

Malerei #011. Ungegenständlich heute!  
Kunstraum Alexander Bürkle, Freiburg, 2011

Object 04, Dust, 2011

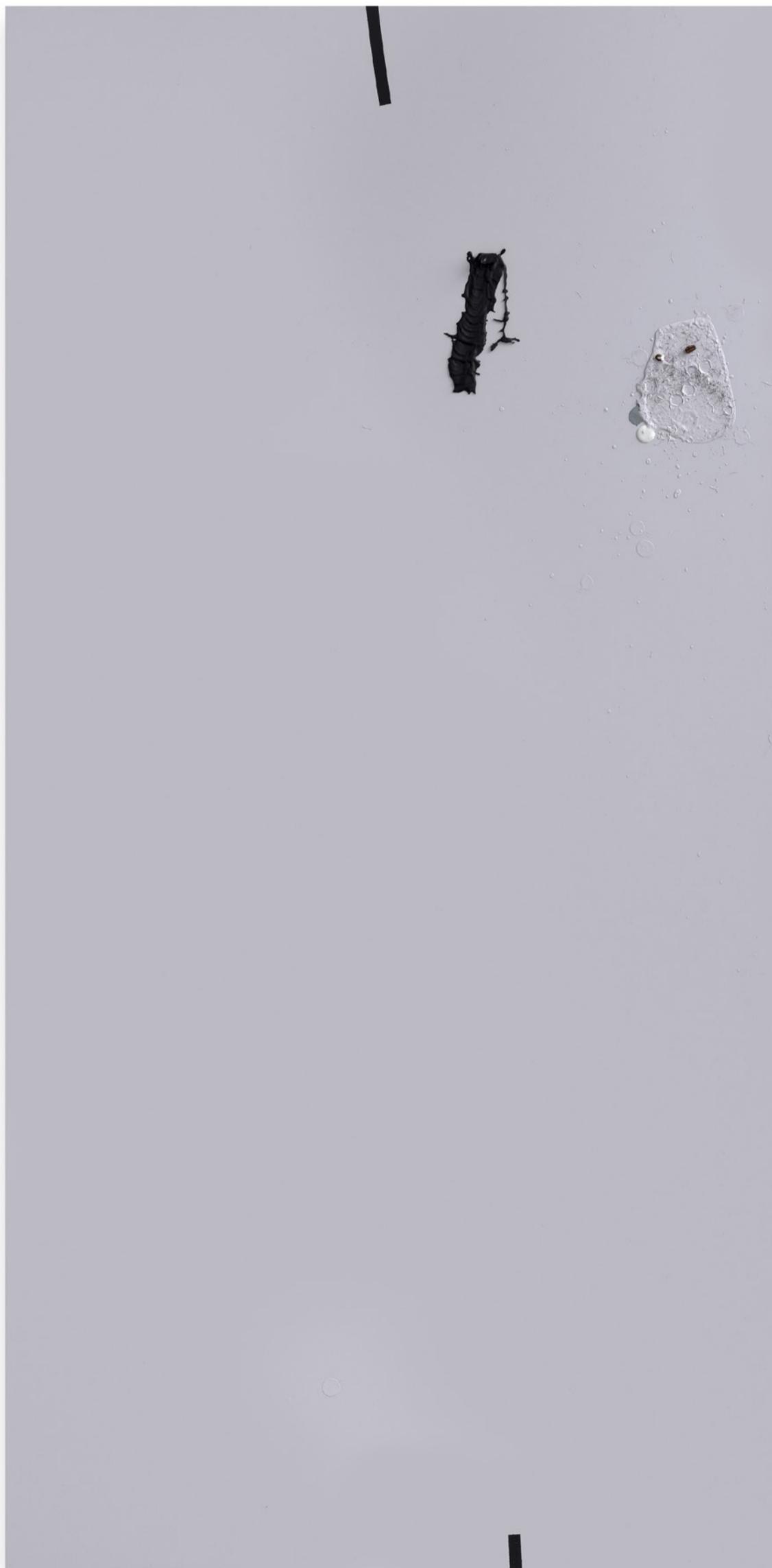
Cardboard, painted, powder-coated steel construction, 2 parts  
355 × 130 × 130 cm / 139.8 × 51.2 × 51.2 in



Super Sensitive Drops 126, 2011

Acrylic, oil, various materials on lacquered aluminum

180 × 90 cm / 70.9 × 35.4 in



Super Sensitive Drops 128, 2011  
Acrylic, oil, various materials on lacquered aluminum  
125 × 80 cm / 49.2 × 31.5 in



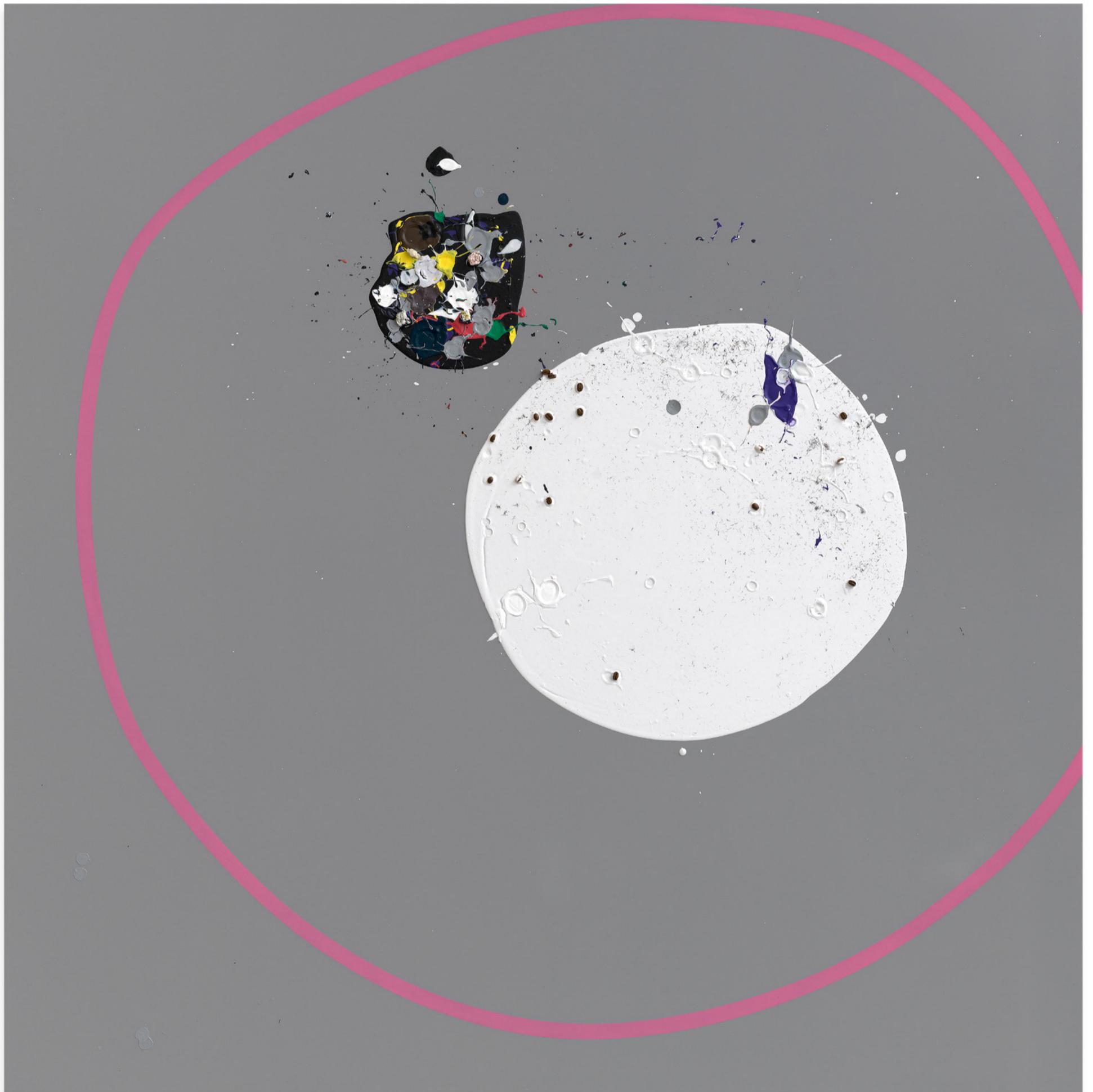
Super Sensitive Drops 127, 2011  
Acrylic, oil, various materials on lacquered aluminum  
125 × 80 cm / 49.2 × 31.5 in



Super Sensitive Drops 129, 2011

Acrylic, oil, various materials on lacquered aluminum

150 × 150 cm / 59.1 × 59.1 in



Poster #18

Detail

# HUNTING ANTELOPES AT NIGHT.

**KLAUS-MARTIN TREDER, 2011. POSTER #18.**

TEXT: JULIA GALANDI-PASCUAL. ÜBERSETZUNG: CATHY LARA, SAN FRANCISCO. GRAPHIC DESIGN: KURZ GESTALTUNG, BERLIN. BILD: RECOM, BERLIN. AUFPLAGE: 400. HERAUSGEBER: EGE KUNST UND KULTURSTIFTUNG, FREIBURG. © BERLIN, 2011, KLAUS-MARTIN TREDER, JULIA GALANDI-PASCUAL.

## Wer spricht denn da?

Frägen zum Mythos Ausstellung:

„Wirst Du schon da?“  
„Nein. Du sicherlich schon, oder?“  
„Klar, ich habe fast zwei Stunden auf den Einlass gewartet!“  
„Woa – toll! Und was hast Du Dir angeschaut?“  
„In nur einer halben Stunde habe ich alles gesehen – schon praktisch, dass alle Schlüsselwerke dort versammelt sind. Und weil die Ausstellung nicht ewig läuft, hat man auch den Druck, wirklich hinzugehen. Und für den Shop lohnt es sich allemal, denn dort findest Du alles zum Mitnehmen.“  
„Ja, das stimmt – so ist es wirklich effizient!“

Dieser kurze, bei einem Abendessen unter Freunden mitgehörte Dialog anlässlich einer Ausstellung, die in der schon das 20erste Mal über Kunst mäßig zu dem beitragen kann, was man Werbeprozess nennt, sondern offenbart vielmehr wie auch in der Kunst-Welt dabei sein alles ist! Und wie 1,2 Millionen andere Menschen, habe sich der Kunstinteressierte damals in der Nationalgalerie in Berlin durchaus qualitative Werke angeschaut, die in ihrem heimathlichen Museum – wenn nicht gerade das Gebäude umgebaut worden wäre – allerdings genauso zu sehen gewesen wären. Aber wen interessiert der Besuch in einer ständigen Sammlung, wenn doch mit der Eintrittskarte zu der Sonderausstellung die Exklusivität eines ephemeren Ereignisses gebucht werden kann: „Wir hatten schließlich VIP-Karten für dieses Event!“ Wie weit über 150.000 Andere übrigens auch. Und als die Chance verpasst war, wurde dies spätestens mit der Pressemitteilung bekannt gemacht: „Nach 186 Ausstellungengen hat am gestrigen Sonntagabend um 22 Uhr die Ausstellung ihre Pforten unwiderruflich geschlossen.“

11 Der Titel ist in Anlehnung an Mike Bils Aufsatz „Sagen, Zeigen, Prähen!“ in: Dieck, Kulturforum, hg. von Thomas Fechner-Smaray und Sonja Neef, Frankfurt/M 2006, S. 72-116, v. a. S. 77ff.

2: Erinnerungen. Das MoMA in Berlin, hg. von Katharina von Clebowski und André Odier, Ostfildern-Kuit 2005, S. 4f.

Schreiben mehr und mehr die Schlangen vor den Sonderausstellungen Geschichte? Wenn ja, dann nicht erst seit der jüngsten Vergangenheit. Bereits im 18. Jahrhundert hatten die temporären Pariser Salonausstellungen oder

Majorität wahrgenommen wurde, hatte reißerisch den beachtlichen Erfolge der Ausstellung als institutionelle Form auch die der Royal Academy in London als Leistungsschauen eine große öffentliche Resonanz. Wer hat vor von der der jüngsten Vergangenheit. Bereits im 18. Jahrhundert hatten die temporären Pariser Salonausstellungen oder Majorität wahrgenommen worden, hatte reißerisch den beachtlichen Erfolge der Ausstellung als institutionelle Form auch die der Royal Academy in London als Leistungsschauen eine große öffentliche Resonanz. Wer hat vor von der Majorität wahrgenommen worden, hatte reißerisch den beachtlichen Erfolge der Ausstellung als institutionelle Form auch die der Royal Academy in London als Leistungsschauen eine große öffentliche Resonanz. Wer hat vor von der

„Ausstellung als Medium“, als eine „kulturelle Praxis des Zeigens“ zu bereiten und im Sinne eines Kommunikationsprozesses zu analysieren, ist keine neue Idee. In dem 1957 erstmals erschienen Aufsatzband „Mythen des Alltags“ untersucht der französische Kulturtheoretiker Roland Barthes unterschiedliche Formen der Massenkultur, u. a. auch das der Ausstellung am Beispiel der legendären Fotografieschau mit dem Titel „The Family of Man“. Diese Ausstellung, die 1955 im Museum of Modern Art in New York erstmals zu sehen gewesen war, forderte den Anspruch, mit Hilfe von 500 Fotografien unterschiedlichster Herkunft ein umfassendes Porträt der Menschheit zeichnen zu können. In unterschiedlichen Versionen wanderte sie bis 1964 durch 38 Länder, währte indes sen sie von über neun Millionen Menschen besucht wurde. Vielleicht einer der Gründe, warum sie auch heute noch als die größte Fotorausstellung aller Zeiten<sup>3</sup> angesehen wird.<sup>4</sup> Roland Barthes, der die Ausstellung selbst in Paris besucht hatte, deckt in seiner Analyse mit Hilfe des „Mythos der *conditio humana*“ einen besonderen Signifikanzaspekt auf, der die in diesem Zusammenhang gezeigten Fotografien auf<sup>5</sup> Während die ursprünglichen bedeutungsbehafteten Elemente der einzelnen Bilder (Anlässe der Aufnahmen, Ort und Zeitraum ihrer Entstehung) bewusst verschwiegen werden, stellt die Ausstellung dagegen einen künstlerischen Zusammenhang zwischen den Bildern her, der suggeriert, die Fotografie sei eine universelle Sprache. Nur so kann mit ihrer Hilfe die Idee einer menschlichen, sozialgeordneten Gemeinschaft propagiert werden und das, wie man anhand der Besucherberichte noch nachvollziehen kann, mit großem Erfolg!

3: „The line in front was actually the biggest artwork - a social sculpture, which no artist could have designed more beautifully.“ Hanno Rasterberg, in: *ibid.*, p. 151. The line in front of the National Gallery was such that it even prompted the publication published upon occasion of the MoMA exhibition in Berlin to dedicate an entire chapter to it, *ibid.*, pp. 42-59.

4: Peter J. Schneemann: „Wenn Kunst stattfindet! Über die Ausstellung als Ort und Ereignis der Kunst“, in: *Kunstforum International*, no. 186, June-July 2007, pp. 65-81, especially pp. 66 and 80 as well as Ekkehard Mai on the history of exhibitions in Expositions: Geschichte und Kritik des Ausstellngswesen, Munich, 1986.

5: Schneemann 2007, p. 65ff.

6: Sigrid Schade and Dorothee Richter: „Ausstellungs-Displays. Reflexionen zu einem Zürcher Forschungsprojekt“, in: *Kunstforum International*, no. 186, June-July 2007, pp. 56-63, here p. 58.

7: Roland Barthes: *Mythen des Alltags* (Originaltitel: *Mythologies*) Frankfurt/M 1964, S. 16-19.

8: Sigrid Schade und Dorothee Richter: „Ausstellungs-Displays. Reflexionen zu einem Zürcher Forschungsprojekt“, in: *Kunstforum International*, no. 186, June-July 2007, pp. 56-63, here p. 58.

9: *Ibid.*, S. 17.

World Register der UNESCO aufgenommen.

10 Der „Mythos“ der Film, die Reportage, Schauspieler, Reklame, all das kann Träger der mythischen Aussage sein.<sup>10</sup> Der „Mythos“ des Sport, aber auch die Photographie, – für die Auslegung durch die Gesellschaft offenen Zustand übergeben, denn kein – natürliches oder nicht natürliches – Licht suggeriert. Jeder Gegenstand der Welt kann von einer geschlossenen, stummen Existenz zu einem besprochen, das Geschichte in Natur verwandelt: „Alles kann also Mythos sein? Ich glaube, ja, denn das Universum ist unendlich.“

Barthes dehnt den „Mythos“ – im Unterschied zu einer mythologischen Erzählung – als „semiotisches System“, in dem der Gegenstand der Welt kann von einer geschlossenen, stummen Existenz zu einem besprochen, das Geschichte in Natur verwandelt: „Alles kann also Mythos sein? Ich glaube, ja, denn das Universum ist unendlich.“ Barthes dehnt den „Mythos“ – im Unterschied zu einer mythologischen Erzählung – als „semiotisches System“, in dem der Gegenstand der Welt kann von einer geschlossenen, stummen Existenz zu einem besprochen, das Geschichte in Natur verwandelt: „Alles kann also Mythos sein? Ich glaube, ja, denn das Universum ist unendlich.“

Versteht man im Sinne Barthes' Ausstellungen als sprachliche Strukturen, sollte bei jeder Beobachtung des gewöhnlichen Kunstbetriebs, in dem den sogenannten Blockbuster-Schauen mit großer Öffentlichkeitswirkung im Vergleich zu den Zeit seit den 1970er Jahren einhohlenen Sammlungspräferenzen in Museen entsprechen immer mehr aufmerksamkeit zollt, die Frage gestellt, mit welchen Mitteln in diesen Kontexten jeweilige Bedeutungen produziert werden. Welche Unterschiede gibt es zwischen einer temporären Sonderausstellung und einer Dauerpräsentation in einem Nationalmuseum? Das heißt, welche Präsentationsformen werden gewählt, um Werke bereits durch die Art und Weise, wie sie sichtbar gemacht werden, zu kontextualisieren? Nach welchen Kriterien werden die Werke für eine Ausstellung ausgewählt? Welche Rolle spielen Kunstkritik, Kunstmanagement, Kunstmarkt und Kunstgeschichte in diesem Zusammenhang? Welche daraus resultierenden Codes zur Lektüre der Kunstwerke werden innerhalb eines „expositorischen Diskurs“ dem Betrachter angeboten und welche nicht?<sup>11</sup>

„Eine Ausstellung zeigt nicht nur Bilder. Bedeutende Ausstellungen machen auch Bilder?“<sup>11</sup> – so ließ es im Zusammenhang mit einer der erfolgreichsten Ausstellungen weltweit. Und wer bestimmt die Bedeutung einer Ausstellung? Die Anzahl der Besucher und der gebuchten Führungen? Oder wie viele Besucher den Shop besucht haben? Die Höhe des Budgets oder der Werbekampagne? Das Medientechnik, die Länge eines TV-Beitrags oder wie lange ein Besucher in der Ausstellung verweilt?<sup>12</sup>

Alle Fragen verweisen auf einen Mechanismus, der dazu dient, in Ausstellungen „Kunst“ zu konstruieren. Und so verlangt dieser Mythos danach, ein Bewusstsein dafür zu entwickeln, wie unser Blick gelenkt wird und immer wieder neu danach zu fragen: „Wer spricht denn da?“, wenn konkret Kunst stattfinden soll.

10: *Ibid.*, S. 85.

11: *Ibid.*, S. 86ff. und 113.

12: In der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich (HfK) wurde 2005-2007 ein Forschungsprojekt durchgeführt, das vor dem Hintergrund der These, dass Ausstellungen als Kulturpraktiken des Zeigens zu verstehen sind, erstmals Ausstellungsdisplays sowohl im Hinblick als auch kommerziellen Bereich untersucht hat. Der 2007 veröffentlichte Bericht über die Ergebnisse des Projektes dient als Anregung für den vorliegenden Text. Schade/Richter 2007.

13: *Ibid.* 2006, S. 79.

14: Peter Klaus Schuster: „Erinnerungen an eine Ausstellung, die keine war“, in: Clebowski/Odier 2005, pp. 9-11, here S. 11.

15: „Zahlen und Fakten“, in: *ibid.*, S. 142f.

# HUNTING ANTELOPES AT NIGHT.

## KLAUS-MARTIN TREDER, 2011. POSTER #18.

TEXT: JULIA GALANDI-PASCUAL. TRANSLATION: CATHY LARA, SAN FRANCISCO. GRAPHIC DESIGN: KURZ GESTALTUNG, BERLIN. PICTURE: RECOM, BERLIN. PRINT RUN: 400. EDITOR: EGE KUNST- UND KULTURSTIFTUNG, FREIBURG. © BERLIN, 2011, KLAUS-MARTIN TREDER, JULIA GALANDI-PASCUAL

## Who is really speaking there?

Questions on the legendary exhibition.<sup>1</sup>

“Have you already gone to it?”  
“No. But you have, haven't you?”  
“Of course, I waited almost two hours to get in!”  
“Wow, great! And what did you get to see?”  
“Everything – in just half an hour. It's really practical that all the key works are assembled there. And since the exhibition won't be running forever, you also feel the pressure to actually go. And it's definitely worth it for the shop, because there are all kinds of things to pick up.”  
“Yes, you're right – that really makes it efficient!”

Overheard at a dinner party with friends in 2004 upon occasion of an exhibition in the capital that attracted tremendous press, this brief conversation is not necessarily an example of how discussions on art can already decisively contribute to what is called the process of creating value, but much more shows that – even in the art world – being present is everything! And like 1.2 million other people at the time, the art lover had definitely viewed works of high quality at Berlin's National Gallery, which also could have been viewed in the museum that usually houses them – had the building not been under renovation at the time. But who wants to visit a permanent collection when an admission ticket to a special exhibition gets you into an exclusive, limited-time event: “We actually had VIP tickets for this event!” And so did well over 150,000 others. And after you had missed the opportunity to go, you heard about this at the latest through a press release that announced: “After 186 exhibition days, last night on Sunday the exhibition closed its doors forever at 10 pm.”<sup>2</sup>

1: The title is borrowed from an essay by Mike Bils entitled “Sagen, Zeigen, Prähen“, in: *Kulturanalyse*, edited by Thomas Fechner-Smaray and Sonja Neef, Frankfurt/M, 2006, pp. 72-116, particularly p. 77ff.

2: Erinnerungen. Das MoMA in Berlin, edited by Katharina von Clebowski and André Odier, Ostfildern-Kuit, 2005, p. 4f.

Is it the lines in front of special exhibitions that continue to increasingly make history?<sup>3</sup> If yes, then this didn't just start in the recent past. In the 18th century, temporary salon exhibitions in Paris and exhibitions at the Royal Academy in London already garnered tremendous public attention.<sup>4</sup> The artist that had been viewed by the most people had succeeded! Peter J. Schneemann attributes the remarkable success of the exhibition as an institutional form today to the fact that in the course of the second half of the 20th century the exhibition increasingly became the site where art actually takes place.<sup>5</sup> Does this necessitate the use of extensive strategies (from positioning the work in the room to creating exhibition catalogs and posters for the opening and having them designed by advertising agencies in corporate design)? What type of art do these aids help show? Shouldn't we be able to identify these codes, whether overt or concealed, even if they are subordinate and at times suppressed? Isn't that how culture and society are constructed?

Understanding an “exhibition as a medium,” as a “cultural practice of putting on display,” and analyzing it as a communication process is no new idea.<sup>6</sup> In the collection of essays, *Mythologies*, that was first published in 1957, French cultural theorist Roland Barthes examines various (everyday) phenomena of mass culture, including the exhibition, which he explores through an analysis of the legendary photo exhibition, “The Family of Man.”<sup>7</sup> This exhibition, which had first been on exhibit in 1955 at the Museum of Modern Art in New York, aspired to present a comprehensive portrait of humanity – with the help of 500 photographers from various backgrounds. Different versions of the exhibition traveled through 38 countries until 1964 and more than nine million people viewed the exhibition during this time. This is perhaps one reason why it is still praised today “as the greatest photo exhibition of all times.”<sup>8</sup> Roland Barthes, who had in fact visited the exhibition in Paris, draws on the “myth of the human condition” and uncovers a special signification process that is at work in the photographs shown in this context.<sup>9</sup> While the elements that originally gave meaning to the various photographs (the reasons why they were taken, the time and place of their origin) are intentionally withheld, what the exhibition does is set up an artificial relationship between the photos, which suggests that photography is a universal language. This is the only way – with the help of this universal language – that the idea of a human, more socially just community can be propagated – and with tremendous success, as one can still see from visitor numbers today!

3: “The line in front was actually the biggest artwork - a social sculpture, which no artist could have designed more beautifully.“ Hanno Rasterberg, in: *ibid.*, p. 151. The line in front of the National Gallery was such that it even prompted the publication published upon occasion of the MoMA exhibition in Berlin to dedicate an entire chapter to it, *ibid.*, pp. 42-59.

4: Peter J. Schneemann: „Wenn Kunst stattfindet! Über die Ausstellung als Ort und Ereignis der Kunst“, in: *Kunstforum International*, no. 186, June-July 2007, pp. 65-81, especially pp. 66 and 80 as well as Ekkehard Mai on the history of exhibitions in Expositions: Geschichte und Kritik des Ausstellngswesen, Munich, 1986.

5: Schneemann 2007, p. 65ff.

6: Sigrid Schade and Dorothee Richter: „Ausstellungs-Displays. Reflexionen zu einem Zürcher Forschungsprojekt“, in: *Kunstforum International*, no. 186, June-July 2007, pp. 56-63, here p. 58.

7: Roland Barthes. Originally published in Paris in 1957. In *Mythologies*, translated by Annette Lavers. Hill and Wang, a division of Farrar, Straus and Giroux, New York, 1972, p. 6.

8: This description can be found on a billboard at Cierवास Castle, Luxembourg, where the exhibition has been on permanent exhibition since 1994. The exhibition was added to the UNESCO Memory of the World Register in 2003.

9: *Ibid.*, p. 6.

Unlike a mythological narrative, Barthes defines a “myth” as a “semiological system” that transforms history into nature: “Everything, then, can be a myth? Yes, I believe this, for the universe is infinitely fertile in suggestions. Every object in the world can pass from a closed, silent existence to an oral state, open to appropriation by society, for there is no law, whether natural or not, which forbids talking about things. ... not only written discourse, but also photography, cinema, reporting, sport, shows, publicity, all these can serve as a support to mythical speech.”<sup>10</sup> A “myth” is not defined by the object of its message, but by the way it is articulated. It is not an object or a concept, but a “statement ... a system of communication, that is a message.”<sup>11</sup>

If in accordance with Barthes, exhibitions are understood as linguistic structures, then whenever the contemporary art world is studied – where “blockbuster shows” attract increasingly more attention compared to the collections presented seemingly removed from time in temple-like museums – the following question needs to be asked: What are the means used to produce meaning in these contexts?<sup>12</sup> What are the differences between a temporary special exhibition and a permanent presentation at a national museum? In other words, which presentation formats are selected to already contextualize works through the means by which they are put on display? What are the criteria used to select works for an exhibition? What is the role of the art critic and art market, of art management and art history in this context? Which codes on reading artworks result from this and are offered to the viewer within an “expository discourse,” and which ones aren't?<sup>13</sup>

“An exhibition isn't just about exhibiting pictures. Don't important exhibitions also make pictures?”<sup>14</sup> That was said in conjunction with one of the most successful exhibitions worldwide. And who defines the importance of an exhibition? The number of visitors and guided tours that have been booked? Or the number of visitors who have visited the store? The budget or the amount of money put into an advertising campaign? The media response, the length of a TV report or how much time a visitor spent at an exhibition?<sup>15</sup>

All these questions point to a mechanism that serves to construct “art” at exhibitions. And so, this myth demands that we develop an awareness of how our gaze is directed and – when actual art takes place – to always ask anew: “Who is really speaking there?”

10: *Ibid.*, pp. 109-110.

11: *Ibid.*, p. 109.

12: At Zurich University of the Arts, a research project was conducted from 2005-2007, which explored the thesis that exhibitions need to be understood as cultural practices, i.e., that putting something on display is a cultural act. This was the first time that commercial and cultural exhibition display techniques were examined. The report with the project's findings was published in 2007 and is one of the inspirations behind my essay. See Schade/Richter 2007.

13: *Ibid.* 2006, p. 79.

14: Peter Klaus Schuster: „Erinnerungen an eine Ausstellung, die keine war“, in: Clebowski/Odier 2005, pp. 9-11, here p. 11.

15: „Zahlen und Fakten“, in: *ibid.*, pp. 142f.