



Die Handlungsmacht des Displays Von Lichtern, Wänden und Relationen in der Ausstellung

Miriam Kathrein

1. Einleitung: Die Ausstellung als Handlungsraum

Das Display ist in der Ausstellung wesentlich an der Produktion eines sozialen Raums beteiligt und geht dabei über die bloße Funktion als Informationsträger hinaus. Dabei ist es wichtig darauf zu achten, dass das Display nicht nur auf die kuratorische und vermittelnde, sondern auch auf eine künstlerische Praxis verweist. Gerade diese Öffnung ist notwendig, um nicht Machtpositionen und Hierarchieverhältnisse der AkteurInnen in der Ausstellung zu reproduzieren, wie etwa die viel diskutierte Dichotomie zwischen KuratorInnen und KünstlerInnen. Die Ausstellung ist als Praxis zu sehen, die kollaborativ einen sozialen Raum erzeugt, in welchem das Display auf der Ebene des Materials und Werkzeuges, aber auch auf der Ebene des Objekts mit Handlungspotenzial mitgedacht wird.

Die Ausstellung verstehe ich als Praxis, die einen sozialen Raum von Beziehungen zwischen KünstlerInnen, KuratorInnen, BetrachterInnen, Institutionen, Architektur, Objekten, Display etc. und deren individuellen

Handlungsfeldern erzeugt. Die Handlungsfelder konstituieren die Relationen zwischen Handlungen und Positionen. Dabei verhalten sich das Kuratorische, das Akademische, das Künstlerische etc. als Habitus, der ein System von Dispositionen der in der Ausstellung involvierten ProtagonistInnen – oder in den Worten Bourdieus: AgentInnen – umfasst. Der jeweilige Habitus stellt eine Basisstruktur und Ideen für die Ausstellung her und definiert, welche Handlungen vollzogen werden können. Ich spreche in diesem Zusammenhang nicht nur von menschlichen AgentInnen, sondern auch davon, wie Dinge zu AgentInnen werden oder auch, wie Bruno Latour sagt, zu Aktanten, die in einer dynamischen Beziehung zueinander stehen, sich gegenseitig beeinflussen und einen Bedeutungsrahmen produzieren können.

Alle Handlungen, die in einer Ausstellung vorkommen, haben gemeinsam, dass sie expositorisch sind. Eine Exposition macht laut Mieke Bal in einer öffentlichen Artikulation die Ansichten sichtbar, die dem Subjekt, das etwas veröffentlicht, wichtig sind (vgl. Mieke Bal 2006: 32 f). Es sind nicht nur menschliche AgentInnen wie zum Beispiel KünstlerInnen, KuratorInnen, die ihre Ansichten offenbaren oder BetrachterInnen, die expositorisch handeln, indem sie Interesse an der Ausstellungsthematik bekunden. Auch das Objekt, das Relationen in der räumlichen Situation etabliert, eröffnet dadurch Handlungsmöglichkeiten. In der Ausstellung als Praxis artikuliert das Objekt Handlungsanweisungen, wenn auch ohne Worte, und geht über die alleinige Funktion hinaus, die Intention des Subjekts zu bekräftigen oder einfach nur gegenwärtig zu sein. Dies steht im Gegensatz zu Mieke Bals *stummem Objekt*[1], das an einem Diskurs zwischen Kurator_in und BetrachterInnen beteiligt ist. (Mieke Bal 2006: 36). Statt einer illustrativen Funktion hat das Objekt immer Handlungsmacht. Ein menschlicher Agent hat das Objekt zwar in dessen Position gebracht, aber das expositorische Potenzial liegt in der Fähigkeit und im Handlungsspielraum des Objekts. Es kann Beziehungen im Raum herstellen und beeinflussen, wie andere Agenten sich um das Objekt bewegen oder in Beziehung miteinander gesetzt werden, indem es betrachtet, in Relation gesetzt, davor, daneben oder dahinter platziert wird.

2. Displays und White Cubes

In diesem Text widme ich nun die Aufmerksamkeit einem Teil dieser Objektebene: dem Display. Zuerst möchte ich klären, wie der Begriff Display in diesem Text zu verstehen ist und von welchem Konzept des Displays er sich abhebt. Julie Ault analysiert den Begriff und die Geschichte des Displays in ihrem Text *In großen Abständen und auf Augenhöhe* (Julie Ault 2003: 143 ff) im Detail. Dabei bezieht sie sich auf die Abhandlung von Mary Anne Stanizewski, deren Publikation *The Power of Display* bis heute einer der wenigen ist, die sich ausschließlich mit dem Display und dessen Entwicklung, Funktionen und Auswirkungen in der Ausstellungspraxis eingehend beschäftigt. Interessant an Stanizewskis Untersuchung ist, dass sie "Installationsdesign eher als Medium denn als Beiwerk" auffasst (Julie Ault 2003: 143). Stanizewski führt weiter aus, dass Alfred Barr, der erste Direktor des MoMA in New York, in den frühen 30er-Jahren im Zuge seiner Ausstellungstätigkeit das Display für moderne Kunst vollends neu überdachte. Zuvor wurden Kunstwerke historisch und dicht aneinander gereiht präsentiert und hoch über den BetrachterInnen installiert.

Alfred Barr war es, der versuchte, mit einem neuen Installationsansatz den Ausstellungsraum zu neutralisieren und einfacher lesbar zu machen, indem die Kunstwerke mit Abständen einzeln nebeneinander und knapp unter Augenhöhe gehängt wurden. Er beabsichtigte die BetrachterInnen als Individuen im Raum zu behandeln, denn durch dieses Prinzip sollte es den BetrachterInnen möglich sein, sich einzeln mit den Werken auseinander zu setzen. Was nun bemerkenswert ist, auch das merkt Julie Ault an, ist, dass sich dieses modernistische Prinzip als Ausstellungs- und Museumsstandard etabliert hat und bis heute Stand hält. Durch die Standardisierung des modernistischen Display im Museum wurde wiederum ein statisches Präsentationsprinzip geschaffen, das keinerlei Betrachtungsdynamiken und Raum für Austausch zulässt. Das modernistische Display, das zum Ziel hatte, die BetrachterInnen miteinzubinden, um eigene Betrachtungsverhältnisse zum Kunstwerk zu

erproben, wurde im Zuge der Standardisierung wieder unflexibel und starr. Das erstarrte Display präsentierte das Kunstwerk in jener sakralen Weise, die wir heute als den *White Cube* kennen, und erzeugte einen Zustand, von dem sich das modernistische Display in den Anfängen eigentlich abwenden wollte. Die Konsequenz für die gegenwärtige "ausstellende Institution – sei es eine Galerie, eine Kunsthalle oder ein Museum" ist, dass sie durch die Verwendung dieser Standardisierung des Displays "als Beurteilungsinstanz für künstlerisches Können" gilt (Julie Ault 2003: 149) und keinen Austausch zwischen an der Ausstellung beteiligten AgentInnen zulässt.

Dieser kurze Exkurs verdeutlicht, welche Displaykonventionen vorherrschen, die wir als BetrachterInnen in der Ausstellung als gegeben, normal und neutral empfinden. Dass das Display aber alles andere als neutral ist, dass es eine starke Handlungsmacht in der Produktion der Ausstellung besitzt und dass es durchaus künstlerische und kuratorische Strategien gibt, die das modernistische Display kritisch in Frage stellen und versuchen neue Prinzipien zu entwickeln, möchte ich im folgenden Abschnitt darstellen.

3. Zwischen Licht und Schatten: Leuchtstoffröhren

Als Analysebeispiel dient das Ausstellungsprojekt *Projects and Assignments*, das von Oktober 2010 bis April 2011 im *Saprophyt, Raum zur Realisierung künstlerischer Projekte und Interventionen* stattgefunden hat.

Benannt nach einer nichtparasitären Pilzart, die sich von totem organischen Material ernährt, war Saprophyt ein hundert Quadratmeter großer Projektraum im 1. Stock eines Neubaus in Wien, der eine neue Struktur als Experiment vorschlug. Die Auflage aller Ausstellungen war es, dass die Werke nach dem Ausstellungsende im Raum verblieben. Somit gab es, so die Künstlerin Barbara Kapusta und der Künstler Stephan Lugbauer, die das Projekt 2008 zusammen initiierten, keinen *White Cube*, keine *Tabula rasa* am Anfang und am Ende einer Ausstellung. Diese Vorgehensweise wirft die grundsätzliche Frage auf, an welchem Punkt

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

Andrew Berardini, Kunstkritiker, Autor und Kurator aus Los Angeles, schlug für Saprophyt in der Rolle des Kurators das Ausstellungsprojekt *Projects and Assignments* vor, das inspiriert war von David Askevolds *Projects Class* am Nova Scotia College of Art and Design, 1969 in Kanada. Askevold lud KünstlerInnen ein, Ideen einzubringen, die von den Studierenden seiner Klasse umgesetzt wurden. In Wien jedoch sollte dieses Projekt nicht wiederholt, nicht das Format einer Klasse reinstalled werden, sondern es sollte "a gesture to think about art and exchange in a way that depends less on money and more on possibilities" (Berardini, Andrew aus: Barbara Kapusta, Stephan Lugbauer 2010-11: S. 9) geschaffen werden. Dazu lud Berardini sechs in den USA lebende KünstlerInnen ein, Aufgaben oder Anweisungen ("Assignments") vorzuschlagen, die wiederum von KünstlerInnen in Wien über einen *Open Call* im Raum von Saprophyt umgesetzt wurden. Liz Glynn, Scoli Acosta, Anton Vidokle, Natascha Sadr Haghghian, Robert Barry und John Baldessari stellten Assignments für Can Gülcü & Roberta Lima, Christian Egger, Jakob Lena Knebl, Noële Ody, Josip Novosel und Nathalie Koger zur Verfügung. Daraus resultierten sechs hintereinander folgende Ausstellungsprojekte, in denen jede vorhergehende Position neue Bedingungen für die nächste Künstlerin bzw. den nächsten Künstler schuf.

Durch das Konzept, das Barbara Kapusta und Stephan Lugbauer vorschlugen, eröffnete sich eine Sichtweise auf den Raum, in dem im Vergleich zum musealen und institutionellen Kontext andere Rahmenbedingungen hergestellt und erprobt werden konnten: KünstlerInnen sowie KuratorInnen waren hier explizit nicht die dominierenden AgentInnen im Prozess des Ausstellens; die einzelnen Positionen und Rollen trafen sich vielmehr auf einer gemeinsamen Ebene: Dinge werden zu *Aktanten*, die in einer dynamischen Beziehung zueinander stehen und sich gegenseitig beeinflussen. Die teilnehmenden KünstlerInnen, KuratorInnen, TheoretikerInnen, BetrachterInnen, aber

eben auch Raum, Architektur, Objekte, Dinge, Licht und Display, waren zu gleichen Teilen AgentInnen und Aktanten, deren Handlungsfelder sich ständig überschneiden. (Miriam Kathrein 2010: 213ff)

In den Vordergrund tritt das expositorische Handeln, sowohl der KünstlerInnen, KuratorInnen, BetrachterInnen, aber ganz besonders der Objekte und der Strukturen, die der Ausstellung erlauben, öffentlich zu werden – wie das Display.

Gerade am Display lassen sich auch die Konditionen der Ausstellung und der Produktionsprozesse und Bedingungen ablesen. Vonseiten der *Saprophyt*-BetreiberInnen wurde einzig und allein der Raum, ein kleines Produktionsbudget und ausgewählte Kommunikationskanäle wie eine Website, ein einfaches Plakat und eine Mappe mit Texten der Website und Biografien der KünstlerInnen zur Verfügung gestellt. Das Plakat kündigte nur den Beginn des jeweiligen Ausstellungsteils an, jedoch nicht das Ende – eine intendierte "open endedness", die mehr Raum für notwendige prozessuale Herangehensweisen schaffen sollte. Von Andrew Berardini kamen die durch ihn organisierten Assignments hinzu. In einen leeren Raum verwiesen, begannen nun die KünstlerInnen sich mit den Assignments auseinander zu setzen und sie zu produzieren. Die Leerheit des Raums und die begrenzten finanziellen Mittel zwangen die KünstlerInnen, sich genau zu überlegen, welche Objekte produziert werden konnten und welche Materialien notwendig waren, um die Aufgaben und deren Ergebnisse "öffentlich" machen zu können. So waren sie auf die Frage zurückgeworfen, was erforderlich war, um ihre künstlerische Artikulation sichtbar zu machen. Besonders klar wurde das bei der Installation von Noële Ody, dem vierten Assignment, mit dem die Künstlerin auf die von Natascha Sadr Haghigians gestellte Aufgabe reagierte:

"create a shadow
using a slideprojector
a rocking chair
a newspaper"

Im Raum zu sehen waren die in Buchenholz gerahmte, auf DIN A4 Papier gedruckten Aufgabe und die aus den drei vorhergehenden Ausstellungen verbliebenen Materialien; etwa eine Konstruktion aus Holzlatten, die aussah wie ein Keilrahmen ohne Leinwand, schwarz gestrichen und an die Wand gelehnt. Eine weiße, bespannte Leinwand, die gleich beim Eingang plazierte war, versuchte, wie es schien, das angesammelte Material zu verdecken und den Blick darauf zu verstellen. Rote zerschnittene Papierstücke an der Wand, schwarze Scheinwerfer und rote Schreibtischlampen waren von den vorhergehenden Ausstellungsteilen übrig geblieben. Die Künstlerin hatte zusätzlich einen Diaprojektor auf dem Boden aufgestellt, der ein Bild eines Schaukelstuhls fast bodennah auf die Wand projizierte.

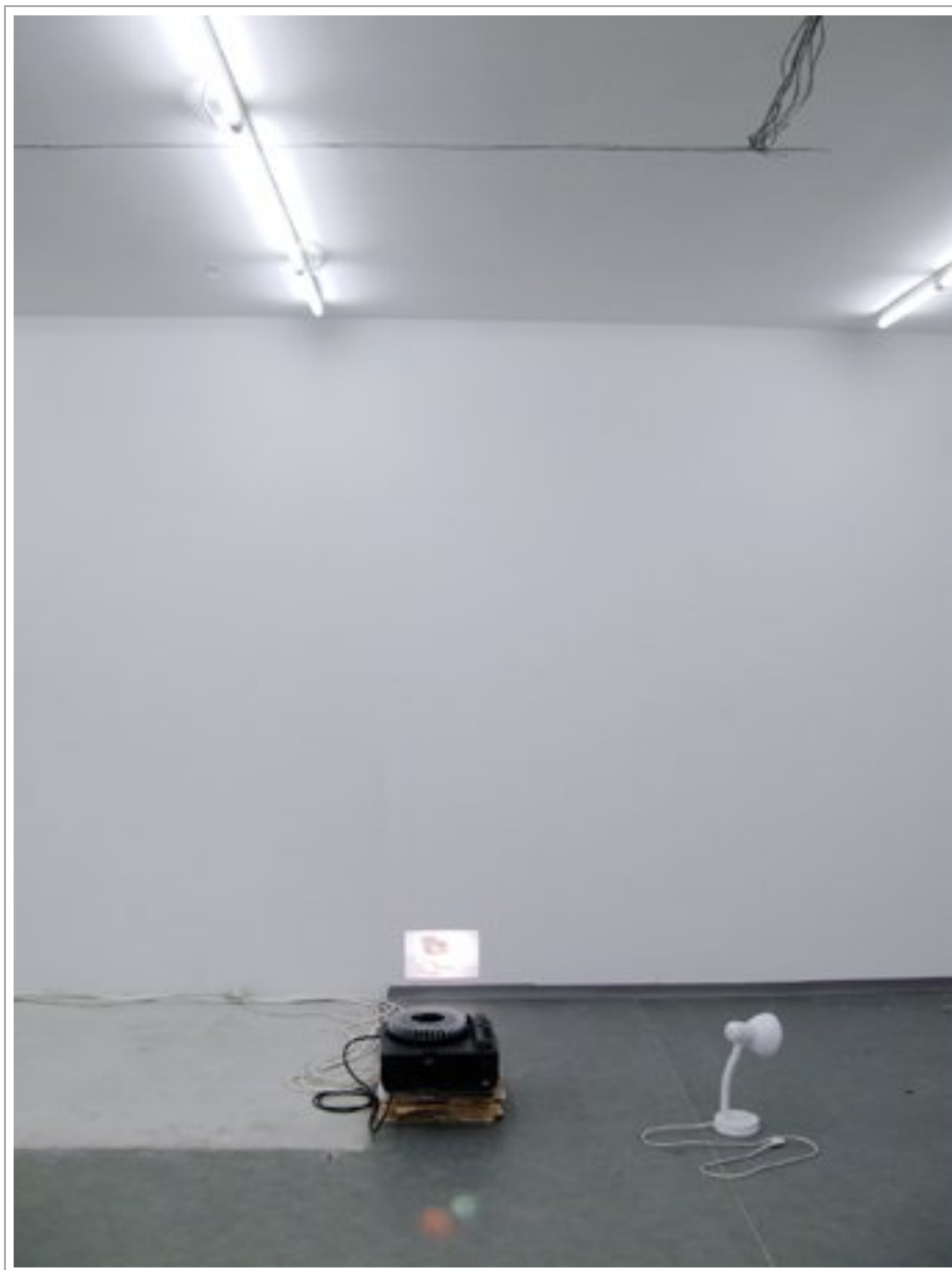


Abb. 1: Projects and Assignments (Jakob Lena Knebl, Anton Vidokle),
Jakob Lena Knebl, Freundschaftsrituale, Installation view, 2010.

Das Maßgeblichste aber war das Hinzufügen von Neonleuchtröhren an der Decke des gesamten Raums.

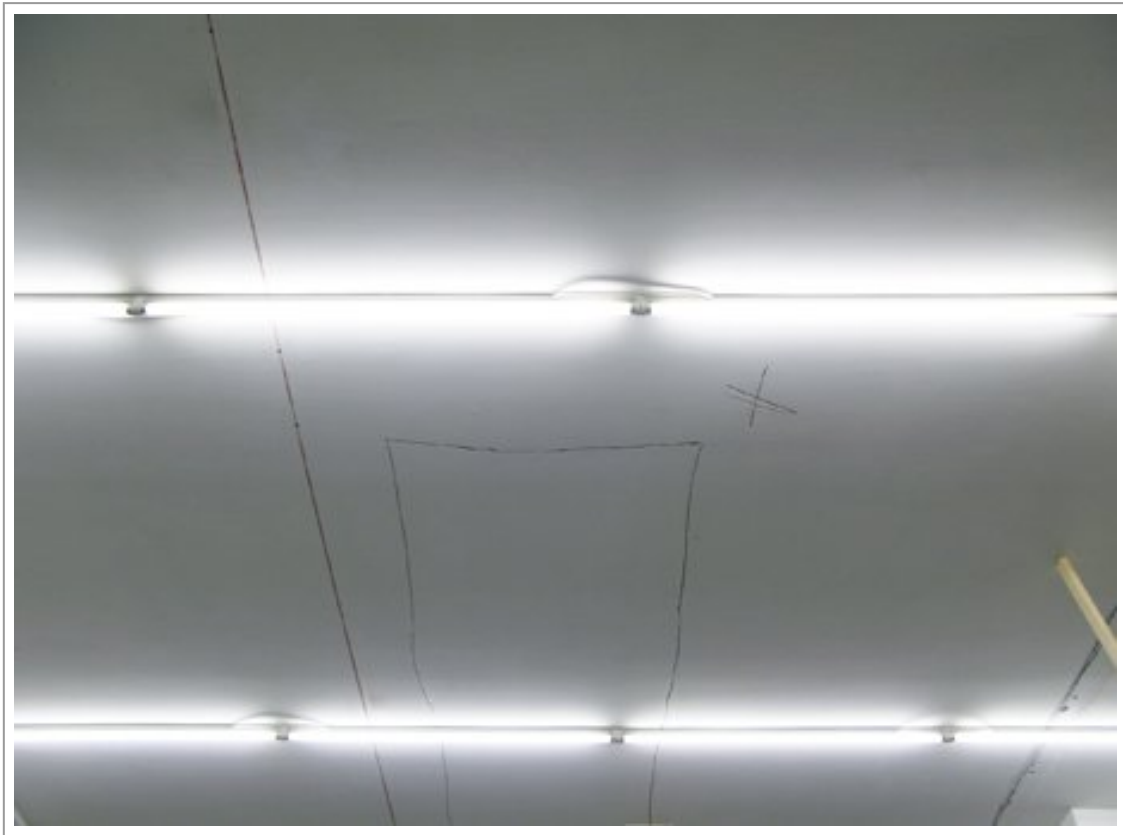


Abb. 2: Projects and Assignments (Noële Ody, Natascha Sadr Haghghian), Noële Ody, ohne Titel (Saprophyt), Detail of light installation, 2011.

Zuvor gab es als einziges Leuchtmittel nur die schwarzen Spots und die von der Künstlerin Jakob Lena Knebl eingebrachten roten Schreibtischlampen.



Abb. 3: Projects and Assignments (Noële Ody, Natascha Sadr Haghghian), Noële Ody, ohne Titel (Saprophyt), Installation view, 2011.

Für Noële Ody aber war das Schaffen einer Lichtsituation, ähnlich einer Galeriebeleuchtung, eine notwendige Kondition der Ausstellung. Einerseits war es diese Lichtsituation, die eine professionelle institutionelle Atmosphäre schaffen sollte, in der der Raum auch dann noch verwendet werden konnte, wenn das Tageslicht nicht mehr ausreichte. Andererseits wurde das Ergebnis ihrer künstlerischen Produktion so sichtbar. In einem bestimmten Zeitrhythmus schaltete sich das gesamte Licht aus und nur die Projektion des Schaukelstuhls war noch sichtbar, bevor der ganze Raum dann wieder erhellt wurde.

Die Leuchtstoffröhren erfüllten also eine wesentliche Rolle als Display. Zuerst einmal machte das Licht den gesamten Raum als eine Einheit sichtbar – nicht wie zuvor die Spots, die nur einzelne Punkte im Raum akzentuierten. Auch im ausgeschalteten Zustand erlaubten die Leuchtstoffröhren, das erkennbar zu machen, was die Künstlerin in ihrem

expositorischen Handeln öffentlich machen wollte: In der Dunkelheit warf nur die Projektion des Schaukelstuhls Licht auf die Wand und auf die BetrachterInnen und erzeugte dadurch den von Natascha Sadr Haghigian gewünschten Schatten, der von der Schwärze des Raums sogleich verschluckt wurde.

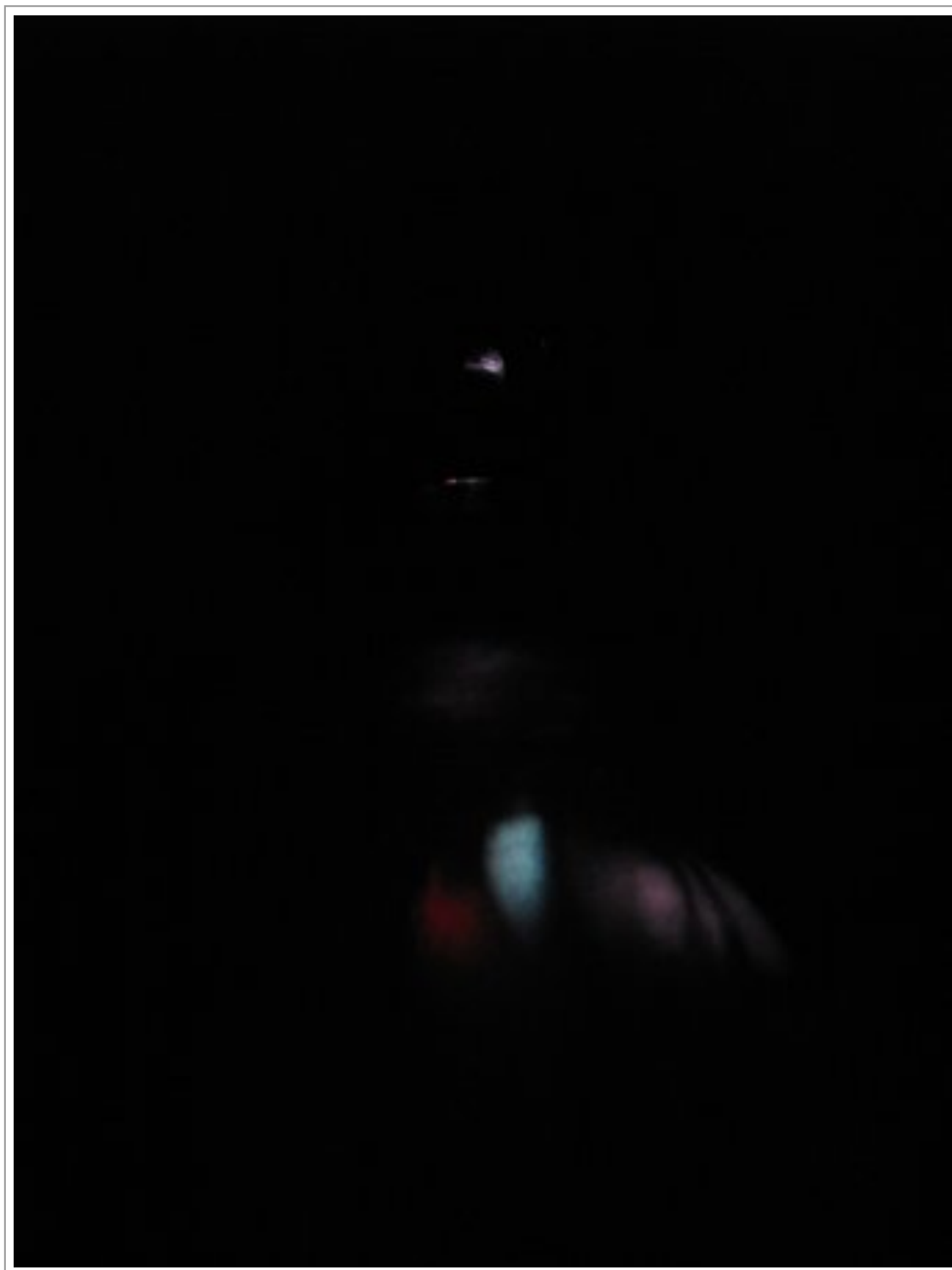


Abb. 4: Projects and Assignments (Noële Ody, Natascha Sadr Haghghian),

Noële Ody, ohne Titel (Saprophyt), Light of projector during the 60 seconds darkness, 2011.

In einem Gespräch (in New York 2010) mit TeilnehmerInnen des Forschungsprojekts von Aaron Levy und William Menking zu Beziehungen von Architektur, Display und BetrachterInnen bzw. Öffentlichkeit meinte Martin Beck: "Display is a condition of being on view, as well as a method of presenting things to be viewed." (Aaron Levy, William Menking 2012: S. 59) In diesem Zusammenhang ist das Licht in Noële Odys Installation die Bedingung dafür, dass überhaupt erst etwas ausgestellt ist und gesehen werden kann, aber auch Bedingung dafür, wie es gesehen werden kann. Die mehrfache Funktion des Lichts als Kunstobjekt, Teil einer künstlerischen Installation und des Displays macht deutlich, wie das Display in diesem Fall in zweifacher Weise expositorisch ist.

Zum einen ist es der expositorische Gestus der Künstlerin, öffentlich zu machen, welches ihre Ansichten zur Institution sind, wie eine Institution auszusehen hat und welche idealen Bedingungen vorherrschen müssen, um ausstellen zu können. Zum anderen erfüllt das Display die Aufgabenstellung von Natasha Sadr Haghghian und macht Odys Interpretation der Aufgabe sichtbar. Die Leuchtstoffröhren beginnen ein expositorisches Potenzial zu entwickeln, indem das Licht die Dinge erleuchtet. Die Leuchtstoffröhren legen fest, wann Dinge zu sehen sind; in ihrer Abwesenheit weisen sie auf das hin, was das "assignment" zu produzieren vorschlug – den Schatten. Die Leuchtstoffröhre gibt darüber hinaus den BetrachterInnen vor, was zu sehen ist und was nicht, wie der Raum und die Objekte darin, die AgentInnen, die an der räumlichen Situation beteiligt sind, wahrgenommen werden. Die Anwesenheit und Abwesenheit des Lichts bestimmen, wie sich die BetrachterInnen durch den Raum bewegen können, und lenken den Fokus durch die Abwesenheit direkt auf die Projektion des Schaukelstuhls. Es ist ein gelenktes, bestimmtes Sehen, in das sich die BetrachterInnen einlassen müssen, sobald sie den Ausstellungsraum betreten



Abb. 5: Projects and Assignments (Noële Ody, Natascha Sadr Haghghian), Noële Ody, ohne Titel (Saprophyt), Detail of Diaprojector, 2011.

4. Repräsentationen: Von (bekleideten) Wänden

In der fünften Ausstellungseinheit brachte Josip Novosel ein weiteres Element in den Raum hinein. Dieses war leichter als ein übliches Display zu erkennen, das im zuvor besprochenen modernistischen Museums- und Ausstellungskontext verwendet wird – eine freistehende Wand aus einer Sperrholzplatte, die ca. 3 m lang und 2 m hoch war. Auf der Vorderseite der Platte waren Kleidungsstücke drapiert, die – gerahmt durch einen roten Samtstoff in der Form eines Bühnenvorhangs – stellvertretend auf die PerformerInnen verwiesen, die sich der Vorgabe von Robert Barry's Assignment[2] zufolge im Raum befinden sollten. (Miriam Kathrein 2010: S. 213 ff)



Abb. 6: Projects and Assignments (Josip Novosel, Robert Barry),
Josip Novosel, Das ist alles, Installation view, 2011.

Hinter der Wand versammelte er alle bis dahin angehäuften Materialien, Objekte und Kunstwerke und schob die Wand so weit in ein Eck des Raums, dass beim Betreten ein fast leerer Raum und eine dominierende Wandinstallation sichtbar waren.

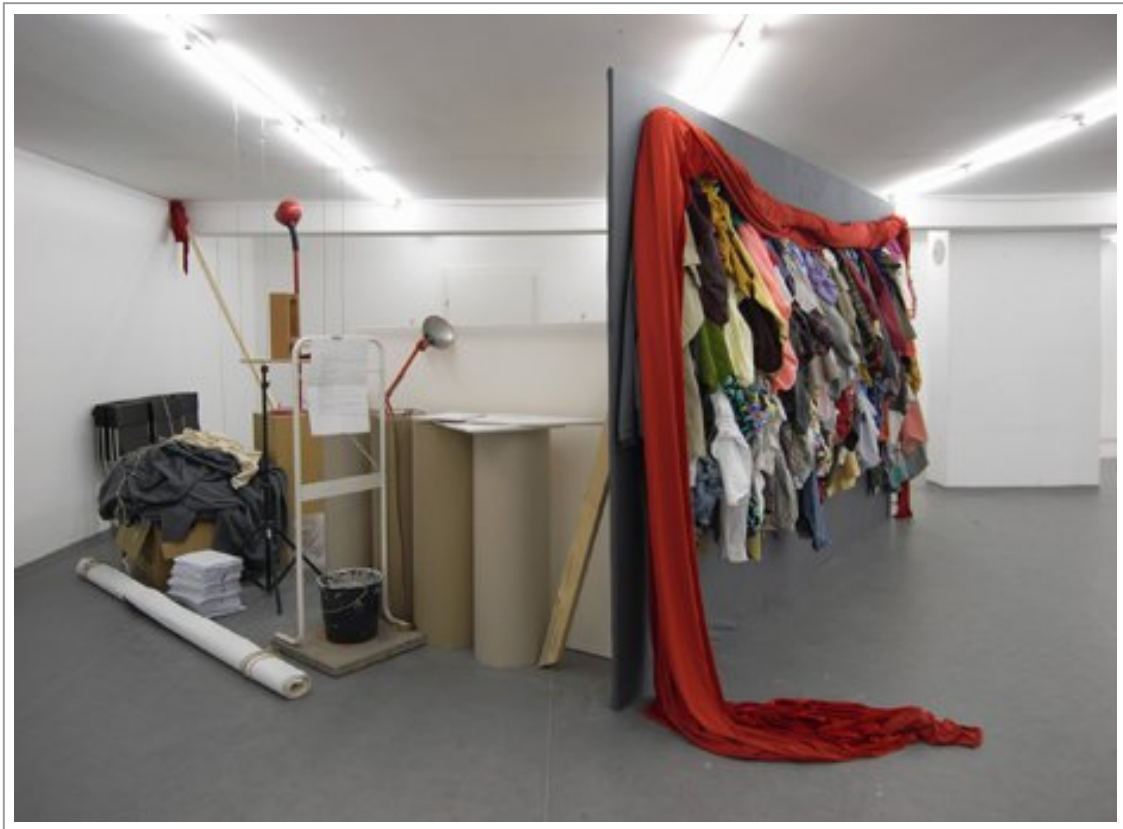


Abb. 7: Projects and Assignments (Josip Novosel, Robert Barry),
Josip Novosel, Das ist alles, Installation view, 2011.

Nathalie Koger, die Künstlerin des sechsten und letzten Ausstellungsteils mit einem Assignment von John Baldessari[3] verwendete diese Wand noch einmal und behielt die Idee bei, das Material hinter der Wand zu verstauen. Sie rückte die Objekte dahinter noch weiter zusammen und erlaubte damit mehr Platz für die BesucherInnen, sich um die Wand herum zu bewegen, das Materiallager genau betrachten zu können und eine Videoarbeit an der dahinter liegenden Wand zu zeigen. Die Vorderseite war grün gestrichen und diente als Hintergrund für den Wohnungspflanzenbestand von Barbara Kapusta und Stephan Lugbauer. An den Wänden rund um die grüne Wand waren Arbeiten der von Koger eingeladenen KünstlerInnen zu sehen, die sich mit Pflanzen und Natur in der Kunst auseinandersetzten.



Abb. 8: Projects and Assignments (Nathalie Koger, John Baldessari), Nathalie Koger, *Blind Date with Baldessari*, Installation view, 2011.

Das dominierende Objekt, die Wand, hatte sowohl bei Josip Novosel als auch bei Nathalie Koger Displayfunktionen auf mehreren Ebenen. Zuerst einmal bot die Wand Platz, um das von Josip Novosel und Nathalie Koger geschaffene Kunstwerk bzw. die Kunstinstallation sichtbar zu machen, ihr eine Plattform zu geben, die sie im Raum hervorhob. Des Weiteren hatte die Wand ein raumstrukturierendes Potenzial, das den Ausstellungsraum in Betrachtungszonen mit verschiedenen Aufmerksamkeitsökonomien aufteilte. Somit lenkte die Wand den Fokus im Raum auf sich selbst und die damit verbundenen und gezeigten Arbeiten. Aber sie brachte die BetrachterInnen dazu, sich um die Wand herum zu bewegen, dahinter zu blicken, das Materiallager zu sehen und zu entscheiden, welcher Teil und welche Objekte als Kunstwerk wahrgenommen werden sollte. Die Bewegung um die Wand herum erlaubte den BetrachterInnen, besonders bei Kogers Installation, den Raum als zusammenhängende Ausstellung zu sehen und zu erkunden. Die Wand bot eine Orientierungshilfe an, wie

man sich im Raum bewegen sollte. Gleichzeitig stellte die Wand eine Orientierung auf einer zusätzlichen Ebene bereit: Sie war zu einem wiedererkennbaren Element des Ausstellungsraums geworden, etwas das man bei mehrmaligem Besuch identifizieren konnte als eine bestehende Struktur des Raums, in dem sich eigentlich alles in Ver/Änderung befand.

Genauso wie die Leuchtstoffröhren an eine Galeriebeleuchtung erinnerten oder an die gleichmäßig ausgeleuchteten Räume eines *White Cubes*[4], konnten die BetrachterInnen die Wand als ein typisches Display und Ausstellungselement begreifen, das aus dem museal-modernistischen Kontext erkannt wurde. Denn ohne die Leuchtstoffröhre bot der Raum mit seiner rohen, unausgebauten Neubauwohnungsästhetik wenig Möglichkeit, als typischer Ausstellungsraum wiedererkennbar zu sein. Das hinzugefügte Element der Wand und die Lichter hingegen versuchten, eine institutionelle Atmosphäre herzustellen, diese aber auch gleich kritisch in Frage zu stellen.

Bei Noële Ody zeigte sich die kritische Distanz indem der nun gleichmäßig ausgeleuchtete Raum im Minutentakt zur Dunkelheit wechselte und das Betrachten der Kunstinstallation in seiner Gesamtheit im Raum verunmöglichte, da nur ein kleiner Teil, das projizierte Dia des Schaukelstuhls, zu sehen war. Die Wand bei Josip Novosel wiederum präsentierte und rahmte das Kunstwerk an der Vorderseite, das von den BetrachterInnen wahrgenommen werden sollte, aber sie ließ gleichzeitig den Blick dahinter zu, auf das Materiallager, das den Prozess der Ausstellungen und die Herstellung der Ausstellungsreihe abbildete.

Diese Möglichkeit zu sehen, wie eine Ausstellung entsteht, welcher Arbeitsprozess dahinter steckt, wird im musealen Kontext so weit wie möglich unmerklich gemacht. Denn es widerspricht dem modernistischen Displayprinzip und der Ideologie des *White Cubes*, wonach das Kunstwerk allein im Raum anwesend sein muss – in einem "neutralisierten" Raum –, der keine Ablenkung bei der Betrachtung des Kunstobjekts zulässt und dadurch eine künstliche Erhöhung des Kunstwerks schafft.

In *Project and Assignments* wurden so die von den KünstlerInnen gewählten und benötigten oder kritisierten Konditionen des Ausstellens verhandelt. Das Display entwickelte das Potenzial, Orientierungsmomente für die BetrachterInnen herzustellen. Es machte den von den KünstlerInnen intendierten Fokus auf die Kunstwerke sichtbar, lenkte die Aufmerksamkeit bewusst auf die Installationen, die öffentlich gemacht werden sollten, und stellte gleichzeitig Relationen zum Produktionsprozess und zur Raumarchitektur her, also zur Art und Weise, wie die BetrachterInnen sich in diesem Raum bewegten und ihn erfassten. Gleichzeitig verwiesen die Displayelemente auf die Konditionen des Ausstellungsraums, was hinzugefügt werden musste, um die Kunstwerke präsentieren zu können und den Raum auch als Ausstellungsraum bzw. als institutionellen Rahmen für Kunstproduktion erkennen zu können.

5. Das Display im relationalen Raum

Für Barbara Kapusta und Stephan Lugbauer war das Zur-Verfügung-Stellen von Saprophyt für *Projects and Assignments* eine künstlerische Handlung, die Rahmenbedingungen für KünstlerInnen und Kunstproduktion herstellte. Dabei ging es nicht um die Frage der *Position* einzelner AgentInnen in dieser Struktur, sondern um die *Relationen*, die zwischen Raum, KünstlerInnen, KulturproduzentInnen, TheoretikerInnen, Objekten, Institution, Display und BetrachterInnen etabliert werden konnten. So sahen Barbara Kapusta und Stephan Lugbauer den von Celine Condorelli und Gavin Wade geprägten Begriff *Support Structure* als künstlerische Praxis. Diese führte dazu, die vieldiskutierten Hierarchien[5] in der Ausstellung als nebensächlich zu betrachten und einen Raum zu ermöglichen, in dem ein gleichzeitig stattfindender Austausch zwischen den AgentInnen vorherrschte, der die Ausstellung produziert.

"A structure of support is a reflexive, performative system – while the structural exists on the level of syntax and grammar, support works on the mode and the operational, both together beyond redemption or a charitable

endeavour in a process which, by preceding representation, and working behind appearance, opens-up complex possibilities for multiple, simultaneous authorships". (Celine Condorelli 2009: 29)

Als wesentlicher Teil der *Support Structure* ist das Display zu sehen, das, wie weiter oben beschrieben, den Raum strukturiert und vorgibt, wie wahrgenommen wird, wie Orientierung stattfindet und Bedingungen schafft, dass und wie präsentiert und öffentlich gemacht werden kann. Barbara Kapusta und Stephan Lugbauer stellten für das Display nicht nur das Material zur Verfügung, um die künstlerische Produktion zu tragen, sondern unterstützten das Zustandekommen von Situationen der Präsentation und des Austauschs zwischen Kunstobjekten und Betrachtung.

"Structures are not the shape of things, but the underlying principles behind how things appear, as if they resided behind a curtain. A structure displays." (Celine Condorelli 2009: 298)

Durch absichtlich flexible Strukturen ließen Kapusta und Lugbauer zu, dass in den Raum *Saprophyt* weitere materielle und soziale Strukturen eingebracht wurden, indem die eingeladenen KünstlerInnen das einfügten, was sie selbst für notwendig erachteten. Das sich ständig verändernde, wachsende und schlussendlich wiederholende Display zeichnete diese institutionelle Strukturen nach und machte so die Handlungsfelder der beteiligten AgentInnen sichtbar, die in der "Ausstellung als Praxis" vorkommen. In der "Ausstellung als Praxis" nämlich sind Handlungsfelder ständig in Bewegung und verschieben sich zueinander. In dieser Bewegung entstehen Überschneidungen und Überlappungen, kollaborative und kollektive sowie soziale Prozesse, die gleichzeitig stattfinden, wenn auch verschieden deutlich, und führen zu einer Verdichtung von Handlungsfeldern der AgentInnen, die an der Herstellung von Ausstellung beteiligt sind. Die "Ausstellung als Praxis" bedeutet also eine Produktion von sozialem Raum, der durch die Verdichtung der Handlungsfelder und die Beziehung zwischen AgentInnen, auch die Objektebene – u. a. das Display – miteinbezieht.

Das Display als reines Trägermaterial zu sehen, greift zu kurz. Eyal Weizman meint dazu, dass

"[...] a very precise presentation of a very precise object and the way it is mobilized in a situation is what can organise the entire sociopolitical relations and sociopolitical language in a particular situation. I am very much in tune with and very interested in the power of objects to articulate claims or to participate in a situation beyond being a passive thing without agency."
(Beatrice von Bismarck 2012: 89)

6. Conclusio

Es ist wichtig, das Display als einen Agenten mit Handlungspotential zu sehen, der Relationen auf einer räumlichen, inhaltlichen und soziopolitischen Ebene zwischen den anderen an der Ausstellung beteiligten AgentInnen herstellen kann. Das Display verfügt über das Potenzial neue Bedeutungen zuschreiben zu können, die Konventionen der Ausstellungspraxis sichtbar zu machen und in der expositorischen Handlung diese kritisch zu hinterfragen. Für die "Ausstellung als Praxis" bedeutet dies die Möglichkeit die Konditionen zu verhandeln, die notwendig sind für eine Kunstproduktion, die sich von einem reinen, statischen Präsentationscharakter und streng musealen, didaktischen Strategien ablösen. Diese Ablösung ermöglicht, dass Kunsträume zu Orten für Experiment, Forschung und vor allem für Austausch zwischen den an der Ausstellung beteiligten AgentInnen werden.

Anmerkungen

[1] "Ein Akteur oder Subjekt stellt "Dinge" aus, und dadurch wird eine Subjekt/Objekt Dichotomie geschaffen. Diese Dichotomie ermöglicht es dem Subjekt, eine Aussage über das Objekt zu machen. Das Objekt ist da, um die Aussage zu erhärten. [...] Wie in allen Diskursen [...] verhält es sich auch bei Expositionen so, daß eine ‚erste Person‘ (der Ausstellende oder der Kurator) einer "zweiten Person" (dem Besucher) etwas über die ‚dritte Person‘ sagt, nämlich über das ausgestellte Objekt, das nicht am

Gespräch beteiligt ist. Aber anders als bei vielen sonstigen konstativen Sprechakten ist das Objekt hier zwar stumm, aber immerhin gegenwärtig." (Mieke Bal 2006: S. 36).

[2] "I would suggest placing the Performance at a small table somewhere in the ‚middle‘ with a microphone and some small speakers placed around somewhere in the space. I thought I already mentioned that the Performers can change when they get tired. But there should be only one at a time. Use as many as you need to fill the time. Attached is a script for an old Performance, MEANWHILE; 1977. One word every 20 seconds, continuous until the end of the exhibit." Robert Barry

[3] "Assignment 5: How can plants be used in art. Problem becomes how can we really get people to look freshly at plants as if they've never noticed them before. A few possibilities: 1. Arrange them alphabetically like books on a shelf; 2. Plant them like popsicle trees (as in child art) perpendicular to line of hill; 3. Include object among plants that is camouflaged. 4. Color a palmtree pink; 5. Photo found growing arrangements 6. Or a movie on how to plant a plant." John Baldessari, Assignments, Cal-Arts – California Institute of the Arts 1970. Das Assignment von John Baldessari wurde noch einmal von Andrew Berardini in Absprache mit dem Künstler für Projects and Assignments, Saprophyt Wien, aufgegriffen.

[4] Der White Cube wurde zu einer Idealvorstellung eines Raums zur Präsentation von Kunst, die Brian O' Doherty in seinen Essays und der Analyse *Inside the White Cube – The Ideology of the Gallery Space* bereits 1976 hinterfragte.

[5] Gerade in den 1990er-Jahren wurde der Konflikt der auktorialen Position der/s KuratorsIn besonders stark diskutiert. Kritisiert wurde vor allem, dass in der aufkommenden Tendenz der Starkuratoren die Ausstellung als Kunstwerk kommuniziert wurde, die die/der KuratorIn als AutorIn geschaffen hatte und KünstlerInnen und deren Kunstwerke dabei als reine Illustration der kuratorischen Ausstellungskonzepte dienten. Beatrice von Bismarck weist in ihrem Text *The Exhibition as Collective* darauf hin, dass diese polarisierende Debatte vom eigentlichen Potenzial

der Ausstellung ablenkt: "Exhibitions have evolved from a tool, medium, and pedagogical form employed to make art and culture public to become autonomous works of their own.[...] This shift is the essential foundation in the controversies between artists and curators concerning claims to subjectivization, the power to create meaning, and the social privileges of authorship but also the creative aspects of creating exhibitions. The intensity of this debate, especially over the last ten years threatens to overshadow the discussion of exhibitions and their qualities, functions, and potential. Emotionalized professional alliances and naturalized attributions of tasks, roles, and positions result from such suppression and ultimately block of the prospect of the social significance of exhibitions." (Beatrice von Bismarck 2012: 290)

Literatur

Ault, Julie/Beck, Martin (2003): *Critical Condition. Ausgewählte Texte im Dialog*, Essen: Kokerei Zollverein, Zeitgenössische Kunst und Kritik.

Bal, Mieke (2002): *Kulturanalyse*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Bismarck, Beatrice von et al. (Hg.) (2012): *Cultures of the Curatoria*, Frankfurt/M./Berlin: Sternberg Press.

Bourdieu, Pierre (1993): *Sozialer Sinn*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1998): *Praktische Vernunft: Zur Theorie des Handelns*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Condorelli, Celine/Wade, Gavin (2009): *Support Structures*, Berlin: Sternberg Press.

Kapusta, Barbara/Lugbauer, Stephan (2010/2011): *Projects by Assignments*, Wien: Schlebrügge.

Kathrein, Miriam (2011): Was nicht mehr ist, bleibt. *Texte zur Kunst: Artistic Research*, Nr. 82, März 2011, 213.

Latour, Bruno (2007): *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Levy, Aaron/Menking, William (2012): Four Conversations In The Architecture of Discourse, London: Architectural Association.

Richter, Dorothee (et al.) (2008) Revisionen des Display. Ausstellungsszenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum, Zürich: JRP | Ringier Kunstverlag AG.

Saprophyt. Raum zur Realisierung künstlerischer Projekte und Interventionen, online unter: <http://www.saprophyt.net/> (letzter Zugriff: 19.03.2014).