

art unlimited

(art 31 Basel, 21. - 26. Juni 2000)

rolf rauschenbach - daniel diemers (lomos)

art unlimited	2
lomolegenden	15
index: it is a people's business!	15
massengrab der no-comments	16
woher?	16
wohin?	16

art unlimited

Am zweiten Tag heisst es, ich sei Guard, nicht Guide. Meine Uniform ist hellgrau, Hosen und Kurzarmhemd von carhartt, auf dem Rücken der Aufdruck „art unlimited“ in weisser Schrift. Der Badge mit digitalem Portrait gewährt mir Zutritt zu allen Ausstellungsräumlichkeiten, bereits eine Stunde vor Türöffnung. Dazu gekommen bin ich durch Zufall mal Neugierde mal Freisein. Solche wie ich gibt es noch ein Dutzend andere: Studentinnen, Gewerbeschüler, Künstler, Wwwebstüblerinnen. Stundenlohn 25 Franken brutto. Vom Dienstag bis am Montag stehen wir von 10 bis 19 oder 20 Uhr in der Halle Eins der Messe Basel, der Neuen von Theo Hotz. Auf 12.000 m² werden 70 Projekte vorgestellt, die aus 140 Vorschlägen ausgewählt wurden. Eingabeberechtigt waren die 270 Galerien, die an die Messe zugelassen wurden (für einen Stand beworben haben sich 800 Kunsthäuser aus aller Welt). Wie an der art ist auch an der art unlimited alles zu kaufen, der 3-Minuten-Video von Jan van de Pavert kostet 2.400 Franken, die 8 Neonröhren von Dan Flavin sind für 990.000 Dollars zu haben.

In diesem Schreiblehrplätz berichte ich von meinen Erlebnissen und Beobachtungen an der art unlimited. Die persönlichen Eindrücke werden ergänzt mit jeweils kursiv gedruckten Zitaten, insbesondere mit Ausschnitten des ersten Kapitels aus Kommunikationssystem Kunst von David J. Krieger:

Eines der auffallendsten Merkmale des heutigen Kunstschaffens ist, dass alles und jedes Kunst sein kann. Wenn man als Theoretiker heutzutage etwas über Kunst sagen will, das heisst, wenn man definieren will, was Kunst im Wesen und im Allgemeinen ist, (...) dann muss man gleich zu Beginn ehrlichkeitshalber eingestehen, dass man nicht weiss, was Kunst ist. (...)

Wo hat der Mensch zum erstenmal seine Gedanken hingekritzelt, aufgemalt und niedergeschrieben? Auf Felswände. Und wie ist die letzte materielle Station beschaffen, bevor sich die Kommunikation endgültig in das elektronisch-virtuelle Nirwana von E-Mail und SMS verabschiedet? Gelb, Magnetstreifen-breit selbstklebend, Kreditkarten-gross. (Klammerbemerkung: Es schaut fast nach einer neuen Weltverschwörung aus: der Urmeter des 21. Jahrhunderts ist die Kreditkarte: Mobiltelefon, MP3-Player, Identitätsausweis, alles schrumpft auf dieses Einheitsmass. Als Urmeter aber auch im übertragenen, umgekehrten Sinn: die einen Gold, die anderen Platin und viele noch andere gar nichts. Wann wurde schon je mit gleichen Ellen gemessen, mit gleichen Kellen gegessen?) Wim Delvoye fusioniert die beiden Medien, indem er die Post-it-Messages per Computer einmeisselt auf den Morro dos Cabritos an der Lagoa in Rio de Janeiro (MIKE, DINNER IS IN THE OVEN, JILL.) oder in die Kalkkliffe von England (LAURA, PLEASE WAIT, OUT FOR LUNCH, BACK SOON). Das Ganze als Laser-Ink-Jet-Poster auf drei mal fünf Meter Segeltuch. Auch bei der ausgestellten Plastik vermengt er, was normalerweise nicht zusammenpasst: Auf Indonesien liess er aus Mahagoni einen Betonmischer im Massstab 1:1 von Hand nachschneiden, mit Barockschnörkeln aus dem 17. Jahrhundert verziern und weiss auf hellblauem Hintergrund bemalen. Ein Affront, ganz besonders in Belgien, seiner Heimat, wo Ornamentik omnipräsent ist. Doch, wieso darf nicht auch eine Baumaschine Eitelkeit zelebrieren? Eigentlich wollte Delvoye seinen Betonmischcamion nach Basel bringen, aber die Transportkosten für die sieben Tonnen Tropenholz waren zu dann doch exorbitant.

Delvoye wirbelt jeden Tag durch die Halle, kennt alle, nicht nur die Galeristen, sondern auch uns Infoguides bei Namen. Seine mit Salami und Schinken Marmorböden-imitierenden Photographien verkauft er wie heisse Weggen, ob er auch das Vogelhäuschen mit SM-Kostüm los geworden ist, entzieht sich meiner Kenntnis. Begeistert erzählt er mir von einer Maschine, die er seit zwei Jahren mit vier Technikern baue und die kurz vor der Vollendung stehe: vorne werfe man Tomaten und Crevetten rein, hinten komm echte Scheisse heraus, der perfekte Nachbau des menschlichen Magens, Procter & Gamble habe sich schon im Zusammenhang mit Pampers interessiert gezeigt, das IPO sei in ein bis zwei Jahren geplant. Abends laufen wir uns einmal auf der Mittleren Rheinbrücke über den Weg, Delvoye ist mit einer Infoguidin der Kunstwelt entflohen, hat eine Einkaufstour in EPA und H&M genossen und in der Hasenburg getafelt. Zu dieser späten Stunde meint er zum Thema art lapidar: „Fleemarket for the Upper-Class“. Eine Anhimmlerin, die sein Mobiltelefon ununterbrochen piepen lässt, will er an mich weitervermitteln; doch, wer will schon zweite Garnitur spielen? Bei einer anderen Gelegenheit hat er mir die Nummer einer äusserst charmanten belgischen Galeristin beschafft. Seine EHMC-Warnung (extremely high maintenance costs) hielt mich nicht ab, an der Camparibar kam mir allerdings im entscheidenden Moment ein alter amerikanischer Sammlersack zuvor.

Von den 70 Künstlern an der art unlimited sind 20 Frauen. Dara Birnbaum zeigt eine der allerersten Videoinstallationen überhaupt, „(A) Drift in Politics: Laverne & Shirley“ aus dem Jahre 1978, bei der sie einen Soap-Dialog zwischen zwei Frauen auf einem Luxusdampferdeck dekonstruiert. Monica Bonvincini analysierte Filmklassiker der 50er bis 70er Jahre und dabei fiel ihr auf, dass Frauen insbesondere im Bett, am Fenster und an Wänden dargestellt werden. Entsprechende Weibervandwomemente zeigt sie unterschiedlich geschnitten auf zwei Leinwänden („Destroy She Said (D.S.S.)“). Shirin Neshat verfolgt auf vier Vier-Himmelsrichtungen-Video-Projektionsflächen in Teheran eine verschleierte Frau durch Strassen und Gassen, auf Treppen, im Marktgewühle und durch verfallenes Gemäuer am Stadtrand. Nur der schwere Atem und das schnelle Klacken der Schritte sind hörbar. Bei Soo-Ja Kim die identische Konstellation, aber alles umgekehrt. Im Mittelpunkt der vier Leinwände steht Kim, regungslos, mit dem Rücken zum Zuschauer. Sie steht auf von Leuten wimmelnden Strassen in New Delhi, New York, Mexico City und Schanghai. Die Menschenströme gramseln unentwegt an ihr vorbei, meist beachten die Leute Kim gar nicht, obwohl sich alles in Armreichweite abspielt. Bewegung durch Stillstand. Einsamkeit in der Masse. Stärke der weiblichen Schwäche („A needle woman“).

Wenn man als Theoretiker heutzutage über Kunst sprechen will, dann muss man mit der Paradoxie beginnen: Kunst ist das, was Kunst selbst in Frage stellt. Damit übernimmt die Kunst eine Aufgabe, die vorher in der modernen Gesellschaft der Vernunft zugeteilt wurde. Es war ja gerade die Aufgabe der Vernunft zur Zeit der europäischen Aufklärung, sich selbst in Frage zu stellen und somit sich selbst zu begründen. Dies ist die Bedeutung von Autonomie. Das autonome, rationale Subjekt der Moderne - also das, was wir alle als Bürger(innen) eines demokratischen Staates, als Arbeiter(innen) in einer Industriegesellschaft und als Mitglieder einer auf Vernunft begründeten Weltordnung sind - ist nichts anderes als ein Wesen, das sich selbst in Frage stellt und die Frage aus sich selbst heraus beantwortet. Niemand kann der Vernunft sagen, was sie zu tun hat, ausser die Vernunft selbst. Weder Religion, noch Politik, noch Moral oder sonstige Traditionen können oder dürfen die Vernunft bestimmen. Die Befreiung der Vernunft aus der Knechtschaft von Religion, Tradition und Politik war eine der grossen Errungenschaften der europäischen Moderne. (...) Wenn es heute Kunst ist, die sich selbst in Frage stellt, dann heisst dies nichts anderes, als das Kunst heute - wie die Vernunft - autonom geworden ist. Autonome Kunst ist Kunst, die keine Bestimmung von aussen akzeptiert. Autonome Kunst definiert sich selbst. Tatsächlich gibt es heute keine religiöse, politische, wirtschaftliche oder rechtliche Instanz, die bestimmen kann, was Kunst ist. (...)

In der VIP-Lounge, bei Freichampagner, erblicke ich die Dame wieder, die ich bei Sol LeWitt's progressierenden Gitternetzstrukturen in ein Gespräch zu verwickeln suchte. Bei dezentem Klaviergeklimmer und deliziösen Häppchen stellt sich heraus, dass sie für das Private-Banking der Schweizer Grossbank Unindependent Babylon System (Hauptsponsor) auf Kundenfang ist. Kann Kunst Kapitalanlage sein? Und wenn ja, warum wäre ein Dot-Com-Put keine Kunst, wenn der Phantasiewert doch (un)bestritten ist? Antworten auf diese Fragen kann ich nicht ergattern, denn ich versinke in Begleitung des United Aliens-Models in einem Leder-Le-Corbusier und nippe an einem Flüte. Hätte ich ihr doch vom HSG-Studium abraten sollen?

Autonomie der Kunst besteht vielmehr darin, dass ein besonderer Diskurs innerhalb der Gesellschaft in Gang kommt, worin Kunstwerke, Kunstschaffende und Betrachtende miteinander in einer besonderen Art und Weise reden. Kunst also ist Kommunikation, und zwar die Kommunikation, die sich selbst ständig in Frage stellt und somit sich selbst - autonom - bestimmt.

Kunst als autonomes soziales System zeichnet sich dadurch aus, dass in der heutigen Gesellschaft das Kunstsystem allein die Zuständigkeit hat für das, was Kunst ist. Weder Religion (etwa durch Verbote), noch die Politik (durch die Gesetzgebung), noch das Rechtssystem (durch die Rechtsprechung), noch das Erziehungssystem (durch Bildung), ja nicht einmal das Wirtschaftssystem (durch Preissetzung) können bestimmen, was als Kunst gilt. Nur das Kunstsystem allein weiss - oder hat das Recht nicht zu wissen - was Kunst ist. Dass Kunst autonom geworden ist, bedeutet, dass das Kunstsystem innerhalb der Gesellschaft sich im Laufe der Letzten fünfhundert Jahre (...) abgekoppelt hat und jetzt eigene Wege geht. Und wir spüren diese Distanz am stärksten gerade in dem Moment, wenn die Forderung kommt, Kunst solle religiöse oder moralische Botschaften vermitteln, politisch relevant oder sozial kritisch sein, der Wirtschaft dienen oder schliesslich einen Beitrag zur öffentlichen Bildung leisten.

Dan Peterman betreibt in Chicago in einem Problemquartier eine Fahrradwerkstätte, wo er mit Jugendlichen aus alten Rädern neue zusammenflickt. Lohn sind Ersatzteile oder ein eigener Drahtesel. Daneben fabriziert

er künstlerische Gebrauchsgegenstände, ebenfalls aus Recyclingmaterial, mit dem Ziel, öffentliche Räume aufzuwerten und Gemeinschaft lebbarer zu machen. Ein Riesentisch mit unzähligen Hockern in einem Park, oder hier an der art unlimited ein Boden zum Schwofen in der Tradition des amerikanischen Square-Dance' aus Palett-artigen Elementen; eine Wand, bestehend aus Hunderten von Kästchen: Urnengestell? Pflanzenwand? Briefkästen? Lunchpaketverteilgefäße? Extrem feiner Abfallsorter? Oder doch einfach Kunst? Gregory Green, ein anderer amerikanischer Künstler, versteht sich vom Grundsatz her dem gleichen Programm verpflichtet, allerdings bewegt er sich nicht in den Hinterhöfen von Desolate Suburbia, sondern auf dem Parkett der internationalen Diplomatie und Stawianismus, wie er hier in einem Interviewausschnitt mit Benjamin Weil erläutert:

Benjamin Weil: Caroline, if I am right, is an island in the pacific which you are trying to claim in order to establish The New Free State of Caroline, a real state that will have its own constitution, its own passport, its own money, etc. There have been numerous artistic attempts to address issues relating to citizenship before yours; however most of which have not been attached to a territory. In the light of growing nationalist themes, whether in Europe, America or Asia, how would you define the Caroline project?

Gregory Green: It is very much a sort of utopian/escapist idea, particularly when you consider its isolation and the ideal of Vonu, which is personified best in the role of the beaver trapper of the early American West and Canada. It obviously falls within the alternative system idea and is an extreme realization of that. In some ways it is quite a hornets nest, because it could be seen as a form of imperialism or expansionist tactics. However, it is actually quite different in form. The present design of the government is based loosely around an anarchist system of a democratically based community requiring a 100% consensus voting with no hierarchical positions for any citizen involved. The issue of acquiring actual territory simply reflects the strategies of all of

my present work. The works that I am producing are functional and real, however some, such as the bombs, are left incomplete. Realistically, when you consider the nature of the world in which we live, I have serious doubts that Caroline will actually be fully realized.

According to international law any territory that has multiple national claims placed on it, and has no current or historically indigenous population, is essentially up for grabs. An individual or group enters a notification process of intent to place a claim on that territory. Before, during, or after that notification, some form of settlement is required. After a set period of time the settlers assume a legitimate and legally equal role to those nations that previously held claims on the territory. At that point extended legal disputes would be expected to take place or in some cases a more traditional form of dispute: „War“.

The island is located in the Line Islands that run from Hawaii to Tahiti. It is approximately 500 miles north of Tahiti and is your typical deserted island paradise. It is a coral atoll composed of 23 islets, the largest being about 0.5 miles by 1.5 miles, within a ring measuring about 9 by 13 miles. It has everything required for survival and is typhoon safe, however it is quite isolated and this accounts for its lack of habitation. The last new nation independently formed was in the seventies, on an abandoned anti-aircraft platform in the English Channel, and is called Sealand. It has three citizens and is a monarchy.

Wer eher dort als bei „Robinson“, „Castaway 2000“, „Big Brother“ oder „Bitte liebt Österreich“ (Christoph Schlingensief) Staatsbürgerschaft beantragen will, schreibe mit einem Gruss von mir an: Gregory Green; The New Free State of Caroline Embassy; 104 North 7th Street; Brooklyn NY 11211 - USA. Inseln lassen sich schlecht ausstellen beziehungsweise sind im Kopf eh schöner, wieso also Sand und Palmen ankarren? Dass es am artzapping mit dem Zürichsee fast geklappt hat, beweist nicht das Gegenteil. In Greens Exponate verliebe ich mich auf den ersten Blick, gerade wegen meines pazifistischen Hangs:

- Big Bertha: mechanisch vollständige Dreistufenrakete für nukleare oder konventionelle Sprengköpfe, Reichweite 25 Meilen (35.000 Dollars)
- Nuclear Device #4 (10 Kiloton Plutonium 239): mechanisch vollständige Atombombe vom Kaliber Hiroshima (12.5 kt), TNT und radioaktive Material fehlen, Plutonium ist durch einen Baseball symbolisiert (20.000 Dollars)
- NUC. DEV. ED. #2 (10 Kiloton Plutonium 239): analog Nuclear Device #4 (13.000 Dollars)
- RCSASM #2 und #3: mechanisch vollständigen Rakete, Bodenboden oder Bodenluft, (je 7.000 Dollars)
- RCSASM #4: mechanisch vollständige Zweistufenrakete, Bodenboden oder Bodenluft, Reichweite 20 Meilen (19.000 Dollars)
- FIDO: mechanisch vollständige Rakete für biologische Sprengköpfe (7.000 Dollars)

- GREGNIK (Proto I): Prototyp eines vollständig funktionsfähigen Kommunikationssatelliten im Stile eines Sputniks (16.000 Dollars)
- M.I.T.A.R.B.U. II (Mobile internet, television and radio broadcast unit): Piratenstation für das Herstellen und Senden von Web-fähigen Radio- und Fernsehprogrammen, Sendeleistung zwischen 35 und 50 Watt (20.000 Dollars, ausschliesslich des Fahrzeuges)

Gebaut hat Green, der über einen Kunstschulabschluss verfügt, jedoch nie Physik oder etwas ähnliches studierte, alles nach öffentlich zugänglichen Plänen (Bibliotheken, Internet) und mit Materialien aus dem Do-it-Yourself-Shop. Kartonröhren, Kunststoff, Holz und Blech, Leim, Schrauben und Lötblei, Modellflugzeugfernsteuerungen. Alles ist technisch funktionsfähig - Video-Aufzeichnungen seiner Raketentests überzeugen die letzten Zweifler in die Salzwüste. Bei einem Bier erzählt mir Green unter vorgehaltener Hand von einem seiner Computerviren, das um ein mehrfaches verheerender wäre als „I love you“. Mit einer Ärztin entwickeln wir Ideen in Richtung genetisch manipulierte Dolly-Kampfschafe und Rattenspione. Zur allgemeinen Beruhigung: sein derzeitiges Projekt ist Familienvater zu werden.

Beim Betrachten von Kunst als autonomes soziales System übernehmen wir die These Luhmanns von der funktionellen Differenzierung der modernen Gesellschaft. Nach Luhmann besteht die Gesellschaft aus verschiedenen Subsystemen, die alle autopoietisch sind. Autopoiesis bedeutet „selbsterzeugend“, das heisst alle Operationen des Systems haben keinen anderen Zweck, als weiter Operationen des Systems zu ermöglichen. Ein autopoietisches System - wie zum Beispiel ein Lebewesen - operiert nur, um weiterzuoperieren. Dies erfordert, dass das System sich gegen die Umwelt abschliesst und sich nur auf die eigenen Operationen bezieht, das heisst selbstreferentiell wird. (...)

Nachdem ich sie mehrmals durch die Halle, stets Hand in Hand, stöckeln sah, wollte ich wissen, wer dieses Paar ist. Auf meine Frage, woher sie denn kämen, meinten die beiden: „Aus der Zukunft!“ Sie heissen Eva und Adele, waren zumindest ursprünglich einmal eine Frau und ein Mann, ihre Köpfe sind aalglatt rasiert, starkes Drag-Queen-Make-Up, jeden Tag ein anderes, extravagantes, feminines Kleid, nie über das Knie und immer mit hohen Absätzen. Aus der Zukunft berichten sie, dass es keine Männer und Frauen mehr gäbe, sondern dass sich eine neue, friedliche Spezies herausgebildet hätte, von der auch sie Vertreter beziehungsweise Vertreterinnen beziehungsweise eben keines von beidem seien. Mit ihrem Love-Wohnmobil haben sie bereits 250.000 km in ganz Europa zurückgelegt, um als Eva und Adele aufzutreten und ihre Geschlechts- und Partnerschaftsform zu propagieren. Wie lange sie dies schon tun, wollten sie einer nagenden Fragerin nicht sagen, und servierten diese kühl ab. Auch in der Zukunft ist also Toleranz nicht überall inklusive. Von verschiedener Seite wird mir aber erzählt, dass die beiden schon seit Jahren sozusagen zum Inventar der art und den verschiedenen Biennalen etc. gehörten. Ihr Werk sind in erster Linie sie selbst: sogenannte living art. Autopoietisch fordern sie jedermann/frau mit Postkarten, die sie austeilen, aktiv zum fotografieren, filmen und so weiter und bitten, jeweils eine Kopie an sie nach Berlin zu senden. Entsprechend liesse sich inzwischen auch kaum noch ein Talk-Show finden, in der sie nicht schon ein Stell-dich-Ein gegeben hätten. Sie zeigen mir ein pralles Buch, das bald auf den Markt kommen soll, in dem sie Hunderte von Artikeln und Reportagen über sich aus allen möglichen Printmedien reproduziert haben. Und genau darin liegt auch der Clue ihrer Long-term-Performance: jeder 0815-Hinz und 9-5-Kunz stülpt sich an der Street-Parade eine Perücke über seinen Schädel und schmiert seine Lippen rot an, Eva und Adele tun es aber 24/24-365/365 und mit Bedacht, dass ihr Mem sich verselbständigend in Umlauf kommt.

Die These, dass alle Systeme der modernen Gesellschaft strukturell gleich sind, impliziert, dass das, was sie voneinander unterscheidet, vielleicht in ihren Funktionen liegt. (...) Die Was-Frage wird (...) zur Wie-Frage. Wir fragen nicht mehr, was Kunst ist, sondern wie Kunst in die Gesellschaft integriert ist. Mit anderen Worten. Wozu überhaupt Kunst? (...)

Immer wieder geht mir das Lied „Im Louvre“ von Jacob Stichelberger der Berner Troubadouren durch den Kopf: Der 500-millionste Besucher solle sich irgend ein Kunstobjekt als Erinnerung auswählen. Der gute Mann hat die Qual der Wahl, weiss weder der Mona Lisa noch der Venus von Milo den Vorzug zu geben und irrt, in Panik geratend, durch Säle und Hallen und ist erleichtert, endlich ein herziges Kassenfräulein nach dem Ausgang fragen zu können. Bei genauerem Hinsehen weiss er plötzlich, was beziehungsweise wen er gerne hätte. Aber eben.

Seit Stunden mein Revier patroullierend die Beine im Bauch. Da plötzlich, schon von weitem nicht zu übersehen: rote Strähnenmähne, Kurvenreichtum noch und nöcher, Mini, unendlich lange Beine, halsbrecherische Absätze. Augenblicke später stehen wir zufälligerweise nebeneinander. „How do you like Cornelia Parker’s piece?“ - „Oh, very nice, very nice indeed“ (...) „Where are you from?“ - „I was living for quite some time in New York, but at the moment, I am based in Berlin“ - „Dann können wir ja auch Deutsch sprechen...“ - „Ja klar, eigentlich bin ich aus der Schweiz, voo Bäärn...“ Sie war ein Mann.

Menschen sind anders als Tiere, weil es ihnen nicht genügt, bloss zu überleben, sondern sie müssen auch einen Sinn darin sehen. (...) Dass Sinn oder Kultur etwas ist, das wir nicht einfach vorfinden, sondern mit Mühe und Not kreieren müssen, ist unbestritten. Dass es überhaupt eine Sinnfrage gibt, dass es überhaupt möglich ist, die Antwort zu verfehlen, beweist, dass Sinn keine Naturtatsache ist, sondern etwas Künstliches, etwas Konstruiertes. Früher war es Gott, der die Sinnkonstruktion für uns schuf. Nachdem Gott abgedankt hatte, das heisst, nachdem die Vernunft (...) autonom wurde, fiel diese Aufgabe dem Menschen zu. Der Humanismus setzt den Menschen an die Stelle Gottes und schreibt ihm die Sinnkonstruktion zu.

Alle additiven Farben zusammengemischt ergeben Schwarz (Ölgemälde). Alle subtraktiven Farben zusammengemischt ergeben Weiss (Fernsehbild). Weiss ist reines Licht. Die Sonne ist die Mutter allen Lichts. Schauen wir in die Sonne, sehen wir Schwarz, wir werden blind. Subtraktive Farben haben einen aggressiven Charakter, konzentrieren wir unseren Blick auf sie, hinterlassen sie kurzfristig Einbrenneffekte (schwache Schneeblindheit, es erscheinen schwarze Flecken beim anschliessenden Betrachten von weissen Flächen). Die Aggressivität subtraktiver Farben, die bei der elektronische Herstellung von Farben vorkommt, simuliert Lori Hersberger mit Scotch-Marker-Leuchtfarben auf der Aussenhaut seines Kinokubuses. In teilweise zerbrochenen Dungeon-Spiegeln verdoppeln sich abwechslungsweise Szenen aus dem Spaghetti-Western „Jango“ (ein Rambo-Cowboy metzelt mit einer Wunderwaffe eine Banditenbande nieder) und der steppende Fred Astaire in „Top Hats“. Die Filmmusik läuft mir noch heute nach („Crazy Color Corner“). Im Innern des Kinokubuses sitzt man auf Strohhallen, wie früher im Kerker, wo die mordenden Helden vor sich hin moderten, es wird „The Duell“ abgespult, ein Frühwerk von Steven Spielberg, in dem nicht mit Colt und Revolver, sondern mit PKW und Truck in einer ewigen Verfolgungsjagd duelliert wird. Der Film wird symmetrisch gespiegelt projiziert, doch die Verdoppelung bewirkt nicht, wie zu erwarten wäre, eine Verstärkung, sondern zerstört die Spannung durch Sinnesüberreizung und beisst sich in den eigenen Schwanz. Der Film duelliert sich selbst. Die Schlagschatten der beiden Schlagzeuge auf die Leinwand beruhigen und ästhetisieren das Bild geringfügig. Vor dem Eingang lässt es sich über ein Stiropor-schneefeld stapfen, oder auf einer Styroporstrohballe, wie sie in Formel-1-Kurven zur Polsterung angebracht werden, ausruhen („Ghost Negotiation“). Hersberger, ein Shooting-Star aus Basel, kratzt mit seinen Installationen am Autolack des Konstrukts Mann und lässt es am Schluss tosend den Canyon hinunter crashen.

Der radikale Konstruktivismus geht jedoch noch weiter, indem er behauptet, dass es nicht nur die Kultur ist, die konstruiert wird, sondern auch die Natur. Die Unterscheidung zwischen Natur und Kultur - weil sie auch etwas Sinnvolles ist - gehört zur Gesellschaft und ist somit selbst etwas Konstruiertes. Dies bedeutet, dass die Natur ein kulturelles Produkt ist, was beweist, dass der Mensch nicht zuerst in der Natur lebt und sich dann irgendwann durch die Anstrengung des Geistes eine Kultur, eine Zivilisation aufbaut, um seinem langweiligen Arbeitsleben noch zusätzlich einen Sinn zu verleihen. Ganz im Gegenteil, der Mensch existiert von Anfang an als Sinnsystem. Weil nun Sinn nur als Kommunikation und somit intersubjektiv oder sozial möglich ist, können wir das Sinnsystem, als das der Mensch existiert, „Gesellschaft“ nennen. (...)

Am dritten Tag besuchen mich meine Schwester, Bekannte aus Deutschland ein ander Mal meine Schwimmtrainee. Voller Begeisterung will ich alles zeigen, erklären und schmackhaft machen. Sie nehmen mit Interesse Kenntnis, sind aber trotz meiner Beschwörungen nicht Feuer und Flamme. Plötzlich fällt es mir wie Schuppen von den Augen: ich bin vollständig in diese Kunstwelt abgetaucht, habe alles andere vergessen, es sind nicht mehr das Bruderholz, der amerikanische Kontinent, und die Weltmeere, die meinen Rahmen spannen, es sind Silikonskulpturen von Lynday Benglis, es ist die Videoinstallation von Nam June Paik die mir Bezugspunkte sind.

Apropos Paik: im Katalog der art unlimited ist ein grossartiges Werk von ihm abgebildet: „TV-Bra for Living Sculpture“, aus dem Jahr 1969. Zwei kleine Bildschirme als Büstenhalter. Das ist alles. Ob sich der Kunst- und Busenbetrachter live rückgekoppelt auf den Bildschirmen beim Lechzen beobachten kann, ist auf dem kleinen Schwarz-Weiss-Bild nicht auszumachen. Ich würde diese Reizwäsche jedenfalls so weiterentwickeln.

Apropos Kleider: ich bereue ausserordentlich, während der art unlimited nicht eine Photoreportage gemacht zu haben über die Behufung der zeitgenössischen Kunstkonsumszene. Was da alles an Schuhen anmarschiert kam! Viele Damen klappern mit Stöckelschuhen, nicht nur am Boden mit den nach vorne versetzten Balkenabsätzen, sondern auch mit den Fersen, da es Schlupfmodelle sind, die das Fussgelenk völlig frei lassen. Gleiches Prinzip, aber Hollandversion: Strandschlappen, von den Original-Havaianas bis zu Edelausführungen. Bei Frauen und Männern gleichermaßen beliebt sind diese neumodischen Turn/Golf/Halb-Lederschuhe aus der Designerecke. Die knallrote, galante Galosche für den extravaganten Herrn. Ungleiche Sockenpaare (im richtigen Leben haben es paradoxerweise homogenistische Paare schwerer). Weisser Schmelzkäse in Sandalen. Bei den Taschen hingegen ist die Biodiversität auf Kanalisationsniveau hinabgesunken (Ratten beziehungsweise Kakerlaken): Freitag versus LV halten sich gerade die Waage, wobei ich mich nicht entscheiden kann, was eigentlich schlimmer ist.

Irgendwo in dieser Riesenhalle hängt an Nylonfäden eine Plexiglaszigarrenkiste, darin klebt ein Metallkügelchen, Durchmesser etwa drei Millimeter. Die Etikette sagt: „Erde“. An einem anderen Ort drescht ein mittelalterlicher Besucher mit Lust und Kraft auf einen orangen, Fussball-grossen Ballon, ebenfalls an einer Nylonschnur von der Decke hängend. Er hat das Schild „Sonne“ übersehen und meint, er sei eingeladen, sich an diesem vermeintlichen Punchball zu ertüchtigen. Doch, worum geht es wirklich? Es ist ein massstabsgetreue Nachbildung unseres Sonnensystems, in der Hotzhalle sind Sonne, Merkur, Venus, Erde, Mars und Jupiter versammelt, im Swissôtel logiert Saturn mit Ring und Monden, Uranus macht an der Liste 2000 mit, Neptun ist dem Rhein entstiegen und präsentiert sich im Museum für Gegenwartskunst; Pluto, sonst eher Aussenseiter, hängt in der In-Bar der art herum, der Kunsthalle. Planetenwege, mit schönen Himmelskörpermodellen und vielen wissenschaftlichen Erklärungen gibt es schon lange (zum Beispiel in Laufen), die Idee von Chris Burden an der art unlimited also weder neu noch besonders aufwendig inszeniert. Immerhin, die Bescheidenheit, die plötzlich aufkeimt, wenn bewusst wird, wie klein alles ist: wir, die Welt, die art und all die grossen Ausstellungstücke, die an der art unlimited ausgestellt sind. Doch das Pflänzchen Bescheidenheit ist ein selten gesehenes Mauerblümchen im Haifischbecken des wuchernden Hochstapelleikrauts Kunst.

Beispiel: Eine elegant-schwarz gekleidete Dame stellt sich als Vertreterin des Getty-Museums, Malibu vor. Natürlich fädle ich sofort den verheissungsvollen Deal ein und treibe Künstler und Galerist in Null-Komma-Nichts auf. Im Nachhinein erfahre ich, dass sie Agentin von irgendwelchen kalifornischen Galerien wäre und irgend einmal irgend etwas für das Getty-Museum gemacht habe.

Beispiel: Megan aus Florida, mit Reizen nicht geizend, mit Kamera-Mann unterwegs, stellt sich als Reporterin des öffentlichen US-Fernsehens vor. Als ich nachfrage, um sie mit den Kuratoren telefonisch zu verbinden und einen Interviewtermin zu organisieren, ist sie frei auf Halde schaffende Journalistin.

Das Sinnsystem befindet sich nicht in der Welt, sondern es konstruiert die Welt, in der es sich dann - paradoxerweise - befindet. (...) Was ausserhalb des Sinnsystems liegt, ist schlechthin sinnlos, das heisst, es ist gar nichts. Nur innerhalb des Sinnsystems wird zwischen Sinn und Unsinn, Sein und Nichtsein, Natur und Kultur, Subjekt und Objekt, Mensch und Gott und schliesslich zwischen Kunst und Nicht-Kunst unterschieden. Alle dies Unterscheidungen sind nicht vorgefundene Dinge, sondern Informationen, die das System nach eigener Codierung konstruiert.

Systemtheoretisch gilt allgemein, dass jedes System die eigenen Elemente konstruiert. Betrachtet man einen Tisch zum Beispiel als System, dann besteht es aus gewissen Elementen, sagen wir, aus Beinen und Tischplatte. Bein und Platte sind nicht Dinge, die in der Welt herumliegen. Es gibt sie erst, indem das System Tisch irgendwelche Dinge - seien sie aus Holz, Metall, Plastik, Glas oder wie auch immer beschaffen - zu Beinen und Platte macht. (...) Die Elemente des Sinnsystems sind Zeichen, Informationen, Kommunikationen. Diese liegen nicht in der Welt herum, sondern sie werden erst im Sinnsystem durch semiotische Codierung konstruiert. Es gibt folglich keine Kommunikation, das heisst keinen Austausch von Informationen, zwischen System und Umwelt. (...)

Wo begegnen wir Zuvielisationsdegeneros noch der Uragst, wenn nicht als vor Schreck jollende Urlaubsgeis(s)el? Wo der Dunkelheit wenn nicht beim Stromausfall? Wo der Naturgewalt wenn nicht beim Lawinenskipfahren?

Johan Grimonprez offeriert in seiner Pseudo-Flughafen-Lounge während der ganzen Woche gratis entspannenden Automatenkaffee und -tee, gleichzeitig lässt es sich in seinem Inflight-Magazin blättern, dessen Hochglanz-Layout dem der Echten nachempfunden ist, jedoch ausschliesslich Berichte von Flugzeugführungen enthält.

Xavier Veilhan schleust uns in seine 150m² grosse „La Grotte“, in der wir zuerst einmal gar nichts sehen. Viele Besucher wagen sich nur wenige Meter in die Finsternis, kehren schon wegen der kleinsten (beabsichtigten) Teppich unebenheit um. Wer sich Zeit gibt und seine Augen an die prekären Lichtverhältnisse gewöhnt, sieht plötzlich doch wieder und kann die (noch)-nicht-Sehenden bei ihrem blindlingen Verhalten beobachten. Es verbreitet sich ein wohligh angenehmes Gefühl in diesem Riesenmutterleib, vermischt mit Voyerismus, Kinderversteckspiel; die Stimmen bleiben Kirchen-ehrfürchtig gedämpft.

Bei Bruce Nauman, gleich nebenan, das Gegenteil: eine total erhellte Geisterbahn, auf eine trapezoide Kammer abgespeckt, in der gelb fluoreszierendes Licht gleisst. Dieses Gelb hat nichts von der Wärme des Sonnenlichts, sondern bildet mit dem weissen Restlicht violette Interferenzen - noch ungemütlicher ist es in einer analogen Installation in der Fondation Beyeler an der zeitgleichen Ausstellung „Farbe > Licht“, bei der die Kammer nur drei Personen Platz gewährt und das Gelb noch allmächtiger und eindringlicher, weil dort der Boden nicht schwarzer Asphalt sondern Spahnplatte ist. Dieses gelbe Licht soll labile Menschen in Schizophrenie und Selbstmord treiben, an der art unlimited treibt es weiter.

In Aernout Mik's Videoprojektion versucht eine Menschenkolonne sich über eine Rolltreppe hinauf aus dem Staub zu machen. Das Gebäude, in dem sie sich befinden, ist ständig am Einstürzen, Wände verschieben sich, Bruchstücke fallen herunter, eine Endlosschlaufenkatastrophe in Zeitlupe. Die einzelnen Personen drängen und zwängen, stehen sich im Weg und sind doch froh, nicht alleine dieses Desaster durchstehen zu müssen. Doch die Gruppe verbreitet einen Eindruck stoischer Panik, an der Reaktion des Kollektivs scheint etwas faul.

Aufgrund der Annahme, dass der Mensch nicht nur Sinn braucht, sondern Sinn ist, und dass der Sinn, welcher der Mensch ist, nicht bloss vorgegeben ist, sondern konstruiert werden muss, können wir die Frage nach der Funktion von Kunst in der Gesellschaft als Frage nach dem Beitrag der Kunst zur Konstruktion des Subjekts auffassen. Anstatt zu fragen: Wie schaffen Menschen Kunstwerke? fragen wir: Wie schaffen Sinnsysteme Kunstschaffende? (...)

Kunst macht uns zu anderen Menschen! Plötzlich ist der leichte, beschwingte, zielgerichtete Schritt verloren, es ist ein langsames Schleichen, die Füße werden kaum vom Boden gehoben. Locker kommt man unter 60 Schritte pro Minute. Schon nach wenigen Metern meldet sich die Müdigkeit mit den ersten Gähnern, wer sässe nicht gerne kurz ab? Die bereitgestellten Verweilgelegenheiten (Rückenlehnenlose Bankkuben, mit schwarzem, gepolsterten Kunstlederbezug) laden ebenso zu einem Mittagsnickerchen wie zu tiefschürfenden Kunstbetrachtungen („Ist es ein Judd oder ein Rabinowitch?“). Rabinowitch selbst liegt kantig flach.

Wenn die anderen gesellschaftlichen Subsysteme damit beschäftigt sind, die Welt möglichst klar einzugrenzen und dann innerhalb dieser Grenzen sich möglichst effizient einzurichten, dann liegt vielleicht die Aufgabe der Kunst darin, all diese praktischen, zweckmässigen Vereinfachungen zu stören und die Welt und das Leben wieder komplex zu machen. (...) Jede Unterscheidung stellt eine Vereinfachung dar. (...)

Religion ist bekannt für ihre einschliessende/ausschliessende Funktion. Indem die Religion eine Weltgrenze zieht, wird vieles, was vorher möglich war, aus der Welt ausgeschlossen. Religion redet nicht nur von Gott, vom Guten vom Wahren und vom Schönen, sondern ebenso vom Teufel, von dem Bösen, dem Abscheulichen, dem Verbotenen, das heisst, von all dem, was nicht sein darf. Am Anfang der Welt war aber alles möglich. Es gab am Anfang weder Gut noch Böse, weder Licht noch Dunkelheit; alles war eins, undifferenziert, ohne Unterschiede. Dieses ursprüngliche Chaos vor der Weltschöpfung stellt ein entropische Situation dar, das heisst, eine Situation der absoluten Komplexität, denn im Urzustand sind alle Ereignisse gleich wahrscheinlich. Die Weltschöpfung reduziert dies ursprüngliche Komplexität und bewirkt somit eine radikale Vereinfachung. Wie Adam und Eva erfahren mussten: Alles war nicht mehr möglich. Und eben dies ist das Verdienst von Religion. Wir erhalten eine einfache, klare Antwort auf die Frage nach dem Sinn des Lebens und wir können - mit gutem Gewissen - wieder an die Arbeit gehen. Die Funktion von Religion besteht darin, einfache Antworten zu geben, das heisst Komplexität zu reduzieren.

Da nun ein Sinnsystem nur durch die Konstruktion von Unterschieden sich selbst organisieren und seine Autopoiesis fortsetzen kann, ist die Erhaltung eines gewissen Restbestandes an Komplexität - gleichsam als Rohstoff für weitere Unterscheidungen - für das Operieren des Systems unentbehrlich. Wenn das System zu einfach wird, gibt es zuwenig Möglichkeiten, zuwenig unbestimmte Komplexität, das heisst, es gibt nichts mehr zu unterscheiden. Anstatt Information zu produzieren, werden die alten Unterscheidungen endlos wiederholt. Das System wird somit redundant. (...) Wenn es nichts neues zu sagen gibt, dann hört die Kommunikation im eigentlichen Sinne auf. Das Kommunikationssystem hat nichts mehr zu tun und gleitet in die Sinnlosigkeit ab. Also braucht die Gesellschaft etwas, das die Aufgabe hat, alles, was durch die Religion

ausgeschlossen, verdrängt, ausgeblendet, tabuisiert und verdammt wurde, und alles was in den anderen Subsystemen restlos instrumentalisiert und verbraucht wurde, wieder in das System hereinzuholen und somit die Grenzen des Systems zu erweitern und zu transformieren. Dies ist Kunst. (...)

Ein älterer Herr, auf seinen Knien kauend, stochert mit seinen Fingern im Sandsacksandkegel. „Goht's no?!“ Ich eile heran und reisse ihn an seiner Schulter mit Wucht weg. Die daneben stehende Gruppe lacht schallend, er selbst stellt sich verdattert als Roman Signer vor, also als den Urheber des in Frage stehenden Objekts: „Schuss“. Ein etwa 20 Meter langes Stahlrohr-U, auf Sandsäcken gelagert. Am einen Ende steht ein weiterer Sandsack, der mit einem Revolver durch das Rohr beschossen, aufgerissen und ausgeblutet beziehungsweise ausgesandet wurde um einen geometrischen Sandkegel entstehen zu lassen.

Ebenso verdattert entschuldige ich mich für mein unsanftes Eingreifen, doch Roman Signer zeigt Verständnis und lobt mich für mein pflichtbewusstes Aufpasstertum. Und er erklärt mir kurz sein Werk. Abgesehen vom Jux-effekt - als Sprengstoffkünstler, der schon fast alles in die Luft gejagt oder kilometerlange Züandschnüre im Appenzellerland verlegt hat, um sie - allerdings nicht nur sie, sondern auch allerlei kunstsachverständige Hitzköpfe - anschliessend mit dem seichelnden Fass im Grabenpärkli in St.Gallen wieder zu bepinkeln - will er uns hier sagen, dass auch der Schuss, der nicht direkt hinten hinaus geht, unfehlbar zum Schiesser zurückfindet. Nun, seine Kugel ist in Tat und Wahrheit nicht im Sandsack stecken geblieben, sondern hat ihn nun in der Form meiner Person abrupt ereilt.

Paradox formuliert: Kunst hat die Funktion, disfunktionell zu sein; das heisst, Kunst funktioniert, indem sie die anderen gesellschaftlichen Subsysteme stört und damit verhindert, dass sie in eine sinnlose Redundanz verfallen. Kunst ist gefährlich. Sie nistet sich gerade dort ein, wo Religion die Weltgrenze schliessen will und wo die anderen Subsysteme alles für irgendwelche Zwecke instrumentalisieren wollen. Dort produziert sie Unsicherheiten, Möglichkeiten, Chaos.

Mittagspause (jeweils 30 Minuten, dann am Nachmittag noch einmal 20). Ich sitze in der Sonne, verdrücke ein Sandwich, und nähere mich visuell von den „Reclining Connected Forms“ aus römischem Travertin von Henry Moore. Ein Teenie rast mit seinem Mountainbike auf seine Kollegen, die neben mir rumhängen. Die Bremsspur lang und schwarz, aber trotzdem rammt er die Sitzbank mit voller Wucht. Mein Joghurtdrink als Lache am Boden. En passant „Sorry“ und schon hat er Wichtigeres zu besprechen. Als ich ihn beim Weggehen darauf hinweise, dass dies nicht gerade die feine Art gewesen sei, wie er sich aus dieser Affäre gezogen habe, zückt er cool sein Portemonnaie. Später sehe ich die jugendliche Schar an der Infodesk der art unlimited, alle i-Macs sind abgestürzt.

Deswegen ist es nicht überraschend, wenn die Gesellschaft Strategien der Immunisierung gegen Kunst entwickelt. Zuviel Komplexität wäre genauso katastrophal für die Gesellschaft wie zuwenig. Eine System/Umwelt-Grenze impliziert immer ein Komplexitätsgefälle, eine Art Gleichgewicht zwischen innerer und äusserer Komplexität. Je mehr interne Komplexität ein System aufweist, desto mehr Umweltkomplexität kann das System bewältigen. (...) Kunst kann seine konstruktive Funktion für die Gesellschaft nur erfüllen, wenn sie das immer prekäre Komplexitätsgefälle nicht zu sehr aus dem Gleichgewicht bringt. Geht sie zu weit, dann wird sie anarchisch, kriminell, wahnsinnig oder pervers. Umgekehrt könnte man sagen, konstruktive Anarchie, Wahnsinn und Perversität sind Kunst. Wann wissen wir, ob Anarchie, Wahnsinn oder Perversität konstruktiv sind oder nicht? Dies Frage ist nicht belanglos, denn es handelt sich um die Frage, die wir am Anfang unserer Überlegungen gestellt haben, die Frage nach dem unterscheidenden Merkmal von Kunst überhaupt.

Plötzlich schlägt dieses Gefühl ein, gleich einer SDI-Bombe, diese Hochsicherheitstraktstimmung, wie aus Nationalbankgranit gemeisselt, als am Samstagmorgen kurz vor der regulären Türöffnung - so war es geplant - mit Verspätung kurz danach - so war es wirklich - Welt-höchster Besuch, UNO-Generalsekretär Kofi A. Annan mit Gattin, der in Zusammenhang mit dem Kinder-Weltfest in der Region weilt und sich bei dieser Gelegenheit den Besuch der Ausstellung der grössten Exponate an der grössten Kunstmesse der Welt nicht entgehen lassen und sich auf diese Weise mit den aktuellsten der zeitgenössischen Kunstströmungen auseinandersetzen und dabei seine unschlagbare Auffassungsgabe, muss er doch fast täglich über Krieg oder Frieden auf Erden entschieden, interdisziplinär trainieren und unter Beweis stellen will - aufgrund meiner Beobachtungen reicht ihm, was das Tempo anbetrifft, nicht einmal Ernst Beyeler, der weltbeste Galerist überhaupt, das Wasser, denn in sage-und-schreibe zehn schlappen, um nicht zu sagen lumpigen Minuten (in dieser Zeit hat ein Normalsterblicher noch nicht einmal die Eintrittskarte käuflich erworben, geschweige sich

in diesem Gewirr von Hallen, Treppen, Verbindungsgängen, Restaurants, Toiletten, Lächerli-Huus-Shops, Sanitätsposten und Kunterbuntem mehr sein Oben und Unten, ihr Links und Rechts rekonfigurieren können) ist Annan imstande, sich eingehend, mehr noch: umfassend mit den Werken von Pipilotti Rist, Louise Bourgeois, Tatsuo Miyajima, Xavier Veilhan sowie von Wim Delvoye auseinander zu setzen, und zwar - mens sana in corpore sano und aufgrund der nicht unerheblichen Distanzen zwischen den einzelnen Exponaten - in lockerem Laufschrift, wobei gleichzeitig mindestens zwei bis drei begleitende Personen wild mit den Händen gestikulieren um die Aufmerksamkeit auf sich, nein, natürlich auf die Werke zu lenken, diese zu kommentieren, den biographischen Hinter-, Vorder- und Untergrund der Künstlerschaft mehrstrangig abzurollen, die tief und kunsthistorische und einmal himmeltraurige, dann wieder Friede-Freude-eierkuchige soziopolitische Relevanz der in situ materialisierten Idee zu erläutern und die alle Sinne umfassende Kunsterfahrung in wohlklingende Worte zu kleiden und Annan beim Wort Kleider Kostüm und Kosmetik kontemplativ korreliert und wie auf Kommando konzentriert die gekonnt geknöpften Krawattenknolle auf kolossale Korrektheit kontrolliert - sein stetes, natürlich wirkendes Lächeln für Presse und Fernsehen ist hingegen so sehr verinnerlicht wie das ständige Sich-Positionieren vor optisch vorteilhaftem Hintergrund und das Augenkontakt-Halten mit den Gorilla-artigen Leibwächtern der UNO und Basler-Polizei, die ihn mit den Messevertretern und anderen zum Tross gehörigen Personen wie Schmeissfliegen (freundliche Unterstützung dieser Reportage durch m&m) umschwirren und beschirmen, und alle so plötzlich wie sie aufgetaucht sind durch die Hintertür wieder verschwinden und dieses Sicherheitsgefühl bis in die kitzeleinsten Ritzen versickert, da von Neuem die unumstößliche Gewissheit Bestätigung gefunden hat, dass trotz allem auch heute noch unsere Staatsmänner voluptuöse Muse und hochfliegenden Schöngestirne schweigerisch pflegen und damit die Geschicke der Geschichte unseres Planeten in sinnig-sinnlicher Wohlbesonnenheit anzuführen vermögen.

Die Art und Weise, wie die Gesellschaft sich einerseits gegen Kunst immunisiert und Kunst sich andererseits gegen die Unterdrückung durch die Gesellschaft schützt, ist die Strategie der Wirklichkeitsverdoppelung. Kunst bewirkt eine seltsame Verdoppelung der Welt, wodurch etwas Drittes zwischen Sein und Nichtsein - also etwas, das weder ist noch nicht ist - entsteht. Der Wiedereintritt des ausgeschlossenen Dritten in die Welt heisst Fiktion. Kunst darf alles tun, nur muss es Fiktion bleiben. (...) Im Vergleich zur Kunst kommt das wirkliche Leben schlecht weg. Die Wahrnehmungs-, Handlungs- und Denkmöglichkeiten, die uns die Kunst zeigt, verführen zur Identifikation, gerade weil sie wirklich sein könnten. Kunst ist Fiktion und zugleich wirklicher als die Wirklichkeit.

Was krabbelt denn da? „RUNTERRR!!!“ Vor Schreck fällt das kleine Mädchen vom gelben „Spider“ (Toy Dog 2, die anderen sind mit „Crazy Bird“ und „Blue Gnome“ benannt) und bricht prompt zwei der Styroporstachelhärchen ab (Wert des Werkes laut Preisliste: 50.000 Franken). Das Mädchen ist so klein, dass ich es erst sehen kann, als es bereits ein gutes Stück auf den Rücken dieses überlebensgrossen Pokémon-Tamagotchi-Verschnitts hochgekraxelt war. Bevor ich etwas sagen kann, hat es von den Eltern schon eine ordentliche Tracht Prügel abbekommen, obwohl es doch deren passives Fehlverhalten war. Übrigens kann auch die grosse (erwachsene) Mehrheit der Besucherschaft diesen Monstern von Sylvie Fleury nicht widerstehen und muss sie irgendwie befingern. Als ich dem Mädchen kniend erkläre, dass dies leider kein Spielplatz sei, auch wenn es vielleicht danach ausschaue, versteckt es sich ganz ängstlich hinter den Eltern, wie wenn ich es gewesen wäre, der es geschlagen. Anschliessend erklären mir die Eltern ganz ungehalten, dass sie Künstler seien und ihre Tochter es eigentlich besser wissen müsste, aber, so meinen sie konsterniert, sie hätten dieses vierjährige Mädchen vor zwei Jahren adoptiert, von Kunst werde sie wohl nie etwas verstehen.

United Aliens ist die einzige Künstlergruppe an der art unlimited, sonst sind alles Einzelmasken sowie ein Schwesternpaar. United Aliens bewegen sich auf der Schnittstelle von Kunst zu Mode, von Ästhetik zu Werbung. Sie arbeiten mit bekannten Mannequins und deren Modephotographen. Sie kreieren (noch) unmögliche Produkte wie A.F.S. (anti fear spray), I.A.C. (instant aura crystals), MDC (mood differing chip) oder AVP (anti virus pills). Als sie einmal aus Jux eine entsprechende Werbung in einem englischen Modemagazin schalteten, wurde Harrods von den kaufwütigen Horden fast eingerannt. Eine Auswahl von Leuchtkastenposter sind an der art unlimited zu sehen. Ein Video zeigt ein Model, das die von United Aliens kreierten Kleider zum Training auf dem Laufband trägt, dazu dudelt ein kubanisches Lied mit dem Text „caminha burro, caminha...“ (lauf Esel, lauf...). Ihre wahren Werte geben sie weniger billig Preis: Ein Gedicht von einem der ihren ist mit Reissnägeln in Braille-Schrift an die Wand gehämmert - wer blind ist,

lese. Die luftigen Kleider hängen in eben solcher Höhe und werden zweimal täglich mit einem Poesierezitativ vorgeführt.

„Apollo 8“ von Max Mohr ist gelandet. Ein Muschel-förmiges Riesensofa lädt zum Räkeln. Mit Strapsen-artigen Gazen bespannte Schaumgummielemente. Orchideenblüte mit Surround Sound. Hundertfach vergrösserte weibliche Geschlechtsteile. Textiles Raumschiff Enterprise. Tiefseeanemone mit Designstaubsauger gekreuzt. Der Pilotensitz ein Gynäkologensessel auf dem Kopf. Alles in beige Pastell-farben gehalten. Zum streichelnden Begrapschen verführt, graust es einem gleichzeitig ohne zu wissen warum.

Adorno fasste diese paradoxe Zwiespältigkeit des Kunstwerkes zusammen unter dem Begriff der ästhetischen Negativität. Nach Adorno sind Kunstwerke negativ. Positiv sind alle Dinge, die eine Funktion und somit einen Sinn haben. Ein Kunstwerk lässt sich nicht instrumentalisieren, das heisst irgendeinem Zweck dienlich machen. Kunstwerke (...) haben keine Funktion, keine Bedeutung und keinen Sinn. Die andere Seite [der ästhetischen Negativität] besteht darin, dass gerade diese Unbrauchbarkeit und sogar Sinnlosigkeit von Kunst die Funktion hat, uns auf die Idee zu bringen, dass nicht alles so sein muss, wie es ist. Es gibt Dinge in der Welt, die nicht passen, die nicht instrumentalisiert sind, die keine Funktion haben, ja nicht einmal eine Bedeutung, und trotzdem sind sie da - gleichsam als Mahnmal gegen die restlose Instrumentalisierung des Lebens. (...)

Circa drei mal zehn Meter japanisches Reispapier. In abstrakter Drachenform aufgepostitschte Zündschnüre. Die dadurch gebildeten Innenflächen mit Schwarzpulver und Karton abgedeckt. Am Dienstagabend vollendet Cai Guo-Qiang sein „Year of the Dragon“, indem er es in lichterlohen Brand setzt. Stichflamme, viel Qualm, seine Helfer reissen die verbröselten aber nicht vertilgten Explosionsteile sofort weg, tupfen hüpfend die Schwelbrändchen mit feuchten Handschuhen aus. Die Glutspuren, von total verkohlt bis schmaucher Hauch von Rauch zeichnen nun die Linien und Flächen des Feuer speienden Drachens nach.

Jedes Kunstwerk ist (...) ein freies Spiel von Formen, das heisst ein in sich geschlossenes System von Unterscheidungen, das keinen anderen Sinn hat als zu zeigen, wie ein System von Unterscheidungen aussieht. Metall statt Holz, Rot statt Blau, diese Linie statt jene und so weiter. Die erste Unterscheidung erfordert eine zweite: falls Metall, dann Eisen, falls Rot, dann nur so viel, falls eine krumme Linie, dann anschliessend eine gerade und so weiter, bis sich ein System von ineinander verschachtelten und einander angepassten Unterscheidungen stabilisiert. Dies ist ein Kunstwerk. Ein Kunstwerk sein heisst, dass ein System von Unterscheidungen - gleichsam autopoietisch - zustande gekommen ist.

Acht grosse Videomonitore auf einer Reihe, zu Beginn funktioniert der Silicon Graphics-Rechner gar nicht, dann tauchen Interferenzprobleme auf. Mit der Zeit entstehen Bilder, die an den Flight-Simulator erinnern, irgendwelche Landschaften, teils hoch differenziert, teilweise wie damals bei der Version Eins, zu noch monochromen Schulzeiten, kurz vor Absturz der gestallten Cessna. Am Tisch zwei junge Männer, Alain Josseau, der Künstler, Jeans und Pullover, Pierre Vallet, Programmierer und Begleiter, ganz in Schwarz, Knie-langes Jacket, Beuyshut, immer etwas Selbstgedrehtes im Mundwinkel. Ihre Werk, Aleph-01, ist eine Informatik- und Videoinstallation. Ein Auszug der dazu abgegebenen Erklärung:

Le paysage est ici prétexte à une interrogation sur la représentation. L'enjeu de cette installation étant moins d'élaborer une typologie encyclopédique du paysage (banque de données) et de ses formes que d'optimiser les représentations de celles-ci par un processus automatique.

Il est davantage question ici du simulacre [=Trugbild] de la représentation que de la simulation calculée. Si la première partie du programme de construction du paysage, élaborée sur la base de données topographiques, géomorphologiques et de lois géographiques exactes, entretient des rapports avec la simulation, la deuxième partie du programme est d'un autre ordre. Elle privilégie l'oeil et veut lui proposer des images qu'il verra comme réalistes. Cette partie fait appel au simulacre, tout en s'élaborant sur des données et des règles de simulation (échelonnement de la végétation, colorimétrie...).

Plutôt que de définir la production et l'organisation d'objets 3D dans l'espace précédemment calculé, le programme met en place des „touches picturales“ dans un environnement 3D. Ces touches se fondent sur des formes géométriques élémentaires assimilables à la forme de pinceaux ou de brosses. Une sorte de basse définition de l'image de synthèse (qui s'oriente habituellement vers un système de haute définition), mais où le contrôle permanent de celle-ci (organisation dans l'espace, placement par rapport à l'oeil) tend à définir

un champ visuel proche de la photographie et de la peinture. Tel est le pari de cette installation: créer une image numérique „à la manière“ d'une image peinte. Beaucoup plus qu'un certain „réalisme“ scientifique du rendu de paysage, cette installation s'adresse à l'oeil et à ce qui pourrait être considéré par lui comme „réaliste“.

La technologie numérique du programme Aleph-01 se fonde sur le jeu de la permutation et de la combinatoire d'éléments simples de variété très limitée (rectangles, carrés, lignes, triangles). Le programme repose sur l'idée d'une économie du signe, c'est-à-dire sur un nombre minimum de signes (ici entre 1.000 et 40.000 signes: beaucoup moins que le nombre de coups de pinceau pour une peinture figurative) agencés pour que l'image soit comprise: combien faut-il de signes pour que l'image calculée finale représente ceci et non cela, en l'occurrence un paysage et non un autre... Comment doivent-ils s'organiser: leurs probabilités d'apparition à la suite les uns des autres, leur organisation en chaîne, les règles de contraintes à appliquer pour l'optimisation et la reconnaissance d'une image de cette image. L'image résultat peut être considérée comme un choix par le programme entre une multiplicité de choix possibles (plusieurs milliards) qui peut se résoudre en un nombre suffisant de dilemmes successifs. Les choix étant définis selon un nombre de règles et de lois préétablies.

Ein Gegenstand ist ein Kunstwerk, weil er zeigt, dass es sich um ein konstruiertes System von Unterscheidungen handelt und um nichts sonst. Ein Kunstwerk repräsentiert die Welt, in dem es sich selbst widerspiegelt. Es tritt gleichsam in sich selbst wieder ein (...), denn jedes Werk erschliesst eine Welt, in der es selbst erscheint. Das Kunstwerk bildet somit ein kleines semiotisches System, wie eine Sprache, worin es wieder vorkommt - wir können über die Sprache nur in der Sprache reden. Deswegen können Kunstwerke nur in und durch sich selbst verstanden und kritisiert werden. Denn im Kunstwerk erhält jedes Zeichen eine Bedeutung nur aus den Relationen, die es mit allen anderen Zeichen im Werk selbst eingeht. Die Formen im Kunstwerk sind aber nicht Zeichen im üblichen Sinne, da sie Signifikanten ohne Signifikate sind, das heisst, sie bezeichnen nichts. Es ist rein zufällig und für den Sinn eines Kunstwerkes irrelevant, wenn es irgend etwas Bestimmtes oder schon Bekanntes repräsentiert. Ausser natürlich, dass es sich selbst repräsentiert.

Donald Judd ist mit Unbetitletem von 1974 und 1989 vertreten. Minimal Art, die illusionslos auf nichts verweisen will als auf sich selbst. Die Handschrift des Künstlers wird aufgelöst, indem die Objekte nach Plänen von anonymen Handwerkern gefertigt werden. Die fünf Aluminiumkästen mit blauem Lackboden werfen ein mehrschattenschichtiges Bild an die Wand, an der sie hängen. Die grösseren Metallschachteln am Boden ohne Deckel und mit gelbgefärbten Aluminiumböden erinnern wegen des Rosts an Richard Serra. (Serra hat zwei 1.33t schwere Walzstahlbalken ungesichert schief aufeinander an eine Ausstellungswand gestellt. Die Möglichkeit, dass sie beim Befingern eines Serrafanatikers umfallen und diesen zermalmen, erzeugt tatsächlich ein gewisse Spannung. Sicher war es einfacher, diese Metallstumpen heranzufügen, als seine Schlangen-, Bananen- und Eiermonumente, aber das Schweizer Publikum hätte es eigentlich verdient, einmal mehr zu sehen, als nur die Schmalkost, die vor den Theatern in Basel (diätversessen) und St.Gallen (magersüchtig) vorgesetzt werden. "Spine. (For Max Imdahl)") Aber eben, Donald Judd: Wahrscheinlich wollte er gerade diese Leere erreichen, die er mit seinen Quadern hinterlässt. Posthum (im eigentlichen Sinne) versöhne ich mich doch noch mit ihm: Eines seiner letzten Werke ist die grüne Glasfassade am Peter Merian Haus, das an der Basler Bahnhofsinfahrt seit kurzem auf der Südseite steht.

Wenn wir ein Kunstwerk interessant, spannend, schön oder gelungen finden, dann bewundern wir nichts als die sich darin manifestierende Tätigkeit des Konstruierens. Dies ist die Form der Fiktion. Das Werk bildet also nichts ab ausser die Tätigkeit des Konstruierens, das Medium der Fiktion selbst. Und weil wir Menschen und die anderen gesellschaftlichen Subsysteme ja die ganze Welt nichts anderes sind als sich selbst konstruierende, hat Kunst die Funktion, diese unsere fiktive „Wirklichkeit“ und somit uns selber zu repräsentieren. Natürlich erfordert dies, dass Kunstwerke die Paradoxie der Selbstreferenz auf sich nehmen und diese auch reflektieren. Das System entsteht nur durch Selbstrepräsentation, das heisst als Selbstreferenz in bezug auf eine Fremdreferenz. Das System ist somit zugleich Subjekt und Objekt. Diese Paradoxie verlangt Entparadoxierung, wobei die zwei Seiten auseinandergenommen werden. Subjekte werden von Objekten differenziert. In bezug auf Kunst führt die Entparadoxierung der Sinngrenze dazu, dass Kunst seinen Status als blosser Gegenstand verliert. Kunstwerke sind nicht nur Objekte, sie sind auch Subjekte. Der Künstler und der Betrachter verlieren ihren Vorrang vor dem Werk. Durch das Werk wissen Kunstschaffende und Betrachtende, wer sie sind. Durch das Wissen um sich selber als Kunstschaffende und Betrachtende können sie miteinander reden und im Kunstdiskurs wird die Fiktion realer als die Wirklichkeit und die Welt erhält das transformative Potential, ohne das sie in die Sinnlosigkeit und Redundanz des ewig

Gleichen versinken würde. Wenn Kunstwerke die Paradoxie der Selbstorganisation darstellen, können sie als die Selbstreferenz der autopoietischen, operationell geschlossenen, aber weltoffenen Gesellschaft funktionieren. Kunst bildet die Gesellschaft und die Welt ab, weil Gesellschaft und Welt nichts anderes sind als sich selber konstruierende - das heisst sich ständig entparadoxierende - Systeme von Unterscheidungen.

„Neither from nor towards“. Rote Backsteine, die aus einer Hauswand eine englische Klippe hinuntergefallen und von der Meeresbrandung zu runden Brocken, Kieseln und Steinchen zermalmt wurden, hat Cornelia Parker am Strand aufgelesen wieder zusammengeführt. Die erste Reihe fussgrosser Blöcke liegt am Boden, dahinter hängen an Nylonfäden immer kleiner werdendes Geröll, einem schwebenden Gesteinsteppich gleich. Jede Reihe mit leichteren Backsteinrundlingen, lichter werdend, sich allmählich im Nichts auflösend, wie das sich immer weiter ausdehnende Universum. Oder wie (auch farblich) der totalexpandierte homo sapiens sapiens von Gunther von Hagen, der unlängst an fast gleicher Stelle hing. Nicht nur das unbestritten schönste Werk eine Referenz an die Körperwelten, auch das Scheusslichste: „A necessary change of heart“ von John Isaacs. Der nichts ahnende Betrachter betritt einen Raum, in dem auf eine Leinwand ein Video eines Traumstrandes mit weissem Sand, ausladenden Palmen und lieblichem Wellenspiel projiziert werden. Doch was liegt da in der Mitte des Raumes, auf diesem Quader? Eine hypernaturalistische, an den Waden und am Schädel bis auf die Knochen zerfleischte Silikonleiche mit heraushängendem Gedärme, im eigenen Blut dem Strand entgegenraffend! Die Brasilianerin, die ich in dieses Gemach manövriere, denkt nicht an den Weissen Hai, wie viele andere von Hollywood Dach- und Herzgeschädigten (Wann kommen eigentlich die Sammelklagen gegen Volksverdummung?). Konstruktion. Dekonstruktion. Auch bei Parker, jedoch ohne klaffende Wunden. Es reicht, wenn jemand das Berührungsverbotsschild missachtet und einen der Steine in schwingende Bewegung setzt (Ursprünglich hiess es, die art unlimited sei nicht so spiessig, würde also „das Berühren der Figuren mit den Pfoten ist verboten“ nirgends hinschreiben, aber es sollte sich herausstellen, dass auch die art nur von Menschen besucht wird; aber auch dies sollte nicht immer reichen: beste Ausrede eines in flagrante ertappten Armani-mannsbildes: „Ich kann nicht lesen!“). Parker's Werk ist zerstört, wirkt wie ein Jutte-statt-Plastik-Mobile, das die Edelstahl-High-Tech-Magnet-Pendel, die vor einigen Jahren jedem Chefpult das gewisse Etwas verliehen, endlich auf den rechten Weg bringen will. Wieviele Male wurde dieser bewegungslose Steintanz geschützt vor Angriffen und schlingernde Hänger mit Zen-Übungen wieder zum Stillstand gebracht? Und dann, am Schluss der Ausstellung: In Mir-nichts-Dir-nichts schnippeln die Leute von der Galerie die Steine vom Himmel, kappen Nylonstrang für Nylonstrang, steinigen die schwebende Wolke zu einem Klumpen am Boden.

* * *

Was kann denn nun also Kunst sein? Alles, ich muss es nur wissen! Das meine ich keineswegs ironisch. Wenn Kunst die Gesellschaft und ihre Geschichtlichkeit abbilden und durch die Darstellung der Paradoxie der Selbstorganisation herausfordern will, muss ich zuerst wissen, was Gesellschaft ist und wie diese funktioniert. Und ich muss mit den Formsprachen der Kunst vertraut sein. Nur mit diesem Wissen kann ich über Kunst rasonieren.

Daraus ergibt sich für mich die zentrale Frage, welchen Grad von Erklärungsbedürftigkeit Kunst aufweisen darf. Alles kann ich ja nicht wissen. Zudem wird unsere Geschichte mit jedem Tag 24 Stunden länger und mit der Globalisierung wird unsere Welt nicht kleiner, sondern exponentiell grösser, denn: auch die Globalisierung wird, wie bisher alle Universalismen, durch den Satz „Je mehr ich weiss, desto mehr weiss ich, dass ich nichts weiss“ schachmatt gesetzt.

Die Frage lässt sich auch aus sozialpolitischer Perspektive stellen: Kunst für wen? Nur für die oberen 10.000 Verbildeten, oder auch für die anderen? Die Antwort hängt vom eigenen Menschenbild ab und ist eines jeden fundamentalstes Axiom.

Für mich kann nur Kunst sein, was ich (als Kunst) verstehe. Verstehen nicht ausschliesslich im rationalen Sinne, „Verständnis“ auch in emotionaler und spiritueller Hinsicht, wobei letztere natürlich sehr viel schwieriger objektivierbar sind.

Ich sehe mich als Intersubjekt in der Glokalität. Daher plädiere ich für anti-elitäre Kunst im Sinne von öffentlich zugänglich, also weder in der Privatsammlung noch im Museum sondern im öffentlichen Raum. Sonst sind wir wirklich bald nicht mehr von den Bild(ab)schirmen wegzuloggen. Zugänglichkeit aber auch im übertragenen Sinne. Wenn Kunst nur von Kunsthistorikern als solche erkannt wird, geht über Kurz oder Lang das immanent Soziale, also auch Populäre des Kunstbegriffs verloren. Zudem ist es doch der Negativ-

Lackmusest par excellence, wenn Kunst durch Minderung der Erklärungsbedürftigkeit gleichzeitig an Aussagekraft verliert.

Das Zugangsrecht bedingt jedoch auf der Sollseite Bildung. In einer Zeit, in der alles Wissen via WAP jederzeit und allorts abrufbar ist, verbleibt Kunst vielleicht als einer der letzten Horte, wo Allgemeinbildung vorausgesetzt werden darf. Muss. Und damit Basis für alles andere ist. Und uns mahnt, dass von nichts nichts kommt.

Die Kunst muss in einer vom Effizienzgedanken dominierten Welt überlegen, wie funktionale Disfunktionalitätsstrategien gefahren werden können. Allem oben Zitiertem und den postmodernen Unkenrufen zum Trotz hat der Satz mit Grauabstufungen Gültigkeit, dass immer alles politisch sei, auch Kunst. Reine Provokation oder aber Verweigerungshaltung überzeugen mich nicht. Gefragt ist schöpferische Selbstbeschränkung bei Themen- und Mittelauswahl, gefordert ist vor allem Mut und Phantasie bei der Erarbeitung neuer, konstruktiver, dialogisierbarer Ansätze. Bei totaler Beliebigkeit spult Kreativität im Alles und Nichts durch.

Das Überwinden jedwelcher Grenzen ist zweifellos ein reizvolles Männerspiel und wird uns noch so manche Teflonpfanne beschere. Aber letztendlich ist nicht die Frage entscheidend, was kommt dahinter und -nach? sondern: Was ist hier und jetzt zu tun?

Lomos von Daniel Diemers

- [0] Dan Flavin, Untitled, 1969, art unlimited
- [8] Kendell Geers, Lovers, 2000, art unlimited
- [12] Lori Hersberger, Ghost Negotiation, 2000, art unlimited
- [18] Bruce Nauman, Yellow Room (Triangular), 1973-2000, Farbe > Licht, Fondation Beyeler
- [25] Dan Flavin, An Artificial Barrier of Blue, Red and Blue-fluorescent Light (To Flavin Starbuck Judd), 1968, Farbe > Licht, Fondation Beyeler
- [32] Cornelia Parker, Neither from nor towards, 1992-2000, art unlimited

index: it is a people's business!

- | | |
|-----------------------|----------------------------|
| Adorno, Theodor W. 10 | Kim, Soo-Ja 3 |
| Annan, Kofi A. 9 | Luhmann, Niklas 5 |
| Beyeler, Ernst 9 | Mik, Aernout 8 |
| Birnbaum, Dara 2 | Mohr, Max 10 |
| Bonvincini, Monica 3 | Moore, Henry 9 |
| Burden, Chris 7 | Nauman, Bruce 7 |
| Delvoye, Wim 2 | Neshat, Shirin 3 |
| Eva und Adele 5 | Paik, Nam June 6 |
| Flavin, Dan 2 | Parker, Cornelia 12 |
| Fleury, Sylvie 10 | Pavert, Jan van de 2 |
| Green, Gregory 4 | Peterman, Dan 3 |
| Grimonprez, Johan 7 | Rabinowitch, David 8 |
| Guo-Qiang, Cai 11 | Schlingensief, Christoph 4 |
| Hagen, Gunther von 12 | Serra, Richard 12 |
| Hersberger, Lori 6 | Signer, Roman 8 |
| Isaacs, John 12 | United Aliens 10 |
| Josseau, Alain 11 | Vallet, Pierre 11 |
| Judd, Donald 12 | Veilhan, Xavier 7 |

massengrab der no-comments

Altenburger, Stefan
Alÿs, Francis
Appelt, Dieter
Baldessari, John
Benglis, Lynda
Bourgeois, Louise
Chamberlain, John
Chen, Zhen
Claerbout, David
Closky, Claude
Dejanov, Plamen
DJ Simpson
Fabro, Luciano
Geers, Kendell
Gillick, Liam
Gormely, Antony
Graham, Rodney
Grosse, Katharina
Heger, Svetlana
Hill, Gary
Hohenbüchler, Christine +
Hohenbüchler, Irene
Hunziker, Daniel Robert

Keiser, Daniela
Kiecol, Hubert
Kilimnik, Karen
Koelewijn, Job
Miller, John
Miyajima, Tatsuo
Müller, Harald F.
Moro, Liliana
Opie, Julian
Rist, Pipilotti
Rondinone, Ugo
Rütimann, Christoph
Sarah, Sze
Strba, Annelies
Tan, Fiona
Tinguely, Jean
Turrell, James
Van de Pavert, Jan
Varini, Felice
Wagner, Jörg
Zittel, Andrea
Zobernig, Heimo

woher?

GREEN, Gregory, *Manual II. A Selection of Works 1986 - 1996*, Locus+, Newcastle upon Tyne, 1996.
[Ausschnitt aus einem Interview von Benjamin Weil mit Gregory Green]

JOSSEAU, Alain, *Bulletin N° 75/special Art 31 Basel*, Galerie Solletris, Toulouse, 2000

KRIEGER, David J., *Kommunikationssystem Kunst*, Passagen Verlag, Wien, 1997

wohin?

www.diemers.net

www.rauschenbach.ch

[Technische Angaben: Layout und Lomos vervielfältigen: hefel.ch, Basel, auf Mühlebach Canson Satin Classic Zeichenpapier 145g/m² mit Canon CP 660; Text vervielfältigen: Copy Quick, Basel, auf Colorsil grau, 160g/m²; Umschlag: Mühlebach Canson Satin Classic Zeichenpapier 280 g/m²; Schneiden: Ellenberger, Basel; Binden: Papyrus/Repetez, Basel, 12mm Metallspiralbindung; Auflage: 60 Exemplare; Basel, September 2000]