

POST SCRIPTUM: (DON'T ASK)
HOW YOU CAN MAKE SENSE
OF THE COLLECTION...

Die Ausstellung als Parergon im «Denkraum» einer Sammlung
Oder wenn Werke und Texte einander begegnen

Sabine Folie

*Nichts ist sichtbar
ohne ein transparentes Medium.*

Nicolas Poussin,
Lettres et propos sur l'art

«Do not ask how you can make sense of the collection, ask how the collection is making sense of you.» Der Slogan aus Helmut Draxlers Ausstellung *The Content of Form* verweist – «formal» zunächst – in einer relativ unattraktiven Ecke des Ausstellungsraumes eine Ausstellungsansicht von Ree Mortons Werk *Sister Perpetua's Lie* (1973, Abb. S. 196 und 467) rahmend, auf das normalerweise nicht Einsehbare, Verborgene. Der Slogan ist dort, wo der absichtlich schlecht kaschierte Lastenlift bereits einen Hinweis auf ein Backstage gibt: den Tiefspeicher der Sammlung – und er ist dort, wo auf einer Lore aus demselben Tiefspeicher Aufnahmen einer Webcam zu sehen sind, die den schlummernden, wartenden Speicher der Sammlung zeigen – still, statisch, alles in Kisten verschlossen – im Tiefschlaf befindliche oder zumindest nicht kommunizierende Objekte. Auf dem Monitor daneben eine Arbeit, die die Baustelle beschreibt, die jetzt die Ausstellungsräume und der Speicher einnehmen. Ree Mortons Werk *Sister Perpetuas' Lie* von 1973, eines der drei Hauptwerke der Künstlerin, hat im Übrigen im Gegensatz zu vielen anderen in Draxlers Ausstellung nur auf Fototapete reproduzierten Werken im Zuge einer umfangreichen Retrospektive 2009 Eingang in die Sammlung gefunden. Im Hintergrund dieser eben beschriebenen Konstellation prangt hoch oben als Menetekel an der Wand Andrea Frasers Namenszug in großen Lettern, gegenüber, in einem eigenen Raum, rar in dieser Ausstellung, hat Lothar Baumgarten mit *Unsettled Objects* (1968/69, Abb. S. 260 und 466) sein eigenes Museum. Alles in allem ein bedeutsames, vielfach verweisendes Setting mit allenthalben gewitzten Untertönen. *Sister Perpetua's Lie* ist eine hochgradig zeichenhafte Bühne für – neben Mallarmés *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897, Abb. S. 483) wohl eines der folgen- und einflussreichsten Sprachwerke der Moderne: Raymond Roussels *Impressions d'Afrique* (1910). Dort werden auch allerlei Dinge gesammelt und angesprochen, Szenarien entwickelt, deren Sinn aber völlig

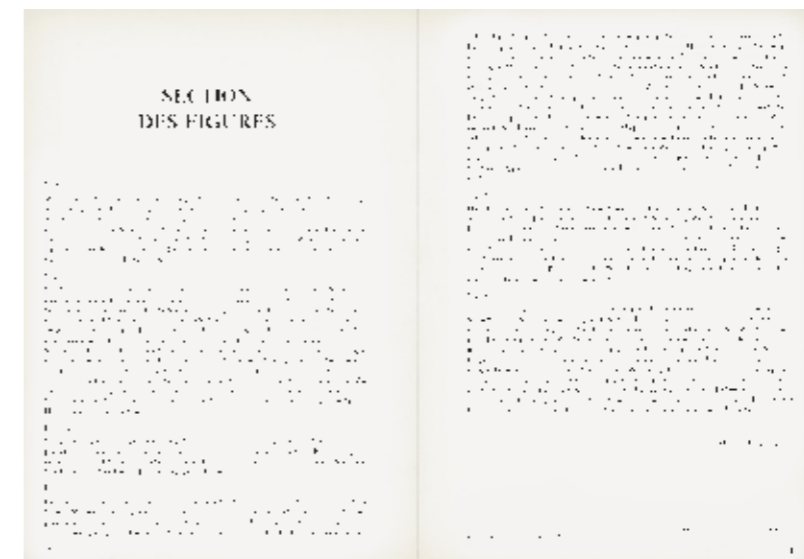


Lothar Baumgarten
Unsettled Objects, 1968/69
 Installation, Lichtbildprojektion, 81 Kleinbild-
 diapositive, 35mm, Farbe (1 Schwarzdiapositiv),
 nummeriert | Installation, slide projection,
 81 slides, 35mm, color (1 black slide), numbered
 GF0030951.00.0-2008
 Ausstellungsansicht | Exhibition view
*Un Coup de dés. Bild gewordene Schrift. Ein ABC
 der nachdenklichen Sprache | Un Coup de dés.
 Writing Turned Image. An Alphabet of Pensive
 Language*, 2008



Ree Morton
Sister Perpetua's Lie, 1973
 1 Zeichnung, Buntstift auf Papier; 12 Zeichnungen,
 Tusche, Bleistift und Wasserfarbe auf Papier;
 1 Malerei, Acryl auf Leinwand; 1 Malerei, Acrylfarbe,
 Kreide auf Papier; Kreidezeichnung am Boden;
 1 Holzbrett, 2 Lederbänder, 4 Baumstümpfe, teilweise
 mit Acrylfarbe überarbeitet; Holzteile in verschiedenen
 Längen, mit Acrylfarbe übermalt, ca. 800 × 300 cm |
 1 drawing, colored pencil on paper; 12 drawings,
 pencil, India ink and watercolor on paper; 1 painting,
 acrylic paint on canvas; 1 painting, acrylic paint, chalk
 on paper; chalk drawing on the floor; wooden board,
 two leather tapes, four stumps: partially overworked
 with acrylic paint; wooden slats in different lengths,
 acrylic paint, painted over, approx. 800 × 300 cm
 GF0030947.00.0-2008
 Ausstellungsansicht | Exhibition view
*Ree Morton. The Deities Must be Made to Laugh.
 Werke | Works 1971–1977, 2008–09*

verschleiert, rätselhaft bleibt. In der Diktion von Stéphane Mallarmé könnte man von einem «beredten Verschwinden des Dichters, der die Initiative den Wörtern überlässt»¹, sprechen. Lothar Baumgartens Arbeit hingegen ist ein Schlüsselwerk in der Diskussion der 1960er Jahre um die «Ordnung der Dinge», die vor der Aufklärung etwa im 17. Jahrhundert einsetzt und unser gesamtes rationales Weltbild mit seinen Klassifizierungssystemen und deren Ein- und Ausschlussmechanismen dominiert.² Die Arbeit über die Schausammlungen und das Depot des Pitt Rivers Museum in Oxford, die erste und wohl eine der größten ethnographischen Sammlungen der Welt, ist nicht nur ein Spiegel jener Objekte und jener verschlossenen Welt, die sich die westliche Welt scheinbar angeeignet, jedenfalls materiell einverleibt hat, um sie einem eigenen Interpretationssystem zu unterwerfen, sondern sie zeigt auch anhand der textuellen Einschlüsse, wie diese Einverleibung über sprachliche Dominanz und Benennung vor sich geht. So wie die Geschichte der «Anderen» kategorisiert und benannt wird, verwendet Baumgarten Begriffe, die den kritischen Ansatz der Arbeit nachdrücklich verdeutlichen, indem sie den instrumentellen und verdinglichenden Umgang dieses Aneignungsprozesses hervorheben: «displayed, imagined, classified, bewildered, reinvented, generalized, celebrated, lost, protected ...»³ Darüber hinaus passen diese Begriffe natürlich überaus gut in den Diskurs der Slogans, der Imperative, die Draxlers Ausstellung durchziehen und in sich verschiedene Etappen der Selbstreflexion innerhalb der Ideengeschichte und von Historisierungsprozessen generell markieren. Baumgartens Arbeit ist nicht nur grundsätzlich eine parallele und frühe Antwort oder Referenz auf Michel Foucaults Überlegungen in *Die Ordnung der Dinge*, sondern sie setzt sich auch mit anderen Arbeiten in Bezug: zu Marcel Broodthaers' fiktivem Museum *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968–72), das zusammen mit dem Komplex von Mallarmés Antwort auf die «Krise der Dichtung»⁴ den Ausgangspunkt der Argumentation meiner ersten Ausstellung *Un Coup de Dés. Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache*⁵ an der Generali Foundation darstellte. (Baumgartens Arbeit wie auch viele Werke von Marcel Broodthaers haben aus einer Vielzahl von Überlegungen heraus im Zuge dieser Ausstellung ebenfalls Eingang in die Sammlung gefunden.) Andrea Frasers Namenszug schließlich reicht in *The Content of Form* als «Logo» einer selbstreferenziellen Institutionskritik, die ohne «Objekte» auskommt, u.a. als Hinweis auf den oft zitierten *Bericht* (1995), mit dem Fraser die Institution im Rahmen ihrer «services»⁶, im vorliegenden Fall die Generali Foundation, in ihren Verflechtungen mit dem Dienstleistungsunternehmen eines Versicherungskonzerns, dem sie zugeordnet ist, unter die Lupe nahm. Dieses Projekt war im Übrigen ein kuratorisches Statement der damaligen Direktorin Sabine Breitwieser zur Eröffnung des neuen Hauses in der Wiedner Hauptstraße (1995), genauso wie *Un Coup de Dés. Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache* ein Statement meinerseits anlässlich des Auftakts in dieser Institution 2008 war – ein Statement zur Sammlung, zu einer bestimmten Art und Weise des Ausstellung-Machens, zu einer aktuellen und prospektiven Form, eine Institution mit Geschichte weiterzuführen.⁷ Beide Statements entstanden in einer bestimmten historischen Situation und sind aus dieser heraus motiviert und zu verstehen: Breitwiesers Statement war zum einen eine Form, gegenüber dem Konzern – der diese Institution soeben mit einem



Marcel Broodthaers
Museum. Museum. Der Adler vom Oligozän bis heute, 1972
Ausstellungskatalog, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 16. Mai – 9. Juli 1972, 2 Bände, je 64 Seiten, je 21 × 14,5 cm, vom Künstler gestaltet; Bd. II |

Exhibition catalogue, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, May 16–July 9, 1972, 2 volumes, 64 pages each, 21 × 14.5 cm, designed by the artist, vol. II
INV116710 (Band | vol. I)
INV116709 (Band | vol. II)

neuen Forum, einem vergleichsweise großzügigen Komplex aus Ausstellungsraum, Studierzimmer, Tiefspeicher und Büros ausgestattet hatte – eine Autonomie als Kunstinstitution zu behaupten und sich gegen eventuell ausschließliche Dienstleistungsansprüche (Ausstattung der Büros, Kunstvermittlung für Mitarbeiter_innen, Events – Dienstleistungen, die nach wie vor bestehen) abzugrenzen und sich zum anderen in einen avantgardistischen, sprich postkonzeptuell-institutionskritischen Kunstdiskurs einzuklinken, mehr als dies vorher in einem kleinen Kunstraum in einem Generali-Bürogebäude (1988–94) der Fall gewesen war. Meine Intervention fünfzehn Jahre später bestand darin – basierend auf dem Bewusstsein einer hochgradig anerkannten Institution gerade in dem Bereich des kritischen Diskurses und einer ebenso anerkannten Sammlung – mit einem Statement zu reagieren, das zum einen auf das Vorgefundene eingehen würde, zum anderen einen Befund erstellen würde, was noch gesagt zu werden hat oder werden kann, und welche allenfalls «andere» Geschichte zu erzählen wäre.

Metakritische Medien oder die Meta-Ausstellung⁸

Aber vorerst retour: Der weiter oben skizzierte Parcours stellt nur einen kleinen Ausschnitt aus einem Theater komplexer Fragestellungen dar, die sich über die Werke artikulieren und im Display von *The Content of Form* entwickelt wurden⁹, weshalb ich auch immer wieder beispielhaft auf diese Ausstellung als eine unter mehreren möglichen zurückkomme. Draxler greift auf metakritische Medien im Konzipieren seiner Ausstellung zurück, die hier deshalb von Interesse sind, weil sie nicht nur die Metakritik dieser und von Arbeiten generell verdeutlichen, sondern metakritische, das heißt selbstbezügliche Verfahrensweisen und Methoden widerspiegeln, wie sie seit Jahren nicht nur in den Ausstellungsdiskursen der Institution zum Tragen kommen¹⁰, sondern auch in der Abwägung der Neuzugänge der Sammlung. Sammeln und Ausstellen macht nichts anderes als kontextualisierendes «Zeigen», Verweisen, «Konversieren»¹¹, wenn man so will, sich selbst reflektieren – das, was die Theorie der Repräsentation macht, die auch immer eine Kritik der Repräsentation ist, nämlich das Verweisen innerhalb des Werkes (Bildes) darauf, wie es gemacht ist, welchen Bedingungen es unterliegt¹². Dieses Verweisen denkt Rezeption mit, und also Ausgestellt-Werden, wie Louis Marin festhält: «Von Zeichen der Rezeption zu sprechen (das Zeichen zugleich als Signifikationsprozess und als Ergebnis dieses Prozesses zu begreifen) heißt demnach, von den Zeichen und Markierungen zu sprechen, die die Rezeption bildlicher Repräsentation in dieser selbst hinterlässt [...] Mit den Zeichen der Rezeption bildlicher Repräsentation meine ich hier die Struktur der «Betrachter-Leser-Interpret_innen», die jeder bildlichen Repräsentation als eines ihrer Grundelemente eingeschrieben ist. Wenn das – zumindest üblicherweise – der Fall ist, können wir sagen, dass diese Zeichen der Rezeption oder die Struktur der Rezeption – eines der Merkmale der Reflexivitäts- oder Opazitätsdimension der Repräsentation sind, eines der Merkmale, durch welches die Repräsentation *sich selbst als etwas präsentiert*, das etwas repräsentiert. Wenn aber die Präsentation der Repräsentation, ihre Reflexivität, ganz allgemein eine der fundamentalen Dimensionen der Repräsentation

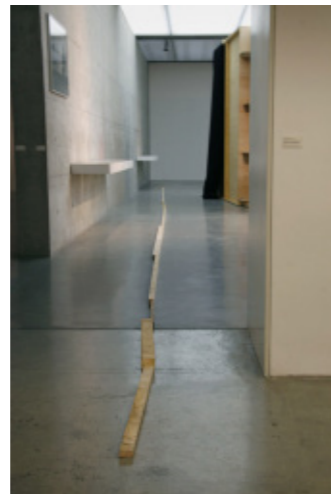
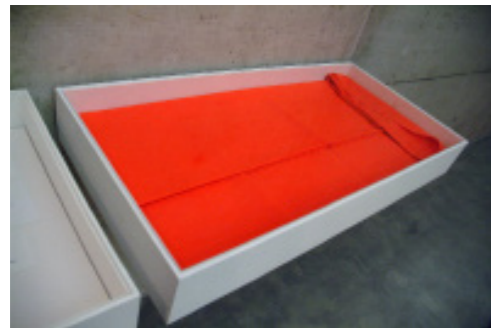
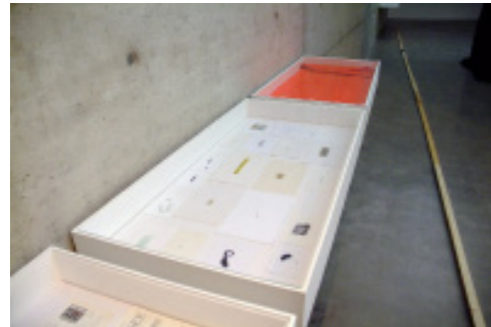
darstellt, müssen wir die Zeichen und Markierungen dieser Präsentation und ihre spezifischen Operationen präziser definieren.»¹³

Eine dieser «spezifischen Operationen», Verfahren, Figuren, die eingeführt werden, ist der Rahmen (oder eben auch die bewusst gewählte Rahmenlosigkeit) als die Struktur, die das Bild (Innen) von der Realität (Außen) oder dem Ausstellungsraum trennt, und die darauf verweist, dass die Aufmerksamkeit der Betrachtenden dem Innen, dem «Bild» gelten soll, aber dabei immer schon gleichzeitig die Differenz zwischen der Realität außerhalb als dem quasi Natürlichen gegenüber dem Künstlichen erscheinen lässt. Der Rahmen dient in diesem Fall als *Parergon* (Beiwerk)¹⁴ im/am Bild, das die Differenz zwischen der «Natur» außerhalb und der Kunst innerhalb des Rahmens ausweist. Es ist der Rand, die Schnittstelle. Rahmen sind «Übergangsräume oder Anschlussstellen zwischen Illusion und Reflektivität»¹⁵, zwischen Illusion und Wirklichkeit, wenn das Gemälde das Wirkliche vorlädt, sich selbst zitiert, in dem es sich auf sich selbst zurückwendet.»¹⁶

Man mag sich fragen, weshalb im vorliegenden Text das *Parergon* als Begriff und die Ausstellung von Helmut Draxler in der Weise hervorgehoben werden. Die Ausstellung von Helmut Draxler ist die rezenteste Ausstellung in der Generali Foundation, die als Sammlungsausstellung zum Jubiläum diesen Präsentationsrahmen und seine Implikationen zweifellos paradigmatisch exemplifiziert. Das *Parergon* hat als scheinbar marginales Beiwerk mit wichtiger Verweisfunktion eine lange Tradition, die bis in die Malerei des Mittelalters zurückgeht, aber was hier besonders interessiert, ist, wie oben erwähnt, erstens, in welcher Weise das *Parergon* als verweisende Schnittstelle, als selbst Beiwerk Seiendes Bedingung der Möglichkeit für die Wahrnehmung der Differenz darstellt zwischen Innen und Außen, zwischen Illusion und Realität und also zwischen Dargestelltem/Repräsentiertem und den Bedingungen dieser Repräsentation, das heißt, dem impliziten kritischen Moment. Und wie es zweitens in seiner metakritischen Funktion als performatives Medium das Kunstwerk «vorführt», aber auch zeigt, «wie» es ausgestellt wird, was also «ausstellen» heißt.

Draxler unterscheidet in seiner Präsentation nun gerahmte Kunstwerke von solchen, die – über die Reproduktion einer (per definitionem kontextuellen) Ausstellungsansicht – rahmenlos repräsentiert sind. In beiden Fällen erfüllt das *Parergon* seine Funktion, selbst durch seinen expliziten Mangel, sein Abwesendes. In der Montage dieser horizontal (Rezeption, «Konversation»), vertikal (Theorie, «Repräsentation») und in die Tiefe (Geschichte, «Genealogie») verweisenden, also diagrammatisch angelegten Präsentation inklusive der performativen Inszenierung von bedeutungsvollen Requisiten, die wiederum *parergonal*, wie Beiwerk, im Raum verstreut sind, kommentieren sich nicht nur die Werke gegenseitig, sondern viele der Bedingungen, die mit Ausstellen, Sammeln, Kuratieren zu tun haben. In diesem Theater des Präsentierens ist so Differenzierung von Original, Kopie, Reproduktion, Kommentar, Kontext, Wandfarbe, Vergangenheit, Gegenwart, Historisierung usw. möglich. Es stellt gewissermaßen via *mise-en-abyme* ein mehrfaches Verweissystem zur Verfügung.

Zur Verdeutlichung noch ein Beispiel: Joëlle Tuerlinckx hat in die Ausstellung *Un Coup de Dés* (wenn man so will in das «Bild» der Ausstellung als Gesamtes) gewissermaßen *parergonal* (beiläufig) an vielen Stellen interveniert und mit diesen Interventionen nicht

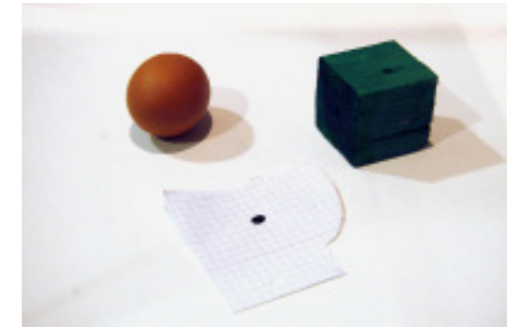


Joëlle Tuerlinckx

Vitrine-Titres 'Un coup de Dés', 2008
15 Auszüge von | 15 extrés de Fiches-Titre,
(1990–2008); Papier, Karton, Magazine,
diverse Materialien | papier, carton, journaux,
technique mixte

Magic vitrine dimensions variables, 1994–2008
Vitrine, tissu | Vitrine, Stoff, Dimensionen,
Präsentation variabel | dimensions, présentation
variable; *un ensemble autour de «a A aaWall MUR
Mauer SOL solBODEN tafel TISCH Table Vitre-
vitrinen, Vert green object Objekt rot bBlanc weiß
With Weißthe blblau o ΘΘobjekte»* ausstellungsmaterial
für «Un coup de dés», 2008

Grand Objekt 'a-O' noir, 1997–2008
Dimensionen, Präsentation variabel | Dimensions,
présentation variable; *un ensemble autour de
«a A aaWall MUR Mauer SOL solBODEN tafel
TISCH Table Vitrevitrinen, Vert green object Objekt
rot bBlanc weiß With Weißthe blblau o ΘΘobjekte»*
ausstellungsmaterial für «Un coup de dés», 2008



later – série bleue, 1996–2008

81 Diapositive, Projektor, Timer, Filz | 81 dia-
positives, projecteur, minuterie, feutre; Dimensionen,
Präsentation variabel | dimensions, durée de
projection variable; *un ensemble autour de «a A aaWall
MUR Mauer SOL solBODEN tafel TISCH Table
Vitrevitrimen, Vert green object Objekt rot
bBlanc weiß With Weißthe blblau o ΘΘobjekte»*
ausstellungsmaterial für «Un coup de dés», 2008

PAGE, 1997–2008

Ungeheftete Seite für den Ausstellungskatalog |
Page flottante pour publication; Auflage von 3000
in den Maßen des Kataloges «Un coup de dés» | 3000
exemplaires aux dimensions de la publication «Un
coup de dés»; Papier, Offsetdruck | papier,
impression offset; Dimensionen, Präsentation varia-
bel | dimensions, présentation variable; *un ensemble
autour de «a A aaWall MUR Mauer SOL solBODEN
tafel TISCH Table Vitrevitrinen, Vert green object Objekt
rot bBlanc weiß With Weißthe blblau o ΘΘobjekte»*
ausstellungsmaterial für «Un coup de dés», 2008

3 Dés j.t. – figure du 18.07.2008

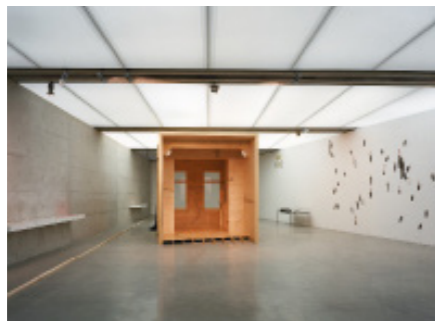
Replik von | Réplique de 3 Dés j.t. – figure du
12.11.1994; Ei, Papierstück, Farbpigment, Latex
und Wasserfarben | oeuf, morceau de papier,
bois trouvé sur place, pigment latex et gouache

Diapositives d'Exposition, 1994

48 Diapositive, 35mm, schwarz-weiß und
Farbe, Plastikbox für Dias, diverse Materialien |
48 diapositive, 35mm, noir et blanc, couleur,
pochette de rangement et présentation en plas-
tique, technique mixte; Dimensionen, Präsen-
tation variabel | dimensions, présentation variable;
*un ensemble autour de «a A aaWall MUR Mauer
SOL solBODEN tafel TISCH Table Vitrevitrinen,
Vert green object Objekt rot bBlanc weiß With
Weißthe blblau o ΘΘobjekte»* ausstellungsmaterial
für «Un coup de dés», 2008
GF0030960.00.0-2008

nur andere Werke in der Ausstellung kommentiert, sondern das Thema der Ausstellung exemplifiziert: den nicht-instrumentellen Umgang mit Sprache, das Verhältnis von Ding und Sprache (Identität oder Nicht-Identität), also der Repräsentation, die Subversivität der Poetik seit der Moderne (Mallarmé), die Bedingungen des institutionellen Raumes und was sich in den Zwischenräumen von Werken auftut, die in impliziter oder expliziter Weise miteinander in Verbindung stehen. Durch die ganze Ausstellung zieht sich die Kluft zwischen Sprache, Begriff, also Repräsentierendem und der Wirklichkeit durch, und in dieser tut sich ein idealerweise entideologierter, also poetischer Raum auf.

Ein weiteres Beispiel – und damit kehren wir zu Poussins Zitat *Nichts ist sichtbar ohne ein transparentes Medium*¹⁷ an den Anfang zurück – ist die Ausstellung *unExhibit*,¹⁸ in der die These aufgestellt wurde, die jener Poussins vergleichbar wäre: das Weiß oder der leere Raum, der das (im Bild) Repräsentierte erst im dialektischen Verweis zum Vorschein bringt und andererseits sagt, dass das Repräsentierte «gemacht» ist.¹⁹ Das Diaphane, Durchscheinende ist ein Mittel, um Sichtbarkeit zu ermöglichen. Das Diaphane, Transparente meint hier das Medium (die «Bildoberfläche»), das im Vollzug verschwindet und damit das Fenster (Rahmen) zur Wirklichkeit, zur Illusion öffnet. Dabei wird es nicht zum Simulacrum, zum Trompe l'Œil, das ob des mimetischen Effekts nur vorübergehend verblüfft, sondern es zeigt sich gleich als Vermitteltes und damit auch als sein Pendant, die Opazität, welche im Prinzip die Funktion einer Kritik der Repräsentation übernimmt und die Grundlage für eine Theorie der Repräsentation anbietet. In den Worten Louis Marins, «Opazität, dem Sinn nach im Plural, würde all das bezeichnen, was in der Kunst des Sichtbaren jenseits oder diesseits der Repräsentation im Spiel ist, oder vielmehr das, was sie in der Repräsentation in Richtung auf ihr Diesseits oder Jenseits öffnet: Opazität würde, kurz gesagt, in der Repräsentation all das bezeichnen, was deren Transparenz den Dingen, der Welt und ebenso dem Sein, das die Repräsentation für den Blick re-präsentiert und den expliziten und willentlichen Intentionen ihres Subjekts verweigert.»²⁰ Das heißt, damit der Mimetisierungseffekt nicht aufgeht und, so Marin, das Funktionieren der modernen Repräsentation – sei sie linguistisch oder visuell – erforscht werden kann, wurde eines der seiner Meinung nach operativsten Modelle gefunden, die je geschaffen wurden, das seinerseits die Berücksichtigung der doppelten Dimension ihres Dispositivs verlange: «... hier die <transitive> Dimension

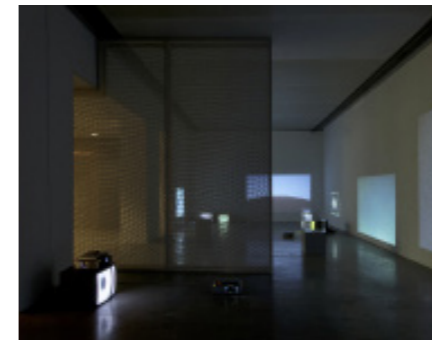


Un Coup de Dés. Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache | Un Coup de Dés. Writing Turned Image. An Alphabet of Pensive Language, 2008
Ausstellungsansicht | Exhibition view, von vorne nach hinten | from front to back: Ulrike Grossarth, *Salle des Pères*, 2005; Joëlle Tuerlinckx, *Grand Objekt «a-O» noir*, 1997–2008; un ensemble autour de «a A aaWall MUR Mauer SOL solBODEN tafel TISch Table Vitre vitrines, Vert green object Objekt rot bBlanc weiß With Weißthe blblau o OOobjekte» ausstellungsmaterial für «Un coup de dés», 2008, Lothar Baumgarten, *Section 125-25 64-58 – Hommage à M.B.*, 1972–74

oder Transparenz des Äußerungsinhalts, d.h. jede Repräsentation *repräsentiert* etwas; dort die <reflexive> Dimension der Äußerungs-Opazität, d.h. jede Repräsentation *präsentiert sich* als etwas repräsentierend.»²¹

Opazität und Opazitätseffekte traten in *unExhibit* als Methode auf, Sichtbarkeit über Unsichtbarmachung (Ann Veronica Janssens medialer Raum), Entzug (Willem Oorebeeks *BLACKOUTS*, Abb. S. 476), Verlangsamung, Verschleierung (Heimo Zobernigs ephemere Wand), Minimierung (Janssens Video zu Oscar Niemeyer) oder die Undurchdringlichkeit von Überevidenz (Mathias Polednas/Karthik Pandians *1991*, Abb. S. 477) zu generieren, und damit bewusste und also reflektierte Wahrnehmung, kognitive und affektive Erfahrung zu evozieren, eine, wie sich herausstellte, mehr als brisante Fragestellung. *Parergonal*, opak, hinweisend ist hier die ganze Ausstellung: Die Werke in ihr werden sich selbst zum Beiwerk, Ornament, Überschuss, eben genau in dem Zum-Werk-Machen des Marginalen, *Parergonalen*, Rahmenhaften. Das Werk verschwindet hinter dem Beiwerkhaften nahezu oder anders gesagt: konstituiert sich gerade eben darüber.

Ausstellungen wie *Un Coup de Dés* oder *unExhibit* unter «Residuen modernologischer Kunstbetrachtungsweisen» oder «(institutions)-historische Display- und Formatfragen» zu subsummieren, mag daher möglicherweise etwas verkürzt erscheinen.²² Sie argumentieren vielmehr genuin institutionskritisch, wenn auch nicht auf die eigene oder gegenständliche Institution bezogen, da diese immer mit eingeschlossen ist, sondern sie zerlegen oder subtra-



unExhibit, 2011
Ausstellungsansicht | Exhibition view, von vorne nach hinten | from front to back: Ann Veronica Janssens, *sans soleil*, 2008–11, *sweet blue*, 2010; Heimo Zobernig, *Ohne Titel*, 2011



Willem Oorebeek
Mary Kelly BLACKOUTS, 2002
Druck auf Dibond (Aluminiumverbundplatten),
3-teilig, je 87 × 62 cm | Lithograph on Dibond
(aluminum composite board), 3 parts,
87 × 62 cm each
GF0031149.00.0-2010



Mathias Poledna/Karthik Pandian
1991, 2010
Installation, Lichtbildprojektion, 24 Kleinbild-
diapositive, 35mm, 2 frei stehende Wände,
je 430 × 430 × 60 cm, Dimension der Projektion:
360 × 240 cm | Installation, slide projection
24 slides, 35mm, 2 freestanding walls,
430 × 430 × 60 cm each, dimensions of projection:
360 × 240 cm
GF0031201.00.0-2011
Ausstellungsansicht | Exhibition view
unExhibit, 2011

hieren den institutionellen Raum förmlich (siehe Tuerlinckx oben) oder feiern den Entzug²³, der freilich nicht dem asketischen Touch einer «Ästhetik der Administration» folgt, sondern einerseits den Kritikalitätsaspekt von Zurücknahme²⁴ herausarbeitet und andererseits das imaginative Begehren, das geweckt wird, obwohl es sich als widerständig gegenüber einer warenförmigen Vereinnahmung erweist. Es ging in *unExhibit* auch um «(institutions)-historische Display- und Formatfragen», aber nur als Argument für die Schlüsselbegriffe der Ausstellung, deren formale Konsequenz sich im Display auswirkt: Zurücknahme/Passivität/Entzug als Pendant zum oben erwähnten Begriff der Opazität, der Bedingung der Möglichkeit für eine Repräsentationskritik darstellt.

Welchem Kanon entgegen?

Aber kehren wir nach diesem Exkurs ganz an den Anfang zurück, zum «Content» (of Form) von Helmut Draxlers Slogan: Im negativen Imperativ des ersten Teils davon ist das Projekt einer sinnstiftenden Tätigkeit des Sammelns in Abrede gestellt: «Frage nicht danach, wie du einer Sammlung (Sinn abgewinnen oder besser:) Bedeutung verleihen kannst», denn, so lautet der zweite Teil des Slogans, der dem ersten eigentlich vorausgeht und zugrunde liegt: «Ask how the collection is making sense of you». Das heißt, diese Sammlung gibt Sinn vor durch ihre Präsenz und bestimmt dadurch schon Lektüren, sie kommuniziert (allerdings erst wirklich in ihrem Auftritt in einer Ausstellung mit dem entsprechenden Pendant, den Betrachtenden), sie verändert sich. Wie genau verändert sich eine Sammlung in ihrer Akkumulation und Zusammenschau, in ihrem Zusammenwirken? Welcher Zuwächse bedarf sie, welche Werke ruft sie an, um Bedeutungszusammenhänge zu generieren, die nicht zuletzt die Funktion einer Sammlung darstellen? Nämlich zu zeigen, wie Geschichte und Gegenwart ineinander wirken, welcher Erkenntnisgewinn aus diesem Zusammenwirken vermittelt werden kann, und was sie unter Umständen ausschließt.

How can you make sense of the collection? Wie sammeln also, und wie wirkt diese Sammlung zurück auf jede Form von Sammeltätigkeit? Das Sammeln, das wird umgehend klar, wenn man die Investitur dazu erhält, ist besonders im gegenständlichen Falle nicht abzulösen von der Ausstellungstätigkeit und der damit verbundenen Diskursivierung aller möglichen Fragestellungen, die die Kunst seit Bestehen der Institution bewegen. Nicht nur, dass Werke aus Ausstellungen in die Sammlung aufgenommen werden, das heißt manche von ihnen ausgestellt werden, um sie dann in die Sammlung «einzuordnen», wichtiger noch ist, dass das Prinzip des Sammelns jenes des Ausstellens impliziert, insofern als die Überlegung zur Aufnahme eines Werkes immer den Kontext zu den anderen, bereits in der Sammlung sich befindenden Werken einfordert, das heißt, eine «Konversation» oder auch einen regelrechten Disput. Damit wird deutlich, dass die Sammlung allein nicht den unverwechselbaren Kern der Generali Foundation ausmacht, das wäre schon allein deshalb nicht möglich, weil aufgrund des eher bescheidenen Budgets und des sich aufheizenden Marktes längst nicht alles angekauft werden kann, was man sich zur Bekräftigung des «Kanons» wünschen würde. Eine wesentliche Agenda war neben den Publikationen, den Veranstaltungen,

gen, dem Archiv vor allem immer auch die Ausstellungstätigkeit und das Diskurspotenzial, das sich daraus entwickelt.

Besonders im Zuge der Institutions- und Post-Institutionskritik hat sich das «curatorial system»²⁵ ja zu einem regelrechten *curatorial turn* ausgewachsen. In diesem Rahmen erlangt gerade das Sammeln, das letztlich ebenfalls eine Form des Kuratierens ist und sich auch daraus ableitet, eine neue Bedeutung – die Aufgabe einer sammelnden Institution ist es auch, gerade disparate Werke sinnstiftend im übergeordneten Zusammenhang der Präsentation zu zeigen – eine «Ordnung der Dinge» zu generieren, und was besonders die Generali Foundation betrifft, alternative Diskurse, Leseweisen anzubieten, die auf eine selbstreflexive Kritikalität rekurren.

In einer zugegebenermaßen schnellen Analyse der Sammlung erkennen die meisten Autor_innen der hier versammelten Texte einen gewissen autoritativen Zug der Sammlung, die wichtige Gewährsleute dessen, was konzeptuelle Kunst genannt wird, vereint. Gleichzeitig wird aber zu Recht die Heterogenität der Sammlung angemerkt, was sie wiederum differenziert macht, ohne dass sie beliebig wäre. Wie jede Sammlung ist auch diese gewissen Schwankungen unterlegen, die mit der Struktur der Leitung, des Beirats, der internen und externen Berater_innen, (Gast)kurator_innen, Künstler_innen und Theoretiker_innen des Umfelds, dem Kunstmarkt, kurz, den vielen zusammenwirkenden Kräften, zu tun haben, die auf Entscheidungsfindungen Einfluss nehmen. War in den ersten Jahren das Hauptaugenmerk auf eine österreichische Szene gelegt – so wurde eine wichtige und beispiellose Sammlung früher Medienkunst in Österreich aufgebaut, Werke wurden restauriert etc. – und besonders die Bereiche und Überlappungen von Skulptur, Architektur und Design ins Auge gefasst, bezog die Institution zunehmend Künstler_innen in die Konzeption von Ausstellungen, die Grafik und Diskussion generell mit ein. Eine junge Generation²⁶ erschien auf dem Parkett, die kritisch und innovativ an den Schnittstellen von Design, den Diskursen der Moderne/Postmoderne und deren Re-Visiting interessiert war, sowie an Fragen des Zusammenwirkens von künstlerischer Autonomie, Institution und geldgebender Körperschaft im Hintergrund, dem Konzern. An diesen Parametern konnten die klassischen Fragen der Institutionskritik abgearbeitet werden, und man kann durchaus davon sprechen, dass sich hier eine Kritik und Praxisform formierte, die erstens Anschluss an die internationale Diskussion bedeutete und zweitens eine ganz spezielle «Ästhetik der Administration» entwickelte, die als Markenzeichen der Generali Foundation wachsende Anerkennung und schließlich auch Kritik anzog, eine Kritik, die darauf hinauslief, dass die formalisierte Nüchternheit einer minimalistischen Ausstellungsästhetik zunehmend eine nivellierende Schicht über jede Äußerung legte, die nicht nur autoritativ, sondern nahezu autoritär wirkte, das heißt, genau jenen Rest an Aussagekraft, den die «Kunstwerke» trotz des selbst auferlegten Dogmas des Konzeptuellen noch zu vermitteln vermochten, zu ersticken drohte.²⁷ Nicht die unpräzise Form (des Inhalts) des Werks kam zum Zug, sondern die rigorose Strenge eines etwas rigiden Rasters von Äquivalenz, der auch ins Gegenteil kippen konnte. Das kann letztlich genauso auf das auch in der Generali Foundation gängige Modell der in den 1980er

und 1990er Jahren dominierenden Displays mit ihren Kennzeichen einer wunderkammerartigen, unhierarchischen, rhizomatischen Anordnung von Objekten «unterschiedlichen Ranges» auf einer Ebene zutreffen, wenn diese assoziativen Arrangements zur Formel werden und damit ihre politische Sprengkraft verlieren.²⁸

Die Fragen, die sich nach dem Wechsel der Leitung 2008 stellten, waren: Welche Art von Geschichte wird hier erzählt, welcher Kanon also perpetuiert oder neu geschaffen? Welcher Strang von Geschichtsschreibung wurde hier favorisiert? Und könnte man diesen überhaupt unter einen Begriff bringen? Welche Lücken waren zu finden, und vor allem, warum? Was besagten diese Lücken, Auslassungen aus dem «Kanon» in dieser Sammlung, und vor allem, wie «konvertierten» die Objekte der Sammlung untereinander und welche «Konversationen» schienen unterdrückt? Welche Strömungen und Namen und Generationen der konzeptuellen Kunst kamen vor, welche blieben außen vor? (Einige Antworten auf diese Fragen finden sich in dieser Publikation). Wie wäre hier eine Strategie einzuschlagen, die den vorgegebenen Kanon gegen den Strich bürstet, um Stimmen zu Wort kommen oder «Bilder» sprechen zu lassen, die andere Fragen stellen, der gängigen «Ästhetik der Administration» und der Institutionskritik eine neuerliche Selbstkritik entgegenhalten würden. Respektive ihnen einfach ihre historische Bedeutung zubilligen und sie historisch einordnen würde, um andererseits darüber hinausgehend zu fragen, welche kritischen Diskurse sich als brennend und zeitgemäß stellten – im Wechselspiel mit anderen Disziplinen: der Anthropologie, den Kulturwissenschaften, der Architektur, der Geschichte, der Literatur, der Gedenkkultur etc. Wie schon an anderer Stelle festgehalten wurde²⁹: Jede Art von Sammeln impliziert den Willen zum Kanon, ist aber auch die Bedingung der Möglichkeit, diesen zu überschreiten. Die Überschreitung ist dann selbst wieder Auftakt zur Konstituierung eines neuen, anderen Kanons.³⁰

Welcher «andere» Kanon bot sich also an? In der Betrachtung dieser Sammlung und der Diskurse, die die Sammlung der Generali Foundation aufnahm, verfolgte und favorisierte, schien mir ein Dilemma sichtbar, das Roland Barthes 1956 folgendermaßen beschrieben hatte: «Es scheint, dass das eine Schwierigkeit der Epoche ist, es gibt für den Augenblick nur eine Wahl, und diese Wahl kann nur zwischen zwei auf gleiche Weise exzessive Methoden erfolgen: entweder ein für die Geschichte vollkommen durchlässiges Reales setzen und ideologisieren, oder umgekehrt, ein letztlich undurchdringliches, nicht reduzierbares Reales setzen und in diesem Fall poetisieren. In einem Wort: Ich sehe noch keine Synthese von Ideologie und Poesie (ich verstehe unter Poesie auf eine sehr allgemeine Weise die Suche nach dem nicht entfremdbaren Sinn der Dinge.)»³¹ Diese Passage aus Roland Barthes' *Mythen des Alltags* ist eine, die nicht zufällig von Benjamin H.D. Buchloh in seinem grundlegenden Text «Von der Ästhetik der Verwaltung zur institutionellen Kritik. Einige Aspekte der Konzeptkunst von 1962–1969» zitiert wurde, um zu erläutern, welche Gräben sich sozusagen zwischen den konzeptuellen Lagern aufgetan haben.

Es ist nicht ganz übertrieben zu sagen, dass ich in der Sammlung und in der Ausstellungstätigkeit den Geist einer solchen Grenzziehung – natürlich nicht in der Trennschärfe – wahrgenommen habe und mich herausgefordert sah, die andere Seite der Medaille näher

zu betrachten. Diese Grenzziehung hatte nicht zuletzt etwas damit zu tun, dass in der Sammlung dem «durchlässigen Realen» (im Sinne Barthes), teilweise dem analytischen und vor allem amerikanischen Konzeptualismus der Vorzug gegeben wurde, sowie Parallelen in den ehemaligen Ostblockländern, wobei andere europäische Erscheinungen jedoch deutlich weniger präsent waren. Hier schien unter anderem das Fehlen von Marcel Broodthaers besonders auffällig, jenem Exponenten, der für eine intellektuelle, dialektische und differenzierte Einschätzung der Konzeptkunst und der Kunstwelt generell steht, als antidogmatischer Systemkritiker mit poetischen Mitteln, der äußerste Skepsis gegenüber jeglichen Essentialisierungen anmeldete und im Gegenzug die Paradoxien erkannte, denen sich die Konzeptkunst aussetzte. Er schlug sich selbstredend auf die Seite der «Suche nach dem nicht entfremdeten Sinn der Dinge», unter anderem über die Poesie und die poetischen Rhetoriken der Travestie, des Paradox, der Fabeln, Sinnsprüche usw. Benjamin H.D. Buchloh hat treffend befunden:

Es blieb Marcel Broodthaers überlassen, Objekte zu konstruieren, welche die radikalen Errungenschaften der Konzeptkunst zu direkter Travestie werden ließen. Er wandelte jene Ernsthaftigkeit, mit der die Konzeptkünstler die ästhetische Erfahrung den Prinzipien dessen, was Adorno die «total verwaltete Welt» genannt hatte, rigoros mimetisch unterworfen hatten, zur absoluten Farce. Broodthaers' Dialektik enthüllte, dass die «Errungenschaften» der Konzeptkunst unausweichlich mit einem tiefen und unwiederbringlichen Verlust verknüpft waren. Dieser Verlust lag natürlich nicht in den Kunstpraktiken selbst begründet, aber diese konzeptuellen Praktiken reflektierten ihn voll optimistischer Hingabe. Ohne zu erkennen, dass die Aufhebung figurativer Darstellung und die Negation handwerklichen Könnens, die Verneinung von geschichtlicher Erinnerung und Vision im Bereich der ästhetischen Darstellungen eben nicht nur ein weiterer heroischer Schritt im unaufhaltsamen Fortschritt der Aufklärung war, durch den die Welt von den mythischen Formen der Wahrnehmung und den hierarchischen Modi privilegierter und spezialisierter Erfahrung befreit würde, sondern dass im ewigen Versuch der künstlerischen Produktion, die gesellschaftlich herrschenden Episteme zum eigenen Paradigma zu machen, dies vielleicht die letzte Phase des Abbaus des Ästhetischen sein würde, vielleicht die effektivste und vernichtendste.

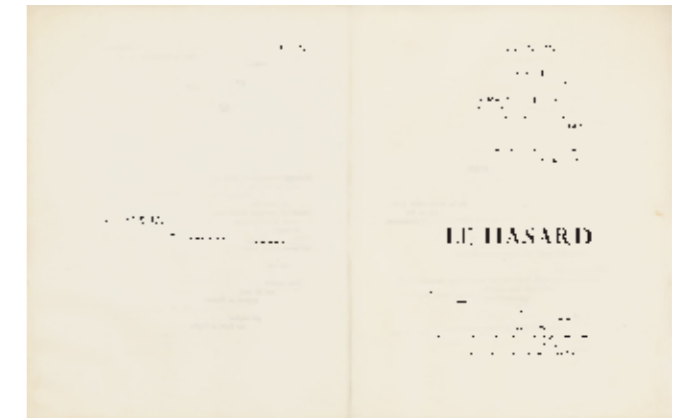
Doch Broodthaers hatte noch Schlimmeres vorausgesehen, nämlich daß der Aufklärungstriumph der Konzeptkunst, ihre Verwandlung von Publikum und Distributionsformen, ihre Abschaffung von Objektstatus und Warenform doch nur kurzlebig sein könnte und schnell der Wiederkehr des geisterhaften Wiederauflebens der (vorzeitig?) verdrängten malerischen und skulpturalen Paradigmen der Vergangenheit den Weg freigeben würden. Und daß das Regime der visuell spektakulären Darstellung, dessen Umsturz die Konzeptkunst behauptet hatte, sehr bald restauriert werden sollte.³²

Es schien daher logisch, am Beginn meiner Tätigkeit 2008 ein Zeichen in diese Richtung zu setzen, meine «Wunschkandidat_innen» oder einige davon in der Ausstellung *Un Coup de Dés* mit den Werken, die bereits in der Sammlung waren, in Beziehung treten zu lassen und sie teilweise in die Sammlung aufzunehmen. Die Werke standen alle – oder die meisten – in direkter oder indirekter Referenz zueinander. Dahinter lässt sich ein äußerst verzweigtes, diagrammatisch gedachtes und angelegtes Verweissystem ausmachen, das unterschiedliche Modi der Konversation, wenn man so will, aufwies, einen hohen Grad an Referenzialität und zwangsläufig ein historisierendes Prinzip, aber mit dem Augenmerk darauf, wie diese Geschichte mit der Gegenwart in Verbindung steht:

- direktes oder indirektes thematisches Kreisen um Stéphane Mallarmé (oder Lewis Carroll), zusammen mit Marcel Broodthaers die Ausgangsfiguren: Mallarmé, Broodthaers, Ian Wallace, Klaus Scherübel, Jean-Marie Straub/Danielle Huillet, Dan Graham, Ana Torfs, David Lamelas, Peter Tscherkassky, Rodney Graham, Ulrike Grossarth
- direkte Bezugnahmen, Reaktionen aufeinander, Debatten, offene Briefe oder Kollaborationen, historisch und in situ, aktuell: Broodthaers und jeweils Lamelas, Hans Haacke, Robert Barry, Lothar Baumgarten, Joëlle Tuerlinckx
- indirekte Affinitäten, Verwandtschaften: Broodthaers, Jarosław Kozłowski, Dominik Steiger, Gerhard Rühm, Ewa Partum, Theresa Hak Kyung Cha
- Thema des Denk- Produktionsraumes «Atelier» versus Präsentationsraum/ Kanon/Historisierung, «Museum»: Broodthaers, Wallace, Grossarth, Tuerlinckx, Baumgarten

Die Mehrfachnennungen beziehen sich dabei immer auf jeweils andere Arbeiten des/der-selben Künstlers/in. So hat beispielsweise Joëlle Tuerlinckx an mehreren Stellen im Raum interveniert, kommentiert, wieder aufgenommen, scheinbar *parergonal* argumentiert. Manche Beziehungen waren unterschwellig erkennbar, manche offensichtlich, manche mehrfach aufeinander bezogen, in jeweils mehreren Repräsentationsfeldern aktiv.³³ Diese referenziellen Felder blieben offen genug, sodass der relativen Autonomie des einzelnen Werks kein Abbruch getan wurde. Dabei erwies sich die paratextuelle Dimension der ganzen Ausstellung, das heißt, die Kommentierung, Reaktion in Bild und Text auf Werke sprachlicher Bilder oder bildlicher Sprache, als strukturell *parergonal*, aber auch die Ausstellung als unterschiedliche «Rahmen» oder Perspektiven herstellende Ordnung durch *Parerga* definiert.

Das *Parergon* ist also Beiwerk, und doch ist es in seiner Zeigefunktion konstitutiv für das Werk, für dessen Sichtbarkeit, und zwar eine Sichtbarkeit, die nach Poussin das einfache Sehen [*aspect*] überschreitet und aufmerksames, reflektiertes Wahrnehmen [*prospect*] sein müsse.³⁴ Das *Parergon* ist außerdem wichtig als Kategorie, weil es vom Rand handelt, von der Thematisierung der Ränder und dessen, was sich an den «symbolischen Rändern des Bildes konstituiert»³⁵, und hier ist ein weiteres Moment, das in meiner Suche nach dem, was Relevanz für den Diskurs und die Sammlung haben könnte, entscheidend erscheint: das



Stéphane Mallarmé
Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Poème, 1914
Édition de la Nouvelle Revue Française, Paris
Buchdruck, 32 Seiten, 32,5 × 25 cm | Letter Press,
32 pages, 32.5 × 25 cm
INV14650

Marcel Broodthaers
Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image, 1969
Galerie Wide White Space, Antwerpen, Galerie
Michael Werner, Köln; Künstlerbuch, Offsetdruck
auf druchsichtigem mechanografischem Papier,
32 Seiten, 32,5 × 25 cm | Artist's book, offset print
on transparent mechanographic paper, 32 pages,
32.5 × 25 cm
INV16706

transgressive Moment, das gegen den Kanon in Anschlag gebracht wird, der Überschuss, der Rest oder der «Mehrwert», gewissermaßen einen (nicht nur nachträglich konstruierten, sondern für die Arbeit konstitutiven) Anti-Kanon darstellt. In diesem Rahmen des Transgressiven gehören auch die Gegenentwürfe zu einer kanonisierten Gedenkkultur und einem ebensolchen Geschichtsverständnis, gegen welches es gilt, «nicht entfremdete» Formen des Handelns in einer «total verwalteten Welt» anzuführen. Dazu gehören einige Sammlungswerke³⁶, aber hierzu zählen auch einige vergangene und geplante Ausstellungen, die die Objektkultur untersuchen, nicht um das Objekt zu beseitigen, sondern es in seiner Warenförmigkeit, seiner Ökonomie, seiner Wirkungsmacht zu untersuchen.³⁷

Zu den Motiven, denen ich nachspüre, gehören alle Motive des Scheiterns in der Versprachlichung oder Verwissenschaftlichung und schließlich Verdinglichung, die letztlich konstitutiv wären für einen gewaltfreieren Raum, einen Raum frei von Ideologie. Der Raum der Reflexion darüber – das Atelier und das Museum – als Ort der Produktion einerseits, das Atelier, und als Ort der Festschreibungen und der Kanonisierung par excellence, das Museum, andererseits, werden miteinander konfrontiert. Es scheint mir daher zusammen mit den grundlegenden Fragen der Verfasstheit und den Bedingungen unserer gegenwärtigen Kultur ein wichtiges Untersuchungsfeld zu sein.

Die Ausstellung an sich ist das *Parergon* im *Denkraum*³⁸ der Sammlung, sie rahmt die Sammlung gewissermaßen, gibt ihr Struktur, eine kontextualisierende und historisierende Struktur, der kuratierend Sammelnde in ihrer Tätigkeit gewärtig sind, wohl wissend, dass damit unausweichlich und zwangsläufig gleichzeitig Ein- und Ausschlussmechanismen am Werk sind. Das *Parergonale* lässt uns wahrnehmen, was in unserem Blickfeld, im Rahmen eingeschlossen ist und in welcher Form, und was daraus ausgeschlossen bleibt. Es ist die Grenze, an der sich, obwohl sie selbst beiläufig und daher in gewisser Weise übersehen wird, unsichtbar ist, paradoxerweise das Opazitätsmoment zeigt, durch welches das aufscheinen, in die vordere Ebene treten kann, was normalerweise übersehen wird, unsichtbar bleibt. «Das Repräsentierte zeigt sich als repräsentiert.»

- 1 Raymond Roussel, *Raymond Roussel. Eine Dokumentation*, Hg. Hanns Grössel, München: Edition text+kritik, 1979, S. 38.
- 2 Siehe dazu auch Helmut Draxler, «Der Inhalt der Form. Strukturen der Repräsentation und die Raum/Zeit der Sammlung», in diesem Buch S. 203–218.
- 3 Vgl. den Text von Lothar Baumgarten «Als Ordnung noch in den Dingen selbst war, sprachen die Dinge noch selbst» (1974), abgedruckt in: *Un Coup de Dés. Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache*, Hg. Sabine Folie, Ausst.-Kat., Wien: Generali Foundation; Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008, S. 162–168.

Baumgarten bemerkt u.a. darin auch den noch zusammengerückten Begriff der Sammlung (als Ort der Aufbewahrung) und des Ausstellens, die Differenz zwischen dem Aufbewahren und Ausstellen ist so manchmal schwer unterscheidbar: «Das Pitt Rivers Museum in Oxford, England, ist ein zu preisendes, exemplarisches Beispiel für (bewusst) versäumte, verjüngende Umschichtungen, und so ist es auf magische Weise zugleich zu einer betörenden Konserve des Kolonialismus und einer beginnenden ethnographischen Weltansicht des Unterschieds geworden.» Ebd.



Klaus Scherübel
From the Series Untitled (The Artist at Work)
 #17, #18, #19, 2008
 Hier | Here: #17, #19: Installation, Diaprojektion,
 3-teilig, Diapositive, 35mm, Diaprojektor, Sessel,
 Legende auf Wandschild, Gesamtdimensionen
 variable, Fotos: Sara A. Tremblay | Installation, slide
 projection, 3 parts, slides, 35mm, slide projector,
 chairs, caption on wall label, total dimensions variable,
 Photos: Sara A. Tremblay
 GF0031407.00.0-2013; GF0031409.00.0-2013

- 4 Vgl. die Ausführungen in diesem Buch von Ian Wallace, «Der Knoten der Bedeutung. Eine Diskussion von vier Werken», S. 267–282.
- 5 Die Ausstellung *Un Coup de Dés. Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache* versammelte Werke der Künstler_innen Robert Barry, Lothar Baumgarten, Marcel Broodthaers, Theresa Hak Kyung Cha, Rodney Graham, Ulrike Grossarth, Jarosław Kozłowski, David Lamelas, Ewa Partum, Gerhard Rühm, Klaus Scherübel, Dominik Steiger, Ana Torfs, Peter Tscherkassky, Joëlle Tuerlinckx, Ian Wallace und zahlreiche Ephemera (u.a. Bücher und Texte von Stéphane Mallarmé, Lewis Carroll, Dan Graham, Jean-Marie Straub/Danielle Huillet).
- 6 Vgl. die Ausführungen in diesem Buch von Christian Höller «Die Grenzen des Institutionellen (verschieben). Zur Geschichte künstlerkuratierter Institutionskritik in der Generali Foundation», S. 149–165 und von Luke Skrebowski, «Konzeptuelle Ästhetik», S. 107–127.
- 7 2007 wurde eine Teilung von personellen und räumlichen Ressourcen mit der BAWAG Foundation beschlossen, einer der Gründe, weshalb Sabine Breitwieser ihren Posten zur Verfügung stellte. Das «Zwischenspiel» sollte nur bis Ende 2009 dauern.
- 8 Vgl. Uwe Wirth, «Was zeigt sich, wenn man Literatur zeigt?», in: *Wort-Räume. Zeichen-Wechsel. Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literaturausstellungen*, Hg. Anne Bohnenkamp und Sonja Vandenrath, Göttingen: Wallstein-Verlag, 2011, S. 53.
- 9 Siehe dazu auch die Ausstellungsansichten in diesem Buch S. 179–202.
- 10 Vgl. Sabeth Buchmanns Beitrag in diesem Band zu kuratorischen Medien und «curatorial system»: «Kuratorische Medien», S. 291–307.
- 11 Ich nehme in diesem Text absichtlich mehrmals den Terminus «Konversation» auf, den Helmut Draxler zusammen mit den Begriffen «Repräsentation» und «Genealogie» zu den Grundargumenten seiner Ausstellung und seines Textes macht. Mehr noch als darauf beziehe ich mich auf Louis Marin und dessen Charakterisierung und Abgrenzung der Konversation oder des Gesprächs gegenüber dem akademischen Vortrag oder Disput, zu finden in einem fiktiven Streitgespräch zwischen den Figuren des Professors (Historiker), Kunstliebhabers und Semiologen. So lässt Marin beispielsweise den Kunstliebhaber sagen: «Keine Pedanterie, eher eine inkompetente Kompetenz oder besser eine sehr kompetente Inkompetenz, alles was den Geschmack von der Schulmeisteri unterscheidet, eine aufmerksame Leichtigkeit, ein ernsthaftes Umsonst, eine emotionale Distanziertheit, eine Zurückhaltung nicht vom Spass [*plaisir*], aber vom Genuss [*jouissance*], alles was den Liebhaberblick vom naiven Enthusiasmus trennt, die Zustimmung zur (kontrollierten) Abschweifung, zum (ausgehandelten) Abdriften, zum (kalkulierten) Stimmungsumbruch, zu allen Ausweichungen, aber nur bis zu einem bestimmte Grad [...], die Zurückweisung der Konfusion oder der Weitschweifigkeit, das Gespür für eine gewisse Klarheit und für eine bestimmte Sauberkeit, bei denen – bis zu einem gewissen Punkt – die Dunkelheit im Ausdruck oder die provozierende Zweideutigkeit zulässig ist ...», aus: Louis Marin, *Über das Kunstgespräch*, Zürich: diaphanes, 2001, S. 22.
- 12 Ich beziehe mich im Weiteren wesentlich auf die beeindruckenden Forschungen zur Repräsentation von Louis Marin zum Quattrocento und zur Malerei des 17. Jahrhunderts, besonders zu Nicolas Poussin, die er seit den 1970er Jahren extensiv betrieben hat: darunter Veröffentlichungen wie *On Representation* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2001) sowie *Über das Kunstgespräch* (Zürich: diaphanes, 2001) und *Das Opake der Malerei. Zur Repräsentation im Quattrocento* (Zürich: diaphanes, 2004). Hier: Marin, *On Representation*, S. 320.
- 13 Marin, *On Representation*, S. 320. Übers. d. Ü.
- 14 Siehe Studien zum *Parergon* von Immanuel Kant (*Kritik der Urteilskraft*), Jacques Derrida (*Die Wahrheit in der Malerei*), Victor I. Stoichita (*Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*), u.a.
- 15 Ich meine, dass hier der Begriff mit «Reflexivität» besser übersetzt gewesen wäre. Anm. d. V.
- 16 Pascale Cassagnau im Gespräch mit Louis Marin, in: Marin, *Über das Kunstgespräch*, S. 41.
- 17 Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, Hg. Anthony Blunt, Paris: Hermann, 1964, S. 164. Zit. nach Marin, *On Representation*, S. 375.
- 18 Eine Ausstellung, die ich ausgehend von der Beschäftigung mit Richard Hamiltons *An Exhibit* von 1957 konzipiert hatte und die in intensiven Gesprächen mit Willem Oorebeek, Ilse Lafer (die sie mit mir ko-kuratiert hat) und schließlich Heimo Zobernig weiterentwickelt wurde.
- 19 Das Thema des Weißen (Blatt Papiers) oder der Leere ist als Topos u.a. auch zentral in den Ausstellungen *Un Coup de Dés. Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache* und *unExhibit* gewesen.
- 20 Marin, *Über das Kunstgespräch*, S. 52.
- 21 Marin, *Das Opake der Malerei*, S. 103.
- 22 Vgl. Höller, «Die Grenzen des Institutionellen (verschieben)», in diesem Buch S. 149–165.
- 23 Bei *Un Coup de Dés* mit dem Diskurs um Mallarmé, der Performativität des Textes, des «leeren Blatts» (Papier), des Buches der Bücher *Le Livre* etc., bei *unExhibit* mit den Begrifflichkeiten von Transparenz und Opazität als dialektisch aufeinander verweisende Entitäten, der Subtraktion, der Passivität etc.
- 24 Siehe dazu *unExhibit*, Hg. Sabine Folie und Ilse Lafer, Ausst.-Kat., Wien: Generali Foundation, 2011 und Kathrin Busch, *P-Passivität*, Hamburg: Textem, 2012.
- 25 Vgl. Buchmann zu dieser Thematik, in diesem Buch S. 291–307.
- 26 Mit Florian Pumhösl, Dorit Margreiter und Mathias Poldena seien hier nur einige genannt. Vgl. auch den Beitrag von Juli Carson, «Das Populäre und das Konzeptuelle», in diesem Buch S. 426–447.
- 27 Siehe auch «Sabine Breitwieser im Gespräch mit Sabeth Buchmann», in: *Ausstellungen Generali Foundation Exhibitions 1989–2008*, Wien: Generali Foundation; Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008, S. 565 und 566.
- 28 Vgl. Displays des Künstlerkollektivs Group Material.
- 29 Vgl. Draxler, *The Content of Form*, S. 203–218.
- 30 Die Frage nach dem Kanon wird auch in den anderen beiden Ausstellungen des Jubiläumsjahres *Amazing! Clever! Linguistic! An Adventure in Conceptual Art* von Guillaume Désanges und *Against Method* von Getrud Sandqvist extensiv gestellt.
- 31 Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Berlin/Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1964, S. 151.
- 32 Benjamin H.D. Buchloh, «Von der Ästhetik der Verwaltung zur institutionellen Kritik. Einige Aspekte der Konzeptkunst von 1962–1969», in: *Um 1968: konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft*, Hg. Marie Louise Syring, Düsseldorf: Städtische Kunsthalle; Köln: DuMont, 1990, S. 97–98. Gekürzte Fassung eines Textes, der 1989 in französischer Sprache im Katalog *L'art conceptuel – une perspective*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, erschien. Eine englische Fassung erschien 1990: Benjamin H.D. Buchloh, «Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institution», in: *October* 55 (Winter 1990), S. 105–143.
- 33 Vgl. Draxler in diesem Buch: «Dieses nicht mehr Repräsentierte ist kein generell nicht mehr Repräsentierbares; es kann anderswo repräsentiert sein. Das Verhältnis von hier und anderswo konturiert die Repräsentationsverhältnisse in dem Sinn, dass jede Repräsentation seither die Aufteilung in unterschiedliche Felder voraussetzt.» S. 207.
- 34 «So kann man sagen, daß die einfache Ansicht [*aspect*] ein natürlicher Vorgang ist und jener, den ich Durchsicht [*le Prospect*] nenne, ein Amt des Verstandes, das von drei Dingen abhängt, nämlich vom Auge, vom Sehstrahl und von der Entfernung des Auges zum Gegenstand.» Nicolas Poussin an Sublet de Noyers, Paris, Frühjahr 1642, aus: Matthias Braun, *Nicolas Poussin, Bilder und Briefe*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 2000, S. 201.
- 35 Cassagnau, in: Marin, *Über das Kunstgespräch*, S. 41.
- 36 Zum Beispiel Ulrike Grossarth, *BAU I* (1989–2000), Maria Theresia Litschauer, 6|44 - 5|45 *Ungarisch-Jüdische Zwangsarbeiterinnen. Ein topo|foto|grafisches Projekt* (2006), Angela Melitopoulos und Maurizio Lazzarato, *Assemblages* (2010) und *Déconnage* (2011) u.a.
- 37 Dazu zählt die von Anselm Franke kuratierte Ausstellung *Animismus. Moderne hinter den Spiegeln* (2011–12) oder die von Diana Baldon und Ilse Lafer kuratierte Ausstellung *Counter-Production* (2012) ebenso wie eine im Januar 2014 stattfindende Retrospektive von Ulrike Grossarth oder Themen wie «forensische Architektur», an denen gearbeitet wird. Die Frage nach der Verfasstheit von Repräsentation in einer mediatisierten Welt ging auch Ilse Lafer in ihrer Ausstellung *Die vierte Wand. Fiktive Leben – Gelebte Fiktionen* (2010) eingehend nach.
- 38 Vgl. Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Hg. Martin Warnke, Berlin: Akademie Verlag, 2003.

POST SCRIPTUM:
(DON'T ASK) HOW YOU CAN
MAKE SENSE OF
THE COLLECTION...

The Exhibition as Parergon in the «Denkraum»
(Thought Space) of a Collection
Or: When Works and Texts Meet

Sabine Folie

*Nothing is visible without
a transparent medium.*

Nicolas Poussin,
Lettres et propos sur l'art

«Do not ask how you can make sense of the collection, ask how the collection is making sense of you.» This slogan from Helmut Draxler's exhibition *The Content of Form*, which frames the exhibition view of Ree Morton's work *Sister Perpetua's Lie* (1973, figs. pp. 196 and 467) in a relatively unattractive corner of the exhibition space is, first of all, a «formal» reference to what is normally invisible and hidden. The slogan can be found where the intentionally poorly covered freight elevator already provides a clue to a backstage: the underground cache for the collection—and it is also here where on a trolley from the same underground storage space, webcam shots can be seen that show the collection's slumbering, dormant storage space—silent, static, everything sealed in boxes—objects in a deep sleep, or at least a noncommunicating state. On the monitor alongside is a work that describes the building site that the exhibition and storage spaces now occupy. Morton's *Sister Perpetua's Lie*, one of the artist's three key works, was, incidentally, brought into the collection in the course of an extensive retrospective that took place in 2009, and was displayed, in contrast to several of the other works found in Draxler's exhibition, in the form of reproduced large photo prints. Resplendent high above as writing on the wall in the background of the described constellation is Andrea Fraser's name in large letters, while across the way, in a separate space, which is rare in this exhibition, Lothar Baumgarten has his own museum with *Unsettled Objects* (1968/69, figs. pp. 260 and 466). All combined, it is a meaningful setting that makes manifold references and is rife with subtle undertones. *Sister Perpetua's Lie* provides a highly emblematic stage for—in addition to Mallarmé's *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897, figs. p. 483)—what is certainly one of the most momentous and influential linguistic works of modernity, Raymond Roussel's *Impressions d'Afrique* (1910). All sorts of things are collected and addressed there, too; scenarios developed, the sense of which remains utterly

hazy, enigmatic. In the style of Stéphane Mallarmé, one can speak of an «elocutionary disappearance of the poet, who has yielded the initiative to words.»¹ Lothar Baumgarten's work, on the contrary, is a seminal piece from the 1960s discussion about the «order of things» that commenced before the Enlightenment in the seventeenth century and dominates our entire rational world picture with its classification systems and their inclusionary and exclusionary mechanisms.² This work about the public collections and the depot of the Pitt Rivers Museum in Oxford, the first and certainly one of the largest ethnographic collections in the world, is not only a mirror of those objects and that reserved world, which the Western world has seemingly appropriated, or in any case, materially incorporated, in order to subject it to a unique system of interpretation. Instead, it also shows on the basis of the included texts, how this incorporation is carried out via linguistic dominance and naming. Just as the history of the «Other» is categorized and named, Baumgarten uses terms that emphatically illustrate the work's critical approach by highlighting the instrumental and objectifying manipulation of this appropriation process: «displayed, imagined, classified, bewildered, reinvented, generalized, celebrated, lost, protected...»³ Above and beyond that, these terms naturally also fit well in the discourse of the slogans, the imperatives, that run through Draxler's exhibition and mark inherently different stages of self-reflection within the history of thought and of historiographical processes in general. Baumgarten's work is not only basically a parallel and early response or reference to Michel Foucault's considerations in *The Order of Things*, but also relates to other works: to Marcel Broodthaers's fictive museum *Musée d'Art Moderne. Département des Aigles* (1968–72, figs. p. 469), which together with the complex of Mallarmé's answer to the «crisis of poetry»⁴ presents the starting point for the critical analysis of my first exhibition at the Generali Foundation: *Un Coup de Dés. Writing Turned Image. An Alphabet of Pensive Language*. (Baumgarten's work, as well as the many works by Marcel Broodthaers, were included in the collection after a multitude of considerations made in the course of this exhibition.) In *The Content of Form*, Andrea Fraser's name suffices, in the end, as «logo» of a self-referential Institutional critique that manages without «objects,» to reference, among other things, the oft-cited *Report* (1995) in which Fraser carefully examines the institution in the context of her «services,»⁵ in the present case, the Generali Foundation in its entanglement with an insurance company as service enterprise. This project was, by the way, a curatorial statement by the director at the time, Sabine Breitwieser, on the opening of the new building on Wiedner Hauptstraße (1995), just as a *Un Coup de Dés. Writing Turned Image. An Alphabet of Pensive Language* was a statement on my part on the occasion of my entry into this institution in 2008—a statement on the collection, on a particular way of making exhibitions, and on a current and prospective form for leading onward an institution that has history.⁶ Both statements arose within a particular historical situation, one that motivated them and within which they are to be understood: Breitwieser's statement was, for one thing, a form of claiming autonomy as an art institution vis-à-vis the company that had just furnished this very same institution with a new forum, a relatively generous complex consisting of an exhibition space, study room, underground cache, and offices; and a form of drawing the line against possible exclusively service-oriented demands

(furnishing of offices, art mediation for employees, and events—services that continue to be perpetuated now, as before). For another, it was also a statement about becoming engaged in an avant-garde discourse, that is, a post-conceptual institutional critical art discourse, to a greater extent than had been the case previously in the small art space in an office building of the Generali (1988–94). My intervention fifteen years later was—based on my awareness of an institution that was highly recognized precisely in the area of critical discourse and likewise had a renowned collection—to react with a statement that for one, would enter into what was present, and two, would create a report of what still had to be said, or can be said, and which, if need be, «other» stories still had to be told.

Metacritical media or the meta-exhibition⁷

But first of all, let's go back: the *parcours* outlined earlier presents but a small excerpt of a drama of more complex questions that are articulated through the works and developed in the display of *The Content of Form*,⁸ which is why I continually come back to this exhibition as an example of one among several possible exhibitions. Draxler falls back on metacritical media in the conception of his exhibition; these media are of interest here because they not only clarify the metacritique of this exhibition and of works in general, but also mirror metacritical, that is, self-referential methods that have been in effect for years, not only in the discourses of the institutions' exhibitions,⁹ but also in the consideration of new acquisitions to the collection. Collecting and exhibiting are no more than contextualized «showing,» referring, «conversing,»¹⁰ if you will, self-reflection—the same as the theory of representation does, which is also always a critique of representation, namely, the reference within the work (picture) to how it is made, the conditions it is subject to.¹¹ This referencing is always made with reception in mind, and therefore, «being exhibited,» as Louis Marin emphasizes:

To speak of signs of reception (taking a sign as both a process of signification and a product of that process) will thus amount to speaking of the marks and markings of the reception of pictorial representation *in* the pictorial representation itself [...] in speaking of signs of reception of pictorial representation, I shall refer to the structure of the «viewer-reader-interpreter» that is inscribed in any pictorial representation as one of its inherent elements. If this is the case—at least conventionally—we can say that these signs of reception are, or that the structure of reception is, one of the features of the dimension of reflexivity or opacity in representation, one of the features through which representation *presents itself* as representing something. But if the presentation of representation, its reflexivity, is one of the two fundamental dimensions of representation, generally speaking, we shall need to define with more precision the signs or marks of that presentation and their specific operations.¹²

One of these «specific operations,» processes, or figures that is introduced is the frame (or the consciously chosen lack of a frame) as the structure that separates the picture (inside) from the reality (outside) or the exhibition space, and which points to the fact that the

beholder's attention should be directed to the inside, to the «picture,» but always at the same time, in doing so, allowing the difference to appear between the reality outside, as the quasi natural one, in contrast to the artificial one. The frame serves in this case as *parergon* (accessory)¹³ in/on the picture, which points to the difference between the «nature» outside and the art inside the frame. It is the border, the interface. Frames are the «transitional spaces or junctures between illusion and reflexivity, between illusion and reality, when the painting summons the reality, quotes itself, in that it turns back to itself.»¹⁴

One might ask why *parergon* as a concept and the exhibition by Helmut Draxler are so emphasized in the present text. Helmut Draxler's exhibition is the most recent exhibition at the Generali Foundation, which coinciding with the anniversary of the collection undoubtedly exemplifies this presentation frame and its implications in a paradigmatic way. The *parergon*, a seemingly marginal accessory with an important referential function, has a tradition that goes back to the painting of the Middle Ages. But what is particularly interesting here is, as mentioned earlier, primarily the way that the *parergon* as referential interface, in being an accessory, presents a condition of the possibility for perceiving the difference between inside and outside, between illusion and reality, and thus between what is depicted/represented and the conditions of this representation, which means the implicit, critical moment. And second, how, in its metacritical function as performative medium, the *parergon* «presents» the artwork, but also shows «how» it is exhibited, that is, what «exhibiting» means.

In his presentation, Draxler differentiates framed artworks from those that are represented, via the reproduction of an exhibition view (which is, per definition, contextual), as frameless. In both cases, the *parergon* fulfills its function, even by means of its explicit shortcoming, its being absent. In the montage of this presentation, which makes horizontal (reception, «conversation») vertical (theory, «representation»), and in-depth (history, «genealogy») references, and is thus, diagrammatically laid out, including the performative staging of meaningful props, which for their part are *parergonally* distributed throughout the space as accessories; not only the works comment on each other, but also many of the conditions that have to do with exhibiting, collecting, and curating. In this theater of presenting, differentiating between original, copy, reproduction, commentary, context, wall color, past, present, historicizing, etc., is possible. It makes available a complex reference system via *mise en abyme*, as it were.

For clarification, another example: Joëlle Tuerlinckx (figs. pp. 472–473) intervened in the exhibition *Un Coup de Dés* (in the «image» of the exhibition as a whole, if you will [fig. p. 474]) *parergonally* (en passant), as it were, in several places, and not only commented on other works in the exhibition with these interventions, but also exemplified the theme of the exhibition: the noninstrumental treatment of language, the relationship of thing and language (identity or non-identity), that is, the representation, the subversive nature of the poetic since modernity (Mallarmé), the conditions of the institutional space and what emerges in the spaces between works that are implicitly or explicitly related to one another. The

gap between language, concept (thus, that which represents), and reality, runs throughout the entire exhibition and opens up an ideally de-ideologized and thus poetic space.

Another example—and with this, we return to the opening quote from Poussin, *nothing is visible without a transparent medium*¹⁵—is the exhibition *unExhibit*,¹⁶ in which a theory comparable with Poussin's is proposed: The white, or the empty space, which first brings to light what is represented (in the picture) in a dialectical reference, and, on the other hand, says that what is represented is «contrived.»¹⁷ The diaphanous, the transparent, is a means to enable visibility. The diaphanous/translucent refers here to the medium (the «picture surface»), which in the consummation disappears as the window (frame) in reality opens to illusion. In doing so, it does not become a simulacrum, a *trompe l'oeil*, which is only temporarily baffling because of its mimetic effects, but instead shows itself instantly as something mediated, and therewith, also as its counterpart, as opacity, which in principle takes on the function of a critique of representation and offers the basis for a theory of representation. In the words of Louis Marin: «*Opacity*, in spirit, in plural, would describe all that comes into play in the art of the visible, beyond or in the here and now of representation, or rather, what it opens in the representation in the direction of its here and now or hereafter. In short, opacity would denote all of that whose transparency of things, of the world, and also of existence the representation re-presents for the gaze and refuses the explicit and deliberate intention of its subject.»¹⁸

In other words, so that the mimetic effect does not come undone, and according to Marin, so that the ways that modern representation functions—whether linguistic or visual—can be studied, what is in his opinion one of the most operational models ever created has been found, which for its part, demands the consideration of the double dimension of its dispositive: «...here the 'transitive' dimension or transparency of the utterance content, i.e., each representation *represents* something; there the 'reflexive' dimension of utterance opacity, i.e., each representation *presents* itself as representing something.»¹⁹

Opacity and opacity effects appear in *unExhibit* as a method of generating visibility about making invisible (Ann Veronica Janssen's medial space, figs. p. 475); withdrawal (Willem Oorebeek's *BLACKOUTS*, fig. p. 476); slowing, veiling (Heimo Zobernig's ephemeral wall); minimizing (Janssen's video on Oscar Niemeyer); or the impenetrability of *über-evidence* (Mathias Poledna's/Karthik Pandian's *1991*, fig. p. 477). All these terms thereby evoke conscious and also reflective awareness, cognitive and affective experience; as it turned out, all in all a more than explosive field of topics. *Parergonal*, opaque: here, the entire exhibition portends: the works in it become, themselves, accessories, ornaments, surplus, precisely through the making-into-a-work of the marginal, the *parergonal*, the frame-like. The work practically disappears behind the accessory-like, or put differently: constitutes itself precisely through it.

Subsuming exhibitions such as *Un Coup de Dés* or *unExhibit* as «residues of a modernological way of looking at art» or «(institution)-historical display and format issues» might possibly therefore seem a bit narrow.²⁰ They argue, instead, with a genuine Institutional critique approach, although perhaps not referring to their own institution or the Generali

Foundation, as it is always included, but instead, dismantle or subtract the institutional space literally (see Tuerlinckx above) or celebrate withdrawal,²¹ which naturally does not follow the ascetic touch of an «aesthetics of administration,» but instead, on the one hand, works out the criticality aspect of retraction²² and, on the other hand, the imaginative desire, which is awoken, although it proves to be resistant to a commodity-shaped appropriation. *unExhibit* is also about «(institution)-historical display and format issues,» but only as argument for the key concepts of the exhibition, the formal consequence of which plays out in the display: retraction/passivity/withdrawal as counterpart to the previously mentioned concept of opacity, which presents the condition for the possibility of a critique of representation.

Against which canon?

But after this diversion, let's return to the very beginning, to the «content» (of form) from Helmut Draxler's slogan. In the negative imperative of its first part, the project of collecting as a meaning endowing activity is disputed: «Don't ask how you can make sense of the collection,» because, the second half of the slogan, which actually precedes the first and is a basis for it, says: «Ask how the collection is making sense of you.» This means that this collection professes sense through its presence and through that, already defines readings, it communicates (although only truly in its appearance in an exhibition with the corresponding counterpart, the beholder), and it changes. How exactly does a collection change in its accumulation and overall view, the way it works together, which additions does it require? What works does it invoke to generate contexts of meaning, which, in the end, present the function of a collection? Namely, showing how history and the present act together, what gain in knowledge comes from this combined action and what might it possibly rule out?

How can you make sense of the collection? How to collect? And what effects does this collection have on every form of collection activity? Collecting, as becomes immediately clear when one receives the investiture for it, is particularly in this concrete case, inseparable from exhibition activity and the associated discursive treatment of all possible issues that have preoccupied art since the existence of the institution. Not only will works from the exhibition be integrated into the collection, which means, some will be exhibited in order to then be «aligned» with the collection; what is even more important is that the principle of collecting implies that of exhibiting, in that the consideration of a work's inclusion always demands the context of the other works already found in the collection, which means a «conversation,» or even a dispute. This hereby makes clear that the collection alone does not constitute the Generali Foundation's distinctive core. That would not be possible for the simple reason that because of the rather modest budget and a hot market, not everything that is desirable for strengthening the «canon» can be acquired. An essential agenda along with publications, events, and the archive, has always been, mainly, the exhibition activity and the discourse potential that has developed from it.

Especially in the course of Institutional and Post-Institutional critique, the «curatorial system»²³ has mushroomed into what is even a downright *curatorial turn*. It is precisely the collection that gains new significance in this context. After all, collecting is ultimately also a

form of curating, and is derived from it—the task of a collecting institution includes showing works, even disparate ones, in a sense-endowing way within the super-ordinated context of the presentation—to generate an «order of things,» and as regards the Generali Foundation in particular, to offer alternative discourses and interpretations that demonstrate a self-reflective criticality.

In an admittedly quick analysis, most authors of the texts gathered here recognize the collection's authoritative pull, as it were, which unites important informants of what is identified as Conceptual art. At the same time, the heterogeneity of the collection is rightfully acknowledged, which, in turn, makes it diverse without succumbing to randomness. Like every collection, this one is subject to certain fluctuations having to do with the structure of management, the advisory committee, internal and external advisors, guest curators, artists and theorists in the field, the art market; in brief, the many combined forces that have an influence on decision making. In its formative years the Foundation's focus was on the Austrian scene—on assembling a seminal and unprecedented collection of early media art from Austria—with a particular emphasis on the intersections of sculpture, architecture, and design. The institution included more and more artists in the conception of its exhibitions, in its graphic design, and discussion in general. A young generation²⁴ emerged with a critical and innovative interest in the cutting points of design, the discourses of modernism/post-modernism, and their re-visiting, as well as issues of the concurrence of artistic autonomy, the institution, and the financing corporation in the background, the company. Within these parameters it was possible to work out the classical questions of Institutional critique, and one can definitely say that a critique and form of practice took shape here, which meant, first of all, entry into the international discussion and second, development of a very special «aesthetic of administration,» which as a trademark of the Generali Foundation drew increasing recognition and, ultimately also critique. The critique came down to the notion that increasingly leveling every statement was a formalized rationality of a minimalist exhibition aesthetic that seemed not only authoritative, but nearly authoritarian, and thus threatened to suffocate the vestiges of meaning that the «artwork» was still capable of mediating, despite its self-imposed conceptual dogma.²⁵ Rather than the unpretentious form (the content) of the work coming into play, it was instead, the rigorous stringency of a somewhat rigid grid of equivalence that could also reverse to become its opposite. That can be applied to the model—just as common at the Generali Foundation—in the 1980s and 1990s of the dominating display with its distinguishing mark of a cabinet-of-curiosities-like, nonhierarchical, rhizomatic ordering of objects of «different status» at one level, when the associative aspect of this arrangement becomes a formula and loses its explosive political force.²⁶

The questions that were posed after the change of leadership when I came aboard in 2008 were: What type of history is being told here, which canon is being perpetuated or newly created? What line of historiography is favored here, and can this even be compiled under one term? What gaps can be found and, mainly, why? What do these gaps, omissions from the «canon» in this collection say, and, mainly, how do the objects of the collection «converse» with one another and what «conversations» seem to be squelched? What currents

and names and generations of Conceptual art are found, and which are left out? (Several answers to these questions can be found in this publication.) How can a strategy be chosen that goes against the grain of the given canon, to allow voices to have a say, to let «pictures» speak, posing different questions that would confront the common «aesthetic of administration» and Institutional critique with a new self-critique: Or, simply grant them their historical meaning and categorize them historically, in order to, on the other hand, ask beyond that, what critical discourses proved fascinating and contemporary in interaction with other disciplines: anthropology, cultural sciences, architecture, history, literature, commemorative culture, etc. As has been ascertained elsewhere²⁷: all kinds of collecting implies the will to canonize, but is also the condition of the possibility of transgressing this. The transgression is then itself the starting note for the constitution of a new, different canon.²⁸

What «other» canon offered itself up then? In viewing the collection and the discourse that the Generali Foundation Collection took up, followed, and favored, a dilemma seemed visible that Roland Barthes described in 1956 as follows: «It seems that this is a difficulty pertaining to our times: there is as yet only one possible choice, and this choice can bear only on two equally extreme methods: either to posit a reality which is entirely permeable to history, and ideologize; or, conversely, to posit a reality which is *ultimately* impenetrable, irreducible, and, in this case, poetize. In a word, I do not yet see a synthesis between ideology and poetry (by poetry I understand, in a very general way, the search for the inalienable meaning of things).»²⁹ This passage from Roland Barthes' *Mythologies* is not coincidentally quoted by Benjamin H.D. Buchloh in his seminal text «Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institution» to elucidate the trenches that developed between the conceptual camps, so to speak.

It would not be inordinate to say that in the collection and in the exhibition activity I have been aware of a spirit of such demarcation—naturally not in the selectivity—and felt challenged to have a closer look at the other side of the coin. This drawing of borders has something to do with the fact that in the collection the «reality, which is entirely permeable» (in the sense of Barthes), i.e. in part analytical, and mainly American Conceptualism were given preference, as well as parallels in the former Eastern bloc countries, whereby other European manifestations are, however, significantly less present. Especially conspicuous is, among other artists, the absence of Marcel Broodthaers, who generally stood as the key representative of an intellectual, dialectical, and sophisticated assessment of Conceptual art and the art world; as an antidogmatic system critic using poetic means who expressed an extreme skepticism with regard to all essentializations and in return, recognized the paradoxes to which Conceptual art exposed itself. He self-avowedly set himself aside the «search for the inalienable meaning of things,» among other ways, through poetry and the poetic rhetoric of travesty, the paradox, fable, and aphorism. Buchloh aptly concluded:

It was left to Marcel Broodthaers to construct objects in which the radical achievements of Conceptual Art would be turned into immediate travesty and in which the seriousness with which Conceptual Artists had adopted the rigorous mimetic

subjection of aesthetic experience to the principles of what Adorno had called the «totally administered world» were transformed into absolute farce. And it was one of the effects of Broodthaers's dialectics that the achievement of Conceptual Art was revealed as being intricately tied to a profound and irreversible loss: a loss not caused by artistic practice, of course, but one to which that practice responded in the full optimism of its aspirations, failing to recognize that the purging of image and skill, of memory and vision, within visual aesthetic representation was not just another heroic step in the inevitable progress of Enlightenment to liberate the world from mythical forms of perception and hierarchical modes of specialized experience, but that it was also yet another, perhaps the last of the erosions (and perhaps the most effective and devastating one) to which the traditionally separate sphere of artistic production had been subjected in its perpetual efforts to emulate the regnant episteme within the paradigmatic frame proper to art itself.

Or worse yet, that the Enlightenment-triumph of Conceptual Art—its transformation of audiences and distribution, its abolition of object status and commodity form—would most of all only be shortlived, almost immediately giving way to the return of the ghostlike reappearitions of (prematurely?) dis-placed painterly and sculptural paradigms of the past. So that the specular regime, which Conceptual Art claimed to have upset, would soon be reinstated with renewed vigor. Which is of course what happened.³⁰

When I stepped into my position in 2008, it thus seemed logical to set an example in this direction, to let my «ideal candidates» or several of them, enter into a relationship in the exhibition *Un Coup de Dés* with works that were already in the collection, and to integrate them, in part, into the collection. These works all referred directly or indirectly to one another. A diagrammatically conceived and laid out reference system, branching out in all directions, can be detected in the background, which exhibits various modes of conversation, if you will; a high degree of referentiality; and, inevitably, a historicizing principle, but with a focus on how this history is connected with the present:

- direct or indirect thematic orbiting around Stéphane Mallarmé (and Lewis Carroll), together with Marcel Broodthaers, the starting figures: Mallarmé, Broodthaers, Ian Wallace, Klaus Scherübel, Jean-Marie Straub/Danielle Huillet, Dan Graham, Ana Torfs, David Lamelas, Peter Tscherkassky, Rodney Graham, Ulrike Grossarth
- direct referencing, reaction to one another, debates, open letters or collaborations, historical and in situ, current: Broodthaers with the following; Lamelas, Hans Haacke, Robert Barry, Lothar Baumgarten, Joëlle Tuerlinckx
- indirect affinities, relations: Broodthaers, Jarosław Kozłowski, Dominik Steiger, Gerhard Rühm, Ewa Partum, Theresa Hak Kyung Cha

— theme of the «thought space» (*Denkraum*), production space «studio» versus presentation space/canon/historicizing «museum»: Broodthaers, Wallace, Grossarth, Tuerlinckx, Baumgarten

In each case, the multiple mentions refer to different works by the same artist. For example, Joëlle Tuerlinckx intervened, commented, took up again, argued in a seemingly *parergonal* way, so to speak, in several places in the space. Some relationships were subliminally recognizable, some obviously, some multiply drawn to one another, each active in several fields of representation.³¹ These referential fields remained open enough so that the relative autonomy of the individual works was not derogated. In this, the paratextual dimension of the exhibition as a whole, that is, the comments, reaction in image and text to works of linguistic images or figurative language, turned out to be structurally *parergonal*, but also, the establishing order of the exhibition as different «frames» or perspectives turned out to be defined by *parerga*.

The *parergon* is thus accessory, and yet in its function as indicator, is constitutive of the work, of its visibility, and indeed, of a visibility that according to Poussin goes beyond mere seeing [*aspect*] and must be attentive, reflecting, aware [*prospect*].³² The *parergon* is, additionally, important as a category because it deals with the margin, with the thematizing of the margins and what «constitutes [the] symbolic margins of the image.»³³ This is another moment that appears crucial in my search for what might be relevant to the discourse and the collection: the transgressive moment, which is used to attack the canon; the excess, the rest, or the added value, which to some measure represents a (not only retrospectively constructed, but rather, constitutive for the work) anti-canon. Belonging in this context of transgressive factors are also the counterdrafts to a canonized commemorative culture and the same understanding of history, which must be opposed by «non-alienated» forms of action in a «totally administered world.» Several works in the collection belong here,³⁴ but also several past and forthcoming exhibitions that examine object culture, in order to investigate the object in its commodity form, its economy, and sphere of influence rather than to eradicate it.³⁵

Among the motifs that I pursue are all those motifs of failure with regard to verbalization or scientization and finally, objectification. These motifs are ultimately constitutive of a space without violence, a space without ideology. The space for reflection on that—the studio and the museum—as, on the one hand, sites of production (studio, figs. pp. 270–271, 274, 275, 279, 281, and 485) are confronted, on the other hand, with the site of fixations and canonizations par excellence—the museum. It thus seems to be a key field of investigation, together with the fundamental questions of the constitution and conditions of our contemporary culture.

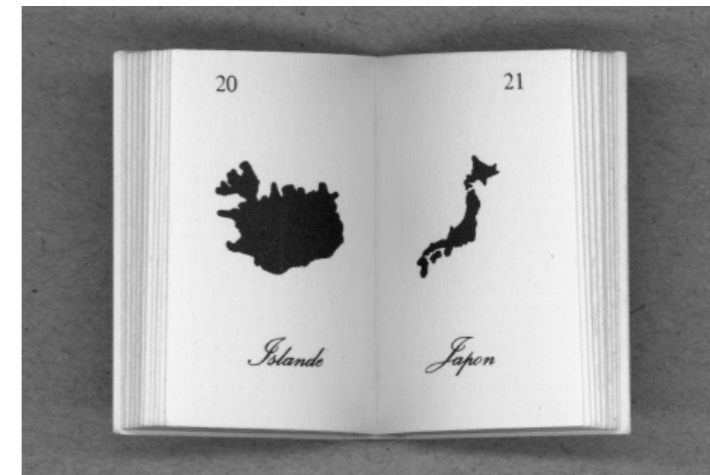
The exhibition, per se, is the *parergon* in the *Denkraum* (thought space)³⁶ of the collection; it frames the collection, as it were, gives it a contextualizing and historicizing structure that the curating collectors are aware of in their activity, knowing full well that thereby, unavoidably and compulsively, inclusionary and exclusionary mechanisms are simultaneously at work. The *parergonal* allows us to be aware, and to be aware of those things in our viewing

field that are enclosed in frames, and in what form, and what remains excluded as a result. Paradoxically, the border—although it is, itself, incidental and therefore in a certain way, overlooked, invisible—is where opacity manifests itself, which means, to allow that which is normally overlooked, invisible, to appear at the forefront. «The represented presents itself as represented.»

From the German by Lisa Rosenblatt

- 1 Raymond Roussel, *Raymond Roussel. Eine Dokumentation*, ed. Hanns Grössel (Munich: Edition text+kritik, 1979), p. 38.—Trans. by translator.
- 2 On this, see also Helmut Draxler, «The Content of Form. Structures of Representation and the Space/Time of the Collection,» pp. 219–230 in the present volume.
- 3 Cf. the text by Lothar Baumgarten «When order still resided in things, things spoke of their own accord» [1974], printed in *Un Coup de Dés. Writing Turned Image. An Alphabet of Pensive Language*, ed. Sabine Folie (Vienna: Generali Foundation; Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008), pp. 162–168. In it, Baumgarten remarked, among other things, that with the still aligned concept of the collection (as a site of storage) and of the exhibition, the difference between storing and exhibiting is sometimes difficult to differentiate: «The Pitt Rivers Museum in Oxford, England, is a laudable and exemplary instance of a (deliberately) missed, rejuvenating reshuffling, and thus has also become in a magical way an enchanting leftover of colonialism and a germinal ethnographical world view based on differences.» Ibid, p. 168.
- 4 Cf. the remarks by Ian Wallace, «The Knot of Signification. A Discussion of Four Works,» pp. 283–289 in the present volume.
- 5 Cf. the remarks in this book by Christian Höller «(Shifting) Boundaries of the Institutional On the History of Artist-Curated Institutional Critique at the Generali Foundation,» pp. 166–175 and by Luke Skrebowski, «Conceptual Aesthetics,» pp. 128–138 in the present volume.
- 6 In 2007 a sharing of personal and spatial resources with the BAWAG Foundation was agreed to, one of the reasons why Sabine Breitwieser made her post available. The «interlude» would last only until 2009.
- 7 Cf. Uwe Wirth, «Was zeigt sich, wenn man Literatur zeigt?», in *Wort-Räume. Zeichen-Wechsel. Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literatursstellungen*, ed. Anne Bohnenkamp and Sonja Vandenrath (Göttingen: Wallstein-Verlag, 2011), p. 53.
- 8 See also the exhibition views pp. 179–202 in the present volume.
- 9 Cf. Sabeth Buchmann's contribution in this volume on curatorial media and the «curatorial system»: «Curatorial Media,» pp. 308–317.
- 10 I intentionally take up the term «conversation» several times in this text, which Draxler takes as one of the basic arguments of his exhibition and his text, together with the terms «representation» and «genealogy.» Even more frequently, I refer to Louis Marin and his characterization and demarcation of the conversation or the discussion from the academic lecture or dispute, found in a fictional debate between the figures of the professor (historian), art lover, and semiotician. In this way, Marin has the art lover say, for example: «No pedantry, rather an incompetent skill or better a very competent incompetence, everything that differentiates taste from schoolmastering, an attentive lightness, a serious vanity, an emotional detachment, a reluctance not to fun [*plaisir*], but to enjoyment [*jouissance*], everything that the lover's gaze separates from naive enthusiasm, the approval of the (controlled) digression, to the (negotiated) drift, the (calculated) mood upheaval, to all evasions, but only up to a certain degree [...], the rejection of confusion or prolixity, the feeling for a certain clarity and a certain cleanness, which—up to a certain point—the darkness in the expression or the provocative ambiguity is allowed.» Louis Marin, *Über das Kunstgespräch* (Zurich: diaphanes, 2001), p. 22.—Trans. by translator.
- 11 In what follows, I refer fundamentally to the research by Louis Marin on representation, Quattrocento and seventeenth-century painting,

- and especially on Nicolas Poussin, which he carried out extensively beginning in the 1970s: including publications, such as *On Representation* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2001) as well as *Über das Kunstgespräch* (Zurich: diaphanes, 2001), and *Das Opake der Malerei. Zur Repräsentation im Quattrocento* (Zurich: diaphanes, 2004). Here: Marin, *On Representation*, p. 320.
- 12 Marin, *On Representation*, p. 320.
- 13 See studies on the *parergon* by Immanuel Kant (*Critique of Judgment*), Jacques Derrida (*The Truth in Painting*), Victor I. Stoichita (*The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*), among others.
- 14 Pascale Cassagnau in conversation with Louis Marin, in Marin, *Über das Kunstgespräch*, p. 41.—Trans. by translator.
- 15 Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, ed. Anthony Blunt (Paris: Hermann, 1964), p. 164, quoted by Marin, *On Representation*, p. 375.
- 16 An exhibition that I conceived beginning from the occupation with Richard Hamilton's *An Exhibit* from 1957, and further developed in intense talks with Willem Oorebeek, Ilse Lafer (and co-curated with her), and finally, Heimo Zobernig.
- 17 The theme of the white (sheet of paper) or the void was, as a topos, among others, also central in the exhibitions *Un Coup de Dés. Writing Turned Image. An Alphabet of Pensive Language and unExhibit*.
- 18 Marin, *Über das Kunstgespräch*, p. 52
- 19 Marin, *Das Opake der Malerei*, p. 103.
- 20 Cf. Höller, «(Shifting) Boundaries of the Institutional,» in this publication, p. 166–175.
- 21 In *Un Coup de Dés* with the discourse on Mallarmé, the performativity of the text, of the «empty sheet» (of paper), the book, the books, etc., in *unExhibit* on the abstract concepts of transparency and opacity as entities referring dialectically to one another and implicitly, subtraction, passivity, etc.
- 22 On this, see *unExhibit*, ed. Sabine Folie and Ilse Lafer, exh. cat. (Vienna: Generali Foundation, 2011) and Kathrin Busch, *P-Passivität* (Hamburg: Textem, 2012).
- 23 Cf. Buchmann on this topic, see in this publication, pp. 308–317.
- 24 Florian Pumhösl, Dorit Margreiter, and Mathias Poldena, to name but a few.
- 25 See for example «Sabine Breitwieser in conversation with Sabeth Buchmann,» in *Ausstellungen Generali Foundation Exhibitions 1989–2008*, ed. Sabine Breitwieser (Vienna: Generali Foundation; Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008), p. 576 and 577.
- 26 Cf. displays by Group Material.
- 27 Cf. Draxler, *The Content of Form*, pp. 219–230.
- 28 The question of canon was also posed in the other two exhibitions during the anniversary year: *Amazing! Clever! Linguistic! An Adventure in Conceptual Art* curated by Guillaume Désanges and *Against Method* curated by Gertrud Sandqvist.
- 29 Roland Barthes, *Mythologies*, trans. Annette Lavers (New York: Hill and Wang, 1972), p. 158.
- 30 Benjamin H.D. Buchhloh, «Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions,» in *October 55* (Winter 1990), p. 143.
- 31 Cf. Draxler in the present volume: «What is thus no longer represented does not therefore generally elude representation; it may be represented elsewhere. The relation between here and elsewhere lends contour to the relations of representation in the sense that any representation ever since has presupposed the division into different fields.» p. 221.
- 32 «There are two ways of seeing objects: one is simply to see them [aspect], the other to consider them attentively [prospect] [...] thus we may say that simple aspect is a natural operation, and that what I call prospect is an office of reason that depends on three things, the eye, the visual ray, and the distance from the eye to the object.» Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, ed. Anthony Blunt, Paris: Hermann, 1964, p. 62, quoted by Marin, *On Representation*, p. 324
- 33 Pascale Cassagnau, in Marin, *Über das Kunstgespräch*, p. 41.—Trans. by translator.
- 34 For example, Ulrike Grossarth, *BAU I* (1989–2000), Maria Theresia Litschauer, *6|44–5|45 Ungarisch-Jüdische Zwangsarbeiterinnen. Ein topo|foto|grafisches Projekt* (2006), Angela Melitopoulos and Maurizio Lazzarato, *Assemblages* (2010) and *Déconnage* (2011), among others.
- 35 Among these is the exhibition curated by Anselm Franke *Animism. Modernity through the Looking Glass* (2011–12), or the exhibition curated by Diana Baldon and Ilse Lafer *Counter-Production* as well as a retrospective taking place in January 2014 by Ulrike Grossarth or themes such as «forensic architecture.»
- 36 Cf. Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, ed. Martin Warnke (Berlin: Akademie Verlag, 2003).



Marcel Broodthaers
La conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires, 1974
 Künstlerbuch, Offsetdruck, 38 Seiten,
 38 × 25 mm | Artist's book, offset print,
 38 pages, 38 × 25 mm
 GF0030998.00.0-2008