

film

curated by
vienna 2010
may 6—june 5

art&

Warum *curated by* in Wien?

CHRISTOPH THUN-HOHENSTEIN

Innovative Projekte entstehen oft dann, wenn sich latente Wünsche und ein geeigneter Anlass in glücklicher Fügung treffen. Die Wiener Galerieszene hat in den vergangenen Jahrzehnten weltweit einen ausgezeichneten Ruf aufgebaut, der auf erstklassige Ausstellungen und sonstige qualitativ hochwertige Aktivitäten wie leidenschaftliche Vermittlungsarbeit zurückzuführen ist. Die Zusammenarbeit mit Kuratorinnen und Kuratoren – wie auch mit in dieser Funktion tätigen Künstlerinnen und Künstlern – war von Anfang an wichtiger Bestandteil qualitativ hochwertiger Galerieaktivitäten in Wien.

Die Gelegenheit, diesen kuratorischen Ansatz in bisher ungekannter Breite mit fast 20 Galerien gleichzeitig in die Realität umzusetzen, ergab sich erstmals 2009: Ausgangspunkt war aus Sicht von *departure*, der Kreativagentur der Stadt Wien und Tochter der Wirtschaftsagentur Wien, die Notwendigkeit, parallel zur Wiener Kunstmesse *Viennafair* ein engagiertes Projekt mit kreativwirtschaftlichem Mehrwert in Zusammenarbeit mit renommierten Wiener Galerien durchzuführen. Kunstmessen schaffen für Städte besondere Momente der internationalen wie lokalen Aufmerksamkeit, die es bestmöglich zu nutzen gilt. In Gesprächen mit ausgewählten Galeristenpersönlichkeiten wurde ein innovativer Weg gefunden, das Potenzial der Wiener Galerieszene für ein breit angelegtes, sichtbares Projekt zur Beleuchtung kuratorischer Qualitäten in kommerziellen Galerien zu nützen. Ganz im Sinn der Überzeugung des angesehenen US-Kunstkritikers Jerry Saltz, dass Galeristinnen und Galeristen zu den visionärsten Akteurinnen und Akteuren der Kunstszene zählen, sollten damit neuartige Wege der Kooperation zwischen Galerien und Kuratorinnen und Kuratoren beschritten werden.

*curated by_vien*na 09, von 6. Mai bis 6. Juni 2009 in 18 renommierten Wiener Galerien zu besichtigen, war in mehrfacher Hinsicht bahnbrechend und weltweit gesehen einzigartig: Die teilnehmenden Galerien schlossen sich zu Gruppen von jeweils vier bis fünf Galerien zusammen, und jede Gruppe suchte sich eine Kuratorin oder einen Kurator (Matthew Higgs; Gianni Jetzer; Jérôme Sans; bei einer Gruppe übernahmen die Aufgabe eine Kuratorin und ein Kurator gemeinsam, nämlich María de Corral und Dan Cameron). Neben der klaren Struktur des Projekts und seinem übergreifenden Ansatz lag der Mehrwert gegenüber einzelnen kuratierten Ausstellungen in Galerien vor allem darin, dass die Ausstellungsräume der jeweils an einer Gruppe teilnehmenden Galerien als einheitliche Ausstellungszone behandelt wurden und der Umgang mit den Räumen innerhalb der vier Ausstellungsprojekte somit eine neue Dimension erhielt: Die Notwendigkeit, dass die Besucherinnen und Besucher zwischen dem Besuch der einzelnen Galerien der jeweiligen Gruppe auf die Straße treten mussten, eröffnete jedem der Kuratorinnen und Kuratoren ungewohnte und aufregende Möglichkeiten des Zusammenspiels zwischen Ausstellungsräumen und erlaubte damit andere Akzentsetzungen und Nuancen als bei auf mehrere Räume desselben Ausstellungshauses verteilten Ausstellungsprojekten. In jeder der vier Gruppen wurde diese Möglichkeit, nicht nur für eine einzige Galerie zu kuratieren, anders genutzt, so dass sich für die Besucherinnen und Besucher ein faszinierender Einblick in die Vielfalt kuratorischer Praktiken ergab. An weiteren Regeln wurde der Grundsatz größtmöglicher Flexibilität festgelegt, d. h., jede Gruppe entschied zusammen mit der Kuratorin/dem Kurator über alle

weiteren Prinzipien, also ob die jeweilige Ausstellung thematisch organisiert wird und inwiefern Künstlerinnen und Künstler miteinbezogen werden, die von den betreffenden Galerien nicht vertreten werden. Mit Arbeiten von mehr als 40 Künstlerinnen und Künstlern zeigte das Projekt nicht nur eine beeindruckende Bandbreite künstlerischen Schaffens, sondern stellte mehr als zwei Dutzend wichtige Positionen der Gegenwartskunst überhaupt erstmals in Wien zur Diskussion.

2010 findet *curated by* mit verändertem Ansatz zum zweiten Mal statt. Während 2009 auf eine übergreifende thematische Vorgabe verzichtet wurde, stand für 2010 eine Reihe von Themen zur Diskussion, von denen „Kunst & Film“, also Kunst an der Schnittstelle zum Film, von der Mehrzahl der Galerien als besonders attraktiv und relevant empfunden wurde; spartenübergreifende Ansätze sind ein zentrales Anliegen von *departure*, um stärkere Querverbindungen zwischen Kreativdisziplinen herzustellen und damit breiteres Interesse für die Kreativwirtschaft insgesamt zu erzeugen. Die Anzahl der teilnehmenden Galerien wurde auf 20 erhöht, doch wurde in diesem Jahr von einer Gruppenbildung Abstand genommen. Stattdessen wurde dem Wunsch Rechnung getragen, künstlerische Persönlichkeiten als Kuratorinnen und Kuratoren einzusetzen. Jede Galerie nominierte eine Künstlerin oder einen Künstler für das Ausstellungsprojekt, deren bzw. dessen Herangehensweise nicht nur für inhaltliche Qualität zum festgelegten Thema „art&film“ bürgt, sondern für die betreffende Galerie über das Projekt hinaus besonders relevant erscheint, nicht zuletzt in Bezug auf die angestrebte internationale Vernetzungsqualität. Ansonsten galt auch diesmal wieder der

Grundsatz größtmöglicher Flexibilität: Erarbeitet werden konnte eine Einzel- oder Gruppenausstellung, wobei es keine Solopräsentation der eigenen Arbeit geben sollte.

Für *departure* ist es eine spannungsreiche Aufgabe, dieses ambitionierte Projekt 2010 erneut zu koordinieren und zu fördern. Aus der Sicht Wiens ist es zudem erfreulich, dass in glücklicher Fügung ein international einzigartiger Ansatz mit einem Kunstthema verknüpft werden konnte, dem für diese Stadt angesichts der aktuellen und vergangenen österreichischen Leistungen auf dem Gebiet des Films ein besonderer Stellenwert zukommt. Wir sind zuversichtlich, dass die strukturierte Vielfalt und inhaltliche Dichte von *curated by_vien*na auch 2010 an- und aufregende Ausstellungen bieten und der Dialog zwischen kuratierenden Künstlerinnen und Künstlern sowie gezeigten künstlerischen Positionen über das gegenständliche Projekt hinaus für das Thema „art&film“ von Relevanz bleiben wird. Der vorliegenden Publikation kommt dabei eine wichtige Rolle zu.

Christoph Thun-Hohenstein
Geschäftsführer von *departure*

Why *curated by_* in Vienna?

CHRISTOPH THUN-HOHENSTEIN

Innovative projects often come to life when latent wishes and a fitting occasion serendipitously coincide. Over the past decades, the gallery scene in Vienna has built an excellent international reputation thanks to first-class exhibitions and other premium activities, such as extensive art educational exchange. Collaboration with curators – as well as with artists adopting the role of curator – has from the outset represented an important component of high-quality gallery activities in Vienna.

The opportunity to realize this curatorial approach in a hitherto unknown scope of nearly twenty galleries at the same time first arose in 2009: the point of origin was – from the vantage point of *departure*, the creative industries agency of the City of Vienna and enterprise of the Vienna Business Agency – the necessity of carrying out, in parallel to Vienna's art fair *Viennafair*, an innovative project of significant creative-economic value in cooperation with renowned Viennese galleries. For cities, art fairs facilitate moments of both local and international attention, which are to be cultivated for optimal benefit. In discussion with select gallerist personalities, an innovative path was found to harness the potentials of Vienna's gallery scene so to create a high-profile project of broad scope that would highlight curatorial issues and qualities in commercial galleries. In keeping with the convictions of well-known U.S. art critic Jerry Saltz, according to whom gallerists count among the most visionary players in the art world, the idea that novel avenues of cooperation between galleries and curators should be trodden was hatched.

*curated by_vien*na 09 – on view from May 6 to June 6, 2009 in eighteen prominent galleries

in Vienna – was in many ways groundbreaking and, internationally speaking, one of a kind: the participating galleries collaborated in groups of four to five galleries, with each group determining its own curator (Matthew Higgs; Gianni Jetzer; Jérôme Sans; and, for one of the groups, two curators worked together, namely, María de Corral and Dan Cameron). In addition to the clear structure of the project and its comprehensive approach, the added value – as compared to gallery exhibitions curated by a single curator – especially lay in the fact that the various exhibition spaces of the respective groups of participating galleries were treated as a unified exhibition zone. Accordingly, the treatment of spaces within the four exhibition projects took on a whole new dimension: the fact that it became necessary for visitors to go outside in order to switch individual gallery venues during an exhibition opened up, for the curators, unaccustomed and exciting opportunities. These pertained to the interplay between exhibition spaces and thus made it possible to focus more on placing different accents and nuances than is the case with exhibition projects spread among numerous rooms within one exhibition venue. This opportunity of curating beyond the scope of just one gallery was applied differently in each of the four groups, hence nurturing, for exhibition visitors, fascinating insight into the diversity of curatorial practices. Regarding other guidelines for the project, as much flexibility as possible was striven for, that is, each group made internal decisions together with the curator(s) on all further principles, such as whether the respective exhibition would be thematically organized or to what extent artists would be integrated who were not represented by the participating galleries.

With the works of over forty artists, the project presented not only an impressive range of artistic creations, it moreover fostered discourse in Vienna on more than a dozen important contemporary art positions for the first time.

In 2010, *curated by_* is taking place for a second time, but with a different approach. While in 2009 the project abstained from making sweeping thematic stipulations, in 2010 a series of potential topics came into discussion, of which “art&film,” meaning art as the interface to film, experienced particular resonance with the galleries, being seen as having special relevance. Multidisciplinary approaches represent a central concern for *departure*, with an aim of facilitating stronger interconnections between creative disciplines so as to engender expanded interest for the creative industries on the whole. The number of participating galleries has been raised to twenty, but this year the concept involving segmentation into groups has been altered. Highlighted instead is the idea of integrating artistic personalities as curators. For the exhibition project, each gallery nominated an artist whose approach not only vouches for quality of content as respects the predetermined topic “art&film” but also appears particularly relevant for the gallery in question beyond the scope of the project – not least in relation to the intended feasibility for global networking. Furthermore, the precept of integrating as much flexibility as possible has again been pursued: either solo or group exhibitions were to be created, with the exception of a solo presentation of an artist/curator's own work.

For *departure*, it's an exciting challenge to once again coordinate and support this ambitious project in 2010. From Vienna's point of

view, it is also gratifying that, through a fortuitous stroke of fate, a one-of-a-kind, international approach is being associated with an art topic that is of central importance for this city in view of the current and past efforts within Austria in the realm of film. We are confident that the structured diversity and content-related density of *curated by_vien*na will provide for stimulating and inspiring exhibitions in 2010 as well – and that the dialogue between curating artists and the artistic positions presented will retain its relevance for the topic “art&film” long beyond this concrete project. The publication at hand will surely play a pivotal role in this process.

Christoph Thun-Hohenstein
Managing Director of *departure*
Translation from the German:
Dawn Michelle d'Atri

curated by_ Der Kurator als Desillusionist

THOMAS DIETRICH-TRUMMER

curated by_ ist eine Serie von Ausstellungen in Wiener Galerien. In diesem Jahr liegt die Besonderheit unter anderem auch darin, dass die Ausstellungen von Künstlerinnen und Künstlern kuratiert werden. Das bedeutet, dass diese die Aufgabe übernehmen, die üblicherweise Kuratoren und Kuratorinnen innehaben. Die übliche Arbeitsteilung, die vorsieht, dass der Künstler ein Werk herstellt und der Kurator es ausstellt, wird auf den Kopf gestellt. Ein Anlass für eine solche Initiative könnte sein, dass manche Künstler mit der Arbeit der Kuratoren unzufrieden sind. Es gibt viele Gründe, warum dies so sein mag. Da ist einmal die Tatsache, dass manche Künstler zu Recht oder zu Unrecht finden, dass ihr Werk nicht entsprechend gewürdigt wird. Sie meinen, dass es mangelhaft präsentiert oder sogar in manchen Fällen missverständlich behandelt wird. Statt sich um die seriöse Anordnung von Kunstwerken und um eine wohlwollende Darstellung nach außen zu bemühen, seien Kuratorinnen und Kuratoren bestrebt, ihr eigenes Werk als Kunst darzustellen und nur sich selbst zu vermitteln. Der Kurator wird sogar manchmal als jemand gesehen, der die Unmittelbarkeit des Werkes hintergeht, indem er die Anschauung der Betrachter zu eigenem Vorteil manipuliert. Nun ist es aber interessant, dass dieser Vorwurf nicht nur von den Künstlern, die sich übervorteilt fühlen, vorgetragen wird, sondern

auch von einem beträchtlichen Teil des Publikums. Dies hat wahrscheinlich damit zu tun, dass Menschen, die Kunstwerke betrachten, sich einen echten, wahrhaften und authentischen Zugang zu ihnen wünschen. Sie betrachten eine Vermittlungsperson, die sich dazwischen stellt, als beiläufige und unnotwendige Zutat. Im Grunde besteht die Arbeit des Kurators ja darin, Bedingungen zu schaffen, das Werk sichtbar und bestmöglich zugänglich zu machen. Dabei sollte es keineswegs Veränderungen erleiden oder gar in seiner Gestaltung modifiziert werden. Wird das Kunstwerk durch den Eingriff des Kurators verstellt, dann wird diese Haltung von vielen als ungerecht und selbstherrlich empfunden. Das Publikum erwartet mit gewissem Recht, dass Kuratoren ihre Arbeit zurückhaltend und uneigennützig anlegen. Viele Ausstellungsbesucher betrachten das Reden über ein Kunstwerk als verfälschende Übertragung. Kuratorische Gelehrsamkeit, Erklärungen und Einführungen bedeuten für sie nicht in erster Linie hilfreichen Kommentar, sondern eine Relativierung dessen, worum es in der Kunstbetrachtung eigentlich geht. Wird ein Bild kommentiert oder in einem Essay behandelt, so sind dies Mittel der Diskursivität, die für sich gerechtfertigt sein mögen, die aber den einmaligen Wert des Kunstwerks untergraben.

Thomas Dietrich-Trummer (*1967 in Bruck an der Mur) studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Musik und ist seit 2007 Kurator für bildende Kunst bei der Siemens Stiftung München. studied art history, philosophy, and music and has been curator for visual arts at the Siemens Stiftung in Munich since 2007.

Die Avantgarde

Diese Meinung wird heute vor allem von jenem Teil des Publikums vorgetragen, der meint, die Arbeit der Kuratoren käme aus einer absichtlichen Missbilligung und irreführender Priesterschaft. Dieser Glaube ist keineswegs neu. Er hat durchaus Ähnlichkeiten mit manchen Auseinandersetzungen innerhalb von Religionen, in denen Häretiker und Andersdenkende von richtig Gläubigen getrennt werden sollen. Diese Ähnlichkeit mit theologischen Streitigkeiten im Detail auszuführen ginge hier zu weit. In diesem Text ist es nur wichtig anzumerken, dass schon die zeitgenössische Kunst am Anfang des vorigen Jahrhunderts, die man heute als historische Avantgarde bezeichnet, in ähnliche Positionierungsstreitigkeiten geriet. Nach Meinung eines Teils der Avantgarde sollte sich die Kunst von kunstfremden Aufgaben lösen. Sie wollte einen neuen Glauben in der Kunst und an die Kunst einrichten. Dafür beanspruchte sie einen vollständig autonomen Charakter. Nach der Auffassung der modernen Kunst muss ein Werk für sich stehen, den Betrachter unmittelbar überzeugen, und in stiller Kontemplation betrachtet werden. Der Wert der Kunst besteht nur für sich, ist nicht austauschbar und auch nicht durch die Umstände seiner Präsentation veränderlich. Diese Haltung, obwohl sie durchaus orthodoxe Züge trägt, wurde allmählich konsensfähig und ist bis heute verbreitet.

Form und Inhalt

Begreiflicherweise war diese Haltung von Beginn an mit dem Verdacht gegenüber dem Machtstreben der Kuratoren verschwistert. Für die Künstler der Avantgarde waren dabei weniger das Auftreten der Kuratoren, ihre Lehrmittel, die Saaltexte, Vorträge und Katalogessays entscheidend

denn eine grundlegende Unterscheidung von Form und Inhalt. Aus der Sicht der Künstler begann das Problem des Kuratorischen nicht erst mit dem Ausstellen, es begann schon mit der Betrachtung und Beurteilung. Allgemein kann man nämlich sagen, dass es die Aufgabe der Kuratoren ist, Optisches in Sprachliches zu verwandeln. Kuratoren sprechen über das, was sie sehen, und mit diesem Sprechen beurteilen sie es auch. Dafür ist es natürlich keineswegs gleichgültig, über welchen Aspekt gesprochen wird. Wird über den Inhalt eines Werkes geredet und geurteilt, über seine Ikonografie, dann wird gleichsam eine Geschichte, eine Erzählung, wiedergegeben. Oft ist diese Geschichte abseits des Bildes überliefert, wie zum Beispiel die über die Vertreibung aus dem Paradies oder die über Perseus und das Haupt der Medusa. Diese Geschichte, die von Künstlern mehr oder weniger illustriert ist, muss dann lediglich von den Kuratoren mit anderen Worten nochmals erzählt werden. Sie erinnern die Betrachter an etwas, das diese im Grunde schon kennen. Dennoch sind sie dankbar dafür, weil nicht alle Geschichten aus christlichem oder griechischem Mythos bis ins Detail geläufig sind und man sich ähnlich eingeführt fühlt wie in einem Serienvorspann, der daran erinnert, was bisher geschah. Wird über die Form gesprochen, so über die Art und Weise, wie die Geschichte vom Künstler ausgedeutet wird. Form und Inhalt sind damit aufs Engste verschwistert. Ein Problem ergab sich allerdings mit der Avantgarde. Die Form änderte sich radikal mit dem Aufkommen der abstrakten Kunst und mit dem Drängen nach vollständiger Autonomie. Abstrakte Bilder haben keine ikonografische Vorlage und auch keine Geschichte, die abseits der Bilder überliefert worden wäre. Für die Kuratoren war es deshalb nicht mög-

lich, über eine bekannte Geschichte zu sprechen. Von nun an war es nur noch möglich, über die Form alleine zu sprechen. Sie war selbst autonom geworden. Das bedeutet, die Form illustrierte nicht etwas, sondern zeigte nur sich selbst, war sich selbst genügsam. Tatsächlich war es die selbst gesetzte Aufgabe vieler Avantgardisten, nur diese reine, selbstständige Form zur Anschauung zu bringen. Für die Kuratoren ergab sich das Problem, dass sie eine andere Geschichte erzählen mussten. Sie konnten nicht andeuten, was bisher geschah, sondern mussten sich darauf verlegen, was geschehen wird. Denn die Avantgarde war nach ihrem eigenen Ziel auf die Zukunft und eine neue gesellschaftliche Utopie gerichtet. Die Kuratoren konnten aber schlecht über die Zukunft sprechen, denn sie sind Experten des Gewesenen und der Historie. Daher begannen sie das Zusammenspiel der Elemente, die Symbolik der Farben, die Dynamik der Formen etc. zu interpretieren. Das ermöglichte zwar ein genaues Sehen und schulte die Wahrnehmung, doch verfehlte es auch die Absicht der Kunstwerke, ihren Zukunftsdrang, ihre Autonomie, ihre Zäsur mit der Geschichte. Schlimmer noch, formten die Kuratoren aus selbstständigen, hermetischen Gebilden kleine Geschichten, so als hätte jede Farbe und jeder Fleck eine eigene Ikonografie und Bedeutung. Für die Künstler war diese Umdeutung tatsächlich eine Verfehlung, weil jede Geschichte, die sich ausschließlich um die Formen des Werkes rankt, deren formale Eigenständigkeit mindert.

Benjamin

Das Sprechen über die Werke wurde somit nicht als Zugewinn, sondern als unbotmäßiges Ausdeuten interpretiert. Das Verstehen und Deuten eines Kunstwerkes bezeichnet man allgemein als Her-

meneutik. Das heißt, es veränderten sich nicht nur die Bilder mit der Avantgarde, auch die Hermeneutik veränderte sich mit dem Aufkommen der neuen Bilder entscheidend. Denn die Hermetik der Werke war für die Bemühungen der Hermeneutik unzumutbares Gift. Dass ein Kunstwerk ein eigentliches Sein besitzen könne, das von sich aus auf die Betrachter wirkt, diese Sicht der Kunst teilten nicht nur moderne Künstler. Es gab auch bedeutende Vertreter der Kunsttheorie, die eine ähnliche Haltung vertraten. Walter Benjamin war zum Beispiel der Meinung, dass die Einmaligkeit eines Kunstwerkes schon durch vermehrtes Ausstellen gefährdet sei. Gleichgültig ob Bilder nun hermetisch waren oder nicht, die Hermeneutik als entblößende Enträtselungstechnik wurde durch das Ausstellen unterstützt. Benjamin hatte nicht unbedingt abstrakte Bilder im Sinn, als er meinte, dass im Ausstellen selbst die Gefahr verborgen lag, sondern mehr das Abstrakte der Wahrnehmung. Es sei nämlich nicht das erläuternde Verstehen, welches die Kunsterfahrung ausmacht, sondern ein Empfinden des Berührtwerdens. In der Begegnung mit dem Kunstwerk spricht uns etwas von Fernem an, das wir nichtsdestoweniger nah und berührend erleben. Gerade diese sehr fragile Weise der Wahrnehmung sah er durch die Vervielfältigung der Bilder gefährdet. Indem Bilder von anderen reproduziert werden können, unterhöhlen sie ihren ursprünglichen Gehalt und damit die Möglichkeit dieser besonderen Erfahrung. Vervielfältigte Bilder werden beliebig und erscheinen uns ähnlich wie Artikel in einem Kaufhaus, käuflich, minderwertig, kurzlebig und benützbar. Benjamin meinte, dass die Eigentlichkeit, die er in Ähnlichkeit zu religiösen Begegnungen interpretierte, nur durch das Aufrechterhalten einer Einzigartigkeit garantiert

sei. Benjamin sprach diesbezüglich vom „Ausstellungswert“ der Kunstwerke. Arrangieren, Vermitteln, Ausstellen und Weiterverbreiten verschaffen den Werken zwar immer größere Öffentlichkeit, doch gerät dabei ihr eigentlicher Wert, der „Kultwert“, immer mehr ins Hintertreffen. Die Echtheit wird marginalisiert. Während demnach die Künstler die Eigenständigkeit der Form gewahrt wissen wollten und die Übersetzung in belanglos tradierte Geschichten fürchteten, ging es Benjamin um die Empfindsamkeit und Magie des Kunsterlebens. Benjamin war Ikonoklast, Bilderfeind, und Ikonophilist, Bilderfreund, in einem. Denn er dachte die Behandlung der Kunstwerke in einer Art symbolischen Ökonomie, in der die Werke in vielfältige Tauschbeziehungen verflochten sind und sich nur dann wirklich zeigen könnten, wenn sie sich dieser Ökonomie widersetzen.

Greenberg

Es gab während der Moderne auch Denker, die sich mit der Hermetik der Malerei anfreunden konnten. Der wortgewandte Amerikaner Clement Greenberg kann als Vertreter dieser Richtung angesehen werden. Angesichts der vielen formalistischen Bilder flüchtete er sich nicht in verlegene Erklärungen, sondern begann wie die Maler, in die Zukunft zu blicken. Er entschloss sich, die Hermetik der Avantgarde auch theoretisch zu untermauern. Seine Idee war, die Formen, die Leere und Strenge der Bilder nicht als Mangel, sondern als Weg in eine Selbstständigkeit zu sehen. Die Formen enthielten für ihn keine Bedeutung, die sich in Geschichten fassen ließ. Sie waren vielmehr Hinweis auf die Infragestellung der Malerei selbst. Dies war eine Radikalisierung der Bilduntersuchung, die es bis dahin zuvor nicht gegeben hatte. Um seine Version der Moderne

zu belegen, behauptete er, es sei das Anliegen aller modernen Malerei, das Medium als solches zur Schau zu stellen. Greenberg meinte, dass es die Aufgabe der modernen Kunst sei, anstelle eines deutbaren Motivs inhaltsleere Bilder zu malen. Anstelle der reinen Form, also des puren Gestaltungsgerüsts, sollte von der modernen Kunst die Tatsache vermittelt werden, dass ein Bild ein Bild ist. Wenn man so will, war Greenberg der erste Fürsprecher einer vollständig autonomen Echtheit der Kunst und vertrat wie Benjamin eine zwiespältige Position zwischen Ikonoklasmus und Ikonophilie, denn er wandte sich gegen jede Erzählung im Bild und glaubte zugleich, dass nur eine Zerlegung des Bildes das eigentliche Bild zutage brächte. Greenberg sah sich mit dieser Haltung auf Seiten der Künstler, zugleich auf Seiten eines Publikums, das sich ja wieder nach Verständnis sehnte. Entschieden wandte er sich jedoch gegen die Kuratoren und trotz seines guten Willens auch gegen die Künstler. Denn seine Beschreibung, die ja eine zukünftige Entwicklung der Malerei voraussagte, hatte auch den Charakter einer Vorschreibung und orthodoxen Prophezie. Denn er verortete die Malerei in einer Kunst der Selbstbezüglichkeit, die nur durch einen Hinweis auf ihre Eigentlichkeit zu begründen war, und zwar einer Eigentlichkeit, die erst im Kommen war.

Ästhetischer Essentialismus

Ich möchte Greenberg und Benjamin trotz der vielen Unterschiede ihrer Interpretationen als Vorläufer des heutigen ästhetischen Essentialismus bezeichnen. Allgemein ist der Essentialismus in der Philosophie jene Geisteshaltung, die ein innerlich verbürgtes Wesen annimmt und glaubt, dass es ein „eigentliches“, „wahres“ und „authen-

tisches“ Sein in Dingen und Erscheinungen gibt. Die essentialistische Theorie des Kunstwerks, wie sie hier angedeutet wird, besagt, dass eine Übersetzung des Werkes in eine andere und parallele Gestalt, wie zum Beispiel ein reproduktives Verfahren, eine sprachliche Erläuterung, eine ikonografische Auslegung etc., ihm die ureigentliche Eigentümlichkeit und innere Unverwechselbarkeit raubt. Nun war diese Theorie der essentialistischen Werthaltung wie gesagt unter den Künstlern der Moderne und auch unter namhaften Kunsttheoretikern verbreitet. Nichtsdestoweniger hat sie ihren fixen Platz im heutigen Allgemeinverständnis der Kunstwahrnehmung. Weil es sich dabei auch um eine Lehre handelt, muss sie gegen andersartige Denkweisen verteidigt werden. In der Selbstherrlichkeit der Kuratoren wird eine feindliche Gesinnung gesehen – sie sind jene Gruppe, die den Essentialismus bedrohen, entweder durch ihre Erläuterungen oder einfach durch die Tatsache, dass sie dem Wesen etwas hinzufügen, es nicht für sich selbst stehen lassen, und damit die Wahrnehmung, die Eigenständigkeit, die Einzigartigkeit usf. desillusionieren.

curated by_

Wer dieser Desillusion entkommen will, der wird sich bemüht zeigen, das Geschäft selbst in die Hand zu nehmen. Eine Möglichkeit besteht darin, dass Künstler zu Kuratoren werden. Dann sind sicherlich viele dieser Probleme gelöst, weil Künstler um die Eigentlichkeit ihrer Werke wissen oder zumindest vorsichtig mit dem Vokabular über Form und Medium umgehen. Die Ausstellungsserie von *curated by_* hat nur Künstlerinnen und Künstler eingeladen, zu kuratieren. Tatsächlich eröffnet dies einen ungeahnten Freiraum. Künstler und Künstlerinnen können sich, sofern

sie sich daran interessiert zeigen, auf die Form konzentrieren, können, wenn sie andere Wege bevorzugen, an die Stelle mythischer Episoden oder biblischer Erzählungen eigene Geschichten setzen oder, wie Greenberg es forderte, das Bild als solches zeigen. Für all dies brauchen sie die rechtshaberischen Kommentare der vermittelnden Kuratoren wirklich nicht. Man könnte also die Entscheidung, eine ganze Serie von Ausstellungen, Künstlerinnen und Künstler selbst kuratieren zu lassen, als eine Reaktion auf die vielfältigen Gründe des Unbehagens deuten. Doch es bleiben Fragen. Eine erste betrifft zum Beispiel die Tatsache, dass *curated by_* nicht Bilder der Moderne zeigt, sondern solche der Gegenwart. Die ehemalige Zukunft ist heute Gegenwart geworden, und es stellt sich die Frage, ob zum Beispiel Greenbergs Prophezeiungen der heutigen Kunst gerecht werden. Ist es wirklich die vordringlichste und einzige Aufgabe der gegenwärtigen Kunst, das Bild als Bild und das Medium der Kunst als solches zu zeigen? Und zweitens, wie steht es mit dem Verhältnis zum „Ausstellungswert“? Wenn die Serie zwar von Künstlerinnen und Künstlern kuratiert wird, diese aber von Galeristen beauftragt sind, dann werden sich die Werke kaum in kultureller Abgeschiedenheit präsentieren. Welche Rolle nimmt genau der Markt in diesem Zusammenspiel ein? Und drittens, was geschieht, wenn nicht einmal Bilder gezeigt werden, sondern Filme? Filme besitzen zweifellos eine andere Geschichte, andere Wahrnehmungsvoraussetzungen und sind nicht zuletzt selbst reproduzierende Verfahren.

Gegenwärtigkeit

Alle drei Fragen sollten zu denken geben. Sie werden einen Hinweis darauf bieten, dass es sich bei dem Konzept von *curated by_* nicht bloß um eine

Fortsetzung moderner Orthodoxie von Kultwert und Eigentlichkeit handelt, sondern, im Gegenteil, um neue Themen und Fragen hinsichtlich des Ausstellens und des Verhältnisses von Publikum, Künstler, Kurator und Markt. Zuerst sieht die Serie eine Offenheit in viele Richtungen vor. Die ausgewählten Kuratorinnen und Kuratoren gehören verschiedenen Richtungen innerhalb der zeitgenössischen Kunst an. Das Zeitgenössische ist der erste nennenswerte Punkt. Das Ergebnis wird kaum eindimensional und normativ ausfallen. Und es wird sicherlich Positionen geben, die einander sogar widersprechen. Vielfalt der Meinungen ist bekanntlich das beste Hilfsmittel im Kampf gegen das Vorurteil, die Vorhaltung und die Festbeschreibung. Die Heterogenität der Ausstellungsorte löst hier den Krampf der historischen Hermetik. Es sind aktuelle Themen, die behandelt werden, und nicht allein solche, die nur die Kunst betreffen wie die mediale Selbstreflexion, oder einfach nur magisch berührend sein wollen. Werden Themen behandelt, wird allerdings die Eigentlichkeit prekär. Im selben Grad, in dem die Relevanz der Werkaussage zunimmt, verliert die Eigentlichkeit ihre numinose Anziehungskraft. Denn Eigentlichkeit ist ein Zustand unveränderlichen Seins, der sich von den Problemen der Zeit uneindrückt zeigt. Gerade darin, in seiner Zeitferne, so nah sie uns auch anziehen mag, liegt die Gefahr dieses Gedankens.

Kunsthandel

Zur zweiten Frage ist zu sagen, dass Galeristen meist ein unproblematisches Verhältnis zur Denkweise des ästhetischen Essentialismus unterhalten. Wenn ein Kunstwerk als Original gilt, dann darf dafür unbestritten ein höherer Preis eingefordert werden. Daher steigern Kunsthandel, Galerien

und Auktionshäuser normalerweise ihre Verkäufe, wenn sie die Kunden in ihrer Auffassung des ästhetischen Essentialismus bestätigen. Es wurde schon gesagt, dass das Publikum angesichts der oft unverständlichen Deutungen seitens der Kuratoren den Regulativen des Marktes gerne vertraut. Immerhin sind Zahlen objektiv, Reden und Fachbewertungen nicht. Darum wird der Kunsthandel den Glauben an die Eigentlichkeit billigen, ja im Kern als Verständnisgrundlage sogar fördern, weil er eine heimliche Allianz zwischen Publikum und den eigenen Interessen ermöglicht. Werden diese Faktoren summiert, so könnte man die Wiener Ausstellungsserie als Initiative bewerten, die diese Verbindung zu untermauern sucht. Doch dies ist freilich zu kurz gedacht, denn die Vorstellung vom Kunsterleben als Erfahrung der Eigentlichkeit setzt voraus, dass mit dem Kunstwerk in keiner Weise ökonomisch verfahren werden darf. Die Eigentlichkeit beruht ja auf einer symbolischen Ökonomie, die eben nur dann aufrecht bleibt, wenn sie sich der tatsächlichen widersetzt. Das ist eindeutig nicht der Fall. Wäre die überkommene Vorstellung Benjamins hier angestrebt, hätte man wohl eine gemeinsame Ausstellung inszenieren müssen, wie es so oft geschieht, wenn verschiedene Interessen um einer vorgeblichen Einmündigkeit willen vertuscht werden sollen. Die vielen Orte und heterogenen Konzepte verbieten sich jedoch eine Vereinheitlichung. Es sind verschiedene Werke zu sehen, von verschiedenen Künstlern, an verschiedenen Orten und natürlich mit verschiedenen Auftraggebern und deren verschiedenen Interessen.

Film

Und dennoch gibt es ein Gemeinsames neben der Tatsache, dass es sich um Künstlerinnen und

Künstler als Kuratoren handelt. Dafür ist der dritte Aspekt verantwortlich: der Film. Im Grunde erfordert der ästhetische Essentialismus ein einmaliges Kunsterlebnis, die Begegnung des Betrachters mit einem echten und einzigartigen Werk. Doch kann dies auch über den Film gesagt werden? Nicht nur Benjamin, auch Greenberg war den reproduzierenden Bildverfahren gegenüber skeptisch. Dies aus gutem Grund. Wie sollte die Echtheit, die auratische Vergewisserung oder mediale Authentizität zur Entfaltung gebracht werden, wenn ein Medium nicht einzigartig ist? Anders als Fotografien, von denen Benjamin meinte, sie würden durch Vervielfältigung die Werke, die sie abbilden, beschädigen, besitzen Filme gar keine Vorlage. Sie sind von vornherein medial, das heißt, auf der Grundlage der Vervielfältigung angelegt. Eigentlich müsste die Unterstellung der mangelnden Essenz auch den Film treffen. Doch von Filmen wird niemand ernstlich erwägen, die eigentliche Wahrheit des Werks, sein inneres Sein und authentisches Wesen erfahren zu können. Es ist zwar möglich, im Kino ein „einmaliges“ Erlebnis zu haben, doch dabei ist die Wirkung des Werkes gemeint, nicht sein ontologischer Grund. Filme und Videos haben kein Urbild, auf welches sie wie nachgeordnete Abkömmlinge zurückgehen. Sie sind Kopien, zu denen es kein Original gibt. Auch wenn es ein Masterband gibt, hat dies nicht das gleiche Verhältnis zu den Kopien wie ein Gemälde zu seinen Abbildungen.

Was ist das Werk?

Wer meint, dass diese Eigenschaft des Films ein Alleinstellungsmerkmal sei, der erinnere sich daran, dass es sich mit Texten und Büchern nicht viel anders verhält. Bei Büchern ist es ebenfalls schwer zu entscheiden, worin ihr Original be-

steht. Was ist das eigentliche Kunstwerk an einem Buch? Entsprechende Überlegungen stellte der englische Philosoph Richard Wollheim einmal am Beispiel des *Ulysses*, des berühmten Romans von James Joyce, an.* Wollheim warf die Frage auf, worin die Essenz des berühmten Textes liege, der übrigens nur wenige Jahre vor Benjamins berühmtem Essay zum *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* erschien. Ist es das Buch, das Sie lesen, in der Übersetzung von Hans Wollschläger, oder nicht eher die erste Niederschrift? Wenn es das Manuskript von Joyce ist, was ist dann mit dem Typoskript, das danach angefertigt wurde, und den vielen umständlichen Korrekturfahnen, die Joyce seinem Verleger immer und immer wieder sandte? Schwer wird man das eigentliche Werk dort finden. Wenn es dies alles nicht ist, ist es vielleicht die legendäre Erstausgabe aus dem Jahr 1922? Dann wäre die Essenz des Buches aber nur eine geringe Auflage, und alle anderen Leser müssten sich damit zufriedengeben, nicht das eigentliche Werk gelesen zu haben. Wenn dies eine zu kleine Menge ist, vielleicht ist es dann die größte aller denkbaren Mengen, nämlich die gesamte bestehende Auflage der Welt, zumindest in der Originalsprache? Oder ist das Kunstwerk nichts von alledem, sondern nur die Vorstellung des Textes im Kopf des Autors vor der Abfassung? Wie auch immer, diese

* Richard Wollheim: *Art and its Objects: With Six Supplementary Essays*, 2. Auflage, Cambridge: Cambridge University Press 1980. Deutsche Ausgabe übers. von Max Looser: *Objekte der Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982. Mit den sechs zusätzlichen Essays der Ausgabe von 1980.

Fragen können nicht restlos beantwortet werden. Es zeigt sich jedoch, dass die Vorstellung von einer reinen Eigentlichkeit ihre Einsichtigkeit einbüßt, wenn sich das Kunstwerk in mehr als nur einer Gestalt vergegenständlicht. Daher ist es unmöglich, das bloße Medium freizulegen, wie es sich Greenberg wünschte. Es ist ebenso unmöglich, seine Verankerung im Kult wiederherzustellen, die Benjamin als Inbegriff der Kunstwahrnehmung sah.

curated by_

Für den Film gilt Ähnliches wie für Bücher, und es spricht für die Serie von *curated by_*, dass dieser Aspekt nicht unterdrückt wird, sondern in den Vordergrund tritt. Der kuratorische Zugang der einzelnen als Kuratoren fungierenden Künstler spiegelt sich in vielfältiger Weise wider. Es gibt Positionen wie jene von Nadim Vardag (Galerie Georg Kargl) und Matthias Poledna (Galerie Meyer Kainer), die – als wollten sie Fragen Greenbergs beantworten – den Film auf seine medialen Bedingungen hinterfragen. Dazu gehören vor allem die Vorausbedingungen der Projektion, die Black Box, der Screen und die Gegenüberstellung von hell beleuchtetem bewegtem Bild und einem Betrachter, der sich im Dunkeln unbewegt und still verhält, sowie die historische Rolle des Films als Mittel der Avantgarde. Es gibt andere Zugangsweisen wie die von Martin Arnold (Galerie Martin Janda), Fabrizio Plessi (Mario Mauroner), Blue Noses (Knoll Galerie Wien) oder VALIE EXPORT (Charim Galerie Wien), die den Film in experimentellen Ausreizungen entweder nach seinen formalen Mitteln untersuchen oder in seiner Wirkung auf den Körper. In diesen Ansätzen wird die Selbstbezüglichkeit, die die Moderne als Heilmittel gegen äußerliche Vereinnahmung erfand, weiter gedacht und unter gegenwärtigen

Bedingungen, vor allem unter Hinweis auf aktuelle Medien, neu untersucht. Es gibt andere Ansätze, die den Film aus seiner medialen Bedingtheit lösen, ihn polithistorisch situieren und damit zur Sprache bringen, dass sich die Moderne nicht überall gleich entwickelte, ja ihre Forderungen nach Einheitlichkeit an den Rändern ihrer Wirkung, wie zum Beispiel jenseits des Eisernen Vorhangs, zu Sinndrehungen und Deutungsumkehrungen führten. Das gilt etwa für die Werke von Pawel Althamer (Galerie Dana Charkasi), Josef Dabernig (Galerie Andreas Huber) sowie Marko Lulić (Gabriele Senn Galerie). Dazu gehören auch eher dokumentarische Ansätze, also Kunstwerke, die nicht Geschichten erzählen, die mehr oder weniger bekannt sind, sondern Geschichten, von denen erzählt werden muss, zum Beispiel Geschichten von Missständen, sozialen Ungerechtigkeiten, besonderen Schauplätzen und konfliktreichen Auseinandersetzungen. Daneben sind Künstler geladen, die von anderen Kunstsparten her kommen: Das Spektrum reicht vom malerischen Ansatz Albert Oehlens (Galerie Mezzanin), der bis zur filmischen Bewegung gesteigert und ausgereizt wird, über kammermusikalisch skulptural angelegte Raumkunst wie die von Julien Bismuth (Layr Wuestenhagen) bis zu Bühneninszenierung und theatralischem Raumempfinden wie bei Amy Yoes (Galerie Grita Insam). Schließlich gibt es noch eine autonome Geschichte des Films, des künstlerischen vor allem, der in den humorvollen Arbeiten Pierre Bismuths (Christine König Galerie) und Erik Schmidts (Galerie Krinzing) widerspiegelt wird, in den Formalstudien von Anna Jermolaewa (Engholm Galerie Wien) kondensiert und in den subtilen und kenntnisreichen Erzählungen von Clemens von Wedemeyer (Ga-

lerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder) nachbearbeitet wird. Daneben wird der Film als Medium einer genuinen Ästhetik eingesetzt, als Illusionsraum und Möglichkeit sinnlicher Studien wie bei Ursula Mayer (Krobath Wien) oder angewandt auf die Kunst unheimlich wirkenden Raumerlebens wie bei Tony Oursler (Galerie Steinek) oder in den geheimnisvoll leuchtenden Arbeiten von Stephan Reusse (Lukas Feichtner Galerie). Walter Seidl (Hilger) hingegen erzeugt aus Ton und Bild narrative Strukturen, mithilfe deren es in unterschiedliche Welten vorzudringen gelingt. Und es gibt Arbeiten, die sich gar nicht mit der Kunst, sondern mit den Erscheinungen der Medienwelt und Vergnügungsindustrie beschäftigen. In Hollywood ist ein Kunstwerk schon von vornherein ein käufliches Produkt. Hollywoodfilme werden von Teams produziert, die Rolle des Kurators ist in diesem Sektor irrelevant. Ob es sich um gute oder schlechte Werke handelt, entscheiden hier weder Künstler noch Kuratoren noch Kritiker. Die Filme werden, bevor sie entwickelt werden, ohnedies auf Anforderungen des Marketings ausgerichtet und umfangreichen Tests unterzogen. Die Eigentlichkeit, wenn man so will: das Wesen dieser Filme ist nichts anderes als die Gewöhnlichkeit des durchschnittlichen Geschmacks. Sie haben als Kern nur hermetikfreie Hermeneutik des Allgemeinen. Und damit, mit einem Verständnis ohne Verständnisbemühung, wird die viel diskutierte Arbeitsteilung des Kunstbetriebs, die Aufteilung von Kurator und Künstler, ohnedies unstrittig.

*Thomas Dietrich-Trummer
München – Nizza, April 2010*

curated by_ The Curator as Disillusionist

THOMAS DIETRICH-TRUMMER

curated by_ is a series of exhibitions in Viennese galleries. One of the special facets of this year's *curated by_* is the fact that the exhibitions are being curated by artists themselves, meaning that artists are taking on responsibilities otherwise held by curators. Being turned upside down here is the customary division of functions dictating that the artist is to create a work and the curator to exhibit it. An occasion for such initiative might include cases where artists are dissatisfied with certain curators' work. Actually, there are many reasons why this could come to pass. For one, some artists may find – justifiably or not – that their work has not been appropriately appreciated, namely, that it has been poorly presented or, in some cases, even ambiguously treated. Instead of dedicating their efforts to a serious array of artworks and a favorable representation to the outside world, curators may be said to be attempting to represent their own work as art, thus forwarding their own person. The curator is even sometimes considered to be someone who thwarts the immediacy of a work by manipulating the view of the spectators to his or her own advantage. Now, what is particularly interesting about this subject is that this admonition is not only brought forth by artists who feel taken advantage of, but also by a considerable segment of the art-interested public. This likely has to do with the fact that many people viewing works of art long for real, veracious, and authentic access to the works. They consider intermediaries who situate themselves between viewer and art to be something of an incidental and unnecessary ingredient of the whole experience. The work of a curator essentially involves creating the conditions for making an artwork both visible and as accessible as possible. In the process, the work and its configuration should by no means

suffer modifications, nor be altered in any way. If an artwork is indeed adjusted by way of the curator's influence, this stance is felt by many to be unjust and self-aggrandizing. The viewing public expects, and with reason to an extent, that curators structure their work with a restrained and altruistic eye. Many exhibition visitors view the act of talking about a work of art as adulterant rendering. For them, curatorial punditry, explanations, and introductions first and foremost represent not helpful commentary but rather a relativization of that which is truly focal for art appreciation. If a painting becomes the subject of commentary or of an essay, then these mediums are considered means of discursivity which, while perhaps individually justifiable, in fact undermine the unparalleled value of the artwork.

The Avant-Garde

Today, this position is expressed particularly by that section of the viewing public asserting that the work of curators rests upon purposeful deprecation and misleading ministration. Such a belief is by no means new. It certainly has similarities to some disputes within religions where there is a push to separate heretics and dissidents from the truly pious. Going into further detail here on this analogy to theological contention would be taking the issue too far. But important to note in this essay is that contemporary art at the beginning of the past century, which we today call the historical avant-garde, found itself immersed within similar positioning conflicts. According to part of the avant-garde, art was to detach itself from non-art-related objectives so that a new belief within art and in art could become established, which called for the emer-

gence of a completely autonomous character for art. From the vantage point of modern art, a work must stand alone, immediately convince the viewer, and be gazed upon in silent contemplation. The value of art is self-contained, non-exchangeable, and cannot be altered through the conditions governing its presentation. This stance, while indeed evincing an orthodox character, has slowly and steadily become consensual and is still prevalent today.

Form and Content

Understandably, this stance has from the very outset been twinned with suspicions about a thirst for power on the part of curators. Decisive for the artists of the avant-garde was less the comportment of curators, or their teaching materials, wall texts, lectures, and catalogue essays, and more a fundamental differentiation between form and content. From the artists' view, the curatorial problem does not first begin with the act of exhibiting, but instead even earlier with the processes of reflection and evaluation. In general one can in fact say that it is the job of curators to transform the viewable into words. Curators speak about that which they see, and with this vocalization they are simultaneously evaluating. Here, of course, the aspect being spoken about is by no means immaterial. For instance, if the content of a work, its iconography, was being discussed and evaluated, then it was as if a story, a narrative were being rendered. Oftentimes this story had been conveyed separately from the related image, such as that of the expulsion from paradise or of Perseus with Medusa's head. Such a story, illustrated by artists more or less frequently, then had to be merely retold by the curators in other words, reminding the

viewers of something that they basically already knew. Yet they were grateful for this, for not all stories from Christian or Greek mythology were common knowledge down to the last detail, and the viewers were imbued with the feeling of being given a bit of an introduction. Today this would be comparable to a prelude to a television series, where one is shown a recap of what happened last. If form was a topic seized upon by the curators, then the focus was on the manner in which the story had been interpreted by the artist. Form and content were thus intimately conjoined. Arising with the avant-garde, however, was a problem. Form experienced a radical shift with the rise of abstract art and with the push for absolute autonomy. Abstract images lack both an iconographic template and a history that would have been passed on even without the images. It was therefore no longer possible for curators to expound on a familiar story. From this point on it was only feasible to speak about form alone. Form had become autonomous. This means that form was not illustrating something but was just showing itself, was sufficient in and of itself. It was actually the self-defined goal of many avant-gardists to simply make manifest this pure, autonomous form. This presented an obstacle for curators, for they now had to tell a different story. They could no longer hint at that which had previously transpired but were instead forced to shift focus to that which will transpire. For the avant-garde was, in line with its own objective, riveted toward the future and a new societal utopia. But curators, being experts on the things of the past and on history, could hardly start talking about the future. Faced with this dilemma, they thus began to offer their interpretations on the interplay amongst elements,

the symbolism of colors, the dynamics of form, and so forth. While this fostered a trained eye and schooled perception, it nevertheless at the same time overlooked the intent of the artworks, their future-oriented thrust, their autonomy, their caesura with history. Worse still, curators formed little stories from autonomous, hermetic creations, as if each color and each spot possessed its own iconography and meaning. For artists, this reframing effectively represented a transgression, for each and every story entwining itself solely around the forms of a work lessened its formal sovereignty.

Benjamin

Speaking about works of art was thus considered not beneficial but rather dissentient interpretation. The process of understanding and interpreting an artwork is universally termed hermeneutics. Therefore, not only were images changing with the avant-garde, but hermeneutics was likewise shifting decisively with the emergence of these new images. Hermeticism of the works was, for the endeavors of hermeneutics, unacceptable poison. The possibility of an artwork having an actual essence that self-facilitates an effect on the viewer reflected a conception of art that was embraced not only by modern artists. There were also significant representatives of art theory who took a similar view. Walter Benjamin, for example, was of the opinion that the uniqueness of an artwork inherently became endangered by its being exhibited multiple times. Yet regardless of whether images are hermetic or not, hermeneutics as a revealing technique for deciphering meaning was supported by the act of exhibiting. Benjamin was not really thinking of abstract images when he asserted that exhibiting itself

harbored danger, but more of the abstraction of perception. For, according to him, it is not elucidative understanding that defines the art experience but rather a sense of being touched. When encountering an artwork, something from afar speaks to us, which we experience as nonetheless close and touching. It is precisely this very fragile means of perception that Benjamin saw endangered by the multiplication of images. When images are allowed to be reproduced by others, their original content is hollowed out along with, accordingly, the potential posed by this special experience. Multiplied images become arbitrary, becoming in our eyes seemingly similar to items in a department store: venal, inferior, transient, and utilizable. What Benjamin meant was that authenticity, interpreted by him as demonstrating similarity to religious encounters, can only be guaranteed by maintaining and protecting uniqueness. To this effect, Benjamin spoke of an "exhibition value" of artworks. Though arranging, conveying, exhibiting, and distributing may assure the works an even broader audience, in the process their inherent value, the "cultural value," moves more and more into the background. Its genuineness is marginalized. Hence, where artists wanted to make sure that a sovereignty of form was maintained, all the while dreading translation into trivial, traditional stories, Benjamin was concerned with the sensitivity and magic of experiencing art. Benjamin was, all in one, iconoclast or image enemy as well as iconophilist or image friend. For he approached the treatment of artworks through a kind of symbolic economy in which the works become involved in multifaceted relationships of exchange, only able to truly show themselves when they resist the dynamics of this economy.

Greenberg

In modernism there were thinkers who could reconcile themselves with hermeticism in painting. The well-spoken American Clement Greenberg can be considered a representative of this school of thought. Faced with an abundance of formalistic images, he did not escape into perplexing explanations but rather, like the painters, started to look to the future. He decided to theoretically substantiate the hermeticism of the avant-garde. His approach was to view the images' forms, emptiness, and austerity not as deficiency but as path to independence. To him, forms did not harbor meaning that could be comprehended in the guise of stories. In contrast, they were actually an allusion to painting itself being challenged. This represented a hitherto unseen radicalization of image analysis. In order to substantiate his version of modernism, Greenberg asserted that the objective of all modern painting was to showcase the medium per se. He felt that the purpose of modern art was to paint images devoid of content in lieu of an interpretable motif. Instead of imparting pure form, a pure framework of design, modern art was, according to Greenberg, meant to convey the fact that an image is but an image. One might even say that Greenberg was the first advocate of a fully autonomous genuineness of art who, like Benjamin, held an ambivalent position in regards to iconoclasm and iconophilia, for he refused to acknowledge any kind of narrative in the image and at the same time believed that only a decomposition of an image would bring to light the actual image. With this approach, Greenberg found himself taking the side of the artists, and also the side of a viewing public that was of course once again yearning for insight and understand-

ing. Nevertheless, he resolutely turned his back to the curators and, despite his good intentions, ultimately to the artists as well. For his elucidations foretelling a future development of painting actually had the character of stipulation and orthodox prophecy. In fact, Greenberg localized painting within an art of self-referentiality, which could only be grounded upon an allusion to its authenticity – an authenticity that had not yet quite materialized.

Aesthetic Essentialism

Despite pronounced differences in their interpretations, I would like to identify Greenberg and Benjamin as forerunners of present-day aesthetic essentialism. In general, essentialism in philosophy might be defined as any kind of attitude of mind that reflects an inherently authentic nature and believes in an “actual,” “real,” and “authentic” essence of things and appearances. The essentialist theory of an artwork, as referenced here, purports that a translation of the work into a different and parallel form – for instance into a reproductive process, a linguistic expression, an iconographic interpretation, et cetera – robs it of its connate individuality and inherent distinctiveness. While this theory of essentialist values was, as previously noted, widespread among artists in modernism and also among renowned art theorists, it nevertheless still retains an established position in the scope of today's prevalent understanding of art perception. Being that this also involves a tenet, it is necessary to defend it against alternative mindsets. Thus detected within the self-aggrandizement of curators is an inimical sentiment, implying that they represent a group posing a threat to essentialism, either through their

explanations or simply through the fact that they contribute something to the aforementioned nature, that they cannot let it stand alone, thereby disillusionizing perception, sovereignty, uniqueness, and so forth.

curated by_

Whosoever wishes to escape from this disillusion must initiate efforts to personally take this whole business in hand. A possibility lies in artists becoming curators, which would surely alleviate most of these problems, for artists are fully aware of the authenticity of their works, or at least tread carefully when using vocabulary about form and medium. The exhibition series *curated by_* has invited as curators only artists. This indeed throws open an unforeseen scope of freedom. Artists can, if so inclined, hone in on form. Or they can, if other trajectories are preferred, take up their own stories in place of mythical episodes or biblical narratives. Or they can, as Greenberg urged, simply show the image as such. They do not really need, for all of the above, the authoritative comments of intermediary curators. One could, therefore, read the decision to have artists self-curate an entire series of exhibitions as a reaction to the manifold reasons for discontent. Yet questions remain open. An immediate question relates, for example, to the fact that *curated by_* shows not images from modernism but rather those from contemporary times. What was once the future has now become the present, and the question, for one, arises as to whether the prophecies of Greenberg actually do justice to the art of today. Is the most pressing and unique purpose of contemporary art really to show the image as image and the medium of art as such? And, secondly, what about the issue of “exhibition value”? If

the series is being curated solely by artists, but these individuals have been hired by gallerists, then one can hardly assert that the works are being presented in cultish isolation. So which roll exactly does the market take in this interactive process? And, thirdly, what happens when being shown are not images but films? Films are undeniably invested with a different story, with other perceptual conditions, and are, not least, processes of reproduction.

Contemporaneity

All three questions should cause one to stop and think. They hint that the concept of *curated by_* is concerned not merely with a continuation of a modern orthodoxy of cult value and authenticity but, moreover, with the opposite, namely, with new topics and questions pertaining to exhibiting and to the interrelations between public, artist, curator, and market. The series first of all facilitates an openness in many different directions. The selected curators are oriented to various directions within contemporary art, with the contemporary being the first noteworthy point. The result will hardly end up being one-dimensional and normative. And positions will surely arise that even contradict one another. It is clear that diversity of opinion is the best asset in the fight against prejudice, remonstrance, and codification. Here, a heterogeneity of exhibition locales relaxes the throes of historical hermeticism. Treated here are current topics, and not only those that exclusively pertain to art, such as medial self-reflection, or those that just want to lend a touch of magic. But when topics are being addressed, authenticity itself moves onto precarious ground, with its numinous power of attraction being lost to the same degree that the

relevance of the work's message is enhanced. For authenticity is a state of unchanging essence, which remains unfazed by the problems of the time. And precisely here, within this detachment from time, lies the danger of this way of thinking – regardless of the allure it may pose to us.

Art Trade

To address the second question, gallerists usually maintain an unproblematic relationship with the mindset of aesthetic essentialism. If an artwork is considered an original, then it can unquestionably be sold at a higher price. Therefore, sales within the art trade, galleries, and auction houses are usually increased when they validate the customers' understanding of aesthetic essentialism. As mentioned earlier, in view of the oftentimes obscure construals put forth by curators, the viewing public is prone to easily trust the regulative forces of the market. After all, numbers are objective while discourse and specialized estimations are not. For this reason, the art trade will encourage a belief in authenticity, yes, will even fundamentally promote it as a grounds for understanding, for this fosters a secret alliance between the public and art-trade-related interests. Adding these factors up, one might deem the Viennese exhibition series an initiative that sets out to underpin this connection. Yet such a conclusion is certainly much too closed-minded, for a conception of the art experience as an encounter with authenticity presupposes that absolutely no economic dealings be associated with the artwork. Authenticity is of course based upon a symbolic economy which only remains valid when defying the actual economy. This is clearly not the case here. If Benjamin's traditional idea had been intended here, then one would have

had to stage a joint exhibition, as so often happens when different interests are supposed to be hushed up for the sake of ostensible consensus. But the many locations and the heterogeneous concepts of *curated by* defy uniformity. There are many different works to be seen, by many different artists, at many different locations, and naturally also with many different commissioners and their many different interests.

Film

And yet there are more commonalities than the simple fact that artists are taking on the role of curators. Responsible for this is the third aspect: film. When it comes down to it, aesthetic essentialism necessitates an unparalleled art experience – the viewer's encounter with a real and unique work of art. But can the same be said for film? It was not just Benjamin but also Greenberg who was skeptical about this method of reproducing images. And for good reason. For how are genuineness, auratic assurance, or medial authenticity to be brought to fruition when a medium is not unique? In contrast to photographs, which Benjamin considered to prove damaging to the works they depict due to the involved process of multiplication, films completely lack a template. They are medial from the outset, meaning fundamentally geared toward reproduction. Actually, the imputation of lacking in essence should apply to film as well. But no one would seriously entertain the notion of experiencing through film the intrinsic truth of a work, its inner essence, and authentic nature. It may be possible to have an "unparalleled" experience at the movie theater, but being implied here it is the effect of the work, not its ontological fundament. Films and videos have no archetype upon

which they may fall back like subordinate progeny. They are copies of which no original exists. And even if there is a master tape, this does not evince the same relationship to the filmic copies as a painting to its likeness.

What Is the Actual Work?

Those who seem to consider this characteristic of film a unique feature should be reminded that the position of texts and books is not much different. In the case of books, it is equally difficult to decide what constitutes the original. What is the actual artwork of a book? Similar considerations were once posited by the British philosopher Richard Wollheim citing the example of *Ulysses*, the famous novel by James Joyce.* Wollheim fielded the question as to wherein the essence of the famous text actually lie, which was incidentally published just a few years prior to Benjamin's famous essay on *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Is the Joyce book you are reading the original, the German one translated by Hans Wollschläger, or is not the original really the first transcript? Or, alternatively, if it is the manuscript by Joyce, then what about the typescript that was subsequently drawn up, including the many elaborate corrections made by Joyce, sent again and again to his publisher? It would prove difficult to effectively find the original work

there. So if none of these represent the original, then maybe the legendary first edition from the year 1922 does? But then the essence of the book would only exist in a limited edition and all other readers would have to settle for not having actually read the original work. Or if this selection of original books is too small, then perhaps the original could instead best be reflected by the largest conceivable number, namely, the entire internationally existing edition, at least in the original language of English? Or is the artwork represented not by any of the above, but rather by the idea of the text in the mind of the author prior to having written it down? Any which way, these questions cannot be well and truly answered. It becomes clear, at any rate, that the idea of pure authenticity forfeits its comprehensibility when the artwork becomes hypostatized in more than one form. It is therefore impossible to lay open the bare medium, as Greenberg desired. It is equally impossible to recreate its cultish rootedness, which Benjamin saw as the epitome of art perception.

curated by_

A similar constellation applies to film as to books. And the fact that this aspect is not suppressed but rather coaxed to the fore speaks in favor of the *curated by_* series. The curatorial access of the individual artists functioning as curators is reflected in multifarious ways. There are positions that question the medial conditions of film – such as those of Nadim Vardag (Georg Kargl Gallery) and Matthias Poledna (Meyer Kainer Gallery) – as if they were responding to Greenberg's queries. This especially includes the preconditions of the projection, the black box, the screen, and the juxtaposition of the brightly

* Richard Wollheim, *Art and its Objects: With Six Supplementary Essays*, 2nd ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1980). German edition translated by Max Looser: *Objekte der Kunst* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982). With the six additional essays from the 1980 edition.

lit moving image and viewer positioned motionless and silent in the dark, as well as the historical role of film as facilitator of the avant-garde. There are other approaches, such as those of Martin Arnold (Martin Janda Gallery), Fabrizio Plessi (Mario Mauroner), Blue Noses (Knoll Gallery Vienna), or VALIE EXPORT (Charim Gallery Vienna), where either film's formal means or its effect on the body are explored through exhaustive experimentation. Apparent within these approaches is how the self-referentiality invented by modernism as a remedy against external misappropriation is carried further and newly investigated under present-day conditions, especially in reference to current media. And there are other approaches – like those in the works of Pawel Althamer (Dana Charkasi Gallery), Josef Dabernig (Andreas Huber Gallery), and Marko Lulić (Gabriele Senn Gallery) – that release film from its medial contingency, situating it in a political-historical context, thereby articulating how modernism did not develop the same way everywhere, yes, how its demands for uniformity at the margins of its scope of impact (such as, for instance, beyond the Iron Curtain) lead to twists in meaning and inversions of interpretation. Also included are more documentary approaches, that is, artworks that don't tell more or less well-known stories but rather stories that need to be told, such as tales of deprivation, social injustice, special settings, and conflictual disputes. Moreover, artists have been invited who originate from a wide range of different artistic fields and who have escalated and exhausted these to filmic movement, such as Albert Oehlen (Mezzanin Gallery) with his painterly approach, or to chamber-musical, sculpturally conceived spatial art, as in the case

of Julien Bismuth (Layr Wuestenhagen), or to stage production and theatrical perception of space, as in the case of Amy Yoes (Grita Insam Gallery). And, finally, there is an autonomous history of film, of artistic film above all, being reflected in the humorous works of Pierre Bismuth (Christine König Galerie) and Erik Schmidt (Krinzinger Gallery), being condensed in the formal studies of Anna Jermolaewa (Engholm Gallery Vienna), and being reworked in the subtle and knowledgeable narratives of Clemens von Wedemeyer (Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder). In addition, film is employed as a medium of genuine aesthetics, as illusory space and opportunity for studies of the senses, like with Ursula Mayer (Krobath Vienna), or is artistically applied to an uncanny-seeming spatial experience, like with Tony Oursler (Steinek Gallery) or in the mysteriously luminous works of Stephan Reusse (Lukas Feichtner Gallery). On the other hand, Walter Seidl (Hilger) generates narrative structures from images and sounds which make it possible to expand into different realms. And there are works that deal not with art but with the manifestations of the media world and entertainment industry. In Hollywood an artwork is already a buyable product to begin with, and Hollywood films are produced by teams, making the roll of the curator irrelevant within this sector. Deciding whether the works are good or bad are neither artists nor curators nor critics. The films are, before they are even developed, in any case aligned to the demands of marketing and subjected to extensive tests. On authenticity, one might say: the nature of these films is nothing but the ordinariness of average taste. At their core is nothing but hermetic-free hermeneutics of the common.

And thus, with an understanding attained without attempts at understanding, the much-discussed division of functions within the art world – the division of curator and artist – already becomes indisputable.

*Thomas Dietrich-Trummer
Munich – Nizce, April 2010
Translation from the German:
Dawn Michelle d'Atri*

Umbraste Ware

ALEXANDER HORWATH

Schon wieder einen Text zugesagt, der sich im Nachhinein als unmöglich erweist. File under: „Dokument eines Scheiterns“. Beim Jasagen regiert wie immer die Hoffnung: Es müsste sich doch endlich einmal kurz und klar und bestimmt zusammenfassen lassen, was die Eckpunkte jenes seltsamen Begehrens sind, das zwischen dem Praxis- und Diskursfeld „Kunst“ und dem Praxis- und Diskursfeld „Film“ stetig anwächst. Aber beim Versuch, diese Hoffnung einzulösen, schwillt auch die Verzweiflung an: Es wird diesen kurzen, klaren, bestimmten Text nicht geben. Mit jeder Podiumsdiskussion, Ausstellung oder Film(festival)-Reihe, mit jedem Buch, Aufsatz oder Interview, mit jedem praktischen oder theoretischen Beitrag zu diesem Thema wird der Raum, den es auszu-leuchten gälte, größer. Steigend auch die Zahl der argumentativen Linien, die sich darin kreuzen. Man könnte dieses seltsame Begehren für einen *boom* halten, wenn nicht so vieles darin für *bust* spräche. Manches klärt sich im Lauf der Jahre, vieles wird immer diffuser – zumindest dort, wo Fragen der Ökonomie, des Kunst- und Film-markts, der Kulturpolitik oder des (definitori-schen und tatsächlichen) Kunst-Eigentums ins Spiel kommen; also *fast* überall. Das Licht, das den expandierenden Raum des Begehrens zwi-

schen „Kunst“ und „Film“ erhellt, ist nur selten jenes der Aufklärung. Wenigstens eines scheint klar zu sein: Es ist noch immer, in hohem Maße, ein Aneinandervorbei-Begehren.

Kein neuer Beitrag zur Debatte also; statt dessen einige Bruchstücke daraus, d. h. aus der Debatte der letzten zehn, fünfzehn Jahre. Und damit auch ein paar Stichworte für die Enzyklo-pädie oder den mehrbändigen Reader, den das Thema mittlerweile gut vertragen würde. Zahl-reiche Teilfragen sind hier gar nicht vertreten. Übertragung ins Englische gibt es keine; dies darf auch allegorisch verstanden werden. Statt der Übersetzung: zusätzliches Material in eng-lischer Sprache, aus meiner eigenen Praxis.

Die Art des Verhältnisses zueinander.

Überlappung oder Doppelhelix.

Vermischung oder Verfehlung.

In den meisten Texten, egal aus welcher Pers-pektive verfasst, liest man von „zunehmenden Überlappungen zwischen dem Spielfilm-Univer-sum, dem Galerien- und Museumsbetrieb und der Welt des experimentellen Film- und Video-Handwerks“ (Michael Sicinski, 2010). Anthony McCall hingegen, dessen Filminstallation *Line Describing a Cone* (1974) zu den wesentlichen

Alexander Horwath (*1964 in Wien Vienna)

ist Autor und Kurator, leitete die Viennale und ist seit

2002 Direktor des Österreichischen Filmmuseums.

is an author and curator. He directed the Viennale and

since 2002 has been director of the Austrian Film Museum.

<

Now Showing Moving Pictures. Film im Kunstfeld: Verkehrte Projektion, goldener Rahmen. Besitzbürgertum rules OK (Anzeige der National Gallery, die dem Programmheft des British Film Institute entnommen ist). Now Showing Moving Pictures. Film in the realm of art: inverted projections, golden framework. Property-owning bourgeois rules OK (advertisement of the National Gallery taken from the program booklet of the British Film Institute).

THE
NATIONAL
GALLERY

NOW SHOWING MOVING PICTURES

We'll Always Have Paris film season (25 Feb–15 April), accompanies the major exhibition
Americans in Paris 1860–1900. For details visit www.nationalgallery.org.uk/what/film

Werken der Kunst- wie der Filmgeschichte zählt (auch wenn Letztere dies noch nicht ganz wahrgenommen hat), schlägt in der Zeitschrift *October* (2003) ein Bild vor, das die Verhältnisse zwischen Film- und Kunstwelt viel besser benennt: „The two worlds sometimes seem like Crick and Watson’s double helix, spiraling closely around one another without ever quite meeting.“

Produktionsverhältnisse. Finanzierung von Kunst-Filmen und Film-Kunst.

„Es ist nicht nur aus diskurspragmatischen Gründen wünschenswert, dass sich die Milieus besser verstehen; es ist auch Voraussetzung für eine Selbstverständigung unter den neuen (kultur-)politischen Bedingungen.“ (Diedrich Diederichsen, 2003) Die schwierige Kommunikation zwischen dem Film- und dem Kunstfeld hat für den Kulturtheoretiker Diederichsen „gerade in Deutschland“ diesen zusätzlichen Aspekt: „den kulturökonomischen Zwang einer Art verdeckten Privatisierung der Avantgarde-Kino-Förderung. Da die Filmförderung heutzutage weitgehend nur noch Filme durchfüttert, von denen sie meint, dass sie sich ökonomisch rechnen und die dem vorausseilend nach unten korrigierten Massengeschmack entsprechen, können die Nachfahren und Fortsetzer des alten neuen deutschen Films und andere Avantgardisten ihre Arbeiten oft nur noch im Kunstfeld realisieren. Das bedeutet, dass neben Museums-etats die privatwirtschaftlich unterfütterte Galerienkultur Aufgaben übernimmt, die eine staatliche Förderung vernachlässigt. Natürlich will sie dafür auch etwas, nämlich das, was privates Geld in der bildenden Kunst unabhängig von anderen spezifischen Begehrlichkeiten immer als Erstes will: mehr singuläre Objekthaftigkeit, mehr Aura, weniger allgemeinen Gebrauchswert.“

Ich füge hinzu, dass die grundsätzliche Problematik in Österreich natürlich genauso besteht, die Finanzierungssituation sich aber durchaus wohlwollender (aus Sicht der Filmförderung) bzw. etwas weniger prekär (aus Sicht vieler Filmkünstlerinnen und -künstler) darstellt.

Kino. Museum. Shopping Mall.

Am Beginn einer Podiumsdiskussion zum Schwerpunkt *Kinomuseum* auf den Internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen 2007 sagt Chrissie Iles, Kuratorin am Whitney Museum: „There’s no such thing as the cinema versus the museum.“ Eine Stunde später hört sich das allerdings anders an: „You can’t watch a painting, let alone watch a film, in a museum anymore. I went to Walter De Maria’s *The Broken Kilometer* (1979) in SoHo the other day, I walked in from the shopping mall that SoHo now is into *The Broken Kilometer* and the silence was deafening. It was just incredible. I took two people who had never seen it before and the three of us sat there as if we were in a church, and it was really wonderful and calm. I think going to the cinema does a similar thing when you are sitting there and you are really able to experience something from the beginning to the end. I am actually fed up walking past moving images in museums. I am absolutely bored of it because I don’t take it in. I am trying to figure out how to make a physical space so you can see Robert Beavers’ films and actually take them in. [...] I think that the shopping-mall mentality of the museum means that we don’t physically absorb anything fully, it just passes through us, through our eyes.“

Men Who Stare at Goats. Museumsmänner klopfen dem Film auf die Schulter.

In seinem Katalogvorwort zur Ausstellung *Le mouvement des images* schreibt Alfred Pacquement, Direktor des Musée national d’art moderne im Centre Pompidou: „Der Film ist aus dem verdunkelten Auditorium geflohen und hat sich in den Museumsräumen eingefunden.“ Darin steckt die im Kunstbetrieb häufig vertretene Vorstellung, der Film werde an seinem angestammten Schauplatz, im Kino, eher behindert, in seiner Freiheit bedroht und hielte nun Ausschau nach grüneren Feldern. Die Tatsache, dass in den Räumen der bildenden Kunst seit den 1990er-Jahren mehr und mehr Werke zu sehen sind, die auf Laufbildern basieren (oder auf existierende Laufbilder Bezug nehmen), wird in einem Akt abstruser Verkürzung und Realitätsverkennung auf die Formel gebracht, dass der Film nun seine alte Herberge gegen eine neue eintausche.

Auch Bruno Racine, Präsident des Centre Pompidou, steuert zu diesem Thema ein Vorwort bei. Es gehe darum, schreibt Racine, „neue Antworten auf die zwei Fragen zu finden, die sich von nun an jeder Institution stellen, die mit moderner Kunst und Gegenwartskunst befasst ist: Wie soll Film ausgestellt werden? Und wie kann Film den *Status eines Kunstwerks* erlangen?“ Diese Worte stammen nicht, wie zu vermuten wäre, aus dem Jahr 1906. Sie wurden 2006 geschrieben und geben Einblick in eine institutionelle (Diskurs-)Landschaft, in der ein wiedererstarktes besitzbürgerliches Kunstverständnis die avancierten Kunstdiskurse des 20. Jahrhunderts aufgreift, um sie zu negieren. 1906 sind die Fotografie und der Film im Begriff, den Status des Kunstwerks zu verändern; 1926 feiern die Surrealisten, Dadaisten, Futuristen den Film als „Gegenkunst“ und als „letzte“ Kunst, die die Geschichte der anderen Künste abzuschließen vermöge;

1956 ist der Film – mit allen Vor- und Nachteilen – bei der Kulturkritik als Kunstform durchgesetzt. 2006 fragt ein Museumspräsident, wie Film den Status eines Kunstwerks erlangen kann.

Der Angriff auf die Unbesitzbarkeit des Films (Film ist nicht Objekt, sondern Ereignis). „Editierung“ von Filmen für den Kunstmarkt und ihr Aufbau zur „Museumsware“.

So als wüsste er schon etwas vom dem Problem, das Chrissie Iles und viele andere angesichts der *moving images* im zeitgenössischen Shopping-Mall-Museum verspüren, schreibt Walter Benjamin im Jahr 1937: „Der Rausch, dem sich der Flanierende überläßt, ist der der vom Strom der Kunden umbrausten Ware.“ Umbrauste Ware: So geht es dem Film im Kunstmuseum. Nicht, dass ihm die Warenform fremd wäre, aber die seine ist eine höchst avancierte: Film (als Ereignis, im Kino) war und ist die in „Dienstleistung“ umgewandelte Ware. Darin liegt auch ein Moment der Freiheit – der Film lässt sich „mieten“ (für den Preis einer Kinokarte), entzieht sich aber dem Zugriff des alten Besitzbürgers. Dessen Logik umfängt den Film erst im Museum, auf der Kunstmesse, in der Galerie. Nochmals Chrissie Iles: „What I am seeing now is a retrospective editioning [by galleries] of artists’ films that were made in the 1970s and that really disturbs me.“ Lars-Henrik Gass, Autor und Festivalleiter, ebenfalls 2007: „Jeder entdeckte Filmemacher wird aus der Filmgeschichte herausgelöst und für die Kunstgeschichte neu erfunden. Der Film, der sich an eine Kollektivrezeption richtete, wird durch limitierte Auflagen und eine Verknappung der Aufführungspraxis in einen höchst fragwürdigen Einmaligkeits- und Kultstatus zurückversetzt.“

Aufmerksamkeit. Erfahrung.

Im Sommer 2002, während der *Documenta 11*, schreibt Walter Grasskamp in der *Süddeutschen Zeitung*: „So wie es Leute gibt, die den Fernseher laufen lassen, wenn sie das Haus verlassen, damit jemand da ist, wenn sie wiederkommen, erwarten die Besucher von Kunstaussstellungen offenbar inzwischen, dass die Bilder schon vorgewärmt sind, wenn sie eintreffen.“ Er meint damit die völlig arbiträren, von zufälligen Reizen gesteuerten Anfangs- und Endpunkte der Zuwendung, die der Betrachter/Flaneur den Bewegtbild-Werken einer Ausstellung angedeihen lässt. Der Film- und Kunsttheoretiker Volker Pantenburg schreibt dazu im Jahr 2010: „Was als prinzipielle Offenheit der Museumssituation interpretiert werden kann, gerät hier im Sinne interner Konkurrenzen innerhalb einer Ausstellung in den Blick. Flexibilität heißt, immer auch etwas anderes sehen zu können. Die Modalität der Ausstellung ist deshalb der Konjunktiv, während die Kinosituation alle denkbaren Alternativen durch diverse räumliche und textuelle Rahmungen für die Dauer des Films abschattet (Anfangszeit, Schließen der Tür, Herunterdimmen der Saalbeleuchtung, Werbung, Logos der Produktionsfirmen, Vorspann). Die Filmerfahrung, so könnte man sagen, wird dadurch in den Indikativ versetzt. [...] Aber die Übergänge zwischen den Räumen und Erfahrungsmodi sind fließend: Die Konzentration des Kinoraums muss nicht zwingend zu einer besonders aufmerksamen Wahrnehmung führen; die Flexibilität der DVD ist ebenso wenig wie die installative Anordnung von bewegten Bildern ein Garant für Reflexion und Kritik. Im Ausgang des beschriebenen Phänomens würde es daher eher darum gehen, die Frage der Erfahrung, hier allgemein auf die Dispositive und Anordnungen

vor den Bildern bezogen, spezifischer in Fragen der Aufmerksamkeit zu reformulieren. Dass wir heute im Zeichen geteilter Aufmerksamkeiten leben, wird niemand bestreiten. Wo und in welchen Öffentlichkeiten geteilte Erfahrungen mit Kinobildern zu machen sind, ist weniger klar.“

Ausstellungstitel.**The Return of the Repressed.**

Manchmal sagen Ausstellungstitel noch eine Spur mehr, als sie meinen. *Scream and Scream Again. Film in Art* (Museum of Modern Art Oxford, 1996) und *Hall of Mirrors. Art and Film since 1945* (MOCA Los Angeles, 1996) waren zwei der wichtigsten Ausstellungen zum Thema, als es zu boomen begann, kurz nach der Hundertjahrfeier des Kinos. In ihren Titeln steckt aber auch das Erschrecken vor der Unstillbarkeit des Begehrens; anders gesagt: vor der Schwierigkeit, die ganz und gar unterschiedlichen Genealogien und Interessenlagen der Film- und Kunstgeschichte(n) auf eine Linie zu bringen und dabei niemandem Gewalt anzutun. Es ist zum „Schreien und immer wieder Schreien“ in diesem „Spiegelkabinett“.

Gewinner. Verlierer.

Vor genau zehn Jahren, in der Zeitschrift *Schnitt* (Frühjahr 2000), habe ich schon einmal versucht, mich im Spiegelkabinett zurecht zu finden: „Manchmal heißt es, die bildende Kunst sei eben die Königsdisziplin und habe die Aufgabe, alle anderen (neuen) Medien immer wieder zu integrieren. Das ist der gütige Blick, er stammt aus dem vorletzten Jahrhundert, aber er gilt selbstherrlich und wie selbstverständlich immer noch. Ein andermal heißt es, die Kunst wisse schon lang nicht mehr ‚aus sich heraus‘, wo und wie es weitergehen könnte, deshalb sättige sie ihre Ate-

liers und Ausstellungshallen mit ‚fremden‘ Medien und Ausdrucksformen, die ihre Tauglichkeit bereits auf anderem Terrain bewiesen haben. Das ist der vorwurfsvolle Blick, der die anderen Medien und die Populärkultur in Schutz nimmt vor den ‚ahnungslosen‘ und bestenfalls punktuellen Veredelungen, die die hohe Kunst betreibt. Dennoch laufen beide Perspektiven auf die gleichen Fragen hinaus: Was ist gewonnen oder verloren bei einem derartigen Integrations- bzw. Vereinnahmungsprozess? Und: Wer gewinnt, wer verliert? Und: Gibt es überhaupt etwas zu verlieren oder zu gewinnen?“

Ich weiß nicht mehr, ob die Frage damals rhetorisch gemeint war – aber ich bin mehr denn je überzeugt davon, dass es zumindest etwas zu gewinnen gibt. Es ginge darum, zunächst in der kunstkritischen Fachwelt, aber auch in der weiteren kulturell interessierten Öffentlichkeit, die Idee, die Geschichte und die „Akzeptanz“ des Mediums Film völlig neu zu begründen – mit der zusätzlichen Schwierigkeit, dass die altgedienten „Akzeptanzen“ erst einmal brutal weggeräumt werden müssten (z. B. die, dass ein Film sogar Kunst werden könne, wenn er sich besonders brav anstrengt; oder dass Film, als global-glamouröse Sparte der Popkultur, ohnehin den Ton in den anderen Disziplinen vorgibt; oder dass die Tim-Burton-Chose im MoMA ein interessanter Beitrag zu Film-im-Kunstfeld sei). Die seichten Teilwahrheiten, die in diesen akzeptierten Diskursen hausen, verunmöglichen einen ganzheitlichen Begriff vom Film. Und deshalb gibt es auch laufend Verlierer: ganze Ströme und Stränge und Hauptwerke der Filmgeschichte, die nicht hineinpassen in die Geschichte von Film-im-Kunstfeld. Filmische Denkweisen, die die akzeptierten Einteilungen und institutionellen Zuschreibungen bzw. „Zuständigkeiten“ ganz

und gar transzendieren. Die von den Wahrnehmungsfiltren der Film-im-Kunstfeld-Kritik also gar nicht erfasst werden.

Ansätze zur Beruhigung.**Einen Anfang machen.**

2006 schreibt der Film- und Kunstwissenschaftler Winfried Pauleit: „Seit der Erfindung des Films gibt es Verbindungen und Gegensätze zwischen Kunst und Kino. Bildende Künstler haben beispielsweise Filme gedreht, während sich der Film zu einer Industrie entwickelte, zu einem Massenmedium jenseits der gängigen Kunstbegriffe und Museumsstandorte. Nach einer sehr wechselvollen Geschichte gibt es seit den 1990er-Jahren wieder verstärkt Beziehungen und Überlagerungen zwischen bildender Kunst und Kino. Bildende Künstler bauen dafür gelegentlich aufwendige Projektionsräume im Museum nach und Hollywood-klassiker dienen dann als Bildarsenal in diesen Installationen, die den Film im Sinne der Appropriation ‚musealisieren‘. Aber es gibt auch den einfachen Wechsel der Institutionen, und so präsentieren Filmemacher ihre Filme inzwischen auch in Galerien, und bildende Künstler adressieren Filmfestivals mit ihren Arbeiten – und neuerdings richten klassische Filminstitutionen neben ihren Kinos auch das ein, was man seit einiger Zeit im Kunstdiskurs eine ‚Black Box‘ nennt.“

So könnte ein schlichter, ruhiger Neubeginn aussehen. Das Schlüsselstelle ist hier: „jenseits der gängigen Kunstbegriffe“. Eine neue Akzeptanz (und ein Wissen) von Film in der kulturellen Öffentlichkeit müsste also damit beginnen, dass es sich bei ihm nicht um eine „ähnliche“ oder „parallele“ Geschichte zu jener der bildenden Kunst handelt, sondern um eine grundsätzlich andere, selbstständige, größere Konstellation.

Hard to Translate

ALEXANDER HORWATH

Based on my previous experience with translations – between two languages and also between film and art discourses – I have decided to forgo an English “versioning” of my German text. Instead, I would like to offer the following excerpt from a conversation between Michael Loebenstein and myself. It refers to three examples from my own work at the intersection of film and art. Hopefully it will also shed some light on more general issues pertaining to this intersection. In slightly modified form, the full conversation was first published in the book *Film Curatorship. Museums, Archives, and the Digital Marketplace*, edited by Paolo Cherchi Usai, David Francis, Michael Loebenstein and myself (Filmuseum-SynemaPublikationen, Vienna, 2008).

Alexander Horwath

Michael Loebenstein: What was your motivation – as a curator in a film museum – to contribute a cinema program, a season of films to the documenta 12 art exhibition? I find the idea intriguing, as to me the program resembles a crossroads of various disciplines and “cultural spaces”: the cinema, the archive, the art gallery, the film festival.

Alexander Horwath: I think there were three motivations, three reasons why I was not scared to get involved in an endeavour as huge and foreign to me as the *documenta*: 1. I was invited as a film museum person, not as an amateur art curator. 2. I was also invited as an educator in a way, so I felt that the “missionary” element that’s always been part of my working life would not conflict with the job at hand. 3. I liked the possibilities that you mention – to create something that’s a bit outside of the regular, everyday

appearances of film. It could become something like a zoo where the individual cages are gone for a night – or for one-hundred days in this case. Without the “cages” all the animals would roam around freely and love each other or eat each other or become a beautiful new species together. Which would also be a very old, almost forgotten species. I wanted to deal with a utopian idea (or ideal) where film is not yet split into the various categories or cages – popular, esoteric, scientific, documentary, fantastic, short, feature-length, artisanal, industrial, experimental, vulgar, whatever. I think I was successful to a certain degree, but not totally, because in the end I must admit that I do read every film through the prism of artmaking. To me, film is a way of creating new perceptual, emotional, intellectual, even physical experiences, unique readings and “viewings” and “hearings” of the world. I use this perspective even when looking at and loving a scientific film or a newsreel or George Romero’s *Land of the Dead*. Apart from several other connotations, the title of my *documenta* film program, “Zweimal leben/Second Lives”, is also related to this, to the “art function” of film – in the old-fashioned (but proven) sense of individual renewal through art experiences.

Michael Loebenstein: Have you, over the course of the last decade, followed what has happened to “film” – or moving images – in the art world?

Alexander Horwath: I have followed this area and the development of the “filmic” as a celebrated art world phenomenon more or less continuously since the early 1990s, but with varying degrees of intensity. I co-curated two shows that also fall into this in-between area. In 1998, to-

gether with the critic Bert Rebhandl, I *did* accept the role of amateur art curator for an exhibition at the Vienna Künstlerhaus. It was called “Ghost Story. Nachbilder des Kinos/The after-image of film” and was grouped around three film installations by Stan Douglas, one of which – *Overture* (1986) – was shown daily and continuously, from morning until the afternoon, in the cinema of the Künstlerhaus. The other works in the show were still images, mostly photography and non-moving installations – except Chris Marker’s CD-ROM *Immemory* on a personal computer which marked the end or beginning of the show. There was also a small film programme to go with it, in the cinema mentioned above, which belongs to the same building and the same institution. Even though we thought we had strongly connected these screenings to the exhibition, it somehow felt like an addendum and not like an intrinsic part of the show. The main reason was that they only allowed us to use the weekend slots at 11 p.m. for these screenings, with the “main showing times” being reserved for commercial-arthouse releases that the Künstlerhaus needed for box-office reasons ...

In 2001, I was part of a curatorial team for a multi-disciplinary exhibition/festival called *Du bist die Welt* (You Are the World). It was conceived by Hortensia Völckers and also took place at the Künstlerhaus. In this case, I was more “at home” because I took over the part that would play out at the Künstlerhaus cinema – a sort of festival of 40 films, with three shows every day, for a total of six weeks. Since the “departments” worked closely together and also developed the shape and content of the whole event as a group, it was a highly fruitful experience for me. There

was individual, “disciplinary” expertise and certain individual responsibilities, and there was also a strong understanding that we were jointly creating a “multiple” time and space experience. I see it as something of a model for such in-between projects. Apart from the film shows in the cinema, the exhibition also included several moving image installations, but it was clear for every visitor – in terms of how viewing time, viewing space, sound and image “bleed,” and mode of reception were structured by the works themselves – that there are distinctly different types of “moving image works” with different habitats. There are installations to roam around in the gallery space, “timeless” so to speak; there are video works for monitor where you sit down “to watch television”; and there are “installations for the cinema” which are traditionally called “films.” James Benning ironically used this great expression – “installations for the cinema” – when he presented his film *casting a glance* at the Gloria-Kino in Kassel, at *documenta 12*. As an alternative term for “movie theater screening” it sounds quite foreign to the movie person, of course; it’s an “experimental expression.” It looks at the normal film situation through the eyes of an art world Martian who has never heard of cinemas and movies before, but who knows what a gallery installation is.

During these years of watching the growth of film or film-like elements in art shows, I came across several great works that I probably would not have seen anywhere else, but I also became more and more skeptical of a certain art world rhetoric that accompanied this growth, especially when it talks about the “freedom” and “independence” that the visitor of a film installation enjoys vis-à-vis the “authoritarian” single

screen, fixed seat experience of the movie-goer; or the “reflectiveness” that the installation engenders vis-à-vis the “illusionary” enthrallment of the cinema. All of this feels like a lukewarm echo or a silly remake of the Expanded Cinema polemics from the 1960s and ’70s. At the time, these polemics had a lot going for them against the comparatively “iron-clad” cultural apparatuses of mainstream cinema and conservative museum practice. But today, under a Post-Fordist regime which asks each citizen and consumer to be an “expanded,” shape-shifting, multi-identity, multi-sensory creature anyway, the “new museum” with its expanded, multi-screen experiences and its “freely roaming,” “reflective” visitors has actually become the epitome of what used to be called the apparatuses of the ruling class – just like the shopping mall. The German theorist Volker Pantenburg is studying the history of film-art world relations in some detail. He has suggested something recently that I find really valid: that it will be necessary to develop a critique of the supposedly “liberating” and “reflection-inducing” Black Boxes in museums – along similar lines as the political critique of the supposedly neutral White Cube gallery model that emerged in the 1970s.

The point is that both in cinema theory and in everyday movie-going experience, the view of the cinema spectator as a “prisoner” (of the fixed time and place, and of the illusions hurled at him or her) doesn’t hold a lot of currency anymore. I would even suggest, a bit crudely maybe and still recognizing the barely diminished power of blockbuster cinema, that in today’s socio-economic and cultural climate the spatially and durationally *unflexible* space of cinema is potentially more inviting to a reflective or

critical experience of the world via images than most museum spaces are. The cinema is certainly not the hegemonic “ideal space” anymore. Considering what the dominant “flexibility machines” of commerce and culture demand today, the cinema is – thankfully – just not fluid and “expanded” enough.

Alexander Horwath

Randbemerkungen zu Kunst UND Film

MATTHIAS MICHALKA

„There is no work that doesn't have its beginning or end in other art forms.“

Gilles Deleuze

In Zeiten, in denen herausragenden Vertreterinnen und Vertretern des Films wie Chantal Akerman, Harun Farocki oder Jean Luc Godard in Kunstmuseen umfassende Ausstellungen gewidmet werden, in denen bildende Künstlerinnen und Künstler wie Steve McQueen mit Feature-Filmen reüssieren bzw. Künstler wie Martin Arnold, Josef Dabernig oder die Künstlerin Lisl Ponger ihre filmischen Werke auf Filmfestivals und auf Kunstbiennalen, im Kino und im Kunstraum gleichermaßen vorführen, erscheint das Verhältnis von Kunst und Film undurchsichtiger denn je. Zwar sind historisch betrachtet Verbindungen zwischen den beiden Bereichen alles andere als neu, sie ziehen sich wie ein roter Faden durch die klassische Moderne und erlebten einen ersten Höhepunkt im Zuge der grenzüberschreitenden Kunstentwicklungen der 1960er- und 1970er-Jahre, im letzten Jahrzehnt allerdings erreichten diese Verschränkungen von filmischen und künstlerischen Arbeits- und Präsentationsformen eine neue Dimension. Seit Film- und Videoinstallationen im internationalen Kunstbetrieb selbstverständlich

geworden sind und eine Großausstellung oder Biennale ohne eine Vielzahl von Projektionen, ohne integrierte Black Boxes oder ein begleitendes Filmprogramm undenkbar ist, haben sich die Grenzen zwischen Kunst und Film weiter diversifiziert und die wechselseitigen Bezugnahmen einen neuen Grad der Komplexität erreicht.

Welche Kunst? Welcher Film?

Ebenso wie Ausstellungen und Filmprogramme zu „Art and Film“ mittlerweile Legion sind, multiplizierten sich in den letzten Jahren auch die theoretischen Bestrebungen, dieses Crossover in den (Be-)Griff zu bekommen. Film- und Kunstmuseen veranstalteten Symposien, Zeitschriften wie *Texte zur Kunst* oder *October* fragten in Themenheften „Was will die Kunst vom Film?“ oder initiierten Roundtables zum „Projected Image in Contemporary Art“. Die Liste einschlägiger Bücher und Anthologien ist nicht minder umfangreich und reicht von *Kunst/Kino* (Oktagon, Köln 2001), über *Art and the Moving Image* (Afterall, London 2007) bis *Film and Video Art* (Tate Publishing, London 2008) oder *Art of Projection* (Hatje Cantz, 2009).

So erhellend und aufschlussreich diese Auseinandersetzungen waren und sind, so klar zeigen sie auch, dass es im Hinblick auf das gegen-

wärtige Verhältnis von Kunst und Film nicht darauf ankommen kann, aufs Ganze zu gehen, d. h. eine grundsätzliche Klärung oder Definition anzustreben. Bereits einzeln betrachtet erweisen sich die hier zur Diskussion stehenden Bereiche oder Kategorien als Vielheiten, als ebenso mannigfaltige wie umstrittene Gefüge, deren jeweilige Heteronomien und Antagonismen durch ihre wechselseitige Verschränkung geradezu potenziert werden.

Es ist daher nur konsequent, dass in den letzten Jahren auf Großfragen à la „Wie hält es die Kunst mit dem filmischen Bild?“ in der Regel mit einem vielschichtigen Zusammenspiel von pointierten Einzelanalysen, unterschiedlichen Perspektiven und spezifischen Fokussierungen geantwortet wird, das weder Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, noch bestehende Widersprüche aufzulösen versucht. Die zunächst undurchdringlich erscheinende Gemengelage aus Kunst und Film gibt sich dabei als dichtes Gewebe zu erkennen, dessen einzelne Fäden oder Komponenten zumindest in Teilen benannt und konkret diskutiert werden können. Jenseits pauschaler In-eins-Setzungen stehen wir heute vor einer virulenten Verbindung mannigfaltiger Teilaspekte und Themenbereiche, deren künstlerische und kunstwissenschaftliche Brisanz ungebrochen ist.

Bezugspunkte

Aus kunsthistorischer Sicht kommt die filmische Ausrichtung der Kunst in den letzten Jahren und Jahrzehnten nicht gerade überraschend. Film avancierte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zum kulturellen Leitmedium. Das filmische Bild determiniert mittlerweile via Nachrichtensendungen unser Verständnis von Gesellschaft und Politik, es prägt via Kino, Fernsehen und Internet

unsere individuellen und kollektiven Ideale und Vorstellungen. Als tonangebendes Reproduktionsmedium verdichten sich im Film sowohl gesellschaftliche Befindlichkeiten und Verhaltensweisen als auch drängende Fragen nach den Bedingungen von deren Repräsentation, d. h. Fragen nach dem Verhältnis von Dokumentation und Fiktion bzw. nach der Aufteilung des Sinnlichen. Bildende Künstlerinnen und Künstler kommen heutzutage im Rahmen ihrer gesellschaftlichen Reflexionen kaum umhin, sich in besonderem Maße dem Laufbild zu widmen, das im Übrigen auch für Vertreterinnen und Vertreter anderer Kunstsparten, beispielsweise für die Theatermacher Castorf oder Schlingensief, sowie für Philosophen wie Gilles Deleuze, Frederic Jameson, Jacques Rancière oder Slavoj Žižek zum zentralen Bezugspunkt geworden ist.

Hinzu kommt, dass ab den 1960er-Jahren der Faktor Zeit als vierte Darstellungsdimension verstärkt in den Mittelpunkt künstlerischer Auseinandersetzungen rückte und Film wie kein anderes Medium in der Lage ist, Temporalität darzustellen und zu reflektieren. Im letzten Jahrzehnt wurden Zeit- und Filmfragen in der bildenden Kunst daher im Kontext verschiedener sich überlagernden Diskurse akut: Sie spielten eine zentrale Rolle im Zuge einer Ausdifferenzierung zeitgenössischer künstlerischer Repräsentationsmöglichkeiten, insbesondere für die wechselseitige Reflexion filmischer und fotografischer Darstellungspotenziale. Sie hatten des Weiteren wesentlichen Anteil an einer umfassenden Exploration räumlicher Wahrnehmungsdeterminanten, die in filmischen Installationen ihren paradigmatischen Ausdruck fanden. Durch die individuelle Bewegungsfreiheit in diesen Filminstallationen konnten sowohl die

Matthias Michalka

ist Kunsthistoriker und Kurator am MUMOK – Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. is an art historian and curator at the MUMOK – Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien.

Asides on Art AND Film

MATTHIAS MICHALKA

Erfahrungszeit der Rezipientinnen und Rezipienten im physischen Raum als auch die temporalen Strukturen des filmischen Materials bzw. medialen Raums reflexiv werden. Derartige Auseinandersetzungen mit den Grundlagen räumlicher und zeitlicher Orientierung waren wiederum engstens verbunden mit einer künstlerischen Diskussion zeitgenössischer Erinnerungsformen, mit Narrationsmöglichkeiten und Geschichtsbildern.

UND ... und ... und ...

Selbstverständlich sind die Verschränkungen von Kunst und Film um ein Vielfaches komplexer, als dies hier mit einer ersten fragmentarischen Aufzählung vermittelt werden kann. Sie betreffen neben inhaltlichen und formalen Knoten nicht zuletzt auch eine Reihe ökonomischer und institutioneller Antagonismen, deren politische Bedeutung nicht unterschätzt werden sollte. Dennoch vermittelt eine solche Auflistung eine erste Vorstellung von den Einsätzen, um die es bei diesem Zusammenspiel geht. Sie unterstreicht die Beobachtung von Deleuze, dass sich die Begegnung zweier Disziplinen nicht nur dadurch auszeichnet, dass eine die andere zu reflektieren anfängt, sondern auch dadurch, dass die eine Disziplin erkennt, dass sie für sich selbst und mit ihren eigenen Mitteln ein Problem zu lösen hat, mit dem auch die andere konfrontiert ist. In der Auseinandersetzung mit Kunst und Film geht es weder um simplifizierende Gleichsetzungen noch um Revierkämpfe oder Unterordnungen. Um was es geht, lässt sich am ehesten mit Deleuze' Prinzip des UND beschreiben: „Das UND, ‚und ... und ... und‘, ist [...] das schöpferische Stottern, der fremde Sprachgebrauch, im Gegensatz zum konformen und herrschenden Sprachgebrauch, der sich auf das Verb ‚sein‘ stützt.“ Das UND ist

die Mannigfaltigkeit, die Vielheit, die Zerstörung der Identitäten. Das UND steht für eine „Mikropolitik der Grenzen“, die sich gegen die Makropolitik der großen Einheiten richtet.

“There is no work that does not have its beginning or end in other art forms.”
– Gilles Deleuze

At times when comprehensive exhibitions at art museums are dedicated to outstanding representatives of film, like Chantal Akerman, Harun Farocki, or Jean Luc Godard, when visual artists like Steve McQueen see success with feature films, or when artists like Martin Arnold, Josef Dabernig, or Lisl Ponger present their filmic works at a whole host of venues, such as at film festivals and art biennales, at the cinema and in art space – it is at precisely these moments that the relationship between art and film seems more obscure than ever. While, historically speaking, connections between the two realms may be anything but new – they wove through Modernism like a golden thread and experienced an initial climax in the course of the border-spanning developments in art during the 1960s and 1970s – over the last decade these interlacements of filmic and artistic forms of work and presentation nevertheless attained a new dimension. Since film and video installations have become a matter of course in the international art world and large-scale exhibitions or biennials are no longer conceivable without a plethora of projections, integrated black boxes, or an accompanying film program, the boundaries between art and film have become increasingly diversified and their mutual references have reached a new degree of complexity.

Which Art? Which Film?

Just as exhibitions and film programs on “art and film” have by now become legion, the theoretical

endeavors to (conceptually) come to grips with this crossover have grown exponentially during the past few years. Film and art museums have organized symposia, while magazines like *Texte zur Kunst* or *October* have fielded questions like “Was will die Kunst vom Film?” (What does art want of film?) in thematic issues or have initiated round tables on the “projected image in contemporary art.” The list of pertinent books and anthologies is no less extensive and spans from *Kunst/Kino* (Cologne: Oktagon, 2001) to *Art and the Moving Image* (London: Afterall, 2007) to *Film and Video Art* (London: Tate Publishing, 2008) or *Art of Projection* (Hatje Cantz: Ostfildern, 2009).

As illuminating and revelatory as these thematic explorations have been (and still remain), they nevertheless illustrate how – in regard to the contemporary relationship between art and film – the point cannot be to address everything at once, that is, to strive for a fundamental clarification or definition. Even taken individually, the areas or categories being discussed here prove to have a myriad of facets, to be composed of a fabric that is disparate and controversial in equal measure – with the respective heteronomies and antagonisms literally exponentiating through their reciprocal interlacement.

It is therefore a natural consequence that, in response to general questions of recent years à la “How does art deal with the moving image?”, answers have often been given which display a multilayered interplay. Involved here are trenchant individual analyses, differing perspectives, and specific points of focus, all of which neither lay claim to integrity nor attempt to resolve still-existing contradictions. Here the *mélange* of art and film, while initially seeming impervious, in

fact emerges as a dense fabric whose individual threads and components can be, at least in part, named and concretely discussed. On the far side of across-the-board equations, we are today faced with a virulent connection between manifold aspects and thematic areas whose artistic and art-studies-related topicality remains unshattered.

Reference Points

From an art-historical perspective, the filmic alignment of art in recent years and decades has not been particularly surprising. During the second half of the twentieth century, film advanced to become the defining medium within the cultural realm. The filmic image has reached the point of determining, via newscasts, our understanding of society and politics. And through cinema, television, and the Internet it shapes our individual and collective ideals and conceptions. As a tone-setting medium of reproduction, film harbors a consolidation of societal sensitivities and behavioral patterns as well as pressing questions about the conditions of their representation, that is, questions about the relationship between documentation and fiction, or the distribution of the sensible. Today visual artists can hardly avoid, in the frame of their reflections on society, dedicating their efforts (to no small degree) to the moving image that has become a central point of reference in general; this also holds true for representatives of other art segments, such as for theater directors like Castorf or Schlingensiefel as well as for philosophers like Gilles Deleuze, Frederic Jameson, Jacques Rancière, or Slavoj Žižek.

Moreover, since the 1960s the factor of time as a fourth dimension of representation has increasingly moved to the forefront of artistic investigations, with film being in a position like no

other medium to represent temporality and to reflect thereupon. Thus, over the past decade, temporal and filmic issues in the visual arts have become pertinent in the context of various overlapping discourses: they have played a central role in the process of differentiation of contemporary artistic possibilities of representation, especially in mutual reflections on filmic and photographic representational potentials. It has furthermore played an essential role in an extensive exploration of spatial determinates of perception, which have experienced their paradigmatic expression through filmic installations. Through the individual freedom of movement made possible by these film installations, both the experiential length of time for the recipients in physical space as well as the temporal structures of the filmic material or the medial space have been able to assume a reflexive note. In turn, such explorations with the fundamentals of spatial and temporal orientation have been very closely associated with artistic discourse on contemporary forms of memory, including narrative possibilities and historical conceptions.

AND ... and ... and ...

It goes without saying that the interlacement between art and film is considerably more complex than can be feasibly conveyed here through an initial fragmentary recital. In addition to content- and form-related ties, this interrelationship ultimately also encompasses a sequence of economic and institutional antagonisms, the political import of which should not be underestimated. Such an introduction as offered here nevertheless conveys a preliminary idea of the efforts involved in this art-film interplay. It underlines Deleuze's observation that the encounter be-

tween two disciplines is not only distinguished by one side beginning to reflect upon the other, but rather by one discipline recognizing that it has a problem to solve for itself and with its own means, a problem with which the other discipline is also confronted. This exploration of art and film involves neither simplifying equations nor territorial battles or acts of subordination. What it does involve can best be described by Deleuze's principle of the AND: "AND, 'and ... and ... and ...' is precisely a creative stammering, a foreign use of language, as opposed to a conformist and dominant use based on the verb 'to be'." The AND is the multifariousness, the multiplicity, the destruction of identities. The AND stands for a "micropolitics of borders" that are turned against the macropolitics of the major entities.

Matthias Michalka

Translation from the German:

Dawn Michelle d'Atri