

Kunst im Inneren und im Äusseren = L'art à l'intérieur et à l'extérieur = Art inside and outside

Autor(en): [s.n.]

Objektyp: **Preface**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **81 (1994)**

Heft 1/2: **Kunst im Inneren und im Äusseren = L'art à l'intérieur et à l'extérieur = Art inside and outside**

PDF erstellt am: **20.05.2024**

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.

Kunst im Inneren und im Äusseren

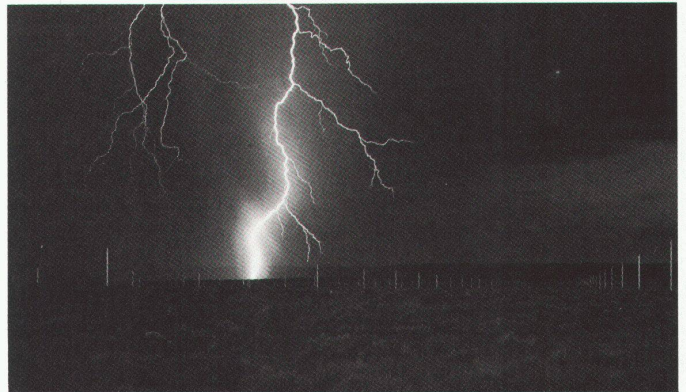
Scheinbar unerschöpflich sind die Mottenkisten unserer Zivilisation. In ihnen werden immer von neuem Gegenstände entdeckt und museal aufbereitet – seien es Musikautomaten, ausgestopfte Vögel, Alltagsaccessoires oder ganze Bauernhausensembles. Der Museums-Boom, der in den späten siebziger Jahren einsetzte, scheint heute von flächendeckendem Ausmass – kaum eine europäische Kleinstadt, die ihrer Sonntagsöffentlichkeit nicht gleich mehrere Museen offeriert. Und keine Metropole, die nicht mit effektvollen Museumsarchitekturen oder mit exklusiven Ausstellungsgütern für das urbane Image wirbt.

Den Anlass für eine ausblickende Rückschau auf den Museumsbau der letzten Jahrzehnte fanden wir weniger in der Menge neuer Museen als in den offenen architektonischen Fragen, welche die gesellschaftliche – ebenso wie die spezifisch ästhetische und kontextuelle Bedeutung zeitgenössischer Museen aufwerfen. Sind es Kulttempel und Kathedralen der sogenannten neuen Kulturgesellschaft? Sind es bloss öffentliche Umschlagplätze, wo Erkenntnisse und vergangene Ereignisse dokumentiert und archiviert sind? Oder werden Museen bald überflüssig, weil historische Szenarien und Kunstdenkmäler bald digital abrufbar am Bildschirm flimmern oder in 3-D-Technik Kunsterlebnisse simulieren?

Beschränkend auf die (nach wie vor wichtigste) Museumsgattung fokussiert diese Nummer die Frage nach dem Leben eines Kunstwerks, das – aus seinem ursprünglichen Zusammenhang des Ateliers gerissen – in einen anderen örtlichen Zusammenhang und Kontext gesetzt wird – vor allem in die Nachbarschaft anderer Kunstwerke. An dieser Frage scheiden sich nicht nur zeitgenössische Kunstrichtungen, sondern auch Konzepte ihrer Repräsentation.

Gälte es im Spannungsfeld Kunst – Museum zwei Pole zu bezeichnen, so wäre der eine die Verweigerung, Kunstwerke in Museen auszustellen, und der andere eine Art «Musée d'animation» für den Kunsttourismus; zwischen ihnen wäre schliesslich das «Musée imaginaire» anzusiedeln, das Malraux im gleichnamigen Buch 1947 beschrieben hat.

Bevor Malraux die gesamte gesellschaftliche Entwicklung im 20. Jahrhundert als ein «Musée imaginaire» interpretiert hat, war das Museum noch im Selbstverständnis der Avantgarde ein Synonym für die Entfremdung der Kunst vom Leben. Aus ihrem Zusammenhang gerissen, würden Kunstwerke absterben. Museen seien wie Erbbegräbnisse, wo Kultur neutralisiert ist, wo ihr Marktwert längst das Glück der Betrachtung verdrängt habe. Für



Valéry ist das Museumselend «Betrübnis, Langeweile, Bewunderung, das schöne Wetter draussen... Welche Mühsal, welche Barbarei, ... welch ein Widerspruch in sich selbst ist doch diese Zusammenstellung für sich bestehender, einander entfremdeter Wunderdinge, die sich gerade dann am meisten feind sind, wenn sie einander am meisten gleichen!» Nur eine weder dem Genuss noch der Vernunft verhaftete Zivilisation könne solche Häuser des Nichtzusammengehörigen schaffen, könne Objekte derart fetischisieren.

Malraux analysierte die Museen im 20. Jahrhundert als ein unvermeidliches gesellschaftliches Phänomen: Im Zeitalter der Reproduktionen trete anstelle der Aura des Originals und der Versenkung in das Kunstwerk *der Vergleich* – ein Nebeneinander unterschiedlichster Kulturgüter, deren Kontext verunklärt bleibt, so wie die Kultur nun als autonomes Gebiet erscheine. Die Gegenüberstellung von Bildern sei – im Gegensatz zum hingebungsvollen Einswerden mit einem Kunstwerk – ein intellektueller Prozess, denn «das Ohr würde es nicht ertragen, zehn Orchester gleichzeitig anhören zu müssen... bisweilen schlage ein Bild alle anderen neben ihm tot» (Valéry). Museen – so Malraux' Schlussfolgerung für die abendländische Kunstgeschichte – sind nur noch als *Stätten der Belehrung* zu haben.

Malraux stellt sich – im Gegensatz zur zeitgenössischen Avantgarde der modernen Kunst – nicht gegen das Museum. Vielmehr müsse die Kunst im Zeitalter der Reproduktion neue Voraussetzungen der Repräsentation einbeziehen. Kunst dürfe keine Idee von einer bestimmten in sich geschlossenen Kultur aufdrängen. Es gälte vielmehr jene Kultur zu überwinden, welche die eine für lebendig, die andere für tot erklärt. Eine entsprechende – ebenso eigenwillige wie konsequente – Antwort

Walter De Maria,
The Lightning Field, 1977

gab Marcel Duchamp. Er schubladisierte in kleinen Schachteln Reproduktionen seiner Werke. Sein *tragbares Museum* ist Sinnbild vom Verlust der Aura und zugleich die Infrastruktur der neuen Kunst, der – zum Archivgegenstand geworden – das Miniaturformat genügt.

Malraux' früh erkannter Wandel im Verhältnis von Kunst und Museum wird in seinen Folgen erst heute deutlich. Sie spiegeln sich nicht bloss in zeitgenössischen Museumskonzeptionen, sondern in der Kunst selbst. Rémy Zaugg sucht eine Alternative zur Museumsarchitektur, welche die Unterschiede der Künste nivelliert. In seiner Schrift «Für das Kunstwerk» (1983) entwickelt er eine Strategie, um Kunstherstellung und Kunstvermittlung zu vereinen. Die relative Leere des einmal vollendeten Bildes fordere die es umgebende Leere. Atelier und Museum haben bei Zaugg ebenso eine Entsprechung, wie das Bild die Bedingungen seiner Repräsentation (und umgekehrt) diktiert. Zaugg fordert für seine Werke nicht bloss eine «demütige Architektur». Sie soll dem Werk erlauben, «alles zu sein – keine kriecherische Demut, sondern Demut in Würde und Erhabenheit... in einem Wort: es erwartet Leidenschaft».

Die Vorstellung vom Kunstmuseum, das zum Interpreten der Kunst wird, hat sein Gegenstück nicht nur in Malraux' «Musée imaginaire». Michel Foucault entdeckt in «Les Archives» Spiegelbilder auch unserer Gesellschaft; es sind Kompendien von Erinnerungen, von Kulturgütern und Kunstgegenständen der Gegenwart – Bestände, die vielfältige Beziehungen eingehen, die sich aufheben oder behaupten. Die Informationen und Erkenntnisse, die unvereinbar sind, Monumente der Gleichzeitigkeit, lassen sich nicht ordnen oder systematisieren. Archive – seien es Museen oder Bildschirme – sind nicht mehr Instrumente, sondern *Produzenten* von bestimmten Momenten der Geschichte, von Rekonstruktionen bestimmter Szenarien. Auch Jorge Luis Borges weist in seinem Buch «Die Bibliothek von Babel» nach, dass jede Systematisierung oder Katalogisierung von Informationen und Dokumenten illusorisch ist. Zwischen den archivierten Gegenständen – seien es Bücher oder Kunstgegenstände – und dem Behälter, der sie irgendwie klassifizieren will – seien es Museen oder Bibliotheken –, gibt es keine Entsprechung, keinen logisch nachvollziehbaren Zusammenhang.

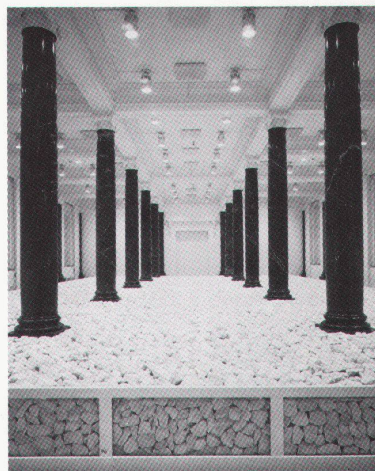
Das «Musée d'animation» ist gewissermassen das, was Zauggs Traum vom emphatischen Kunstgenuss zerstört. Es sind Institutionen für den «Kunsttourismus», wo (wie etwa im Wallraf-Richartz-Museum in Köln) kulturelle Pflichtübungen für

Schulen und Kegelvereine durchgeführt werden. In solchen Museen sind mehr Informationen und Dekors als Bilder sichtbar. Schon Proust waren etwelche didaktische Anstrengungen ein Greuel. Er polemisiert gegen Museen, die jedem Werk einen ihm entsprechenden Rahmen geben, sei es mit Folianten oder Textilien derselben Epoche, sei es mit einer feierlichen Architektur, welche das Ambiente des Kunsterlebens inszeniert. Durch solche «Vergegenwärtigung» würden, so Proust, die Kunstwerke gerade ihres Wesens beraubt, nämlich des geistigen Aktes, der sie von der Wirklichkeit isoliert. Der Kunstgenuss setze die authentische Wiedergabe der Werkbedingungen voraus, einen Museumssaal, der durch seine Kahlheit und den Verzicht auf jedes Beiwerk den geistigen und «inneren Raum» des Künstlers symbolisiere.

Prousts Kritik findet nicht allein in Zauggs Auffassung ein Echo. Die Weigerung, an einem von der Kulturindustrie beherrschten «Museumsbetrieb» teilzunehmen, ist nicht zuletzt Quelle einer spezifischen Kunstgattung – der *Land Art*. Walter De Maria etwa mied über Jahrzehnte alle Kunstmuseen. Er installierte seine Werke in quadratkilometergrossen Ausschnitten kalifornischer Küstenlandschaften – fernab musealer und kunstbetrieblicher Geschäftigkeit.

Mittelbar anknüpfend an diese Museumsverweigerung hat Harald Szeemann ein *Museum der Obsessionen* vorgeschlagen. Nicht bloss Kunstwerke seien in Museen aufzunehmen, sondern auch banalste Gegenstände, die vom Künstler – in einen bestimmten Zusammenhang gestellt – Zeugnis einer «Obsession» ablegen, weil sie eine ähnliche Bedeutung haben können wie Kunstwerke. Szeemann will so die Institutionalisierung der Kunst aufbrechen und zugleich eine Akzentverschiebung auf das Emotionale erreichen.

Zum zeitgenössischen Verhältnis von Museumsarchitektur und Kunst gehört schliesslich, dass es auch keines ist. So wie sich Künstler ihre eigenen Museen bauen (oder bauen möchten), dienen Museen allem – nur nicht der Kunst. *Red.*



Walter De Maria,
Continent Sculpture, 1987

L'art à l'intérieur et à l'extérieur

Les «archives» de notre civilisation semblent inépuisables. Sans cesse, on y découvre de nouveaux objets que l'on prépare pour le musée, qu'il s'agisse d'automates musicaux, d'oiseaux empaillés, d'accessoires quotidiens ou de fermes complètes. Le boom des musées qui se manifesta dès la fin des années 70, semble aujourd'hui se généraliser. Rares sont les petites villes européennes qui n'offrent simultanément plusieurs musées à leur public dominical. Aucune métropole qui ne vante son image urbaine par des architectures de musée sensationnelles ou en exposant des collections prestigieuses.

C'est moins dans la quantité des nouveaux musées qui nous a incité à cette prospection rétrospective dans la construction des musées des dernières décennies, que les questions architecturales ouvertes posées par la dimension sociale ainsi que spécifiquement esthétique et contextuelle des musées contemporains. Ceux-ci sont-ils les temples culturels et les cathédrales de ce qu'on appelle la nouvelle société de culture? S'agit-il seulement de lieux de transit publics où sont illustrés et archivés des connaissances et des événements passés? Les musées ne deviendront-ils pas bientôt superflus au moment où un appel digital suffira à faire scintiller des scénarios historiques et des monuments de l'art sur un écran ou à simuler des expériences artistiques par une technique à trois dimensions?

En se limitant à la catégorie musée (qui demeure essentielle), ce numéro se concentre sur la question de la vie d'une œuvre d'art qui, arrachée à son contexte initial de l'atelier, se voit transférée dans un autre emplacement – avant tout à proximité d'autres œuvres d'art. Cette question ne sépare pas seulement des tendances de l'art actuelles, mais aussi des concepts de leur représentation.

S'il fallait définir deux pôles dans le champ d'interactions art-musée, l'un serait le refus de placer des œuvres d'art au musée

et l'autre une sorte de «Musée d'animation» pour le tourisme artistique. Entre eux, on pourrait pour finir implanter le «Musée imaginaire» que Malraux a décrit en 1947 dans son ouvrage du même nom.

Avant que Malraux n'ait interprété tout le développement de la société au 20^{ème} siècle comme un «Musée imaginaire», le musée était encore compris par l'avant-garde comme synonyme de rupture entre l'art et la vie. Arrachées à leur contexte, les œuvres d'art seraient condamnées à mourir. Les musées seraient des mausolées de notre héritage, neutralisant la culture et où la valeur marchande a depuis longtemps remplacé la joie de la contemplation. Pour Valéry, l'infortune du musée est «la tristesse, l'ennui, l'admiration, le beau temps dehors... Quelle misère, quelle barbarie... quelle contradiction profonde révèle cet assemblage d'objets miraculeux existant par eux-mêmes, étrangers les uns aux autres et s'opposant d'autant plus qu'ils se ressemblent!» Seule une civilisation ignorant le plaisir et la raison est capable de créer de telles maisons du disparate, d'un tel fétichisme des objets.

Malraux a analysé les musées du 20^{ème} siècle comme un phénomène de société inéluctable: au siècle des reproductions, l'aura de l'original et la communion avec l'œuvre d'art font place à la *comparaison* – voisinage d'objets culturels disparates dont le contexte reste confus, la culture apparaissant alors comme un domaine autonome. Contrairement à l'union intime avec une œuvre d'art, la mise en regard de tableaux est un processus intellectuel, car «l'oreille ne saurait supporter de devoir entendre dix orchestres à la fois... souvent, un tableau massacre tous ceux qui l'entourent» (Valéry). Malraux en conclut que pour l'histoire de l'art occidentale, les musées ne peuvent plus être que des *lieux d'information*.

Contrairement à l'avant-garde contemporaine de l'art moderne, Malraux ne s'oppose pas au musée. Il pense qu'à l'époque de la reproduction, l'art devrait surtout intégrer de nouvelles conditions de représentation. L'art ne devrait imposer aucune idée issue d'une culture définie en elle-même. Il importerait plutôt de dépasser chaque culture déclarée vivante par l'un et morte par l'autre. Marcel Duchamp a donné à cela une réponse aussi personnelle que conséquente. Dans de petites boîtes, il a rangé des reproductions de ses œuvres comme dans des tiroirs. Son *musée portatif* symbolise la perte de l'aura en même temps qu'il est l'infrastructure du nouvel art qui, devenu objet archivable, peut se contenter d'un format miniature.



Le Magasin, Zentrum für zeitgenössische Kunst, Grenoble, 1986;
Architekt: Patrick Bouchain
Eine Lagerhalle als Metapher der Archivierung
Un entrepôt comme métaphore de l'archivage
A warehouse as a metaphor of archiving

Cette évolution dans le rapport entre l'art et le musée présente très tôt par Malraux est aujourd'hui évidente dans ses conséquences. Elles ne se reflètent pas seulement dans des conceptions de musée contemporaines, mais dans l'art lui-même. Rémy Zaugg recherche une alternative à l'architecture de musée qui nivelle les différences entre les arts. Dans son essai «Für das Kunstwerk» (pour l'œuvre d'art), 1983, il développe une stratégie pour réunir conception de l'art et communication de l'art. Le vide relatif du tableau achevé provoque un vide dans son environnement. Pour Zaugg, l'atelier et le musée sont corrélatifs tout comme que le tableau dicte les conditions de sa représentation (et inversement). Pour ses œuvres, Zaugg n'exige pas seulement une «architecture humble». Celle-ci doit aussi permettre à l'œuvre «d'être tout – non pas une humilité rampante, mais une humilité dans la dignité et la noblesse... en un mot: elle réclame de la passion».

La conception d'un musée d'art devenu interprète de l'art ne trouve pas seulement son pendant dans le «Musée imaginaire» de Malraux. Dans «Les Archives» Michel Foucault découvre aussi des reflets de notre société; ce sont des condensés de souvenirs de biens culturels et d'objets d'art de notre époque; des inventaires établissant des relations multiples qui s'annulent ou s'affirment. Les informations et connaissances inconciliables, monuments de la simultanéité ne peuvent être ni ordonnées, ni systématisées. Les archives – qu'il s'agisse de musées ou d'écrans – ne sont plus des instruments mais de *producteurs* de moments définis de l'histoire qui reconstruisent des scénarios déterminés. Dans son livre «La Bibliothèque de Babel», Jorge Luis Borges démontre que tout catalogage d'informations et de documents est illusoire. Entre les objets archivés – qu'il s'agisse de livres ou d'œuvres d'art – et le contenant, musée ou bibliothèque qui doit les classer sous une forme quelconque, il n'y a pas de correspondance, pas de concordance logique compréhensible.

Le «Musée d'animation» est en fait ce qui détruit le rêve de Zaugg d'une jouissance emphatique de l'art. Il s'agit d'institutions pour le «tourisme artistique» dans lesquelles (comme au musée Wallraf-Richartz à Cologne) on organise des exercices obligatoires pour écoles et clubs de boules. Dans de tels musées, on voit plus d'informations et de décors que de tableaux. Proust exérait déjà de tels efforts didactiques. Il polémisait contre les musées donnant à chaque œuvre un cadre adéquat, qu'il s'agisse d'in-folio ou d'étoffes de la même époque ou même d'une architecture solennelle mettant en scène l'ambiance de l'événement artistique.



Selon Proust, de telles «remises en mémoire» priveraient justement les œuvres d'art de leur essence, à savoir l'acte spirituel les isolant de la réalité. La jouissance de l'art présuppose la reproduction authentique des conditions de l'atelier, une salle de musée qui, par sa nudité et le renoncement à tout accessoire, symbolise l'espace spirituel et «intérieur» de l'artiste.

La conception de Zaugg n'est pas le seul écho à la critique de Proust. Le refus de participer à un «musée-entreprise» dominé par l'industrie de la culture fut notamment la source d'une forme d'art spécifique, le *Land Art*. Ainsi, depuis des décennies, Walter De Maria a évité tous les musées d'art. Il a installé ses œuvres sur des kilomètres carrés de territoire dans le paysage désertique californien, loin de l'agitation des musées et de l'affairisme artistique.

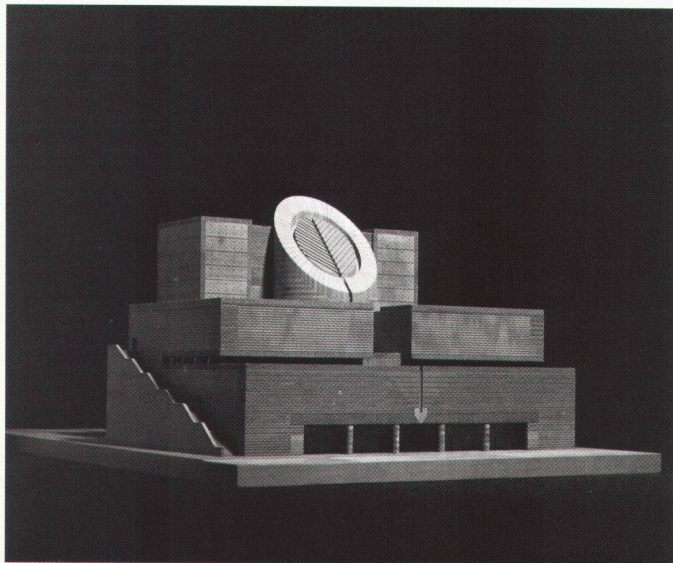
S'inspirant directement du refus du musée, Harald Szeemann a proposé un *Musée des obsessions*. Il s'agit de prendre dans les musées non plus seulement des œuvres d'art, mais aussi les objets les plus banals qui, amenés dans une certaine concordance par l'artiste, témoignent d'une «obsession» car ils peuvent avoir une importance semblable à des œuvres d'art. De la sorte, Szeemann veut briser l'institutionnalisation de l'art tout en permettant un déplacement de l'accent sur l'émotionnel.

En matière de rapport contemporain entre l'architecture de musée et l'art, il faut aussi savoir que celui-ci n'en est pas un. Tout comme les artistes se bâtissent leurs propres musées (ou voudraient le faire), les musées servent à tout et à tous, mais pas à l'art.

Réd.

Musée d'Orsay, 1986;
Architekt: Gae Aulenti
Das Museum setzt sich zum Ziel,
die Kunst des 19. Jahrhunderts
vollständig zu archivieren
Le musée se propose d'archiver
intégralement l'art du 19ème siècle
The museum aims at archiving the
art of the 19th century in its entirety

Art Inside and Outside



There is apparently no end to the relics of our civilisation. New objects are constantly being discovered and put on show in museums – music boxes, stuffed birds, everyday accessories and even whole farmhouse ensembles. The museum boom that began in the late 1970s appears to have assumed incredible proportions: there is hardly a small town in the whole of Europe that does not offer its Sunday public a visit to several museums, and there is certainly no metropolis without its image-promoting museum architecture and exclusive exhibitions.

This retrospective review of the museum architecture of the past few decades is based on the open architectural questions posed by the social, aesthetic and contextual significance of contemporary museums rather than on the increase in their numbers. Are they the cultic temples and cathedrals of the so-called new cultural society? Are they merely public collection points dedicated to the documentation and archiving of findings and past events? Or will museums soon become superfluous when historical scenes and artistic monuments become digitally retrievable on the computer screen or simulated in 3D technology?

Concentrating on the most important type of museum, this issue of "Werk, Bauen+Wohnen" is focused on the question of what happens to works of art which – wrested from their original starting points of studios – are inserted into a different geographical context and environment and juxtaposed with

other works of art. This question is a bone of contention not only in terms of the various schools of contemporary art but also as regards the concepts of their presentation.

Were we to identify two poles in the art/museum field of conflict, one of them would be the refusal to accept the exhibition of works of art in museums, and the other a kind of "musée d'animation" of art tourism; and between them we could insert the "musée imaginaire" which Malraux described in 1947 in his book of the same name.

Before Malraux interpreted the whole social development of the 20th century as a "musée imaginaire", the museum was regarded by the avant-garde as a synonym for the alienation of art from life. It was held that works of art die when torn out of their context. Museums were considered to be like heritage burials in which culture was neutralised and where the market value of works of art had long since ousted any pleasure in looking at them. To Valéry, the plight of the museum was "grief, boredom, admiration, the nice weather outside... What trials and tribulations, what barbarism,... what a self-contradiction, this collection of marvels which exist for themselves alone, estranged from all others, these marvels which are most hostile to each other when they are most alike!" Only a civilisation based on neither pleasure nor reason could create such houses of not belonging and make such fetishes of objects.

Malraux regarded 20th century museums as an unavoidable social phenomenon: during the age of reproduction, *the comparison* took over from the aura of the original and an absorption in the work of art – a juxtaposition of completely different cultural works whose context was unclear, just as culture itself seemed to have become an autonomous field. The comparison between pictures was – unlike the previous devotional unification and identification with a work of art – an intellectual process, since "the ear would never be able to bear hearing ten orchestras at the same time... sometimes a picture would kill all the others in its vicinity" (Valéry). Malraux's conclusion in terms of occidental art history was that museums can never be more than *places of instruction*.

Unlike the contemporary avant-garde of modern art, Malraux was not against museums. His idea was that art in the age of reproduction should be given new conditions of presentation. Rather than imposing the ideas of a particular, autonomous culture upon the viewer, art should overcome the premise which declares one culture to be dead and another alive. A corre-

Museum of Modern Art,
San Francisco, Projekt, 1990;
Architekt: Mario Botta
Ein Museum als ortsunabhängiges
Design-Objekt
Un musée comme objet de design
indépendant du lieu
A museum as a design object
independent of its surroundings

sponding answer – as unconventional as it was consistent – was given by Marcel Duchamp. He kept reproductions of his work in little boxes. His *portable museum* was a symbol of the loss of the aura and at the same time the infrastructure of a new kind of art for which a miniature format was sufficient since art had become the object of archives.

The consequences of Malraux's early perception of the change in the relationship between art and the museum are only now becoming clear. They are reflected not only by contemporary museum conceptions but also by art itself. Rémy Zaugg looked for an alternative to museum architecture which would even out the differences between the arts. In his paper "Für das Kunstwerk" ("For the Work of Art"), 1983 he developed a strategy for uniting the creation and mediation of art. The relative emptiness of the perfected picture requires a surrounding emptiness. In Zaugg's view, studios and museums have a certain parallel, in the same way as the picture dictates the conditions of its presentation (and vice versa). Zaugg wanted not just "humble architecture" for his work, but architecture that would allow his work "to be everything – not grovelling humility, but humility with dignity and sublimity... in a word: it expects passion."

The idea of the art museum as an interpreter of art has its counterpart in Malraux's "Musée imaginaire" and elsewhere. Michel Foucault discovered reflections of our society in "Les Archives", compendiums of memories, cultural assets and contemporary works of art – objects which interact in many different ways, which either assert themselves or disintegrate. Incompatible information and recognitions, monuments of simultaneity, cannot be fitted into a system. Archives – whether in museums or on computer screens – are no longer the instruments but the *producers* of specific moments of history, of reconstructions of specific scenes. In his book "The Library of Babel", Jorge Luis Borges refers to the fact that all systematisation and cataloguing of information and documents is illusory. There is no parallel, no logical, comprehensible connection, between the archived ob-

jects – regardless of whether they are books or works of art – and the receptacle through which they are classified – museums or libraries.

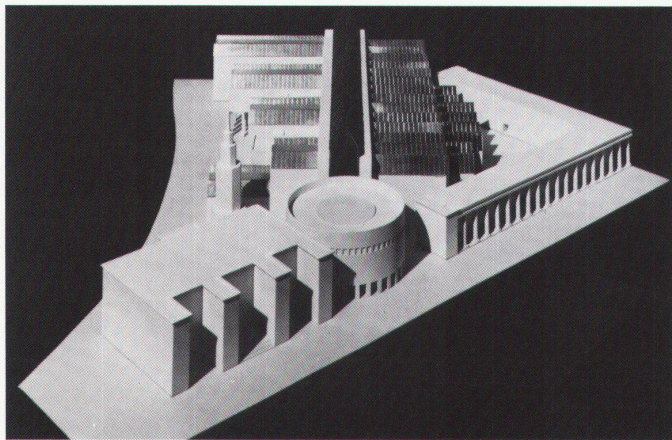
The "Musée d'animation" has virtually destroyed Zaugg's dream of the emphatic appreciation of art. It consists of institutions for "art tourism" where (like, for example, in the Wallraf-Richartz Museum in Cologne) compulsory cultural exercises are organised for schools and bowling clubs. In such museums there is more information and decor than actual pictures. Even Proust regarded such didactic efforts as an atrocity, and he polemicised against museums which gave each work an appropriate frame, either by means of folios or textiles of the period or through a ceremonial type of architecture which staged the life of the artist. Such measures, according to Proust, robbed the work of art of its essential being, namely the spiritual act, which isolated it from reality. Art appreciation presupposes the authentic reproduction of the working conditions, a hall in a museum which symbolises the artist's spiritual "inner space" through its bareness and lack of all unnecessary details.

Proust's criticism is echoed by Zaugg's point of view. Furthermore, the refusal to take part in a "museum business" controlled by the cultural industry is not least a source of a specific kind of art – *Land Art*. Walter De Maria, for example, assiduously avoided art museums for decades. He spread his works out over several square kilometres of the Californian countryside – a far cry from the hustle and bustle of the museums and art galleries.

Indirectly connected to this rejection of museums is Harald Szeemann's proposal for a *Museum of obsessions*. A museum, says Szeemann, should be a place not merely for works of art but also for the most banal of objects which the artist has placed in a specific relationship as a witness to an "obsession"; they could have a significance similar to that of a work of art. Szeemann thus aspires to break open the institutionalisation of art and at the same time shift the emphasis onto emotion.

Part of the contemporary relationship between museum architecture and art consists of the fact that there isn't one. Just as artists construct their own museums (or at least would like to), museums serve everyone – but art.

Ed.



Historisches Museum Berlin,
Projekt, 1986; Architekt: Aldo Rossi
Ein Museum als städtisches
Monument
Un musée en tant que monument
urbain
A museum as an urban monument