

## Kinomuseum

von Ian White

Das Außergewöhnliche ist, dass wir in einer Welt leben, in der praktisch alles *in* einem Museum ausgestellt werden kann und in der praktisch alles *zum* Museum umfunktionierte werden kann ... (Vgl. Donald Preziosi und Claire Farago, "General Introduction: What Are Museums for?", in: *Grasping the World: The Idea of the Museum*)<sup>1</sup>

Durch reproduzierende Technologie verzichtet die postmodernistische Kunst auf die Aura. Die Fiktion vom schöpferischen Subjekt weicht der offenen Beschlagnahme, dem Zitat, dem Exzerpt, der Akkumulation und der Wiederholung schon vorhandener Bilder. Begriffe wie Originalität, Authentizität und Präsenz, die dem geordneten Diskurs des Museums eigen sind, werden unterminiert. (Douglas Crimp, *Über die Ruinen des Museums*)<sup>2</sup>

Das Projekt Kinomuseum vollzieht sich am Schnittpunkt dieser beiden Aussagen, zwischen der scheinbar unbegrenzten Fähigkeit des Museums, sich selbst zu reproduzieren und der Bedrohung, welche die Reproduktion für die primäre Funktion des Kunstmuseums als Hüterin einzigartiger Objekte darstellt. Kinomuseum möchte letztendlich dazu anregen, eine bestimmte Art von Kino als eine Art einzigartiges Museum zu betrachten: eines, in dem "Originalität, Authentizität und Präsenz" nicht durch Reproduktion unterminiert werden, sondern in dem die Reproduktion diese Dinge entweder in ein neues Set von Fragen für das Museum verwandelt, es in einem fast physischen Sinne erschüttert, oder aber in dem Film und Video als potenziell unendlich reproduzierbare Objekte eben diese Bedingungen anhand von bewegten Bildern, die als Kunstwerke zu betrachten sind, sichtbar machen.

Der erste Teil dieses Essays reflektiert eine Lesart, die dem gesamten Projekt zugrunde liegt, sich durch die Gespräche mit KünstlerInnen und GastkuratorInnen zog und andererseits auch von diesen beeinflusst wurde. Wenn er einerseits vom Museum handelt, so ist er gleichzeitig eine eigenständige Sammlung von Texten und Gedanken. Im zweiten Teil des Essays wird erörtert, inwiefern Kino und Museum mehr gemeinsam haben, als man denkt.

Zunächst zu der Frage, die von den amerikanischen Künstlern Allan Kaprow und Robert Smithson in einer 1967 verfassten Abhandlung diskutiert wurde: "Was ist ein Museum?"<sup>3</sup>

Nun ja, viele Dinge: Tempel, Grab, Grotte, ein leerer Raum, ein Theater, konservativ/radikal, Autorität errichtend/kontinuierlich unterminierend.

In ihrem in Preziosis und Faragos Anthologie erschienenen Aufsatz erforscht Paula Findlen die Etymologie des Wortes "Museum" zur Zeit der Renaissance, als damit "der Ort, an dem die Muse weilt", gemeint war<sup>4</sup> – ein fast schon mythologisches Irgendwo ohne räumliche oder zeitliche Dimensionen. Sein Nexus an Bedeutungen, die mit der zunehmenden Öffentlichmachung privater Aktivitäten und privater Sammlungen (einem Streben, das in der im 19. Jahrhundert fast schon zwanghaften Gründung von Museen kulminiert) allmählich verschmelzen, verortet es außerdem zwischen dem Intellektuellen und dem Sozialen, ununterscheidbar von der Gesellschaft, nach deren Ebenbild es geschaffen ist. Preziosi und Farago bezeichnen den Louvre als das erste staatliche Museum, hervorgegangen aus der Französischen Revolution. Im späten 20. Jahrhundert beschäftigt sich mit Andrea Fraser eine weitere amerikanische Künstlerin in ihren Arbeiten unter anderem mit den Implikationen der nunmehr zahllosen staatlichen Museen und deren ansonsten antirevolutionären, reformistischen oder kultivierenden Funktionen. Diese Funktionen entlarvt Fraser beispielsweise in *Museum Highlights: A Gallery Talk* (1989) oder in *Welcome to the Wadsworth* (1991), indem sie in der Rolle einer Museumsführerin politische, und dennoch oft merkwürdig harmlose öffentliche Führungen durch das Museum macht. In *A Letter to the Wadsworth Atheneum*, der als persönlicher Brief an Amerikas "ältestes kontinuierlich betriebenes öffentliches Kunstmuseum"<sup>5</sup> in Hartford, Connecticut, verfasst ist und das Ergebnis der Recherchearbeit der Künstlerin

The extraordinary fact is that we live in a world in which virtually anything may be exhibited *in* a museum, and in which virtually anything can be made to function as a museum ... (Donald Preziosi and Claire Farago, "General Introduction: What Are Museums for?", in: *Grasping the World: The Idea of the Museum*)<sup>1</sup>

Through reproductive technology postmodernist art dispenses with the aura. The fiction of the creating subject gives way to the frank confiscation, quotation, excerption, accumulation and repetition of already existing images. Notions of originality, authenticity and presence, essential to the ordered discourse of the museum, are undermined. (Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*)<sup>2</sup>

Kinomuseum is a project that occurs at the intersection of these two statements, between the museum's seemingly unlimited ability to reproduce itself and the threat that reproduction poses to the art museum's primary function as the keeper of unique objects. Ultimately, Kinomuseum is a proposal for considering a particular kind of cinema as a unique kind of museum; one where "originality, authenticity and presence" are not undermined by reproduction but where reproduction either turns these things into a new set of questions for the museum, almost physically disrupting it, or, where film and video as potentially infinitely reproducible objects make these same terms manifest in moving images considered as works of art.

The first half of this essay reflects a pattern of reading that has informed the project as a whole, that has guided conversations with artists and guest curators as well as being inflected by them. About the museum, it is also its own collection of texts and thoughts. The second half of the essay discusses different ways in which cinema and the museum have more in common than at first glance.

To echo the question that the American artists Allan Kaprow and Robert Smithson discuss in their 1967 essay: "What Is a Museum?"<sup>3</sup>



"Was ist ein Museum? Ein Dialog zwischen Allan Kaprow und Robert Smithson", Foto: Ian White

In ihrem Gespräch diskutieren Kaprow und Smithson das Museum sowie einige metaphorische bzw. vergleichende Strukturen. Begleitet wird der Artikel von einer Reihe von Fotografien, die diese Assoziationen ferner illustrieren sollen, darunter: Kriegsdenkmäler, Industriedesign und -fertigung auf privater und unternehmerischer Ebene, Mausoleen, eine Diskothek, modische Innendekoration, Ölspeichertanks und die Grabhügel der Bahrain-Inseln.

"What Is a Museum? A Dialogue between Allan Kaprow and Robert Smithson", Photo: Ian White

In their conversation Kaprow and Smithson discuss the museum and some metaphorical or comparative structures. The article is accompanied by a series of photographs that further illustrate these associations that incorporate: war memorials, industrial design and manufacture on domestic and corporate scales, mausoleums, a discotheque, fashionable interior decoration, oil storage tanks, and the Burial Mounds of the Bahrain Islands.

für ihre Performance an diesem Ort darstellt, erkennt Fraser dieses Museum – seine Schaukästen und Architektur – als einzigartigen, oberflächlich gesehen nahtlosen Diskurs einer unbeschwernten, homogenisierten Kultur an. Und genau das ist ihr Kritikpunkt: Es spiegelt das Bild einer ebenso vorsätzlich homogenisierten lokalen Gesellschaft wider. Im 19. Jahrhundert, als das Museum gegründet wurde, „wird zumindest was seine kulturellen Institutionen angeht, der soziale Konflikte in Hartford nicht zugegeben, nicht dargestellt – nicht einmal als Nebenprodukt des Versuchs, ihn zu unterdrücken.“<sup>16</sup> Das Auslassen lokaler, sozialer und historischer Differenz oder Opposition ist außergewöhnlich wirksam. Das Museum ist ein politischer Ort.

Andrea Fraser ist nicht die einzige Künstlerin, die das Museum zu ihrem Gegenstand macht. Marcel Duchamp schuf mit *La boîte en valise* (Die Schachtel im Koffer, 1935–41) sowohl ein Kunstwerk als auch eine tragbare Sammlung, die Reproduktionen der „anderen“ Kunstwerke des Künstlers beinhaltet. Marcel Broodthaers hatte es sich seit 1968 zur Aufgabe gemacht, die Machtstrategien des Museums infrage zu stellen. Dazu schuf er „Museumsfiktionen“ und wirkliche wie imaginäre „Museen“, welche die Institution zugleich konzeptualisierten und verwirklichten. Beiden ist gemeinsam, dass sie sowohl ein Museum konstruieren (einen musealen Rahmen) als auch das Werk (ihre eigene/n Arbeit/en), das es enthält. Als „AutorInnen“ sind sie gleichsam die autorisierende Institution. Und als solche instrumentalisieren sie das definitiv museale Geschäft des Entfernens eines Gegenstands von einem Ort, um ihn woanders neu zu verorten, bzw. verfremden es: Durch den Aufbau und die Pflege einer Sammlung verleiht das Museum seiner politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Agenda Ausdruck.

Preziosi und Farago beschreiben das Museum als Konstrukt, das Gegenstände re-präsentiert, damit sie einen Sinn ergeben. Und genau das – um es noch einmal zu betonen –, das Entfernen eines Gegenstands von einem Ort und seine Neuverortung an einem anderen zieht sich wie ein roter Faden durch die verschiedenen kulturellen Interpretationen des Museums. Es ist der Dreh- und Angelpunkt in Theodor W. Adornos Aufsatz „Valéry Proust Museum“<sup>17</sup>, in dem er die Positionen der beiden französischen Dichter vergleicht und institutionelle Verantwortung mit persönlicher Erfahrung und Vergnügen in Verbindung bringt. Der in kultureller Hinsicht konservative Paul Valéry erlebt den kuratorischen Rahmen des Louvre beinahe wie einen Akt der Gewalt: „Keine Kultur der Wollust und keine der Vernunft hätten ein derartiges Haus des Unzusammenhängenden errichten können.“<sup>18</sup> Ganz anders Marcel Proust, den Adorno wie folgt zitiert: „Das Meisterwerk, das man während des Abendessens betrachtet, schenkt uns nicht mehr das gleiche berausende Glücksgefühl, das man nur in einem Museumssaal ... wird erwarten können.“<sup>19</sup>

Adornos eigene Position ist äußerst zweideutig: „Wo das Unbehagen überwiegt und der Versuch gemacht wird, etwa Bilder in ihrer ursprünglichen Umgebung zu zeigen ... stellt peinlichere Abneigung sich ein, als wo sie abgesprengt und wieder zusammengebracht erscheinen ...“<sup>20</sup> Seine unbestimmte Unzufriedenheit kennzeichnet, was Daniel J. Sherman in seinem Essay „Quatremère/Benjamin/Marx: Art Museums, Aura, and Commodity Fetishism“<sup>21</sup> als Adornos „Heilmittel“ für Walter Benjamins Arbeit in Bezug auf die Frage beschreibt, wie sich die Aura eines einzigartigen Werkes durch seine Reproduktion verringert. Anstelle des völligen „Verschwindens“ des Originalkunstwerks zugunsten seiner vielen Reproduktionen, die an seine Stelle getreten sind, empfiehlt Adorno „mehr Dialektik“ am Ort jeglicher Art von künstlerischer Produktion.<sup>22</sup>

Sherman zitiert Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy als „ersten ausgewachsenen Kritiker des Kunstmuseums.“<sup>23</sup> Anders als Proust empfand Quatremère, der zeitgleich mit der Errichtung von Museen, wie wir sie heute kennen (vor allem der Erbauung des Louvre), schrieb, nichts als Verachtung für die Entfernung eines Kunstwerks aus seinem ursprünglichen Kontext und seiner Neupositionierung in einem fremden. Sherman umreißt eine Genealogie dieser Position und hinterfragt so die Trennung des Museums vom (Kunst-) Markt, der es ansonsten beliefern könnte. Die Kommodifizierung eines Kunstwerks (das Ersetzen des „Gebrauchswerts“ durch einen wirtschaftlichen Wert) und seine Sammlung durch das Museum funktionieren auf ähnliche Weise. Das Museum ist ideologisch und findet seine Vorbilder auf

So, many things; temple, tomb, grotto, void, theatre; conservative/radical, establishing authority/continuously unravelling.

In her essay collected in Preziosi and Farago's anthology Paula Findlen traces the etymology of the word „museum“ in the Renaissance where it signified „the place where Muses dwell“<sup>24</sup> – an almost-mythological any-place without spatial or temporal dimensions. Its nexus of meanings, coalescing as private activity and the private collection became increasingly public (a drive that erupts in the nineteenth century's near-obsession with establishing museums) comes to situate it also between the intellectual and the social, inseparable from the society in whose image it is constructed. Preziosi and Farago name the Louvre as the first State museum, born from the French Revolution. In the late twentieth century, the implications of the by now innumerable State museums and their otherwise anti-revolutionary, reformist or civilizing functions are in part the content of the work of another American artist, Andrea Fraser. In *Museum Highlights: A Gallery Talk* (1989) or *Welcome to the Wadsworth* (1991) for example, Fraser exposes these functions by assuming the role of a gallery docent and delivering political yet often ambiguously innocuous public tours of the museum. In *A Letter to the Wadsworth Athenaeum*, written as a private letter to America's „oldest continuously operating public art museum“<sup>25</sup> in Hartford, Connecticut, as a result of the artist's research for her performance at the same place, Fraser admits this museum – its displays and its architecture – to be a unique, superficially seamless discourse of untroubled, homogenized culture. Which is precisely her critique: it reflects the image of an equally wilfully homogenized local society. In the nineteenth century when the museum was founded „at least in its cultural institutions, social conflict in Hartford is not recognised, not represented – even as a by-product of an attempt to repress it.“<sup>26</sup> The omission of local, social and historical difference or opposition is extraordinarily successful. The museum is a political place.

As an artist Fraser is not alone in taking the museum itself as her subject. Marcel Duchamp's *Box in a Valise* (1935–41) is an artwork and a transportable collection that contains reproductions of the artists „other“ artworks. Marcel Broodthaers' project from 1968 onwards was to interrogate the museum's strategy of power by creating „museum fictions,“ actual and imaginary „museums“ that simultaneously conceptualized and actualized the institution. Both share the fact that they construct both a museum (a museological frame) and the work (their own work/s) that it contains. These „authors“ are also the authorizing institution. As such, they exploit or deviate from the definitively museological business of removing something from one place in order to re-situate it in another: the museum expresses its political, social and cultural agendas by establishing and maintaining a collection.



„Was ist ein Museum? Ein Dialog zwischen Allan Kaprow und Robert Smithson“, Foto: Ian White

„What is a Museum? A Dialogue between Allan Kaprow and Robert Smithson“, Photo: Ian White

Preziosi and Farago describe the museum as a construct, re-presenting things in order to make sense of them. And it is this – to reiterate – removal of a thing from one place and its re-situation in another place, which forms a continuous thread through the various cultural readings of the museum. It is the pivot upon which turns Theodor W. Adorno's essay „Valéry Proust Museum“ comparing the two French poets' positions, and linking institutional responsibility to personal experience, and pleasure. The culturally conservative Paul Valéry experiences almost an act of violence in the curatorial frame of the Louvre: „Neither a hedonistic nor a rationalistic

dem Markt: "Durch die gleichzeitige Reproduktion und implizite Verstärkung der Dekontextualisierungsstrategien des Marktes rauben Museen der Kunst die Lebendigkeit."<sup>14</sup>

Was hat all das mit dem Kino zu tun? Generisch funktioniert ein undifferenziertes Kino, das über sein industrielles Vorbild definiert wird, welches vom Kinosaal sowohl symbolisiert wird als auch von selbigem abhängig ist, vollkommen anders als die Objektsammlung eines Kunstmuseums (das Kunstmuseum, von dem Daniel J. Sherman sagt, Adorno betrachte es als "das am sorgfältigsten artikuliert Beispiel von Dekontextualisierung als Machtstrategie."<sup>15</sup>) Das Prinzip der Distribution, welches vom Film als einem unendlich reproduzierbaren Medium abhängig ist, besteht darin, das gleiche Werk der größtmöglichen Anzahl von Personen möglichst oft zu zeigen. Das Kinopublikum erhebt einen kollektiven Besitzanspruch auf ein Werk, für das jedes Mitglied einen kleinen Obolus entrichtet, um es ansehen zu dürfen, und das gleiche Werk kann zeitgleich in verschiedenen Städten und Ländern angeschaut werden. Das Kunstmuseum sammelt und verwahrt mit beträchtlichem finanziellem Aufwand einzigartige Objekte, deren Zurschaustellung streng kontrolliert wird. Wer ein Exponat sehen möchte, muss zu dem Ort reisen, wo es ausgestellt wird. Die festgelegten Anfangszeiten und die feste Bestuhlung des Kinosaals unterscheiden sich vom begehren Raum eines Museums.

Natürlich ist das eine starke Vereinfachung. Wir müssen gar nicht lange suchen, um zu entdecken, dass die Grenzen zwischen den Disziplinen des Kinos und des Museums zu bröckeln beginnen. Das Kunstmuseum musste das (industrielle) Kino in seine Ausstellungsstrategien mit einbeziehen. Zeitgenössische KünstlerInnen wie Daria Martin oder Nick Relph und Oliver Payne zeigen ihre Arbeiten im Museum *nach Art des Kinos*; 1-Kanal-Arbeiten werden in dunklen Räumen mit fester Bestuhlung und oft auch festen Anfangszeiten vorgeführt. Doch diese Filme und Videos gehen anschließend auch in die Museumssammlung ein - und folgen so dem Prinzip des einzigartigen Werks, weil sie editioniert werden; somit werden sie kontrolliert, anstatt in den Vertrieb/Verleih zu gehen. Wie bei Rauschenbergs Montagen beschwört ihr Erwerb keinen wirklichen Zusammenbruch des Museums herauf, obwohl damit ein konzeptueller nahe gelegt werden könnte.

Umgekehrt haben Organisationen wie die Anthology Film Archives in New York oder die London Filmmakers' Co-op eigene Werksammlungen angelegt, vorgeblich zu Verleihzwecken, aber auch als Möglichkeit, ihre Filme nach musealen Gesichtspunkten zu bewahren.

Aber vielleicht ähnelt das Museum dem Kino nicht nur in Bezug auf die Zurschaustellung bewegter Bilder. Wie dem Kino (und mitunter im Einklang mit ihm) ist dem Museum das Eintrittsgeld nicht fremd. Die Blockbuster unter den Ausstellungen "verkaufen sich" gut (das Museum entdeckt sein Fassungsvermögen), und ist dieser ultimative Erfolg in Sicht, wird der Eintritt zur Ausstellung durch feste Besuchszeiten reglementiert. Darüber hinaus beschreiben Preziosi und Farago das Museum selbst als "eine Repräsentation, ein Artefakt, das so 'natürlich' ist, wie die 'Exemplare', die es aufbewahrt."<sup>16</sup> Und "Museumsgegenstände werden *inszeniert* oder *gerahmt*, um sie auf unterschiedliche Weise 'lesen' zu können"<sup>17</sup> [meine Hervorhebung], und "Museen dienen als *Theater*, *Enzyklopädie* und *Laboratorium*"<sup>18</sup> [meine Hervorhebung], letztendlich "sind Museen 'Performances'"<sup>19</sup> Beschreiben sie auch die Bedingungen des Kinos?

Einer filmischen Arbeit den Status eines einzigartigen (oder beinahe einzigartigen) Kunstgegenstands zu geben, ist ein recht neues Modell, das von Museen und KünstlerInnen übernommen wurde, um den Erwerb von Filmen

civilisation could have constructed a house of such disparities."<sup>18</sup> On the other hand, Adorno quotes Marcel Proust: "the masterpiece observed during dinner no longer produces in us the exhilarating happiness that can be had only in a museum."<sup>19</sup>

Adorno's own position is significantly ambiguous: "When discontent with museums is strong enough to provoke the attempt to exhibit paintings in their original surroundings ... the result is even more distressing than when the works are wrenched from their original surroundings and then brought together."<sup>20</sup> His equivocal dissatisfaction signifies what Daniel J. Sherman in an essay, "Quatremère/Benjamin/Marx: Art Museums, Aura, and Commodity Fetishism"<sup>20</sup> describes as Adorno's "remedy" to Walter Benjamin's work on how, when a unique work is reproduced its aura diminishes. Instead of this consummate "disappearance" of the original work of art in favour of its many reproductions that come to stand for it, Adorno proposes "'more dialectics,' at the site of artistic production of all kinds."<sup>22</sup>

Sherman cites Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy as "the first full-fledged critic of art museums."<sup>23</sup> Writing in tandem with the very construction of museums as we know them today (principally the establishment of the Louvre) Quatremère, unlike Proust, has nothing but disdain for the removal of an object from its original context to be re-placed in an alien one. Sherman maps a genealogy of this position to question the separation of the museum from the (art) market that might otherwise supply it. The commodification of an artwork (where 'use' value is replaced by economic value) and its collection by the museum function in similar ways. The museum is ideological and finds precedent in the market: "By both reproducing and implicitly endorsing the decontextualizing strategies of the marketplace, museums rob art of life."<sup>24</sup>

What has all this to do with cinema? Generically, an undifferentiated cinema, defined by its industrial model that is both symbolised by and dependent upon the theatrical auditorium, functions in a strikingly different way from the art museum's collection of objects (the art museum which Daniel J. Sherman describes Adorno to regard as "the most elaborately articulated instance of decontextualisation as a strategy of power."<sup>25</sup>). The principle of distribution, dependent on film as an infinitely reproducible medium, is to show the same work to the largest number of people, the largest number of times. Cinema audiences exert a collective ownership over the work that each member pays a small amount of money to watch, and the same work might be watched simultaneously in different cities and different countries. The art museum collects and preserves unique objects, at great expense, and their exhibition is strictly controlled. Anyone wanting to see an exhibit must travel to the one location in which it is on display. The fixed start times and fixed seating of the auditorium are different from the perambulatory space of the gallery.

Of course, this is an over-simplification. We don't have to look very far to discover the boundaries between the disciplines of the cinema and the museum starting to erode. The art museum has had to incorporate (industrial) cinema into its strategies of display. Contemporary artists such as Daria Martin or Nick Relph and Oliver Payne show their work in the museum *in the manner of* the cinema; single channel works shown in dark rooms, with some fixed seating and sometimes fixed start times. But these films and videos also enter into the museum collection - following the principal of unique objects - by virtue of being editioned, and they are controlled rather than distributed. As with Rauschenberg's montages, their acquisition does not provoke an actual collapse of the museum even though it might suggest a conceptual one.

Conversely organisations such as Anthology Film Archives in New York or the London Filmmakers' Co-op both formed their own collection of works, ostensibly for distribution but also as a means of enshrining the films they contain along museological lines.

But perhaps the museum is like the cinema not only in terms of the display of moving image work. Like cinema (and often commensurate with it), the museum is no stranger to the entrance fee. Blockbuster exhibitions frequently "sell out" (the museum finds its capacity) and at this point of ultimate "success" entrance to the show is regimented into fixed time periods. Moreover, Preziosi and Farago describe the museum itself as "a *representation*, an artefact as 'natural' as the 'specimens' it preserves."<sup>16</sup> And "museum objects are *staged* or *framed* to be 'read' in a variety of ways"<sup>17</sup> [my emphasis] and "museums serve as *theatre*, encyclopedia, and laboratory"<sup>18</sup> [my emphasis] and finally "museums are 'performances'."<sup>19</sup> Are they also describing the conditions of cinema?

und Videos zu legitimieren. Es ist aber nicht das einzige Modell. Am Centre Georges Pompidou in Paris sind industrielle Filme (Spielfilme) und Künstlerfilme Teil einer Filmsammlung, deren Ankaufsverfahren genauso funktioniert wie das der übrigen Museumsabteilungen.

Das Aufkommen des Kinos als – heutzutage ebenso oft kuratiert wie programmiert – als fester Bestandteil des modernen Kunstmuseums ist gar nicht so weit entfernt von einer anderen Alternative: der Film Library, etabliert vom Museum of Modern Art, New York, im Jahre 1935.

Haidee Wasson's Buch *Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*,<sup>20</sup> welches die Gründung der Film Library thematisiert, war in vielerlei Hinsicht der Ausgangspunkt für das Projekt Kinomuseum und teilweise auch der Grund dafür, dass meine Archivrecherche mit den großen amerikanischen Museen begann, den Beispielen und Kontexten, aus denen die Film Library hervorgegangen ist. Wasson beschreibt, wie diese einzigartige Sammlung das Kino durch seinen katholischen Auftrag nicht nur etablierte und Hollywoodfilme wie Künstlerfilme in seine Sammlung aufnahm, sondern auch Museumspraktiken auf diese ausweitete und damit die Filmindustrie radikal beeinflusste, indem erstmalig ein System der Datierung von Filmen und der Zuweisung von Urheberschaft eingeführt und, durch die Einführung konservatorischer Prinzipien, eine neue Ökonomie des Repertoirekinos geschaffen wurde. Kopien, die bisher als wertlos galten, nachdem sie einmal im Kino gelaufen waren, wurden nun aufbewahrt, um wieder gezeigt zu werden.

Die Film Library und ihre "Zurschaustellung" im Museumskino hatten auch einen beträchtlichen sozialen Einfluss. Von einem Publikum, das es gewohnt war, sich beim Anschauen populärer Spielfilme lautstark und körperlich zu äußern, wurde im Kinosaal des Museum of Modern Art eine andere Art von Benehmen erwartet. Dies ging so weit, dass Iris Barry, die sich für die Gründung der Film Library stark gemacht hatte und ihre erste Kuratorin war, "im Museumskino permanent einen Diaprojektor laufen ließ, um notfalls ein Dia einzublenden, auf dem geschrieben stand: 'Wenn die Störungen im Saal nicht aufhören, wird die Vorführung unterbrochen.'"<sup>21</sup> Wasson sieht die Film Library als eine der Taktiken, die das MoMa einsetzte, um als kritischer Vermittler aufzutreten und implizit seine eigene Reichweite zu vergrößern. Im Idealfall dienten die tourenden Filmprogramme sowohl dazu, das provinzielle Amerika zu kultivieren, als auch zur Unterhaltung und Information.<sup>22</sup> Der einzigartige Stellenwert von Film als Ergänzung des Museums (und seiner Sammlung), die als pädagogisches Werkzeug, ausgestattet mit institutioneller Autorität, ohne Bedenken verliehen werden konnte (denn Film war ersetzbar, reproduzierbar), macht das Kino zu einem wesentlichen Anhang für die soziale (und politische) Agenda des Museums. In ihrer Funktion als Repräsentantin des Museums, das Preziosi und Farago als etwas beschreiben, das selbst bereits eine Repräsentation ist, wird die Film Library – das Kino – zum Museum.

In einem Artikel für *kurz und klein: 50 Jahre Internationale Kurzfilmtage Oberhausen*,<sup>23</sup> beschäftige ich mich mit der Art und Weise, in der Künstlerfilme und -videos in Bezug auf das industrielle Kino wie das Museum eine kritische Position besetzen. Insbesondere durch die Gründung von Kooperativen in den späten 1960er-Jahren als auch aufgrund der Tatsache, dass sie um andere Vermächtnisse wussten als nur um jene, die institutionell wahrgenommen wurden, operierten Kunstschaffende ästhetisch und physisch gese-



"Was ist ein Museum? Ein Dialog zwischen Allan Kaprow und Robert Smithson", Foto: Ian White  
Gegen Ende ihres Gesprächs geht Smithson auf Kaprows Bemerkungen über die alles durchdringende Fähigkeit der Institution ein, zu kategorisieren und zu bewahren: "Ich denke, wenn man versucht, sofort Position zu beziehen, verhindert man jede Art von Möglichkeit. Ich glaube, je mehr Positionen, desto besser erkennt man, einfach eine endlose Menge von Gesichtspunkten." (vgl. Kaprow/Smithson 2001) Seine Worte geben das wieder, was Dorothy Richardson in ihrer Kolumne "Continuous Performance" für das modernistische Magazin *Close Up* schrieb: "Es ist ... tröstlich, darüber nachzudenken, dass das Kino bislang kein Regierungsmonopol ist. Es ist ein Medium ... das dem Radio, falls nötig, behilflich sein kann, die Welt in einen riesigen Ratssaal zu verwandeln ..." (vgl. "Continuous Performance: The Film Gone Male", *Close Up* Vol. IX, Nr. 1, März 1932, abgedruckt in *Close Up 1927-1933*, London: Cassell 1998, S. 207)

"What is a Museum? A Dialogue between Allan Kaprow and Robert Smithson", Photo: Ian White  
Towards the end of their conversation Smithson replies to Kaprow's comments about the institution's pervasive ability to categorize and contain: "I think to try to make some kind of point right away stops any kind of possibility. I think the more points the better you know, just an endless amount of points of view." (p. 51) His words echo those of Dorothy Richardson, writing in her column "Continuous Performance" for the modernist magazine *Close Up*: "It is ... comforting to reflect that so far the cinema is not a government monopoly. It is a medium ... [that] can, at need, assist Radio in turning the world into a vast council-chamber." ("Continuous Performance: The Film Gone Male", *Close Up* Vol. IX, no. 1, March 1932, reprinted in *Close Up 1927-1933*, London: Cassell 1998, p. 207)

The insistence on a work's status as a unique (or almost unique) art object is a recent model that the museum and the artist have deployed to legitimize the acquisition of some film and video. It is not the only model. At the Centre Georges Pompidou in Paris for example, industrial cinema (feature films) and artists' films are contained within a film collection, the acquisition process for which is the same as for the museum's other departments.

The appearance of the cinema auditorium itself – today as often curated as programmed – as a common feature of the modern art museum is not disconnected from another alternative: the Film Library established by the Museum of Modern Art, New York, in 1935.

In many respects Haidee Wasson's book *Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*<sup>20</sup> that articulates the institution of the film library was one of the start-points for Kinomuseum as a project, and partly why my archival research began with major American museums, the precedents and contexts that the Film Library was established amongst. Wasson describes how this unique collection not only instituted cinema through its catholic remit, collecting Hollywood feature films as well as artists' film, but also extended museological practices to radically affect the film industry, introducing a system of dating and attributing authorship to films for the first time and, by introducing the principal of conservation, establishing the new economy of repertory cinema. Prints previously regarded as depleted of any value after the film had been released once were instead kept to be shown again.

The Film Library and its "exhibition" in the museum's cinema also had an important social influence. Audiences used to verbally and physically express themselves as they watched popular feature films were expected to behave differently in the Museum of Modern Art's own auditorium to the extent that Iris Barry, the Film Library's champion and first curator "had a slide projector permanently installed in the museum's auditorium, equipped with a slide that read: 'If the disturbance in the auditorium does not cease, the showing of this film will be discon-

hen in einem Raum zwischen Kinosaal und Kunstgalerie und sahen beide oder keines von beiden nicht nur als Notwendigkeit an, um ihre Arbeiten zeigen zu können, sondern oftmals als untrennbaren, politischen oder theoretischen Bestandteil des Werkes selbst.

Auf ähnliche Weise versucht Kinomuseum diese Kritikalität zum Thema zu machen, indem es das Museum im und als Kinosaal verortet, anstatt das Kino lediglich als ideologischen Anhang des Museums zu benutzen. Es nimmt sich ein Beispiel an (wenn nicht sogar den kompletten Inhalt aus) dem Vermächtnis des Künstlerfilms und -videos und einige Präzedenzfälle von KünstlerInnen, deren Arbeiten ähnliche Untersuchungen zum Thema hatten. Mit zehn Programmpunkten, von denen fünf von drei GastkünstlerInnen und zwei GastkuratorInnen ausgewählt wurden, sollen zwei Dinge versucht werden: Einmal geht es darum, durch das Kino ein neues Museum der Fragen einzuführen, das Museum zu erkunden und zu repräsentieren, es als Institution nicht zu verbessern, sondern die Institution selbst mit ihrer eigenen Erkundung zu ersetzen. Das Museum wird zu einem Kino vielfältiger Perspektiven, sein Inhalt zum Nexus seiner Bedeutungen. Zum anderen soll dieser Transfer durch die Gastprogramme noch verdeutlicht werden, indem *imaginäre Museen* "errichtet" werden, die vielmehr von der kollektiven Vorstellung des Kinopublikums abhängig sind, als von der Autorität irgendeiner greifbaren Sammlung oder der Architektur irgendeines bestimmten Gebäudes. Kinomuseum sammelt alles und nichts und ist ein Ort, der aus Orten besteht. Um schließlich auch Malraux in unsere Gleichung mit aufzunehmen: "das Museum war eine Bestätigung, das imaginäre Museum ist eine Infragestellung" [meine Hervorhebung].

1 Vgl. Donald Preziosi, Claire Farago, "General Introduction: What Are Museums for?", in: *Grasping the World: The Idea of the Museum*, Aldershot: Ashgate Publishing Limited 2004, S. 2

2 Douglas Crimp, *Über die Ruinen des Museums. Mit einem fotografischen Essay von Louise Lawler*, aus dem Amerikanischen von Rolf Braumeis, Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1996, S. 80

3 "What Is a Museum? A Dialogue between Allan Kaprow and Robert Smithson", in: Robert Smithson, *Collected Writings*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1996, S. 43-51

4 Vgl. Paula Findlen, "The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy", in: Donald Preziosi, Claire Farago, S. 159

5 Vgl. Andrea Fraser, "Welcome to the Wadsworth", in: *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*, hg. von Alexander Alberro, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2005, S. 123

6 Vgl. Andrea Fraser, "A Letter to the Wadsworth Atheneum", S. 116

7 Theodor W. Adorno, "Valéry Proust Museum", in: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, München: dtv 1963

8 ebd., S. 178

9 ebd., S. 181

10 ebd., S. 176

11 Vgl. Daniel J. Sherman, "Quatremère/Benjamin/Marx: Art Museums, Aura, and Commodity Fetishism", in: *Museum Culture: Histories Discourses Spectacles*, London: Routledge 1994

12 ebd., S. 138

13 ebd., S. 123

14 ebd., S. 134

15 ebd., S. 123

16 Vgl. Preziosi, Farago, 2004, S. 2

17 ebd., S. 4

18 ebd., S. 5

19 ebd., S. 5

20 Vgl. Haidee Wasson, *Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*,

continued."<sup>21</sup> Wasson situates the Film Library as one among a number of tactics employed by MoMA as a critical mediation and implicit extension of itself. Touring film programmes served ideally to "civilize" provincial Americans, as well as to entertain and inform.<sup>22</sup> The unique status of film as an auxiliary to the museum('s collection) that could be safely distributed (i. e. was replaceable, reproducible) and as an educational tool loaded with institutional authority turns cinema into a vital annex for the museum's social (and political) agenda. In representing the museum that Preziosi and Farago describe as already being a representation itself, the Film Library - cinema - becomes the museum.

In an essay written for *kurz und klein: 50 Jahre Internationale Kurzfilmtage Oberhausen*,<sup>23</sup> I discuss the ways in which artists' film and video occupy a critical position in relation to both industrial cinema and the museum. In particular through the establishment of the Co-operative in the late 1960s and themselves conscious of other legacies than those institutionally received, practitioners were aesthetically and physically operating in a space between the auditorium and the art gallery, employing both or neither not just as a necessity for getting work shown, but often as an inseparable, political or theoretical constituent of the work itself.

Kinomuseum similarly attempts to make content of criticality by locating the museum in and as the cinema auditorium, rather than deploying cinema as the museum's ideological annex. It takes its lead (if not the entirety of its contents) from the legacy of artists' film and video and some precedents from artists whose work has performed similar investigations. The series of ten screenings, five of which are guest-selected by three artists and two curators, attempt two things. One is through cinema to institute a new museum of questions, to explore and represent the museum, not to edify it as an institution but to replace the institution itself with its own exploration. The museum becomes a cinema of multiple points of view, its content the very nexus of its meanings. The other, through the guest-selected programmes, is to make this transference more explicit by "constructing" *imaginary* museums that are more dependent on the collective imagination of the cinema audience than the authority of any one tangible collection or the architecture of any one particular edifice. Kinomuseum collects everything and nothing and is one place made of many places. To finally admit André Malraux into our equation: "the museum was an affirmation, the museum without walls is an interrogation."<sup>24</sup> [my emphasis]

1 Donald Preziosi and Claire Farago, "General Introduction: What Are Museums for?", in: *Grasping the World: The Idea of the Museum*, Aldershot: Ashgate Publishing Limited 2004, p. 2

2 Douglas Crimp, "On the Museum's Ruins", in: *Postmodern Culture*, London & Sydney: Pluto Press 1985, p. 53

3 "What Is a Museum? A Dialogue between Allan Kaprow and Robert Smithson", in: Robert Smithson, *Collected Writings*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1996, pp. 43-51

4 Paula Findlen, "The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy", in: Donald Preziosi and Claire Farago, p. 159

5 Vgl. Andrea Fraser, "Welcome to the Wadsworth", in: *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*, ed. Alexander Alberro, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2005, p. 123

6 Andrea Fraser, "A Letter to the Wadsworth Atheneum", p. 116

7 Theodor W. Adorno, "Valéry Proust Museum", in: *Prisms*, trans. Samuel and Sherry Weber, London: MIT Press 1967

8 *ibid.*, pp. 176-7

9 *ibid.*, p. 179

10 *ibid.*, p. 175

11 Daniel J. Sherman, "Quatremère/Benjamin/Marx: Art Museums, Aura, and Commodity Fetishism", in: *Museum Culture: Histories Discourses Spectacles*, London: Routledge 1994

12 *ibid.*, p. 138

13 *ibid.*, p. 123

14 *ibid.*, p. 134

15 *ibid.*, p. 123

16 Donald Preziosi and Claire Farago, p. 2

17 *ibid.*, p. 4

18 *ibid.*, p. 5

19 *ibid.*, p. 5

20 Haidee Wasson, *Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2005

21 *ibid.*, p. 2

Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 2005

21 ebd., S. 2

22 Sherman zufolge befürwortet Quatremère die Verbreitung von Kopien, insbesondere von "bildhauerischen Gussformen", um zu vermeiden, dass die Schätze eines Landes von ihren Originalstandorten entfernt werden.

23 Ian White, "Das projizierte Objekt", in: *kurz und klein: 50 Jahre Internationale Kurzfilmtage Oberhausen*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2004, S. 191-196

24 Vgl. André Malraux, *Psychologie der Kunst. Das Imaginäre Museum*, Hamburg: Rowohlt 1957

### Ian White

Ian White ist Filmkurator für die Whitechapel Art Gallery in London und arbeitet außerdem als freier Kurator, Autor und Künstler. Zu seinen kuratorischen Projekten gehören "The Secret Public" (Kunstverein München, Institute of Contemporary Art, London); "The Artists Cinema" (Frieze Art Fair, London), "Der Geist ist ein Wasserfall" (Klaus Weber, Showroom MAMA, Rotterdam), "Ways of Seeing" (Turner Prize Filmprogramm, Tate Britain, London) u. a. mehr. Zu seinen künstlerischen Projekten zählen u. a. "Treehugger: Now/Romantic/Nature" (Gruppenausstellung Showroom MAMA, Rotterdam), "6 things we couldn't do, but can do now" (mit Jimmy Robert, Art Now, Tate Britain, London), "The Neon Gainsborough" (Neon Gallery, London). Er lehrte u. a. an der Central St. Martin's School of Fine Art, der University of Leeds, Gradisca Spring School (Italien) und schreibt für *Art Review*, *Art Monthly*, *frieze*, *The Guardian* und andere Publikationen.

movingforwards@hotmail.com

22 According to Sherman, Quatremère advocates the distribution of copies, specifically "sculptural casts", as a means to prevent a country's treasures being removed from their original settings.

23 Ian White, "Das projizierte Objekt", in: *kurz und klein: 50 Jahre Internationale Kurzfilmtage Oberhausen*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2004, pp. 191-196

24 André Malraux, *Essais de psychologie de l'art*, Vol. 1: "Museum without Walls", trans. Stuart Gilbert and Francis Price, London: Secker & Warburg 1967, p. 162

Ian White is Adjunct Film Curator for Whitechapel Art Gallery, London and also works on independent projects. He is a writer and artist. His curatorial projects include "The Secret Public" (Kunstverein Munich, Institute of Contemporary Art, London); "The Artists Cinema" (Frieze Art Fair, London), "Der Geist ist ein Wasserfall" (Klaus Weber, Showroom MAMA, Rotterdam), "Ways of Seeing" (Turner Prize Film Programme, Tate Britain, London) and others. His creative practice includes projects like "Treehugger: Now/Romantic/Nature" (group show, Showroom MAMA, Rotterdam), "6 things we couldn't do, but can do now" (with Jimmy Robert, Art Now, Tate Britain, London), "The Neon Gainsborough" (Neon Gallery, London) and others. He taught at the Central St. Martin's School of Fine Art, the University of Leeds, Gradisca Spring School (Italy) and writes for *Art Review*, *Art Monthly*, *frieze*, *The Guardian* and other publications.

movingforwards@hotmail.com

## Das irakische Nationalmuseum in Bagdad The National Museum of Iraq, Baghdad

von Lucian Harris

Das Schicksal des irakischen Nationalmuseums in Bagdad gab während des Irakkriegs immer wieder Anlass zur Sorge. In einer Zeit, da das Land zunehmend in einen Zustand der Anarchie und des Bürgerkriegs fällt, erinnert das Museum immer wieder an das einzigartige kulturelle Erbe eines Landes, das oft als Wiege der Zivilisation bezeichnet wird. Man sollte meinen, die archäologischen Schätze dieses berühmten Museums, von denen viele Tausende von Jahren alt sind, hätten wenig Bezug zu den derzeitigen politischen und religiösen Auseinandersetzungen. Und doch ist ihr Schicksal in vielerlei Hinsicht unwiderruflich mit dem des Irak selbst verbunden, besonders in einer Zeit, da die Kräfte, die seit der US-Invasion und dem letztendlichen Sturz des Diktators Saddam Hussein freigesetzt wurden, das Land zu zerreißen drohen.

Wie auch der Irak selbst, erlebte das Nationalmuseum im Chaos der beiden Golfkriege eine Reihe von Rückschlägen. Die weitaus schlimmsten waren die fürchterlichen Plünderungen im April 2003, bei denen Tausende von unschätzbaren Kostbarkeiten gestohlen oder beschädigt wurden. Aber jedem Rückschlag folgte eine gewisse Hoffnung, genährt von den unermüdlichen Anstrengungen des irakischen Museumspersonals und der Kooperation einer besorgten internationalen Staatengemeinschaft, die sich in dem Versuch, die geraubten Artefakte aufzuspüren und dem Museum die nötige Unterstützung zukommen zu lassen, zusammengeschlossen hatte.

Wie viele große Museen in der ganzen Welt ist das irakische Nationalmuseum eine Hinterlassenschaft des Britischen Empire. Es wurde 1923 von der nimmermüden britischen Forscherin, Sprachwissenschaftlerin, Archäologin und Fürsprecherin der arabischen Kultur Gertrude Bell gegründet, die vor ihrem Tode im Jahre 1926 seine erste Direktorin war und dem Museum in ihrem Testament £50.000 hinterließ.

Als Teil des Osmanischen Reichs wurde der Irak erst 1919 während des Ersten Weltkriegs als Nationalstaat gegründet und blieb bis 1932 britisches



Foto photo: Donny George

The fate of the National Museum in Baghdad has been one of the recurring concerns of the war in Iraq. As the country descends into an ever worsening state of anarchy and civil war, the museum has stood as a constant reminder of the unique cultural heritage of a land that is often called the cradle of civilization. The archaeological treasures in this famous repository, many dating back thousands of years, would seem to have little relationship to the political and religious discord of the present, yet their fate has, in many ways, become inexorably intertwined with that of Iraq itself at a time when the country faces being torn asunder by forces unleashed since the US invasion and final toppling of the dictator Saddam Hussein.

The National Museum, like Iraq itself, has experienced numerous blows through the chaos of two Gulf wars, by far the worst being the terrible looting of April 2003 that saw many thousands of priceless treasures stolen and damaged. Yet every setback has been countered with a degree of hope, engendered by the indefatiga-

Protektorat. Laut Dr. John Curtis, dem Verwalter der Nahost-Abteilung des British Museum in London war das Nationalmuseum von Anfang an prall gefüllt mit politischer Symbolik. "Das Museum spielte eine wichtige Rolle bei der Identitätsfindung der neuen irakischen Nation. Zum ersten Mal wurden Artefakte aus allen Teilen dieses neuen Landes unter einem Dach versammelt." Es beherbergte archäologische Funde der bedeutendsten assyrischen, babylonischen und sumerischen Ausgrabungsstätten an den Ufern von Euphrat und Tigris. "Die Exponate verankerten in der neuen Nation das sichere Gefühl, sich auf ein kulturelles Erbe berufen zu können", so Curtis. "Wären die Grenzen des Irak woanders gezogen worden, würde das Museum beispielsweise Artefakte von Stätten beinhalten, die heute syrisches Kulturgut sind."

Als das irakische Nationalmuseum 1966 in seine heutigen Räumlichkeiten umzog, quollen seine Lagerräume schier über mit Artefakten aus alten mesopotamischen Städten, darunter Ur, Babylon, Nineveh, Nimrud und Assur, sowie aus den späteren Zentren der muslimisch-arabischen Kultur Kufa, Basra und Bagdad. Die Ausstellungsräume des neuen, eigens zu diesem Zweck errichteten zweistöckigen Backsteingebäudes zeigten die chronologische Entwicklung nahöstlicher Kultur, von der Prähistorie bis zur jüngsten islamischen Vergangenheit; in Nebenräumen wurden zudem außergewöhnliche Funde von wichtigen Ausgrabungsstätten wie Hatra und Ur ausgestellt.

Nur zwei Jahre später verhalf eine Woge arabischen Nationalismus', angeführt von der Sozialistischen Baath-Partei, Saddam Hussein an die Macht. Somit deckt sich die moderne Geschichte des Museums zeitlich nahezu komplett mit der Epoche der langen Herrschaft Saddams Hussein. So fürchterlich Saddams Diktatur war, er selbst stand der Arbeit des Museums hinsichtlich der Bewahrung und Erforschung der Frühgeschichte des Irak nie feindlich gegenüber. Ganz im Gegenteil. Saddam wollte sich als großer Führer in der Tradition König Nebukadnezars II etablieren, dem Erbauer der Hängenden Gärten von Babylon im 6. Jahrhundert v. Chr. Mit dem Wiederaufbau seines 600-Zimmer-Palastes, in dessen sämtliche Steine er, wie der babylonische Herrscher seinerzeit, seinen Namen eingravieren ließ, wollte Saddam es Nebukadnezar II gleich tun.

Ausländische ArchäologInnen wurden unter Saddam dazu ermutigt, im Irak zu arbeiten, und sie wurden stets zuvorkommend behandelt. Ihre Entdeckungen füllten die Schatzkammern des Nationalmuseums und anderer regionaler Museen. Laut der irakischen Archäologin Lamia Al-Gailani Werr, die in den 1960er Jahren und dann wieder 2003 in dem Museum arbeitete, waren während Saddams Regime alle leitenden Positionen des Museums für Mitglieder der Baath-Partei reserviert. Die schwerpunktmäßige Ausrichtung auf die Archäologie ging weitgehend zu Lasten der museumskundlichen Forschung. Schließlich nahm der Umfang des archäologischen Materials so zu, dass 1980 ein Anbau errichtet wurde, der fast genauso groß war, wie das ursprüngliche Gebäude.

Lamia Al-Gailani Werr zufolge blieb das Museum in den 1980er Jahren aufgrund des Irankrieges lange Zeit geschlossen. "Wenn es geöffnet war, wurde es in erster Linie von Schulklassen besucht", erklärte sie. "Als man jedoch zum ersten Mal den 1989 in Nimrud entdeckten spektakulären Goldschatz der assyrischen Königinnen ausstellte, kam ganz Bagdad."

Lange war das Gold von Nimrud, das sofort zu einer der wertvollsten und symbolträchtigsten Errungenschaften des Museums wurde, allerdings nicht zu sehen. Mit Saddams Einmarsch in Kuwait im Jahre 1990 begann der steile Abstieg des Regimes in die internationale Ächtung. Der geplünderte Inhalt des Al-Sahab Museums in Kuwait wurde ins irakische Nationalmuseum gebracht. In dem unwahrscheinlichen Fall, dass die internationale Staatengemeinschaft Saddams unerhörten Schachzug gebilligt hätte, wären diese Schätze zweifelsohne als Zeichen für den Anspruch des Irak auf das kuwaitische Kulturerbe zur Schau gestellt worden.

Da dies jedoch sehr unwahrscheinlich war, wurde, als sich in Saudi-Arabien amerikanische Truppen sammelten und die ersten alliierten Bomben Bagdad trafen, der gesamte Inhalt des Museums in sichere Lagerräume oder Regierungsdepots verfrachtet. Das Nationalmuseum nahm bei den Bombardierungen zwar beträchtlichen Schaden, aber es waren vor allem die Plünderungen regionaler Museen, die zum Verlust zahlreicher Leihgaben führte.

ble efforts of the Iraqi staff and the co-operation of a concerned international community brought together in the attempts to trace the looted artefacts and to provide the museum with much needed support.

Like many great museums the world over, the National Museum of Iraq is a legacy of the British Empire, founded in 1923 by Gertrude Bell, the indefatigable British explorer, linguist, archaeologist, and champion of Arab culture, who served as its first director before her death in 1926 and bequeathed £50,000 to it in her will.

Previously part of the Ottoman Empire, Iraq was only formed as a nation in 1919 after World War I and until 1932 was a British protectorate. According to Dr John Curtis, Keeper of the Department of the Ancient Near East at the British Museum, the museum was imbued with political symbolism from its earliest inception. "The museum played an important role in defining the identity of the new nation of Iraq. For the first time artefacts from all different parts of this new country were brought together under one roof." It housed archaeological finds from the pioneering excavations of the great Assyrian, Babylonian and Sumerian sites along the banks of the Tigris and Euphrates Rivers. "The exhibits established a firm sense of a cultural heritage for the new nation," said Dr Curtis. "If the boundaries of Iraq had been drawn up differently, the museum might have included artefacts from sites now considered part of the heritage of Syria, for example."

By the time the National Museum was moved into its present location in 1966, its store-rooms were overflowing with artefacts from ancient Mesopotamian cities such as Ur, Babylon, Nineveh, Nimrud and Assur, as well as the later centres of Muslim Arab culture like Kufa, Basra and Baghdad. The galleries in the new purpose-built two-storey brick building charted the chronological progression of Near Eastern culture, from the prehistoric to the recent Islamic past with side galleries displaying outstanding finds from important sites like Hatra and Ur.

Only two years later, in 1968, Saddam Hussein seized power on a tide of Arab nationalism led by the Socialist Baath party. Thus the modern history of the museum is contemporaneous to Hussein's long regime. For all his dictatorial evils, Saddam was never opposed to the work of the museum in the conservation and research of Iraq's ancient history. In fact, quite the opposite was true. Saddam wanted to position himself as a great leader in the tradition of King Nebuchadnezzar II, builder of the famed hanging gardens of Babylon in the 6th century BC, whose achievements Saddam sought to emulate by rebuilding his 600-room palace, inscribing every brick with his name just as the Babylonian ruler had originally done.

Under Saddam, foreign archaeologists were encouraged to work in Iraq and were well treated, their discoveries swelling the coffers of the National Museum as well as other regional museums. However, according to Ms Lamia Al-Gailani Werr, an Iraqi archaeologist who worked in the museum in the 1960s and again in 2003, during Saddam's regime, senior appointments in the museum were all reserved for members of the Baath party and the concentration on archaeology was largely at the expense of museological research. Indeed, such was the volume of archaeological material coming in that a new annex was constructed in the 1980s that was almost the same size as the original building.

Ms Al-Gailani Werr said that for long periods during the 1980s the museum was closed to the public because of the war with Iran. "When it was open the museum was mostly visited by parties of school children," she said, "but when they first displayed the spectacular gold of the Assyrian queens discovered at Nimrud in 1989, everyone in Baghdad came."

The Nimrud gold, which immediately became one of the museum's most valuable and symbolic acquisitions, did not remain on view for long. Saddam's invasion of Kuwait in 1990 was the first step in the regime's precipitous slide towards interna-



Fotos photos: Donny George

Nach dem Krieg ließ die Verhängung von Wirtschaftssanktionen den Schwarzmarkt für geschmuggelte Altertümer dramatisch wachsen, und viele kulturelle Institutionen mussten aus wirtschaftlichen Gründen schließen oder ihr Personal kürzen. In den 1990er Jahren blieb das Museum die meiste Zeit geschlossen. Erst 2001, als die Region vor einem erneuten Konflikt stand, öffnete das Museum wieder seine Pforten.

Als dann am 5. April 2003 die USA in den Irak einmarschierten, die Mächtigen in Saddams Baath-Partei-Regime vertrieben und damit ein Machtvakuum hinterließen, kam es zu großräumigen Plünderungen. Das Nationalmuseum war eines der ersten Ziele und wurde in den vier Tagen vom 8. bis 12. April komplett leer geräumt. Ersten Schätzungen zufolge wurden damals 170.000 Artefakte geraubt, darunter Schätze wie die Warka-Vase und die Warka-Maske, die goldene Harfe von Ur, die Bassetki-Statue, die Elfenbeinarbeit "Löwin attackiert einen Nubier" und die zwei Kupferstiere der Muttergöttheit Ninhursanga. Auch das Gold von Nimrud fehlte.

Die Empörung der Weltöffentlichkeit angesichts des Ausmaßes dieser kulturellen Katastrophe war einhellig. Innerhalb weniger Tage war eine Sammlung archäologischer Schätze, die es mit jedem Museum der Welt hatte aufnehmen können, dezimiert worden, und es schien, als hätte die US-Armee seelenruhig dabei zugesehen, während sie sich stattdessen auf den Schutz des Ölministeriums konzentrierte.

An allen Ecken hagelte es Verurteilungen, und kulturelle Organisationen verbündeten sich mit internationalen Justizbehörden, um sich der monumentalen Aufgabe zu widmen, die geraubten Artefakte wiederzufinden und die zerstörte Institution wieder aufzubauen.

Ursprünglich hatte die Koalition den amerikanischen Wissenschaftler John Russel zum Berater des Iraqi State Board of Antiquities and Heritage (SBAH) ernannt und den New Yorker Rechtsanwalt Colonel Matthew Bogdanos für die Überwachung der Wiederbeschaffung geraubter Artefakte engagiert. Es waren jedoch irakische MitarbeiterInnen der Altertumsabteilung des Museums, insbesondere Dr. Donny George, der damalige Forschungsleiter und spätere Direktor des Museums, die sich in dieser chaotischen Zeit um die Institution verdient machten.

Der detaillierteste Bericht über die Plünderungen des Museums und die Operation der Wiederbeschaffung der antiken Schätze wurde von Colonel Bogdanos in der Juli-2005-Ausgabe des *American Journal of Archaeology* veröffentlicht. Demzufolge fanden zwischen dem 8. und 12. April drei unterschiedliche Diebstähle statt: Die kostbarsten Schätze der Hauptausstellungsräume wurden von professionellen Dieben entwendet, während mehr als 3.000 Ausgrabungsstücke von Plünderern wahllos aus den oberen Lagerräumen mitgenommen wurden und 11.000 Siegelzylinder und Schmuckgegenstände von Museumsangehörigen aus den Kellerräumen gestohlen wurden.

Nach der Plünderung wurde bekannt, dass das Gold von Nimrud zusammen mit anderen Kunstschätzen in einem Tresorraum der Bagdader Zentralbank aufbewahrt wurde. Das Gold war zwar in Sicherheit, aber der Tresorraum war mit Abwässern überflutet, was einigen Stücken der unschätzbaren Elfenbeinsammlung erheblichen Schaden zugefügt hatte.

Etwa 15 der 40 wichtigsten Exponate der öffentlichen Ausstellungsräume wurden in den darauf folgenden Monaten wiedergefunden. Am 12. Juni tauchten zwei Männer mit der auf 3200 v. Chr. datierten Warka-Vase auf der Rückbank ihres Autos auf; sie war gesprungen aber nicht irreparabel be-

ditional ostracism. It was to the National Museum that the looted contents of Kuwait's Al-Sabah Museum were carried. In the unlikely event that the international community had accepted Saddam's outrageous gambit, no doubt these treasures would have been displayed as symbols of Iraq's claims on the cultural heritage of Kuwait.

This was never likely, however, and as US troops massed in Saudi Arabia and allied bombs strafed Baghdad, the museum's contents were placed in secure storage or packed off to government depositories. The National Museum did sustain some damage from the bombing, but it was the widespread looting of regional museums that resulted in the loss of many loan objects.

After the war, the imposition of economic sanctions dramatically increased the market for illicitly smuggled antiquities while cultural institutions were forced to close or cut down on staff. For much of the 1990s the National Museum remained closed to the public, only re-opening in 2001 when the region was once again teetering on the brink of conflict.

The eventual US invasion took place on April 5, 2003, driving out the forces of Saddam's Baathist regime and creating a power vacuum that resulted in widespread looting. The National Museum was one of the first places to be targeted and over the space of four days between 8 and 12 April it was entirely ransacked. According to initial estimates over 170,000 artefacts were carried off including such treasures as the Warka vase, the Warka mask, the golden harp of Ur, the Bassetki statue, the ivory of a lioness attacking a Nubian, and the twin copper Ninhursag bulls. The Nimrud gold was also missing.

Across the globe the horror at the extremity of this cultural disaster was unanimous. In a matter of days a collection of archaeological treasures on a par with any museum in the world had been decimated and it seemed as if the US army had stood by and watched, more concerned with the protection of the oil ministry.

Condemnations flooded in from all quarters and cultural organisations united with international law enforcement agencies to start the monumental task of trying to trace the looted artefacts and to restore the ransacked institution.

The Coalition initially appointed an American scholar, John Russell, as advisor to the Iraqi State Board of Antiquities and Heritage (SBAH), and a New York attorney, Colonel Matthew Bogdanos, to oversee the recovery of objects looted from the museum. However, it was the Iraqi personnel of the Antiquities department, and in particular Dr Donny George, the research director of the National Museum at the time, and later its director, who did most for the institution at this time of extreme chaos.

The most precise and accurate account of the looting of the museum and the operation to recover antiquities has been published by Colonel Bogdanos in the July 2005 issue of the *American Journal of Archaeology*. He indicates that between 8 and 12 April there were three separate thefts with some of the most prized treasures in the main galleries being stolen by professional thieves while over 3,000 excavation pieces were taken from the upper floor stores by random looters, and almost 11,000 cylinder seals and items of jewellery being taken from the basement by museum insiders.



schädigt. Das Kupferrelief eines Stiers aus dem Ninursaga-Tempel in al-Ubaid aus dem Jahre 2500 v. Chr. wurde auch freiwillig zurückgebracht, während die auf einem Hof außerhalb von Bagdad vergrabene Warka-Maske im September entdeckt wurde. Die auf 2300 v. Chr. datierte kupferne Bassetki-Statue hatte jemand zusammen mit einer assyrischen Messingarbeit in einer Jauchegrube versteckt, und ein assyrisches elfenbeinernes Bettpaneel aus Nimrud konnte in Jordanien sichergestellt werden. 2006 wurde eine kopflose sumerische Statue von Entemena, dem König von Lagasch – eines der berühmtesten Exponate des Museums –, nach langwierigen Ermittlungen durch Interpol in den USA entdeckt. Dr. Donny George gab vor kurzem bekannt, dass immer noch etwa 7.000 Artefakte des Museums fehlen.

Unmittelbar nach den Plünderungen schien es, als habe der Ruf des Museums in den Augen einiger IrakerInnen aufgrund seiner Verbindung mit dem Saddam-Regime – alle leitenden Posten waren von Mitgliedern der Baath-Partei besetzt – ziemlich gelitten. So gab damals auch Colonel Bogdanos zu bedenken, dass dies einige Leute sogar davon abhalten könnte, geraubte Artefakte zurückzugeben.

Außerhalb des Iraks dagegen war das Nationalmuseum ein sichtbares und würdiges Ziel für jede Art von internationaler Finanzierung und Unterstützung. Schon bald traf neues Equipment ein, wurde ein Sanierungsprogramm durchgeführt, Ausbildungsprogramme für Personal organisiert und die Suche nach gestohlenen Kulturgütern fortgeführt. Nicht zum letzten Mal sollte die Wiedereröffnung des Museums für die Öffentlichkeit als Zeichen dafür wahrgenommen werden, dass in Bagdad alles in Ordnung ist, und so wurde die Wiedereröffnung eines kleinen Teils des Museums am 2. Juli 2003 für die Ausstellung des Golds von Nimrud angekündigt. US-Beamte erklärten, diese inszenierte Ausstellung sei "ein dringend benötigtes Zeichen für die Zukunft des Landes sowie seine Vergangenheit und gleichzeitig ein Symbol des Stolzes."

Es wurde auch vorgeschlagen, das Gold von Nimrud auf eine Wanderausstellung um die Welt zu schicken, in Erwartung eines Erlöses von 10 Millionen US-Dollar, die dem Nationalmuseum zugute kommen sollten. Der ursprünglich für 2004 vorgesehene und von Donny George immer wieder abgelehnte Plan war noch bis vor kurzem im Gespräch. Doch angesichts der derzeitigen Sicherheitslage scheint seine Realisierung unwahrscheinlicher denn je.

Während die Infrastruktur des Museums von der internationalen Unterstützung profitiert hat, sind die Hoffnungen auf Frieden und Stabilität im Irak angesichts des zivilen Aufstands, der viele Teile des Landes erfasst hat, stetig geschwunden.

Zu Beginn des Jahres 2005 war die Lage im Irak so außer Kontrolle, dass Donny George betonte, er und seine MitarbeiterInnen seien konstant in Gefahr. "Jeden Tag, wenn ich von zu Hause losfahre, sitze ich in meinem Auto und weiß nicht, ob ich im Museum ankommen werde", erklärte er anlässlich einer damaligen Pressekonferenz.

Irgendwann wurde auch Dr. George der Druck zu groß, und so trat er 2006 von seinem kurzzeitigen Posten als Präsident der SBAH zurück und floh nach mehreren Drohungen, man werde seinen Sohn entführen, mit seiner Familie nach Damaskus. Als er wenige Monate später mit der Zeitschrift *The Art Newspaper* sprach, brachte er seine Frustration angesichts mangelnder Finanzierung und der wachsenden Einmischung durch die radikale schiitische Partei zum Ausdruck. Diese habe die Kontrolle über das Regierungsministerium übernommen, dem das SBAH angehöre. Er erklärte, islamistische und antiwestliche Machenschaften infiltrierten zunehmend die Aktivitäten des SBAH; er sei unter Druck gesetzt worden, die Beziehungen, die er zu internationalen Museen und Kulturinstitutionen geknüpft hatte, abbrechen.

Als eine der letzten Amtshandlungen vor seinem Weggang ordnete Dr. George die komplette Abriegelung des Museums an, anfänglich gegen den Willen des Kulturministeriums. Obwohl es mit Amira Edan mittlerweile einen neuen Museumsdirektor gibt, wurden alle Aktivitäten heruntergefahren.

"Bei einem Gespräch mit dem Innenminister fragte dieser mich, warum ich es nicht wieder geöffnet hätte", so Dr. George. "Ich antwortete, das Museum sei ein leichtes Ziel, und weil es Familien mit Kindern und ausländische BesucherInnen anzieht, würde es garantiert zur Zielscheibe. Darauf sagte er, er gäbe mir eintausend Polizeibeamte. Ich erwiderte, dann wäre es kein Museum mehr, sondern ein Militärstützpunkt."

After the looting, it soon emerged that the Nimrud gold had been hidden in a vault of the Baghdad central bank along with other treasures. The gold was safe but the vault had flooded with sewage and caused significant damage to some of the priceless collection of ivories.

Around 15 of the 40 major pieces taken from the public galleries were recovered in the following months. On 12 June, two men turned up with the 3200 BC Warka vase in the back seat of their car, cracked but not beyond restoration. A 2500 BC copper relief of a bull from the Ninursaga temple at al-Ubaid was also voluntarily returned, while the Warka mask was found in September buried on a farm outside of Baghdad. The 2300 BC copper Bassetki statue was discovered hidden in a cesspool along with an ancient Assyrian brazier, while an Assyrian ivory bed panel from Nimrud was seized in Jordan. In 2006, a headless Sumerian statue of King Entemena of Lagash—one of the museum's star exhibits—was recovered in the US after a long Interpol investigation. Speaking recently, Dr Donny George, said that around 7,000 artefacts from the museum are still missing.

In the immediate aftermath of the looting, however, it seemed that for some Iraqis the museum's reputation was blemished by its ties with Saddam's regime since all the senior staff would have been members of the Baath Party. Indeed, at the time, Colonel Bogdanos indicated that this was even discouraging people from returning looted artefacts.

In the eyes of the world outside of Iraq, the National Museum was a visible and worthy target for all manner of international funding and assistance. New equipment poured in, a programme of refurbishment was carried out, staff training programmes were put in place, and the search for stolen antiquities continued. Not for the last time, the act of opening the museum to the public was perceived to send the message that all was well in Baghdad, and it was announced that a small part of it would re-open for a few hours on 2 July, 2003 to display part of the Nimrud gold. US officials stated that this stage-managed exhibition would provide "a much-needed symbol of the country's future as well as its past, and a point of pride."

There was also an unrealized proposal to send the Nimrud gold on a world exhibition tour in a venture expected to raise over \$10 million for the National Museum. The plan, originally mooted for 2004 but consistently opposed by Donny George, lingered until recently, but with the present security situation its chances of happening seem less likely than ever.

While the infrastructure of the National Museum has benefited from all the international assistance, hopes for peace and stability in Iraq have crumbled as civil insurgency has taken hold of many parts of the country.

By early 2005 the situation in Iraq was so out of control that Donny George would stress that he and the museum staff were in constant danger. "Every day when I leave home I sit in my car and I don't know if I will reach the museum," he told at a press conference at the time.

The pressures would finally get too much for Dr George and in 2006 he resigned his short-lived position as president of the SBAH and fled to Damascus with his family after threats to kidnap his son. Speaking to *The Art Newspaper* a few months later, Dr George cited his frustration at lack of funding and at growing interference from the radical Shiite party which had taken control of the government ministry to which SBAH is attached. He claimed that an Islamist and anti-Western agenda was increasingly permeating the activities of the SBAH, and that he had been under pressure to discontinue the ties he had forged with international museums and cultural bodies.

One of Dr George's final moves before his departure was to order the museum to be completely sealed, initially in defiance of the Ministry of Culture. Although there is a new director Dr Amira Edan, all activities have been curtailed.

"At one point I was talking with the Minister of the Interior, and he asked why I didn't reopen it," said Dr George. "I responded that the museum is a very soft target, and would attract families with children and foreigners, so it would be a target. He said he would give me a thousand police. I replied that it would then not be a museum but a military camp."

Von seinem heutigen Arbeitsplatz aus, der Stony Brook University in New York, wo er als Gastprofessor lehrt, meinte Dr. George, das Museum sei immer noch komplett verriegelt, es würde jedoch immer wieder darauf gedrängt, es in einer Art symbolischen Geste wiederzueröffnen. "Sie würden riskieren, dass das Museum geopfert wird, nur um der Welt zu zeigen, dass alles in Ordnung ist." Angesichts des enormen internationalen Medieninteresses für die täglichen Bombenattentate in Bagdad würde sich davon wohl niemand hinters Licht führen lassen.

#### Lucian Harris

Dr. Lucian Harris schrieb seine Doktorarbeit über das Sammeln indischer Kunst durch die Briten im 18. und 19. Jahrhundert. Er arbeitet als Journalist in London und schreibt regelmäßig für *The Art Newspaper* und *Apollo* über asiatische Kunst, das Kulturerbe Asiens und seinen Kunstmarkt.

lucian\_harris@hotmail.com

Speaking from Stony Brook University in New York where he is now a visiting professor, Dr. George said that the museum was still entirely sealed but that there was still pressure to re-open it as a symbolic gesture. "They are prepared to risk sacrificing the museum just to show the world that everything is fine." With the eyes of the international media focused on the daily bombings in Baghdad, it is unlikely that anyone would be fooled.

Dr. Lucian Harris wrote his PhD thesis on the British collecting of Indian art in the 18th and 19th centuries and works as a journalist in London, contributing regularly to *The Art Newspaper* and *Apollo* on Asian art, cultural heritage, and art market issues.

lucian\_harris@hotmail.com

## Kinomuseum: 7 Guided Tours

Freitag 4.5.07, 14:30 Uhr, Gloria



Le Musée d'Art ancien, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique Brüssel, Foto: Ian White



Le Musée d'Art ancien, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique Brussels, photo: Ian White

Zusammengestellt und präsentiert von Ian White

Curated and presented by Ian White

"Guten Tag, ehm, hallo, allerseits? Guten Tag. Mein Name ist Jane Castleton, und ich heiße Sie recht herzlich willkommen im Philadelphia Museum of Art. Ich werde Sie heute führen auf unserer Erkundungstour durch das Museum, ehm, seine Geschichte und seine Sammlung.

Unsere heutige Tour ist eine Sammlungstour – sie heißt "Museumshöhepunkte" – und wir konzentrieren uns dabei auf einige der Räume, die Garderobe et cetera, die Toiletten, ehm – können mich alle hören? Wenn nicht, scheuen Sie sich nicht zu sagen, dass ich lauter reden soll. Genau. Wie gesagt, wir werden auch über die Besucherbereiche sprechen, über verschiedene Serviceeinrichtungen und technische Räume sowie über das Gebäude, ehm, dieses Gebäude, in dem diese sich befinden. Und das Museum selbst, das Museum an sich, denn das "selbst" ist an sich schon Grund genug.

Natürlich werden wir auf unserer heutigen Tour nur einen kleinen Ausschnitt des Museums sehen können; seine mehr als 200 Galerien beinhalten Hunderttausende von Kunstgegenständen, die den gesamten Globus und Jahrhunderte von Geschichte umspannen, aber, nur um Ihnen einen Eindruck zu vermitteln, ehm, und Ihnen zu helfen, sich besser zurechtzufinden, denn dies ist vielleicht Ihr erster Besuch, Ihr allererster Besuch in diesem Museum – nochmals herzlich willkommen."

"Good afternoon, uh, everyone? Good afternoon. My name is Jane Castleton, and I'd like to welcome all of you to the Philadelphia Museum of Art. I'll be your guide today as we explore the museum, uh, its history, and its collection.

Our tour today is a collection tour – it's called "Museum Highlights" – and we'll be focusing on some of the rooms, coat rooms, et cetera, rest rooms, uh – can everyone hear me? If you can't hear me, don't feel shy; just tell me to speak up. That's right. As I was saying, we'll also be talking about the visitor reception areas, and various service and support spaces, as well as this building, uh, this building, in which they are housed. And the Museum itself, the Museum itself, the "itself" itself being so compelling.

Of course, we'll only be able to visit a small portion of the Museum on our tour today; its over two hundred galleries contain hundreds of thousands of art objects spanning the globe and centuries, but, just to give you a general idea, uh, to help you orient yourself, this may be your first visit, your very first visit to the Museum today – welcome again."

Vgl. Andrea Fraser, "Museum Highlights" in *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*, hg. Alexander Alberro, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology 2005, S. 96

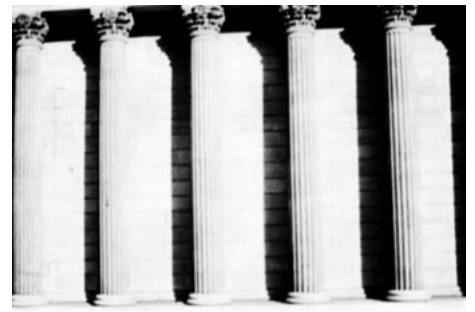
Andrea Fraser, "Museum Highlights" in *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*, ed. Alexander Alberro, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology 2005, p. 96

## Temple of Lethe

Großbritannien 2003  
3', Super 8 (auf DVD)

Regie Pablo Bronstein

**Lethe, der griechische Fluss des Vergessens, der die Lebenden von den Toten trennt, findet seinen Tempel in der Bank von England, wobei er gleichzeitig die vorgehängte Fassade der Bank darstellt, die das innere Chaos der Räume verdeckt. (Pablo Bronstein, Ian White)** Lethe, the Greek river of forgetfulness that separates the living from the dead, finds its temple in the Bank of England, it's parallel the bank's exterior curtain wall that masks a chaos of rooms inside. (Pablo Bronstein, Ian White)



## To Remember

Indien 2003  
8', Beta SP/PAL

Regie Amar Kanwar

**Gandhi wurde am 2. Oktober 1869 im indischen Bundesstaat Gujarat geboren. Am 30. Januar 1948 wurde er in Neu-Delhi ermordet. Dieser kurze Stummfilm ist eine Hommage an Gandhi. Er handelt von seinem Attentat und den Massakern, die sich vor ein paar Monaten abgespielt haben. In *To Remember* geht es um eine Galerie und den Geruch des Todes. (Amar Kanwar)** Gandhi was born on October 2, 1869, in the state of Gujarat. He was assassinated on January 30, 1948, in New Delhi. This short silent film is a homage to Gandhi. It is about his assassination and the massacres that happened just a few months ago. *To Remember* is about a gallery and the smell of death. (Amar Kanwar)



## Untitled

Großbritannien 2007  
15', 35 mm

Regie Megan Fraser

**Das Pathologiemuseum des London Hospital. Der erste Teil wurde gedreht, als in ganz Großbritannien medizinische Museen geschlossen blieben, um zu ermitteln, in wessen rechtmäßigem Besitz ihre Sammlungen sich befanden. Der zweite Teil des Films entstand, nachdem entschieden wurde, das Museum für immer zu schließen und die Sammlung für die Lagerung und Digitalisierung vorbereitet wurde. (Megan Fraser)** The Pathology Museum, The London Hospital. The first section is shot during a long period of closure as medical museums in the UK were investigated for the legal ownership of their collections. The second section was shot after a decision to permanently close the museum and the collection is prepared for storage and digitization. (Megan Fraser)



## Hôtel des Invalides

Frankreich 1952  
22', 16 mm

Regie Georges Franju

**Das Militärmuseum im Invalidendom in Paris: eine von Louis XIV gegründete Erholungsstätte verdienter alter und obdachloser Soldaten. Anstatt den Krieg zu glorifizieren, enthüllt Franju mit seinen prägnanten, dramatischen und präzise gerahmten Einstellungen sowie seinem fesselnden Einsatz von Archivmaterial anhand dieser Sammlung vielmehr die Absurdität des Krieges mit all seinen für den Menschen brutalen und erbärmlichen Konsequenzen. The Military Museum, Hôtel des Invalides, Paris: a home for disabled servicemen founded by Louis XIV. Instead of celebrating the glories of war, through incisive and dramatic framing and arresting use of archival material, this collection reveals war to be absurd, with vicious and pitiable human consequences.**

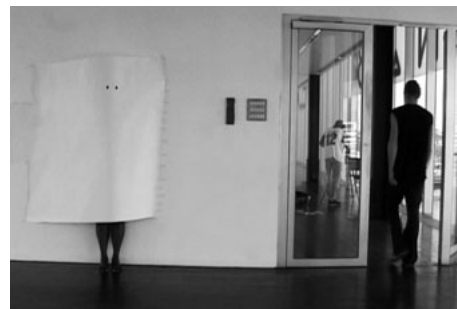


## A Short Video about Tate Modern

Großbritannien 2003-2005  
5', DVD

Regie Emma Wolukau-Wanambwa

Ein Erlebnis aus der Tate Modern und ein daraus hervorgegangenes Kunstwerk. Meine neueste Arbeit versucht, dem Sichtbaren/Unsichtbaren, dem Erscheinen/Verschwinden, welche den öffentlichen Raum und das öffentliche Gedächtnis strukturieren und bedingen, nachzuspüren. Dieses Video verortet einen "Grenzraum" in der öffentlichen Kultur – einen Ort und einen Moment, an und in dem Menschen, Ereignisse und Aktivitäten sichtbar werden und wieder verschwinden. (Emma Wolukau-Wanambwa) A Tate Modern experience, and a resulting art piece. My recent work seeks to trace the visibilities/invisibilities, and appearances/disappearances that structure and condition the public sphere and the public record. This video locates a 'frontier space' in public culture – a place and moment when people, events and activities come into and go out of sight. (Emma Wolukau-Wanambwa)



## You Don't Bring Me Flowers

USA 2006  
8', 16 mm

Regie Michael Robinson

Eine Geografiestunde. Ein rettungsbedürftiges Idyll; die illustren Seiten der Welt auf einen Blick. Eine Sammlung von Landschaften aus *National Geographic*-Ausgaben der 1960er und 1970er Jahre beschwört eine veraltete Romantik herauf, die neuerdings wieder verbreitet wird, um von Ozean zu Ozean Ansprüche und Individualismus zu propagieren; die Diashow verformt sich zu einem blendend weißen Notsignal. (Michael Robinson) A geography lesson. An idyll in need of rescue; the lustrous pages of the world at your fingertips. A collection of *National Geographic* landscapes from the 1960s and 1970s conjures an obsolete romanticism currently peddled to propagate entitlement and individualism from sea to shining sea; the slideshow deforms into a distress signal. (Michael Robinson)



**Kinomuseum: The American Wing**

**Samstag 5.5.07, 14:30 Uhr, Gloria**



The American Wing ("Außenansicht", die Fassade der Branch Bank of the United States), Metropolitan Museum of Art, New York, Foto: Ian White



The American Wing ("exterior", the Branch Bank of the United States façade), Metropolitan Museum of Art, New York, photo: Ian White

Zusammengestellt und präsentiert von Ian White

"Die Rolle der Museen als Vermittler zum Kunstwerk ist für uns so bedeutend, daß wir uns kaum vorstellen können, sie existiere nicht, sie habe sogar immer und überall dort nicht existiert, wohin von moderner europäischer Kultur keine Kenntnis gedungen ist; ebenso schwer vorzustellen ist auch, dass die Museen diese Rolle bei uns erst seit kaum zweihundert Jahren spielen. Das 19. Jahrhundert hat von ihnen gelebt; wir leben noch von ihnen und vergessen dabei ganz, daß die Museen dem Beschauer eine vollkommen neue Beziehung zum Kunstwerk aufgezwungen haben. ... In diesem Verwandlungsprozeß, der Träume zu gemalten Bildern, Götter zu Statuen werden ließ, mußte dem Museum eine wichtige Rolle zukommen. Diese Verwandlung ins Bild geht bis zum Porträt. Eine Büste Cäsars oder Karl V. zu Pferde sind im

Curated and presented by Ian White

"So vital is the part played by the art museum in our approach to works of art today that we find it difficult to realize that no museums exist, none has ever existed, in lands where the civilization of modern Europe is, or was, unknown: and that, even in the Western world, they have existed for barely two hundred years. They were so important to the artistic life of the nineteenth century and are so much a part of our lives today that we forget they have imposed on the spectator a wholly new attitude toward the work of art. ... They have tended to estrange the works they bring together from their original functions and to transform even portraits in 'pictures'. Though a bust of Caesar or an equestrian statue of Charles V may remain for us Caesar and the Emperor Charles, *Count-Duke Olivares* has become pure Velazquez. What do we care who the *Man with the Helmet* or the *Man*

mer noch Cäsar oder Karl V., aber der Herzog von Olivares ist nur noch Velasquez. Was geht es uns an, wer der *Mann mit dem Goldhelm* oder der *Mann mit dem Handschuh* war? Sie heißen Rembrandt und Tizian. Ein Porträt ist nicht mehr in erster Linie Abbild eines bestimmten Menschen. Bis zum 19. Jahrhundert war jedes Kunstwerk ... zunächst Abbild von etwas Existierendem oder Nichtexistierendem. Reine Malerei war die Malerei allein für das Auge des Künstlers; oft war sie auch noch Theater oder Dichtung. Das Museum löschte in nahezu allen Porträts (selbst wo sie ein Geträumtes darstellten) fast alles Modellmäßige; seinen Kunstwerken entriß es damit ihre eigentliche Funktion.“

André Malraux, *Psychologie der Kunst. Das Imaginäre Museum*, Hamburg: Rowohlt 1957, S. 7f.

with *the Glove* may have been in real life? For us, their names are Rembrandt and Titian. The portrait has ceased to be primarily a likeness of an individual. Until the nineteenth century a work of art was essentially a representation of something, real or imaginary. Only in the artist's eyes was painting specifically painting; and often, even to him, it was also a form of poetry. The effect of the museum is to suppress the model in almost every portrait (even if that of a dream figure) and to divest works of art of their functions.“

André Malraux, "Introduction. Museum without Walls", trans. Stuart Gilbert and Francis Price, Garden City, New Jersey: Doubleday 1967 in: *Grasping the World: the Idea of the Museum*, ed. Donald Preziosi and Claire Farago, Aldershot and Burlington: Ashgate Publishing Limited, p. 368

## The American Wing

USA 1935

45', 16 mm auf Beta SP/PAL

Produktion Metropolitan Museum of Art, Office of Cinema Works

Das Metropolitan Museum of Art in New York beherbergt eine unübertroffene Sammlung amerikanischer Kunst sowie Beispiele amerikanischen Kunsthandwerks und eine Reihe von Wohninterieurs aus verschiedenen Epochen, die in *The American Wing* methodisch dokumentiert werden. Der Film wurde vom mittlerweile aufgelösten museumseigenen Office of Cinema Works gemacht, das Film als Mittel zur Erweiterung des Museumsangebots durch Unterhaltung, Information und Bildung einsetzte. The Metropolitan Museum of Art, New York, houses an unsurpassed collection of decorative and fine arts, and the period rooms methodically documented in *The American Wing*. The film was made by the museum's Office of Cinema Works, a now disbanded department that exploited film to extend the museum via entertainment, information and education.



## Digital Video Effect: "Editions"

USA 2006

12', DVD

Regie Seth Price

Als "Sampler" sämtlicher bisher herausgegebener Arbeiten von Price liest sich dieses Video wie ein Kommentar zum Video als (Kunst-)Ware. Herausgebracht wurde es von Electronic Arts Intermix und gleichzeitig in verschiedenen kommerziellen New Yorker Galerien gezeigt. Die Montage seiner Ton- und Bildfragmente erschließt sich nicht unmittelbar, gewährt aber dennoch einen Einblick in diese öffentlich nicht zugänglichen Kunstwerke. This "sampler" of Price's editioned videos to date comments on video as (art) commodity. Shown simultaneously in commercial galleries in New York and released by Electronic Arts Intermix, its fragments of sound and image form a montage that, while bordering on incoherence, nevertheless provide access to these publicly unavailable artworks.



Courtesy Electronic Arts Intermix, New York

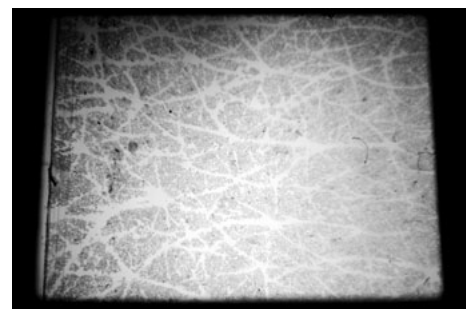
## Skin Film 3

Großbritannien 2006

11', 16 mm

Regie Emma Hart

*Skin Film 3* ist buchstäblich ein aus der Haut der Künstlerin gemachter Film. Als solcher stellt er ein einzigartiges und originales Werk dar. Mit Hilfe von Tesafilm löste die Künstlerin sich von Kopf bis Fuß die oberste Hautschicht ihres Körpers ab und übertrug diese auf Rohfilm. Der Soundtrack ergibt sich aus den Geräuschen, die die Haut auf ihrem Weg durch den Projektor erzeugt. Der Film zeigt, wie viel Raum die Künstlerin beansprucht: Ihn zu betrachten, dauert elf Minuten (Emma Hart, Ian White). *Skin Film 3* is, literally, made from the artist's skin. As such it is a unique, original object. Using self-tape and working from head to toe, the artist stripped off the top layer of the skin from her body, relaying it onto clear film. The film's soundtrack is created by the skin itself traveling through the projector. It is a film of how much space the artist takes up, which takes eleven minutes to watch. (Emma Hart, Ian White).





Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft: Caspar David Friedrichs Gemälde "Mönch am Meer" betrachtet von Clemens Brentano, Achim von Arnim und Heinrich von Kleist, 2.6.-27.8.2006, Alte Nationalgalerie, Berlin, Foto: Ian White

Sentiments Upon Viewing Friedrich's Seascape: Caspar David Friedrich's Painting "Monk by the Sea", viewed by Clemens Brentano, Achim von Arnim and Heinrich von Kleist, 2.6.-27.8.2006, Alte Nationalgalerie, Berlin, photo: Ian White

Zusammengestellt und präsentiert von Ian White

Curated and presented by Ian White

"Der Ausdruck 'museal' hat im Deutschen unfreundliche Farbe. Er bezeichnet Gegenstände, zu denen der Betrachter nicht mehr lebendig sich verhält und die selber absterben. Sie werden mehr aus historischer Rücksicht aufbewahrt als aus gegenwärtigem Bedürfnis. Museen und Mausoleum verbindet nicht bloß die phonetische Assoziation. Museen sind wie Erbgräbnisse von Kunstwerken. Sie bezeugen die Neutralisierung der Kultur. Kunstschätze sind in ihnen angehört: Der Marktwert verdrängt das Glück der Betrachtung. Aber es ist doch auf die Museen verwiesen."

"The German word, 'museal' ['museumlike'], has unpleasant overtones. It describes objects to which the observer no longer has a vital relationship and which are in the process of dying. They owe their preservation more to historical respect than to the needs of the present. Museum and mausoleum are connected by more than phonetic association. Museums are like the family sepulchres of works of art. They testify to the neutralisation of culture. Art treasures are hoarded in them, and their market value leaves no room for the pleasure of looking at them. Nevertheless, that pleasure is dependent on the existence of museums."

Theodor W. Adorno, "Valéry Proust Museum", in: *Prismen Kulturkritik und Gesellschaft*, München: dtv 1963, S. 176

Theodor W. Adorno, "Valéry Proust Museum", in: *Prisms*, trans Samuel and Shierry Weber, London: MIT Press 1967, p. 175

Teil 1

Part 1

Live-Vortrag des amerikanischen Filmemachers Morgan Fisher gefolgt von:

A live talk by the American filmmaker Morgan Fisher followed by:

## Screening Room

Deutschland/USA 1968/2007  
6', 16 mm

Regie Morgan Fisher

*Screening Room* besteht aus einer Kamerafahrt in den Raum, in dem das Publikum sitzt und den Film ansieht. Der Film ist ortsspezifisch, kann aber in so vielen Varianten existieren, wie es Räume gibt, an denen man Filme sehen kann. Theoretisch existieren all diese Varianten (ich nenne sie "Konstellationen") bereits; sie müssen bloß noch gefilmt werden.

Wo auch immer der Vorführraum sich befindet, jede Konstellation des Films muss die gleiche Beziehung zu ihm aufzeichnen. Jeder Projektionsraum erfordert seine eigene Konstellation, so dass der Film immer anders aussieht. Weil aber jede Konstellation dieselbe Beziehung zwischen Bild und Projektionsraum zeigt, ist jede Konstellation des Films gleich. *Screening Room* besetzt zwei zeitliche Register: den Moment, in dem der Film erdacht wurde und die Zeit, in der jede Konstellation gefilmt wird. Die erste Konstellation ist nicht ursprünglicher als die jüngste. Die Konstellationen, die auf die erste folgen, sind keine weiteren Kompositionen; sie sind keine Remakes, sie gestalten den Film nicht um, sie sind schlichtweg weitere Varianten desselben Films.

Theoretisch kann ein Film überall gezeigt werden. Er kann in eine Versandkiste gepackt und in die ganze Welt geschickt werden. Er wird in einen Projektor eingelegt, und egal, wo man ihn zeigt, er ist für alle, die ihn sehen, derselbe Film. Diese universelle Verfügbarkeit eines Films bedeutet auch, dass jeder Film im Fernsehen gesehen werden kann. Theoretisch könnten Millionen von Menschen auf der ganzen Welt gleichzeitig denselben

### Screening Room

State for Lichtburg Filmpalast  
International Short Film Festival Oberhausen

This state may be shown only at this location. For any other screening room a corresponding state of the film must be prepared. Under no circumstances may any state of this film be shown on television.

Film sehen. Ein Film ist heute nichts anderes als die Süßigkeit, die man beim Sehen desselben verspeist. *Screening Room* wehrt sich dagegen, zur Ware zu werden, die Filme heute darstellen, indem er das Vergnügen verweigert, das ein gewöhnlicher Film gewährt. Und so lädt *Screening Room* die BetrachterInnen ein, ihre gängige Beziehung zu Filmen kritisch zu überdenken.

Ich glaube, insgesamt habe ich acht Konstellationen von *Screening Room* gemacht. Die kürzesten waren etwa 30 m lang und dauerten  $2\frac{3}{4}$  Minuten. Die längsten waren etwa 60 m lang. Sieben Konstellationen waren für Kinos gedacht, eine für einen Ausstellungsraum. Bis auf einen waren alle stumm. Und bis auf einen waren alle schwarz-weiß. Einen habe ich aus Zeitgründen auf Video gedreht. (Morgan Fisher) *Screening Room* is a tracking shot into the room in which the viewer is seated watching the film. The film is site-specific, but it can also exist in as many instances as there are places to see a film. In theory all these instances (I call them "states") already exist; it's just a matter of shooting them.

In theory a film can be shown anywhere. A film can be put in a shipping case and sent anywhere in the world. It is put on a projector, and no matter where the film is shown, it is the same film for everyone who views it. This universal viewability of a film also means that any film can be shown on television. In theory millions of people around the world could all see the same film at the same time. A movie has become no different from the candy bar you eat while watching one. *Screening Room* resists being the commodity that movies have become by not giving the pleasure that an ordinary film gives. And so *Screening Room* invites the viewer to reconsider in a critical way the usual relation that he or she has with movies.

I have made altogether, I think, eight states of *Screening Room*. The shortest have been 100 feet long, or about  $2\frac{3}{4}$  minutes. The longest have been 200 feet. Seven states have been for theaters. One was for an art exhibition space. They have all been silent except for one. And all have been in black and white except for one. Once for lack of time I did it as a video. (Morgan Fisher)

## Teil 2 Part 2

### Cleaning the Mirror I

Jugoslawien 1995  
14'30", Beta SP/PAL

Regie Marina Abramović

In *Cleaning the Mirror I* schrubbt Abramović ein Skelett mit Seifenwasser. Durch das Waschen wird das Skelett heller, während der gräuliche Schmutz der Knochen langsam Abramović bedeckt. Nach und nach verwischen die Grenzen zwischen der Akteurin und dem "Objekt", an dem sich die Aktion vollzieht; der Tote und die Lebende beginnen zu verschmelzen. Für Abramović ist das Skelett der "letzte Spiegel, in den wir alle blicken". (Vgl. [www.montevideo.nl](http://www.montevideo.nl)) In *Cleaning the Mirror I*, Abramović vigorously brushes a skull with soapy water. The skeleton becomes lighter as its greyish dirt starts to cover Abramović. The boundaries between actor and "object" acted upon start to blur; the dead and the alive start to intermingle. For Abramović the skeleton represents 'the last mirror we will all face'. ([www.montevideo.nl](http://www.montevideo.nl))



### Cleaning the Mirror II

Jugoslawien 1995  
15', Beta SP/PAL

Regie Marina Abramović

In *Cleaning the Mirror II* liegt ein Skelett in Rückenlage auf Abramović, die nackt ist. Der Schädel und ihr Kopf zeigen in die gleiche Richtung. Mit jedem Atemzug hebt sich Abramovićs Brust und der Schädel sinkt; atmet sie aus, hebt er sich wieder. Die Nasenhöhle und der Kiefer des Schädels verschmelzen mit ihren Augen zu einem Gesicht. Durch die "Animation" des Skeletts werden Leben und Tod zugleich sichtbar. (Vgl. [www.montevideo.nl](http://www.montevideo.nl)) In *Cleaning the Mirror II*, a skeleton lays supine on top of Abramović, who is nude. The skull and her head face the same direction. The skull turns downwards as she inhales and back upwards as she exhales, its nasal cavity and teeth merging with her eye to make one face. "Animating" the skeleton, life and death are simultaneously made visible. ([www.montevideo.nl](http://www.montevideo.nl))





Kirche, Außenansicht, München, Foto: Ian White



Church exterior, Munich, photo: Ian White

Zusammengestellt und präsentiert von Ian White

“... Fotos, Film und billige Broschüren und Bücher [und deren Reproduzierbarkeit] halfen, den Umlauf von Museumsobjekten und deren jeweiliger Diskurse zu beschleunigen. Durch diese Medien entwickelten KuratorInnen und PädagogInnen die Mittel, mit denen sich das Wissen, das sie zusammenbrachten, über einzelne Außenposten hinaus erstrecken und ihr Publikum sich somit effektiver formen ließ, womit sie sich selbst innerhalb der aufkommenden modernen Freizeit-Landschaft als Autoritäten verorten konnten. Zu einem gewissen Grad verdanken die Bereiche Kunstgeschichte und Kunstjournalismus sowie Kunstkataloge, Bildbände, Sensationsexponate und selbst die scheinbar allgegenwärtigen Geschenkkeläden ihre Genesis dem Potenzial und den Risiken dieses lebenden, mediatisierten Museums.

Die Filmothek des Museum of Modern Art entstand in einer Zeit, in der die Bemühungen zur Verwirklichung des ‘Lebendigen Museums’ erheblich zugenommen hatten. Das technische Netzwerk des Museums wurde auf Zeitungen, Radio und gar auf das Fernsehen erweitert. Generell gab es in amerikanischen Museen erhebliche Veränderungen, was kuratorische Praktiken, Finanzierung und grundlegende institutionelle Strukturen anging .... In den ersten zehn Jahren (1929-1939) galt das MoMA weithin als innovatives und ungewöhnliches Unterfangen und wurde als das Museum, das die besten und die neuesten modernen Arbeiten zeigte, bald zu einer amerikanischen Vorzeiginstitution. Wie viele andere amerikanische Museen auch wurde das MoMA mit Mitteln wohlhabender Industrieller gegründet sowie mit Hilfe eines Kaders der Ostküstenelite, der das Museum von Anfang an als nationales Bildungsexperiment von größter Bedeutung konzipiert hatte. Unter Einsatz etablierter und neuer Methoden des Kuratierens, die auch Medientechnologien mit einschlossen, setzte das MoMA die Ideale von Moderne und Mobilität um. Mit anderen Worten: das lebendige Museum war zu einem modernen und massenmediatisierten Museum geworden.”

Vgl. Haidee Wasson, *Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, Berkeley und Los Angeles: University of California Press 2005, S.68 f.

Curated and presented by Ian White

“... photography, film, and inexpensive pamphlets and books, [whose reproducibility] helped to accelerate the circulation of museum objects and their related discourses. Through these media, curators and educators developed the means by which the knowledge they generated would extend beyond any singular outpost and thus more effectively shape their public, securing their authoritative place in the emerging landscape of modern leisure. To some degree, the field of art history, art journalism, art catalogues, coffee-table books, blockbuster exhibits, and even the seemingly ubiquitous gift shop owe their genesis to the potential and the perils of this living, mediated museum.

The Museum of Modern Art’s Film Library formed during a period in which efforts to realize the ‘living museum’ had accelerated considerably. The museum’s technological network expanded to include newspapers, radio, and even television. American museums were, in general, undergoing considerable changes in their curatorial practices, funding sources, and basic institutional structure .... During its first ten years (1929 to 1939), MoMA was widely considered an innovative and unusual undertaking and quickly became a flagship American institution, representing the best as well as the newest of modern works. Like many American museums, MoMA was established with the resources of wealthy industrialists and a cadre of East Coast elites who conceived of the museum, from the beginning, as a national educational experiment of vital importance. By making use of established and emergent methods of curation that embraced media technologies, MoMA enacted the ideals of not just the modern but also the mobile. In other words, the living museum had become a modern and mass-mediated museum.”

Haidee Wasson, *Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press 2005, pp. 68



## Karta, XX Amžiuje Once in the XX Century

Litauen 2004  
8', Beta SP/PAL

Regie Deimantas Narkevičius

**Vor einer begeisterten Masse wird eine Leninstatue aufgestellt. Regimewandel umgekehrt.** A statue of Lenin is erected before a cheering crowd. Regime change in reverse.



## The School Service at the American Museum of Natural History

USA 1927  
29', 16 mm (auf Beta SP/PAL)

Produktion American Museum of Natural History

**Das für seine spektakulären Dioramen bekannte American Museum of Natural History leistete mit seinem "pädagogischen" Einsatz von Film wahre Pionierarbeit. Gezeigt wird der Filmverleih des Museums in New York. Verarmten Innenstadtbezirken wird die Naturwelt der Museumsfilmothek gegenübergestellt, die der Museumsvertreter für die Vorführung aus seinem Van auslädt, eine Sammlung von Film Dosen, kleine Käfige mit präparierten und ausgestopften Tieren.** Famed for its cinematic dioramas, the American Museum of Natural History pioneered film as an "educational" tool. Here, distribution of films across New York is shown. Downtown is juxtaposed with the natural world that the museum's representative arrives to project, unloading film cans from his van and a number of small, taxidermied animals.



Blind children studying the Eskimo, May 1914, courtesy American Museum of Natural History

## Little Figures

Belgien 2003  
15', Beta SP/PAL

Regie Sarah Vanagt

**Drei Statuen auf dem Mont des Arts in Brüssel: ein König, eine Königin und ein mittelalterlicher Ritter. Drei Neuankömmlinge in Brüssel: ein philippinischer Junge, ein ruandisches Flüchtlingsmädchen und ein marokkanischer Junge. Drei Statuen, drei Kinder; eine imaginäre Unterhaltung.** Three statues on the Mont des Arts in Brussels: a king, a queen and a medieval knight. Three newcomers to Brussels: a Philippino boy, a Rwandan refugee girl and a Moroccan boy. Three statues, three children; an imaginary conversation.



## A Study of Relationships between Inner and Outer Space

Großbritannien 1969  
20', 16 mm

Regie David Lamelas

**Camden Arts Centre, London. Eine Analyse der räumlichen Umgebung eines Ausstellungsortes. Eine neutrale und analytische Beschreibung zieht immer weitere Kreise, von der leeren Galerie über die Infrastruktur der Stadt bis zu den Straßen. Der Film schließt mit sechs Interviews zur großen Neuigkeit des Tages: die bevorstehende "Landung" der ersten Menschen auf dem Mond. (vgl. [www.lux.org.uk](http://www.lux.org.uk))** Camden Arts Centre, London. An analysis of what makes up an exhibition's spatial environment. A neutral description expands in widening circles, from the empty gallery to the city's infrastructure and finally to the streets, concluding with six interviews on the big news of the day: the future landing of the first men on the moon. ([www.lux.org.uk](http://www.lux.org.uk))





Bison und Gabelbock, American Museum of Natural History, New York, Foto: Ian White



Bison and Pronghorn, American Museum of Natural History, New York, photo: Ian White

Zusammengestellt und präsentiert von Ian White

“Der Gebrauch des Wortes *Museum* im neunzehnten Jahrhundert, insbesondere in der Boulevardpresse, ist ein weiterer Beleg für die symbolische Kraft der Institution. Zwischen 1806 und 1914 verwendeten über siebenzig Zeitungen, Zeitschriften und Sammelbände das Wort *musée* (Museum) in ihren Überschriften. Allein diese Tatsache verweist auf eine interessante Beziehung zwischen der Welt der Presse und in ihrem Gefolge der des Geldes, der Publicity und Werbung ... und dem Museum als privilegiertem Ausstellungsraum. Die Metapher des ‘gedruckten Museums’ macht dieses Bild besonders deutlich: das Museum als enzyklopädische Institution, die der Bildung aller gewidmet ist. Obwohl dieses Bild eine ideale und in vieler Hinsicht unrealistische Vision des Museums darstellte, zeugte es doch von großer Autorität und verdrängte somit tendenziell andere mögliche Darstellungen. Von diesem Modell entliehen die Zeitschriften sich ihren Zweck (zu amüsieren, zu instruieren und zu moralisieren), ihre ‘Inhaltsangaben’ (eine Enzyklopädie nützlicher Fakten), ihre begrifflichen Kategorien und sogar ihr Layout, das formal dem der großen Museumsгалerien entsprach.

Die Vermählung von Museum und Presse im neunzehnten Jahrhundert war kein Zufall. In ihren Vorbemerkungen betonten viele RedakteurInnen die Bedeutung, die sie dem Titel ‘Museum’ beimaßen. Das gedruckte ‘Museum’ sollte ein authentisches Museum sein.”

Vgl. Chantal Georget, “The Museum as Metaphor in Nineteenth-Century France”, in: *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, ed. Daniel J. Sherman and Irit Rogoff, London: Routledge 1994, S. 113 f.

Curated and presented by Ian White

“The uses of the word *museum* during the nineteenth century, especially in the popular press, further attest to the symbolic power of the institution. Between 1806 and 1914, more than seventy newspapers, journals, and albums carried the word *musée* (museum) in their titles. This fact alone suggests an interesting relationship between, on the one hand, the world of the press, with its retinue of money, publicity, and advertising ... and, on the other hand, the museum as a privileged exhibition space. The metaphor of the ‘printed museum’ presents a particularly striking image: the museum as encyclopaedic institution devoted to the education of all. This image, although it represented an ideal in many ways unrealistic vision of the museum, carried great authority and tended to supplant other available representations. It was from this model that the periodicals borrowed their purpose (to amuse, to instruct, and to moralize), their ‘table of contents’ (an encyclopedia of useful facts), their conceptual categories, and even their layout, which was formally analogous to that of the great museum galleries.

The marriage of the museum and the press in the nineteenth century was not a coincidence. In their preambles, many editors stressed the significance they attached to the title ‘museum.’ The printed ‘museum’ was to be a genuine museum.”

Chantal Georget, “The Museum as Metaphor in Nineteenth-Century France”, in: *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, ed. Daniel J. Sherman and Irit Rogoff, London: Routledge 1994, pp. 113

## Mounting Buffalo

USA 1920  
2’30”, 16 mm auf Beta SP/PAL

Regie Robert Rockwell

Die berühmten Dioramas des American Museum of Natural History kamen im 19. Jahrhundert auf. Ausgestopfte Tiere wurden in unberührten, zauberhaften, aber vollkommen künstlichen Nachbildungen ihres “natürlichen” Lebensraums dargestellt. Was wie Theater wirkt, funktioniert auch filmisch. Dieser Film zeigt einen Büffel, der in seine eigene Haut “gekleidet” wird. The famed dioramas of the American Museum of Natural History were initiated in the late nineteenth century. Taxidermied animals are situated in pristine, magical replicas of their “natural” environment that are actually entirely fabricated. They are theatrical and cinematic. This film shows a buffalo being “dressed” in its own skin.



Gaur, ostindisches Rind. Mann beim Gerüstbau, 1926; mit freundlicher Genehmigung vom American Museum of Natural History Gaur, East Indian ox, constructing armature, 1926, courtesy American Museum of Natural History

## Art Herstory

USA 1974  
22', Beta SP/PAL

Regie Hermine Freed

In ihrem brillanten Video *Art Herstory* re-inszeniert Freed die Kunstgeschichte, indem sie in zahlreichen Gemälden selbst die Rolle des Modells übernimmt. ... Unter ihrem humorvollen Angriff löst die Zeit sich auf – in einem Moment im Gemälde, dann raus aus der Leinwand und hinein in die Epoche, dann zurück ins Atelier. (vgl. Jonathan Price, "Video Art: a Medium Discovering Itself," *Art News* 76, Januar 1977) In her brilliant video *Art Herstory*, [Freed] has restaged art history, putting herself in the model's role in numerous paintings. ... Time dissolves under her humorous assault – one moment in the painting, then out of the canvas and into that period, then back in the studio. (Jonathan Price, "Video Art: a Medium Discovering Itself," *Art News* 76, January 1977)



## Toute la mémoire du monde

Frankreich 1956  
21', 35 mm

Regie Alain Resnais

Resnais' bemerkenswerter Dokumentarfilm über die Bibliothèque Nationale de France in Paris untersucht die Architektur und Betriebssysteme dieser Institution als große Erzählungen. Das Gedächtnis der ganzen Welt wird zu einem Labyrinth, das sich als expressionistischer Thriller präsentiert. Resnais' remarkable documentary on the Bibliothèque Nationale de France in Paris examines its architecture and its operating systems as grand narratives. The memory of the whole world becomes a labyrinth rendered as an expressionist thriller.

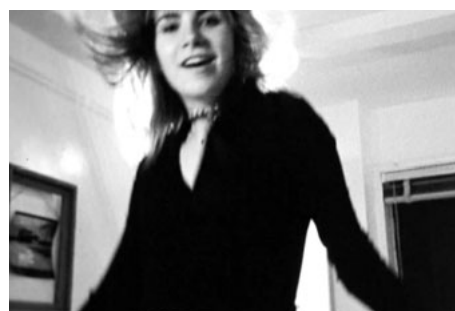


## Thermoplastic

USA/Großbritannien 2006  
10', 16 mm auf DVD und Neonröhren

Regie Chrissy Coscioni

Eine beißende Montage aus Ton und Bildern, scheinbar aus den 1970er Jahren, vereint populäre zeitgenössische Idiome, Apokalypsen und künstlerische Praktiken. Wochenschaubilder, Fernsehsendungen und Filmmaterial der Künstlerin aus den späten 1980er Jahren verschmelzen die "Gegenwart" mit dem Heranrauschen einer falschen, utopischen Split-screen-Vergangenheit. A torrid montage of sound and image seemingly from the 1970s yokes together popular period idioms, apocalypses and artistic practice. Newsreel, television shows and material actually shot by the artist in the late 1980s together fuse the 'present' with the up-rush of a faux split-screen utopian past.



## Marguerite Duras/Alain Resnais (0.65, 0.85, 1.0 fps)

USA 2007  
20', DVCAM

Regie David Dempewolf

*Hiroshima mon amour* (1959) wurde hier in thematisch geordnete Motive unterteilt. Der filmische Fluss des Originals wurde zu einer Serie von Standbildern verknüpft. Die Standbilder, die mit dem gesprochenen Dialog des Originals korrespondieren, haben Synchronon, die Standbilder ohne Dialog werden nur eine Sekunde lang gezeigt. Durch Isolieren der sprachlichen Artikulationen wird Duras' Text – und nicht Resnais' Filmschnitt – für das Video zum zeitlich ordnenden Element. *Hiroshima mon Amour* (1959) is dissected into thematically ordered motifs. The cinematic flow of its documentary opening is turned into still sequences. Stills that correspond to original dialogue are shown synchronously with their audio, those without are shown for one second. Duras' text, not Resnais' editing, becomes the temporal ordering format.



# Das imaginäre Museum: Die Programme der GastkuratorInnen

## The Imaginary Museum: Guest-curated Programmes

Alle GastkuratorInnen wurden aufgefordert, sich vorzustellen, sie dürften über einen Raum in einem Museum ihrer Wahl bestimmen und dementsprechend ein Programm aus Filmen und Videos zusammenzustellen, das entweder diesen Raum bildet oder seinen Inhalt beschreibt. Sowohl in der Themenwahl als auch in der Umsetzung dieser Vorgabe – wörtlich oder konzeptionell – bestand absolute Freiheit. Zusammen bilden diese Programme ein imaginäres Museum, das sich ebenso sehr durch die kollektive Vorstellungskraft des Publikums manifestiert wie durch den erkundeten kuratorischen Rahmen. In gleichem Maße wie unser imaginäres Museum in den Bildern der Projekte von KünstlerInnen wie Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers oder Andrea Fraser existiert, findet es andere Präzedenzfälle in jenen Sammlungen des 19. Jahrhunderts, die Fotografien von Kunstwerken kollationierten und deren Veröffentlichung ein Museum nannten.

Achim Borchardt-Hume präsentiert das speziell für diesen Zweck erstellte jüngste Projekt von Pierre Bismuth, das die Galerie auf radikale Art und Weise in den Kinosaal einführt und die Dauer des Kinos mit einer Situation anhaltenden Betrachtens kombiniert. Für Mary Kelly ist das Museum ein Zufluchtsort, ein einzigartiger, selbstreflexiver Raum. Sie bringt seine begehbare Struktur in unser physisches Erleben von Kino ein. Mark Leckey wird einen Vortrag halten und dabei eine eigens zusammengestellte Sammlung aus Film- und Videoschnipseln vorstellen, die auf wundersame Weise von der zweiten in die dritte Dimension überzugehen scheinen, vielleicht gar von Bildern zu Objekten werden. AA Bronson's Museum der Pornografie schlägt eine Brücke zu "Documenta Sex", dem Beitrag des Künstlers zu dem Buch *The next Documenta should be curated by an artist*, und beschäftigt sich mit den Parallelen zwischen den Systemen, die dieses Medium strukturieren und jenen der Kunst. Und schließlich fordert Emily Pethicks Spiegelkabinett das Publikum dazu auf, nach vorn, nach hinten sowie nach rechts und links zu schauen, indem sie sich zwischen den formalen Eigenschaften des frühen Videos, neueren Formen des Erzählens und eben jenem echten Raum und jener echten Zeit des Kinosaals selbst hin- und herbewegt.

(Ian White)

Each guest curator was asked to imagine that they had control of a room in a museum of their choice and to form a programme of film and video that would either constitute this room or describe its contents. The curator was free to develop ideas around any subject, and to respond literally or more conceptually to the proposition. Together these programmes constitute an imaginary museum, made manifest as much by the collective imagination of the audience as the curatorial frameworks explored. Our imaginary museum exists as much in the image of projects by artists such as Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers or Andrea Fraser as it finds a different precedent in those nineteenth century albums that collated photographs of artworks and named their publication a museum.

Achim Borchardt-Hume presents a specially devised new project by Pierre Bismuth that radically inserts the gallery into the auditorium and combines the duration of cinema with a sustained state of looking. For Mary Kelly the museum is a sanctuary, a unique, self-reflexive space. She introduces its perambulatory structure into our physical experience of cinema. Mark Leckey will perform a lecture presenting a specially conceived collection of snatches of film and video that seem magically to transform from two dimensions into three, perhaps from images into objects. Connecting this project with "Documenta Sex", his contribution to the book *The next Documenta should be curated by an artist*, AA Bronson's museum of pornography intends to mark the parallel between the systems which structure that medium and those of art. Finally, Emily Pethick's Hall of Mirrors asks the audience to look forwards and backwards as well as left to right, manoeuvring between the formal properties of early video, recent storytelling and the very real space and time of the auditorium itself.

(Ian White)

**Kinomuseum: Zeichentrick**

**Freitag 4.5.07, 20:00 Uhr, Gloria**

Zusammengestellt und präsentiert von Achim Borchardt-Hume

Curated and presented by Achim Borchardt-Hume

Malerei oder Zeichnung und Film gelten gemeinhin als diametral entgegengesetzte Praktiken: Erstere ist das Resultat einer privaten Handlung, die zu einem statischen Bild führt, das den BetrachterInnen dargeboten wird, Letzterer wird naturgemäß als Bewegtbild wahrgenommen. In seinem jüngsten, eigens für die Kurzfilmtage geschaffenen Werk, stellt Pierre Bismuth diese Konventionen auf den Kopf. Nachdem er zunächst akribisch die Gesten des Protagonisten und der Protagonistin eines klassischen Hollywoodfilms nachgezeichnet hat, wird diese Zeichnung als Film projiziert, dessen Länge der der verwendeten Vorlage entspricht. Begleitet vom Original-Soundtrack des Spielfilms hinterfragt diese Arbeit nicht nur, inwieweit den Praktiken des Zeichnens und des Filmemachens ihre engen – und falschen – Einschränkungen vom Medium selbst auferlegt werden, sie missachtet zudem die konventionelle filmische Hierarchie von Bild und Ton. Schon lange hegt Bismuth eine Faszination für das Kino und seinen breiten öffentlichen Anklang. Für seine Arbeit *post-script* (1996) nahm er lediglich die Audiospur von Antonionis *Beruf: Reporter* und spielte diese zusammen mit einer Textprojektion des von einer Stenotypistin transkribierten Soundtracks ab, während *Respect the Dead* (2001-2002) aus einer Montage von Spielfilmsequenzen besteht, die jeweils dann geschnitten werden, wenn der oder die erste Tote auf der Leinwand auftaucht. Indem er gewohnte Erwartungen unerfüllt lässt, lenkt Bismuth die Aufmerksamkeit auf die Strukturen, die die unterschiedlichen Repräsentationssysteme untermauern, und darauf, wie diese Strukturen de-

Painting or drawing and film are popularly conceived as diametrically opposed practices: the former being the result of a private action resulting in a static image offered to the viewer, the latter by its very nature experienced as a moving image. In his new work, made especially for the Oberhausen Film Festival, Pierre Bismuth turns these conventions upside down. Having meticulously traced the gestural movements of the male and female protagonist of a classic Hollywood movie the resulting drawing is projected as a film of the same duration as the original feature from which it takes its cue. Accompanied by the original sound track the work not only questions to what degree the practices of drawing and film are narrowly – and falsely – circumscribed by the media they employ but also transgresses the conventional cinematic hierarchy of visual and sound. Bismuth has a long-standing fascination with cinema and its broad public appeal. For his *post-script* (1996) he kept only the audio from Antonioni's *Profession Reporter* and played it with a text projection of the soundtrack transcribed by a typist while his *Respect the Dead* (2001-2002) consists of feature films edited so that the film sequences are cut immediately after the first death occurs on screen. By displacing customary expectations Bismuth draws attention to the structures underpinning diverse systems of representation and how such structures pre-determine their interpretation. In his words, "what interested me was to show how an act of reception is already a form of production."

(Achim Borchardt-Hume)

ren Interpretation von vornherein festlegen. Um es in seinen Worten zu sagen, "was mich interessierte, war zu zeigen, inwiefern ein Akt der Wahrnehmung schon eine Form von Produktion darstellt."

(Achim Borchardt-Hume)

#### Achim Borchardt-Hume

Seit 2005 Kurator für moderne und zeitgenössische Kunst in der Tate Modern, London, davor in der Barbican Art Gallery und der Serpentine Gallery. Promotion an der University of Essex über die Beziehung von Kunst und Politik im faschistischen Italien. In seinen jüngsten Projekten untersuchte er Aspekte der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts, insbesondere der utopischen Ambition des frühen Modernismus, und die Krise der Malerei in der Nachkriegskunst. Dazu kuratierte er Ausstellungen zeitgenössischer KünstlerInnen, darunter Christian Marclay und Stan Douglas. Derzeit kuratiert er für die Turbinenhalle der Tate die achte Ausgabe der Unilever-Serie und bereitet für 2008 eine große Ausstellung später Werke von Mark Rothko vor.

achim.borchardt-hume@tate.org.uk

Is Curator for Modern and Contemporary Art at Tate Modern, London which he joined in 2005 following earlier appointments at the Barbican Art Gallery and the Serpentine Gallery. Having received a Ph.D. on the relationship of art and politics in Fascist Italy from the University of Essex his recent projects have combined research into aspects of the history of twentieth-century art, especially the Utopian ambition of early Modernism and the crisis of painting in post-World War II art, with curating exhibitions by contemporary artists such as Christian Marclay and Stan Douglas. He is currently curating the eighth commission in the Unilever Series for the Turbine Hall as well as a major exhibition of late works by Mark Rothko scheduled for 2008.

achim.borchardt-hume@tate.org.uk

## Following the Right Hand of Humphrey Bogart and Ingrid Bergman in Casablanca

Pierre Bismuth, 2007

Blue and red marker on  
transparency film, 215x279 mm

Pierre Bismuth hatte Einzelausstellungen im Witte de With, Rotterdam (1997), in der Kunsthalle Wien (1997), im Centre d'art contemporain de Brétigny (2001), in der Kunsthalle Basel (2001), im Kunstmuseum Thun (2005) und in der Villa Arson, Nizza (2006). Zu seinen Gruppenausstellungen zählen unter anderem die Venedig Biennale (2001) und Manifesta 4, Frankfurt (2002). 2005 erhielt er einen Oscar für das Buch zu *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (*Vergiss mein nicht*), das er zusammen mit dem französischen Regisseur Michel Gondry und dem Drehbuchautor Charlie Kaufman schrieb. Bismuth lebt in Brüssel und New York. Pierre Bismuth has had solo exhibitions at Witte de With, Rotterdam (1997), Kunsthalle, Vienna (1997), the Centre d'art contemporain de Brétigny (2001) the Kunsthalle Basel (2001), Kunstmuseum Thun (2005) and Villa Arson, Nice (2006). His group exhibitions include the Venice Biennale (2001) and Manifesta 4, Frankfurt (2002). In 2005 he was awarded an Oscar for the screenplay of *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* which he co-wrote with French director Michel Gondry and screenwriter Charlie Kaufman. Bismuth lives in Brussels and New York.



Kinomuseum: Fallout

Samstag 5.5.07, 20:00 Uhr, Gloria

Zusammengestellt und präsentiert von Mary Kelly

Curated and presented by Mary Kelly

Die Filme, die ich für dieses Programm ausgewählt habe, beschreiben drei historisch bedeutsame Momente - die sexuelle Revolution Mitte der 1970er Jahre, die AIDS-Epidemie zu Beginn der 1980er und den aktuellen Krieg im Irak - als charakteristische Bilder für Katastrophen. Jede dieser experimentellen Arbeiten untersucht die sozialen und psychischen Konsequenzen traumatischer Ereignisse aus der Perspektive des Alltags. Mit diesem Ansatz verweigern sich alle einer Verwicklung in das Spektakel des Katastrophenfilmgenres, obgleich jede von ihnen ihre eigenen performativen Mittel einsetzt, um dies zu erreichen. Zwei sind unverhohlenen autobiografisch (*Disaster* und *Fast Trip, Long Drop*), die andere wählt eine dramaturgische Darstellung des Selbst (*not a matter of if, but when*). Alle FilmemacherInnen verbinden fiktionale und dokumentarische Elemente zu einer narrativen Form, bevorzugen aber unterschiedliche Formen der Betrachtung und institutionellen Verortung. Millners ursprünglich auf Super 8 gedrehte Doppelprojektion beschwört die Dringlichkeit und Unmittelbarkeit des alternativen Kinos dieser Zeit herauf. Bordowitz widerlegt die Trennung von Film und Video, und regt somit dazu an, die Beziehung des Mediums zu einem weiter gefassten Begriff des öffentlichen Raums neu zu überdenken, während Thorne und Meltzer eine enge Konfrontation mit dem projizierten Bild in einem Ausstellungsraum bevorzugen, eine Praxis, die in den letzten Jahren an Bedeutung gewonnen hat. Ich wollte die Arbeiten hier zusammen zeigen, denn sie bieten

In the films I have selected for this programme, three historically critical moments - the sexual revolution of the mid 1970s, the AIDS epidemic, beginning in the 1980s, and the current war in Iraq - are framed as distinct images of catastrophe. All three of these experimental works explore the social and psychic consequences of traumatic events from the vantage point of the everyday, an approach that resists implication in the spectacle of the disaster movie genre. Although, each has its own performative means of accomplishing this. Two are overtly autobiographical (*Disaster* and *Fast Trip, Long Drop*) and the other adopts a more theatrical presentation of self, (*not a matter of if, but when*). All of the filmmakers combine fictional and documentary elements in narrative form, but they privilege specific modes of spectatorship and institutional placing. Millner's two screen projection was originally in Super 8, invoking the urgency and immediacy of alternative cinema at that time. Later, Bordowitz refuted the separation of film and video, prompting a reconsideration of the work's relation to a broader concept of the public sphere, while Thorne and Meltzer prefer an intimate confrontation with the projected image in an exhibition space, a practice that has become prominent in recent years. I wanted to show them together here because I believe they provide a unique, perhaps emblematic, view of the continuing fallout from past encounters, or "near misses", that have shaped collective recollection of survival and resistance in the present.

(Mary Kelly)

meiner Meinung nach eine einzigartige, vielleicht sogar beispielhafte Sichtweise auf den fortwährenden Fallout von vergangenen Begegnungen oder "Beinahezusammenstößen", die die kollektive Erinnerung des Überlebens und des Widerstands in der Gegenwart geprägt haben.

(Mary Kelly)

### Mary Kelly

Studium an der St. Martin's School of Art in London. Derzeit Kunstprofessorin am UCLA. Jüngste Ausstellungen: "2004 Biennial", Whitney Museum of American Art, New York; "WACK! Art and the Feminist Revolution", Museum of Contemporary Art, Los Angeles; sie wird in diesem Jahr an der Documenta XII, Kassel, teilnehmen. Autorin von *Post-Partum Document* für die Generali Foundation (Wien 1999) und *Imaging Desire* (Boston, 1996). Eine Studie ihrer Arbeiten erschien unter dem Titel *Mary Kelly* (London 1997).

Studied at St. Martin's School of Art in London. Currently, Professor of Art, UCLA. Recent exhibitions of her work include the "2004 Biennial," Whitney Museum of American Art, New York; "WACK! Art and the Feminist Revolution," Museum of Contemporary Art, Los Angeles; and, forthcoming, Documenta XII, Kassel. She is the author of *Post-Partum Document*, Generali Foundation (Vienna 1998), and *Imaging Desire* (Boston 1996). A survey of her work, *Mary Kelly*, was published in 1997.

## Disaster

USA 1976

30', Super-8-Doppelprojektion  
auf DVD

Regie Sherry Millner, Ernie Larsen

*Disaster*, der nur selten gezeigt wurde, war womöglich der erste situationistische Film der USA. Er erzeugt einen radikalen Gegensatz zwischen dem direkten politischen Engagement der KünstlerInnen (vom Situationismus zum Anarchismus) und Hollywoods gleichzeitigen Katastrophenfilmproduktionen, und führt so die Wirklichkeit als die wahre Arena der Katastrophe vor. Direkte Repräsentation bleibt ein Grundprinzip radikaler Demokratie. (Ernie Larsen, Ian White) Rarely shown, *Disaster* was perhaps the first American situationist film. It draws into radical juxtaposition the artists' direct political engagement (from situationism to anarchism) and Hollywood disaster movies to propose everyday life as the real arena of catastrophe. Direct representation remains a grounding principle of radical democracy. (Ernie Larsen, Ian White)



## Fast Trip, Long Drop

USA 1993

54', Beta SP/PAL

Regie Gregg Bordowitz

Im Frühjahr 1988 wurde der Videomacher/-aktivist Gregg Bordowitz HIV-positiv getestet. Daraufhin entsagte er Alkohol und Drogen und eröffnete seinen Eltern, er sei schwul. Der autobiografische Dokumentarfilm begann als Untersuchung. Während Bordowitz das Drehbuch schrieb, brachten ihn diese und andere Ereignisse dazu, sein Verständnis von Identität und die Beziehung zwischen Krankheit und Geschichte zu hinterfragen. (vgl. [www.vdb.org](http://www.vdb.org)) In spring 1988, video-maker/activist Bordowitz tested HIV-antibody positive. He quit drinking and taking drugs and came out to his parents. This autobiographical documentary began as an inquiry. During its writing these and other events challenged Bordowitz' sense of identity and the relationship between illness and history. ([www.vdb.org](http://www.vdb.org))



**not a matter of if but when: brief records of a time in which expectations were repeatedly raised and lowered and people grew exhausted from never knowing if the moment was at hand or was still to come**

USA/Syrien 2006

32', DVD

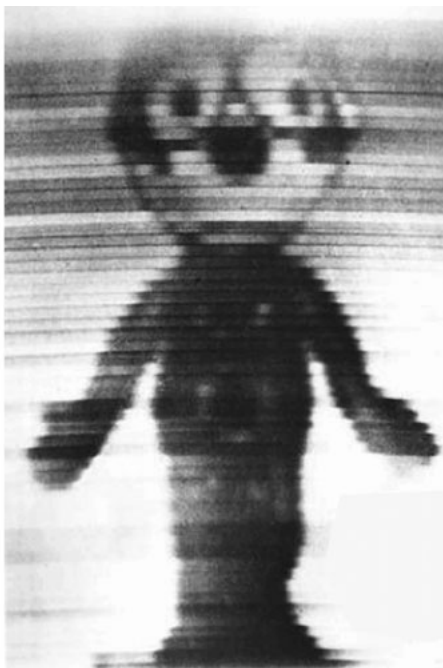
Regie The Speculative Archive (Julia Meltzer, David Thorne)

*die Frage ist nicht, ob, sondern wann: kurze Aufnahmen, in denen Erwartungen wiederholt herauf- und wieder heruntergeschraubt wurden, und die Erschöpfung der Leute wuchs, weil sie nicht wussten, ob der Moment schon da war oder noch kommen würde* entstand in Damaskus, Syrien. Über mehrere Monate hinweg arbeiteten wir mit dem Schauspieler, Tänzer und Filmmacher Rami Farah zusammen und nahmen kurze improvisierte Sequenzen auf, in denen er auf kurze Statements oder Texte reagierte, die wir geschrieben hatten. Durch eine Kombination von direkter Ansprache und fantastischer Erzählung sprechen Ramis Improvisationen jene an, die in einem Zustand der Ungewissheit, des Chaos und der Stasis leben. (Julia Meltzer, David Thorne) *not a matter of if but when* was developed in Damascus, Syria. Over several months, we worked with performer, dancer, and filmmaker Rami Farah to create improvised monologues in response to prompts or to texts we had written. Through direct address and fantastical narrative, Rami's improvisations speak to those living in a condition of uncertainty, chaos and stasis. (Julia Meltzer, David Thorne)



Zusammengestellt und präsentiert von Mark Leckey

Curated and presented by Mark Leckey



Eine Live-Präsentation\* einer eigens zusammengestellten Sammlung zu Kino, Skulptur und Dingen, die auf der Leinwand "lebendig werden".

A live presentation\* of a specially devised collection on cinema, sculpture and things that "come to life" on screen.

"Die Funktion von 'Anschein' besteht darin, Formen in rein qualitativen, unwirklichen Fällen neue Gestalt zu verleihen, sie von ihrer normalen Verkörperung in realen Gegenständen zu befreien, so dass sie um ihrer selbst willen erkannt werden können."

(Susanne Langer, *Feeling and Form*, 1973)

"The function of 'semblance' is to give forms a new embodiment in purely qualitative, unreal instances, setting them free from their normal embodiment in real things so that they may be recognised in their own right."

(Susanne Langer, *Feeling and Form*, 1973)

\*In Surround Sound

\*In surround sound

#### Mark Leckey

Lebt als Künstler in London. In seinen Werken - Filmen, Videos und Performances - eignet er sich häufig gefundene Bilder, Texte oder Musik an. Er wird vertreten von Gavin Brown's Enterprise, New York, Cabinet Gallery, London und der Galerie Daniel Buchholz, Köln. Seine Arbeiten waren in zahlreichen internationalen Gruppenausstellungen zu sehen, u. a. "Faces in the Crowd", Whitechapel, London und Castello di Rivoli, Turin sowie auf der Manifesta 5, San Sebastian, und sind u. a. in der Sammlung der Tate Modern, London vertreten. Seit 2005 lehrt er als Professor für Film an der Städelschule, Frankfurt/M.

rockdrill@hotmail.com

Mark Leckey is an artist based in London. His work often appropriates found images, texts or music and takes the form of film, video and performance. He is represented by Gavin Brown's Enterprise, New York, Cabinet Gallery, London and Galerie Daniel Buchholz, Cologne and his work has been included in numerous international group shows including "Faces in the Crowd", Whitechapel, London and Castello di Rivoli, Torino, Manifesta 5, San Sebastian and collections including Tate Modern, London. Since 2005 he is professor of film at Städelschule in Frankfurt/M.

rockdrill@hotmail.com

## Sex Work: The Museum As Brothel; Art House As Porn House

Zusammengestellt und präsentiert von AA Bronson

Curated and presented by AA Bronson

Dieses Programm ist Jack Smith gewidmet

This programme is dedicated to the memory of Jack Smith

2003 schlug ich vor, eine Ausstellung mit dem Titel "Documenta Sex" zu realisieren, die sich ausschließlich dem Thema Sex und seinen Myriaden von Ausprägungen und Interpretationen widmen sollte: von der psychosexuellen Akrobatik der AnhängerInnen Jungs und Freuds und der Beuysschen Ökonomie des kommerziellen und nicht-kommerziellen Sex über Kindesmissbrauch

In 2003, I made a proposal for an exhibition entitled "Documenta Sex", devoted entirely to the subject of sex in its myriad of manifestations and interpretations: from the psycho-sexual acrobatics of the Jungian and Freudian, to the Beuyssian economy of commercial and uncommercial sex, to child abuse, to sexual memoirs, to plain old pornography. "Documenta Sex" was to use all aspects of the sexual in-

und sexuelle Memoiren bis hin zur schlichten alten Pornografie. "Documenta Sex" sollte alle Aspekte der sexuellen Infrastruktur des urbanen Umfelds mit einbeziehen: nicht nur Galerien, sondern auch Pornokinos, Sexshops, Bordelle, die gewohnten Routen der StricherInnen sowie Cruising-Orte, öffentliche Toiletten, Saunas, Massagesalons und öffentliche Parkanlagen – wo auch immer man KünstlerInnen antrifft. Es ist nämlich kein Zufall, dass KünstlerInnen und Prostituierte oft die gleichen Viertel bewohnen, und ich kann viele KünstlerInnen nennen, die sich in mageren Jahren aus finanziellen Gründen sexuell wie auch kulturell selbst prostituiert haben.

Prostitution war natürlich immer ein Bestandteil der Kunstwelt, und die Beziehung von KünstlerInnen zu SammlerInnen zum Museum (und der Museumsleitung!) sollte hier nicht außer Acht gelassen werden.

Was mich an dieser Gleichung besonders interessiert, ist die Identität des Künstlers bzw. der Künstlerin:

**Kunstindustrie als Sexindustrie: KünstlerInnen als Prostituierte/das Museum als Bordell**

**Sexueller Missbrauch: KünstlerInnen als missbrauchte Kinder**

**Freie Sexualität: KünstlerInnen als Freigeister**

**Die Legitimation des pornografischen Bildes: KünstlerInnen als Mehrwert**

**Sampling-Sex: KünstlerInnen als DJs**

**Androgynität, Genderbending und Crossdressing: KünstlerInnen als Hermaphroditen**

**Die Sexualisierung von Gefahr: KünstlerInnen als Barebacker**

**Ersetzen des Schwanzes durch die Möse: KünstlerInnen als radikale FeministInnen**

Das Museum, ehemals Hüterin kultureller Bilder, wurde im Laufe der letzten 40 Jahre in einen Vertrieb kultureller Bilder verwandelt. Mit der Ankunft des "Blockbusters" haben sich die Museen in die Welt der Massenkultur eingereiht und seit neuestem auch die Sprache und Methoden der Unterhaltungsindustrie übernommen.

Nichtsdestotrotz ist es die Sexindustrie, die immer wieder neue gesellschaftliche Ausdrucksformen eröffnet: das Internet wurde beispielsweise zuerst von Sexseiten erschlossen und wird auch weiterhin von ihnen beherrscht. Die Kunstindustrie folgt ihr nach und legitimiert das, was die Sexindustrie bereits erreicht hat: neue Kunstformen sind ohne Ausnahme wesentlich verbunden mit der Welt des Sex.

Doch das Museum hinkt weit hinterher.

Dieses Programm und dieser Katalog reflektieren diese Ideen und sollten idealerweise selbst als Pornografie funktionieren. Mir wäre es lieber, den Erfolg beispielsweise dieser Einführung sowie des Programms selbst an der Anzahl der unfreiwilligen Ständer und feuchten Mösen, dem Volumen von Wichse und dem Anteil zermarterter Hirne bei euch, dem Publikum, zu messen. In dieser Hinsicht hat dieser Text womöglich versagt!

Es folgt eine Auswahl von Künstlerfilmen und -videos, welche die visuelle Sprache der Pornografie unterminieren und über die das Museum seinen langen Schatten geworfen hat.

Da Vorfremde ein wesentliches Element der Pornografie ist, haben wir ein paar Überraschungen für den Abend selbst aufgehoben.

Sex Work sollte vor allem eines sein: sexy.

(AA Bronson)

#### AA Bronson

AA Bronson lebt und arbeitet in New York als Künstler und Heiler. Von 1969 bis 1994 gehörte er der Künstlergruppe General Idea an. Zusammen hatten sie weltweit über 100 Einzelausstellungen und nahmen an mehr als 150 Gruppenausstellungen teil, darunter die Biennalen von Paris, Venedig, Sydney und Sao Paolo sowie die Documenta, Kassel. Seit dem Tod seiner Partner im Jahre 1994 hatte AA Einzelausstellungen in der Secession, Wien, MCA Chicago, MIT Vera List Center for Contemporary Art und Power Plant, Toronto. Derzeit leitet er den Künstlerbuchladen Printed Matter Inc. und ist Gastprofessor an der Yale School of Art.

[www.aabronson.com](http://www.aabronson.com)

[aa@aabronson.com](mailto:aa@aabronson.com)

frastructure of the urban environment: not only galleries, but also the x-rated cinemas, sex shops, bordellos, and the habitual routes of street walkers, as well as cruising places, public toilets, saunas, massage parlors, and the public parks themselves – wherever artists are found. For it is no accident that artists and prostitutes tend to occupy the same neighbourhoods, and I can name many artists who support(ed) themselves through lean years through sexual, as well as cultural, prostitution.

Prostitution, of course, has always been at the heart of the art world, and the relationship of the artist to the collector to the museum (and to the museum director!), should not be overlooked here.

The identity of the artist in this equation particularly interests me:

Art industry as sex industry: the artist as prostitute/the museum as brothel

Sexual abuse: the artist as abused child

Free sex: the artist as free spirit

The legitimization of the pornographic image: the artist as added value

Sampling sex: the artist as sexual dj.

Androgyny, gender-bending, and cross-dressing: the artist as hermaphrodite

The sexualization of danger: the artist as barebacker

Replacing the dick with the cunt: the artist as radical feminist

The museum, once the keeper of cultural images, has been transformed over the last 40 years into a distributor of cultural images. With the advent of the "blockbuster", museums joined the world of mass culture, and, more recently, have increasingly co-opted the language and methods of the entertainment industry.

Nevertheless, it is the sex industry that always opens new forms of social expression: the Internet, for example, was pioneered by sex sites, and continues to be dominated by them. The art industry follows behind, and legitimizes that which the sex industry has already accomplished: forms of new art invariably bear an intrinsic relation to the world of sex.

The museum, however, lags far behind.

This programme and this catalogue reflect these ideas, and ideally should act as pornography themselves. I would prefer to judge the success of this introduction, for example, as well as the programme itself, by the number of involuntary hard-ons and wet cunts, the volume of precum, and the proportion of scrambled brains produced in you, the audience. In this regard, I suppose this text may have been a failure!

The following is a selection of artists' films and videos in which the visual language of pornography has been subverted, and over which the museum has cast its very long shadow.

Anticipation is intrinsic to pornography, and so we have saved some surprises for the event itself.

Sex Work should be, above all else, sexy.

(AA Bronson)

AA Bronson lives and works in New York City as an artist and healer. From 1969 through 1994 he lived and worked as one of the three artists of the group General Idea. Together they had over 100 solo exhibitions worldwide, and more than 150 group shows, including the Paris, Venice, Sydney and Sao Paolo Biennales, and Documenta. Since his partners' deaths in 1994, AA has had solo exhibitions at the Vienna Secession, the MCA Chicago, the MIT Vera List Center for Contemporary Art, and the Power Plant, Toronto. He is currently the Director of Printed Matter Inc., the artists' bookstore, and a Visiting Senior Critic at the Yale School of Art.

[www.aabronson.com](http://www.aabronson.com)

[aa@aabronson.com](mailto:aa@aabronson.com)



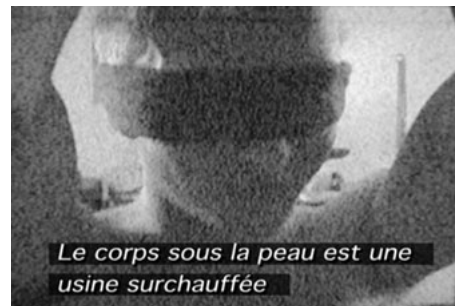
## “Le corps sous la peau est une usine surchauffée” “The Body under the Skin Is a Superheated Factory”

Deutschland 2005  
31'30", DVD

Regie Henrik Olesen

Die Bildsprache des pornografischen Films und Videos zeigt sich hier in der verminderten Bildqualität. Lass es dir unter die Haut gehen. The visual language of pornographic film and video is apparent here in the degraded quality of the image. Let it get under your skin.

[Diese Arbeit wird vor und nach der Vorstellung vor dem Kinosaal gezeigt]  
[This work will be shown outside the auditorium before and after the programme]



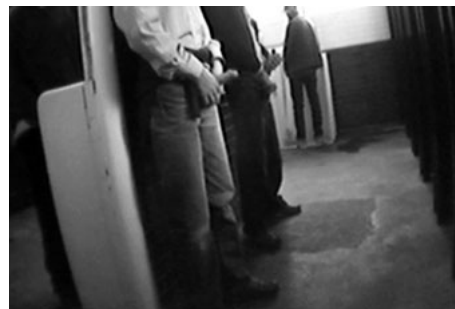
Mit freundlicher Genehmigung von courtesy of Galerie Daniel Buchholz, Köln

## Public Inconvenience

Kolumbien/Großbritannien 2004  
4'30", DVD

Regie Fernando Arias

*Public Inconvenience* wurde mit Hilfe einer kleinen, am Körper des Künstlers versteckten Überwachungskamera in einer öffentlichen Toilette in London gedreht. *Public Inconvenience* was shot in a public toilet in London using a small surveillance camera hidden on the artist's body.



## Mansfield 1962

USA 2006  
9', DVD

Regie William E. Jones

Im Sommer 1962 filmte die Polizei von Mansfield, Ohio, Männer beim Sex in einer öffentlichen Toilette und machte mehr als 30 Verhaftungen. Später produzierte die Polizei einen Lehrfilm für den internen Gebrauch, der zeigte, wie man eine verdeckte Operation durchführt, um Personen mit "abweichendem Sexualverhalten" dingfest zu machen. Jones schuf aus diesem Material eine bestechende, stumme Verdichtung des Originals. In summer 1962 the Mansfield, Ohio Police Department clandestinely photographed men having sex in a public restroom, convicting over 30. Later, the police produced an instructional film for internal use, showing how to set up a sting operation to arrest "sex deviants." Jones reedits this footage into a haunting, silent condensation of the original.



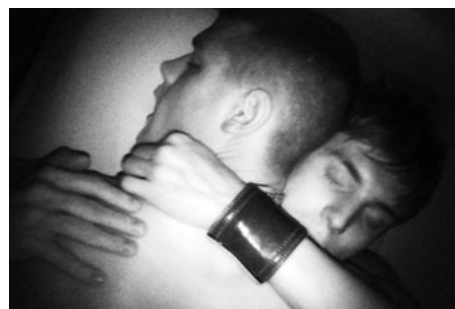
Mit freundlicher Genehmigung von William E. Jones and David Kordansky Gallery

## SUPERM HIGHWAY (“On a Highway I Drive Very Fast”)

USA 2006  
8', DVD

Regie SUPERM (Brian Kenny, Slava Mogutin)

Im Infrarot-“Nachtsicht“-Modus fotografierte Dias zeigen zwei junge Männer beim Sex. Wir hören Auszüge aus einem Interview mit Tom Dura, alias Masterboy Tom, einem 21-jährigen Schweizer Künstler, der seine Erfahrungen als professioneller SM-Meister beschreibt. 2. Preis im Kurzfilmwettbewerb des Berlin Porn Film Festivals im Oktober 2006. Shot on infra-red “night vision” mode, this slide show captures two young guys having sex. We hear an extract from an interview with Tom Dura, a.k.a. Masterboy Tom, a 21 year-old Swiss artist describing his experiences as a professional SM Master. 2nd Prize, Short Film Competition, Berlin Porn Film Festival, October 2006.



## 4'26''

USA 2007  
5', DVD

Regie Terence KOH

**Der Künstler, dessen Gesicht eine lange schwarze Perücke verdeckt, tanzt, bis auf ein Paar sehr lange, schwarze hochhackige Lacklederstiefel unbekleidet, zu Musik auf einem iPod, die nur er hören kann. Der Titel bezieht sich auf John Cages berühmtes gleichnamiges Stück, das aus 4 Minuten und 26 Sekunden Stille besteht.** The artist, face hidden by a long black wig, and naked except for a pair of very high black-patent high-heeled boots, dances to music on an iPod that only he can hear. The title refers to John Cage's infamous composition of the same name, consisting of 4 minutes 26 seconds of silence.



## Inside the Pavilion of Virginia Puff-Paint

Kanada 2004  
8'30'', DVD

Regie Jeremy Laing, Will Munro

**„Guck durch das Gloryhole in den Pavillon von Virginia Puff-Paint ... Sieh zu, wie die unersättlich vielseitige Vision handgestickter Poly-Sexualität in diesem üppig ausgeschmückten und lange erwarteten Dreifachkreuzstich-Debüt wie aus Spitze gefertigte Löcher kitzelt. Von einem strassbesetzten Stöckelschuh bearbeitet, perlenbesetzte Eingeweide aus gepolsterten Bauchhöhlen tropfend, bricht Virginia, nachdem sie alle Möglichkeiten der Penetration erschöpft hat, in einem Paillettenregen zusammen.“** “Peer through the glory hole into The Pavilion of Virginia Puff-Paint ... Watch as this insatiably versatile vision of hand-stitched poly-sexuality tickles multiple lacy orifices ... Freshly plowed by a rhinestoned stiletto and dripping pearled entrails ... Virginia, having exhausted the possibilities for penetration, collapses in a shower of sequins.”



## amailstripper4u: 4mike, 4gerald, 4dwight

USA 2006  
6'30'', DV

Regie Joseph Maida

**„Im April 2003 antwortete ich auf folgende Online-Werbung: 'Ich hoffe, es bereitet euch Vergnügen, meine Fotos anzusehen. Ich liebe es, sie mit anderen zu teilen. Ich schicke euch außerdem 1000+ meiner Bilder oder mache Videos nach euren Wünschen ...' Seitdem bin ich in E-Mail-Kontakt mit Josh ... Nach fast zwei Jahren schickte Josh mir ohne Erklärung seine Master-Bänder ...“** “In April 2003, I responded to the following online ad ...: 'I hope you will enjoy looking at my pictures. I love to share. I am also sending you all 1000+ of my pics or to do custom videos for you ...' ... I have maintained an e-mail correspondence with Josh ... Almost 2 years into our correspondence, Josh inexplicably sent me his master tapes. ...”



## Dead Tech

USA 2005  
3'30'', DV

Regie Marriage (James Tsang, Math Bass)

**Dieses merkwürdige kleine Transgender-Video stellt uns die Frage: Was ist Sex jetzt?** This strange little trans-gendered video asks us the question: What is sex now?



## One Night at André's

Kanada 2007  
1'30", DVCAM

Regie Steve Reinke

**Steve Reinke, Meister des Einminutenvideos, eilte mir zu Hilfe, als ich mich darüber beklagte, dass es in Künstlervideos an explizitem Sex mangle: Er machte diesen Kurzfilm eigens für uns.** Steve Reinke, master of the one-minute video, came to my rescue when I complained of the lack of explicit sex in artists' video: he made this short piece especially for us.



## A Bit of Matter and a Little Bit More

USA 1976  
23', DVD

Regie Lawrence Weiner

**Diese Untersuchung verzichtet auf eine erregende Einführung. In Hardcore-Manier zeigt die erste Einstellung die Schamgegenden eines männlichen und eines weiblichen Körpers beim Geschlechtsakt. Am Ende sagt ein Mann: "Ein paar Fragen und fünf Antworten im Verhältnis zu bewegten Bildern, fünf Fragen und ein paar Antworten im Verhältnis zu bewegten Bildern" – ein Verweis auf ein Buch des Künstlers mit dem Titel *100 Rocks on a Wall*.** The investigation here has no titillating introduction. Hardcore, the opening shot shows a man's crotch and female body engaged in coitus. At the end a man says, "Some questions and five answers relative to moved pictures, five questions and some answers relative to moved pictures" - referring to the artist's book, *100 Rocks on a Wall*.



Mit freundlicher Genehmigung von courtesy of Electronic Arts Intermix, New York

## Quicky

Kolumbien/Großbritannien 2004  
1'30", DVD

Regie Fernando Arias

**Genau das, was der Titel verspricht, und ein angemessenes Ende für unser Programm.** Exactly what the name suggests, and a suitable ending to our programme.



Zusammengestellt und präsentiert von Emily Pethick

Curated and presented by Emily Pethick

**“Ich bin sowohl der Beobachter, als auch das Objekt, das ich beobachte. Welches von beiden ist das reale ‘Ich’?”**

**“I am both the observer and the object that I observe. Which of the two is the real ‘I’?”**

In der Hall of Mirrors, dem Spiegelkabinett, werden KünstlerInnen, Publikum und Institution auf sich selbst zurückgeworfen; die Folge ist eine Schärfung des Bewusstseins, eine Vermischung von Subjekt und Objekt, Reflexion und Selbstreflexion, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Der Spiegel, meistens mit Narzissmus gleichgesetzt, wird in diesem Programm zu einem kritischen Werkzeug der Betrachtung des Selbst und seiner Beziehungen zu den vielfältigen Oberflächen und Bildern, in denen wir gefangen sind.

In the Hall of Mirrors artist, audience and institution are reflected in on themselves, creating a heightened sense of consciousness, a mixing of subject and object, reflection and self-reflection, visibility and invisibility. While the mirror is most often identified with narcissism, in this programme the mirror becomes a critical tool with which to view the self and its relation to the multiple surfaces and images that one is caught within.

Analogen zwischen Kinoleinwand und Spiegel sind in der Filmtheorie nur zu bekannt. Der Filmtheoretiker Christian Metz behauptete, in der Identifikation mit dem Kamerablick re-inszeniere das Kinopublikum das, was der Psychoanalytiker Jacques Lacan als “Spiegelstadium” beschrieben hat – die erste Identifikation des Kleinkinds mit dem Spiegel als erstes Erkennen des Selbst als “Anderer”, zum ersten Mal betrachtet es sich objektiv in seiner Umgebung, als Teil der Gesellschaft. Ähnlich sahen das die Theoretikerinnen Catherine Lutz und Jane Collins in Bezug auf die Fotografie. Sie führten an, der Spiegel und die Kamera seien Werkzeuge der Selbstreflexion und Überwachung. Jedes erzeuge ein Doppel des Selbst, eine zweite Figur, die genauer untersucht werden könne als das Original – ein Doppel, das auch vom Selbst entfremdet werden könne.<sup>2</sup>

Analogies between the cinema screen and the mirror are well known in cinematic theory. The film theorist Christian Metz argued that in the identification with the gaze of the camera, the cinema spectator re-enacts what psychoanalytic theorist Jacques Lacan described as the “mirror stage” – the infant’s first identification with the mirror being their first recognition of themselves as “other”, and the first time that it objectively sees itself within its surroundings, as part of society. Similarly, in relation to photography, theorists Catherine Lutz and Jane Collins observed that “mirror and camera are tools of self-reflection and surveillance. Each creates a double of the self, a second figure who can be examined more closely than the original – a double that can also be alienated from the self.”<sup>2</sup>

Auch im Film selbst war der Spiegel immer ein viel verwendetes Werkzeug. In Orson Welles’ *The Lady of Shanghai* findet im Spiegellabyrinth eines Lachkabinetts eine Schießerei statt; die gebrochenen Figuren und ihre vervielfältigten und verzerrten Abbilder sind gefangen im Labyrinth der unzähligen sie einschließenden Ebenen aus Schein und Täuschung. Auf ähnliche Art und Weise werden Spiegel in den Filmen Rainer Werner Fassbinders zu einem Instrument, das gestörte Beziehungen verdeutlicht, beispielsweise in *Effi Briest*, wo die ProtagonistInnen oft von einem Spiegel eingerahmt werden oder über ihn eine Unterhaltung führen. Dies führt zur Distanzierung und Isolation der ProtagonistInnen voneinander wie von der Gesellschaft, in der sie sich bewegen.

The mirror has also been a well-used narrative tool in cinema itself. In Orson Welles’ *The Lady of Shanghai*, a shoot-out takes place in the mirror maze of a fun house, the characters refracted in on themselves, their images multiplied and distorted, caught within the multiple planes of fabrication and deception that are closing in on them. Similarly, in the films of Rainer Werner Fassbinder, mirrors become a tool to express dysfunctional relations, such as in the film *Effi Briest*, where the protagonists are often framed by, or conduct dialogue through, the mirror, thus distancing and isolating them from one another and from the society they are held within.

In seiner wegweisenden Performance *Audience/Performer/Mirror* (1975) machte der Künstler Dan Graham mit einem riesigen Spiegel im Rücken eine Reihe von Bewegungen vor einem Publikum. Indem er seine eigenen Handlungen sowie die Reaktionen des Publikums laut beschreibt, konfrontiert er sich und die anderen mit seiner bzw. ihrer Rolle und schärft damit die Selbstwahrnehmung. Im Spiegel befinden er und das Publikum sich auf derselben Ebene, die Rollen von Subjekt und Objekt vermischen sich und geraten durcheinander. Diese formale Desorientiertheit findet sich auch in Joan Jonas’ früher Performance *Left Side Right Side* wieder, in der sie sich mit Hilfe eines Spiegels, der ihr Bild verzerrt, vor einer Kamera bewegt. Wie Graham beschreibt auch Jonas detailliert ihre Bewegungen, vertut sich aber andauernd mit dem, was sie sieht. Einmal zeigt sie auf ihr linkes Auge und sagt “das ist mein linkes (oder rechtes) Auge” und schafft so ein ständiges Hin und Her zwischen Realität und Reflexion, Betrachterin und Betrachtetem.

In his seminal performance *Audience/Performer/Mirror* (1975) artist Dan Graham performed a set of movements in front of an audience before a large mirror. Describing his actions out loud as he performs them, and the audience’s responses to them, Graham confronts their respective roles, creating a heightened state of self-consciousness. In the mirror he and the audience come to occupy one plane, their respective roles as subject and object becoming merged and confused. This formal disorientation is also found in Joan Jonas’ early performance video *Left Side Right Side* in which she performs to the camera with the aid of a mirror that distorts her image. Like Graham, Jonas plainly describes her movements, but consistently mixes up what she is seeing, at one point indicating her left eye and announcing “this is my left (or right) eye,” creating a slippage between real and reflection, viewer and viewed.

Graham führte dies weiter und analysierte Subjekt-/Objekt-Beziehungen im öffentlichen Raum, erzeugt durch den hohen Reflexionsgrad moderner funktionalistischer Architektur. Hier kam er zu dem Schluss, dass das Subjekt kontinuierlich auf sich selbst zurückgeworfen wird, wobei das Fenster wie der Spiegel eine Leinwand bildet, die wiederum das Öffentliche und das Private, das Subjekt und das Objekt verbindet und trennt, damit Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, ein gebrochenes bzw. doppeltes Selbst schafft und gesellschaftliche Unterschiede verstärkt. Er hebt vor allem die Architektur von Großunternehmen als Beispiel für den bewussten Einsatz dieser Doppel-funktion hervor, die deren Geschäfte und Machenschaften zugleich offenbart und verschleiert:

Graham went further to analyze how the subject/object relations are encountered in public space through the high reflectivity of modernist functionalist architecture. Here he finds the subject is consistently reflected back on itself, the window, like the mirror, forming a screen that yet again unifies and separates public and private, subject and object, creating both visibility and invisibility and a fractured, or doubled self, and enforcing social divisions. In particular he highlights corporate architecture as employing this double function of both revealing and concealing its business:

**“Die buchstäbliche Transparenz des Glases objektiviert Realität nicht nur auf trügerische Art und Weise, sie ist eine paradoxe Camouflage; eine Weile**

mag die tatsächliche Funktion des Unternehmens darin bestehen, seine an sich autonome Macht und Kontrolle zu festigen, indem es Informationen *gezielt freisetzt*, erzeugt seine architektonische Fassade doch die Illusion von absoluter Offenheit. Die Transparenz ist jedoch lediglich optischer Effekt; Glas trennt das Gesehene vom Gesprochenen, schottet Außenstehende vom Inhalt der Entscheidungsprozesse ab sowie vom Unsichtbaren, aber Realen, von den Wechselbeziehungen, die die Tätigkeiten des Unternehmens mit der Gesellschaft verbinden.<sup>13</sup>

Das ungute Gefühl, das diese Art von Unternehmensarchitektur hervorruft, wird in Judith Hopfs und Katrin Peschs zeitgenössischer Geistergeschichte *The Uninvited* deutlich sichtbar. Der Film spielt sich vor dem Hintergrund spiegelnder Glasgebäude ab, bedient sich der optischen Effekte des Glaspavillons von Dan Graham in den Kunst Werken in Berlin – der sich den Stil der Unternehmensarchitektur zu eigen macht, den er kritisiert – sowie der vielfältigen spiegelnden Oberflächen in Berlins Neuer Mitte und dem Potsdamer Platz – der einer konstanten Überwachung unterliegt. Die ProtagonistInnen des Films, eine junge Familie, bewegen sich durch diese Räume. Dabei begegnen sie hier und da ihren eigenen gespenstischen Reflexionen, eingefangen in den Oberflächen der Gebäude, sowie einer Reihe von geisterhaften Figuren, die in die bestehende gesellschaftliche Ordnung eingreifen, indem sie den unheimlichen Charakter dieser Orte rekapitulieren und damit den bürgerlich-sozialen Konsens destabilisieren, dem die Familie gerecht zu werden versucht.

Ähnliche Entfremdungserscheinungen finden sich in Emily Wardills Film *Basking in what feels like "an ocean of grace", I soon realize that I'm not looking at it, but rather that I AM it, recognizing myself*, dessen zweite Hälfte durch einen Einwegspiegel gefilmt wurde. Dieser dient als Überwachungsinstrument für einen ganz normal wirkenden Raum, in dem verschiedene Organisationen Gespräche durchführen und überwachen. Mit der stummen, teilnahmslosen Beobachtung der TeilnehmerInnen projiziert Wardill die Sinnlosigkeit dieser Art von Unternehmenspraxis, bei der Menschen sich ohne wirkliche Inhalte in Geschäftsbeziehungen üben sollen. Da hier keine Identifikation stattfindet, spiegelt sich die Distanz zwischen Beobachterin und Beobachteten letztendlich auch in den ZuschauerInnen wider.

Um eine etwas vagere Vorstellung von Oberfläche geht es in dem Film der Bernadette Corporation *Hell Frozen Over*, in dem der Semiologe Sylvère Lotringer gefilmt wird, wie er auf einem zugefrorenen See steht und die Poesie Stéphane Mallarmés erörtert. Mit der Beschreibung der Leere des weißen Nichts auf der Buchseite des Dichters stellt er diesen als Illusionisten und Schöpfer spielerischer Kunstgriffe dar. Unterbrochen wird sein Vortrag von Bildern eines Mode-Shootings, in denen der entsprechend kühle Blick der Models eine leere Projektionsfläche bildet, ähnlich der des Einwegspiegels, die jeglicher Identifikation trotzt.

Die Bernadette Corporation selbst spielt durch ihre kollektive Arbeit unter dem Label eines fiktiven Unternehmens, das die Mitglieder als "das perfekte Alibi, um sich auf keine Identität festlegen zu müssen" beschreiben, mit einer vieldeutigen Vorstellung von Subjektivität. Diese Art von fließender Subjektivität untersucht Ina Wudtkes Video *Portrait of the Artist as a Worker (rmx)*, in dem die Künstlerin einen Text des Theoretikers Dieter Lesage präsentiert, der ihre Mehrfachrolle als Künstlerin, DJane und Zeitschriftenredakteurin ganz objektiv entwirrt und mit ihr die sozialen und wirtschaftlichen Bedingungen der Kunstwelt, in der sie gefangen ist. Wudtke präsentiert diese Form von gespaltener Subjektivität als eine "sanfte Form von Schizophrenie" – wie sie sagt, "du tust nur so, und du bist echt."

In *Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus* legt Fredric Jameson Schizophrenie als die Verkörperung eines post-kapitalistischen Subjekts dar und beschreibt die Erfahrung isolierter, abgekoppelter, diskontinuierlicher materieller Signifikate, denen es nicht gelingt, sich in eine zusammenhängende Sequenz einzubinden.<sup>4</sup> Dieses Gefühl der "sanften Schizophrenie", das Verschwimmen von Subjekt und Objekt, die Anwesenheit der Abwesenheit – wie es das Gespenstische verkörpert – und das gebrochene oder abgekoppelte Selbst werden zum Leitmotiv dieses Spiegelsaals, der die Facetten der derzeitigen gesellschaftlichen Bedingungen reflektiert und ablenkt und dabei den Blick des Betrachters stört und verzerrt.

(Emily Pethick)

"The glass's literal transparency not only falsely objectifies reality, but is a paradoxical camouflage; for a while the actual function of the corporation may be to concentrate its self-contained power and control by *secreting* information, its architectural façade gives the illusion of absolute openness. The transparency is visual only; glass separates the visual from the verbal, insulating outsiders from the content of the decision-making processes, and from the invisible, but real, interrelationships linking company operations to society."<sup>13</sup>

The sense of unease that is created by this kind of corporate architecture is clearly visible in Judith Hopf and Katrin Pesch's contemporary ghost story *The Uninvited*. The film unfolds against a setting of mirrored glass buildings, using the optical effects of Dan Graham's glass pavilion at Kunst Werke, Berlin – which appropriates the style of corporate architecture he critiques – and the multiple mirrored surfaces of Berlin's new centre, Potsdamer Platz – an area that is constantly under surveillance. The subjects of this film, a young family, move through these spaces, every now and again encountering their own ghostly reflections trapped in the surfaces of buildings, and a series of spectral characters that intervene into the existing social order, recapitulating the eerie qualities of these spaces, and destabilizing the sense of bourgeois social consensus that the family is trying to conform to.

Similar qualities of alienation are found in Emily Wardill's film, *Basking in what feels like "an ocean of grace", I soon realize that I'm not looking at it, but rather that I AM it, recognizing myself*, the second half of which was shot through a one-way mirror that surveys generic-looking space in which different organizations are constructing and monitoring conversations. Blankly observing the participants without sound, Wardill projects a sense of the futility of the corporate practice of a rehearsal of relations without substance. Here the distance between observer and observed, ultimately reflects back on the onlooker though the absence of identification.

A more ambiguous notion of surface is explored in Bernadette Corporation's film *Hell Frozen Over*, where semiologist Sylvère Lotringer is filmed standing on a frozen lake discussing the poetry of Stéphane Mallarmé. Describing the sense of nothingness in the white emptiness of the poet's page, he portrays the poet as an illusion-maker and a creator of playful artifice, his account interspersed with footage of a fashion shoot in which the similarly cool gaze of the models, as with the one-way mirror, create a blank screen that defies identification.

Bernadette Corporation themselves play with an ambiguous notion of subjectivity, collectively working under the guise of a fictional corporation, which they describe as "the perfect alibi for not having to fix an identity". This sense of fluid subjectivity is explored in Ina Wudtke's video *Portrait of the Artist as a Worker (rmx)*, in which the artist performs a text by the theorist Dieter Lesage that objectively unravels her various roles as an artist, DJ and magazine editor, and the social and economic conditions of the art world that she is caught within. Wudtke presents this form of split subjectivity as a "gentle form of schizophrenia" – as she describes, "you pretend and you are for real."

In *The Logic of Late Capitalism* Fredric Jameson describes schizophrenia as the embodiment of a post capitalist subject, describing the "experience of isolated, disconnected, discontinuous material signifiers which fail to link up into a coherent sequence."<sup>4</sup> This sense of "gentle schizophrenia," the blurring of subject and object, the presence of absence – as embodied in the spectral – and the fractured or disconnected self, become the leitmotifs of this hall of mirrors, which reflects and diffracts facets of contemporary social conditions, disturbing and distorting the eye of the beholder.

(Emily Pethick)

1 Vgl. "Samuel Beckett", in: *Encyclopedia Britannica*, [www.britannica.com/eb/article-679/Samuel-Beckett](http://www.britannica.com/eb/article-679/Samuel-Beckett)

2 Vgl. Catherine Lutz, Jane Collins, "The Photograph as an Intersection of Gazes: The Example of National Geographic", in: Lucien Taylor (Hg.), *Visualizing Theory*, New York: Routledge 1994, S. 376

3 Vgl. Dan Graham, "Essay on Video, Architecture and Television", in: *Video/Architecture/Television: Writings on Video and Video Works 1970-1978*, Halifax, NS: The Press of the Nova Scotia College of Art & Design 1979, S. 62-76

4 Vgl. Jameson, Fredric (1993), "Postmoderne - zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus", in: A. Huyssen/K. Scherpe (Hg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Hamburg: Rowohlt 1997

1 See "Samuel Beckett", in: *Encyclopedia Britannica*, [www.britannica.com/eb/article-679/Samuel-Beckett](http://www.britannica.com/eb/article-679/Samuel-Beckett)

2 Catherine Lutz, Jane Collins, "The Photograph as an Intersection of Gazes: The Example of National Geographic", in: Lucien Taylor (Ed.), *Visualizing Theory*, New York: Routledge 1994, p. 376

3 See Dan Graham, "Essay on Video, Architecture and Television", in: *Video/Architecture/Television: Writings on Video and Video Works 1970-1978*, Halifax, NS: The Press of the Nova Scotia College of Art & Design 1979, pp. 62-76

4 Jameson, Fredric, "Postmodernism and Consumer Society", in: Hal Foster (Ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Washington: Bay Press 1983, p. 119

### Emily Pethick

Emily Pethick ist Leiterin von Casco, Office for Art, Design and Theory in Utrecht. Davor war sie als Kuratorin für CUBITT, London, tätig (2003-2004), wo sie zusammen mit Kit Hammonds die jährlich stattfindende selbstinitiierte Messe/das Archiv für Künstlerpublikationen *Publish and be Damned* ins Leben gerufen hat. Ihre eigenen Publikationen sind erschienen in *Frieze*, *Untitled*, *Texte zur Kunst*, *DOT DOT DOT*, *Artforum.com* und diversen Katalogen; ihre jüngsten Essays befassten sich mit Stephen Willats (Milton Keynes Gallery) und Dave Hullfish Bailey (Secession). Sie lebt in Utrecht und London.  
emily@epethick.com

Emily Pethick is the director of Casco, Office for Art, Design and Theory, Utrecht. Prior to that she worked as the curator of CUBITT, London (2003-2004), where she established the ongoing annual self-publishing fair and archive *Publish and be Damned* (with Kit Hammonds). She has contributed to a number of magazines and journals, including *Frieze*, *Untitled*, *Texte zur Kunst*, *DOT DOT DOT*, and *Artforum.com*, and to catalogues, most recently with essays on Stephen Willats (Milton Keynes Gallery) and Dave Hullfish Bailey (Secession). She is based in Utrecht and London.  
emily@epethick.com

## Audience/Performer/Mirror

Niederlande 1977  
18', Beta SP/PAL

Regie Dan Graham

"Durch die Verwendung des Spiegels ist das Publikum in der Lage sich unmittelbar als Öffentlichkeit (als Einheit) wahrzunehmen ... Zuerst sieht eine Person im Publikum sich selbst 'objektiv' ('subjektiv'), so, wie sie sich selbst wahrnimmt, dann hört sie, wie sie in der Wahrnehmung des Künstlers 'objektiv' ('subjektiv') beschrieben wird." (Dan Graham) "Through the use of the mirror the audience is able to instantaneously perceive itself as a public mass (as a unity) ... First, a person in the audience sees himself 'objectively' ('subjectively') perceived by himself, next he hears himself described 'objectively' ('subjectively') in terms of the performer's perception." (Dan Graham)



## What Do You Look Like? A Crypto Demonic Mystery

Niederlande 2007  
7', DV

Regie Judith Hopf

Im De Appel, Amsterdam, re-inszenierte Judith Hopf *Audience/Performer/Mirror* (dieselbe Institution, die Grahams Performance von 1977 zeigte). Hopf erweitert die Arbeit zu einer Diskussion darüber, wie man sich selbst im Verhältnis zu anderen sieht, über den derzeitigen Druck als gesund angesehen zu werden und das unheimliche Gefühl, sein ganzes Leben lang denselben Körper zu bewohnen, ohne sich selbst jemals wirklich zu *sehen*. At De Appel, Amsterdam (the same institution that hosted Graham's 1977 performance), Judith Hopf re-enacted his *Audience/Performer/Mirror*. Hopf extends the work into a discussion of oneself in relation to others, the contemporary pressures to be seen as healthy, and the uncanniness of inhabiting a body without ever really *seeing* oneself.



## A Portrait of the Artist as a Worker (rmx.)

Deutschland 2006  
11', DVD

Regie Ina Wudtke

Ina Wudtke, Mitbegründerin der Zeitschrift *Neid* und Gründungsmitglied des DJ-Kollektivs *Femmes with Fatal Breaks*, präsentiert ein poetisches Essay des belgischen Philosophen und Autors Dieter Lesage über ihre Arbeit. In einer kritischen Selbstreflexion ihrer Rolle als Künstlerin, Zeitschriftenherausgeberin und DJane dekonstruiert sie mit Hilfe des Essays höhnisch die vielfältigen Rollen, die KünstlerInnen unbewusst oder bewusst annehmen. Co-founder of the *Neid* magazine and founding member of the DJ collective *Femmes with Fatal Breaks*, Ina Wudtke performs a poetic essay written by the Belgian philosopher and writer Dieter Lesage about her work. Performing a critical self-reflection on her role as an artist, magazine editor and DJ, the essay sardonically deconstructs the multiple roles that artists adopt, both consciously and unconsciously.



## Hell Frozen Over

USA 2000  
19'30", DVD

Regie Bernadette Corporation

Ein "Modofilm über die Poesie Stéphane Mallarmés und die Farbe Weiß." (Bernadette Corporation) Mit der Gegenüberstellung eines Mode-Shootings und Aufnahmen des Semiotologen Sylvère Lotringer, der auf einem zugefrorenen See aus dem Stegreif einen Vortrag über Mallarmé hält, nähert sich der Film der Idee von Oberflächen und Leere an: von Mallarmés leerer Seite bis zu den noch inhaltsleeren Fassaden der Modeindustrie. "A fashion film about the poetry of Stéphane Mallarmé and the colour white." (Bernadette Corporation) A fashion shoot is juxtaposed with semiologist Sylvère Lotringer in an impromptu lecture on Mallarmé from a frozen lake, the film explores surfaces and emptiness, from Mallarmé's empty page to the more vacuous façades of the fashion industry.



Courtesy Electronic Arts Intermix, New York

## Left Side Right Side

USA 1974  
7'30", Beta SP/PAL

Regie Joan Jonas

In diesem frühen Werk untersucht Jonas mit Hilfe eines Spiegels das Medium Video als Mittel der Reflexion und der Verschleierung. Durch eine Reihe von Inversionen spielt sie mit der räumlichen Doppeldeutigkeit nicht-reversierter Bilder (Video) und reversierter Bilder (Spiegel) und erkundet Vorstellungen von Selbst und Identität, Subjektivität und Objektivität. In this early work, Jonas performs with a mirror, exploring video as both a reflection and a masking device. Making a series of inversions, she plays with the spatial ambiguity of non-reversed images (video) and reversed images (mirrors), undertaking an examination of self and identity, subjectivity and objectivity.



## The Uninvited

Deutschland 2005  
15', DV

Regie Judith Hopf, Katrin Pesch

Wir folgen einer jungen Familie durch Berlins Neue Mitte. Die spiegelnden Oberflächen – an öffentlichen Skulpturen, in Fensterscheiben und dem Dan-Graham-Pavillon der Kunst Werke – werfen sie auf sich selbst zurück. Eine Reihe geisterhafter Figuren kreuzt dabei regelmäßig den Weg der Familie. We follow a young family through Berlin's "Neue Mitte" ("New Centre"). They are reflected back on themselves by mirrored surfaces; public sculptures, windows, and the Dan Graham pavilion at the art institution, Kunst Werke. A succession of ghostly figures regularly cross the family's path.



## Basking in what feels like "an ocean of grace", I soon realise that I'm not looking at it, but rather that I AM it, recognising myself

Großbritannien 2006  
7'30", 16 mm

Regie Emily Wardill

Zwei mit Spiegeln ausgestattete Orte: ein leerer Nachtclub mit verspiegelten Wänden, animiert mit flackernden Lichtern, und ein Raum, in dem verschiedene Organisationen Gespräche durchführen, gefilmt durch einen Einwegspiegel aus einem Nachbarraum. Der, wenn auf Notenblättern dargestellt, grafisch symmetrische Soundtrack kehrt sich nach der Hälfte des Films um und fällt als Spiegelbild auf sich selbst zurück. Two mirrored settings: an empty nightclub with a large mirrored wall, animated with flickering lights, and a room in which various organisations are holding conversations, filmed behind a one-way mirror. The film's graphically symmetrical soundtrack reverses half way through the film, it too reflecting back on itself.

