

Der Wechsel der Vokabulare: Das Projekt What> im Zwischenraum von Pragmatismus und Dekonstruktion

De Kunstbank

Seit 1987 gibt es in der belgischen Stadt Leuven die Organisation *De Kunstbank*. Sie produziert transportable Ausstellungen und Publikationen. Mit diesen geht sie auf Tournee durch flämische Schulen. Die Ausstellungen werden in den Schulen aufgebaut, und MitarbeiterInnen von *De Kunstbank* führen darin mit den Schulklassen Workshops durch. Herman Labro, einer der Gründer von *De Kunstbank*, organisierte und kuratierte im Jahr 2000 die „Leuener Biennale für Gegenwartskunst“, mit Performances, Ausstellungen und künstlerische Interventionen im öffentlichen Raum. Die für Leuven neue Umgangsweise mit Kunst wurde in der Stadtpolitik kontrovers aufgenommen. Dies koinzidierte mit einer Diskussion über ihre zukünftigen kulturpolitischen Leitlinien. Der international profilierte Kurator Jan Hoet wurde damit beauftragt, eine Expertise über die Zukunftsfähigkeit des kulturellen Lebens von Leuven zu erstellen. Darin benannte er *De Kunstbank* und die Biennale als wichtige kulturelle Ressourcen der Stadt. In der Folge entstand ein umfassender Strukturplan, der unter anderem vorsieht, bis 2010 ein Museumsquartier in Leuven zu etablieren. Der damalige Kulturdezernent hatte im Blick, dass die Präsentation der städtischen Sammlungen alleine nicht ausreichen würde, um dauerhaft ein interessiertes Publikum anzuziehen. Um national oder gar international Beachtung zu finden, musste das neue Museumsquartier unverwechselbare Aspekte aufweisen. Die Zusammenarbeit mit *De Kunstbank*, speziell mit Herman Labro, versprach einen Mehrwert durch die programmatische Verbindung des lokalen kulturellen Erbes mit Gegenwartskunst und dem aktiven Einbezug der Bevölkerung. *De Kunstbank* wurde beauftragt, das geplante Museumsquartier für möglichst verschiedene Öffentlichkeiten auf experimentelle Weise zu erschliessen. Dafür bekam die Organisation einen Etat und einen Raum: die zum Abriss vorgesehene, den Museen benachbarte ehemalige Stadtbibliothek, hinter deren neoklassizistischer Fassade sich ein labyrinthischer, provisorischer Bau aus der Nachkriegszeit befindet. [\[ABB. 1 – 6: Portal zu den verschiedenen Projekten \]](#)

So begann das Projekt *what>* als „*meeting space for visual culture*“¹.

¹ Aus der Selbstbeschreibung von *what>*: *what>* explores the at times familiar, at times bewildering surface world of visual culture. Classical art from the collection of the city museum, from the university or from private collections, as well as contemporary art, pieces of cultural heritage from the city archives, design work, photography, video, comics, popular culture, fashion and media can be a part. *what>* is a meeting space, a place where people and things meet and where

what> [ABB. 7 Raum]

Von 2003 bis 2005 führte *what*> insgesamt 7 Projekte durch. Sie bestanden jeweils aus einer Ausstellung in der alten Bibliothek und aus zahlreichen Aktionen mit unterschiedlichsten Beteiligten, die im Ausstellungsraum oder im Stadtraum stattfanden und die Ausstellung mit veränderten. Auf diese Weise blieb die Ausstellung permanent im Werden. Ein allgemein verfügbarer Begriff wie „Orte“ oder „Dinge“ diente dazu jeweils als Projekttitle und thematische Matrix. Ein weiterer Bestandteil dieser Matrix waren Elemente aus der Museumssammlung. Davon ausgehend, entfaltete sich ein *what*> Projekt zwar nicht unkontrolliert, aber in wenig vorhersagbare Richtungen. Es bildete eine Plattform, von der unterschiedlichste Aktivitäten ihren Ausgang nahmen, von denen die wenigsten zu Beginn des Projektes absehbar waren. Statt Kunstvermittlung oder Museumspädagogik als Service zu betreiben, nahm *what*> den städtischen Auftrag zum Anlass, mit möglichst verschiedenen Gruppen und Einzelpersonen in Leuven zu kooperieren.

Artefakte aus dem Museum wurden im Kontext von *what*> integriert und umgedeutet. Dies geschah zum einen durch die Handlungen der sehr unterschiedlichen Akteure, deren Spuren und Produkte im Raum sichtbar wurden und andere dazu aufforderten, sich ebenfalls einzuklinken. Zum anderen geschah es durch die besondere Ausstellungsästhetik von *what*>. Für jedes Projekt wurden die Wände der alten Bibliothek nach Farbkonzepten des Malers Franck Bragigand gestaltet. Dadurch war bereits beim Betreten des Raumes unübersehbar, dass es hier um die Verhandlung und Herstellung visueller Kultur gehen würde. Bei vielen BesucherInnen stellte sich der Eindruck ein, in einem Gemälde herumzulaufen: Der Raum oszillierte zwischen Kunstwerk, Werkstatt und Display.

[ABB 8 – 12 Farbräume]

Die Museumsdinge wurden in diesem Raumgemälde in ein sehr präzise durchdachtes Gewebe aus Kunst, Design, Kuriositäten, Alltagsgegenständen, Resten von Aktivitäten und deren jeweiligen Medialisierungen - Zeitschriften, Bücher, Fotos, Kataloge, Filme, Videos - eingewoben. Die Genauigkeit dieses Gewebes führte dazu, dass sich im Projektverlauf hinzugefügte Elemente auf gleichsam magische Weise in diese Verweisstruktur einfügten und sie verdichteten, ohne sie zu sprengen oder beliebig werden zu lassen. Die Räume von *what*> repräsentierten nicht das, was man mit dem Begriff „Ordnung“ belegen würde – schon gar nicht aus der Perspektive der Ordnungsmaschine Museum. Sie waren dennoch das Gegenteil

intercultural dialogues take place with residents from culturally and linguistically diverse backgrounds, students, tourists, ... through an exchange of experiences and ideas. *what*> encourages different ways of looking at, interpreting and creating images.”

von chaotisch. In diesem *Keindurcheinander*² verwies jedes einzelne Element beständig auf die anderen, sie gaben und verschoben sich gegenseitig ihre Bedeutungen. Diese Interferenzen brachten den gewöhnlich unsichtbaren Vorgang des Bedeutens zum Flimmern. Die Signifizierungsprozesse im Museum - die der BesucherInnen und die der institutionell autorisierten ErzählerInnen – wurden mit ausgestellt und dadurch verhandelbar. Der Begriff des „kulturellen Erbes“ wurde aktualisiert, erweitert und gleichzeitig durch die Beiträge der verschiedenen LeuenerInnen beiläufig als hegemonialer Diskurs sichtbar gemacht. Denn wer bestimmt, was zum kulturellen Erbe gehört und was nicht? Im Raum von *what>* stand diese Frage zur Disposition, und jeder und jede war eingeladen, einen Beitrag zu ihrer Beantwortung zu leisten.

Damit dies gelingen konnte, wurden die BesucherInnen des Raumes von immer präsenten VermittlerInnen willkommen geheißen. Denn auch *what>* produzierte seinen hermetischen Text, den es zu denormalisieren galt. Die VermittlerInnen des Vermittlungsprojekts bildeten daher eine Art „Büro für Blinde Flecken“ – wer wollte, konnte sich von ihnen die verwobenen Projektgeschichten erzählen, unsichtbare Bezüglichkeiten sichtbar machen und in Diskussionen verwickeln lassen. Oft entstanden aus diesen Begegnungen neue Kooperationen, die dann im weiteren Projektverlauf selbst Teil des Displays wurden. Und so weiter.

Um das Vorgehen von *what>* zu veranschaulichen, sei eines der Projekte genauer geschildert. *what>2*, das von April bis Juni 2003 dauerte, entwickelte sich um den Begriff „People“. Aus dem Museum waren gotische Holzskulpturen in die Ausstellung in der alten Bibliothek eingewandert. Eine heilige Katharina stand in Blickkontakt zu einem Druck von Andy Warhols der die Heilige Appolonia zeigte. Mehrere Skulpturen von „Christus auf den kalten Steinen“ aus dem 15. bis 17. Jahrhundert daneben waren Beispiele einer frühen Form der Massenproduktion im katholischen Brabant und korrespondierten auf dieser Ebene mit den seriellen Arbeiten Warhols. Unweit davon lagen zum Mitnehmen stapelweise Reproduktionen von kleinen Ablassblättern aus dem 19. Jahrhundert aus der Museumssammlung - ein weiteres Beispiel sakraler Serialität.

[Abb. 13 – 16 Apollonina – Jesus kalte Steine – Katharina – Indulgences]

² diese Bezeichnung bezieht sich auf eine Äußerung der Kollegin Veronika Sekules vom Sainsbury Centre for Visual Arts in Norwich angesichts ihres ersten Eindrucks von *What>*: „*what is wonderful that there isn't a mess. It is not a chaos- it is structured*“. Genau der Vorwurf, beliebiges und unübersichtliches Chaos zu produzieren, traf das Projekt aber beständig von seiten des Museums.

Zwei dunkle Ölbilder aus dem 19. Jahrhundert zeigten Portraits der ersten Kuratoren des Van der Kelen-Mertens Museums. Vor den Köpfen der wichtigen Männer standen zwei Monitore, darin „talking heads“: die heutige Leiterin des Museums und eine Verwaltungsangestellte – beides junge Frauen – sprachen über die Männer auf den Bildern. Die eine tat dies in wissenschaftlich-historisierender, die andere in anekdotischer Weise, wodurch zwei verschiedene Diskurse ausgestellt wurden, die beide die Institution Museum auf machtvoller Weise prägen. Einen weiteren Ausgangspunkt für das Projekt „People“ bildeten Drucke von Andy Warhol – von Warhol selbst hergestellte (wie dem der heiligen Appolonia), von seinem autorisierten Fälscher Sunday B. Morning hergestellte und Poster aus dem Kaufhaus. Die Zusammenschau regte einen Kurator, entsetzlich auf. Er konnte es nicht ertragen, dass die Kaufhausposter, die „echten Warhols“ und die „echten Fälschungen“ durcheinander hingen, ohne Hinweisschilder, welche welche seien. Ihm reichte auch nicht der Hinweis zur Beruhigung, dass VermittlerInnen BesucherInnen auf die so entstandene Infragestellung der Hierarchie von „Original“ und „Fälschung“ aufmerksam machten. Schließlich würden nicht alle BesucherInnen mit denen reden, manche rennten einfach rein und wieder raus und guckten nur! Die U-n-m-ordnung, die durch die what>´sche Weise des zu Sehen Gebens im System entstanden war, war aus Sicht des Experten nicht akzeptabel.

Zur Eröffnung von „what> 2: People“ hatte die „Spinosa Gagband“, eine populäre Altherren-Brasscombo in Leuener Mundart gespielt - von ihnen selbst ausgewählte Portraits hingen in der Ausstellung. Sie mussten sich die Fläche teilen mit queeren Repräsentationen aus dem Archiv des Fotografen Jacques Sonck, einer Serie von Malou Swinnen über die Dragqueen Mister Alain Extravaganza aus der Diskothek „La Rocca“, einer Dokumentation über die älteste Bürgerin Leuvens oder Bildern von Inszenierungen des Leuener Modemachers Idriz Jossa. Jossa wiederum zeigte eine Kollektion, die von Popkultur, insbesondere Lichtenstein und Warhol, inspiriert waren. Die Comichelden Superman und Batman waren gleichzeitig als Spielzeugfiguren und in Drucken von Roy Lichtenstein präsent. [\[Abb17 Eröffnung Abb 18 Alain Extravaganza mit BesucherInnen Abb 19 Idriz Jossa Abb 20 Foto aus Archiv Jaques Sonck\]](#)

Den Werken aus dem Museum standen Arbeiten von KünstlerInnen aus der Region gegenüber. Neoexpressionistischen Selbstportraits von Sam Dillemans im Stil eines deprimierten neuen Wilden befanden sich in Nachbarschaft zu den ironischen, comicartigen Malereien von Bart Schoofs, die von populären Darstellungen des weinenden Kindes inspiriert waren. Zusammen mit den Christusfiguren auf den kalten Steinen, den kleinen Superhelden

aus Plastik und den Dragqueens drumherum schafften sie es, auch diesen Selbstausrücken eines zu spät gekommenen Malerfürsten einen anderen Text zuzuflüstern.

Ein für die Ausstellung produziertes Video lief, in dem Mr. André, ein bekannter Leuener TV-Entertainer, über Janneke de Gryser, eine lokale Legende, berichtete. „Everybody Exeptional“ hieß der Beitrag der Grundschule „De Appeltuin“. Darin hatten sich die SchülerInnen in Bild und Text auf Fake-Titelseiten von Hochglanzzeitschriften als Celebrities inszeniert. Die genau beobachteten und beklemmend professionellen Darstellungen waren eine Auseinandersetzung mit Warhols „15 Minutes of Fame“. Die SchülerInnen holten sich im Laufe ihres Projektes eine in Belgien bekannte Reporterin in die Schule, die mit ihnen als ihren berühmten Alter Egos Interviews führte, die in der Ausstellung zu hören waren.

Ausserdem entstanden ein Video und ein Katalog. Gegenüber dieser Präsentation hingen große Schwarzweiss – Fotos der gleichen Kinder in Alltagskleidung und einfacher Ausleuchtung. Vom *Everybody Exeptional* – Display ging für viele BesucherInnen eine große Faszination aus. Einige der Kinder wurden so oft auf der Strasse wiedererkannt und angesprochen, dass sie danach lieber nicht mehr berühmt werden wollten. [abb 21 + 22 Everybody Exeptional]

Die Finissage bot erneut Gelegenheit, in die Haut einer weltberühmten Celebrity zu schlüpfen. In der Zeitung war inseriert worden, dass die Möglichkeit bestünde, sich bei what> als Marilyn Monroe stylen zu lassen. Dazu hatten sich eine Stylistin und ihre Lehrlinge im Raum eingefunden. Gleichzeitig liefen in einer anderen Ecke Filme mit Marilyn und es fand eine Podiumsdiskussion mit Filmemachern und Filmtheoretikern über das Phänomen Marilyn statt. Die fertig gestylten Monroes setzten sich zum Teil in die Zuschauerreihen, um der Diskussion zu folgen. Dies produzierte den Anschein, als würden die Figuren durch das Sprechen der Experten zur Erscheinung gebracht.

In wiederum einem anderen Teil der Bibliothek hatte die Fotografin Malou Swinnen ein temporäres Fotostudio aufgebaut, in dem sie von den Leuener Monroes Portraits anfertigte. Diese Portraits bildeten einen elementaren Bestandteil der darauffolgenden Ausstellung.

[23 – 28 Bilder von der Monroe Performance und Fotos]

Imme wieder gab es in den Kooperationen bei what> auch Konflikte um das Anrecht auf symbolische und ökonomische Mehrwerte und um Hierarchien. So arbeitete der Maler Franck Bargigrand als artist-in-residence von what> zur Produktion seiner farblich recycelten Möbel, die bei dem Amsterdamer Lable *Droog Design* vertrieben werden, mit einem Recyclinghof in Leuven zusammen, der gleichzeitig ein Arbeitbeschaffungsprogramm ist. Einige der

Beschäftigten lackierten ausgesuchte Möbel nach von Bragigands entwickelten Farbschemata. Nach einiger Zeit begannen sie, von den Vorgaben des Künstlers abzuweichen und eigene Farbkombinationen zu entwickeln. Was aus der Perspektive der Partizipation als ein emanzipatorischer Akt zu lesen ist, stellte für den Künstler ein Problem der Autorenschaft dar. Ein weiterer Spannungspunkt entstand aus dem sehr unterschiedlichen ökonomischen Rating der Möbel bei *Droog Design* und auf dem internationalen Kunstmarkt einerseits und im Laden des Recyclinghofs andererseits. [Abb. 29 + 30 Ausstellung Franck Bargigrand]

Eine Unterstützerinnengruppe der verschwundenen kolumbianischen

Präsidentschaftskandidatin Ingrid Betancourt nutzte den Raum in und um die Ausstellung für Aktionen. Doch das gab Kritik von einem Akteur aus anderen Unterstützergruppe: schliesslich sei nicht nur Betancourt entführt worden, der Starkult tue den anderen Opfern des Regimes Unrecht. *what>* reagierte: während der Projektzeit füllte sich die Fassade der Bibliothek mit den Namen von 3000 in Kolumbien verschwundenen AktivistInnen. Als Reaktion bestand eine Performance nun darin, die Namen mit Kreide auf die orangefarbenen Wände zu schreiben und auf Protestschilder zu schreiben.

Die drei Frauen dieses „Comité de soutien“³, entwarfen für *what>*2 ein Transparent, das sie in Büstenhaltern mit den kolumbianischen Farben zeigte. Dieses Bild, das im Außenraum vor der Fassade aufgespannt war, verunsicherte, weil es starke Erinnerungen an die Frauenbewegung der 80er Jahre wachrief und diese im gleichen Moment wiederum genauso vehement verschob. [Abb 31, 32, 33,34 Stand, BHs, Transparent, Wand]

what> gelang es, durch viele solcher kleinen Verschiebungen und gemeinsam mit den jeweils Beteiligten einen Raum herzustellen, in dem in das kulturelle Feld eingeschriebene binäre Oppositionen - High vs. Low, Kunst vs. Vermittlung, Institutionskritik vs. Affirmation, Partizipation vs. Instrumentalisierung, Institution vs. Selbstorganisation, angewandt vs. frei - sich erübrigt zu haben schienen und gleichzeitig zum Thema wurden. *what>* zeigte einen zärtlichen, ironischen und kritischen Umgang mit musealen Artefakten auf, der deren Wert und Funktion anerkannte und gleichzeitig die Distinktionsmaschine zeitweise stoppte und ihre Mechanik durchschaubar machte. *what>* bot sehr verschiedene Möglichkeiten der Beteiligung an der Arbeit der Repräsentation und war auf vielen Ebenen gleichzeitig interpretierbar und zugänglich. Bei all dem waren die Individuen und Interessengruppen, die sich in *what>* verwickeln wollen, gezwungen, sich in ihrem Sichtbarwerden und dem jeweils von ihnen beanspruchtem Platz gegenseitig *auszuhalten*. Damit ermöglichte das Projekt die öffentliche

³ soutien, franz. Unterstützung, auch: BH

Verhandlung von teilweise widersprüchlichen Interessen und Artikulationen und löste so situativ die Forderung ein, die sich mit dem gegenwärtig oft zitierten Kulturkonzept des „dritten Raumes“⁴ verbindet.

Die unüberschaubare Vielfältigkeit der Interaktionen, die sich bei jedem *what>* Projekt entwickelte, war dabei nur realisierbar und organisierbar – und notwendigerweise auch in ihren konfligierenden Varianten kontrollierbar – durch eine Politik der „pragmatischen, kurzfristigen Reformen und Kompromisse“⁵ und durch ein auf Solidarität und der transversalen Verbindung von Interessenlagen basierendes, dezentrales Netz von Personen, das sich von Projekt zu Projekt verdichtete. Viele, die bei einem Projekt dabei waren, kamen wieder und brachten andere Leute und neue Ideen mit. Für sie bot die alte Bibliothek, die darin befindliche, von Herman Labro und seiner Kollegin Rika Colpaert konzipierte Ausstellung und vor allem die ständig sich darin ereignenden Kommunikationen einen Rahmen, den zu erhalten, mit- und umzugestalten ihre Zeit, ihr temporäres oder dauerhaftes Engagement wert war. Über 30.000 Leute⁶ wurden auf diese Weise zu RealisatorInnen und/ oder BesucherInnen von *what>*. Vielen davon kamen immer wieder, um die permanente Transformation des Projektes mit zu verfolgen oder daran teilzuhaben.

Visual Culture und Kunstvermittlung

„Visual Culture looks at the production and consumption of images, objects and events from diverse cultures across national boundaries and within global contexts.[...] Thinking across cultures requires that we allow for [...] different notions of representation. [...] It includes radically revised concepts of „high and „low“ culture. [...] Because seeing is central to our understanding of cultural difference, much of the fundamental work in visual culture is about the construction of identity through the interdependent elements of race, gender, sexuality, class and ability.“⁷

Der Begriff der *Visual Culture* steht in der Tradition einer angelsächsischen, feministisch, marxistisch und postkolonial orientierten Kunst- und Kulturwissenschaft, die seit den 1970er Jahren als *Cultural Studies* und *New Art History*⁸ das durch Museen repräsentierte kanonische Wissen und die Art, wie es vermittelt wird, auf Machtverhältnisse hin befragen. Die

⁴ Siehe unter anderem Bhaba, Homi: *Culture's In-Between*. In Hall, Stuart et al: *Questions of Cultural Identity*. London, 1996. Homi Bhabas Ansätze eignen sich auch deshalb zur Theoretisierung des Phänomens *What>*, da die Auseinandersetzung mit Problemstellungen des Postkolonialismus in dem Projekt zunehmend zentral wird.

⁵ Rorty, Richard: *Bemerkungen zu Dekonstruktion und Pragmatismus*. In: Mouffe, Chantal (Hg.) (1999) : *Dekonstruktion und Pragmatismus : Demokratie, Wahrheit und Vernunft*. Texte von Simon Critchley, Jacques Derrida, Ernesto Laclau und Richard Rorty. Wien: Passagen. Übertragung ins Deutsche von Andreas Leopold Bauer. S.46

⁶ Die Zahl basiert auf einer BesucherInnenzählung von 2004

⁷ <http://www.visualculture.wisc.edu/>

⁸ Borzelleo, Francis; Rees, A.L. (1986): *The New Art History*. London.

Anordnungen der Artefakte, aber auch die Raumordnungen und Verhaltensregeln in Museen werden u.a. mit Rückgriff auf Michel Foucaults Diskursbegriff und den Poststrukturalismus als Texte gelesen, die es zu *dekonstruieren*⁹ gilt. Ihre Ökonomien, ihre geschlechtlichen und ethnizierenden Codes sowie die historischen und sozialen Bedingungen ihrer Entstehung werden dabei in dem Bewusstsein analysiert, dass es kein abschließbares kritisches Instrumentarium geben kann, sondern dass jede Lesung wieder neue Texte produziert. Aus dieser kritischen Perspektive produziert das Museum Rituale zur konformierenden Zurichtung von Subjekten – „*civilizing rituals*¹⁰“ – und quasi – mythische Erzählungen, die einer hegemonialen, patriarchalen und kolonialen Geschichtsschreibung folgen.

Diese Lesart verband sich in einer *New Museology*¹¹ mit dem Anspruch, durch den aktiven Einbezug bislang ausgeschlossener Subjektpositionen und Diskurse Gegenerzählungen – „*counternarratives*“¹² zu produzieren und das Museum zu einem Ort der Interaktion und des Austauschs zu machen. Nicht mehr *über*, sondern in Kooperation *mit* den ProduzentInnen einer Kultur im erweiterten Sinne, die nun alltägliche Objekte, Bilder und Handlungen einschließt, sollten Ausstellungen entstehen. Daraus resultierte die Forderung, auch Kunstvermittlung oder, wie sie im angelsächsischen Kontext heißt, „*Museum and Gallery Education*“ als kritische Lektüre des Museums zu betreiben und durch die gezielte Zusammenarbeit mit als marginalisiert erachteten Gruppen deren Stimmen darin hörbar zu machen. 1991 fand eine Konferenz der Britischen *National Association of Gallery Education* unter dem Titel „*Gallery Education and the New Art History*“ statt. Die Leitfrage lautete: *How can Gallery Educators involve themselves in analysing or deconstructing their own gallery's practice?*¹³ Die Kunsthistorikerin Frances Borzello wies in diesem Rahmen darauf hin, dass eine besondere Herausforderung der *Educators* darin läge, dass sie vor der Materialität der von der *New Art History* kritisch analysierten Werke und den Räumen der musealen Repräsentation nicht in akademische Sprachräume ausweichen könnten. Stattdessen

⁹ “[...] bei einem klassischen philosophischen Gegensatz (hat man es) nicht mit der friedlichen Koexistenz eines Vis-à-vis, sondern mit einer gewaltsamen Hierarchie zu tun...Einer der beiden Ausdrücke beherrscht den anderen, steht über ihm. Eine Dekonstruktion des Gegensatzes besteht zunächst darin, im gegebenen Augenblick die Hierarchie umzustürzen. [...] Der Praktiker der Dekonstruktion arbeitet innerhalb eines Begriffssystems, aber in der Absicht, es aufzubrechen.“ Culler, Jonathan (1988): *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*. Hamburg.

¹⁰ vgl. Duncan, Carol (1996): *Civilizing Rituals Inside Public Art Museums*. London, New York.

¹¹ Vergo, Peter (1989): *The New Museology*. London. Für den deutschen Kontext: Hauenschild, Andrea (1988) „*Neue Museologie*“. Bremen.

¹² Giroux, H. et al (1994) (ed): *Counternarratives: Cultural Studies and Critical Pedagogies in Postmodern Spaces*. London, New York.

¹³ Vincentelli, Moira; Grigg, Colin (ed.) (1992): *Gallery Education and the New Art History*. Lewes. S. 52. Hervorhebung durch CM.

müssten sie im Umgang mit dem Publikum und dem Material Sprachen entwickeln, die den – ebenfalls mystifizierenden – Diskurs der *New Art History* demokratisierten und die Existenz der Werke in ihrer Historizität und Materialität anerkannten.¹⁴ Auf diese Weise dekonstruierte Borzello vor einer museumspädagogischen ZuhörerInnenschaft ihre eigenen Wissenschaftszusammenhänge. Durch die anspruchsvolle Forderung, inklusive Sprachen für die Praxis der Dekonstruktion zu finden und sich nicht im eingetragenen normalisierten Diskurs einzurichten, geschah dies mit Zugriff auf ein Paradigma des Pragmatismus.

Meines Erachtens ist diese Interdependenz einer dekonstruktiven Lesung der durch die Institution hervorgebrachten Texte und eines pragmatisch – solidarischen Umgangs mit unterschiedlichen Öffentlichkeiten und Interessengruppen konstitutiv für eine zeitgemäße Konzeption von Kunstvermittlung, die sich in einer kritischen Tradition – in Abgrenzung zu einer affirmativen, serviceorientierten – begreift¹⁵. Die Kriterien für eine in diesem Sinne verstandene Kunstvermittlung fasst Charles Garoian¹⁶ 2001 folgendermaßen zusammen:

- a) Partizipation im Sinne einer Beteiligung der zu Repräsentierenden an der Arbeit der Repräsentation
- b) Aktive Auseinandersetzung mit den Wahrnehmungs- und Interaktionsweisen der BesucherInnen
- c) Konstitutiver Einbezug der Zugänge und des diversen kontextuellen Wissens der BesucherInnen in die Erzählungen des Museums, wodurch das Wissensfeld des Museums erweitert wird
- d) Kritische Vermittlung des durch das Museum bereitgestellten autorisierten Wissens
- e) Reflexion und Transparenz der Funktionsweisen der Institution Museum
- f) Interdisziplinäre Zugangsweisen bei allen diesen Aspekten.

Der Anspruch von what>, einen „*Meeting Space for Visual Culture*“ zu erzeugen, schreibt sich in diese Konzeption von Kunstvermittlung ein. Zum einen geht es in dem Projekt um die Dekonstruktion eines auf die durch das Museum vertretenen, auf die kanonisierte Hochkultur konzentrierten Kulturbegriffs, um eine repräsentationskritische Erkundung des Visuellen,

¹⁴ Borzello, Frances: *The New Art History and Gallery Education*. In: Vincentelli, Moira; Grigg, Colin (ed.) (1992): *Gallery Education and the New Art History*. Lewes. S. 10

¹⁵ „Zeitgemäß“ meint: unter kritischer Reflexion der historischen und gegenwärtigen Diskurse um Kunst, Kunstvermittlung, Öffentlichkeit, Partizipation und Lernen. Zur Entstehung eines kritischen Selbstverständnisses von Kunstvermittlung vgl. Sturm, Eva: *Woher kommen die KunstvermittlerInnen?* in: Rollig, Stella; Sturm, Eva (2002) *Dürfen die das? Art/Education/Cultural Work/Communities*. Wien. S.198 ff.

¹⁶ vgl. Garoian, Charles R.(2001): *Performing the Museum*. In: *Studies in Art Education. A Journal of Issues and Research*. No.42, Issue 3, S. 234 – 248. Garoian entwickelt seine Thesen zu einer performativen Museumspädagogik mit Rückgriff auf die Sprechakt-Theorie von Austin, auf das Modell des Rhizoms von Deleuze sowie auf Bakhtin und Artaud.

seiner Materialität, Vermittlung, Strukturierung und Bedeutungsproduktion. Und zum anderen geht es um die Herstellung eines „Begegnungsraums“, in dem alle, die sich dazu bereit finden, sich mit ihren jeweils spezifischen Kenntnissen, Interessen und Dispositionen an dieser Praxis beteiligen können. Die Sprachen, die sie dabei entwickeln, stehen im Rahmen des Projektes denen der durch die Institution autorisierten SprecherInnen gleichberechtigt gegenüber. Der *Meeting Space for Visual Culture* entfaltet seine Handlungslogik, seine performative Dimension, in einem Zwischenraum der beiden routinemäßig oppositionell positionierten erkenntnistheoretischen Konzeptionen „Pragmatismus“ und „Dekonstruktion“.

Falsche Gegensätze

1999 erschien ein von Chantal Mouffe herausgegebener Band, der sich der Kontroverse um „Pragmatismus“ und „Dekonstruktion“ widmete¹⁷. Im Vorwort arbeitet Mouffe Verbindungen der beiden Konzepte heraus: sie sind gleichermaßen mit der Erarbeitung eines nichtessentiellen Denkens beschäftigt und lehnen die rationalistische Konzeption von Vernunft als Prinzip, mit dem eine Argumentation von ihren jeweils spezifischen und partikularen Bedingungen abgelöst entwickelt werden könnte, ab. Gleichzeitig sind beide dem demokratischen Projekt verpflichtet¹⁸.

Kritisch betrachtet wurde jedoch von allen AutorInnen des Bandes die von Rorty auch bei dieser Gelegenheit wiederholt verteidigte Positionierung von Denkern wie Jacques Derrida in den Bereich des „Privaten“ - jenseits von politischer Relevanz oder öffentlichen Nutzen - sowie seine strikte Unterscheidung zwischen einem „privaten“ Vokabular, wo der Wunsch nach Selbsterschaffung und Autonomie und einem „öffentlichen“, wo der Wunsch nach Gemeinschaft dominiere. Die verschiedenen Beiträge liefern unterschiedliche Begründungen einer politischen Dimension der Dekonstruktion und bleiben dabei den Paradigmen des Pragmatismus verpflichtet. Denn es gibt unterschiedliche Verortungen des Pragmatismus, so wie es unterschiedliche Anwendungen der Dekonstruktion gibt¹⁹.

¹⁷ Mouffe, Chantal (Hg.) (1999) : Dekonstruktion und Pragmatismus : Demokratie, Wahrheit und Vernunft. Texte von Simon Critchley, Jacques Derrida, Ernesto Laclau und Richard Rorty. Wien: Passagen. Übertragung ins Deutsche von Andreas Leopold Bauer

¹⁸ ebenda, S. 12 ff.

¹⁹ In seiner Antwort auf die anderen AutorInnen des Bandes „Pragmatismus und Dekonstruktion“ schreibt Derrida, „[...] dass die Dekonstruktion, in der Art und Weise wie sie angewendet und ins Werk gesetzt wird, immer hochgradig instabil und ein beinahe leeres Motiv ist. Und ich bestehe darauf, dass jeder dieses Motiv benutzen kann, wie es ihm gefällt und es unterschiedlichen politischen Perspektiven dienen kann [...]. Die Tatsache aber, dass die Dekonstruktion scheinbar politisch neutral ist, erlaubt uns einerseits eine Reflexion des Politischen und andererseits, und das ist es, was mich an der Dekonstruktion interessiert, eine Hyperpolitisierung.“ Derrida, Jacques: Bemerkungen zu Dekonstruktion und Pragmatismus. In: Mouffe (1999), S. 189

Möglicherweise ist die Pragmatismuskonzeption von Nancy Fraser für die Konstituierung eines *Meeting Space for Visual Culture* geeigneter als die von Richard Rorty. Frasers Projekt besteht in dem Versuch, einen Pragmatismus zu denken, der die Impulse der kritischen Theorie und des Poststrukturalismus für die politische Handlungsfähigkeit produktiv macht, anstatt sich zu diesen in Opposition zu entwerfen. Dementsprechend kritisierte auch sie bereits 1989 in ihrem Band „*Unruly Practices*“ Rortys strikte Trennung der Diskurse des „Privaten Ironikers“ vom „Politischen Liberalen“²⁰. Diese Trennung reduziere die Rolle von KünstlerInnen und Intellektuellen auf die des „freischwebenden [...] einsamen, entfremdeten, heldenhaften Individuums“²¹. Sie ließe keinen Platz für eine politische Motivation zur Erfindung neuer Idiome, für kollektive Subjekte oder oppositionelle Solidarität. Indem Rorty den politischen Diskurs mehr oder weniger auf die Sprache des bürgerlichen Liberalismus beschränke, würde der von ihm geforderte „politische Polylog“ gleichsam zum Monolog. Demgegenüber schlägt sie mit Rekurs auf die feminisierte Praxis der Küchenarbeit ein „Rezept für einen demokratisch, sozialistisch und feministisch verstandenen Pragmatismus“²² vor. Dieser betont den Antiessentialismus einer ironisch-pragmatischen Metatheorie und deren Bewusstsein für die Bedeutung von Sprache für das politische Handeln. Er besteht dabei jedoch auf einer Analyse von Herrschaftsverhältnissen und auf der gleichwertigen Anerkennung von Kämpfen um kulturelle Bedeutungen und soziale Identitäten gegenüber den Kämpfen um - nach Rorty - genuin politische Ziele wie die Gesetzgebung oder öffentliche Positionen. „Dieser umfassende Sinn von sozialer Auseinandersetzung erlaubt eine Kulturpolitik, die sich über die traditionellen Einteilungen in öffentliches und privates Leben hinwegsetzt“ und anerkennt „die konflikthafte Wechselwirkung zwischen konkurrierenden politischen Vokabularen“²³.

„Falsche Gegensätze“ lautete der Titel eines Aufsatzes von Nancy Fraser, der 1993 in dem Band „Der Streit um die Differenz“²⁴ erschien. Darin vermittelte sie in einem Disput um die

²⁰ Deutsch: Fraser, Nancy: Solidarität oder Singularität? Richard Rorty zwischen Romantik und Technokratie. In: Diess. (1994): Widerspenstige Praktiken: Macht, Diskurs, Geschlecht. Frankfurt: Suhrkamp. S.143 – 170. Übersetzung: Karin Würdemann. Englische Erstausgabe (1989): *Unruly Practices: Power, Discourse and Gender in Contemporary Social Theory*. University of Minnesota Press and Polity Press
Zu der kritisierten Konzeption siehe, Rorty, Richard (1992): *Kontingenz, Ironie und Solidarität*. Frankfurt: Suhrkamp. Übersetzung: Christa Krüger. Englische Erstausgabe (1989): *Contingency, Irony and Solidarity*. Cambridge University Press

²¹ Ebenda, S. 160 / 161

²² Ebenda, S. 162

²³ Ebenda, S.163

²⁴ Benhabib; Seyla, Butler, Judith; Cornell, Drucilla and Fraser, Nancy (1994): *Feminist Contentions: A Philosophical Exchange*. New York: Routledge
Deutsche Übersetzung (1993): *Der Streit um Differenz*. Frankfurt.

Möglichkeit oder Unmöglichkeit der Politisierung eines dekonstruktiven, poststrukturalistischen Zugangs zur Kategorie Geschlecht, den Seyla Benhabib und Judith Butler stellvertretend öffentlich ausfochten. Kurz zusammengefasst, brachte Seyla Behabib vor, dass die von Butler vorgenommene Verabschiedung von der biologischen Kategorie „Sex“ einen Angriff auf die politischen Ziele der Frauenbewegung darstelle – wenn es kein weibliches Geschlecht gäbe, würde der Kampf um Frauenrechte obsolet²⁵. Butler entgegnete, dass sich durch die Dekonstruktion eines binär kodierten Geschlechtersystems der politische Kampf nicht erübrige, sondern verschiebe²⁶. Fraser vertrat in diesem Disput die Position, dass der Feminismus zu einem Projekt werden müsse, das beides im Blick haben sollte: Die globale ökonomische und politische Benachteiligung von Frauen genauso wie die durch heteronorme und heterosexistische Strukturen entstehenden Ausschlüsse²⁷. Sie stellte den Gegensatz von politischer Handlungsfähigkeit versus Geschlechterdekonstruktion – der mit dem Gegensatz von Pragmatismus und Dekonstruktion korrespondiert – selbst als binär kodiert und auf diese Weise patriarchal strukturiert heraus.

*You never know who is crocheting*²⁸ [34 Abb. von Häkeleien]

Wie ich beschrieben habe, ist die für das kulturelle Feld zukunftsweisende, quasi utopische Dimension von Projekten wie *what*>, binäre Codes durch ihre Praxis nicht nur zu unterlaufen, sondern andere Logiken, die nicht binär funktionieren, zu erzeugen. In diesem Sinne leisten sie einen Wechsel in dem diesem Feld zu Verfügung stehenden Vokabular. Denn dieses konstituiert sich zumindest in seinen institutionalisierten Bereichen weiterhin und weitgehend durch Ein- und Ausschlüsse, die genau solchen Codes unterliegen - trotz einer mittlerweile dreißigjährigen Kritiktradition, beispielsweise seitens feministischer Kunstwissenschaft oder durch soziologische Interventionen wie „*Die feinen Unterschiede*“ von Pierre Bourdieu²⁹. Der *Meeting Space* von *what*> entstand durch *Partizipation* im Sinne einer immer wieder von neuem, aktiv ausgesprochenen Einladung zur Mitarbeit an der Herstellung von Repräsentationen; durch *Vernetzung* im Sinne einer Dezentralisierung der Einrichtung durch

²⁵ Benhabib, Seyla (1993): Feminismus und Postmoderne: Ein prekäres Bündnis. In: Der Streit um die Differenz, S. 9 ff.

²⁶ Butler, Judith (1993): Für ein sorgfältiges Lesen. In: Der Streit um die Differenz, S. 122 ff.

²⁷ Fraser, Nancy (1993): Falsche Gegensätze. In: Der Streit um die Differenz, S. 59 ff.

²⁸ „Man weiß nie wer gerade häkelt.“ Ausspruch von Veronica Sekules angesichts der Äußerung des Kulturdezernenten von Leuven, die Häkelaktionen bei *What*> im Sommer 2004 hätte möglicherweise zur Schließung des Projektes geführt.

²⁹ Bourdieu, Pierre (1979): *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Les éditions de minuit
Deutsche Ausgabe (1987) : *Die feinen Unterschiede : Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt: Suhrkamp. Übersetzung von Bernd Schwibs und Achim Russer.

Linda Nochlin: “Why have there be no great women artist?” *Art News*, 1971

die bewußte Forcierung eines sich stetig vergrößernden Kreises von NutzerInnen, die durch ihre Beteiligung auch neue Nutzungsweisen entwickelten, durch *Dekonstruktion*³⁰ im Sinne einer kritischen Lesung des Museumstextes aus der Innenperspektive, durch die wiederum neue Texte entstehen; durch *Performativität* im Sinne kollektiver, in ihrer Struktur offener Ereignisse und Handlungen sowie durch *Pragmatismus* im Sinne eines ironischen Antiessentialismus, verbunden mit einer solidarischen und handlungsorientierten Haltung gegenüber den jeweils im Raum befindlichen Subjektpositionen, Interessenlagen und Wissensfeldern.

Dabei bleibt die genaue Analyse von Herrschaftsverhältnissen auch für *what*> ein unabschließbares und immer notwendiges Unterfangen – sowohl in Hinblick auf sein eigenes Agieren als auch in Bezug auf seine Verortung in einem institutionellen Gefüge. „Ein Ansatz wie jener der Dekonstruktion, der die Unmöglichkeit aufzeigt, einen Konsens ohne Ausschluss zu etablieren, (ist) von grundlegender Wichtigkeit, wenn man erfassen will, was bei der demokratischen Politik auf dem Spiel steht. Die Dekonstruktion [...] zwingt uns dazu, den demokratischen Widerstreit aufrechtzuerhalten“, schreibt Chantal Mouffe in „Dekonstruktion und Pragmatismus“ in Abgrenzung zu den konsensualen Tendenzen von Rortys Entwurf³¹. Denn konkurrierende Diskurse, Widerstreit um kulturelles Kapital, territoriale und ökonomische Kämpfe zeichnen die pluralistische Gesellschaft aus. Davon blieb auch *what*> nicht verschont.

So taugt das Transparent mit den starken und gleichzeitig fragilen Brustbildern der drei Unterstützerinnen des *Comité des Soutiens* als Metapher für die Verletzlichkeit des Projektes. Eine öffentliche Demonstration des Komitees war eine der Aktionen von *what*>2, die von der Verwaltung nicht genehmigt wurden, weil sie darin eine Kompetenzüberschreitung sah. Immer wieder entbrannte die Diskussion darüber, dass *what*> dem Auftrag, die Vermittlungsarbeit für das Museumsquartier zu leisten, nicht angemessen nachkäme. Durch die beschriebenen Strategien entwickelte das Projekt eine Eigenständigkeit, die es zu einer Art paradigmatischen Museum machte. Ohne dies angestrebt zu haben, geriet es auf diese Weise in Konkurrenz zum Stadtmuseum in Bezug auf die Repräsentationsmacht. Dabei stieß es in mehrerer Hinsicht an deren Grenzen. Zum einen entstand pure Missgunst beim Vergleich der Besucherzahlen, da diejenigen von *what*> die des Museums um ein vielfaches überstiegen. Dadurch, dass der Eintritt in die alte Bibliothek frei, der ins Museum

³⁰ Zu einer Betrachtung von *What*> mit Gilles Deleuze siehe Sturm, Eva: „Gilles Deleuze and Eva Sturm and *What*> and.“ In: *What*> (Ed.) (2005): in between. Leuven.

³¹ Mouffe, 1999, S. 29

aber teuer war, konnte *what*> an diesem Ungleichgewicht nur wenig ändern. Viel schwerer aber wog die Differenz der symbolischen Ordnungen. Denn der Leitung des Museums war der von *what*> gepflegte, polylogische Umgang mit den Artefakten mehr als nur ein Dorn im Auge. Die sich in dem Raum ereignenden populären Praktiken in Verbindung mit Museumsstücken widersprachen zu sehr dem Selbstverständnis Museums als autorisierte Verwalterin des Wissens und seiner Kategorien. Doch zu einer unkritischen Weitergabe des autorisierten Wissens war *what*> nicht bereit – dies war auch nicht der Auftrag, mit dem das Projekt zu Beginn angetreten war.

Bemerkenswerterweise eskalierte die Situation anlässlich eines Streits um eine besonders abgewertete, weil feminisierte Praxis – dem Häkeln. Mode und textile Bezüge hatten in den Projekten von *what*> immer eine große Rolle gespielt. Am Beispiel der Mode ließ sich in anschaulicher Weise die Veruneindeutigung der Bereiche vermeintlicher Hoch- und Populärkultur (nach)vollziehen. Textiles war für *what*> ein ideales Motiv, zur Verknüpfung von Kunst, Handarbeit, individuellem Einzelstück, kollektivem Tätigsein, kulturellem Erbe und Vernetzung. [35 – 44 [Bilderreihe Mode und Textil](#)]

Im Sommer 2004 hatte sich eine Häkelgruppe in der alten Bibliothek eingenistet, die reziprok zu ihren Produkten auch an Personen zunahm. Es bildete sich ein Kern von Leuten, die regelmäßig in die Ausstellung kamen um zu häkeln, andere kamen manchmal dazu, viele BürgerInnen der Stadt kamen nur vorbei, um guten Tag zu sagen und Wolle zu spenden. Dieser Zustand steigerte sich über Monate, und immer weiter breiteten sich gehäkelte Strukturen im Raum aus. Sie wurden in die nächste und übernächste Ausstellung integriert, wucherten nach außen und umschlossen schließlich die dorischen Säulen des Treppenaufgangs zur Bibliothek. Dies war der Moment, in dem der Faden zum Museum riss. Die Museumsleitung besprach sich mit dem Kulturdezernat der Stadt. Durch einen politischen Wechsel im Stadtrat hatte die *what*> die Unterstützung verloren. Es wurde beschlossen, den Kooperationsvertrag mit *what*> zum Jahr 2006 aufzukündigen. Die Zusammenarbeit wurde beendet, weil *what*> seine Aufgabe – die programmatische Verbindung des lokalen kulturellen Erbes mit Gegenwartskunst und dem aktiven Einbezug der Bevölkerung der Stadt – besser und radikaler erfüllt hatte, als die Administration sich jemals hätte vorstellen können. Damit ist das Projekt nicht beendet, denn es genießt inzwischen nicht nur die Anerkennung der Leuener Bevölkerung und anderer BesucherInnen, sondern auch der internationalen Fachöffentlichkeit. Dennoch wird *what*> an seinem nächsten Ort etwas anderes sein, denn es existiert nur durch die, die es jeweils mit Aktionen und mit Inhalten füllen und durch die

Texte, die es in kritischer, aber zärtlicher Weise gegenliest. *what*> ist auf Vertrauen und auf Beteiligung angewiesen, und es braucht Zeit und jede Menge Initiation, bis sich eine Struktur gebildet hat, die beides ermöglicht. Allein schon diese Kontextgebundenheit, die Abhängigkeit seiner Existenz von der Gemeinschaft verhindert eine vermeintliche Beliebigkeit, die postmodernen Unternehmen gerne unterstellt wird und macht aus *what*> ein politisches Projekt³².

Zur Zeit adaptiert die Stadtverwaltung von Leuven bestimmte von *what*> entwickelte Strategien – wie zum Beispiel die Kooperation mit dem Verein für Leuener Mundart, die zu Anfang auf besondere Skepsis bei den Entscheidern gestossen war. Die Strategie, kleine, innovative, aber für die Verwaltung auf Dauer zu radikale Projekte vorzuschicken, um sie unter prekären Bedingungen Modelle entwickeln zu lassen, die dann in angepasster Form von der Verwaltung selbst übernommen werden, nachdem man das Projekt in die Wüste geschickt hat, scheint sich in neoliberalen Zeiten durchzusetzen. Um dem gegenzusteuern, sind sowohl die Aufmerksamkeit für symbolische Hierarchien als auch für Herrschaftsverhältnisse sowie die Stärkung der eigenen politischen Handlungsfähigkeit durch die Bildung von Allianzen notwendig. Dekonstruktion und Pragmatismus können, wenn sie miteinander verbunden werden, dafür eine Grundlage aus widerständigem Gewebe bilden.

³² Wer sich über die weitere Entwicklung des Projektes informieren möchte, wende sich bitte an:
what@dekunstbank.org