem künstlerischen Medium geworden. Mit Verweis auf Gustave Courbets *Pavillon du Réalisme* von 1855 bringt sie ein Beispiel einer von einem Künstler selbst initiierten Ausstellung ein, sieht die eigentliche Geburtsstunde hierfür jedoch in den Avantgarde-Bewegungen des frühen 20. Jahrhundert mit Marcel Duchamp als ihrem zentralen Vertreter. Seither fungiere die Ausstellung als außerordentlich produktiver Ort der Intervention, für die die ausgewählten Beispiele paradigmatisch seien, auch wenn Filipovic einräumt, dass nicht alle von Künstler*innen kuratierten Ausstellungen das Ziel verfolgten, die Bedingungen der Ausstellung als solche zu verändern. »For the crucial task of a history of artist-curated exhibitions«, heißt es zum Abschluss ihrer einleitenden Worte, »is to attend to the particularities not only of what was shown, but also to the form the exhibitions assumed. That form may or may not be considered an artwork, or even an exhibition, but the cases explored in this project will ask us to fundamentally reconsider what an artwork or an exhibition are – or could be.«²⁴ Der Fokus dieser Publikation liegt damit vor allem auf der von Künstler*innen kuratierten Ausstellung in ihrer jeweiligen Spezifik.

Im Unterschied zu Filipovic verfolgt Jeffery mit ihrer Anthologie keinen historischen Überblick des »Artist-Curator«, sondern versucht vielmehr eine »particular and discrete perspective« auf kuratorische Praxis zu eröffnen.²⁵ Als das vereinende Bestreben der in den einzelnen Beiträgen angeführten Beispiele nennt sie »a creative praxis of sorts and a purposeful transgression of the disciplinary boundaries of art, curation and institution«.²⁶ Durch alle hierin versammelten Texte hindurch ziehe sich das Argument, dass Kuratieren als *Erweiterung* künstlerischer Kreation verstanden werde. Damit bezieht sie sich in ihrer Einleitung auf O'Neill und Smith, öffnet aber zugleich den Diskurs und bringt dezidiert Perspektiven mit ein, die in den bisher genannten Publikationen keine Aufmerksamkeit gefunden haben. Dies betrifft etwa die zeitgemäße Erweiterung um digitale Praktiken des Kuratierens sowie den Einbezug einer indigenen Perspektive. Ihr Ansatz unterscheidet sich auch insofern von der bisherigen Literatur, als dass einige der Essays, darunter *Artists Curating the Exhibition* von Jeffery über Mark Dions *Oceanomania* (2012), die Beziehung des kuratorischen Aktes mit dem, wie sie es nennt, »ethischen Imperativ« und dem affektiven Potential des Kuratierens zum Thema machen.²⁷

Mit Rückblick auf die zuvor genannten Denkansätze stellt sich umso mehr die Frage, inwiefern eben jene von Filipovic angesprochenen »aims, methods, struc-

23 Ebd.

24 Ebd., S. 13.

25 Celina Jeffery, »Introduction«, in: dies. (Hg.): *The Artist as Curator*, Chicago 2015, S. 5-14, hier S. 7.

26 Ebd.

27 Ebd., S. 11.

tures, and modes of address« von Ausstellungen sich nicht nur im Spezifischen und Singulären analysieren lassen, sondern auch etwas Grundsätzlicheres darüber aussagen, welche – häufig zentrale – Rolle Künstler*innen innerhalb der Strukturen, in denen sie agieren, einnehmen und wie sie damit nicht zuletzt maßgeblich zur Kunst- und Ausstellungsgeschichte beitragen. Anders formuliert: Wie ließen sich das Spezifische der jeweiligen Ausstellungsform, ihre Position innerhalb der Kunstgeschichte *und* die strukturellen Bedingtheiten wie ethischen Dimensionen einer kuratorischen Praxis von Künstler*innen zusammendenken?

Künstlerisches Kuratieren vs. kuratierende Künstler*innen

Eine in dieser Hinsicht hilfreiche Perspektive offeriert Alison Green mit ihrem im Jahr 1980 ansetzenden Buch *When Artists Curate*, das ebenfalls 2018 erschien. Das Buch verweist schon im Titel auf eine Loslösung von der Formel ›Artist as Curator‹ und Verschiebung hin zum Kuratieren als einer Praxis, derer sich (auch) Künstler*innen bedienen. Sie endet ihre Einleitung mit einem Plädoyer dafür, endlich zu verstehen, dass »the idea that an artist who makes exhibitions, of their own work, of work by other artists, or as their work, is not rare but commonplace«. ²⁸ Damit stellt sie sich gegen die Erwartung, dass künstlerisches Kuratieren stets »unorthodox or ground-breaking« und »against business-as-usual« gerichtet sein soll. ²⁹ Ihr Anliegen ist daher, den Raum zwischen dem Exzeptionellen und Normativen als Raum für eine historische Revision zu nutzen, aus der ersichtlich werde, »that artists curate all the time, and that sometimes this offers something of critical importance to both art and curating«. ³⁰ Greens wie zu bestimmten Teilen auch Jefferys Publikation lassen sich insofern als ein Versuch verstehen, dieser lange als blinder Fleck geltenden kuratorischen Praxis von Künstler*innen Anerkennung zu verschaffen, ohne diese jedoch zu eng zu fassen oder per se als Ausnahmeerscheinung darzustellen. So macht etwa besonders der Beitrag *Say My Name* von Brenda L. Croft in Jefferys Band deutlich, dass eine ›künstlerische Praxis des Kuratierens‹ und eine ›kuratorische Praxis von Künstler*innen‹ nicht zwangsläufig dasselbe sind. Croft erläutert dies anhand ihres eigenen Werdegangs, der eine Doppelqualifikation als Künstler*in und Kurator*in einschließt und sie gerade dadurch immer wieder unter Rechtfertigungsdruck setzte. Bevor ich auf die genaueren Umstände eingehe, möchte ich die im Verlaufe des Buches verschiedentlich geäußerte

28 Alison Green, *When Artists Curate. Contemporary Art and the Exhibition as Medium*, London 2018, S. 27.

29 Ebd.

30 Ebd.

Frage aufgreifen, inwiefern ›Artist is Curator‹ oder auch ›Artist and Curator‹ vielfach die adäquateren Formulierungen anstelle von ›Artist as Curator‹ oder ›Artist-Curator‹ darstellen. Das jeweilige Selbstverständnis wie die Rollenzuschreibung kuratierender Künstler*innen hängt demnach stets davon ab, in welchem Verhältnis die kuratorische Praxis zur eigenen künstlerischen Praxis steht, aus welchen Beweggründen heraus kuratiert wird oder auch welche Ziele die einladende Institution verfolgt. Ähnliches betrifft Fragen nach der künstlerischen Autor*innenschaft der jeweiligen Ausstellung wie der Autonomie der jeweiligen kuratorischen Praxis. Nicht zuletzt wäre mit Blick auf die zitierte Literatur zu fragen, inwiefern die Rede vom ›Artist as Curator‹ in einer vom westlichen Kunstdiskurs geprägten Tradition steht, die sich nur bedingt kontextunabhängig anwenden lässt.³¹

Um dieser in mehrfacher Hinsicht strukturellen Dimension kuratierender Künstler*innen genauer auf den Grund zu gehen, werde ich mich auf drei, teils sich überschneidende Aspekte konzentrieren, die mir in diesbezüglich zentral erscheinen: erstens wie Künstler*innen sich und/oder anderen Künstler*innen durch kuratorische Eigeninitiative Infrastrukturen des Zeigens, der gegenseitigen Unterstützung und des Austausches schaffen, wie sie zweitens mit Ausstellungen gezielt in einen bestehenden Kanon intervenieren und drittens wie umgekehrt Künstler*innen von etablierten Kunstinstitutionen eingeladen werden, Ausstellungen aus ihren Sammlungsbeständen zu kuratieren oder zu Kurator*innen internationaler Großausstellungen nominiert werden. Es stehen insofern vor allem solche Beispiele im Fokus, die im bisherigen Diskurs um die Figur des ›Artist as Curator‹ eher als Grenzfälle gelten und teilweise, aber nicht zwangsläufig in den bereits existierenden Narrativen und Theoretisierungsansätzen erwähnt wurden. Damit verfolge ich zugleich das Anliegen, ein allzu dichotomisches Denken in Bezug auf die Geschichtsschreibung von Ausstellungen weiter aufzubrechen, ohne die jeweils spezifischen Bedingt- und formalen Eigenheiten aus dem Blick zu verlieren. Die vorgeschlagenen Kriterien sind daher als Mittel zu verstehen, möglichst ausdifferenzierte Perspektiven auf die kuratorische Praxis von Künstler*innen zu entwickeln, ohne Gefahr zu laufen, selbst zu klar umrissenen Kategorien zu werden.

Infrastrukturen schaffen

Ein Aspekt, der, wie bereits anklang, bei einer zu engen Lesart kuratierender Künstler*innen im Sinne eines Rollenwechsels leicht aus dem Blick gerät, ist,

31 Vgl. hierzu Simon Soon: ›Rethinking Curatorial Colonialism‹, in: Ute Meta Bauer, Brigitte Oetker (Hg.): *SouthEastAsia. Spaces of the Curatorial. Räume des Kuratorischen* (= Jahresring 63: Jahrbuch für moderne Kunst), Berlin 2016, S. 220-229.

dass Künstler*innen seit jeher die Initiative ergriffen haben, Räume für die Präsentation von Kunst zu schaffen oder leitende Funktionen im bestehenden Ausstellungsbetrieb zu übernehmen. Oft geschah und geschieht dies aus einem Mangel an bestehender Infrastruktur heraus – oder aber aus Mangel an Präsentationsmöglichkeiten der eigenen Position. Für letzteres wird, wie etwa auch von Filipovic, häufig Gustave Courbet mit seinem *Pavillon du Réalisme* angeführt, in dem er 1855 seine vom offiziellen Pariser Salon abgelehnten Bilder zeigt. Fortführen ließe sich dieser Strang des selbst initiierten Ausstellens bis hin zu sogenannten *artist-run spaces*, wie sie auch heute noch zahlreich existieren. Die Transmission Gallery in Glasgow beispielsweise wurde 1983 von Studierenden der Glasgow School of Art mit dem Anspruch gegründet, ihre Mitglieder, umliegende Communities und darüber hinaus zu unterstützen sowie von ihnen unterstützt zu werden. Der Ausstellungsraum arbeitet unter dem »banner of autonomy«, wie es auf dessen Website heißt, und auf operationaler Ebene zugleich absolut (co-)abhängig vom Mitspracherecht verschiedenster Akteure und von äußeren Faktoren.³² Ähnliches lässt sich zumindest für die Anfangsjahre des bereits 1972 gegründete Artists Space in New York sagen. Nicht nur wurden dessen Ausstellungen in den ersten Jahren seiner Existenz fast ausschließlich von Künstler*innen organisiert, auch ging dies einher mit der Einrichtung eines Hilfsfonds (*Emergency Materials Fund*), der Künstler*innen bei der Präsentation ihrer Arbeiten in etablierten, nichtkommerziellen Kunsträumen half, sowie mit einem unabhängigen Ausstellungsprogramm (*Independent Exhibition Programm*), das Künstler*innen bei Ausstellungsvorhaben jenseits etablierter Kunstinstitutionen unterstützte. Inzwischen hat sich der Artists Space zu einer festen Instanz innerhalb der New Yorker Kunstszene etabliert und sein Programm den Bedürfnissen und Belangen von Künstler*innen wie seinem Publikum in und außerhalb von New York angepasst.³³

Das Cemeti Institute für Art and Society in Yogyakarta oder die Arab Image Foundation in Beirut wären weitere Beispiele für von Künstler*innen (mit)initiierte Kunstinstitutionen, die innerhalb der jeweiligen kulturellen Landschaft einen festen Platz einnehmen. Zudem spielt besonders jenseits der üblichen westlichen Kunstzentren die Beteiligung von Künstler*innen am Aufbau von Biennalen eine größere Rolle. Patrick D. Flores beispielsweise hat in seinem Buch *Past Peripheral. Curation in Southeast Asia* auf zwei in diesem Zusammenhang zentrale Künstler*innen-Kurator*innen-Figuren hingewiesen: Apinan Poshyananda in Thailand und Jim Supangkat in Indonesien.³⁴ Vor allem ihre Fähigkeit, zwischen dem Lokalen und Nationalen sowie Regionalen und Globalen zu vermitteln, habe ihnen,

32 Vgl. <https://www.transmissiongallery.org/Info>

33 <https://artistsspace.org/about#history>

34 Patrick D. Flores: *Past Peripheral. Curation in Southeast Asia*, Singapur 2008, S. 35ff.

so Flores, dabei geholfen, die Infrastruktur der Kunstszenen ihres Landes – etwa durch die Initiierung von Biennalen – entscheidend mitzuprägen. Ähnliches berichtet der bereits erwähnte nigerianisch-amerikanische Künstler und Kurator Olu Oguibe für die Lage auf dem afrikanischen Kontinent. Die Luanda Triennale in Angola etwa wurde 2006 vom Kunstkritiker, Autor und Kurator Simon Njami sowie dem Künstler und Kurator Fernando Alvim gegründet. Oguibe war bei der ersten Ausgabe neben drei weiteren Künstler*innen Teil des erweiterten Organisationsteams.³⁵ Selbst als die 15. Istanbul Biennale 2017 vom Künstlerduo Elmgreen & Dragset kuratiert wurde, führte dies zwar bei vielen zu einer bestimmten Erwartungshaltung, aber keinen allzu großen Diskussionen mehr. Auch machte, da keiner der beiden eine künstlerische Ausbildung im klassischen Sinne durchlaufen hat und sie ihre eigenen Ausstellungen oft als Gesamtkunstwerke konzipieren, der Kuratorenentwurf für ihr Selbstverständnis als Künstler nach Eigenaussagen keinen großen Unterschied.³⁶ Nur im Zugang unterschieden sie sich von anderen Kurator*innen, so Elmgreen & Dragset, als sie bei ihrem »persönlichen Universum« anfangen statt ein theoretisches Konzept mit Kunst zu illustrieren.³⁷ Sie konstatieren allerdings auch, dass das Kuratieren der Istanbul Biennale wahrscheinlich ein einmaliges Angebot war und sie es allein dadurch schon nicht ausschlagen konnten.³⁸

Komplizierter wird es, wenn Künstler*innen, die *auch* eine eigenständige kuratorische Expertise aufweisen, eingeladen werden, innerhalb bestehender Infrastrukturen zu agieren. Die ebenfalls bereits erwähnte Brenda L. Croft beispielsweise schreibt von einer zunehmenden Frustration, die mit ihrem künstlerischen wie kuratorischen Werdegang einherging. So wurde die von ihr kuratierte Ausgabe der Adelaide Biennale *Beyond the Pale: Contemporary Indigenous Art*, die erstmals zeitgenössische indigene Positionen zeigte, zwar als Erfolg gewertet, führte aber auch zu einem neokolonialen Backlash in Bezug auf die Verkaufspolitik. Zudem erlebte Croft in anderen Zusammenhängen, wie von ihr verfasste Texte und Wandlabel ohne Rücksprache mit ihr verändert – sie spricht von »white-washed« – wurden. Grund hierfür sieht sie hauptsächlich in den diskriminierenden Strukturen der Kunstwelt und einem zu schematischen Denken – sowohl in Bezug auf ihr eigenes

35 Oguibe, in: Hoffmann (Hg.): *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist*, 2004, S. 82.

36 Vgl. <http://moussmagazine.it/elmgreen-dragset-15th-istanbul-biennial-2017/>

37 Niedergeschlagen hat sich dies etwa in der für Elmgreen & Dragset typischen dialogischen Herangehensweise und der Anlage der Pressekonferenz, bei der 40 Menschen unterschiedlichen Alters und gesellschaftlichen Status orientiert am Titel der Biennale *A Good Neighbour* je die Frage stellten, was es heiße, ein »guter Nachbar« zu sein. Vgl. Elmgreen & Dragset im Gespräch mit Nicola Kuhn: »Wir machen keine Zeitgeist-Biennale«, in: *Der Tagesspiegel* vom 03.04.2017, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/elmgreen-und-dragset-im-gespraech-wir-machen-keine-zeitgeist-biennale/19604068.html>

38 Ebd.

Rollenverständnis wie das ihrer Identität. In Bezug auf ihre eigene Praxis schreibt sie:

»My practice-led research entails elements of all that I have been, all that I am – creative and visual, observant and literary, representational and analytical. Whatever may await me, it must involve engagement with, and for my community/ies, whether in traditional homelands, or as part of the Indigenous diaspora that lives in every part of Australia – be it metropolitan, pastoral or remote. Where I fit within this landscape, figuratively and factually, will be signposted as the journey is undertaken. What remains indelible and irrefutable is this: Aboriginal land, always was, always will be.«³⁹

In dieser engen Verknüpfung des Persönlichen und Politischen und der Betonung des ›und‹ liegt für sie auch die Parallele zu den Konflikten, mit denen sie sich als Kuratorin konfrontiert sah: »It was a similar argument levelled earlier in my professional career that I could not be an artist *and* a curator; it had to be one or the other. One could not be Indigenous and non-Indigenous, or, as contemporary Indigenous artist Judy Watson once stated, ›I am Country and Western‹.«⁴⁰

Diese Erkenntnis führte sie schließlich dazu, ihre kuratorische Tätigkeit aufzugeben und sich voll und ganz ihrer akademischen Tätigkeit zu widmen.

Mit etwas anders gelagerten Konflikten hatte sich die philippinische Künstlerin Judy Freya Sibayan auseinanderzusetzen, als sie eine leitende Position in einer bereits bestehenden musealen Infrastruktur übernahm. In ihrer Autobiographie *The Hypertext of HerMe(s)* berichtet sie davon, wie sie sich bereits in den 1970er Jahren im staatlich geleiteten Cultural Center of the Philippines Art Museum (CCP) in Manila einen Namen machen konnte, dort wenig später als kuratorische Assistentin angestellt wurde und durch den Erhalt eines renommierten Kunstpreises immer tiefer im dortigen Kunstsystem verankert war. Neben ihrer eigenen Ausstellungstätigkeit und ihrem US-amerikanischen Universitätsabschluss qualifizierte sie dies 1987 schließlich dazu, die Leitung des neu gegründeten Contemporary Art Museum of the Philippines (CAMP) zu übernehmen, ein Zusammenschluss des CCP Museums und dem Museum of Philippine Art.⁴¹ Die Ausarbeitung eines wirtschaftlichen Zehnjahresplans brachte sie, wie sie schreibt, jedoch nicht nur in Konflikt mit sich selbst, da sie letztlich Teil eines geschlossenen, gegenüber den (anderen) Künstler*innen machtvolleren Zirkels geworden war. Am Ende wurde ihr ihr ›westlicher Führungsstil‹ zum Verhängnis und sie verließ den Posten auf Drängen ihrer damaligen Museumskolleg*innen nach zwei Jahren wieder. Aufgrund dieser Erfahrung

39 Brenda L. Croft: »Say My Name«, in: Jeffery: *The Artist as Curator*, 2015, S. 113–130, hier S. 125.

40 Ebd., S. 128.

41 Judy Freya Sibayan: *The Hypertext of HerMe(s)*, London 2014, S. 113ff. Mein Dank gilt an dieser Stelle Lizza May David für den Hinweis und Austausch hierzu.

bezüglich der *Agency* von Künstler*innen desillusioniert, konzentrierte sie sich in den folgenden Jahren auf ihr eigenes, fortlaufendes und institutionskritisches Ausstellungsprojekt, die *Scapular Gallery Nomad*.⁴²

In den Kanon intervenieren

Ein zweiter Punkt, der sich wie dargelegt durch den Diskurs um den ›Artist as Curator‹ hindurchzieht, ist, dass der implizite Rollenwechsel häufig mit der Ausstellung als einem künstlerischen Medium zusammen gedacht wird. Dies hat zur Folge – und darauf hat Filipovic in ihrer Einführung hingewiesen –, dass Ausstellungen, die nicht zwangsläufig selbst als Kunst gedacht und zu verstehen sind, in den entsprechenden Publikationen meist fehlen. Zugleich fehlen sie aber oft auch in allgemeineren oder anderweitig thematisch spezifischen Anthologien zur Ausstellungsgeschichte, eben *da* sie von Künstler*innen initiiert und organisiert wurden. Feststellen lässt sich dies insbesondere bei Ausstellungen, deren Ausgangspunkt eine klar formulierte Kritik an unterrepräsentierten Themen und künstlerischen Praktiken im Ausstellungswesen und damit auch innerhalb der Kunstgeschichte darstellt. Dies betrifft etwa Ausstellungen, die sich identitätspolitischen Themen annahmen und/oder Künstler*innen in den Vordergrund rückten, die aufgrund ihrer eigenen Identität bis dato in den öffentlichen Institutionen, musealen Sammlungen oder Galerien nicht oder kaum vertreten waren. Crofts Biennale *Beyond the Pale* 2000 im australischen Adelaide etwa wäre auch unter diesem Punkt zu nennen. Ein anderes Beispiel wäre Harmony Hammonds *A Lesbian Show*, eine Gruppenausstellung von ausschließlich lesbischen Künstlerinnen, die 1978 im alternativen New Yorker Kunstraum 112 Greene Street stattfand. Sie richtete gerade auch durch das umfassende Rahmenprogramm das Augenmerk auf das Schaffen von Sichtbarkeit und bot Anlass für einen – durchaus kritischen – Austausch untereinander.⁴³ Für viele Künstlerinnen war die Teilnahme an *A Lesbian Show* ein großer Schritt, ging diese doch oft mit einem öffentlichen Outing und der Angst vor Konsequenzen für die Karriere einher. Erst vier Jahre später, 1982, zog das New Museum mit der Ausstellung *Extended Sensibilities, Homosexual Presence in Contemporary Art* nach,

42 Ebd., S. 108 u. S. 111ff.

43 So sah Hammond sich etwa mit dem (berechtigten) Vorwurf konfrontiert, lesbische Künstler*innen of Colour und der ›Dritten Welt‹ außen vor zu lassen. Die Salsa Soul Sisters und das Jemima Writers Collective organisierten daraufhin eine separate Veranstaltung, um Positionen zu Sichtbarkeit zu verhelfen, die ihnen zufolge ausgeschlossen waren. Vgl. Harmony Hammond: »A Lesbian Show«, in: Nayland Blake, Lawrence Rinder, Amy Scholder (Hg.): *In a Different Light. Visual Culture, Sexual Identity, Queer Practice*, San Francisco 1995, S. 45–49.

organisiert vom damals noch jungen Gastkurator Dan J. Cameron.⁴⁴ Wirklich in der Ausstellungsgeschichte verankert jedoch hat sich das Thema Homosexualität und Queerness erst im Lauf der letzten Jahre.⁴⁵

Ebenfalls 1978 schlug Rasheed Araeen in London dem britischen Arts Council (erfolglos) das Konzept für eine Ausstellung vor, die *Black Artists* in Großbritannien gewidmet sein sollte. Ausgangspunkt für ihn war die bis dato nur wenig beachtete, weil marginalisierte Geschichte des Modernismus in Werken britischer Künstler*innen mit karibischer und asiatischer Herkunft. Realisiert wurde die Ausstellung erst 1989 – im selben Jahr wie die Dritte Havanna Biennale und die wesentlich berühmtere Ausstellung *Magiciens de la Terre* in Paris – unter dem Titel *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain* im Londoner Southbank Centre. Wie Jean Fisher herausgestellt hat, zeigte diese Ausstellung nicht nur eine Leerstelle auf, vielmehr sprach aus ihr eine aktive Forderung nach Inklusion und Gerechtigkeit.⁴⁶ Dadurch unterliege ihrem Ansatz ein unvermeidliches Paradox: Sie wehre sich nicht gegen, sondern schreibe sich letztlich in ein »korruptes System« ein⁴⁷ – in der Hoffnung, dieses zu ändern.

Für Araeen war diese Form der Systemkritik keine einmalige Angelegenheit. Bereits zwei Jahre zuvor hatte er die Kunstzeitschrift *Third Text* gegründet, die sich – geprägt durch postkoloniale Ansätze – seither der kritischen Analyse von Kunst im globalen Kontext widmet. Harmony Hammond sah sich Jahre später veranlasst, eine Monographie zum Thema *Lesbian Art in America* zu publizieren, die ihren Beitrag zur Kanonisierung leisten sollte. Es ist zudem aufschlussreich, sich die Rezeptionsgeschichte der beiden genannten Ausstellungen noch einmal vor Augen zu führen. *A Lesbian Show* etwa wurde jüngst durch die Erwähnung in Maura Reillys viel rezipiertem Buch *Curatorial Activism. Towards an Ethics of Curating* einem breiteren Publikum zugänglich gemacht, aber im Gegensatz zu der an verschiedenen Orten in den USA und Kanada stattfindenden, ebenfalls von Künstlerinnen initiierten *Great American Lesbian Art Show (GALAS)* aus dem Jahr 1980 nicht ausführlich behan-

44 In Deutschland bot die Ausstellung *Eldorado* im Städtischen Museum Berlin 1984 einen bemerkenswerten Auftakt in dieser Hinsicht. Während sich hieraus anschließend die Gründung des seither aktiven Schwulen Museums ergab, hat die erste umfassende Ausstellung zum Thema in Bezug auf die bildenden Künste mit *Das achte Feld. Geschlechter, Leben und Begehren in der Kunst seit 1960* im Kölner Museum Ludwig bis 2006 auf sich warten lassen.

45 Vgl. z.B. die *Queer Curating* gewidmete Ausgabe von *On Curating*, 37 (Juni 2017), <https://on-curation.org/issue-37.html>

46 Ebd.

47 Vgl. Jean Fisher: »The Other Story and the Past Imperfect«, in: *Tate Papers*, 12 (2009), <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/no-12/the-other-story-and-the-past-imperfect>

delt. Ein Grund hierfür wird die schlechte Materiallage gewesen sein.⁴⁸ *The Other Story* kam vor dem Hintergrund einer Re-Lektüre des Jahres 1989 im Rahmen eines von dem in London ansässigen Kunstmagazin *Afterall* mitveranstalteten Symposiums 2009 (wieder) erhöhte Aufmerksamkeit zu und findet auch in überblickshaften Darstellungen zur postkolonialen Ausstellungsgeschichte Erwähnung. Beide fehlen aber beispielsweise in der eingangs erwähnten, von Filipovic herausgegebenen Anthologie *The Artist as Curator* und auch in Greens *When Artists Curate* ist lediglich Araeens Ausstellung kurz erwähnt. Als Künstler kam Araeen selbst erst 2017/2018 eine Retrospektive zuteil, Hammond immerhin bereits im Jahr 1981. Erstere fand in dem für seine politische Agenda bekannten Van Abbemuseum in Eindhoven statt, letztere in dem feministischen Ausstellungsraum WARM und der Glen Hanson Gallery in Minneapolis, Minnesota.

Auch die Ausstellung *Dialectics of Isolation: An Exhibition of Third World Women Artists of the United States* in der A.I.R. Gallery in New York taucht in den genannten Anthologien nicht auf. Sie wurde von den Künstlerinnen Ana Mendieta, Kazuko Miyamoto und Zarina 1980 organisiert und verfolgte einen intersektionalen Ansatz. Die Gruppenausstellung umfasste Arbeiten von Judith Baca, Beverly Buchanan, Janet Olivia Henry, Senga Nengudi, Lydia Okumura, Howardena Pindell, Selena W. Persico und Zarina und richtete sich zum einen gegen die exkludierenden Ausstellungspolitiken der New Yorker Kunstinstitutionen der Zeit und zum anderen gegen den von weißen Frauen der Mittelklasse dominierenden Feminismus. »This exhibition points not necessarily to the injustice or incapacity of a society that has not been willing to include us«, schrieb Mendieta in ihren einführenden Worten, »but more towards a personal will to continue being ›other‹.«⁴⁹ Durch die Gegenüberstellung von Werken zeitgenössischer Künstlerinnen mit Performances, Video- und Textarbeiten versuchten sie zu zeigen, wie der Austausch und die Bedingungen ihres soziapolitischen Kontextes sich verändert haben oder auch nicht.⁵⁰ Die A.I.R. Gallery selbst wurde 1972, also im selben Jahr wie der Artists Space, als Initiative von Künstlerinnen gegründet. In ihrem *Mission Statement* schreiben sie, dass dies aus einem Manko an Ausstellungsmöglichkeiten heraus geschah und sie sich mit

48 Zuvor erwähnt wurde die Ausstellung in dem Katalog zur Ausstellung *In a Different Light. Visual Culture, Sexual Identity, Queer Practice* im UC Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive in San Francisco 1995. Online verfügbar ist zudem die von Anna J. Weick 2010 am Wellesley College eingereichte Masterarbeit zum Thema.

49 Ana Mendieta, »Dialectics of Isolation: An Exhibition of Third World Women Artists of the United States«, maschinengeschriebenes Manuskript mit handschriftlichen Korrekturen, False Archive, New York Public Library, New York. Mein herzlicher Dank gilt an dieser Stelle Janice Mitchell, die es mir trotz Pandemiezeiten möglich machte, Einblicke hierin zu erhalten.

50 Ebd.

ihrem Fokus auf *Community Building* als modellhaft für andere alternative Galerien und Organisationen verstehen.⁵¹

Die Ausstellung *Dialectics of Isolation* fand durchaus einige Aufmerksamkeit in der lokalen Presse, ist aber wissenschaftlich bisher nicht umfassend aufgearbeitet. Stattdessen kam es 2018 als Teil des 45-jährigen Jubiläums der A.I.R. Gallery zu einem zeitgenössischen *Reframing* der Ausstellung unter dem Titel *Dialectics of Entanglement: Do We Exist Together?* Diese von Roxana Fabius und Patricia M. Hernandez organisierte Ausstellung war einerseits als Würdigung angelegt und andererseits – wie der Begriff des *Entanglements* deutlich macht – auch eine Revision vor dem Hintergrund der veränderten soziopolitischen Lage und der Fortentwicklung postkolonialer Ansätze. An die Stelle des selbst vollzogenen *Othring* trat nun die Frage nach möglichen Interdependenzen. Dabei stellte dieses *Reframing* einer Ausstellung durch eine Ausstellung selbst eine Form kuratorischer Praxis dar, die jenseits der ›offiziellen‹ Kunstgeschichtsschreibung für eine Intervention in den Kanon sorgte.⁵²

Institutionalisierte Kritik, oder: Ein Anstoß von außen

Mit der in den 1990er Jahren vollzogenen Verschiebung vom objektzentrierten zum projektbasierten Arbeiten wurde es zunehmend gängiger, dass Künstler*innen Ausstellungen in bereits etablierten Kunstinstitutionen organisierten, sich kritisch mit den Sammlungsbeständen und dessen Display auseinandersetzen oder in dieses intervenierten. Auch Kooperationen zwischen Künstler*innen und Kurator*innen kamen häufiger vor, wie beispielsweise die von Andrea Fraser und Helmut Draxler 1993 im Kunstraum Lüneburg eben diesem Phänomen gewidmete Ausstellung *Services* zeigt. Sie umfasste neben Archivmaterial auch zahlreiche Gesprächsrunden. Es sind die Künstler*innen, die nun, so der sich durchziehende und ganz dem *Neuen Geist des Kapitalismus* verschriebene Unterton dieses Projekts, den Institutionen ihre (kritisch informierten) Dienstleistungen anbieten, wenn auch nur für eine bestimmte Zeitspanne – und damit ohne Garantie auf Langzeitwirkung. Einer der an den Gesprächsrunden beteiligten Künstler*innen war Fred Wilson, der auf Einladung der Initiative The Contemporary 1992 in der Maryland Historical Society in Baltimore sein inzwischen selbst kanonisch

51 Mission Statement der A.I.R. Gallery, False Archive, New York Public Library, New York.

52 Ähnliches ließ sich etwa bei dem ebenfalls 2016 vollzogenen *Reframing* der von der Künstlerin Ellen Cantor 1993 für die David Zwirner kuratierten Ausstellung *25 Years of X-PLICIT Art by Women* sagen, die in den USA eine der ersten, wenn nicht die erste Ausstellung darstellte, die explizite Darstellungen von Sexualität aus weiblicher* Perspektive dezidiert zum Thema machte.

gewordenes Ausstellungsprojekt *Mining the Museum* realisiert hatte. Die Initiative hatte es sich zum Auftrag gemacht, Kunstprojekte zu organisieren, die lokale Communities ansprechen und direkt involvieren. Wilsons Beitrag, der aus einer anti-rassistischen, dekolonialen Intervention in das bestehende Display des historischen Museums bestand und viel Arbeit hinter den Kulissen involvierte, wurde zu einem unerwartet großen Erfolg. Er zog nicht nur eine hohe Anzahl Besucher*innen an und festigte Wilsons Karriere als Künstler, er sollte sich auch für die nachfolgenden Generationen gerade Schwarzer Kurator*innen aus den USA für enorm einflussreich und inspirierend erweisen.⁵³ Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass er sich – ebenso wenig wie etwa Joseph Kosuth, der fast zeitgleich die Ausstellung *Play of the Unmentionable* 1992 im New Yorker Brooklyn Museum realisierte – nicht als Kurator verstand. Dies erscheint mir insofern ein wesentlicher Punkt, als die Rede vom ›Artist as Curator‹ durchaus eine ist, die von außen und oft nachträglich verwendet wird, ohne dass sie zwangsläufig mit dem jeweiligen künstlerischen Selbstverständnis einhergeht. Auf umgekehrte Weise deutlich macht das etwa Mike Kelleys Ausstellung *The Uncanny*, die dieser erstmals 1993 im Rahmen von Sonsbeek 93 im niederländischen Arnheim realisierte und deren einführenden Text er mit der Selbstbezeichnung »Sunday-Curator« beendete. In dem aktualisierten *Re-Staging* der Ausstellung in der Tate Liverpool und dem Wiener Museum Moderner Kunst 2004 wurde er auf dem Cover des Katalogs schließlich ganz zum kuratierenden Künstler: »THE UNCANNY by Mike Kelley, Artist«.

Heutzutage ist es ein verbreitetes Phänomen, dass Künstler*innen von Institutionen dazu eingeladen werden, sich aus ihrer Perspektive mit der Sammlung des jeweiligen Hauses auseinanderzusetzen und/oder mit Hauskurator*innen zusammenzuarbeiten. Das kann Teil eines von (institutions-)kritischen Ansätzen informierten Leitungsstils und/oder in Form eines Hilfesuchs sein, wenn eine Institution mit ihrem bisherigen Ansatz nicht mehr dem Zeitgeist entspricht, aber selbst nicht die entsprechende Expertise aufweist. In der Literatur wiederkehrende Beispiele hierfür sind die bereits 1977 in der Londoner National Gallery eingeführte Reihe *The Artist's Eye* sowie die 1989 im Museum of Modern Art in New York lancierte *Artist's Choice*-Serie. Letztere entstand aus der Einsicht heraus, dass, wie es der damalige Chef-Kurator für Malerei und Skulptur Kirk Varnedoe formulierte, »[...] that a crucial part of the modern tradition is the creative response of artists

53 Die Maryland Historical Society selbst hingegen spricht heute davon, Künstler*innen dazu einzuladen, das Museum zu »unterminieren«, ohne Fred Wilson explizit zu erwähnen oder ihm die entsprechenden Credits zu geben und scheint so über ihre eigene Geschichte nicht im Klaren zu sein. Vgl. »Artist Fred Wilson in conversation with Curator-In-Residence George Ciscle«, Pérez Art Museum Miami am 25. Juni 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=iSKTbwYVM6g>

to the works of their peers and predecessors«. ⁵⁴ Es liegt sicherlich auch an den in der Trump-Ära wiedererstarkten Forderungen nach mehr Diversität im Kulturbetrieb, dass eben jene ›moderne Tradition‹ heute selbst vermehrt auf dem Prüfstand steht. 2017/2018 etwa kuratierte der für seine kalkulierte Abstinenz vom Kunstsystem bekannte afroamerikanischen Künstler David Hammons eine Ausstellung, in der er die Zeichnungen seines ehemaligen (ebenfalls afroamerikanischen) Lehrers Charles White denen von Leonardo da Vinci gegenüberstellte. Ein dazu von Hammons eingeladenen Astrologe strich darüber hinaus die Gemeinsamkeiten dieser beiden auf den ersten Anschein so verschiedenen Künstlerpersönlichkeiten heraus. Die im Rahmen der *Artist Choice*-Reihe zuletzt eingeladene Künstlerin Amy Sillman setzte mit ihrer Ausstellung *Shape of Shapes* 2020 ausgehend von ihrer eigenen malerischen Auseinandersetzung den Fokus auf Form und zeigte eine Vielzahl oftmals eher selten gezeigter Arbeiten, die in ihrem dicht gedrängten Display jeglichen kunsthistorischen Kategorisierungen zuwiderzulaufen schienen. ⁵⁵

Eine jüngere, noch einmal neu gedachte Version dieses Programms findet sich in der Reihe *Plug in to PLAY* wieder, die Charles Esche, selbst einflussreiche Figur der sogenannten dritten Welle der Institutionskritik, zu Beginn seiner Direktorenschaft des Van Abbemuseums gemeinsam mit seinem kuratorischen Team initiierte. Die von 2006 bis 2009 laufende Reihe bestand aus sich stetig veränderten Sammlungspräsentationen mit dem Ziel, den kunsthistorischen Kanon aufzubrechen. Um eine möglichst große Vielfalt verschiedener Perspektiven zu erreichen, wurden zahlreiche Gastkurator*innen eingeladen, zu denen sowohl hauptberufliche Kurator*innen wie Künstler*innen zählten. Darüber hinaus konnten Besucher*innen im Sinne eines *collective curating* darüber mitbestimmen, welche Werke aus der Sammlung gezeigt werden sollten. ⁵⁶ Aber auch andere etablierte Museen wie das Museum Moderner Kunst in Wien versuchen, über die Einladung von Künstler*innen neue Perspektiven auf ihre Sammlungsbestände zu öffnen. Dort werden schon seit geraumer Zeit Künstler*innen von einzelnen Hauskurator*innen dazu eingeladen, ihre meist eher thematisch als chronologisch ausgerichtete Sammlungspräsentation (mit) zu kuratieren. Ein prominentes Beispiel hierfür ist die Ausstellung *Oh... Jakob Lena Knebl und die mumok Sammlung*, die die Künstlerin im Jahr 2017 dort in Zusammenarbeit mit den Kuratorinnen Barbara Rüdiger

54 Website <https://www.moma.org/calendar/groups/19>. Vgl. hierzu auch Lewis Kachur: »Re-Mastering MoMA: Kirk Varndee's ›Artist's Choice‹ Series«, in: Jeffery: *The Artist as Curator*, 2015, S. 45-57.

55 Vgl. hierzu auch Aruna d'Souzas Besprechung »Overcoming Isms«, in: *Texte zur Kunst*, 117 (März 2020), S. 176-179, <https://www.textezurkunst.de/117/overcoming-isms/>

56 Christiane Berndes, in: »From Plug In to Play. A conversation with Sven Lütticken, Christiane Berndes, Charles Esche, Annie Fletcher, Diana Franssen and Steven ten Thije«, in: *Plug in to PLAY*, Ausst.-Kat. Van Abbemuseum, Eindhoven, Eindhoven 2009, S. 78-80, hier S. 78.

und Susanne Neuburger realisiert hat. Kunst, Mode und Design aus den hauseigenen Beständen mischen sich hier in ungewohnter Weise mit den Arbeiten Knebls und schaffen, wie sie in einem in *Kunstforum* erschienenen Gespräch darlegt, »Begehrensräume«, die humor- und lustvoll museale Hänge- und Sehgewohnheiten außer Gefecht setzen.⁵⁷ In beiden Fällen sind (u.a.) Künstler*innen gefragt, dezi- diert aus *ihrer* Perspektive zu arbeiten, d.h. als kuratierende bzw. intervenierende Künstler*innen und nicht so sehr im Sinne eines Rollenwechsels, wie es noch für eine Generation vor ihnen üblich war. Es geht um einen *anderen*, von den jeweiligen Institutionen und ihren Vertreter*innen differierenden Blick.

Eine Zuspitzung hat dieses Vorgehen in jüngster Zeit in Bezug auf die Revision und Dekolonisierung ethnologischer Sammlungsbestände erfahren. Letz- teres wurde etwa bei der Ausschreibung einer Künstler*innen-Residenz am Mu- seum Rother Baum in Hamburg im Sommer 2019 evident: Gesucht wurde nach einem*r »professionellen Künstler*in«, der*die eine theoretische Expertise sowie praktische Erfahrung im Umgang mit »complex and sensitive issues such as co- lonialism, migration, climate change and/or the reinterpretation of ethnographic collections«⁵⁸ einbringt. Der Blick von außen gilt hier als wichtiger Beitrag zu ei- nem erfolgreichen Wandel. Dabei geht es nicht zuletzt darum, die Legitimität der jeweiligen Institution zu bewahren. Die Krux dieser Praxis liegt – neben der Frage der Ethik – vor allem im Aspekt der Nachhaltigkeit. Schon Wilson hatte deutlich gemacht, dass er mit seinen kritischen Museumsinterventionen lediglich einen An- stoß liefern und im besten Fall für diejenigen *empowernd* wirken kann, die eh be- strebt sind, Veränderungen innerhalb der jeweiligen Institution vorzunehmen. Die eigentliche Arbeit jedoch müsse danach passieren.⁵⁹

The Next Documenta Will Be Curated By Nine Artists

Um den Bogen zu schließen und ganz in der Gegenwart zu landen, sei der Blick noch einmal auf das bereits eingangs kurz erwähnte Publikationsprojekt *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist* gerichtet. Als dem Kurator Jens Hoffmann in einem Gespräch mit dem Künstler Carsten Höller 2002 die Idee zu diesem Pro- jekt kam, war für die wenigsten der Beteiligten abzusehen, dass 20 Jahre später

57 Jakob Lena Knebl: »Die Ausstellung als Begehrensräum«. Ein Gespräch von Fiona McGovern, in: *Kunstforum International*, 270 (Oktober 2020), S. 100-107.

58 Aus dem mir vorliegenden Ausschreibungstext.

59 Ausführlicher diskutiere ich die in diesem Abschnitt genannten Beispiele in einem sich der- zeit im Erscheinen befindenden Artikel, der auf einen Vortrag im Rahmen der Tagung *Joint Ventures. Der künstlerische Zugriff auf Kunstsammlungen und Ausstellungsgeschichte* im Septem- ber 2019 in Zürich zurückgeht und in der Zeitschrift 21: *Inquiries into Art, History and the Visual* erscheinen soll.

nicht nur ein*e Künstler*in, sondern mit ruangrupa gleich ein ganzes Kollektiv und dies aus dem südostasiatischen Raum die Documenta kuratieren würde. Was aber heißt das nun genau?

Das von Hoffmann kuratierte Projekt umfasst Statements von gut 30 Künstler*innen zum Thema. Anlass hierfür war, wie es in seiner Einleitung heißt, weniger eine Kritik an bisherigen kuratorischen Ansätzen, denn eine bewusst provokativ angelegte Untersuchung der Beziehung, die Künstler*innen zur Profession des Kuratierens haben.⁶⁰ Im Zusammenhang dieses Textes ist vor allem der eingangs schon kurz erwähnte Beitrag von Olu Oguibe im letzten Teil des Buches interessant. Das dort abgedruckte *Open Forum* war ursprünglich von Juli 2003 bis Februar 2004 auf der Website des Projekts von *e-flux* eingerichtet worden und gab somit allen Interessierten die Möglichkeit, sich zu Wort zu melden.⁶¹ Oguibe wies in seinem Kommentar nicht nur darauf hin, dass in der Liste der eingeladenen Kommentator*innen niemand mit afrikanischer Herkunft auftauche, sondern – mit Verweis auf die bereits erwähnte Luanda Triennale – auch darauf, dass von Künstler*innen kuratierte Ausstellungen aus seiner Sicht heutzutage alles andere als radikal seien.⁶² Er kritisierte zudem, dass das von Hoffman initiierte Projekt Lösungen vorschlägt, ohne jedoch das eigentliche Problem zu identifizieren. Für ihn hänge gelungenes Kuratieren nicht davon ab, wer aus welcher Rolle heraus kuratiert, sondern vielmehr davon, ob es Prinzipien von Sensibilität, Integrität und einem »guten Auge« folge. Mehr noch, die Übernahme der Venedig Biennale oder der Documenta durch Künstler*innen ist ihm zufolge letztlich auch nicht wichtig. Vielmehr sei die Obsession von Künstler*innen mit Orten wie der Documenta und Venedig und die Unfähigkeit, außerhalb der »little box of puny, sanctified moments« zu denken und zu arbeiten, ein wesentlicher Teil des Problems.⁶³ Um seinen Punkt zu verdeutlichen, bringt Oguibe das zitierte Bild der Tüte Chips ins Spiel – ein Zitat Ian Durys, der sich damit ursprünglich auf seinen Musiker*innenkollegen Lou Reed bezog.⁶⁴

Lässt sich das auch von der Nominierung ruangrupas sagen? Zunächst einmal ist es bemerkenswert, wie wenig die beteiligten Künstler*innen sich von dieser Nominierung (zumindest nach außen hin) beirren lassen. Auch wenn die *FAZ* davon berichtete, dass aufgrund der Vorbereitung der Documenta die für das vergangene

60 Jens Hoffman, »Introduction« in: ders. (Hg.): *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist*, New York/Frankfurt a.M. 2004, S. 7.

61 Vgl. projects.e-flux.com/next_doc/cover.html. Der Link zu den Kommentaren funktioniert leider nicht mehr.

62 Vgl. Oguibe, in: Hoffmann (Hg.): *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist*, 2004, S. 82.

63 Ebd., S. 83.

64 Ebd.

Jahr vorgesehene Jakarta-Biennale wie auch die letzte Ausgabe des heimischen OK.-Video-Festivals ausfallen mussten,⁶⁵ scheinen die Tätigkeiten der 2018 von ruangrupa mit zwei weiteren Kollektiven, Grafis Huru Hara und Serrum, gegründeten Gudskul im Süden der Stadt weiterhin auf Hochtouren zu laufen. Diese *good school* fungiert als öffentlicher Lernort mit einem Fokus auf kollektive und gemeinschaftlich orientierte Arbeitsansätze. Sie umfasst neben einzelnen Künstler*innenstudios und Gemeinschaftsräumen auch eine Bibliothek und ein Café. Besonders über diese Organisationsstruktur hat das derzeit sein zwanzigjähriges Jubiläum feiernde Kollektiv ruangrupa es geschafft, auch unter Zusammenschluss mit anderen Kollektiven im Verlauf der letzten Jahre ein ›Ökosystem‹ aufzubauen, das es nicht nur von der landeseigenen Förderstruktur, sondern auch vom Erfolg im westlichen Kunstbetrieb unabhängig macht – ungeachtet dessen, dass es nun selbst dort gelandet ist. Die Grundelemente von ruangrupas Aktivitäten – Gemeinschaft, Kollektivität und Freundschaften – haben hierzu entscheidend beigetragen. Zudem hat das Kollektiv bereits 2016 mit der Sonsbeek-Biennale im niederländischen Arnheim Erfahrungen in der Leitung von Großausstellungen sammeln können, und schon dort war von einer Großausstellung im üblichen Sinne wenig zu spüren. An dessen Stelle trat unter dem Titel *transACTION* ein auf die Strukturen, urbanen Gegebenheiten und Bedürfnisse der Menschen vor Ort eingehendes partizipatives Konzept, das am ehesten mit dem eines langen Festivals vergleichbar ist. Die die lokale Bevölkerung dezidiert mit einbeziehenden Aktivitäten und vielfach ortspezifischen künstlerischen Arbeiten verteilten sich auf den Stadtraum, den lokalen Park und das städtische Museum, wobei das sogenannte *ruru huis* im Stadtzentrum eine Art Knotenpunkt, Arbeitsplatz und Versammlungspunkt bildete. Ähnliches ist auch für die Documenta zu erwarten. Einen ersten Hinweis dafür gibt das bereits 2020 (unter Pandemie-Bedingungen) eröffnete *ruruHaus*, das als offener Raum der Begegnung und des kollektiven Miteinanders angelegt ist. Dort fand etwa das letztjährige Dokfest statt, im Rahmen dessen auch das OK.-Videofestival vorgestellt wurde. Die schon für die Gudskul leitgebende Idee des »lumbung«, eine gemeinschaftlich genutzte Reisscheune, in der die überschüssige Ernte zum Wohl der Gemeinschaft gelagert wird, gibt weiteren Aufschluss. Im Zuge dessen wurden etwa verschiedene Institutionen wie *Más Arte Más Acción* aus Nuquí in Kolumbien, das Festival *sur le Niger* aus Ségou in Mali und die OFF-Biennale aus dem ungarischen Budapest als zusätzliche lumbung-Mitglieder und damit Kooperationspartner*innen eingeladen. Insofern unterwerfen sich ruangrupa weniger einem westlichen Modell von Großkurator*innenschaft, als dass sie im Sinne das Araeenschen Paradoxes versuchen, neue, auch auf dieser Ebene *andere* Ansätze salonfähig zu machen. Das

65 Marco Stahlhut: »Kassel liegt ihnen näher als die Heimat«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 04.11.2019, S. 13.

ist weniger subversiv als ein von beiden Seiten beschlossener Pakt. Mit Blick zurück auf die vorangegangenen Ausgaben der Documenta, die sich zunehmend mit ihrer eigenen Legitimation und neuen Autor*innenschaftsmodellen auseinandersetzten, erscheint dieser Schritt als logische Konsequenz. Nach dem ›Lernen von Athen‹ ist nun ›Lernen von Künstler*innen‹ angesagt. Es ist ein Lernen vom Kollektiv und ein Lernen vom globalen Süden. Danach mögen im besten Fall auch hierzulande die Debatten um den Rollenwechsel hinfällig werden und ein den jeweiligen Herausforderungen gerecht werdendes, einem ›guten Auge‹ folgendes wie ethisch verantwortungsvolles Kuratieren das Maß angeben.