

# Johnen Galerie

LESEBUCH BADISCHER KUNSTVEREIN art moving politics. Zum  
Verhältnis von Kunst, Performativität und Politik

2001

Dorothea von Hantelmann: art moving politics in: Lesebuch Badischer Kunstverein 1999-2001

## art moving politics

### Zum Verhältnis von Kunst, Performativität und Politik

von Dorothea von Hantelmann

„At first I thought I could simply draw a line under the word *medium*, bury it like so much critical toxic waste, and walk from it into a world of lexical freedom.“<sup>1</sup> Mit diesen Worten beginnt Rosalind Krauss ihre kritische Stellungnahme zu einer Kunst unserer Zeit, die sie als „post-medial“, bezeichnet, was so viel bedeutet wie installativ, intermedial, interdisziplinär und durch die Cultural Studies der letzten 15-20 Jahre geprägt. Kurz: eine Kunst, die sich von der Idee eines spezifischen Mediums – wie Malerei, Skulptur oder auch Choreographie – verabschiedet hat und sich statt dessen generisch definiert: Als das, was in einer bestimmten Situation als Kunst produziert und wahrgenommen wird.

Aus dieser Perspektive erscheint die Frage nach dem Medium als die nach einer Essenz, einem Wesen der verschiedenen Kunstgattungen und somit als obsolet. Warum also sich heute mit der Frage des künstlerischen Mediums und seiner Spezifität beschäftigen? Krauss greift auf den Begriff zurück um damit ihrer kritischen Perspektive auf eine heute – in Kunst, Theorie und Wissenschaft gleichermaßen stark gemachte – Intermedialität bzw. Interdisziplinarität eine historische Matrix zu geben. Beide Konzepte bergen für Krauss die Gefahr des Dilettantismus, gerade weil die Konventionen und Traditionen des Mediums, in dem sich z.B. die bildende Kunst ausdrückt, nicht mehr reflektiert werden. Und das wiederum scheint ihr problematisch, sowohl künstlerisch als auch politisch, denn das mangelnde Bewußtsein darüber, das ein Medium nicht nur Inhalte trägt, sondern als Form auch den Inhalt mitpräfiguriert, mache, so Krauss, Kunst und Theorie affirmativ und vereinnehmbar, weil Inhalte als austauschbar, d.h. medienunabhängig, gedacht würden.

Krauss hat also den formalistisch geprägten Diskurs der künstlerischen Medienspezifität aber politisiert, respektive mit der Frage nach der Politizität der Kunst verbunden. Soweit d'accord, aber bleibt dabei nicht eine wesentliche Dimension ausgeblendet: Das Kunstwerk (das künstlerische Medium), das inszeniert, das stattfinden, wahrgenommen, kommuniziert werden muß, das einer Realisierung bedarf um überhaupt ein wie auch immer zu verstehendes (politisches) Potential entfalten zu können? Müßte entsprechend die Frage nach der Medienspezifität nicht eigentlich lauten: Was produziert ein jeweiliges künstlerisches Medium (sei es der Körper, ein gemaltes Bild oder eine Installation) *in einer bestimmten Situation*, in dem jeweiligen Kontext seiner Aufführung oder Ausstellung, in dem Moment, in dem es auf ein Gegenüber, einen Betrachter, eine Zuschauerin, eine Öffentlichkeit - spricht: auf Gesellschaft trifft? Wenn wir also Kunst von ihrer situativen oder auch performativen Seite her angehen, den Fokus auf das richten, was sich *zwischen* Werk und Betrachterin, Dispositiv und Wahrnehmung vollzieht, wie läßt sich dann auch die Frage nach dem Politischen in der Kunst neu perspektivieren? Mit anderen Worten: Wie also verhält sich die Performativität eines Mediums zu seiner Politizität?

„From the 60s on, to utter the word *medium* meant invoking ‚Greenberg,‘ was the problem I faced.“<sup>2</sup> schreibt Krauss und in der Tat, keine Auseinandersetzung mit der Frage nach den Besonderheiten eines Mediums kommt an Clement Greenberg

<sup>1</sup> Rosalind Krauss, „A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition“, London 1999.

<sup>2</sup> Ebenda, S.6.

# Johnen Galerie

LESEBUCH BADISCHER KUNSTVEREIN art moving politics. Zum  
Verhältnis von Kunst, Performativität und Politik

2001

Dorothea von Hantelmann: art moving politics in: Lesebuch Badischer Kunstverein 1999-2001

vorbei. Greenberg, tonangebende Instanz des amerikanischen Kunstdiskurses der 40er-60er Jahre, sah den alleinigen Sinn und Zweck der Kunst in einer kontinuierlichen Selbstreflexion ihres eigenen Mediums. Auch wenn sich Greenbergs Vorstellung einer autonomen, von jedem Bezug auf die Gesellschaft befreiten Kunst zweifellos überlebt hat, so ist doch der gedankliche Hintergrund interessant, aus dem heraus er argumentiert. Denn dieser ist, wie auch bei Krauss, ein politischer. Aus heutiger Perspektive gilt Greenberg als Inkarnation einer amerikanischen, selbstbezogenen formalistischen Avantgarde. Er aber war in seinen Vorstellungen maßgeblich vom Marxismus beeinflusst, und daher hatte für ihn die Auseinandersetzung mit dem Medium durchaus eine gesellschaftspolitische Dimension. Für ihn war die „Geschichte der Avantgarde-Malerei (...) die Geschichte ihrer schrittweisen Anerkennung der Widerständigkeit ihres Mediums,<sup>3</sup>. Aber wo lokalisiert sich dieses widerständige Potential? Greenberg zufolge nicht in dem, was man gewöhnlich unter Inhalt versteht. Vielmehr läßt sich die Widerständigkeit der Kunst in den formalen Möglichkeiten ihres Mediums verorten. Was für Greenberg bedeutete, daß sie – ganz im Sinne der Avantgarde – eben gerade nicht die gesellschaftlichen Konventionen von Erzählung und Darstellung aufgreift, sondern mit der Abstraktion einen neuen Modus der Artikulation findet. Das Medium ist also schon bei Greenberg keine neutrale Trägerinstanz, die sich deshalb auch nicht mit beliebigen Inhalten füllen läßt. Jedes Medium hat - noch bevor man überhaupt von Inhalten sprechen kann - selbst eine spezifische Bedeutung, die, so Greenberg, widerständig sein kann. Aber was ist dann - solchermaßen angedacht - das Medium eigentlich?

Laut Greenberg ist das Medium der jeweilige materielle Träger des Kunstwerks. Rosalind Krauss erweitert diesen essentialistischen Medienbegriff, ihr zufolge umfaßt das Medium nicht nur den materiellen Träger, sondern auch die gesellschaftlichen Konventionen seines Gebrauchs. Aber genau an dieser Stelle ließe sich mit Greenberg und Krauss über beide hinausgehen. Denn, wenn sich das Medium nicht nur über die formalen, sondern auch die per-formalen, sprich performativen Möglichkeiten bestimmt, in denen und über die es sich ausdrückt, dann ist es nicht „etwas“, sondern vielmehr „Medium“ im Sinne eines Vermittlers, einer Tätigkeit, einer Art zu kommunizieren. Insofern ist dem Medium selbst eine produktive, man könnte sagen performative Dimension eigen. Es stellt ein Verhältnis her, setzt Körper ins Verhältnis, es inszeniert und choreographiert Wahrnehmung innerhalb eines bestimmten Ausstellungs- oder Aufführungsdispositivs. Wer wird dort wie angesprochen? Ist dies ein aktiver oder passiver Prozeß? Was heißt Partizipation in diesem Zusammenhang?

Stellen wir uns einen Ausstellungsraum mit zeitgenössischer Fotografie vor, vorwiegend Fotografien, Architekturaufnahmen, Bilder urbaner Topographien. Im Raum stehen zwei Sitzbänke, als dankbar angenommene Sitzgelegenheit während der „Lektüre“ der Bilder. Läßt man sich jedoch auf den Bänken nieder, setzen die sich auf einmal in Bewegung, gleiten sanft durch den Raum und produzieren dabei mit dem überraschten Besucher eine veritable Performance. Die *Moving Benches #2* sind eine Arbeit des dänischen Künstlers Jeppe Hein. Obwohl als Objekt im Raum plaziert, werden sie zunächst in keinster Weise als Kunstwerk wahrgenommen. Was nicht nur etwas über Normen und Konventionen von Aufmerksamkeit aussagt, sondern auch über das Verhältnis dieser Arbeit zum Spektakel. Das Spektakel

<sup>3</sup> Clement Greenberg, „Zu einem neuen Laokoon“, (1940), in: *Clement Greenberg, Die Essenz der Moderne, Ausgewählte Essays und Kritiken*. Karlheinz Lüdeking (Hg.), Amsterdam/Dresden 1997, S. 74.

# Johnen Galerie

LESEBUCH BADISCHER KUNSTVEREIN art moving politics. Zum  
Verhältnis von Kunst, Performativität und Politik

2001

*Dorothea von Hantelmann: art moving politics in: Lesebuch Badischer Kunstverein 1999-2001*

dirigiert Aufmerksamkeit und macht sich selbst präsent. Hier ist die Entdeckung ebenso wie das Verfehlen Teil der Arbeit. Die Bänke werden zum Kunstwerk in dem Moment - und nur dann - wenn man sie (als funktionalen Gegenstand) benutzt. Aus dem Ding wird ein Kunst-Objekt, in dem Moment wo der Besucher es als quasi verlebendigt, als animiert wahrnimmt, während er selbst in der Rolle des Ko-Akteurs objektiviert wird. Genau das, was den musealen Ausstellungsraum kennzeichnet, die Sicherheit über das Verhältnis zwischen ausgestelltem Objekt und wahrnehmendem Subjekt, wird hier als Verhältnis buchstäblich in Bewegung versetzt. Man ist also im Museum und die Bänke fahren weg - und ist im erstem Moment schlicht weg erstaunt. Man staunt und amüsiert sich - ein passiver, affirmativer und identifikatorischer Affekt und damit eine Erfahrung, die nicht nur grundlegend konträr zu der ist, die man vis-a-vis der gehängten Bilder macht, sie verändert auch die Wahrnehmung aller übrigen Kunstwerke, die nun an der Wand hängend an einem vorbeiziehen. Aber ist es nicht gerade diese Differenz zwischen dem, was Kunst repräsentiert und dem, was sie performt, wo sich so etwas wie Politizität abspielt? Nach dem Verhältnis von Kunst und Politik befragt, antwortete Daniel Buren einmal, daß einem Kunstwerk, das für eine Öffentlichkeit produziert und dieser Öffentlichkeit präsentiert werde, immer auch eine politische Dimension eigen ist, als eine Handlung, die sich in eine bestimmte soziale Ordnung einschreibt. In was für eine Ordnung (sozial, gesellschaftlich, politisch) schreiben sich diese Bilder ein? Sie verbleiben alle in einem bestimmten repräsentationalen System, das Heins Bänke unterlaufen. Auf einmal ist die soziale Ordnung nicht thematisiert, sondern ihre immer schon vorausgesetzte Produktion kenntlich gemacht. Die Arbeit funktioniert nicht über Meinungen, Haltungen und Artikulationen. Sie produziert aber einen Effekt, der, wie eine mathematische Formel, eine veränderte Situation hervorbringt: Verändere eine Größe und auf einmal ist alles anders. Vergleichbar mit der Situation in einem zu engen Fahrstuhl ist es auch hier absolut unmöglich, das Geschehen nicht als soziale Situation wahrzunehmen. Jenseits der Inszenierung von Kunstwerken erscheint das Museum als Ort, an dem Körper organisiert und zueinander in Beziehung gesetzt werden. Das, was sich im Museum immer vollzieht, wird hier auf eine andere Weise kenntlich gemacht: die Konstituierung einer Öffentlichkeit und ihre Begegnung mit sich selbst.

Politik, so Jacques Rancière, ist kein kontinuierlicher Zustand oder eine institutionelle Einrichtung. Deshalb läßt sich das Politische auch nicht anfangen oder beenden, ein „Ende“ oder eine „Wiederkehr“ des Politischen behaupten. Politik produziert sich kontinuierlich, d.h. man ist ständig dabei, gesellschaftliche Verhältnisse zu (re)produzieren - auch im White Cube des Museums, das als Wertbildungsmaschine nicht nur Inhalte konserviert, sondern auch soziale Ordnungsmuster (re)produziert, die wesentlich über die Kategorien von Subjekt und Objekt ablaufen. Das Verhältnis zwischen Kunstraum und Gesellschaft läßt sich aber auch auf andere Weise bestimmen, die uns zu der Frage nach der Medienspezifität zurückbringt: Über Produktion und Produktionsformen. Aus der Perspektive einer politischen Kritik an der Produktionsökonomie des Kunst-Objekts artikuliert sich die künstlerische Position von Tino Sehgal, der Choreographie, im Sinne einer künstlichen, inszenierten Handlung, in den Kontext der bildenden Kunst einführt. So gesehen ist der White Cube ein Raum, in den man weder etwas hineinbringen muß (im Sinne von Inhalten), noch der von sich aus für etwas anderes steht. Er steht immer schon in einem bestimmten Verhältnis zu Gesellschaft und dieses Verhältnis definiert sich über das vorherrschende Medium der bildenden Kunst, das materielle Objekt, sprich über die künstlerische Affirmation und rituelle Überhöhung des gesellschaftlichen Modus

# Johnen Galerie

LESEBUCH BADISCHER KUNSTVEREIN art moving politics. Zum  
Verhältnis von Kunst, Performativität und Politik

2001

Dorothea von Hantelmann: art moving politics in: Lesebuch Badischer Kunstverein 1999-2001

materieller Produktion. Deshalb die Konfrontation mit dem Bewegungsmodell des Tanzes, bei dem Bedeutung ephemere und immateriell bleibt. In seiner Arbeit *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing bruce and dan and other things* liegt eine Person auf dem Boden des Museumsraums. Dicht an der Wand, mit dem Rücken zum Raum, bewegt sie sich langsam, ohne dabei aber ihren Ort im Raum wesentlich zu ändern. Obwohl sie sich kontinuierlich bewegt, bleibt ihr Körper kompakt. Keine Bewegung wird besonders hervorgehoben, alle sind in ständiger Transformation begriffen. Einmal richtet sie ihren Kopf leicht auf und blickt in die Richtung der Betrachter, wobei jeweils zwei Finger ihrer Hände ein Rechteck vor dem Gesicht bilden, so als würde sie durch das Objektiv einer imaginären Kamera sehen. Nach ungefähr 90 Minuten kommt eine weitere Person, die sich neben sie legt, die gleiche Position einnimmt und die Bewegungen fortführt, während die erste langsam aufsteht und geht. Dieser Vorgang wiederholt sich während der gesamten Dauer der Öffnungszeiten der Ausstellung. Die MuseumsbesucherInnen reagieren unterschiedlich auf das Geschehen. Einige gehen vorbei, andere sind irritiert, verunsichert, manche sogar erschreckt. Manchmal sprechen Besucher die am Boden liegende Figur an, fragen, ob ihr vielleicht nicht gut sei. Andere wiederum denken offenbar es handele sich um eine Puppe. Aber viele betrachten sie auch mit dem gleichen Standard-Maß an Aufmerksamkeit, das Exponaten einer Ausstellung im Durchschnitt zu Teil wird.

Die choreographierten Bewegungen der am Boden liegenden Figur zwischen den Museumswerken lassen zwei verschiedene Modelle und Medien künstlerischer Produktion aufeinandertreffen: Tanz und bildende Kunst, die in der Gegenüberstellung quasi zum Modell ihrer selbst werden. Tanz als Produktion von Bedeutung durch Bewegung und Bildende Kunst als Einschreibung von Bedeutung ins Bild bzw. in das Objekt. Die Verschränkung dieser Modelle läßt das Verhältnis zum Kunstwerk in unterschiedlicher Hinsicht problematisch werden. Der am Boden liegende Körper ist zwar lebendig und damit von einer grundlegend anderen Ordnung als das Objekt. Gleichzeitig wird er aber so objekthaft in Szene gesetzt, daß er weder wie ein menschliches Gegenüber noch als objektivierbarer Gegenstand betrachtet werden kann. Angesichts der am Boden liegenden Person, deren Blicke zumeist nicht einsehbar sind, verläuft auch die ‚normale‘ Betrachtung der Kunstwerke im Raum auf andere Weise. Sich der im Rücken platzierten Figur bewußt, wird sie auf einmal zum Zuschauer - ein Blickregime, das sich nur umkehren läßt, indem man sich umdreht und sie wieder anschaut. Der bei Jeppe Heins Arbeit schon angesprochene Prozeß, das in-Bewegung-versetzen von Schauendem und Angeschautem, von Subjektivierung und Objektivierung, vollzieht sich hier noch unmittelbarer.

Die Institution des Museums ist verschiedentlich theoretisiert worden. Jürgen Habermas sieht seine Funktion als bürgerliche Institution, grob vereinfacht gesprochen, darin, Subjektformation vis-à-vis der im Objekt konservierten Geschichte, sprich als einen geschichtlichen Prozeß zu ermöglichen. Das Museum ist bei Habermas die Institutionalisierung eines historischen Gedächtnisses, das die Subjektconstitution ermöglicht. Und dieser Prozeß verläuft über drei Schritte: Die Subjektivität des Künstlers bringt das Werk hervor, das wiederum ein Betrachter-Subjekt konstituiert. Genau dieses Modell der bürgerlichen Institution wird bei Foucault als ein ideologisch produzierter und kontrollierter Prozeß erkennbar. Nun ist dieses Subjekt und diese Idee von Institution in der Kunst des 20. Jahrhunderts immer wieder hinterfragt, problematisiert und dekonstruiert worden. Und gerade deshalb scheint mir in diesem Zusammenhang interessant, daß Sehgal's Arbeit eine Situation produziert, die das Museum sowohl in seiner historischen Gedächtnis-Funktion als

Dorothea von Hantelmann: art moving politics in: Lesebuch Badischer Kunstverein 1999-2001

auch als Subjektivierungs-Dispositiv neu kontextualisiert. Wie der Titel anklingen lässt, gibt es in der Arbeit Referenzen auf Bruce Nauman und Dan Graham, genauer gesagt auf Dan Grahams Film *Roll* von 1970 sowie auf verschiedene Arbeiten von Bruce Nauman, darunter die *Wall-Floor-Positions* und *Elke Allowing the Floor to Rise Up over Her*, *Face Up* von 1973. Die choreographierten Bodenbewegungen in Sehgal's Arbeit nehmen einige Positionen aus den Arbeiten Grahams und Naumans auf, in denen jeweils auch eine auf dem Boden liegende Figur zu sehen ist. Dennoch sind sie kein simples Zitat, eher Anleihen bei einer bestimmten Ästhetik und Verortung in dem historischen Kontext einer Auseinandersetzung bildender Künstler mit dem Bewegungsprinzip des Tanzes. Denn sowohl Grahams als auch Naumans Arbeiten mit dem choreographierten Körper waren beeinflusst durch ihre damalige Auseinandersetzung mit Choreographinnen und Tänzern wie Yvonne Rainer, Simone Forti u.a.. Sehgal benutzt die Stills dieser Filme als Vorlage für eine eigene Choreographie, die Tanz und bildende Kunst nicht, wie bei Graham und Nauman intermedial verbindet, sondern im Gegenteil, sie als zwei unterschiedliche Medien und damit Modelle der künstlerischen Bedeutungsproduktion gegenüberstellt. Aber gerade dadurch eröffnet diese Arbeit Perspektiven auf eine Kunst, die die wesentliche Differenz zwischen Ereignis und Geschichtlichkeit überwindet, indem sie das Museum zum Ort einer performativen Historisierungspraxis macht, die sich in Aufführungen und Wiederaufführungen bestimmter Diskurse aktualisiert. Als Graham und Nauman in den späten 60er und frühen 70er Jahren den choreografierten Körper einsetzten, ging es ihnen um einen veränderten Zugang zu Fragen des Subjekts. Bei Nauman um eine der letzten Utopien: die Idee des von allen psychologischen, sozialen und geschichtlichen Determinanten abgetrennten Subjekts in einem transhistorischen Körper; bei Graham um die psycho-soziale Reformulierung des Körpers als diskursivem, der sich zwischen Wahrnehmung, Apparat und Medium konstituiert. Sehgal's Arbeit lässt sich also nicht auf die performative Situation reduzieren, die sie in dem Moment hervorbringt, wenn Besucher den Raum betreten. Sie wiederholt einen künstlerischen, diskursiven und historischen Kontext, in und durch den auch sie sich nicht zuletzt als künstlerische Setzung definiert. Der choreographierte Körper wird hier als ein Medium inszeniert, das zwischen Ausstellung und Aufführung oszilliert - was diese Arbeit vergleichbar macht mit einem Projekt des Künstlerduos Michael Elmgreen & Ingar Dragset, das beide im Winter 2001/2002 in der Kunsthalle Zürich realisiert haben und das ich als letztes Beispiel vorstellen möchte. Unter dem Titel *Taking Place* setzten sie den 6-wöchigen Umbau der Kunsthalle (der architektonischen Neukonstruktion der Ausstellungsräume) als Ausstellung in Szene. Beständig zwischen einem tatsächlich gegebenem Raum, der „realen“, Baustelle und einer künstlich/künstlerisch geschaffenen Situation in Bewegung, katalysierten die beiden Künstler eine Aufführung, die in keinem Bild, in keinem Moment und in keiner Repräsentation fixier- oder festschreibbar war, sondern die vielmehr ständig weitere Inszenierungen hervorbrachte. Die erste Gruppe der Handwerker wurde instruiert, dafür zu sorgen, dass die Baustelle „gut aussehe,“, sprich auch unter ästhetischen Gesichtspunkten wahrnehmbar sei. Der Müll wurde weggeräumt, das Werkzeug hatte keine Beschriftungen, die abgerissenen Wände wurden zu Steinhaufen aufgetürmt, die den versierten Betrachter an Minimal-Installationen erinnerten. Nach einigen Wochen entwickelte das Projekt eine eigene Dynamik. Neu hinzukommende Handwerker hatten vielleicht andere Vorstellungen von Ästhetik oder kümmerten sich gar nicht um das Kunst-Projekt. Die Situation war offen, unterlag nur begrenzt einer Kontrolle durch die Künstler. So bewegte sich die Situation ständig zwischen zwei Realitäten,

# Johnen Galerie

LESEBUCH BADISCHER KUNSTVEREIN  
Verhältnis von Kunst, Performativität und Politik

art moving politics. Zum

2001

Dorothea von Hantelmann: art moving politics in: Lesebuch Badischer Kunstverein 1999-2001

sie war als Kunstraum genauso „real“, wie als Baustelle, ohne dass eine Realität der anderen übergeordnet werden konnte.

Was Elmgreen & Dragset hier ausstellen und zur Aufführung bringen, sind künstlerische und gesellschaftliche Ideen von Produktion, die in ein – und darin liegt der interessante Aspekt dieser Arbeiten – sich ständig rekonfigurierendes, performatives Verhältnis zueinander gebracht werden, ohne dabei vollständig kontrollierbar zu sein. Die Bauarbeiter sind Schausteller und Regisseur – und eben Bauarbeiter. Als „Medium“ sind sie quasi mehrfach besetzt, treten in immer wieder neue Konstellationen ein. Als künstlerische Inszenierung objektiviert, verkörpern sie aber auch ein klassisches gesellschaftliches, heterosexuell genormtes Produktionsmodell.

Die Situation bringt immer wieder neue Öffnungen hervor, die Positionen neu sortieren. So buchstäblich wie hier tatsächlicher Raum gestaltet wird, so buchstäblich erfüllen die Mitarbeiter des Museums ihre Funktion als vermittelnde Instanz zwischen den physischen und den mentalen Räumen der Kunst, wobei auch hier der gesetzte Rahmen einer Inszenierung ihr Tun zum reflektierten Handeln, sprich zur Performance macht. Und die Künstler? Sie produzieren *die* Rahmungen, die das eigentliche Kunstprodukt hervortreten lassen: Subjektivität. Nur entsteht die nicht im Gegenüber des Objekts, sondern innerhalb eines sozialen Beziehungsnetzes zwischen handelnden, sprechenden und produzierenden Personen, die sich durch diese Handlungen in verschiedenen, aber eben sich ständig verändernden Subjektrollen inszenieren.

Das Medium ist hier als Kategorie genauso wenig essentialisierbar wie die des Subjekts oder Objekts, die es - performativ - hervorbringt. Denn wenn das Spezifische eines Mediums gerade die Performanz ist, die es initiiert - aber weder im alleinigen Selbstbezug vollzieht, noch vollständig kontrolliert - dann bedeutet der Blick auf die Performativität des Mediums zu richten, ihn auf das Dazwischen zu lenken, auf das, was zwischen Kunstwerk und BetrachterIn passiert und von einem Medium in Szene gesetzt wird. Das Medium produziert ein Verhältnis und *ist* dieses Verhältnis - eine produktive Selbstreferentialität, die den Ausstellungsraum als Raum einer Aufführung neu hervortreten lässt: als Szene, als Choreographie und in einem utopischen Sinn als das, was er immer schon ist: a place to enjoy the spectacle of society.