Cumulus aus Europa

Autor(en): **Searle, Adrian / Aigner, Thomas**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): **- (1993)**

Heft 38: **Collaboration Ross Bleckner and Marlene Dumas**

PDF erstellt am: **31.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-681415

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

CUMULUS

Aus Europa

IN JEDER AUSGABE VON PARKETT PEILT EINE CUMULUS-WOLKE AUS AMERIKA UND EINE AUS EUROPA DIE INTERESSIERTEN KUNSTFREUNDE AN. SIE TRÄGT PERSÖNLICHE RÜCKBLICKE, BEURTEILUNGEN UND DENKWÜRDIGE BEGEGNUNGEN MIT SICH – ALS JEWEILS GANZ EIGENE DARSTELLUNG EINER BERUFSMÄSSIGEN AUSEINANDERSETZUNG.

In diesem Heft äussern sich ADRIAN SEARLE und CAROLINA PONCE DE LEÓN. Adrian Searle ist Kritiker und Kurator und lebt in London. Auch Carolina Ponce de León ist Kunstkritikerin und Kuratorin. Sie lebt in Santa Fé de Bogotá, Kolumbien.

ADRIAN SEARLE

We stand on hardwood floors in white rooms, bathing in the artificial glow. There are things hanging from the walls, and other things standing on the floor beside us. Outside, in the churning crowds and stalled traffic, life goes on. Sometimes it gets a little difficult to connect these two worlds, or to reconcile either of them with what is called a private life, let alone the space we inhabit within ourselves. Here, however, we are in the space of art; we look, but don't touch. There's a certain unwritten decorum: We know how to behave ourselves. What we share here may only be etiquette, good manners, yet that is some consolation, even if we feel privately that we are engaged in an exasperating search for the appropriate thoughts, the right symbols.

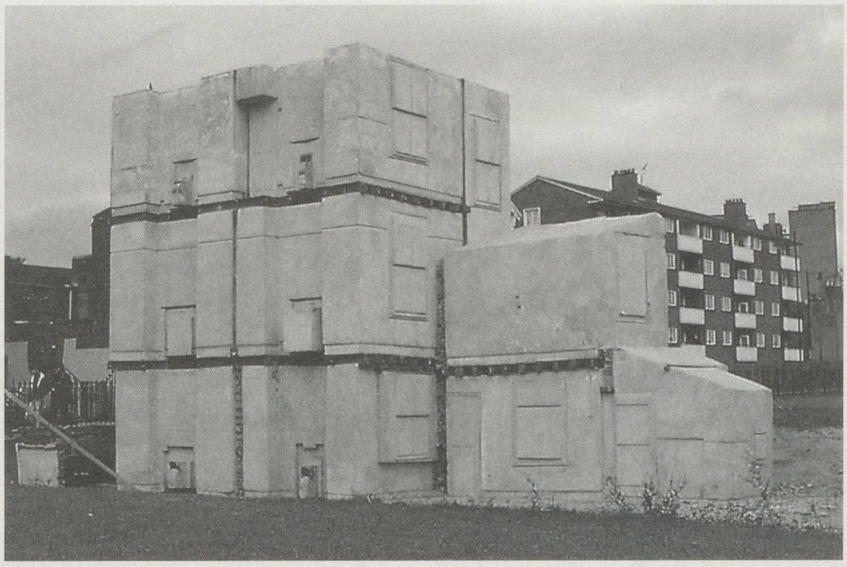
Outside, the city is too big, too complex to fully comprehend, and is understood only through details in the general pattern—a multitude of small significances, places, and occasions. Things we have been taught, and things we know for ourselves. A favourite pastry shop, a pub, the statue at the end of the street where one once stood waiting a whole hour for a friend who never showed up. Our familiar routes. The light through the plane trees at a particular season, on a street whose very name brings sadness with it. The apartments and houses one has lived in. Home.

The terrace has almost all been demolished now, to make way for an apologetic smudge of inner-city parkland. There have been odd gaps and left-over corners for as long as anyone can remember; those left lying waste since the blitz, the unfocussed areas between industry and housing, between one bit of planning and another. The first buzz-bomb fell near here, just where the railway crosses the canal; there's a plaque on the bridge to commemorate the fact. The shored-up shell of one house in the flattened terrace still stands. Inside, Rachel Whiteread and a small team of builders are at work, underpinning the walls and floors, ripping out the staircase, preparing the interior which will soon be coated in liquid concrete. Whiteread is turning this ten-roomed East End house into a gigantic cast: Concrete will fill what were once private spaces: bedrooms, the front parlour, the scullery, kitchen, bathroom. Then the roof will be removed, the outer walls chipped away, leaving a solidified duplicate of the rooms themselves: A tangible object in the place of private space, exposed and naked to the elements.

Whiteread's best-known work, GHOST, was a plaster cast of a single room, a forensic model of the sitting-room of a crumbling Victorian house in North London. The sculpture, which was removed in sections, is now in the Saatchi Collection—the palpable apparition of a domestic space relocated inside the blank cavern of a gal-

lery. The new work, her most ambitious yet, will stay where it is, amongst the rubble and the freshly turfed patch of park; and then it too will be bulldozed back into the ground. And what, one wonders, will the former occupants and neighbours think of this monument to their memories, this temporary memorial to their ordinary lives, and to the lives that went before them in this house? The sculpture will delineate the spaces where they dreamt, ate breakfast, argued, and made love.

Contemporary "public art" (mere mention of the phrase is depressing) gets deservedly bad press. What point is there to that thing on the plinth in the square? The fountain that looks like a deformed piece of enlarged Swedish cutlery? A mural that fails to beautify the concrete cliff of the office block? They're just street furniture, marker-buoys on one's journeyings to and from somewhere else.



RACHEL WHITEREAD, HOUSE
Grove Rd. London, E3, October 1993. Cast interior / Gegossener Innenraum.
(PHOTO: STEPHEN WHITE)

It wasn't always like this. The general on his horse, and the statues of empire-builders, now covered in bird-shit; Trajan's Column, rotting in the acid rain. Memorials to collective aspirations, losses, follies. They were not put there as frivolous motifs simply to decorate. We may, in our ignorance, not care to know more than that these monuments meant something once: They signal our passage. There's a bust of Doctor Zamenhof, inventor of Esperanto, on a grassed traffic-island in Vienna; not one word of the inscription on the plinth is written in the utopian, universal language he devised.

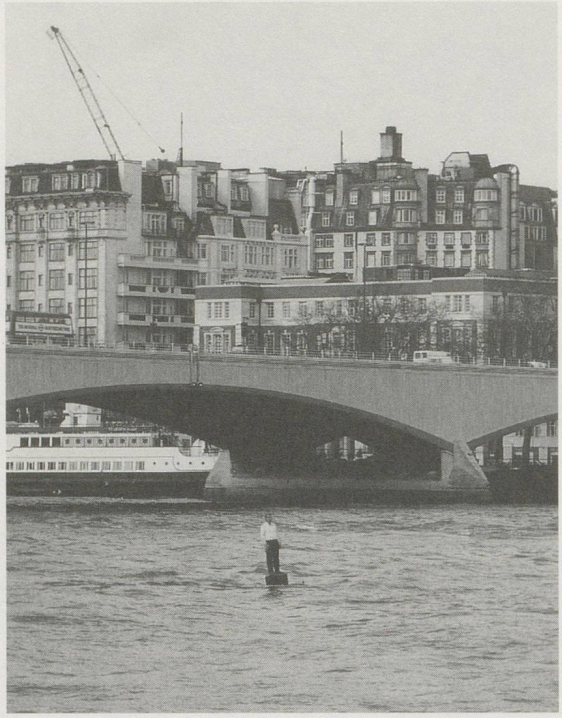
Last year the sculptor Juan Muñoz erected a monument, a simplified version of Edwin Lutyen's Cenotaph, on the southern bank of the Thames.* It carried no inscription, and commemorated nothing except commemoration itself. Passers-by frequently enquired what the sculpture symbolised, and many thought it stood in memory of a recent riverboat tragedy. At the same time Stephan Balkenhol placed one of his life-sized, carved figures on a small pontoon in the river itself,* some way downstream from Muñoz's monument. The river police were inundated with anxious calls from the public, and some even attempted to dive into the polluted stream to rescue what they mistakenly took for a man in distress, a potential suicide.

Eight grandmothers sing by the sea at dusk. The women come from Bistritsa, a small village in the mountains near Sophia, the capital of Bulgaria. The Bistritsa Babi are wearing their finest costumes, and are singing songs which originated in the fields where they live: It is as much calling as singing, a polyphonous, antiphonal keening—though the songs are not in themselves lamentations. The Bistritsa Babi are far from home, on the windswept Northumbrian coast, singing to the sea itself. Trains and buses have brought an audience to this remote spot—the London art-world on an outing. But there are also many locals here, to look and listen. Many return, and bring others with them on subsequent evenings. The three performances on this northern beach are part of a work by Bethan Huws, a Welsh artist who now lives somewhere on the wrong side of the Boulevard Périphérique in Paris. A WORK FOR THE NORTH SEA is as much about the setting and the relocation of the performers and their audience as it is about songs in an alien language, or

the transposition of a folkloric tradition to another part of Europe, Northumbria, which itself has a lively tradition for song and pipe-playing. (The sounds of the Northumbrian bagpipes are not dissimilar to the tonal richness of the Bulgarian harmonies.) Nevertheless, the work stressed continuity rather than dislocation, empathy rather than estrangement.

Before it became a cinema, the Coronet was once a music-hall. Most of the acts are forgotten now—the conjurors, comedians, and novelty turns. But Little Tich, Fred Karno, and even Chaplin played here; then the Music Hall and Variety gave way to two-reelers, Will Hay farces, Pathé News—with its censored footage from the war fronts—Ealing comedies, and lurid, sour-sweet technicolour spectaculars from America. Revamped in Art Deco splendour in the thirties, most of these local cinemas—and there were many like the Coronet—were killed off by television, and turned into snooker parlours and Bingo halls. By the 1970s, their facades bricked up or squared off, the mouldings stripped away, most had disappeared, their histories dying with them, half-remembered only as the place where fumbled kisses were exchanged or rebuffed in the back row on a Friday night. The Coronet on the Mile End Road in London's East End still stands, given over to squatters and decay.

The sound of Melanie Counsell's film, clattering through the gate of the projector, fills the auditorium. It is an echo reminiscent of old-fashioned treadle sewing-machines, or agricultural threshing engines: the rasping of a defunct technology. Looking down from the top of the slanted balcony, over the edge of a frosted glass wall which partly obscures the view, the faded opulence and tawdry grandeur of the interior and the empty rows of seats are dimly visible in the half-light. But for the dancing blips and scratches on the print, the picture seems static: an image of a glass medicine tumbler, filled with a dark liquid, projected onto a creased, temporary screen. The liquid evaporates with an almost imperceptible slowness, leaving only the silted dregs around the glass. We drink from the glass only with our eyes, in a building filled with other people's memories.



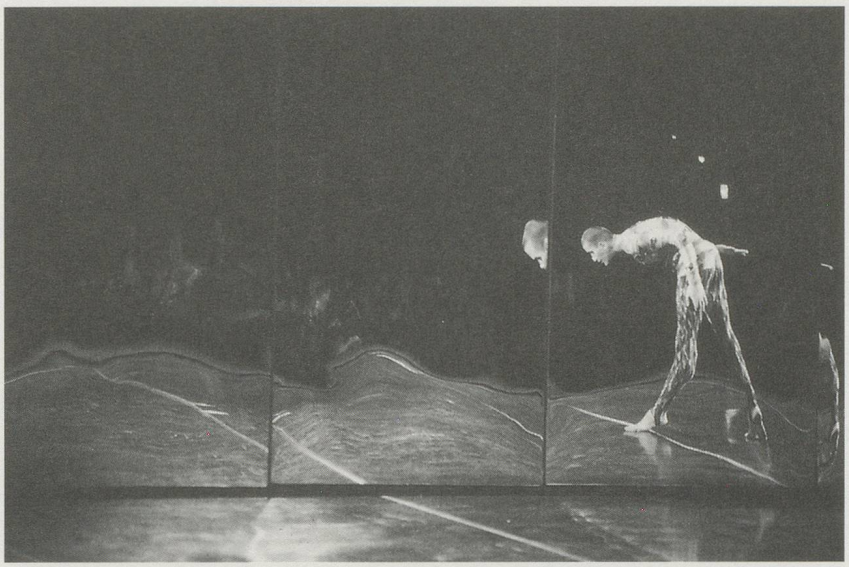
STEPHAN BALKENHOL, STANDING FIGURE ON BUOY / STEHENDE FIGUR AUF BOJE, Feb.–March 1992 (PHOTO: EDWARD WOODMAN)

We live with the past, with the residue of other lives besides our own, and we fill our minds with stories about ourselves, reshaping even the most recent memories to make the present bearable, liveable, habitable. It is a matter as much of erasing as of remembering; an endless task, the work of the mind. Today's art, which will not always be so new, and is in any case superimposed on something older, is also modelled and refurbished in accordance with the current image we have of ourselves, and of the world we live in. It is a work that is constantly undone and left incomplete. Along the way we create symbols and monuments from the remains of things.

All these projects began their life in an unprepossessing office above the chain stores and cut-price, recessionary squalor of Oxford Street. A room with two telephones and a window with a restricted view of tourist's London. The Artangel Trust, founded in 1985 and currently directed by Michael Morris and James Lingwood, is the most curious, and certainly the most innovative, commissioning body for the arts in Britain. "Alternative" in the best sense, Artangel's projects have also included dance works by Michael Clarke and Hans Peter Kuhn, and a series of short

works for radio by Juan Muñoz in collaboration with British composer Gavin Bryars—this last work, A MAN IN A ROOM GAMBLING, featuring Muñoz's voice and Bryars's Ensemble, premiered at the Queen Elizabeth Hall in July. This work is intended as a sequence of late-night radio broadcasts, disguised as an educational series devoted to the practice of cheating at cards—dealing from the bottom of the pack, palming and marking cards, and other dubious tricks of the player's trade. Listeners slowly become aware of a layer of subterfuge in the programmes themselves, as Bryars's score creates rifts, surges, and pauses under Muñoz's calm, deadpan delivery of his illicit lessons.

Artangel encourages artists out of the gallery and into the world. What public art is, and who the public are, or could be, are the questions that these works raise. These works, some quiet and tentative, others more spectacularly devised, are as far from the anarchistic, terroristic "interventions" of the avant-garde public works of the 60s and 70s as you could find. And they largely concern, it seems to me, a return to a relationship with an audience, instead of a patronising imposition upon it. Openness rather than closure is at the heart of Artangel's endeavours—an attempt to escape the strictures of institutions and ever-narrowing, ever more specialised and hermetic approaches to art. The place of art, of course, is in the world and the imagination rather than the seminar room, the gallery, or the conference hall. "The setting," James Lingwood says, "is the work."



MICHAEL CLARK, Mm...
June 1992, dance performance.
(PHOTO: STEPHEN WHITE)

* These two public projects were part of the exhibition *Doubletake: Collective Memory & Current Art,* which took place at the Hayward Gallery, London, in 1992.

Wir stehen auf Hartholzböden in weissen Räumen, in das künstliche, strahlende Licht getaucht. Es hängen Dinge an den Wänden, und andere Dinge befinden sich neben uns auf dem Boden. Draussen, im wogenden Gedränge und stockenden Verkehr, geht das Leben weiter. Manchmal wird es etwas schwierig, diese zwei Welten zu verbinden oder eine von beiden mit dem in Einklang zu bringen, was man Privatleben nennt, ganz zu schweigen vom Raum, den wir in uns selbst bewohnen. Hier aber sind wir im Raum der Kunst; wir schauen, berühren jedoch nichts. Es gibt bestimmte ungeschriebene Anstandsformen: Wir wissen uns zu benehmen. Was uns hier gemeinsam ist, mag nur Etikette, mögen nur gute Manieren sein, es hat aber etwas Tröstliches, selbst wenn wir insgeheim spüren, dass wir so an einer verzweifelten Suche nach den angemessenen Gedanken, den richtigen Symbolen mitwirken.

Die Stadt draussen ist zu gross und vielschichtig, um ganz erfasst zu werden, und erschliesst sich nur anhand von Details im allgemeinen Muster – eine Vielzahl unerheblicher Bedeutungen, Orte und Anlässe. Dinge, die man uns beigebracht hat, und Dinge, die wir selbst erfahren. Eine bevorzugte Konditorei, ein Pub, die Statue am Ende einer Strasse, wo man einmal eine geschlagene Stunde vergeblich auf einen Freund gewartet hat. Die gewohnten Wege. Das Licht in den Platanen zu einer bestimmten Jahreszeit, in einer Strasse, deren Name schon Traurigkeit verbreitet. Die Wohnungen und Häuser, die man bewohnt hat. Zuhause.

Praktisch die ganze Häuserreihe ist mit der Rechtfertigung abgebrochen worden, Platz für einen Flecken inner-

ADRIAN SEARLE

städtischer Parklandschaft zu schaffen. Soweit man sich zurückerinnern kann, hat es hier vereinzelte Lücken und ungenutzte Winkel gegeben; was davon übrigblieb, liegt seit dem Blitzangriff auf London brach, jene unbeachteten Flächen zwischen Industriezone und Wohngebiet, zwischen einem Planungsstück und dem anderen. Die erste Bombe schlug hier in der Nähe ein, genau dort, wo die Eisenbahnlinie über den Kanal führt; eine Gedenktafel an der Brücke erinnert daran. Ein verstrebtes Hausgerippe steht noch in der zerstörten Häuserzeile. Drinnen sind Rachel Whiteread und eine kleine Gruppe von Bauhandwerkern damit beschäftigt, die Wände und Böden von unten her zu stützen, den Treppenaufgang herauszureissen, das Innere zu präparieren, in das bald flüssiger Beton gegossen wird. Whiteread ist dabei, dieses Zehn-Zimmer-Haus im East End in eine riesige Gussform zu verwandeln. Beton wird auffüllen, was einmal Privaträume waren: Schlafzimmer, das Wohnzimmer an der Frontseite, Küche und Nebenküche, Badezimmer. Dann wird das Dach entfernt, die Aussenwände werden herausgeschlagen, es bleibt ein verfestigtes Duplikat der Räume selbst: Ein fassbares Objekt anstelle des privaten Raums, den Elementen schutzlos ausgeliefert.

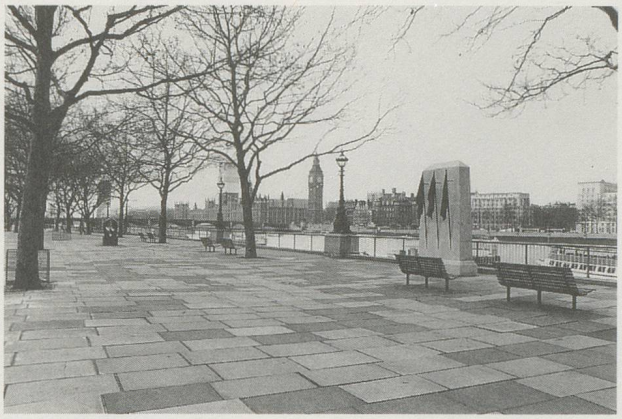
Whitereads bekanntestes Werk, GHOST, war ein Gipsabguss eines einzigen Zimmers, ein spurensicherndes Modell des Wohnzimmers eines zerfallenden viktorianischen Hauses im Norden Londons. Die Skulptur, die in Einzelteilen befördert wurde, befindet sich jetzt in der Saatchi-Sammlung – die greifbare Erscheinung eines in die leere Höhle einer Galerie versetzten häuslichen Raumes. Das neue Werk, ihr bis jetzt anspruchsvollstes, wird an seinem Standort bleiben, inmitten des Schutts und des frisch mit Gras bedeckten Parkstücks; bis es ebenfalls niedergewalzt wird. Und was, so fragt man sich, werden wohl die ehemaligen Bewohner und Nachbarn von diesem ihrem Andenken gewidmeten Monument halten, dieser vorläufigen Gedenkstätte für ihr Alltagsleben und für das Leben jener, die vor ihnen dieses Haus bewohnten? Die Skulptur wird die Räume nachzeichnen, in denen sie träumten, frühstückten, sich stritten und liebten.

Zeitgenössische «Kunst im öffentlichen Raum» (nur schon den Ausdruck zu erwähnen, bereitet Kopfschmerzen) hat verdientermassen eine schlechte Presse. Was bezweckt jenes Ding auf dem Sockel in der Mitte des Platzes? Der Springbrunnen, der wie ein verformtes Stück aus einem vergrösserten schwedischen Besteck aussieht? Ein Wandgemälde, das die aufragende Betonwand des Geschäftshauses nicht zu verschönern vermag? Es ist nichts als Strassenmöblierung, Markierungsbojen auf dem Weg von irgendwoher nach irgendwohin.

Dem war nicht immer so. Der General auf seinem Pferd und die Statuen von Reichsgründern, jetzt mit Vogeldreck bedeckt; die Trajanssäule, im sauren Regen verwitternd. Denkmäler für kollektive Bestrebungen, Verluste, Verrücktheiten. Sie wurden dort nicht als belanglose, nur zur Dekoration dienende Motive aufgestellt. Vielleicht ist es uns in unserer Beschränktheit gleichgültig, mehr über diese Monumente zu wissen, als dass sie einmal etwas bedeuteten: Sie signalisieren unsere Vergänglichkeit. Auf einer gras-

bewachsenen Verkehrsinsel in Wien befindet sich eine Büste von Dr. Zamenhof, dem Erfinder des Esperanto; nicht ein Wort der Sockelinschrift ist in der utopischen Universalsprache geschrieben, die er entworfen hatte.

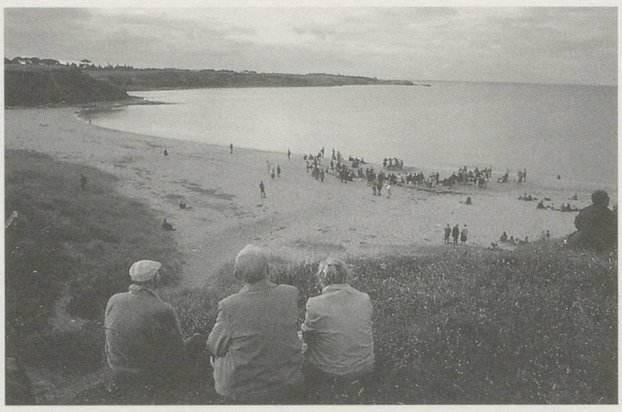
Letztes Jahr errichtete der Bildhauer Juan Muñoz* am Südufer der Themse ein Denkmal, eine vereinfachte Version von Edwin Lutyens Ehrenmal für die Gefallenen. Es trug keine Inschrift und gedachte nichts anderem als dem Gedenken selbst. Passanten erkundigten sich oft, was die Skulptur symbolisiere, und viele meinten, sie stehe da zur Erinnerung an ein Bootsunglück, das sich kürzlich ereignete. Zur gleichen Zeit setzte Stephan Balkenhol eine seiner lebensgrossen, geschnitzten Figuren auf eine Boje in den Fluss selbst, ein Stück weiter flussabwärts von Muñoz' Denkmal.* Die Wasserpolizei konnte sich kaum mehr retten vor verängstigten Anrufen aus der Bevölkerung, und einige versuchten sogar, in die schmutzigen Fluten zu tauchen, um zu retten, was sie irrtümlich für einen in Not geratenen Menschen, einen potentiellen Selbstmörder hielten.



JUAN MUÑOZ, UNTITLED / OHNE TITEL, Feb.–April 1992. (PHOTO: LISA HARTY)

RACHEL WHITEREAD, HOUSE, Grove Rd. London E3, October 1993. Cast interior / Gegossener Innenraum. (PHOTO: STEPHEN WHITE)

Acht Grossmütter singen in der Abenddämmerung am Meer. Die Frauen kommen aus Bistritza, einem kleinen Dorf in den Bergen nahe bei Sofia, der Hauptstadt Bulgariens. Die Bistritza Babi tragen ihre schönsten Trachten und singen Lieder, die zuerst in den Feldern erklangen, wo sie leben: Es ist ebenso ein Rufen wie ein Singen, ein mehrstimmiges, antiphonisches Wehklagen – obwohl es nicht eigentliche Klagelieder sind. Die Bistritza Babi sind fern der Heimat, an der windgepeitschten nordumbrischen Küste, das Meer selbst besingend. Züge und Busse haben eine Zuhörerschaft an diesen abgelegenen Ort gebracht – ein Ausflug der Londoner Kunstwelt. Es sind aber auch viele Ortsansässige hier, um zu sehen und zu hören. Viele kommen an einem der folgenden Abende in Begleitung anderer wieder. Die drei Aufführungen an diesem nördlichen Strand sind Teil eines Werks von Bethan Huws, einer walisischen Künstlerin, die jetzt irgendwo



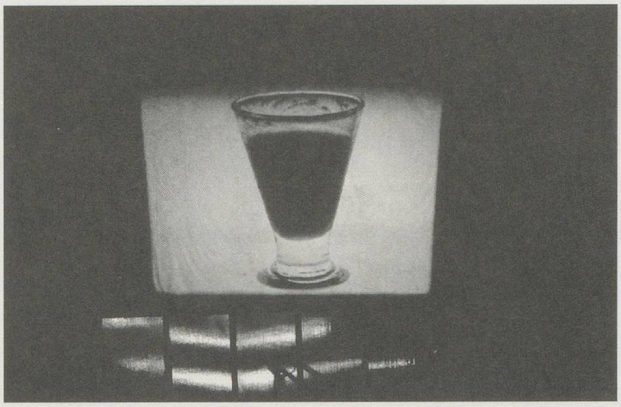
BETHAN HUWS, THE BISTRITSA BABI, A work for the North Sea, July 1993, Bulgarian choir.
(PHOTO: I. JEDRZEJCZYK AND LISA HARTY)

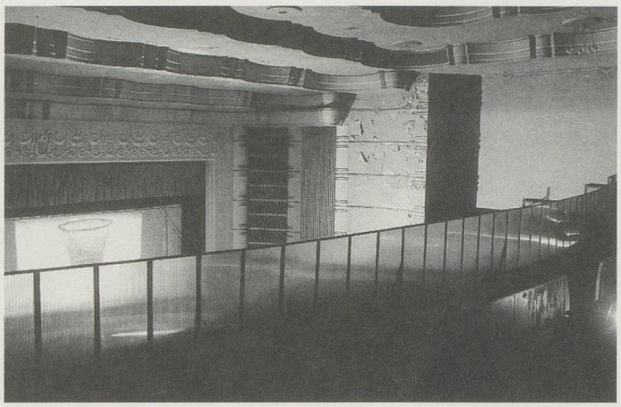
auf der ärmlichen Seite des Boulevard Périphérique von Paris wohnt. A WORK FOR THE NORTH SEA handelt ebenso vom Schauplatz und von der Versetzung der Sängerinnen wie von Liedern in einer fremden Sprache, oder von der Verlagerung einer Folkloretradition in einen anderen Teil Europas, nach Northumbria, das selber eine lebendige Tradition des Gesangs und des Spielens von Blasinstrumenten besitzt. (Die Töne der nordumbrischen Dudelsäcke sind dem klanglichen Reichtum der bulgarischen Harmonien nicht unähnlich.) Nichtsdestoweniger hob das Werk eher die Kontinuität denn die Verlagerung, eher die Empathie denn die Verfremdung hervor.

Bevor es ein Kino wurde, war das Coronet einmal ein Varietétheater. Die meisten Darbietungen sind in Vergessenheit geraten – die Zauberer, Komiker und ungewöhnlichen Nummern. Aber Little Tich, Fred Karno und sogar Chaplin traten hier auf; dann musste das Varieté den zweispuligen Filmstreifen, den Will-Hay-Farcen, den Pathé-Aktualitäten – mit dem zensurierten Filmmaterial von den Kriegsfronten – den Ealing-Komödien und den grellen, bittersüssen Schauspielen in Technicolor aus Amerika weichen. Nachdem sie in den 30er Jahren im neuen Glanz des Art deco erstrahlten, wurde den meisten dieser Lokalkinos – und es gab neben dem Coronet deren viele – durch das Fernsehen der Todesstoss versetzt; sie wurden in Billard- und Bingosäle umgewandelt. Spätestens in den 70er Jahren – die Fassaden hatte man überdeckt oder auf eine eckige Form reduziert, das Gesims heruntergerissen – waren die meisten verschwunden, und mit ihnen starb ihre Geschichte, nur noch schwach im Gedächtnis haftend als der Ort, wo an einem Freitagabend in der hintersten Reihe unbeholfene Küsse ausgetauscht oder abgewehrt wurden. Das Coronet in der Mile End Road im Londoner East End steht noch immer, Hausbesetzern und dem Zerfall preisgegeben.

Das Geräusch aus Melanie Counsells Film, durch die Luke des Projektors ratternd, erfüllt den Zuschauerraum. Es ruft wie ein Echo die Erinnerung an altmodische Nähmaschinen mit Fussantrieb oder landwirtschaftliche Dreschmaschinen wach: das Raspeln einer vergangenen Technik. Schaut man zuoberst vom schräg liegenden Balkon hinunter, über den Rand einer die Sicht trübenden matten Glaswand, dann werden die verwelkte Pracht und protzige Grandeur des Innenraums und die leeren Sitzreihen im schummrigen Licht schemenhaft sichtbar. Abgesehen von den tanzenden Pünktchen und Kratzern auf der Kopie wirkt der Film statisch: Eine Aufnahme eines mit einer dunklen Flüssigkeit gefüllten Arzneiglases, projiziert auf eine knittrige, provisorische Leinwand. Die Flüssigkeit verdunstet so langsam, dass man es kaum wahrnimmt, einzig einen breiigen Rest ums Glas hinterlassend. Wir trinken aus dem Glas nur mit den Augen, in einem Gebäude, das mit den Erinnerungen anderer Menschen angefüllt ist.

Wir leben mit der Vergangenheit, mit dem, was andere Leben neben dem unsrigen zurückgelassen haben, und wir füllen unser Gedächtnis mit Geschichten über uns selbst, verformen sogar die Erinnerungen an die jüng-





MELANIE COUNSELL, INSTALLATION AT THE CORONET CINEMA, London, March–April 1993.
(PHOTO: STEPHEN WHITE AND CLAIR O'LEARY)

sten Ereignisse, um die Gegenwart erträglich, lebenswert, bewohnbar zu machen. Es geht dabei in gleichem Masse um Auslöschen wie um Erinnern; eine unendliche Aufgabe, die Arbeit des Gedächtnisses. Auch die Kunst von heute, die nicht immer so neu sein wird und sich auf jeden Fall über etwas Älteres schiebt, wird gemäss der Vorstellung geformt und erneuert, die wir von uns und von der Welt haben, in der wir leben. Es ist eine Arbeit, die ständig zunichte gemacht wird und unvollständig bleibt. Am Weg entlang schaffen wir Symbole und Denkmäler aus den Überresten der Dinge.

Alle diese Projekte nahmen ihren Anfang in einem nicht sehr einnehmenden Büro über den Kettenläden der Oxford Street in ihrer Erbärmlichkeit der Rezession und der Billigangebote. Ein Raum mit zwei Telephonen und einem beschränkten Blick auf das London der Touristen. Der Artangel Trust, 1985 gegründet und im Augenblick von Michael Morris und James Lingwood geleitet, ist die merkwürdigste und gewiss innovativste Trägerschaft der Künste in Britannien. «Alternativ», im besten Sinne des Wortes, umfassen die Projekte Artangels auch Tanzwerke von Michael Clarke und Hans Peter Kuhn und eine Reihe kurzer Arbeiten für den Rundfunk von Juan Muñoz in Zusammenarbeit mit dem britischen Komponisten Gavin Bryars – dieses letzte Werk, A MAN IN A ROOM GAMBLING, mit der Stimme von Muñoz und dem Ensemble von Bryars, wurde im Juli in der Queen Elizabeth Hall uraufgeführt. Das Werk ist als eine Folge von Spätsendungen für den Rundfunk geplant, verkappt als Aufklärungsserie über das Falschspielen beim Kartenspiel – Karten markieren, verschwinden lassen, von unten geben und andere dubiose Tricks der Spielerzunft. Die Zuhörer nehmen langsam eine Portion List in den Programmen wahr, wenn Bryars' Partitur den unstatthaften, ruhig und ausdruckslos vorgetragenen Lektionen von Muñoz Risse, Unebenheiten und Zäsuren unterlegt.

Artangel ermutigt Künstler, von der Galerie in die Welt hinauszugehen. Was Kunst im öffentlichen Raum ist und wer die Öffentlichkeit ist oder sein könnte, das sind die Fragen, die diese Werke aufwerfen. Diese Werke, einige still und verhalten, andere mehr spektakulär konzipiert, sind so weit von den anarchistischen, terroristischen «Interventionen» der öffentlichen Werke der Avantgarde in den 60er und 70er Jahren entfernt, wie man nur denken kann. Und sie haben in hohem Masse, so scheint mir, mit der Wiederkehr einer Beziehung zum Publikum zu tun, anstelle einer überheblichen Aufnötigung. Eher Öffnung als Verschlossenheit steht im Mittelpunkt von Artangels Bemühungen – ein Versuch, den einschränkenden Institutionen und den ständig einengenden, immer spezialisierteren und hermetischeren Annäherungen an die Kunst zu entkommen. Der Ort der Kunst ist natürlich eher in der Welt und der Imagination als im Seminar, der Galerie oder dem Sitzungssaal zu finden. «Der Schauplatz», sagt James Lingwood, «ist das Werk.»

(Übersetzung: Thomas Aigner)

* Diese zwei öffentlichen Projekte entstanden 1992 als Teil der Ausstellung *Doubletake: Collective Memory and Current Art* in der Hayward Gallery, London.