

# Über das Kuratieren des Un-Erhörten

## Dialog versus Repräsentation



Sophie Brunner, 16. Mai 2022

Dr. Dorothee Richter, Ronald Kolb

Postgraduate Programme in Curating, Zürcher Hochschule der Künste

Einleitung	3
<b>1 Kuratorisches Projekt</b>	
1.1 Konzept	4
1.1.1 Umsetzung	6
1.2 Kontext/ Kooperationen	8
1.3 Künstler:innen	
1.3.1 Biografien	9
1.3.2 Raumplan	11
1.3.3 Ausstellungsansichten	12
1.4 Zeitplan	17
1.5 Budget	18
<b>2. Problemstellung und These: Wer spricht hier für wen?</b>	19
<b>Can the Subaltern Speak? Versuch eines Transfers einer Fragestellung der postkolonialen Kritik auf die kuratorische Praxis</b>	
2.1 Historische Beispiele von Formulierungen <i>des Anderen</i> , Konstruktion einer parallelen Kunstgeschichte	21
2.2 Theoretische Perspektiven:	
Darstellung und Produktion des Anderen	25
2.2.1 Epistemische Gewalt	26
2.2.2 Künstlermythen & Kontext der Präsentation	30
<b>3. Infrastruktur durch die kuratorische Praxis?</b>	33
3.1 Fallstudien	34
3.2 Analyse der Fallstudien	35
3.2.1 Rolle und Position des Kuratorischen	36
3.2.2 Kontext des Kuratorischen	38
3.2.3 Absicht und Strategien des Kuratorischen	40
3.3 Schaffung von Infrastrukturen durch das Kuratorische	43
3.4 Umgang mit Begrifflichkeiten	46
3.4.1 Aktives Mythologisieren oder Strategien zur Vermeidung von Mythos	49
<b>4. Abschliessende Gedanken</b>	52
<b>5. Anhänge/ Attachments</b>	
5.1 Anhang I – Bibliografie	57
5.2 Anhang II –Bilder	58
5.3 Anhang III –Interviews	62
Interview <i>Project Art Works</i>	
Interview mit Stefanie Hoch	
Interview mit James Brett	

## Einleitung

Die folgende theoretische Ausführung und das kuratorische Projekt sind aus meiner Funktion als Leiterin des *Atelier Rohling* (siehe 2.) entstanden. Die theoretische Auseinandersetzung ist auch eine Reflexion über meine Tätigkeit der letzten zehn Jahre, die das Vertreten von Künstler:innen mit kognitiven Beeinträchtigungen und das Sprechen für diese beinhaltet, indem ich ihre Werke präsentiere, veröffentliche, ausstelle und verkaufe. Das *Atelier Rohling* bietet Künstler:innen, die Mühe haben, in den Kunstbetrieb Eingang zu finden, eine Professionalisierung und nimmt eine Lobbying -Arbeit für diese wahr. Letzteres führte dazu, dass ich als Atelierleitung beim Berufsverband für visuelle Künstler *Visarte* anfragte, ob ein Künstler des Ateliers im Verband aufgenommen werden kann. Und tatsächlich wurde Clemens Wild 2021 als erster Künstler mit kognitiver Beeinträchtigung Schweiz weit beim Verband aufgenommen. Dies hat eine grosse Symbolkraft und führte dazu, dass ich als Delegierte für Inklusion für die Nationale Versammlung von *Visarte* vorgeschlagen wurde. Symbolkraft hat es deswegen, weil Kunst von Menschen mit einer Beeinträchtigung selten als Arbeit, sondern als Freizeitbeschäftigung angesehen wird und dies meistens gerade auch vom nahen Umfeld, wie auch im Falle von Clemens Wild, dessen Familie sich gegen einen Eintritt in den Berufsverband aussprach, weil sie (unnötigerweise) Kürzungen der Sozialleistungen befürchteten. Der Eintritt in den Berufsverband bedeutet für den Künstler nebst der Wahrnehmung als professioneller Künstler eine Erweiterung seiner Möglichkeiten, indem er durch den Verband von Wettbewerben und Ausschreibungen erfährt. Er kann seine Meinungen an den Versammlungen kundtun und sich lokal und national vernetzen. Er wird dadurch Teil einer immateriellen Infrastruktur.

Für die indische Philosophin Gayatri Chakravorty Spivak auf die ich mich für meine Theoretische Auseinandersetzung stütze, machen mangelnde Möglichkeiten der Einflussnahme die *Subalternen* aus. Es gehe darum, mit staatlicher oder nicht-staatlicher Macht Infrastrukturen für die aufzubauen, die von den Strukturen des Staates oder der sozialen Mobilität abgeschnitten sind. (siehe 3.) Ich appliziere im Folgenden den Begriff des Subalternen auf Künstler:innen mit einer Beeinträchtigung, weil auch diese durch *epistemische Gewalt* (siehe 2.2.1.) vom Kunstbetrieb ausgeschlossen sind. Nur durch den Zugang zu Infrastrukturen kann der/die *Subalterne* vom passiven Objekt zum tätigen Subjekt werden. Das kuratorische Projekt *Café Bümpliz* habe ich für den neuen Kunst- und Projektraum der regionalen Gruppe *Visarte Bern* als Auftaktausstellung einer einjährigen Zwischennutzung konzipiert. Mit dieser Gruppenausstellung hat Clemens Wild seinen ersten Auftritt bei *Visarte*. Spivaks Begriff der Subalternen könnte man auch auf die Weberinnen von Salomé Bäumlin anwenden, die die Teppiche der Künstlerin herstellen und in der Ausstellung auf verschiedene Weisen präsent sind. Denn Für Spivak ist die Arbeit die Voraussetzung zur Auflösung des *Subalternen Raums*. Durch die Zusammenarbeit der Künstlerin mit den Handwerkerinnen des Berberstammes Ait Ouazguite ist die Gmbh *Ait Selma* (<https://aitselma.com>) entstanden, wo die Frauen ihre spezifischen handwerklichen Kompetenzen aus der vielfältigen marokkanischen Teppichtradition vermarkten können. Nebst der Umsetzung der Designs für *Ait Selma* schaffen sie weiterhin eigene Teppiche, arbeiten auf dem Feld und versorgen die Familie und die Tiere. Durch das Geschäftsmodell *Ait Selmas* ist es den Frauen möglich, traditionelle Prozesse beizubehalten, wie zum Beispiel die Schafe, die die Wolle liefern, zu halten, was von vielen Familien aufgegeben werden musste, weil zu wenig lukrativ.

## Kuratorisches Projekt: *Café Bümpliz*

### 1.1. Konzept

Für die Ausstellung *Café Bümpliz* wird die kuratorische Praxis als eine dialogische Tätigkeit angewendet. Im STALL5, so der Name des Kunst- und Projektraums soll ein Treffpunkt und Verhandlungsraum entstehen. Symposium meint sinngemäss «gemeinsames, geselliges Trinken» (siehe Wikipedia). Das Café bietet ein solches Konzept und wurde deshalb als Titel übernommen. An der Glockenstrasse 5 inmitten des alten Dorfkerns, wo einst Tiere weilten und viele Jahre lang das beliebte Brockenhaus seine Schätze verramschte, wird während der Dauer der Ausstellung Kaffee serviert – auf italienische sowie türkische Art. An der improvisierten Bar, die das Aussen mit dem Innen verbindet, belebt der Kaffee oder قهوة als verbindendes transkulturelles Ritual die Sinne und soll so neue Begegnungen schaffen. Die Frage der zukünftigen Nutzung der Räumlichkeiten liegt dabei in der Luft. Die *Stiftung B* (siehe 1.2.) ist nämlich daran interessiert, die Gebäudegruppe nach der Sanierung im Rahmen eines Generalmietvertrages zu übernehmen. Verantwortlich für das Bauprojekt ist die Stadt Bern. Die Idee ist, in der Gebäudegruppe nach der Sanierung ein Atelierhaus mit soziokulturellen Nutzungen und Wohnraum zu verbinden und das «Haus der anderen Schweiz», mit dem ein Kompetenzzentrum für alle Themen rund um die fürsorgerischen Zwangsmassnahmen in der Schweiz gegründet werden soll, an der Glockenstrasse einzuquartieren. Gerade diese zukünftige Nutzung bringt Fragen nach dem Innen und Aussen mit sich und Fragen nach einer Neuordnung eines Diskurses rund um epistemische Gewaltanwendung (siehe 2.2.1) in der Schweiz.

*Café Bümpliz* ist eine künstlerische Initiative, die versucht, eine Bestandsaufnahme des STALL5 zu wagen. Was soll und kann hier geschehen, jetzt und in Zukunft? Hier sollen sich einerseits Künstler:innen mit dem Quartier und ihrem Publikum treffen. Andererseits kann das *Café Bümpliz* als Lokal für den Verband (siehe 1.2.) genutzt werden, um sich intern und mit den benachbarten Institutionen, wie der Kunsthochschule HKBe und und Organisationen wie der *Stiftung B* zu treffen und auszutauschen.

Sechs Künstler:innen setzen sich mit den Räumlichkeiten auseinander und bieten den Besuchenden unterschiedliche Einstiege in einen Dialog. Die Arbeiten von Sereina Steinemann und Salomé Bäumlin sind die Herzstücke des *Café Bümpliz* und führen untereinander einen eigenen Dialog.



Bild:

*Trauben Zwetschgen und iPhone*  
Sereina Steinemann, 2021

Foto: Patrik Marcet

Steinemanns gemalte Alltagsgegenstände beschwören Erinnerungen an die ehemalige Brockenstube und an für immer Verlorengeslaubtes herauf und stellen den Beigeschmack der Gentrifizierung in den Raum. Ihre philosophische Auseinandersetzung mit Abbild und Bild liest sich auch als politischer Kommentar zu Warenfetisch. Die Alltagsgegenstände, die Steinemann mit Nonchalance verewigt, nehmen souverän die Leinwand ein. Es ist das Unmittelbare, das uns aus Steinemanns Malerei anspringt – ohne Aufdringlichkeit, aber mit Poesie und Zeitlosigkeit. *Zwetschgen, Trauben und iPhone* als Memento mori könnte als pompejanisches Mosaik durchgehen und das iPhone sieht plötzlich aus wie eine Wachstafel. Steinemann schafft es, dem Spiel von Kunst und Künstlichkeit zum Trotz eine Illusion zu wecken und die Besuchenden mit ihrem *Lagerfeuer* zu wärmen.

Die Metamorphose des Alltagsgegenstands in Kunst findet sich auch in den Arbeiten von Salomé Bäumlín. Die Präsentation der Teppiche, die den Amazigh u. a. auch zum Warentransport dienen, findet im Grenzbereich zwischen Kunst und dem Profanem statt und macht eine Einordnung obsolet. Bäumlíns Arbeiten sprechen uns als gewobene und geknüpft Bilder an. Der Faden wird in der Arbeit *View* zur Linie, die sich zu einer geknüpften Zeichnung feinsten Abstufungen steigert. *LignesIII* wiederum hat den unerschrockenen und konzeptuellen Charakter einer konkreten Malerei. Es sind Bilder eines Dialogs, der von der Schweiz in den Maghreb Fäden spannt. Sie entstehen mit traditioneller Webtechnik in Zusammenarbeit mit den marokkanischen Handwerkerinnen. Bäumlíns geometrisch bis malerische Formensprache ist voller Referenzen an die orale Tradition der Amazigh, wo der direkte Kontakt das zentrale Bindeglied zwischen Vergangenheit und Gegenwart bildet. Mit den Weberinnen verbindet Bäumlín eine Freundschaft und langjährige Arbeitsbeziehung, die zu einer GmbH geführt hat. Die Teppiche werden jeweils mit einem Ton-Handabdruck der Weberin und der Künstlerin versehen.



Bild:  
Foto: Salome Bäumlín  
Aus der projizierten Dokumentation des  
Werkprozess

Die Weberinnen sind in der Ausstellung auf einer Projektion zu sehen und werden auf dem Raumplan namentlich erwähnt. Es handelt sich hier nicht um eine kulturelle Aneignung, sondern um einen Transfer in einen aktuellen transkulturellen Dialog, wenn traditionelle Muster der Amazigh wie die Raute, die als Schutzauge vor dem bösen Blick und zur Bestimmung von Territorien dient, mit Merkmalen des Zen-Buddhismus verknüpft werden und zur Leerstelle des Bombeneinschlags im Werk *Disaster* werden. Der Teppich als Sinnbild für Schutz und Wohnlichkeit, wenn er als improvisierter Zeltbehang, Bodenbelag oder Decke genutzt wird, hat wieder tragische Aktualität bekommen und bietet als Wärmesponder Trost und Hoffnung.

Das Werk von Sabine Portenier & Dominik Stauch ermöglicht physisch den Dialog auf Augenhöhe. Ihr Sofa bietet eine Sitzgelegenheit für zwei und unzählige Möglichkeiten von

Blick, Wort- und Perspektivenwechsel. Es ist ein modulares System in zwei Teilen, das sich auf unterschiedliche Weise kombinieren lässt und zum Zwiegespräch einlädt. Auf dem klassischen Sofa sitzen die Gesprächspartner nebeneinander und haben meist kein Gegenüber. Dieses Sofa bietet zugleich einen intimen Raum und die Möglichkeit des Spiels.

Was wäre ein Café ohne Begegnungen? Und wer wüsste nicht besser Bescheid, wie aus Begegnungen Kunst entstehen kann, als Marinka Limat? Die Performance- Künstlerin ist am 10. Juni mit ihrer Kunst der Begegnung zu Gast und wird Interessierten aus dem Kaffeesatz lesen. Clemens Wild zeichnet das Geschehen im *Café Bümpliz* als Visual Essay auf. Jeweils am Freitag schreibt und zeichnet er die verschiedenen Begegnungen und Dialogfetzen auf Sockel, die gleichzeitig als Sitzgelegenheiten dienen. Die Sitzelemente können zu verschiedenen Formationen dem Anlass entsprechend immer neu zusammengestellt werden.

### 1.1.1. Umsetzung

Die Architektur des Raums wird von Öffnungen in den Seitenwänden geprägt. Diese nutzen wir, um mit verschiedenen Perspektiven, die die Durchblicke ermöglichen, zu spielen und damit die Dialoge zwischen den Werken zu stärken. Dies wird durch die im Raum hängenden Teppiche, die zum Teil wiederum den Blick verstellen, noch verstärkt. Die störenden Elemente wie Mobiliar und WC wurden durch einen Vorhang verdeckt auf welchen Fotos des Entstehungsprozess von Bäumli's Teppichen projiziert werden. Das Erscheinungsbild ist eine künstlerische Intervention von Sereina Steinemann. Das Konzept der Laiengrafik widerspiegelt die künstlerische Aneignung des Konzepts des Cafés. Wichtig war, dass die Plakate im Vorfeld der Ausstellung in der Stadt und gezielt im Quartier im Öffentlichen Raum zu sehen waren.



Eine Edition von 10 Tassen wurden mit dem Logo des *Café Bümpliz* bedruckt.

© Sereina Steinemann, 2022



20.5. 18.00 Pedro Meyer liest aus dem neuen Lyrik-Buch  
4.6. 19.00 Lesung aus dem neuen Lyrik-Buch  
2.6. Screening Coffee & Cigarettes von Jim Jarmusch  
10.6. Lesung aus dem Kaffeesatz mit Marinka Limat

# Café

kuratiert von Sophie Brunner

# Bümpliz

7.5.-14.6.2022  
Anstellungszeröffnung:  
FR 6.5. 17.00

Stiftung B  
visarte  
bern  
ADVENTOR  
Coffee  
Werner Stiftung

Salomé Bäuml  
Marinka Limat  
Sabine Portenier &  
Dominik Stauch  
Sereina Steinemann  
Clemens Wild

Öffnungszeiten:  
DI 11-16 Uhr  
FR 17-20 Uhr  
oder auf  
Anfrage:  
info@visarteber  
n.ch

STALL 5 / Blockenstrasse 5 / 3027 Bern



## 1.2. Kontext & Kooperationen

Wie oben schon erwähnt, geht es bei der Ausstellung grundsätzlich um Dialog. Dieser wird mit dem Einbezug unterschiedlicher Organisationen ausgeweitet und in gewisse Richtungen gelenkt.

*Café Bümpliz* befindet sich inmitten eines Gentrifizierung-Prozesses und versucht, den Stimmen rund um eine Bestandsaufnahme und einer Zukunftsperspektive um die Glockenstrasse 5, Raum zu geben. Momentan wird die Räumlichkeit vom Berufsverband *Visarte* Bern als Kunst- und Projektraum bespielt. Da die Brockenstube des Frauenvereins geschlossen wurde, ergab sich die Möglichkeit für diese Zwischennutzung. Die *Stiftung B* hat dafür einen Mietvertrag mit Immobilien Stadt Bern abgeschlossen, der Eigentümerin der Liegenschaft. *Visarte Atelier* ist Untermieter des Parterres, *Café Bümpliz* ist die erste kuratierte Ausstellung in der rund einjährigen Zwischennutzung. Die Ausstellung bietet den Auftakt der Zwischennutzung als Ausstellungsraum, aber will auch eine Skizze für einen möglichen Treffpunkt bieten. In den vorbereitenden Gesprächen, die ich mit *Visarte*-Mitgliedern geführt habe, hörte ich viele unterschiedliche Meinungen zum neuen Ausstellungs- und Projektraum. Diese Diskussionen über die Aufgaben eines Berufsverbands, haben mich überzeugt, dem fehlenden Profil des Raumes, und der nicht vorhandenen finanziellen Mitteln zum Trotz, die Ausstellung durchzuführen. Ein Berufsverband hat eine Vorbildsfunktion, wenn es um die Arbeitskonditionen der Künstler:innen, der Techniker:innen und der Kurator:innen geht. Die Bedingungen müssen sich im Kontext von *Visarte* von den prekären Umständen der freien Kunstszene unterscheiden. Solche Anforderungen und Sinn und Unsinn eines eigenen Raumes werden u.A. Auch Thema der Jahresversammlung des Verbands sein, die während der Ausstellung im *Café Bümpliz* stattfinden wird. Um die Möglichkeiten einer zukünftigen Nutzung der Räumlichkeiten mit einem erweiterten Kreis zu diskutieren, wird zusammen mit der *Stiftung B*, ein Treffen im August geplant.

Mit Hilfe der Quartierarbeit konnten lokale Produzenten für das Catering organisiert werden. *Zahortorte* ist eine selbstorganisierte Vereinigung von Frauen verschiedener Kulturen, die ihre Gerichte für unterschiedliche Anlässe anbieten. Auch konnte eine Frau kontaktiert werden, die türkischen Kaffee an punktuellen Veranstaltungen zubereitet. An der Vernissage wurde auf traditionelle Weise marokkanischer Tee serviert. *Migrant Solidarity Network* wird die Ausstellung nutzen, um über ihre Aktivitäten zu informieren. Und mit *Kidswest*, einem Atelier für Kinder im Quartier wird ein öffentlicher kreativer Nachmittag gestaltet. Für Kinder, die die Ausstellung besuchen, liegen ausserdem zwei kleine Web Rahmen zum weiter weben auf. Der Kaffee mitsamt Maschine ist vom Berner Kaffeegeschäft *Adrianos* gesponsert.



### 1.3. Teilnehmerinnen

Die beteiligten Künstler:innen gehören alle dem Berufsverband *Visarte* an: Sereina Steinemann, Salomé Bäumlin, Clemens Wild, Sabine Portenier & Dominik Stauch und Marinka Limat.

Mit Marinka Limat und Clemens Wild habe ich bereits 2019 für die Ausstellung "Gehen: Zeichnen, Segnen" im Offspace *Outside Rohling* in Bern zusammengearbeitet. Ausserdem habe ich ihr Projekt *ESCALE Berne* als Fallstudie für das CAS Paper, *Zusammensein Üben als politischer Akt*, verwendet.

Als Begleitprogramm wird der Multimedia Künstler Pedro Meier am 20. Mai aus seinem Lyrik Band Vorlesen.

#### 1.3.1. Biografien

Salomé Bäumlin

1980\* in Bern. Lebt und arbeitet in Bern und Marokko.

Einzelausstellungen (Auswahl): *und Du denkst, die Liebe sei weiss*, mit Etel Adnan, Galerie da Mihi, Bern, 2019; *Which Side Are you on?*, Galerie Da Mihi, Bern, 2017; *Temps*, Grand Palais, Bern, 2014; *Frauenkunstpreis*, Archivarte, Bern, 2014; *Sitz*, Saloon-Galerie, Karlsruhe, 2007; *Topp und Takel*, Lokal-Int, Biel, 2011.

Ihre Arbeit wurde mit verschiedenen Preisen ausgezeichnet u.A. von der Berner Designstiftung, 2018 und dem Berner Frauenkunstpreis, 2014

Marinka Limat

\*1983 in Freiburg.

Bei Marinka Limat steht das Zwischenmenschliche im Mittelpunkt. Ihre Praxis, die «Kunst der Begegnung», oszilliert zwischen den Disziplinen, bezieht sich aber am häufigsten auf die performativen Künste. Limat hat an den Hochschulen der Künste in Bern und Berlin-Weissensee studiert. Ausstellungen (Auswahl); Kloster Dornach: *Wind of Change* 2020; Galerie Grandel, Mannheim: *Kunst-Pilger-Reise*, (Solo) 2017; Performances (Auswahl): *ESCALE* Forum Schlossplatz Aarau, 2021; Hochrhein Triennale Kaiserstuhl-Hohentengen. 2021; *ESCALE Bern, Kunstplätze Stadtteil II*, 2019; L'étincelle du musée, Espace Jean Tinguely / Niki de Saint Phalle, 2018; *Kunst-Pilger-Reisen 1,2,3*, Kassel-Athen, Murten-Venedig, Freiburg- Berlin, 2013, 2015, 2017

Sabine Portenier

\*1971 in Bern.

Modedesignstudium an der FHNW, Hochschule der Künste Basel.

Gründung des eigenen Labels im Jahr 2009 und Aufbau der eigenen Produktion. 2001 und 2012 Swiss Design Award für Gestaltung, 2008 Atelierstipendium Berlin, 2011 «Goldener Hase» des Architekturmagazins Hochparterre. Im gleichen Jahr Förderpreis der Bernischen Designstiftung. 2020 Grosser Kulturpreis der Stadt Thun. Div. Projekte im In-und Ausland, parallel dazu Lehraufträge und Beratungsfunktionen an div. Hochschulen und Bildungsstätten. Seit 2017 Betriebsleitung Nähwerk IDM / Thun.

Dominik Stauch

\*1962 in London.

Ausbildung zum Grafiker 1980–1984 in Bern. 1984–1987 Kunststudium an der Hochschule der Künste Berlin.

Einzelausstellungen (Auswahl): Museum Liner, Appenzell (2005), Kunsthaus Grenchen (2008), Kunstmuseum Thun (2012). Gruppenausstellungen (Auswahl): Haus Konstruktiv, Zürich (2010), Centre Pasquart, Biel (2004, 2010), Young Projects Gallery, Los Angeles (2014), Kunsthal Rotterdam (2017). Auszeichnungen (Auswahl): Aeschlimann Corti-Stipendium (2001), Preis für bildende Kunst der Stadt Thun (2005), Anerkennungspreis der Stiftung für die Graphische Kunst in der Schweiz (2007).

Sereina Steinemann

\*1984 in Luzern

Master of Arts, History of Photography an der Zürcher Hochschule der Künste.

Einzel und Double- Ausstellungen (Auswahl): *Der erste Schnee und mein Hut*, Galerie Kriens, Kriens, 2021; *Wasser in den Ohren*, Galerie Bischoff & Partner, Bern, 2020; *Anyone for Tennis?* Popps Packing, Hamtramck/Detroit MI (USA), 2018.

Steinemann wurde mit verschiedenen Preisen ausgezeichnet, u. A. 2015 mit dem MANOR Art Prize Schaffhausen und ihre Werke befinden sich in den Sammlungen der Stadt Bern.

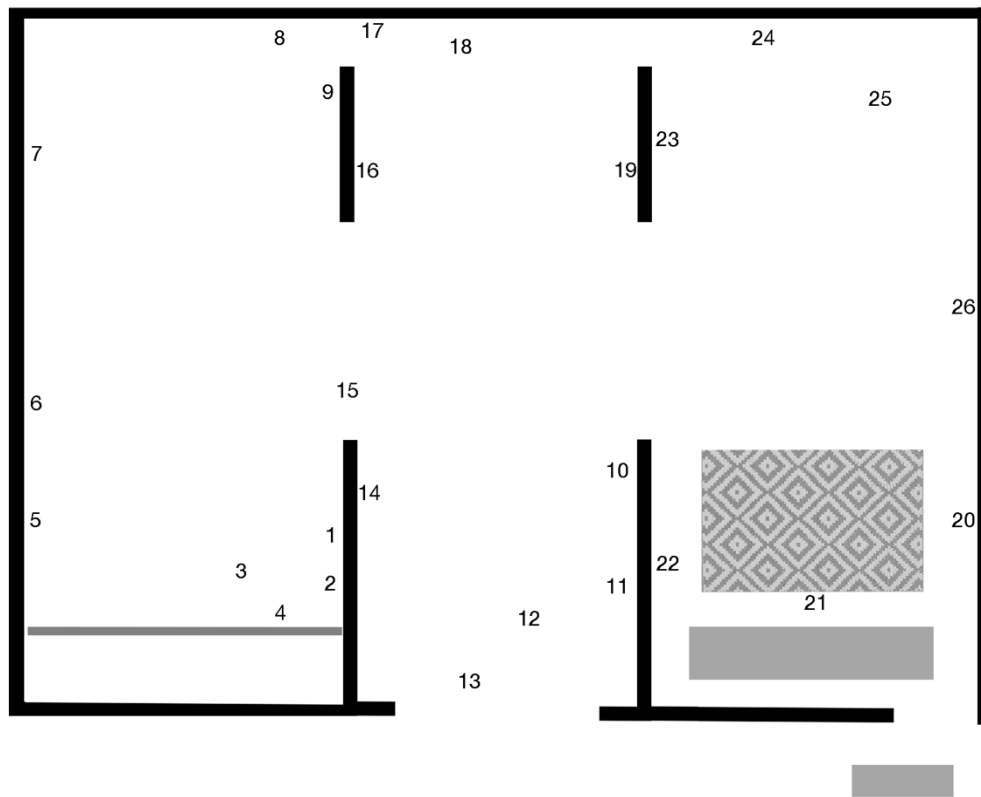
Clemens Wild

\*1964 in Bern.

Die Zeichnungen von Clemens Wild bewegen sich von der Skizze über den Comic bis zum politischen Kommentar. Sein Oeuvre liest sich als Hommage an die Arbeiterschaft oder als Kommentar zu *Care Arbeit*. Wild arbeitet mit Bleistift, Collage-Technik, Tusche und Tempera. Ausstellungen (Auswahl): Outsider Art Fair Paris, 2020;

Einzelausstellung Galerie Nielaba, Bern, 2021; Kornhausforum, Bern, 2021; *Semico*, Galerie Rlzomi, 2021; *Art Brut & Bandes Dessinée* Collection de l'Art Brut, Lausanne, 2022. 2018 wurde Clemens Wild mit dem Kunstpreis Euward für Malerei und Grafik ausgezeichnet.

### 1.3.2. Raumplan



- |                                                                                              |                                                                                 |                                                                                            |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. <i>View II</i> , Salomé Bäumlín<br>Wolle, Gewebe, 2015                                    | 10. <i>Vorhang (Friends)</i> , Sereina Steinemann<br>Acryl auf Baumwolle, 2022  | 20. <i>Kein Titel</i> , Sereina Steinemann<br>Acryl auf Baumwolle, 2016                    |
| 2. <i>Alego</i> , Salomé Bäumlín<br>Wolle, Hochflor, 2019                                    | 11. <i>Pflanzen (Plön)</i> , Sereina Steinemann<br>Acryl auf Baumwolle, 2022    | 21. <i>Tense-Sense</i> , Salomé Bäumlín<br>Wolle, Gewebe, 2020                             |
| 3. <i>Mehrzweckmöbel SO-FA</i><br>Sabine Portenier und Dominik Stauch<br>MDF gespritzt, 2018 | 12. <i>Madame</i> , Salomé Bäumlín<br>Wolle, Hochflor, 2020                     | 22. <i>ZAG</i> , Salomé Bäumlín<br>Farbstift auf Papier, 2022                              |
| 4. <i>Prozessdokumentation</i> Salomé Bäumlín                                                | 13. <i>Sitzgelegenheiten</i> , Clemens Wild<br>Acryl auf Holz, work in progress | 23. <i>Kein Titel</i> , Sereina Steinemann<br>Acryl auf Baumwolle, 2017                    |
| 5. <i>Cap</i> , Sereina Steinemann<br>Acryl auf Baumwolle, 2020                              | 14. <i>Schirm</i> , Sereina Steinemann<br>Acryl auf Baumwolle, 2019             | 24. <i>Lagerfeuer</i> , Sereina Steinemann<br>Acryl auf Baumwolle, 2017/2019               |
| 6. <i>Volcanique</i> , Salomé Bäumlín<br>Wolle, Hochflor, 2021                               | 15. <i>blanC</i> , Salomé Bäumlín<br>Wolle, Hochflor, 2020                      | 25. <i>Disaster</i> , Salomé Bäumlín<br>Wolle, Hochflor, 2019                              |
| 7. <i>Trauben, Zwetschgen, iPhone</i> ,<br>Sereina Steinemann<br>Acryl auf Baumwolle, 2021   | 16. <i>Fatime's Studio</i> , Sereina Steinemann<br>Acryl auf Baumwolle, 2019    | 26. <i>Un point est un point est une rose</i> ,<br>Salomé Bäumlín<br>Wolle, Hochflor, 2021 |
| 8. <i>Vorhang</i> , Sereina Steinemann<br>Acryl auf Baumwolle, 2020                          | 17. <i>Kittel</i> , Sereina Steinemann<br>Acryl auf Baumwolle, 2022             |                                                                                            |
| 9. <i>Lignes III</i> , Salomé Bäumlín<br>Wolle, Hochflor, 2021                               | 18. <i>Sable II</i> , Salomé Bäumlín<br>Wolle, Hochflor, Gewebe, 2020           |                                                                                            |
|                                                                                              | 19. <i>Carré</i> , Salomé Bäumlín<br>Wolle, Hochflor, 2022                      |                                                                                            |

Handwerk Textile Arbeiten Salomé Bäumlín:  
Fatima Agouzoul, Zarah Ait Hssou, Khad. Ighilnasif, Fatima Ilkane, Latifa Kanih, Fatma Mudat, Annaia Oulberj, Fatima Zouaou

### 1.3.3. Ausstellungsansichten

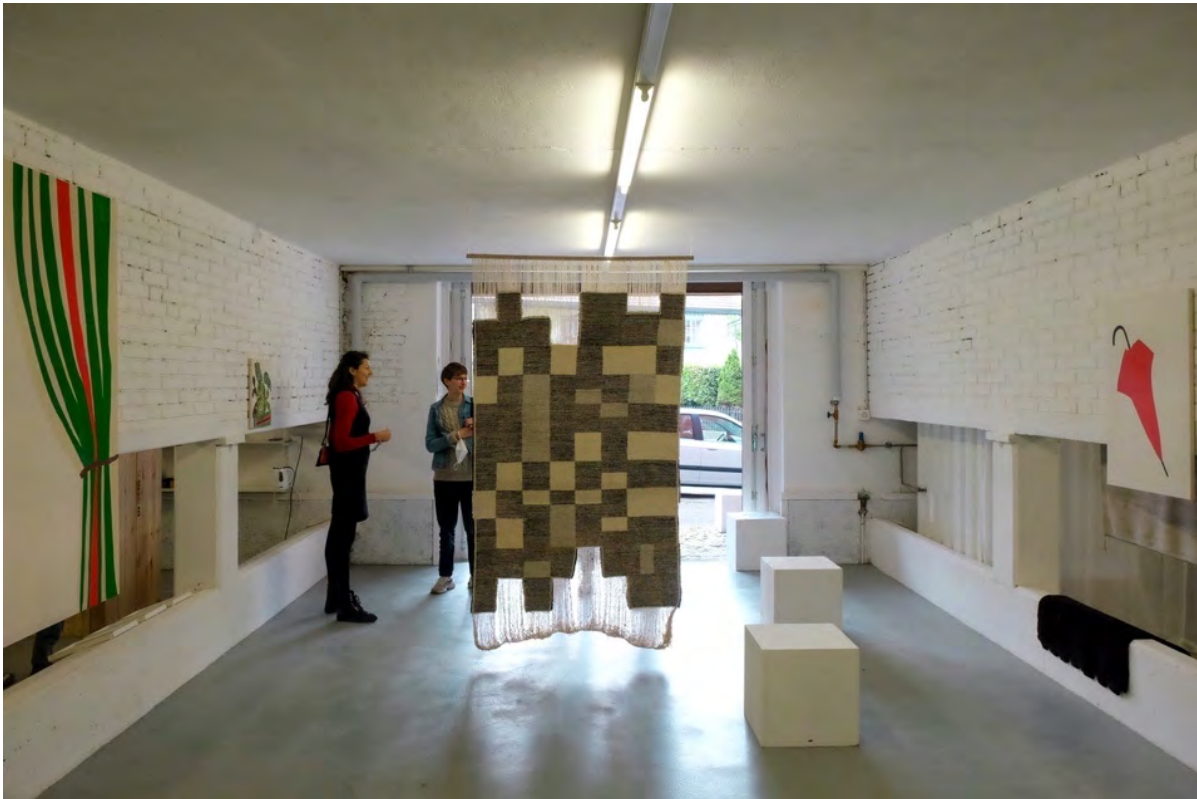


Auf den Fotos oben sind die Räumlichkeiten des Stall5 vor der Ausstellung zu sehen mit Eingang rechts und mit dem geschlossenen Tor.

Während Café Bümpliz bleibt der eigentliche Eingang geschlossen und nur das Tor ist offen, wo mit den Sockeln das Innen mit dem Aussen verbunden wird. Unten zeigt die Ansicht des Eingangs von aussen bei der Vernissage und während einem Gespräch zwischen dem Künstler Clemens Wild und Studierenden der Universität Basel.







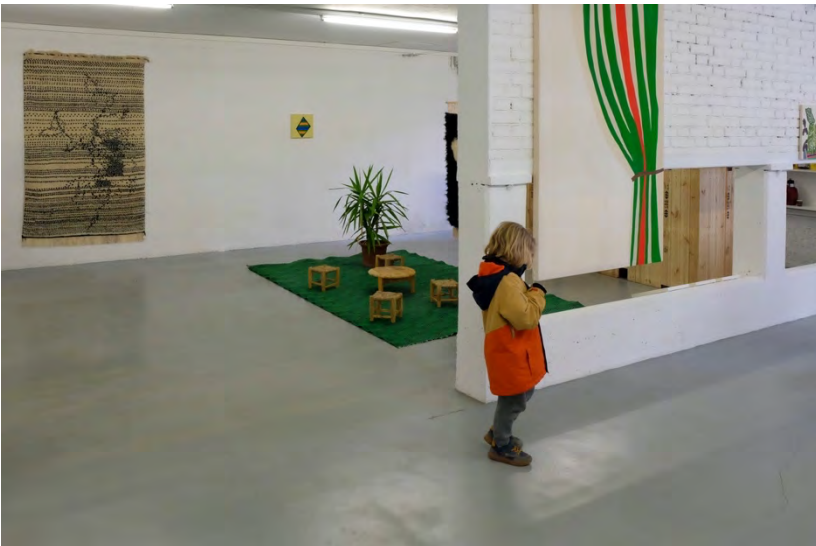
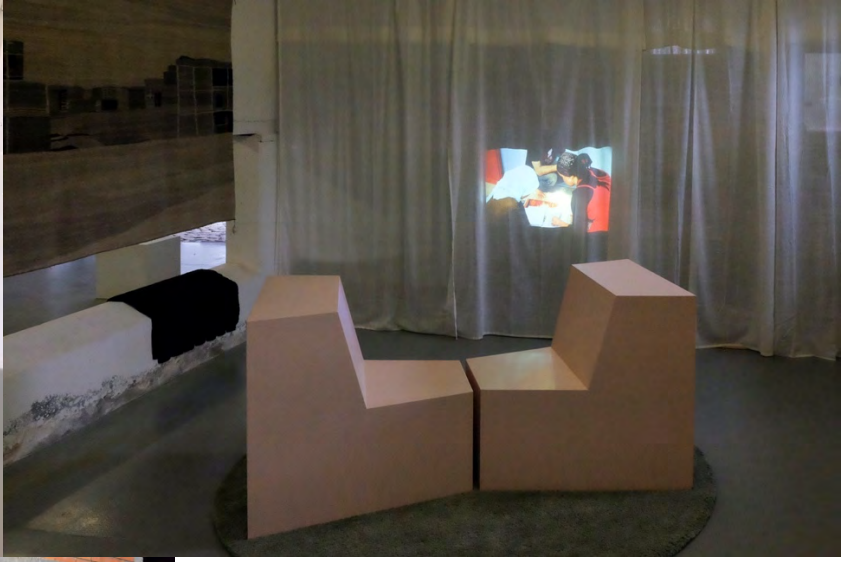
Der offene Charakter des Raumes soll betont werden. Anhand der *Fenster* und der Hängungen der Teppiche im Raum, wird mit Durchblicken und Verdecken und den verschiedenen Raumtiefen gespielt.

Die Bar wird durch die Tür links mit der Bar draussen verbunden.















#### 1.4. Zeitplan

Dezember	Atelierbesuche Künstlerinnen
Januar	Konzeptualisierung
Februar	Fundraising
Seit Januar	Gespräche mit <i>Visarte</i> Künstler:innen
26. April- 5. Mai	Aufbau der Ausstellung
6. Mai	Vernissage
13. Mai	Besuch des Studiengangs Kulturreflexives Management der Universität Basel
	Interview mit Clemens Wild geleitet von Lorenz Meier aus dem Bachelor Studiengang Art Education an der ZHdK im Rahmen der Podiumsdiskussion zu Inklusion an der Hochschule (siehe Fussnote <sup>179</sup> )
20. Mai	Lesung von Pedro Meier
1. Juni	Kinderworkshop mit <i>Kidswest</i>
3. Juni	Screening <i>Coffee &amp; Cigarettes</i> von Jim Jarmusch mit einer Einführung der Berner Filmemacherin Fiona Ziegler
10. Juni	Performance mit Marinka Limat
14. Juni	Generalversammlung <i>Visarte Bern</i>
7. Mai – 14. Juni	Ausstellungsdauer
15. -17. Juni	Abbau

## 1.5. Budget

### Personalkosten

Kuratierung	1'000
Auf- und Abbau (4x Tagespauschale)	1'200
Transporte (1x Tagespauschale)	300
Ausstellungshonorare Künstler:innen	1'800
Künst. Intervention: Grafik Konzept/ & Ausführung	1'200
Dokumentation	200
Catering & Bar	410

Total Personalkosten 6'110

### Materialkosten

Druck: Tassen, Flyer	400
Miete Kaffee-Maschine	50
Getränke	190
Transport Benzin	100
Plakatieren passive attack	500
Miete Beamer	500
übriges Material	150

Total Materialkosten 1'890

**Total 8'000**

### 1.5.1. Finanzierungsplan

Stiftung B	3000 Zusage
Wernerstiftung	1600 Zusage
Blatter AG	400 Zusage
Gesellschaft zu Schuhmachern	1000 Zusage
Gesellschaft zu Schmieden	2000 Zusage
Stadt Bern	Absage

**Total 8'000**

## Wer spricht hier für wen?<sup>1</sup>

Wer ist das *Kollektiv Rohling*? Wer gehört dazu? Diese Fragen stellten uns die Mitglieder der Kunstkommission der Stadt Bern. Bei ihrem Besuch bei uns im Atelier wollten sie herauszufinden, wer hier eigentlich spricht. Wem sie Geld geben wollen oder eben nicht. Die Frage implizierte, dass nicht das Werk des Kollektivs an sich relevant war, sondern dessen Autorschaft. Hier ist hinzuzufügen, dass das *Kollektiv Rohling*<sup>2</sup> (Abb 1) ein Kollektiv von Personen mit und ohne Beeinträchtigung ist, von dem ich Teil bin. Das *Kollektiv Rohling* hat sich organisch aus dem *Atelier Rohling* gebildet, das ich zusammen mit Diego Roveroni 2012 in Bern gegründet habe. Aus diesem Projekt der künstlerischen Koexistenz ist eine kleine Organisation gewachsen, die Künstler:innen mit kognitiven Beeinträchtigungen in der Ausübung ihrer künstlerischen Praxis unterstützt und versucht diese in den Kunstbetrieb einzubinden.

## 2. Can the Subaltern Speak? Versuch eines Transfers einer Fragestellung der postkolonialen Kritik auf die kuratorische Praxis

Folgende Ausführung ist ein Versuch, Erkenntnisse aus der postkolonialen und der poststrukturellen Kritik auf einen spezifischen Zweig der Kunstgeschichte zu übertragen und damit das Kuratieren von Kunst, die ausserhalb des zeitgenössischen Diskurses liegt,<sup>3</sup> genauer zu untersuchen.

Im Laufe eines Jahrhunderts wurde die Bewertung der Kunst von Personen ausserhalb des Kunstsystems ebenso häufig diskutiert wie formuliert und immer wieder neu definiert. Und so entstand eine ganze Vielzahl von Begriffen wie u.a. *Bildnerei der Geisteskranken*, *Art brut*, *Naive Kunst*, *Primitive Kunst*, *Sonntagsmaler*, *zustandsgebundene Kunst*, *psychopathologische Kunst*, *Kunst ausserhalb der Normen*, *Self-taught Art*, *Raw Art* und *Outsider Art*. Etablierte Begrifflichkeiten wie *Outsider Art* oder *Art Brut* sind sehr heterogen und umfassen verschiedene Stilrichtungen und Nationalitäten und auch Epochen. Sie bedeuten weder eine gemeinsame Geografie noch einen gemeinsamen Stil. Die einzelnen Positionen weisen keine Verbindungen und Referenzen gegeneinander aus.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Der Titel wurde aus der Frage «wer spricht?» abgeleitet abgeleitet, die Roland Barthes in *Der Tod des Autors* stellt., Originalausgabe 1968; in *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart, 2020, S.185

<sup>2</sup> Mehr zum *Kollektiv Rohling* unter: <https://bit.ly/3fs3to1>

<sup>3</sup> Diese Definition habe ich von *Studio Voltaire*, eine der führenden gemeinnützigen Kunstorganisationen des Vereinigten Königreichs, die eine wichtige Künstlergemeinschaft und Ressource im Süden Londons bildet, übernommen und ins Deutsche übersetzt: «for practices that sit outside of contemporary discourses, or have lacked representation in larger institutions». <https://www.studiovoltaire.org/about/about-studio-voltaire/>

<sup>4</sup> «Yet the terminology is now evolving in different directions, because there is no common geography, biography, school or style. They have nothing to do with each other,» so Daniel Baumann im Gespräch mit Museum of Everything, May 2011

Anhand des Textes von Gayatri Chakravorty Spivak<sup>5</sup> *Can the Subaltern Speak*<sup>6</sup> werde ich die Schwierigkeiten des Repräsentierens<sup>7</sup> dieser Kunst und anhand von Roland Barthes<sup>8</sup> *Der Tod des Autors*<sup>9</sup> die Problematik der Autorschaft und dessen Mythologisieren beleuchten. Spivaks Essay konzentriert sich auf die historischen und ideologischen Faktoren, die denjenigen, die an der Peripherie leben, die Möglichkeit verbauen, gehört zu werden. Sie geht der Frage nach, was es bedeutet, eine politische Subjektivität zu haben, Zugang zum Staat zu haben und unter der Last der Differenz in einem kapitalistischen System zu leiden, das Gleichheit verspricht, sie aber auf Schritt und Tritt verweigert.<sup>10</sup> Spivaks Definition der *Subalternen* werde ich auf eine Gesellschaftsgruppe anwenden, die sich zwar nicht ethnisch von der Mehrheit unterscheidet, aber doch von Machtstrukturen ausgeschlossen wird. Denn es geht auch bei der folgenden Untersuchung um Machtstrukturen, die sich auf Spivaks Begriff der *epistemischen Gewalt*<sup>11</sup> beziehen und durch eine bestimmte Geschichtsschreibung manifestiert werden. Mit ihrem Text übt Spivak Kritik an der Haltung der Intellektuellen, die versuchen als Sprachrohr der Subalternität zu fungieren.<sup>12</sup> Während Michel Foucault<sup>13</sup> in *Wahnsinn und Gesellschaft*<sup>14</sup> die geschichtlichen Veränderungen des psychiatrischen Diskurses in Europa aufzeigt, fragt Spivak, ob der Autor hinreichend über seine eigene ideologische Stellung reflektiert und ob der psychiatrische Diskurs nicht auch mit der rassistischen Konstruktion der Kolonialisierten als *Andere* gearbeitet hat.<sup>15</sup> Andererseits bezieht sich Spivak auch affirmativ auf die Poststrukturalisten, die das Privileg der Sprache in Frage stellen<sup>16</sup>. Das Verhältnis von Sprache und sozialer Wirklichkeit oder anders gesagt, die poststrukturelle Ansicht, dass die Sprache die Realität nicht bloss abbilde, sondern mittels ihrer Kategorien und

---

<sup>5</sup> ab (geboren am 24. Februar 1942) ist eine indisch-amerikanische Wissenschaftlerin, Literaturtheoretikerin und feministische Kritikerin. Sie ist Universitätsprofessorin an der Columbia University und Gründungsmitglied des dortigen Institute for Comparative Literature and Society. Sie gilt als eine der einflussreichsten postkolonialen Intellektuellen.

<sup>6</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, *Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Wien 2008. Der Original Essay wurde 1988 in Chicago publiziert.

<sup>7</sup> Spivak, S.141

<sup>8</sup> \*12. November 1915 in Cherbourg; † 26. März 1980 in Paris

<sup>9</sup> *Der Tod des Autors* in *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart, 2020

<sup>10</sup> siehe homepage der COLUMBIA UNIVERSITY PRESS: <http://cup.columbia.edu/book/can-the-subaltern-speak/9780231143851>

<sup>11</sup> Die Verschränkung zwischen Wissen und Gewalt wird exemplarisch an rassistischen, sexistischen, klassistischen oder ableistischen Diskursen deutlich. In dieser Hinsicht ist der Begriff der epistemischen Gewalt Teil eines weiten Gewaltverständnisses, das – über direkte (physische und psychische) Gewalthandlungen hinaus – unter anderem auch gesellschaftliche Strukturen, kulturelle und symbolische Sinnzuschreibungen sowie Wissensdiskurse umfasst. Siehe: <https://bit.ly/3zVfjAu>

<sup>12</sup> Spivak, S. 127

<sup>13</sup> \* 15. Oktober 1926 in Poitiers; † 25. Juni 1984 in Paris

<sup>14</sup> Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft*, Frankfurt am Main, 1969, 24. Auflage, 2020

<sup>15</sup> «Dieser auch als Othring bezeichnete Prozess schafft einerseits die Grundlage dafür, nicht-westliche Perspektiven abzuwerten oder gar zum Verschwinden zu bringen und bildet andererseits das konstitutive Aussen für die Selbst-Repräsentation des Westens.» siehe: <https://blogs.fu-berlin.de/fkfkollektiv/2021/07/14/epistemische-gewalt/>

<sup>16</sup> Namentlich auf Foucault, Lacan und Derrida. Spivak, S.138



Unterscheidungen auch herstellt, bildet den Ausgangspunkt dieses Aufsatzes.<sup>17</sup>

Als erstes möchte ich das Konzept der *epistemischen Gewalt* auf die jüngere Kunstgeschichte anwenden, in dem ich mich auf deren Formulierung oder besser gesagt auf kunsthistorische Begrifflichkeiten konzentriere, um dann die Konstruktion des *Anderen* mit Hilfe der theoretischen Texte zu vertiefen. Abschliessend werde ich das Kuratieren von Künstler:innen, die gesellschaftlich nicht zur Sprache kommen, anhand aktueller Beispiele untersuchen, um Antworten auf die Frage zu finden, ob die kuratorische Praxis Infrastrukturen schaffen und neuordnen kann, um die Künstler:innen in den Kunstbetrieb einzuschliessen, bzw, um sie selber sprechen zu lassen.

## 2.1. Historische Beispiele von Formulierungen des *Anderen*, Konstruktion einer parallelen Kunstgeschichte

Folgende Ausführung ist ein Überblick über Kunstrezeptionen und daraus folgende Definitionen von nicht-akademischer Kunst. Wie Brian O'Doherty schreibt, «wissen wir, dass die Hersteller von Kunst nur begrenzte Kontrolle über deren Inhalt haben. Es ist die Rezeption, die in letzter Instanz die Inhalte liefert. Durch die Sprache werden neue Kategorien erfunden.»<sup>18</sup> Im geschriebenen Wort wurde die *Art brut* durch Jean Dubuffet<sup>19</sup> oder die *Outsider Art*, als Titel eines Buches (Abb 2) des Kunstkritikers Roger Cardinal<sup>20</sup> manifestiert, verbreitet und mythologisiert<sup>21</sup> und anhand der Wiederverwendung dieser Begrifflichkeiten entstand eine parallele Kunstgeschichte. Aber bereits in den 20er Jahren des vergangenen Jahrhunderts entwickelte sich in der Schweiz und in Deutschland eine wegweisende Rezeption von Kunst von Geisteskranken, die noch heute nachwirkt. Das Unbehagen, das uns heute dieser Begriff verursacht, zeigt, wie Begrifflichkeiten mit dem Zeitgeist verknüpft sind. Das dem Künstler Adolf Wölfl gewidmete Essay des Psychiaters Walter Morgenthaler<sup>22</sup> *Ein*

<sup>17</sup> mit Foucaults *Wahnsinn und Gesellschaft* soll die Wandelbarkeit von Begrifflichkeiten und Kategorien genauer erfasst werden.

<sup>18</sup> Brian O'Doherty, *In der weissen Zelle*, Berlin, 1969

<sup>19</sup> Ironischerweise hat der Gründervater der *Art brut*, Jean Dubuffet (1901-1985), mit seiner Schrift gegen die etablierte Kunst schlussendlich selbst einen Begriff etabliert.

<sup>20</sup> «1972 schrieb Roger Cardinal (1940- 2019) ein Buch, das einem englischsprachigen Publikum das französische Konzept der *Art brut* - wörtlich "rohe" oder "ungekochte" Kunst - näher bringen sollte, ein Begriff, der von dem Maler Jean Dubuffet geprägt wurde, um die Arbeit der Neurodiversen zu beschreiben, die damals eher als "verrückt", exzentrisch oder weltfremd bezeichnet wurde. Cardinal selbst zog es vor, den Begriff als Buchtitel beizubehalten. "Es gibt den Jugendstil und das Art Déco", argumentierte er mit seinen Verlegern, "und jetzt gibt es die Art Brut". Die Verleger waren damit nicht einverstanden. Nach langem Hin und Her einigte man sich als Kompromiss auf den Titel "Outsider Art" für das Buch. Ein Begriff, den der im Alter von 79 Jahren verstorbene Cardinal nie besonders mochte, der sich aber dennoch mit seinem Namen verband.» Aus dem Nachruf zu Cardinal in *The Guardian* vom 26. November 2019: <https://www.theguardian.com/education/2019/nov/26/roger-cardinal-obituary>

<sup>22</sup> Ab 1907 arbeitete der Arzt Walter Morgenthaler (1882-1965) in der Psychiatrie Waldau in Bern und sammelte Werke seiner Patient:innen, in erster Linie aus beruflichen Interesse. Um 1914 richtete der Psychiater Walter Morgenthaler (1882-1965) in der „Kantonalen Irrenanstalt Waldau“ ein kleines Museum ein.

*Geisteskranker als Künstler*<sup>23</sup>, aus dem Jahr 1921 gilt als Schlüsselwerk für die Verbreitung von Kunst, die in psychiatrischen Kliniken entstand, ausserhalb eines psychopathologischen Diskurses.<sup>24</sup> Die 1922 erschienene Publikation *Bildnerei der Geisteskranken* des Heidelberger Arztes und Kunsthistorikers Hans Prinzhorn<sup>25</sup> hatte dann grossen Einfluss auf die europäische Avantgarde der Zwischenkriegszeit. Dieses Buch, das Max Ernst –so der Mythos– wie eine Bibel unterm Arm mit sich herumgetragen haben soll<sup>26</sup>, versammelte das Ergebnis Prinzhorns wissenschaftlicher Bearbeitung von mehr als 5000 Arbeiten von etwa 450 Patienten. Es entstand damit ein Transfer aus der Psychiatrie in die Kunst, der den Ausdruck von marginalisierten Personen wertschätzte und das Schaffen der Surrealisten prägte.<sup>27</sup> Dieser Transfer ging Hand in Hand mit dem Transfer von aussereuropäischer Kunst in die Avantgarde. Paul Klee nannte in einem Zeitungsartikel die wichtigsten Inspirationsquellen der Avantgarde die ethnologischen Museen mit ihren Bildwerken aussereuropäischer Kulturen<sup>28</sup>, Kinderzeichnungen und die Produktionen von psychisch Kranken. Der Ausdruck des Geisteskranken oder des Afrikaners wurden zum Inbegriff des Authentischen, des Unbewussten und Ungezügelter,<sup>29</sup> was uns wiederum direkt zur postkolonialen Kritik führt, die uns hier zu differenzieren hilft.

---

Das Herzstück der Sammlung bildeten die Werke von Patient:innen, welche er den Krankenakten entnommen hatte. In seiner Habilitationsschrift *Übergänge zwischen Schreiben und Zeichnen bei Geisteskranken* untersuchte Morgenthaler 1918 Zeichnungen und Schriften aus 21 Akten und legte von 2600 Werken einen Zettelkatalog an. Er sammelte auch Konstruktionen, Handarbeiten und Skulpturen. Adolf Wölfli (1864–1930) ist heute der bekannteste Künstler aus der Waldau, er schuf ein immenses Werk von etwa 25'000 Blättern. Nach 1930 verschwand vieles aus dem Dachraum, der das „Museum“ beherbergte. Seit den 1960er-Jahren nahm sich Heinz Feldmann, technischer Leiter der Klinik, der Werke an und erweiterte die Sammlung, seit 1993 veranstaltet die Stiftung Psychiatrie-Museum Bern regelmässig Ausstellungen. Aus <https://blog.zhdk.ch/bewahrenbesondererkulturgueter/3-6-bern-waldau/>  
 Siehe auch: <https://www.museen-bern.ch/de/institutionen/museen/psychiatrie-museum-bern/>

<sup>23</sup> Bern, 1921

<sup>24</sup> Schon im 19. Jahrhundert lässt sich innerhalb der Psychiatrie ein verstärktes Interesse für die bildnerische Tätigkeit von Patient:innen feststellen und es finden sich mehrere wissenschaftliche Publikationen von Psychiatern über das Verhältnis von Kunst und psychiatrischer Krankheit: 1857, William A.F. Brownes *Art in Madness*; 1876, May Simon: *L'Imagination dans la folie*; 1867 Cesare Lombroso: *Genio e follia*, siehe Markus Landert in *Jenseits aller Regeln- Aussenseiterkunst, ein Phänomen*, Zürich, 2021, S.14- S.15

<sup>25</sup> Hans Prinzhorn (1886-1933) wurde 1919 Assistent von Karl Wilmann an der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg. Seine Aufgabe war es, dort eine Sammlung von Bildwerken *Geisteskranker* zu betreuen, die von Emil Kraepelin angelegt worden war. Als Prinzhorn die Heidelberger Universitätsklinik 1921 verließ, umfasste seine Archivierung mehr als 5000 Gemälde. Er gehört mit dem Franzosen Paul Meunier alias Marcel Réja und dem Schweizer Walter Morgenthaler zu den Pionieren in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Bildwerken von Personen in der Psychiatrie. Nach ihm ist die Sammlung Prinzhorn benannt. (Wikipedia)

<sup>26</sup> Rolf Laute, Initiator und Leiter der Hamburger Künstlergruppe *Die Schlumper* *Die Schlumper, Kunst in Hamburg*, Hamburg, 2006

<sup>27</sup> namentlich Paul Klee, Max Ernst, André Breton.

<sup>28</sup> Man denke in diesem Zusammenhang auch an den Japonismus im ausgehenden 19. Jahrhundert

<sup>29</sup> Landert, S. 21

Die Entwicklung der Kunst wird im abendländischen Kanon als sich linear entwickelnde Narration vermittelt. Dies wird sehr anschaulich in der Gegenüberstellung von Alfred Barr<sup>30</sup> *Cubism and Abstract Art*<sup>31</sup>, 1936 und Hank Willis Thomas<sup>32</sup> *Colonialism and Abstract Art*, 2019 ersichtlich. (Abb 3) Thomas nimmt mit seinem Werk Bezug auf Barrs übersichtliches Schema, das die Entwicklung des Kubismus als Folge von punktuellen Meilensteinen wie zum Beispiel Van Gogh oder Futurismus darstellt. Alles hat seine Ordnung, indem eine Entwicklung zur anderen führt. Afrikanische Kunst oder japanische (Druckkunst) zum Beispiel werden hingegen im Schema farblich abgegrenzt und zur Inspirationsquelle für die eigentliche Kunst reduziert. Als Antwort darauf ergänzt rund siebzig Jahr später Thomas das Diagramm mit sozioökonomischen, kulturellen und politischen Umständen in der die Kunst entstand. Es ist aus einer afrikanischen Perspektive erfasst und bringt Nicht-Erzähltes und Ausgeschlossenes in die Narration mit ein.<sup>33</sup>

Während dem zweiten Weltkrieg fand vor allem in der Schweiz ein interdisziplinärer Diskurs über irreguläre Kunst statt: Mit Ausstellungen in der Kunsthalle Bern (*Peintre Naïves*, 1936 und *Moderne Primitive Maler*, 1942) und redaktionellen Experimenten wie der Zeitschrift *Minotaure*<sup>34</sup> (Genf, 1933 - 1939) wurde eine Verbreitung vorangetrieben, die in Deutschland und Frankreich durch den Krieg unterbrochen und dazu missbraucht wurde den Begriff der *entarteten Kunst* zu formulieren. In den Nachkriegsjahren befreit in Lausanne Jean Dubuffet 1949 mit dem Ausdruck *Art Brut* die Kunst von Autodidakten von ihrem psychopathologischen Kontext, institutionalisiert aber damit gleichzeitig eine Trennung im Kunstverständnis.<sup>35</sup> Bei diesem Transfer aus dem klinischen in das Kunstfeld ist eine Vereinfachung und Pauschalisierung passiert. Dubuffet hatte klare Vorstellungen, was *Art Brut* war und was nicht. Aus einem Fundus, der von den Psychiatern seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert angesammelt worden waren, machte Dubuffet seine Auswahl. Bemerkenswert scheint mir hier, dass der psychopathologisch orientierte Blick der Psychiater sehr viel offener war und die Sammlungen in den Kliniken umfassende Zeitzeugnisse und Wissen offenbarten, während Dubuffet mit seiner Auswahl die Werke in ein Korsett zwängte, das ihr Wesen und Sinn von nun an bestimmen sollte. In einer Liste protokollierte und bewertete er die gesehenen Werke, meist in knappen Worten wie «extrêmement intéressant»

<sup>30</sup> Alfred Barr (1902-1981) war ein US-amerikanischer Kunsthistoriker und Gründungsdirektor des Museum of Modern Art in New York.

<sup>31</sup> die Abbildung ist das Titelblatt des Katalogs der gleichnamigen Ausstellung im Museum for Modern Art, NY, 1936

<sup>32</sup> Hank Willis Thomas, geb. 1976 ist ein amerikanischer Konzeptkünstler, der sich hauptsächlich mit Themen aus den Bereichen Identität, Geschichte und Populärkultur beschäftigt.

<sup>33</sup> « We need to acknowledge the ways that art history has failed us. We need to take it apart and speak openly and publicly about the exclusions of our field and our institutions—the domains of knowledge neglected, experiences and stories untold, decisions made. And then we need to reimagine it, and tell it differently.» Leah Dickerman auf der Website des Museum of Modern Art, NY  
<https://www.moma.org/magazine/articles/421>

<sup>34</sup> *Minotaure 3 Bde. (1933-1939)*, Genf Paris, 1981

<sup>35</sup> Diese Abtrennung macht sich schon im Titel seines Essays deutlich: *L' Art brut préféré aux arts culturels*, Jean Dubuffet, Galerie René Drouin, Paris, 1949

(«ausserordentlich interessant»), «admirable» («bewundernswert»), «médiocre» («mittelmässig») oder «pas bien» («nicht gut»)<sup>36</sup>

Kunst definiert sich nicht über Technik, sondern ist die Fähigkeit, Universelles zu erfassen und darzustellen. Dies war der Ansatz von Harald Szeemann (1933-2005), der als Direktor der Kunsthalle Bern 1963 die Ausstellung *Bildnerie der Geisteskranken Art Brut, Insania Pingens*<sup>37</sup>, realisierte. -Die Ausstellung, die ausschließlich Kunst von Schizophrenen zeigte, war die meistbesuchte Ausstellung des Jahres<sup>38</sup> - Es war Szeemann, der die *Art brut* zurück in den institutionellen Diskurs brachte, als er im selben Jahr die Sammlung Prinzhorn wiederentdeckte und sie mit der *Documenta 5*, 1972 auf internationales Parket brachte und eine wichtige Rolle bei der Gründung der Adolf Wölfli-Stiftung im Kunstmuseum Bern 1975 spielte.<sup>39</sup> Die *Documenta 5-Befragung der Realität. Bildwelten heute*, die oft als Exempel einer Paradigmenverschiebung im Umgang mit *Aussenseiterkunst* dargestellt wird, erweist sich in der näheren Betrachtung jedoch problematisch. Das Konzept der «individuellen Mythologien» unterstreicht eine Fetischisierung des Künstlermythos, die sich in diesem Fall auf den Mythos des genialen Kurators überträgt. Sigrid Schade macht in ihrem Essay *Kulturanalysen versus Mythen*<sup>40</sup> anhand der *Documenta 5* die Diskrepanz deutlich, die zwischen der visuellen Präsentation einer Ausstellung und deren textlich ausformulierter konzeptueller Absicht entstehen kann. Während im Katalog der Documenta gegen den Autorenmythos angeschrieben wird, zelebrierte Szeemann den Künstlermythos kurzerhand als Kurator.<sup>41</sup> Der Katalog verweist auf die grundsätzliche Wechselwirkung zwischen künstlerischen und populären Bildschöpfungen aus

<sup>36</sup> 2016 zeigte Museum im Lagerhaus in St Gallen die Künstler:innen, die in Hans Prinzhorns Buch «Bildnerie der Geisteskranken» unberücksichtigt blieben. *Dubuffets Liste – Jean Dubuffets Kommentar zu Meisterwerken der Sammlung Prinzhorn*, 6. Dezember 2016 – 12. März 2017, St.Gallen.

<sup>37</sup> «Ihn (Szeeman) zogen Obsessionen an, die diese Personen dazu brachten, kreativ zu arbeiten, ohne jeglichen oder nur geringen Einfluss der etablierten Kunst- Systeme. Dieses Interesse ging zurück auf Szeemanns ersten Kontakt mit der *Art brut* als Student in Paris der 1950er Jahre und zeigte sich in frühen Projekten, wie *Bildnerie der Geisteskranken- Art Brut- Insania Pingens* sowie in späteren Ausstellungen wie *Visionäre Schweiz* (1991/92), in denen er Arbeit von Aussenseitern und Autodidakten gemeinsam mit Arbeiten «traditioneller Avantgarde- Künstler zeigte.»

Glenn Phillips in *Museum der Obsessionen*, Düsseldorf, 2018, S. 5

<sup>38</sup> In *Von Hodler bis zur Antiform*. Kunsthalle Bern, 1968; siehe auch das Archiv der Kunsthalle Bern <https://archiv.kunsthalle-bern.ch>

<sup>39</sup> Die *Adolf Wölfli-Stiftung* verwaltet den Nachlass des «Schreibers, Dichters, Zeichners und Componisten» Adolf Wölfli (1864–1930). Sie stellt die Erhaltung dieses Werks sicher und macht es in Ausstellung sowie Publikationen der Öffentlichkeit zugänglich. Die Stiftung geniesst seit der Gründung Gastrecht im Kunstmuseum Bern. Anfänglich in jeder Beziehung ein Aussenseiter, bildet das Werk von Adolf Wölfli heute einen der Höhepunkte des Kunstmuseums Bern, [www.adolfwoelfli.ch](http://www.adolfwoelfli.ch)

<sup>40</sup> Sigrid Schade in *Extraordinaire!, Unbekannte Werke aus psychiatrischen Einrichtungen in der Schweiz um 1900*, Zürich, 2018 S. 54- 57

<sup>41</sup> «Die Autoren des Katalogs waren seinerzeit an dem Versuch beteiligt, der Restaurierung von traditionellen Schöpfungsmythen in der Nachkriegszeit eine zeitgenössische Sicht auf Kunst und Gestaltung entgegenzusetzen-im Rückgriff auf die Avantgarde des 20. Jahrhunderts und ihre sogenannten riskanten Quellen, die Kunst der sogenannten Primitiven, der Kinder und der sogenannten Geisteskranken, sowie auf populäre Bildwelten zwischen angewandter Kunst und Werbung,» Schade, S. 54



der Werbung oder der Popkultur und thematisiert damit Wertungsgefälle allgemein zwischen etablierter und *angewandter/ low-* Kunst.<sup>42</sup> Nichtsdestotrotz begann von hier aus eine Neudefinition von marginalisierter Kunst, die *Outsider Art*<sup>43</sup> wurde erfunden und marginalisierte Positionen wurden immer häufiger als Modelle der Bedeutungsproduktion wahrgenommen. Dazu vier jüngere Beispiele als Abschluss des historischen Abrisses:

Alejandro Aravena verglich 2016 mit der 15. Architekturbiennale, *Reporting from the front* die spontanen Kreationen von Neck Chand mit der Stadtplanung von Le Corbusier und zeigte, wie sowohl spontane und geplante Architektur die Gemeinschaft beeinflussen<sup>44</sup>. Balthazar Lovay organisierte 2015 im *FRI-ART* in Freiburg eine Ausstellung von Pascal Vonlanthen (*Atelier Créahm*<sup>45</sup>, Fribourg), die vom Künstler selber kuratiert wurde. Der Kurator überlies es Pascal Vonlanthen voll und ganz sein visuelles Denken in der Präsentation der Werke zu verwirklichen. Die 55. Kunstbiennale von Venedig<sup>46</sup>, *Il palazzo enciclopedico*<sup>47</sup>, 2013 von Massimiliano Gioni kuratiert, stellte die visionäre Fähigkeit von Aussenseiterkünstler:innen in den Mittelpunkt zeitgenössischer Kunst und Christine Macel brachte 2017 Luboš Pilny und Judith Scott an die 57. Biennale nach Venedig.

## 2.2. Theoretische Perspektiven: Darstellung und Produktion des Anderen

In diesem Kapitel ist die Ausübung *epistemischer Gewalt* in der Konstruktion des *Anderen* anhand der Überlegungen von Spivak und Foucault der Fokus. Diesbezüglich wird auf die Rolle, die die Sprache im Kunstbetrieb spielt, genauer eingegangen. Begrifflichkeiten und Kategorisierungen wandeln sich mit dem Zeitgeist und tragen dazu bei, den zeitgenössischen Kunstmarkt anzutreiben. Spivaks Prämisse der Arbeit als Voraussetzung zur Auflösung des *Subalternen Raums* wird an einem aktuellen Beispiel hinterfragt. Das nicht gehört Werden macht sowohl bei Spivak wie bei Foucault die Unmöglichkeit

<sup>42</sup> «Dass diese Gattungshierarchien auch von Geschlechterkonstruktion geprägt und an der Konstruktion von Künstlermythen beteiligt waren und nach wie vor sind, ist wiederum eine Erkenntnis, deren Erarbeitung und Nachweis der feministischen Kunstgeschichtsforschung seit den 1980er- Jahren vorbehalten blieb.» Schade, S. 55

<sup>43</sup> Der Begriff Outsider Art entstand 1972 als Roger Cardinal seine Publikation über Art Brut mit dem Titel Outsider Art versah.

<sup>44</sup> <https://universes.art/en/venice-biennale/2016-architecture/central-expo-arsenale/rock-garden>

<sup>45</sup> Nach dem Vorbild des Atelier CREAHM in Belgien 2009 gegründet, wird hier künstlerisches Schaffen ermöglicht. Dieses Atelier, ausserhalb jeglicher Institution, muss von Animatoren, die ebenfalls Kunstschaffende sind, betreut werden. Aus der Interaktion entsteht im gegenseitigen Respekt ein Dialog, der jedem seine eigene Sensibilität wie auch seine künstlerische Ausdrucksweise zugesteht. Aus: <https://creahm.ch>

<sup>46</sup> Das Museum of Everything (siehe Fallbeispiel) war eine offizielle Begleitveranstaltung der Biennale, mit Il Palazzo di Everything, einer hoch aufragenden Installation in der historischen Serra dei Giardini, direkt neben den Giardini.

<sup>47</sup> Der Titel stammt vom italienisch-amerikanischen Autodidakten Marino Auriti, der am 16. November 1955 beim US-Patentamt einen Entwurf für seinen Palazzo Enciclopedico einreichte

der Bildung eines politischen Subjekts und der Teilhabe in einem Diskurs aus. Zum Schluss des Kapitels wird Donna Haraways Theorie der Verknüpfung von verschiedenen Positionen als weiterführender Ansatz erwähnt. Im zweiten Teil des Kapitels, *Künstlermythen & Kontext der Präsentation* wird ausgehend von der abendländischen Tradition der Künstlerbiografien die Emanzipation aus der Homogenität des *Anderen* der Problematik des Künstlermythos gegenübergestellt. Anhand Roland Barthes' *Tod des Autors* wird gezeigt, wie der Kontext der Präsentation eines Werkes für dessen Rezeption prägender ist als dessen Autorschaft.

### 2.2.1 Epistemische Gewalt

Gayatri Chakravorty Spivaks Begriff *epistemische Gewalt* bedeutet die Zufügung von Schaden gegenüber Subjekten durch Diskurs. Ihr Verständnis des Diskurses stammt von Michel Foucault<sup>48</sup>, der damit das Verhältnis zwischen Macht und Wissen im wissenschaftlichen und populären Denken definiert<sup>49</sup>. Spivak spricht vom »Problem des (europäischen) Subjekts, das eine/n *Andere/n* zu produzieren sucht, (und damit) ein Drinnen und den eigenen Subjektstatus zu festigen glaubt«<sup>50</sup> Der/ die *Andere* wird somit zum Randphänomen<sup>51</sup> und wächst zu einem konstruierten homogenen *Anderen*.<sup>52</sup> Sie spricht von der Romantisierung des *Anderen*, die diese Konstruktion noch verfestigt.<sup>53</sup> Bei diesem Prozess der Konstruktion des Anderen und dessen Darstellung spielt die Sprache eine fundamentale Rolle.

Spivaks zeigt, dass Repräsentation sowohl Darstellen als auch Vertreten beinhaltet. Somit bezieht sich keine Repräsentation auf reine Vertretung, sondern bringt immer eine soziale, politische Ebene mit sich. Hier findet sich ihre Kritik an der linken Elite, die meint für das *Andere* sprechen zu können. Spivak nennt in diesem Zusammenhang das Privileg der Sprache<sup>54</sup> und das Problem des Übersetzens oder besser gesagt von dessen Unmöglichkeit.<sup>55</sup> Das *Andere*, das *Subalterne* wird also von den hegemonialen Machtstrukturen ausgeschlossen und durch dieselben konstruiert. Machtstrukturen haben sich in der Kunst historisch etabliert und gleichzeitig ständig verschoben. Dies passiert durch die Sprache. Durch Begrifflichkeiten wird die epistemische Gewalt immer wieder bestätigt.

Farbige Künstler in den USA wurden oft unter *Outsider Art* gezählt, weil ihr Werdegang (self-taught usw.) nicht dem von einer wohl weissen Elite etablierten Schema entsprach. Für Markus Landert, Museumsdirektor des Kunstmuseums Thurgau (siehe Fallstudie) suggeriert »der Begriff *Outsider Art*

<sup>48</sup> Die Referenz zu Spivak trägt eine Auseinandersetzung mit den Poststrukturalisten, im Speziellen Michel Foucault mit sich. Ihr Text ist ja eine Kritik an Foucault und Deleuze indem sie direkt Bezug auf deren Gespräch »die Intellektuellen und die Macht« nimmt.

<sup>49</sup> Michel Foucault, *Diskurs und Wahrheit*, Berlin, 1983

<sup>50</sup> Spivak, S.70

<sup>51</sup> Spivak, S.71

<sup>52</sup> Spivak, S.60

<sup>53</sup> Spivak, S. 134

<sup>54</sup> Spivak, S. 138

<sup>55</sup> Spivak, S.141

eine Beziehung, und macht eine Verortung. Aussenseiter sind ausserhalb eines Zentrums situiert, agieren aber doch als Teil eines Ganzen,«<sup>56</sup>

Foucault macht durch die geschichtliche psychopathologische Abhandlung *Wahnsinn und Gesellschaft* deutlich, wie sich Begrifflichkeiten, die den Wahnsinn umschreiben, sich den gesellschaftlichen Gegebenheiten anpassen. Er bezeichnet die Konstituierung des Wahnsinns als Geisteskrankheit Ende des 18. Jahrhunderts als abgebrochenen Dialog und die Sprache der Psychiatrie einen Monolog der Vernunft über den Wahnsinn, der sich auf dem Schweigen errichtet hat. Sein Text bezeichnet er einerseits als »Archäologie dieses Schweigens<sup>57</sup>«, (was an Spivak denken lässt) aber auch als »Geschichte der Grenzen, mit denen eine Kultur etwas zurückweist, was für sie ausserhalb liegt<sup>58</sup>«. Als eine oder die Grenze der Grenzen nennt er den Orient, »der der kolonisatorischen Vernunft des Abendlandes angeboten wird, der jedoch unendlich unzugänglich bleibt, denn er bleibt stets die Grenze.«<sup>59</sup> Foucault also braucht die geopolitische Grenze als Metapher für die Grenze, die die Gesellschaft vornimmt, um das *Andere* abzugrenzen. Er unterstreicht deren Künstlichkeit, wenn er beschreibt, wie sich die Grenze über die Jahrhunderte verschiebt, wie »die Zahl deren immer grösser wird, die man als Irre anerkennt.«<sup>60</sup> Indem er in *Wahnsinn und Gesellschaft* das Verhältnis zu und der Umgang mit psychisch Kranken vom 16. bis zum 18. Jahrhundert untersucht, reflektiert er den Wahnsinn deutlich als gesellschaftliches Phänomen. Wenn der Wahnsinnige im Mittelalter noch integrierter Bestandteil der Gesellschaft war, wurde er mit der Aufklärung immer mehr zu einer Figur, die eingeschlossen und ausgeschlossen werden musste.<sup>61</sup> Begrifflichkeiten und Kategorien ändern sich je nach gegenwärtiger Moralvorstellung einer Gesellschaft, die auch die Räume definiert, wo zum Beispiel der Wahnsinn abgeschoben werden soll. Der Wahnsinn ist der Gegensatz der Vernunft und folglich verhindert er die Arbeitsfähigkeit. Er wird auf Personen angewendet, die in der kapitalistischen Gesellschaft nicht funktionieren.

Auch der zeitgenössische Kunstdiskurs basiert auf den komplexen Mechanismen der Marktwirtschaft, in der Künstler:innen sich durch gegenseitigen Wettbewerb zu behaupten versuchen. Die Rekordwerte der Auktionen der letzten Jahre zeigen, dass im Vergleich zum ästhetischen und sozialen Wert der Kunst, ihr Investitionswert und die Schaffung von Brands überhandgenommen haben.<sup>62</sup> Dieses System begünstigt die Diskrepanz

---

<sup>56</sup> Landert, S.9

<sup>57</sup> Foucault, S. 8

<sup>58</sup> Foucault, S. 9

<sup>59</sup> Foucault, S. 10

<sup>60</sup> Foucault, S. 391

<sup>61</sup> »Deshalb kann man sagen, dass Wahnsinn vom Mittelalter bis zur Renaissance innerhalb des gesellschaftlichen Horizonts als ästhetische oder weltliche Tatsache vorhanden war; im siebzehnten Jahrhundert dann folgte eine Phase des Schweigens und des Ausschlusses, die mit der Einsperrung der Wahnsinnigen begann. [...] Das zwanzigste Jahrhundert schließlich zügelt den Wahnsinn, reduziert ihn auf eine Naturerscheinung, die zur Wahrheit der Welt in Verbindung steht. Von dieser positivistischen Einstellung leiten sich sowohl die irgeleitete Philanthropie ab, mit der sich die gesamte Psychiatrie dem Geisteskranken nähert, als auch der lyrische Protest dagegen.« Foucault

<sup>62</sup> Donald Thompson, *The 12\$ Million Stuffed Shark*, 2009

zwischen dem Erfolgreichen und den *Anderen*. Nicht von ungefähr entstand der Begriff *Art brut* vor diesem Hintergrund. Jean Dubuffet, auf der Suche nach einer Welt frei von konditionellen Einflüssen, erfindet einen Kunstbegriff und befördert sie damit direkt ins Abseits, indem er mit *Art brut* eine Marke schuf, deren Verwendung von ihm und seinen Nachfolgern kontrolliert und verteidigt wurde und wird.<sup>63</sup> Labels wie *Art brut* oder *Outsider Art*<sup>64</sup> hindern einzelne Künstler:innen daran, ihre Möglichkeiten auszuschöpfen, denn auch wenn die *Outsider Art* -Kunstszene gross ist, mit ihrem eigenen spezifischen Markt mit Sammlern, Galerien, Museen und Auszeichnungen, ist sie insofern begrenzend, als dass sie ausschliesslich im Kontext von *Outsider Art* betrachtet wird, die nicht intrinsischer Teil des Kunstsystems ist.

Der Wahnsinn bezeichnet nach Foucault das Nichtfunktionieren im ökonomischen System. Auch in der heutigen Schweizer Gesellschaft wird jemand mit einer Beeinträchtigung – psychischer oder physischer Art – nach seiner Leistungsfähigkeit beurteilt. Er wird dann in spezielle Programme zur Arbeitsintegration eingespannt und sein Tagesablauf wird in Arbeit und Freizeit eingeteilt. Oft finden in hiesigen Institutionen sowohl die Arbeit wie die Freizeitgestaltung am selben Ort statt. Die Institution erhält Geld vom Staat für den Unterhalt der *Klienten*. Die Klienten erhalten andererseits einen symbolischen Betrag für ihre Arbeit. Wie dieses System in einzelnen Fällen ad absurdum geführt wird, möchte ich an einem Beispiel aufzeigen. D.J. übt seit 2012 im Atelier Rohling seine künstlerische Tätigkeit aus. Diese Tätigkeit wird von seitens der Struktur, in der er sowohl arbeitet wie wohnt nicht als Arbeit angesehen. Für seinen Ateliertag mussten viele Gespräche mit den Verantwortlichen geführt werden. Die Argumente der Gegenseite sind nebst Essverhalten des Künstlers und die kausierte Störung des sozialen Gefüges der Arbeitsgruppe, der ausfallende Lohn für den Künstler<sup>65</sup>. Es ist hier anzumerken, dass D.J. im Wohn- und Werkheim in der Hauswirtschaft arbeitet und vor allem Böden reinigt. (D.J. leidet unter verschiedenen physischen Leiden und geht an Gehstöcken.) Für seine Arbeit erhält er CHF 5/ h. Seine Bilder verkauft er für 400- 1000 CHF, davon profitiert aber die Institution nicht. Aus wirtschaftlichen Interessen – denn jeder Halbtage, den der Klient in der Institution verbringt, wird vom Staat bezahlt – wird der Künstler nicht in seiner Selbstständigkeit unterstützt. Für Spivak ist jedoch gerade die Arbeit fundamental, um die Auflösung des *Subalternen Raum* zu erreichen.<sup>66</sup> In diesem Fall ist es die künstlerische Arbeit, die aus einem Individuum, das vom Sozialstaat unterstützt wird, einen Produzenten von Waren macht, die verkauft werden können und ihn zu einem Akteur im gesellschaftlichen Leben macht, indem er an Vernissagen und kulturellen Veranstaltungen aktiv teilnimmt.

---

<sup>63</sup> Oft wird der Aspekt der Marginalisierung durch diejenigen verstärkt, die Outsider Art sammeln und damit handeln. Siehe Fallbeispiele

<sup>64</sup> Wie wir von Foucault gelernt haben, ändern sich Begrifflichkeiten und Kategorien je nach Moralvorstellung einer Gesellschaft. Die in diesem Aufsatz verwendeten verschiedenen Begrifflichkeitenspiegeln deren willkürliche Verwendung und Künstlichkeit wieder.

<sup>65</sup> Hier ist anzumerken, dass das Heim vom Kanton für jede Leistung pro Tag Geld erhält. Wenn D.J. im Heim isst, wird eine Pauschale vom Kanton dafür bezahlt. Für jeden halben Tag Arbeit erhält das Heim eine weitere Pauschale. Für jeden Halbtage, den D.J. also ausserhalb arbeitet, isst verliert die Institution Geld.

<sup>66</sup> Spivak, S.147

Spivak bezeichnet die *Subalternen* von untergeordnetem Rang und mit nur sehr eingeschränkten Entscheidungsbefugnissen. Sie übernimmt den Begriff des *Subalternen* von Antonio Gramscis (1891-1937) Konzept der kulturellen Hegemonie, die besagt, dass *Subalterne* keinen Zugang zu struktureller Macht haben.<sup>67</sup> Für Spivak herrscht *Subalternität* jedoch nur dort, wo wir nicht hinsehen können, wo keine Zugänge zu Infrastruktur und Mobilität bestehen oder in ihren Worten: »jeder Moment, der als Fall von *Subalternität* bemerkt wird, ist unterminiert. Niemals sehen wir die reinen *Subalternen*. Es gibt folglich etwas von einem Nicht-Sprechen, das im Begriff der *Subalternität* selbst liegt.«<sup>68</sup> Wenn sie sagt »der *Subalterne* kann nicht sprechen« meint sie dies metaphorisch. Der/die *Subalterne* kann sprechen, wird aber nicht gehört. Denn erst das »Sprechen und Hören machen den Sprechakt vollständig«<sup>69</sup>. In diesem nicht Nichtgehörtwerden finden sich wieder Parallelen zu Foucault: »Seltsamerweise wurde in Europa jahrhundertlang das Wort des Wahnsinnigen entweder nicht vernommen oder, wenn es vernommen wurde, als Wahrspruch gehört. Entweder fiel es ins Nichts, indem es mit seinem Auftauchen sofort verworfen wurde; oder man entzifferte darin eine naive oder listige Vernunft, eine vernünftige Vernunft als die der vernünftigen Leute. Ob es nun ausgesperrt wurde oder insgeheim die Weihen der Vernunft erhielt - es existierte nicht. Zwar hat man an seinen Worten den Wahnsinnigen erkannt; seine Worte zogen die Grenze, aber niemals wurden sie gesammelt, niemals hörte man wirklich auf sie.«<sup>70</sup> An anderer Stelle bezeichnet Spivak Personen als *subaltern*, »die nicht in der Lage sind, sich selbst zu vertreten.«<sup>71</sup>

Gegen die verabsolutierte Position des Subalternen, die Spivak nennt, ist Donna Haraway als Gegenhaltung zu nennen. Haraway behauptet, dass die Romantisierung und damit die Homogenisierung und Objektivierung der perfekten unterworfenen Subjektposition keine Lösung für die *epistemische Gewalt* darstellt. »Unterworfene Standpunkte werden bevorzugt, weil sie scheinbar angemessenere, nachhaltigere, objektivere, transformierende Darstellungen der Welt versprechen. Aber wie man von unten sieht, ist dies ein Problem, das mindestens so viel Geschick im Umgang mit Körpern und Sprache, mit den Vermittlungen des Sehens erfordert wie die "höchsten" technowissenschaftlichen Visualisierungen.«<sup>72</sup>

Die Auseinandersetzung mit anderen Lebensrealitäten, die konditioniert sind durch epistemische Gewalt ist unbestreitbar anzustreben. Der Standpunkt des *Anderen* ist essentiell für ein Gesamtbild des gesellschaftlichen Zustands. Im komplexen Feld der Kunst müssen wir, um das Werk sprechen zu lassen, versuchen, einen Präsentationskontext anstreben, der ohne die Mythenbildung des *Anderen* auskommt. Denn wie wir im folgenden Kapitel sehen, kann das

---

<sup>67</sup> siehe: [bit.ly/3l5rIVl](http://bit.ly/3l5rIVl)

<sup>68</sup> Spivak, S.121

<sup>69</sup> Spivak, S.127

<sup>70</sup> Siehe Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses, Inauguralvorlesung am Collège de France*, 1970, S. 12

<sup>71</sup> Spivak, S.146

<sup>72</sup> Donna Haraway in *Situated Knowledges, The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, Feminist Studies, Inc., S. 584, 1988



situiertere Wissen der/des Künstlers zum Hindernis für das Kunstwerk werden. Eine Verknüpfung verschiedener Perspektiven kann hier helfen. Zentral ist dabei, das Objekt des Wissens als Akteur und Agent und nicht als Projektionsfläche zu betrachten.<sup>73</sup> Es ist der Austausch von verschiedenen Positionen, der Diskurs schafft. Ein interdisziplinärer und situierter Austausch. Im Kunstfeld muss dieser aber in den bestehenden Institutionen und Infrastrukturen stattfinden, um gehört zu werden.

## 2. 2. 2. Künstlermythen & Kontext der Präsentation

Einer der Gründungsväter der abendländischen Kunstgeschichte ist Giorgio Vasari (1511- 1574), der den kunstgeschichtlichen Kanon etablierte, indem er das Werk und das Leben von einzelnen Künstlern aufschrieb. Seine *Le Vite* gelten als Gründungstext der Kunstgeschichte.<sup>74</sup> Er hatte damit festgelegt, welche Künstler als bedeutend gelten. Vasari prägte damit eine Methode, die auf biografischen Grundlagen beruht und bis heute Anwendung findet, wie auch Helen Hirsch, seit 2007 Direktorin des Kunstmuseums Thun betont: «Die verständliche und anerkennenswerte Haltung, im Namen der Kunst keine Marginalisierung zu betreiben und Gleichbehandlung im Display von Ausstellungen in Galerien und Museen einzuführen, birgt aber auch Gefahren; Die Werke werden so möglicherweise auf das rein Ästhetische reduziert, indem der Produktionskontext und/oder die Biografie des Autors oder der Autorin in den Hintergrund treten.<sup>75</sup>»

Im Fall der weiter oben genannten Ausstellung *Cubism and Abstract Art* in New York im Jahr 1936 werden afrikanische Skulpturen ohne Autorschaft und Kontext neben gut beschrifteten Kunstwerken der arrivierten Künstler ausgestellt. Indem das Werk aus dem Kontext gerissen und vom Autor losgelöst wird, reduziert man es zum Symbol des Fremden und Exotischen. Das Auslassen der biografischen und kontextbezogenen Informationen ist in diesem Fall eine Ausführung *epistemischer Gewalt*. Es ist sicher unbestritten, dass es Sinn macht, auch bei der Untersuchung bzw. Präsentation historischer Werke aus psychiatrischen Kliniken, als diese noch geschlossene Institutionen waren, auf den soziologischen Kontext der Entstehung der Werke einzugehen, weil sich die Umstände und die gesellschaftliche Isolation der Insassen der Kliniken nicht nur im Materialmangel spiegeln. Unter Kapitel 4.1. werden wir anhand des Beispiels der Forschungsarbeit von Katrin Luchsinger den langen Arm der *epistemischen Gewalt* sehen, wenn aus rechtlichen Gründen die Autorschaft von Werken, die in Schweizer Kliniken um 1900 entstanden sind, auch über hundert Jahre später nicht genannt werden darf.

Wie steht es um zeitgenössische Werke, deren Urheber:innen von der Gesellschaft als nicht normal/ nicht arbeitsfähig/ beeinträchtigt oder psychisch krank betrachtet werden? Wie sollen diese präsentiert werden? In der Darstellung von Kunst von psychisch Kranken birgt das Fokussieren auf biografische Details das Risiko einer Reduktion der Bedeutungsvielfalt, weil es

---

<sup>73</sup> Haraway, S. 592

<sup>74</sup> siehe Wikipedia

<sup>75</sup> Hirsch in *Extraordinaire!, Unbekannte Werke aus psychiatrischen Einrichtungen in der Schweiz um 1900*, S. 39

unweigerlich eine Kategorisierung des Werks mit sich bringt. Die vermeintliche Emanzipation aus der Homogenität *des Anderen* durch die Präsentation wird durch das Festbinden an den Autor rückgeführt und ein weiterführender Diskurs wird dadurch leicht ausgeschlossen. Die Betrachter werden in der Bedeutungsproduktion instrumentalisiert. Vor deren Auge entsteht die Illusion des Wahns, der Werke schafft oder des Autodidakten, der in einer Höhle malt.<sup>76</sup> Denn wenn wir uns hier für die Argumentation auf Roland Barthes (1915-1980) stützen, so entsteht die Ganzheit des Werks nicht durch den Künstler, sondern erst im Betrachten des Werks.<sup>77</sup> Auch Theodor Spoerri nimmt diesen Gedanken auf und schreibt im Katalog der Documenta 5<sup>78</sup>: «Was gemalt, gezeichnet, modelliert oder sonst wie sichtbar geäußert ist, erhält eine jeweils andere Bewertung und Bedeutung je nach Zusammenhang, in den es der Betrachter stellt, ob es psychiatrisch, anthropologisch, soziologisch oder kunsttheoretisch gesehen wird». <sup>79</sup>

Begrifflichkeiten wie *Outsider Art* oder *Art brut* gründen beide auf Prinzhorns Konzept des «Ideals einer absoluten kreativen Autonomie»<sup>80</sup> und gleichzeitig auf der Konstruktion eines homogenen kontinuierlichen Anderen<sup>81</sup>. Die damit einhergehende Beschwörung der Authentizität wird von Sammler:innen und Direktor:innen noch heute kultiviert. So zum Beispiel von Lucienne Peiry, ehemalige Direktorin der Fondation Art Brut, im Rahmen der Ausstellung *Écrits d'Art Brut – Wilde Worte & Denkweisen*, die von Oktober 2021 bis Januar 2022 im Museum Tinguely in Basel stattfand. Anstatt den zeitgenössischen Kontext zu nutzen, um die Werke von einem anderen Standpunkt zu beleuchten, bedient sie sich den gängigen Klischees: »Diese Künstler, die selber nicht wussten, dass sie Künstler sind und die immer in der Stille, im Geheimen und in der Einsamkeit arbeiten...Entstanden meist hinter verschlossenen Türen, im Stillen und Geheimen, tragen sie häufig keine Anschrift oder richten sich an einen erträumten oder spirituellen Adressanten... Sie arbeiten nicht für ein Publikum sondern für sich.«<sup>82</sup> Eine solche romantisierte Darstellung des isolierten Schöpfers ist nicht mehr zeitgemäss, weil sie noch ganz der frühen Moderne verpflichtet ist<sup>83</sup>. Die veränderten medizinischen Internierungsgründe und Behandlungen und die Kontexte der Entstehung in betreuten Ateliers mit und ohne therapeutischen Anspruch sprechen gegen eine Aufrechterhaltung der Fetischisierung eines *Anderen*. *Art brut* war schon zu Dubuffets Zeit eine

<sup>76</sup> diese unglückliche Metapher braucht der Gründer des *Museums of Everything* (siehe Fallstudie) im Ted Talk vom 17.02.2016

<https://www.youtube.com/watch?v=GyqJmXz5f1I>

<sup>77</sup> Barthes, *Der Tod des Autors*, 1968

<sup>78</sup> Theodor Spoerri in *Identität von Abbildung und Abgebildetem in der Bildnerei der Geistkranken*, in *Documenta 5* Katalog der Ausstellung kuratiert von Harald Szeemann, Kassel 1972, S. 11.1.

<sup>79</sup> Hier zitiert aus *Extraordinaire! Unbekannte Werke aus psychiatrischen Einrichtungen in der Schweiz um 1900*, S.53

<sup>80</sup> siehe Sigrid Schade in *Extraordinaire!*, S. 53-55

<sup>81</sup> siehe Spivak, z.B. S. 98-99

<sup>82</sup> «<https://www.tinguely.ch/de/ausstellungen/ausstellungen/2021/art-brut.html>

<sup>83</sup> siehe Landert, S. 24

Konstruktion durch das Mythologisieren von Kunstwerken<sup>84</sup>, die sich angeblich ausserhalb der Gesellschaft entwickelt. Sie und wir. Diese Dialektik impliziert Distanz und wird durch den Mythos des exotischen, authentischen oder unverstandenen Künstlers verstärkt - unverstanden im Sinn einer Marktlogik und weniger aus ästhetischen oder konzeptionellen Gründen. Das Mythologisieren dient nach Roland Barthes dazu den Status Quo aufrechtzuerhalten. Er ist also Teil der *epistemischen Gewalt*, «der hilft, die Hierarchie der Besitztümer festzulegen.»<sup>85</sup> Dazu gehört auch der Mythos des Exotischen, der den *Anderen* zum reinen Objekt und zur Kuriosität degradiert und ihn an den Rand verortet.<sup>86</sup>

»Der Westen neigt dazu, alles bis ins letzte Detail zu kategorisieren«, sagt Kabelo Malatsie angehende Direktorin der Kunsthalle Bern, »aber ich frage mich, was wird möglich, wenn wir uns von diesen Kategorien befreien?«<sup>87</sup> Kategorisierungen sollen bei der Kontextualisierung der Werke helfen, bzw. die Einordnung vereinfachen, indem Vergleiche aus einem umfassenderen Kontext ausgeschlossen werden. Wie der Kontext, in dem das Werk betrachtet wird, das Werk erst ausformuliert wird in der Grafik von James Clifford *The Predicament of Culture* (Abb 4) deutlich dargestellt. Der Kontext löst den Urheber in der Verortung und der Bedeutungsgebung des Werks ab. Das Erzählte oder hier das Werk, haben sich nach Roland Barthes schon lange vom Autor losgelöst. Wir gehen davon aus, dass wenn wir den Autor kennen, wir den Text verstehen und analysieren können. Der Autor ist nach Barthes aber eine «moderne Figur» und wurde erst durch die moderne Gesellschaft konstruiert. Der Autor ist also nichts, das natürlich entstanden ist und zwingend beibehalten werden muss. Folglich lässt sich das Werk nicht an eine Person oder einen Ort binden.<sup>88</sup> Dies begründet Barthes damit, dass in archaischen Kulturen gar kein Autor existierte. Es gab lediglich Personen, die als Vermittler fungierten. Die Werke stammten nicht von ihnen, sondern wurden lediglich von ihnen ausgeführt.<sup>89</sup> In seinem ganzen Text spielt er immer wieder darauf an, dass die Literaturkritik falsch vorgeht, indem sie fortwährend Rückschlüsse auf den Autor sucht. Barthes spricht sich klar gegen den Autormythos aus, indem er betont, dass der Autor nichts zum Verständnis des Textes beiträgt und somit stirbt, weil er für uns als Leser vollkommen unwichtig ist. Diese Einstellung findet sich in der zeitgenössischen Kunst wieder, wenn Boris Groys schreibt: «wo keiner mehr imstande ist zu behaupten, dass er am Ursprung seines Werks steht, dass er Bedeutungen, Intention und Formen originär produziert und in die Welt setzt. Die Gegenwartskunst hat ebenfalls schon längst aufgegeben, einen solchen Anspruch auf die Originalität

---

<sup>84</sup> Dubuffet beschreibt in *Wider eine vergiftende Kultur* Art brut eigentlich breiter als der Begriff später ausgelegt wurde, als einen Standpunkt gegen das bürgerliche Establishment Dubuffet definierte Wertmassstäbe für wahre *Art Brut*-Kunst und die Aufnahme in die Collection de l' Art Brut funktionierte während Jahrzehnten wie ein Gütesiegel der *Art Brut*. Landert, Landert S. 16.- 23

<sup>85</sup> »Denn der eigentliche Zweck der Mythen ist es, die Welt unveränderlich zu machen.« Roland Barthes in *Mythen des Alltags*, Originalausgabe *Mythologies*, 1957; 5. Auflage, Berlin, 2010, S. 311

<sup>86</sup> Barthes, S. 307

<sup>87</sup> Kabelo Malatsie im Interview, Der Bund, 8.1.2021

<sup>88</sup> Barthes, *Der Tod des Autors*, 1968, S.186

<sup>89</sup> «Der Text ist ein Gewebe Von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur» Barthes, S. 190

aufzustellen. Der heutige Künstler zitiert, re-produziert und verwendet immer schon existierende Dinge – und er tut es explizit.»<sup>90</sup>

### 3. Infrastruktur durch die kuratorische Praxis?

In diesem Kapitel will ich anhand von zeitgenössischen Projekten untersuchen, inwieweit das Kuratorische Infrastrukturen neuordnen oder sogar aufbauen kann, ohne eine Vormachtstellung einzunehmen. Kann *der/die Subalterne* durch das Kuratorische sprechen oder ist dies wie Spivak behauptet unmöglich, da schon dessen Position dies verhindert? Wie umgehen Kuratorinnen etablierte Schemas und die Narration von Künstlermythen? Unter 4.1. werde ich anhand von Ausstellungen, Publikationen, Lobbying- Arbeit, eines selbsternannten Museums, einer Agentur und einem Forschungsprojekt verschiedene Arten einer möglichen Neuordnungen der Infrastruktur untersuchen.

Für Spivak machen mangelnde Möglichkeiten der Einflussnahme und der Mobilität die gegenwärtige *Subalterne* aus. Es geht darum mit staatlicher oder nicht-staatlicher Macht Infrastrukturen<sup>91</sup> für jene aufzubauen, die von den Strukturen des Staates oder der sozialen Mobilität abgeschnitten sind.<sup>92</sup>

Nur so kann *der/die Subalterne* vom passiven Objekt zum tätigen Subjekt werden. Im Folgenden werde ich mich auf Infrastrukturen der Kultur beziehen, darunter fallen Institutionen wie Universitäten, Hochschulen und Museen aber auch immaterielle Infrastrukturen des Kunstfeldes, die ich dem Diskurs im foucaultschen Sinne gleichsetze. Das Kunstfeld ist trotz aller Versuche der Transparenz und der Umwandlung nach wie vor ein elitäres in sich geschlossenes System, zu dem nur Wenige Zugang haben. Foucault spricht in *Die Ordnung des Diskurses* von Prozeduren der Kontrolle und Einschränkung des Diskurses: «Es geht darum, die Bedingungen ihres Einsatzes zu bestimmen, den sprechenden Individuen gewisse Regeln aufzuerlegen und so zu verhindern, dass jedermann Zugang zu den Diskursen hat: Verknappung diesmal der sprechenden Subjekte. Niemand kann in die Ordnung des Diskurses eintreten, wenn er nicht gewissen Erfordernissen genügt, wenn er nicht von vornherein dazu qualifiziert ist.»<sup>93</sup>

Der Kunstbetrieb widerspiegelt einerseits die Logik der Marktwirtschaft, andererseits erlauben aber seine spezifischen Dynamiken, dass jemand, der in der Leistungsgesellschaft nicht in die Arbeitswelt integriert werden kann, durchaus Erfolg haben kann. Dass es soweit kommt, braucht es Akteur:innen

---

<sup>90</sup> Boris Groys, Boris Groys ist ein russisch-deutscher Philosoph, Kunstkritiker und Medientheoretiker. Gefunden in *Kunst als Avantgarde der Ökonomie* auf <https://journalismusausbildung.de/kultur-ag/die-beitraege/boris-groys-kunst-als-avantgarde-der-oekonomie>

<sup>91</sup> Aus Wikipedia: Infrastruktur- Definition: (lat. inf(e)ra unterhalb und structura Zusammenfügung: Als Infrastruktur bezeichnet man alle Anlagen, Institutionen, Strukturen, Systeme und nicht- materiellen Gegebenheiten, die der Daseinsvorsorge und der Wirtschaftsstruktur eines Staates oder seiner Regionen dienen.

die soziale Infrastruktur besteht aus Leistungen und Einrichtungen mit starken positiven externen Effekten, die als freie oder subventionierte Güter der Allgemeinheit zur Verfügung stehen.

<sup>92</sup> Spivak anlässlich des Kyoto Prize, 2012

<sup>93</sup> Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, S. 25-26

des Kunstsystems, die den Kunstdiskurs neuordnen, damit das Subalterne Gehör findet. Dabei spielt das Kuratorische eine essentielle Rolle. Durch Ausstellungen, Präsentationen und über das Schreiben und Publizieren kann eine Neuordnung der immateriellen Infrastruktur, bzw. des Diskurses passieren. Bei der Vermarktung von Kunst von Menschen mit einer Beeinträchtigung tun sich weitere Fragen auf, die das Eigentumsrecht betreffen, wenn Werke durch die Institution verkauft werden oder wenn Namen aus juristischen Gründen nicht genannt werden können, weil sie Teil einer Krankenakte sind. Dazu wird im folgenden Kapitel konkreter zu sprechen sein.

### 3.1. Fallstudien

- **Über den Wolken – Anleitungen zum Abheben** im Kunstmuseum Thurgau, 9. Mai bis 19. September 2021 der Kuratorin Stefanie Hoch. Eine thematische **Ausstellung** zum Fliegen mit zeitgenössischen Positionen,<sup>94</sup> die um das Werk von Gustav Mesmer gruppiert werden: «Gustav Mesmer, Roman Signer und Daniela Keiser sind drei Beispiele, wie das Thema Fliegen und die im Kunstmuseum Thurgau selbst Vergangenheit und Gegenwart, "Aussenseiter" und zeitgenössische Konzeptkunst zu verbinden vermag.»<sup>95</sup>  
<https://kunstmuseum.tg.ch/de/sammlung/ausstellungen/ausstellung.html/7912?exhibition=122>
- **Project Art Works** seit 1997 in Hastings, England, ist **Atelier und Schnittstelle** für »autonome und kollaborative Praktiken mit neurodiversen Künstlern« und dem Kunstbetrieb. Project Art Works ist eine gemeinnützige *Arts Council England National Portfolio* Organisation. Neben neurodiversen Künstlern und Machern umfasst das Kollektiv bezahlte und unbezahlte Betreuer, die sich gegenseitig dabei helfen, sich in den komplexen Systemen der Gesundheits- und Sozialfürsorge zurechtzufinden.<sup>96</sup>  
<https://projectartworks.org>
- **Osservatorio Outsider Art** ist ein halbjährlich erscheinendes **online Magazin**. Ursprünglich als Forschungslabor an der Universität Palermo im Mai 2008 von Eva di Stefano, Professorin für zeitgenössische Kunstgeschichte, gegründet, ist es seit 2011 eine gemeinnützige kulturelle Vereinigung mit Sitz in Palermo.  
<https://www.outsiderartsicilia.it/home/>

<sup>94</sup> Roman Signer (\*1938), Daniela Keiser (\*1963), Joëlle Allet, François Burland, Andrea G. Corciulo, Helen Dahm, Danielson/Van Aertryck, Christoph Draeger, Othmar Eder, Gabriela Gerber & Lukas Bardill, Marc Latzel, Rahel Müller, Ursula Palla, Oliver Pietsch, Margrit Roesch, Paul Schlotterbeck, Bernard Tagwerker, Cécile Wick, Cristina Witzig u.a.

<sup>95</sup> Aus der Pressemitteilung des Kunstmuseum Thurgau

<sup>96</sup> Siehe homepage des Projekts



- ***The Museum of Everything*** »ist die einzige wandernde **Institution** der Welt für die ungeschulten, absichtslosen, unentdeckten und unklassifizierbaren Künstler der Moderne.«<sup>97</sup> Es wurde von James Brett gegründet und veranstaltete seine erste Ausstellung 2009 in London. Seither wandert es durch die Institutionen der Welt und war u. A. in der Tate Modern, London, 2010 und an der 55. Biennale in Venedig, 2013 zu sehen.

<https://www.musevery.com/#about>

- **BEWAHREN BESONDERER KULTURGÜTER**

Ist eine **Forschungsprojekt**, das am Institute for Cultural Studies der Zürcher Hochschule der Künste von 2006 bis 2019 unter der Leitung von Katrin Luchsinger durchgeführt wurde. Mit Iris Blum, Florence Choquard, Isabelle Dessort-Baur; Jacqueline Fahrni, Anita Rufer; Datenbank DaDa: Markus Brühlmeier Ziel des Forschungsvorhabens war es, einen Überblick über das künstlerische Schaffen in psychiatrischen Anstalten in der Schweiz im Zeitraum 1850–1930 zu gewinnen. Es wurden 4929 Werke in einer Bilddatenbank erfasst, die dem Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft<sup>98</sup> übergeben wurden.

<https://blog.zhdk.ch/bewahrenbesondererkulturgueter/>

### 3.2. Analyse der Fallstudien

In der Untersuchung der Fallstudien soll, ausgehend von Spivaks Kritik an die linke Elite, als Sprachrohr der Subalternen zu fungieren, einerseits untersucht werden, wer spricht und andererseits die Art und Weise wie über Kunst gesprochen wird, deren Autorschaft nicht sprechen kann, analysiert werden. Fragen nach Machtpositionen und des Kontexts aus dem das Kuratorische agiert werden dabei gestellt. Es wird untersucht, ob durch die kuratorische Praxis Infrastrukturen geschaffen oder genutzt werden könne, um die Künstler:innen sprechen zu lassen. Als Infrastruktur (lat. inf(e)ra unterhalb und structura Zusammenfügung) werden hier Anlagen, Institutionen, Strukturen, Systeme aber auch nicht- materielle Gegebenheiten oder Diskurs, bezeichnet. Der Fokus liegt dabei auf der *sozialen Infrastruktur*, die aus Leistungen und Einrichtungen mit starken positiven externen Effekten besteht, die als freie oder subventionierte Güter der Allgemeinheit zur Verfügung stehen.<sup>99</sup>

Aus diesen Fragen entstehen weitere zu untersuchende Punkte:

- Was sind die Beweggründe und die Strategien des Kuratorischen?
- Inwieweit findet ein Spartendenken statt? Wie werden Begrifflichkeiten angewendet?
- Welche Mythenbildung passiert dabei oder wie wird diese umgangen?

Die Basis der Untersuchung bilden Interviews, die mit den jeweiligen Projektverantwortlichen geführt wurden. Von diesen finden sich drei in

<sup>97</sup> Siehe Homepage des Projekts

<sup>98</sup> <https://www.sik-isea.ch/de-ch/>

<sup>99</sup> Siehe Wikipedia

transkribierter Form im Anhang. Die Interviews mit Katrin Luchsinger und Eva di Stefano sind nur im Audioformat vorhanden.

Die Projekte werden wie folgt abgekürzt:

<i>Über den Wolken – Anleitungen zum Abheben</i>	ÜdW
<i>Osservatorio di Outsider Art</i>	OOA
<i>Project Art Works</i>	PAW
<i>Museum Of Everything</i>	MoE
<i>Bewahren besonderer Kulturgüter</i>	BbK

### 3.2.1. Rolle und Position des Kuratorischen

Bei den zu untersuchenden Projekten wird die kuratorische Praxis ausschliesslich in der Fallstudie *Über den Wolken – Anleitungen zum Abheben* durch die Kuratorin Stefanie Hoch, in einer Person zusammengefasst und explizit durch die Berufsbezeichnung Kuratorin ausformuliert. Bei den anderen ist die Rolle des Kuratorischen jeweils mit den Tätigkeiten der Ausführenden verbunden.

In der Fallstudie *Osservatorio di Outsider Art* ist die Rolle der Redaktorin mit der Rolle der Kuratorin in der zentralen Person Eva Di Stefano zusammengeführt. Die Kunsthistorikerin ist nicht nur die Gründerin aber immer noch der Mittelpunkt und die zentrale Kraft des OOA. Di Stefano initiierte in ihrer Rolle als Dozentin an der Universität in Palermo eine kollektive Recherche über unentdeckte Talente in Sizilien. Sie gründete einen Workshop am Rande ihres Kurses über zeitgenössische Kunstgeschichte, um zusammen mit Studierenden interessante Positionen von Art Brut zu finden.<sup>100</sup> Dabei hat sie zusammen mit den Studierenden entschieden, »was interessant und was ein wenig konventionell ist« und eine Auswahl von Positionen getroffen, die recherchiert werden sollten. Die internationale Ausstrahlung des *Osservatorios* ist sicher zum grossen Teil auch der Person Di Stefanos zu verdanken, die Kontakte zu Institutionen wie dem Centre Pompidou und zur Tate Modern pflegt.<sup>101</sup>

Katrin Luchsinger ist wie Di Stefano Kunsthistorikerin und Dozentin. Nebst Kunstgeschichte hat Luchsinger auch Psychologie studiert. Ihre Überzeugung ist es, dass Forschungen für eine Öffentlichkeit zugänglich gemacht und geteilt werden sollen. In dem Sinn ist ihre Arbeit eine vermittelnde und kuratorische Praxis. Das Forschungsprojekt *Bewahren besonderer Kulturgüter* hatte von Anfang an ein Ausstellungs- und Vermittlungsprojekt im Konzept. Katrin Luchsinger betont im Gespräch<sup>102</sup> die Kollektivität in der Wissenschaft. Obwohl Forschungsarbeiten im Namen von Einzelnen publiziert werden, sei es immer ein kollektives Unternehmen, das in einem Wissensfeld eingebettet ist. Wenn nun kunsthistorisch geforscht wird, dann gehe es darum, ein künstlerisches Werk in eine Öffentlichkeit zu bringen und Wissen zu teilen. Hier spricht Luchsinger von Kontext- Wissen, denn die Produktionsbedingungen seien bei

<sup>100</sup> Interview mit Di Stefano vom 5. Februar 2022 in Palermo, Italien

<sup>101</sup> siehe Interview (9:30)

<sup>102</sup> Interview mit Katrin Luchsinger vom 4. April 2022, Toni Areal, Zürich

der kunsthistorischen Forschung zu berücksichtigen, Dazu könnten aber Umschreibungen wie *geisteskrank*, *Wahnsinn* oder eine bestimmte Diagnose nicht gerechnet werden, da sie in einem historischen Sin verwendet worden seien.

Das Team von *Project Art Works* geht sehr bewusst mit der Position des Kuratorischen um. Kate Adams nennt das Präsentieren der Werke einen ethischen Balanceakt<sup>103</sup> und ein kollaboratives Arbeiten, in das sie die Künstler:innen und deren Umfeld einbeziehen. Für das komplexe Unternehmen, jemanden zu präsentieren, der/die sich nicht verbalisieren kann wenden sie verschiedene Strategien an (siehe 4.2.3.) und versuchen die «unauffälligen Zeichen» der subtilen non-verbalen Kommunikation zu deuten<sup>104</sup>. In erster Linie probieren sie dies durch die physische Präsenz der Künstler:innen im Ausstellungsraum zu ermöglichen, um die Unmöglichkeit des Übersetzens zu umgehen.<sup>105</sup>

Auch die Arbeit der Kuratorin im Kunstmuseum Thurgau, Stefanie Hoch ist eine Kollaboration mit klaren Rollen. Bei der Frage nach dem Team verweist Stefanie Hoch auf die Website des Museums<sup>106</sup>, mit dem jede Ausstellung durchgeführt wird. Das Team eines Museums wohnt grundsätzlich eine Hierarchie inne. Die Kuratorin Hoch trifft jeweils gemeinsam mit dem Direktor Markus Landert die Entscheidung, welche Ausstellungen realisiert werden. Bei der genannten Ausstellung wurde das Thema und die Künstler:innen jedoch von Stefanie Hoch alleine gewählt, so die Kuratorin im Interview.<sup>107</sup>

Zur Frage nach dem Team bleibt James Brett, Gründer des *Museums of Everything* vage. Die Initiative des MoE kam von ihm alleine wie er im Interview<sup>108</sup> erläutert und als «eine schrittweise kreative Geste und einer Reihe von Entscheidungen, die sich aus seinem Engagement und seinem Interesse an einer bestimmten Art von Kunst ergaben,»<sup>109</sup> umschreibt. Er bezeichnet sich als self-taught was die bildende Kunst angeht. Sein Hintergrund ist (reluctantly)

---

<sup>103</sup> «It's the ethical tightrope, because we often show work in exhibitions, um, by artists and makers here that we work with. You don't have a who can't knowingly consent to their involvement in this big exposure. And so, and so we have a process of collaborativ working, uh, both with the individual and with the significant others in their lives.» Adams im Interview, S. 5

<sup>104</sup> «There is an assumption that someone can't agree to something if they can't verbalize it, but there are lots of people whom we have a connection with, people we can understand...I think it's to do with relationships and monitoring those inconspicuous signifiers - the things that people are communicating very, very subtly». Adams im Interview, S. 5

<sup>105</sup> «We take responsibility for the consent. We have accessible consent forms for all people who we work with and either we support them to understand and fill it out, or we share those with families and key workers. We have people in the space so that they can represent themselves and understand experientially the concept of exhibition». Adams im Interview, S. 5

<sup>106</sup> <https://kunstmuseum.tg.ch/de/informationen/team.html/7795>

<sup>107</sup> Zoom Interview mit Stefanie Hoch vom 9. März 2022, siehe Anhang

<sup>108</sup> Zoom Interview mit James Brett vom 5. Mai 2022, siehe Anhang

<sup>109</sup> Brett im Interview, S.1

in Rechtswissenschaften und im Film.<sup>110</sup> So vergleicht er dann auch seine Arbeitsweise mit einem Filmset: «like a film set, and the director was clearly me. Like a film set there was also a team; and when it came to aesthetic decisions, the whole team would be part of that decision - from my right-hand person to the builders. That continues to be the case, I think it's really important to state that for the record. Yet in the end, the primary instinct was mine ... and the mistakes were all mine as well.»<sup>111</sup>

### 3.2.2. Kontext des Kuratorischen

Bei den untersuchenden Projekten handelt es sich um sehr unterschiedliche Kontexte und Bedingungen der Entstehung und Durchführung. Es sind zwei Englische, zwei Schweizerische und ein Italienisches Projekt. Das *Museum of Everything* und *Project Art Works* sind Private Initiativen, die zu Wohltätigkeitsorganisation gewachsen sind. «*Project Art Works* ist eine *Arts Council England National Portfolio Organisation*<sup>112</sup>. Das Projekt wird durch bezahlte und unbezahlte Betreuer organisiert.

Die Ausstellung *Über den Wolken* fand in einem kantonalen Museum statt und wurde also durch öffentliche Gelder ermöglicht. Das Kunstmuseum Thurgau betreut den Nachlass von Adolf Dietrich<sup>113</sup> und auf der Homepage des Museums ist zu lesen: »seit den frühen Achtzigerjahren des vergangenen Jahrhunderts werden diese Bestände erweitert durch Werke von Aussenseitern und Naiven. Das Kunstmuseum des Kantons Thurgau zeigt regelmässig monografische oder thematische Ausstellungen mit Aussenseiterkunst. Als Aussenseiter verstanden werden Künstlerinnen und Künstler, die am Rande der Kunstszene und der Gesellschaft agieren. Ihre Werke irritieren die Sehgewohnheiten der Kunst ebenso wie gesellschaftliche Denkmuster. Dadurch funktionieren sie als Modelle alternativer Sichtweisen der Welt.«<sup>114</sup>

James Brett (MoE) hat «von Anfang an nach einem Partner gesucht, der ihn finanziell unterstützen konnte und das hat ihn wohl oder übel meist in die Privatwirtschaft geführt.»<sup>115</sup> Mit Selfridges war es dann auch ein privates Unternehmen, das die erste grosse Präsentation des *MoE* ermöglichte. Um flexibler zu agieren, wurde 2019 die non-Profit Körperschaft des Museums mit der *Gallery of Everything*<sup>116</sup> ergänzt. Diese strategische Entscheidung ermöglichte einen permanenten Sitz, unterschiedliche Herangehensweisen und

---

<sup>110</sup> Brett im Interview, S. 1

<sup>111</sup> Interview, S. 7

<sup>112</sup> Projekte die vom Lotteriefonds ausgezeichnet und finanziert werden: <https://www.artscouncil.org.uk/our-investment-2015-18/national-portfolio-organisations#section-1>

<sup>113</sup> Adolf Dietrich (1877 - 1957 ) war ein Schweizer Maler

<sup>114</sup> <https://kunstmuseum.tg.ch/de/sammlung/sammlung/sammlungsgeschichte/aussenseiterkunst.html/7918>

<sup>115</sup> Interview, S. 10

<sup>116</sup> <https://www.gallevery.com>

eine Vereinfachung in Zusammenarbeiten mit Institutionen.<sup>117</sup> Die Gründung der Galerie fusst auf dem misslungenen Versuch, Positionen in kommerzielle Galerien für zeitgenössische Kunst einzubringen.<sup>118</sup> Brett will damit die Strategien der Kunstwelt für seine Lobbying Arbeit für marginalisierte Kunst besser nutzen und nicht in erster Linie Profit daraus schlagen.<sup>119</sup> Einnahmen der Verkäufe durch die *Gallery of Everything* laufen in die Organisation *MoE*.

Auch das *Osservatorio Outsider Art Palermo* wird durch private Mittel finanziert. Redaktionelle Beiträge werden unentgeltlich gemacht. Die Zeitschrift wird online gratis zum Download zur Verfügung gestellt. Was zu Beginn im Rahmen und mit Mitteln der Universität durchgeführt werden konnte<sup>120</sup>, ist nunmehr vom unbezahlten Engagement von Di Stefano und ihren Kolleginnen, u. A. Ehemalig Studierende, abhängig. Auch die Website wurde damals von freiwilligen Studenten erstellt. Heute ist ein Webtechniker zuständig dafür.

Auch *Bewahren besonderer Kulturgüter* ist verortet im universitären Kontext. Es ist ein mehrjähriges kunsthistorisches Forschungsprojekt von 2006- 2008, 2010- 2014 (Bestandesaufnahme schweizweit) und 2017-2019, einem abschliessenden Vermittlungs- und Ausstellungsprojekt, alle drei Projekte wurden vom Schweizerischen Nationalfonds finanziert,<sup>121</sup> das letzte, ein Ausstellungs- und Vermittlungsprojekt von *Snf Agora*, einer Abteilung des SNF, die «ausschliesslich Forschende, die sich darum bemühen, die Resultate ihrer aktuellen Forschung einem Laienpublikum zu vermitteln, [fördert].»<sup>122</sup> Die Vermittlung ist also Bedingung für eine Förderung. Die Forschung beinhaltetete

---

<sup>117</sup> «The truth is the gallery is not really a primarily money-making concern. The gallery is that to have a permanent headquarters, which is manageable. So a manageable size gallery. It allows us to do various shows of different artists. So in some ways it allows more focus. And in fact, we've also done really interesting research projects through the gallery on for example, spiritualism, spiritual art, Haitian art», Brett im Interview, S. 13

<sup>118</sup> «we see how really difficult it is to commercialize this material and it remains marginal. I tried so many different strategies. I used to lobby when we were only doing the museum shows, I would love it loudly to everybody. I said, come on, you've got a contemporary art gallery, which artist you like, you should put this artist in your roster. I would really advocate. And I think my starting a gallery is because none of them did and now they do very slowly, but it's always, you know, I'm not sure it's always for the right reasons, but it does happen more and more that you see these artists in a, in a sort of contemporary space.» Brett im Interview, S. 16

<sup>119</sup> «Whatever you do in public, at some point you will be assassinated. That's my view. And I'm actually a pretty private person. And I definitely dislike nothing more than seeing the collectors foundation, this kind of thing. It's so rare that it is a meaningful endeavor. It's often very self-serving and it becomes by the wealthy for the wealthy. And that would never be my goal because this material is not from that.» Brett im Interview, S. 14

<sup>120</sup> *Outsider Art* war auch Gegenstand regelmässiger Vorlesungen von Eva Di Stefano, im Sinne eines monographischen Kurses neben dem allgemeinen Kurs, der die gesamte Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts umfasste. Da sie in dieser Zeit die einzige Dozentin war, war es unerlässlich, das gesamte Programm zu absolvieren, und die Abschlussprüfung umfasste sowohl das allgemeine als auch das monografische Programm, so Di Stefano im Gespräch.

<sup>121</sup> Eine Million Drittmittel wurden gemäss Luchsinger für das Projekt organisiert.

<sup>122</sup> Siehe: <https://www.snf.ch/de/JnT2xEAERCgO8qQc/foerderung/wissenschaftskommunikation/agora>



die Präsentation einer Auswahl von 150 Werken in der Sammlung Prinzhorn in Heidelberg, im Kunstmuseum Thun und im Kunstmuseum Lentos in Linz<sup>123</sup>. Es erschien ein Katalog, es gab zahlreiche Begleitveranstaltungen, eine Tagung, Wissenschaftscafés und ein einsemestriges inklusives Unterrichtsprojekt an der ZHdK. Luchsinger hatte 20 Stellenprozent für die Forschung zur Verfügung, war aber immer etwa 50 Prozent damit beschäftigt.

Wie Luchsinger umschreibt auch Kate Adams<sup>124</sup> die Gründering, Geschäftsführerin und künstlerische Leiterin von *Project Art Works* das Ausstellen als kollaborative Praxis. Hier entfaltet sich diese in der Zusammenarbeit mit den Künstler:innen und deren Umfeld. Im Interview mit *OnCurating*<sup>125</sup> spricht sie von den damit verbundenen moralischen Fragen, die die Arbeit mit Personen, die nicht für sich sprechen können, mit sich bringt: *there is a whole ethical dimension that we address all the time, but it's one of the ways in which people are excluded because people go: „that's just too complicated. And it's also too difficult to manage the ethical framework, “but the ethical framework can work, but it has to be different*<sup>126</sup>. Wie diese Zusammenarbeit und ein allfälliges Übersetzen vonstatten gehen kann, will ich versuchen im nächsten Punkt herauszukristallisieren.

### 3.2.3. Absicht und Strategien des Kuratorischen

Allen untersuchten Projekten geht es um Sichtbarmachung und um das Kreieren von Öffentlichkeit. Es finden dabei eine Kontextverschiebung statt, die als gegenhegemoniale Initiative und als Kritik an einem etablierten Kanon gelesen werden kann.

Bei *MoE* ist die Motivation eine Skepsis gegenüber den von Kunstinstitution etablieren Wertesystem. Das *MoE* will wie jedes Museum, Werte und eine Vormachtstellung? durch Diskurs zu schaffen.<sup>127</sup> Ganz im Sinne Donna Haraways wird hier versucht, andere Positionen ins Licht zu rücken, Positionen von Personen, «who see the world differently sometimes in a hospital sometimes not, but certainly that sense of disassociation from the regular

<sup>123</sup> Die Ausstellung wurde zudem in der Sammlung Prinzhorn in Heidelberg vom 1. Oktober 2018 bis 20. Januar 2019 und im Museum Lentos in Linz, 07.06. bis 18.08.19 gezeigt.

<sup>124</sup> ist Künstlerin, Anwältin und Elterntivistin sowie Geschäftsführerin und künstlerische Leiterin von *Project Art Works*.

<sup>125</sup> Das Interview wurde am 16. Februar von Smadar Samson für die Ausgabe *Commoning Curatorial and Artistic Practices* der Zeitschrift *OnCurating* geführt. *OnCurating* ist eine unabhängige Zeitschrift, die sich auf die kuratorische Praxis fokussiert. Die Publikationen sind auf der Website frei zugänglich. Es arbeitet mit verschiedenen Partnerinstitutionen zusammen und wurde von Dorothee Richter lanciert und wird herausgegeben von Dorothee Richter und Ronald Kolb.

[www.on-curating.org](http://www.on-curating.org)

<sup>126</sup> Adams im Interview, S. 6

<sup>127</sup> *MoE*: Conversation mit DB: Any institution wants to promote values and install authority through discourse. What you and I share is a certain incredulity, a scepticism for the values institutions build up, because we look at works that are extraordinary and spectacular, but which are not shown within traditional art institutions. We are convinced that these works must be seen in public space and we think about what can be done to change that.

world or the mainstream world.» James Brett betont, dass seine Motivation dabei eine subjektive ästhetische und keine politische war,<sup>128</sup> macht aber im gleichen Satz folgende Bemerkung: «A lot of the material comes from the lowest sections of economic society, dependent color, and they really show, they really evidence, for me, the urge to create things, to make art to testify and manifest.»<sup>129</sup> Speziell wenn Brett auf die amerikanische *Outsider Art* (einen Begriff, den er vermeiden will) zu sprechen kommt, und darauf hinweist, wie viele Schwarze Künstler zur Outsider Art gezählt werden, finden wir uns Spivaks und Gramscis Bild der Subalternen sehr nahe und die Absicht, diese durch institutionelle Ausstellungen sprechen zu lassen wird augenscheinlich: «but it's crazy when you consider how much of so-called Outsider Art, especially in the United States, is by Black artists and makers. In truth, it is simply a reflection of American economics. There are many creative people living in modest, even difficult circumstances, who want to say something (and "saying something" is really the critical point here) and cannot do so through conventional means. That many of these people are Black is a reflection of the society at large. That they have been embraced by this field is further evidences of colour politics at play.»<sup>130</sup>

Auch bei *Über den Wolken* finden neue Kontextualisierungen statt. Das Werk Mesmers wurde lange eher im technischen Feld verortet<sup>131</sup> und erhält durch die Präsentation im Kunstmuseum das Attribut als Kunstwerk. Die Gruppenausstellung und die thematische Ausrichtung können als Strategien bezeichnet werden, um Werke mit neuer Bedeutung zu laden und Gemeinsamkeiten sichtbar zu machen. Ihre Aufgabe als Kuratorin sei es, so Hoch, aufzuzeigen, »warum Differenzen also solche wahrgenommen werden, woher unsere Weltsicht kommt, die stark zur Schubladisierung neigt, um Dinge einzuordnen. Das kann hilfreich erscheinen, aber auch diskriminierend. Dem entgegenzuwirken, zu sensibilisieren, Horizonte zu erweitern, ist die Aufgabe des *guten Kuratierens*.«<sup>132</sup> Historische Werke werden hier mit zeitgenössischen konfrontiert und beeinflussen sich gegenseitig.

Auch Katrin Luchsinger war es sehr wichtig, eine repräsentative Auswahl der historischen Werke aus den Psychiatrien, die im Rahmen der Forschung erfasst worden sind, zu veröffentlichen. Ihre Meinung, dass dies in einem Kunstmuseum passieren muss, teilte anfänglich nicht das ganze Team. Es war für Luchsinger essenziell, die Werke in einem Kontext, wo keine Pathologisierung entsteht (wie in einem medizinhistorischen Museum) zu zeigen, wo sie als «ästhetische Ereignisse» ein Publikum ansprechen konnten und als solche wahrgenommen werden. Das heutige Kunstbild sei in einem

---

<sup>128</sup> «I didn't go to look for a marginal form. I just found the work, the materiality, the aesthetic all spoke to me in a very warm, engaging way that made me want to know more. So there was never originally a political choice», Brett im Interview, S. 4

<sup>129</sup> Interview, S. 4

<sup>130</sup> Interview, S. 3

<sup>131</sup> *Gustav Mesmer- Mit dem Fahrrad fliegen* war der Titel einer Ausstellung im Zeppelin Museum vom 27.03.2015 – 28.06.2015 in Friedrichshafen <https://www.zeppelin-museum.de/de/ausstellungen/ausstellung?id=7>

<sup>132</sup> Hoch im Interview, S.2

Aufbruch, dass es erlaube, sowas probieren zu können, so Luchsinger, «ohne den Werken Gewalt anzutun». Auch wenn hier die Gefahr des Ästhetisierens bestehe und allenfalls die Komplexität der Werke nicht erfasst werden könne, sei es wichtig die Möglichkeit der Plattform des Kunstmuseum zu nutzen, um ein umfassendes Publikum anzusprechen. In den Museen fanden zahlreiche Workshops und Führungen statt, um die Werke einzubetten. Indem Werkgruppen von 10.- 15 Werken pro Künstlerin gezeigt wurden, konnten die einzelnen Positionen besser erfasst werden, als wenn nur einzelne Bilder pro Autor:in ausgestellt worden wären. Um das Forschungsergebnis zu veröffentlichen, wird die Forschungsarbeit auch auf einer digitalen öffentlichen Plattform in Form eines Blogs der Hochschule<sup>133</sup> präsentiert, in der Hoffnung, damit Anstoss für weiterführende Forschungen zu geben.<sup>134</sup> Das Kuratorische ist hier also eine vermittelnde Handlung, die die Sichtbarmachung und die Erforschung unbeachteter Werke beabsichtigt, aber auch eine aktivistische, die einen Paradigmenwechsel zum Ziel hat.

Auch Eva di Stefano hat anhand ihre Forschungsarbeit an der Universität marginalisierte Positionen in den internationalen Diskurs gebracht. Das 2008 eingerichtete Labor an der Universität war für Studierende gedacht, die ihre Forschungen vertiefen oder ihre Abschlussarbeiten schreiben wollten. Di Stefano wollte mit dem OOA ein Mittel zur Verbreitung von Wissen schaffen und nennt die Zeitschrift auch ein Instrument, um dem *Insel-Ghetto* zu entkommen. Bei den Recherchen für die Inhalte ist die Feldarbeit sehr wichtig. Die Studierenden und di Stefano reisten dafür auf der Insel umher und gingen die Künstler:innen privat treffen. Mit der Zeit wuchs auch die Zahl der Hinweise aus dem privaten und erweiterten Umfeld der Studierenden auf interessantes Material.

Bei *Project Art Works* dient das Kuratorische als didaktisches Mittel, um «Systeme und Zusammenhänge in der Gesellschaft aufzuzeigen, die Personen sowohl befähigen als auch behindern, sich zu beteiligen.»<sup>135</sup>  
 «The approach to all our projects is about making something which is often invisible because of preconceptions around disability in all societies, visible»<sup>136</sup>  
 So Adams weiter im Interview. Es macht fast den Anschein, als würde PAW die Werke als Lobbying- Strategie benutzen, um das Publikum für Neurodiversität zu sensibilisieren, wenn man Adams' Worte im Interview mit dem *Guardian* liest: «It's really important within an exhibition to curate a gradual insight in where the work comes from. That tends to have a good impact on people, because they're seduced by these incredible artworks, many of which are extraordinary, abstract, spirited images. And then there's a sort of deeper insight into how they were made and whom they were made by».<sup>137</sup>

<sup>133</sup> <https://blog.zhdk.ch/bewahrenbesondererkulturgueter/>

<sup>134</sup> Dies habe bislang ein generelles Interesse geweckt aber noch zu keiner intensiveren Forschung geführt.

<sup>135</sup> Adams im Interview, S. 2

<sup>136</sup> Adams im Interview, S. 1

<sup>137</sup> In *The Guardian* 23. 12. 2021:

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/dec/23/turner-prize-rise-of-neurodiverse-art-project-herbert-coventry>

PAW nutzt Ausstellungen dazu, Recherchen zum Sozialfürsorgewesen durchzuführen, indem Verbindungen dazu sichtbar gemacht werden. Beziehungen zwischen den Kunstinstitutionen, Mitarbeitenden und den sozialen Einrichtungen werden dabei untersucht und visuell dargestellt. PAW erstellen dafür buchstäblich neue Google-Karten für die Kunsthäuser, in denen sie zu Gast sind, wo die Verbindungen zu den Pflegeeinrichtungen und zum Sozialwesen sichtbar werden. Mit ihrer «particular methodology, which involves mapping the social care sector.»<sup>138</sup> versuchen sie aber immer nicht zu politisch konfrontativ zu agieren. Denn es geht ihnen schlussendlich um Menschlichkeit: «The connection is often there and the empathy and the tolerance, and a real wish to connect is there, but often societies, politics and preconceptions about disability is what is getting in the way of that human connection. So we always aim for that intimacy of understanding and commonality of experience».<sup>139</sup> Um die komplexen Bedürfnisse der Künstler:innen zu vermitteln und für diejenigen zu sprechen, die sich verbal nicht äussern können, wendet PAW verschiedene Strategien an. Dort, wo die Arbeiten ausgestellt werden, wird fast immer ein Atelierraum eingerichtet, so dass die Künstler:innen vor Ort sind und sich ihr Arbeitsprozess direkt vor einem Publikum abspielt. Dies soll helfen das Verständnis für die Unterstützung, die jemand braucht, anzusprechen und gleichzeitig soll aber auch die Eigenständigkeit in der künstlerischen Praxis betont werden<sup>140</sup> und eine Verfälschung in der Übersetzung in der Kommunikation des/ der Künstler:in zu verhindern.

Das *Museum of Everything* zeichnet aus, dass es eine kuratorische Strategie anwendet, die in Kunsthäusern laut Daniel Baumann selten vorkommt: «Beyond the art, it also uses humour - and that was a real revelation to me. Institutions do not use humour, it undermines too much of their authority. To make space to look at things and to laugh are major contributions.»<sup>141</sup> Nebst Humor wird hier anhand einer visuellen Inszenierung eine Narration erzählt. Überraschungsmomente und wenig Text sind die Regeln. Auch hier drückt James Bretts filmischer Hintergrund durch. Er liebt das Drama und das Spektakel und strebt damit eine positive Mythenbildung um die Werke, bewusst an.

### 3.3. Schaffung von Infrastrukturen durch das Kuratorische

Eigentlich im Sinne Spivaks schaffen und nutzen alle fünf Projekte durch öffentliche und private Mittel bestehende Infrastrukturen, um Werken von Künstler:innen ausserhalb des Kunstbetriebs eine Öffentlichkeit zu bieten und sie sprechen zu lassen.

Im Fall des *Project Art Works* werden Infrastrukturen des Kunstbetriebs genutzt, um soziale Missstände anzusprechen und zu untersuchen. Es ist aber

---

<sup>138</sup> Adams im Interview, S. 2

<sup>139</sup> Adams im Interview, S. 3

<sup>140</sup> «...which also bridges that gap and understanding around the support that someone needs, but also seeds the agency they have to make work and how they lead on making work on their own terms. Some people are non-verbal and that's the way that they communicate to a wide audience.» So Adams im Interview, S. 2

<sup>141</sup> Baumann im Gespräch mit Museum of Everything, May 2011



auch in sich eine Infrastruktur, die einen Mangel im Sozialstaat bekämpft, indem Personen, die vom Bildungssystem und folglich vom Arbeitsmarkt ausgeschlossen sind, eine Ausbildung und eine Professionalisierung geboten wird. «There is a gradual realization that the academic pathway for artists everywhere is neuro-typical and based predicated on neuro-typical entry points»<sup>142</sup>, sagt Adams. Der digitale Auftritt (Abb 5) von *PAW* widerspiegelt die Lobbying-Funktion des Projekts und gleicht eher einer Galerie und Agentur als einem zeitgenössischen Kunstprojekt. *PAW* geht es aber weniger um die Vermarktung der Werke als darum Konventionen des zeitgenössischen Kunstbetriebs und den dadurch eingeschränkten Diskurs zu hinterfragen. Der Kultursektor sei unglaublich konservativ, vor allem die zeitgenössische bildende Kunst, weil sie so sehr auf Theorie, Kommerz und Ego ausgerichtet ist, wird Adams im *Guardian* zitiert<sup>143</sup>. Es geht ihr darum, die veralteten Mechanismen des Systems zu hinterfragen: «Because there is a big difference between commercial operations of the contemporary art world and the practice of artists that are working in many different kinds of ways that don't have necessarily the artifacts of commerce as a result of the work.»<sup>144</sup> Die Bereitschaft zur Veränderung wird *PAW* mit anderen Kollektiven aus der ganzen Welt in Kassel an der diesjährigen Documenta 15 weiterdiskutieren und hoffentlich den globalen Diskurs beleben.<sup>145</sup> Dabei geht *PAW* immer vom lokalen Kontext aus und wird auch in Kassel vor der Eröffnung «intensive encounter workshops» durchführen, «because we will understand this cohort of people and what their needs are and how best to facilitate those within a public environment.»<sup>146</sup>

Neben der mächtigen Infrastruktur der *Documenta* kreieren *Museum of Everything* und *Osservatorio Outsider Art* parallele kleinere Infrastrukturen zum Kunstbetrieb, die wiederum in bestehende Infrastrukturen Eingang gefunden haben. Wie im Falle des MoE in die *Biennale Venedig* 2013. Eine Ausstellung kann wohl kaum als Infrastruktur bezeichnet werden, trägt aber dazu bei, bestehende Infrastrukturen oder Diskurse umzuordnen. Hoch nutzt für die Ausstellung *Über den Wolken* die staatliche Infrastruktur des Museums, um eine Kontextverschiebung zu erreichen. Sie nutzt das Format der Ausstellung und die Struktur des Museums, um neue Verbindungen und Perspektiven herzustellen.

Das vergebliche Lobbyieren<sup>147</sup> für Künstler:innen, damit sie in Projekte involviert und eine Präsenz in etablierten Galerien und Museen erhalten, führte Brett zur Entscheidung, seine Private Sammlung in seinem Wohnhaus in ein eigenes Museum weiter auszubauen, in dem es für alles Platz hat. Dazu verhalfen ihm Akteure aus dem Kunstbetrieb, wie der befreundete Künstler Jeremy Dwyer und der Kunstkritiker Hans Ulrich Obrist, die den Wert der anfänglichen Sammlung erkannten. Die Kunstrezeption wurde also hier von Anfang an einbezogen, um das Projekt in den Diskurs einzubetten. Mit dem

---

<sup>142</sup> Adams im Interview, S.6

<sup>143</sup> Siehe Fussnote <sup>136</sup>

<sup>144</sup> Adams im Interview, S. 4

<sup>145</sup> 18. Juni- 25. September, 2022 <https://documenta-fifteen.de>

<sup>146</sup> Adams im Interview, S. 6

<sup>147</sup> Brett spricht mehrmals im Interview vom Lobbyieren. Interview, S. 5; 16

Konzept *Museum* wird direkt ein institutioneller Status behauptet. Daniel Baumann<sup>148</sup> bringt dies im Gespräch mit dem MoE auf den Punkt: «Meistens vertritt ein Museum die Sicht der herrschenden Klasse - des Königs, des Stifters, des Sammlers, des Staates. Im Museum geht es um Ausschluss und Einschluss.»<sup>149</sup>

Während *Über den Wolken* und das *Museum of Everything* innerhalb des Kunstsystems agieren, versucht *Project Art Works* explizit eine Brücke zwischen Sozialfürsorge und Kultur zu schlagen.<sup>150</sup> Und die Forschungsarbeit *Bewahren besonderer Kulturgüter* schafft einen Transfer von der Psychiatrie in das Kunstfeld, indem Zeichnungen aus der Krankenakte in das Museum verschoben werden. Es sei sehr folgerichtig, diese Zeichnungen aus der Krankenakte, bzw. dem psychopathologischen Kontext zu entnehmen, denn diese seien keine Dokumente im strengen Sinn, wie Krankengeschichte oder ärztliche Zeugnisse, sondern besitzen eine Autonomie als Werke. Die Zeichnungen wurden von den Psychiater:innen und nicht von den Autor:innen in die Akten gelegt. Nun gehe es, sagt Luchsinger, darum, ihnen eine Öffentlichkeit zu bieten und sie als eigenständige Werke zu bewahren, auszustellen und sie kunstwissenschaftlich zu erforschen, so Luchsinger im Gespräch. Hier erfolgt ein weiterer Transfer, nämlich jener aus dem Forschungs- in den Bildungsdiskurs. Die Infrastruktur der Hochschule wird hier genutzt, um eine Verbindung von historischen zu aktuellen Begebenheiten herzustellen. Dieser Aspekt der Weiterführung der Forschung bis in die Gegenwart sei ein wichtiger Aspekt des Projekts, so Luchsinger im Gespräch. Das Format des Podiums allein schien Luchsinger zu wenig effektiv und zu kurzfristig, um Eingang in den Diskurs zu erhalten. Die Verbindung zu zeitgenössischen Kunstschaaffenden und aktuellen Situationen wurde schliesslich im Modul *Atelier Inklusiv* (Abb 6) im Studiengang Art Education<sup>151</sup> an der Zürcher Hochschule der Künste manifestiert. Seit 2019 wird während einem Semester Studierenden die Möglichkeit geboten, mit Ateliers zusammenzuarbeiten und Koproduktionen mit Künstler:innen mit anderen Voraussetzungen einzugehen. Diese finden sowohl in den Räumlichkeiten der Hochschule als auch in deren Ateliers statt. Mit der Einbettung in den Lehrplan der Hochschule wird die Vermittlung von Kunst von «Personen, die aus einer gesellschaftlichen Anordnung heraus keine Öffentlichkeit haben»<sup>152</sup> als kollaborativer Prozess weitergetragen.

<sup>148</sup> Daniel Baumann ist Kunsthistoriker, Kurator und Autor. Er erhielt den Swiss Award for Best Curator (2006) und ist Special Advisor für die Frieze (2009/10). Baumann war Kurator der Adolf Wölfli Stiftung am Kunstmuseum Bern und ist momentan Direktor der Kunsthalle Zürich.

<sup>149</sup> in *Conversation with Daniel Baumann*, 6th May 2011, London, England/Basel

<sup>150</sup> «we always wanted to create a bridge between social care and culture and in different contexts», Adams im Interview, S. 3

<sup>151</sup> Beim Atelier Inklusiv, das 2019 das erste Mal durchgeführt wird, steht die künstlerische Zusammenarbeit zwischen Menschen mit besonderen Voraussetzungen und Studierenden des Bachelor Art Education ins Zentrum. Dozierende: Stefan Wettstein, Christian Vetter, Katrin Luchsinger, Conradin Wolf, Matthias Graber. Siehe: <https://ba-arteducation.zhdk.ch/fs20-atelier-inklusiv-2/>

<sup>152</sup> Luchsinger im interview

Eine weitere bestehende Infrastruktur, die das Projekt nutzt, ist die Datenbank des Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA)<sup>153</sup>, in deren öffentlich zugänglichen Datenbank das Inventar der Forschungsarbeit transferiert wurde. Hier erfolgte der Transfer aus der Psychiatrie in die Kunst aber nicht reibungslos. Damit die Daten aus den Psychiatriemusien genutzt werden durften, mussten in den Verträgen die Persönlichkeitsrechte der Krankenakte übernommen werden, sprich die Namen der Patient:innen/ Künstler:innen dürfen auch Jahre nach deren Tod nicht genannt werden, bzw. Nur als Kürzel veröffentlicht werden.<sup>154</sup> Durch diesen rechtlichen Umstand sind die Abbildungen nur physisch (und nicht online), auf der Grundlage eines unterzeichneten Revers im Institut einsehbar. Luchsingers Engagement für die verstorbenen Künstler:innen hört hier aber nicht auf. Wenn immer möglich sucht sie nach Nachkommen und verwendet jeweils deren volle Namen. Sie hat mit ihrer Forschungsarbeit eine wichtige Vorarbeit für weitere Forschungen geleistet und den Zugang zu den Werken für Forschung und die Öffentlichkeit geöffnet.<sup>155</sup> Luchsinger verfolgt dabei immer einen interdisziplinären Anspruch. Es sei interessant zu sehen, wie andere Disziplinen vorgehen und diese zusammenzubringen.

Das OOA war ursprünglich ein Instrument an der Universität, das zuerst zu einem sizilianischen Netzwerk geführt hat und später zu einem internationalen Netzwerk gewachsen ist. Einerseits fungierte die Zeitschrift als Ausdrucksmittel für die Studierenden aus dem benachteiligten Süden, indem diese zu Experten der *terra matta* (mehr zu Begrifflichkeiten im nächsten Kapitel) wurden und autonome Recherchen für die Universität und ein internationales Publikum durchführen konnten und andererseits bildet die kollektive Recherche des OOA einen Diskurs für die durch die Studierenden *entdeckten* Talente. Das *Forschungslabor* wurde also zum Multiplikator sowohl für die Recherchierenden sowie das *Entdeckte*. Weiter unten wird auch auf den Begriff des Entdeckens eingegangen werden.

#### 4.4. Umgang mit Begrifflichkeiten

Es ist auffallend wie Initiativen, die sich für die Inklusion von Kunst von Menschen mit Beeinträchtigung einsetzen, bewusst und oft konsequent mit Begrifflichkeiten umgehen. Während das *Osservatorio Outsider Art* keine Hemmungen in der Verwendung von Kategorien zeigt und dies schon im Namen zelebriert, vermeiden die Titel *Bewahren besonderer Kulturgüter* und *Project Art Work* eine Kategorisierung im Namen und weisen trotzdem auf eine Besonderheit hin. Die Forschungsarbeit spricht von Kulturgütern und nicht von

<sup>153</sup> Das 1951 gegründete Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA) ist ein kunstwissenschaftliches und kunsttechnologisches Kompetenzzentrum. Schwerpunkte seiner Aktivitäten sind Forschung, Dokumentation, Wissensvermittlung und Dienstleistung im Bereich der bildenden Kunst. <https://www.sik-isea.ch/de-ch/Über-uns>

<sup>154</sup> Es gibt ein übergeordnetes Bundesrecht, das sogenannte Urheberrecht, das die Autorrechte über den Patientenschutz stellt, aber dies setzt sich bislang nicht durch, so Luchsinger im Interview.

<sup>155</sup> Obwohl die Werke aus Psychiatrien an Biennalen und an der Documenta schon länger präsent, tue sich das Kunsthistorische Institut in Zürich nachwievor schwer, sich mit Forschung mit Kunst aus Psychiatrien zu beschäftigen, so Luchsinger im Interview.

Kunstwerken. *Besondere* kann als Auszeichnung, als Synonym für hervorragend aber auch als abgesonderte, nicht dem Kanon oder der Norm Entsprechende interpretiert werden. *Project Art Work* wörtlich übersetzt Projekt Kunstwerk, ist in seiner Banalität irritierend. Das wertende Adjektiv fehlt hier zwar, aber bei der Einfachheit schwingt die Frage nach der Legitimation des Kunstwerks mit. Gleichzeitig könnte das ganze Projekt als Kunstwerk im Sinne einer sozialen Skulptur gelesen werden. Wenn die Verantwortlichen von *Project Art Work* von *neurodivergent artists*.<sup>156</sup> sprechen, was in den 1990 Jahren als Begriff gegen eine Stigmatisierung und Pathologisierung neurologischer Diversität entstand<sup>157</sup>, wirkt es anachronistisch, weil es eben gerade eine Unterscheidung unterstreicht, wenn von »neurodivergent\* artists and artists«<sup>158</sup> die Rede ist. Kate Adams weist im Interview dann auch darauf hin, das dieser Begriff eine temporäre Lösung sei.<sup>159</sup> Er wird aber bewusst gebraucht, um ihn in einen globalen Diskurs einzubinden und für die Sensibilisierung verschiedener Bedürfnisse zu lobbyieren: «that whole idea about using the language of neurodiversity, for example, that starts to be a word that you can say in I'm here in the discourse...there's still, like you were talking earlier about coming across individuals that want to understand something in a really systematic way and put everything into a certain box, particularly in those larger cultural institutions, that there are sort of hierarchies with them and there isn't a much sort of flexibility of understanding that spaces need to be used and interpreted in different way.»<sup>160</sup>

Der Namen *The Museum of Everything* verfolgt wohl eine ähnliche Absicht mit umgekehrter Taktik. Der Titel umschliesst alles und schliesst somit jegliche Kategorisierung und Wertesysteme aus. Auch hier ist man sich sehr bewusst, wie Sprache die Wahrnehmung verändert: «It's only a matter of language... It is the Museum of Everything, not The Museum of Weirdos. We have an inclusive name, therefore people are open to what we show. Language can change perception.»<sup>161</sup> Und diesen Paradigmenwechsel passiert durch die

---

<sup>156</sup> «So we are using the term neurominorities at the moment and neurodivergent to describe artists who are autistic or have other ways of engaging. But it may come to a time when we changed that.» Adams, S. 3

<sup>157</sup> Das Konzept der Neurodiversität versteht also unter anderem Autismus, AD(H)S, Dyskalkulie, Legasthenie und Dyspraxie als eine natürliche Form der menschlichen Diversität, welche derselben gesellschaftlichen Dynamik unterliege wie andere Formen der Diversität,[3] und wendet sich damit gegen eine pathologische Konnotation. Dementsprechend lehnt die Neurodiversitätsbewegung eine pathologische Betrachtung von Neuro-Minderheiten generell ab. Wikipedia

<sup>158</sup> siehe Pressedossier von *Project Art Works*

<sup>159</sup> «language is very complex and it's also like race. It changes and it's part of the evolution of identity, inclusion, understanding tolerance, it is part of that evolutionary process. So we are using the term neurominorities at the moment and neurodivergent to describe artists who are autistic or have other ways of engaging. But it may come to a time when we change that because it is just of the moment. » Adams im Interview S.3

<sup>160</sup> Adams im Interview mit dem *Guardian* siehe Fussnote <sup>136</sup>

<sup>161</sup> MoE: Language has become interesting to me over the course of this project. Contemporary art seems trapped in a hamster wheel of Duchampian notions. The other tread wheel of course is the market, which dominates, in *Conversation with Daniel Baumann*, 6th May 2011, London, England/Basel



Kombination der Wörter, wie Daniel Baumann auf den Punkt bringt: «Wenn man das Wort Museum mit dem Begriff "everything" verbindet, löst man diese Autorität auf und macht sich über die Ansprüche lustig, die mit dem Wort verbunden sind. Deshalb gefällt mir, was Sie tun - Sie bauen eine Spannung zwischen den Werten und der Art und Weise auf, wie wir die Dinge sehen.»<sup>162</sup> Das Museum beschreibt das ausgestellte Material als "untrained, unintentional, undiscovered and unclassifiable/ ungeschult, absichtslos, unentdeckt und unklassifizierbar". Wichtiger scheint mir hier aber die fehlenden Begrifflichkeiten. *MoE* lehnt einen Grossteil der Terminologie der Andersartigkeit ab, insbesondere den Begriff *Outsider Art*. Dafür spricht Brett oft von *Übersichten über Material* von Künstler:innen aus aller Welt.<sup>163</sup> Sowohl *MoE* wie auch *PAW* sind Wohltätigkeit (Charity) Organisationen, wie auf der jeweiligen Homepage zu lesen ist. Diese Körperschaft bringt sicherlich steuertechnisch und hinsichtlich Geldbeschaffung einen Vorteil, färbt aber als Begriff die Wahrnehmung im Kunstkontext. So berichtet Adams von der *Turner Prize* Verleihung: «Some of the coverage has been patronising and dismissive, putting Project Art Works in a box marked "charity" and invoking a word that we both confess to hating: "worthy".»<sup>164</sup>

Stefanie Hoch setzt Begrifflichkeiten als kuratorische Strategie ein, um Gemeinsamkeiten zwischen den Werken zu betonen, wenn sie z.B. die Bezeichnung *Tüftler* braucht, die einerseits die Werke in ihrer Zwecklosigkeit und andererseits die Künstler Roman Signer und Gustav Mesmer vereint: »beide tun die Dinge um ihrer selbst willen.«<sup>165</sup> Den Ausdruck *Tüftler* transferiert Hoch aus dem technischen Kontext in einen Kunstkontext und erreicht damit, dass das Werk oder die technische Konstruktion vor der Biografie des Autors zu stehen kommt.

Luchsinger gefällt die sprachliche Herausforderung in der Rezeption, wenn sie auf ein interessantes Werk trifft, über das sie schreiben will und nichts darüber und über den Autor weiss und sie zuerst rausfinden muss, wie die Person, die das Werk gemacht hat und wie hat sie es bezeichnet und was der Beweggrund war, so die Kunsthistorikerin im Interview<sup>166</sup>. Es gelte, eine Sprache zu suchen, die dem gerecht werde und aufzupassen, dass man nichts vorwegnimmt und Beweggründe oder ein künstlerisches Anliegen hereininterpretiert. Die Besonderheit des Entstehungskontext der Klinik braucht eine andere Perspektive. Es sei eine inspirierende sprachliche Herausforderung, so Luchsinger. Das Werk muss hier im Fokus stehen und Kunsthistorikerinnen können hier ästhetische Fragen anhand eines Systems stellen und Parallelen in die Gegenwart ziehen. Es braucht für die historischen Werke den Text dazu, der den Kontext mitgibt. Gewisse Bedingungen müssen darin dem Publikum mitgeteilt werden. Zeitgenössische Arbeiten sind im Einzelfall zu betrachten und auch hier sei die Frage relevant, was das Werk bei sich selber, sprich der

<sup>162</sup> 6th May 2011, London, England/Basel, Switzerland

<sup>163</sup> Siehe Wikipedia: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Museum\\_of\\_Everything\\_\(museum\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Museum_of_Everything_(museum))

<sup>164</sup> Siehe Guardian unter Fussnote <sup>136</sup>

<sup>165</sup> Hoch im Interview, S. 2

<sup>166</sup> Das Interview wurde am 4. April in Zürich durchgeführt.

Rezipientin auslöst. Die Inklusion von Werken von Autodidakten in institutionelle zeitgenössische Ausstellungen kommen oft »superliberal daher«, aber im Detail seien sie selten gut eingebettet. Als schlechtes Beispiel nennt sie die Präsentation eines Künstlers an der Biennale 57. *Viva Arte Viva*<sup>167</sup>, wo das Publikum darauf hingewiesen wurde, der Künstler leide unter Autismus. »Ein Bild ist etwas Stilles.« und brauche nicht die Kontextualisierung des seelischen Zustands des Autors, meint Luchsinger, da sich Begrifflichkeiten (wie z.B. Wahnsinn) und Krankheitsbilder wandeln. Oft mache es sich die Rezeption zu einfach und weiche auf herkömmliches Vokabular aus. Die Aufgabe des Kuratierens sei es zu fragen, was die Künstlerin da eigentlich macht und einen Zugang zum Werk über eine technische und formale Analyse zu erhalten, um das Werk zu vermitteln.

*Osservatorio Outsider Art* bedeutet übersetzt *Sternwarte Outsider Art*. Wie oben schon ersichtlich, braucht Di Stefano den Begriff des Entdeckens mehrfach im Interview. Er steht für die aktive Rolle der Kunstrezeption, die die Aussenseiter zu Künstler macht, indem sie diese in ihren authentischen Verstecken aufspürt und koloniale Bilder aufkommen lässt und gleichzeitig auf die Konstruktion des *Anderen* hinweist.

Auch der Begriff *Terra Matta*, der sich auf der homepage findet<sup>168</sup> liest sich auf ähnliche Art und Weise. *Terra Matta* wird aber auch mit gegenhegemonialem Akt assoziiert, denn es ist ursprünglich der Titel eines auf Sizilien wohlbekannten Buches von Rabito Vincenzo, an dem er sein Leben lang geschrieben hat, um als Subalterner die Geschichte der Gesellschaft neuzuschreiben.<sup>169</sup> Durch die Verwendung dieses Begriffs wird eine politische Haltung mittransportiert, die aber durch die Vereinnahmung des marginalen Kontext der *Outsider Art* wieder zunichte gemacht wird.

Für James Brett ist der Begriff der *Entdeckung* falsch und spricht hier die Machtverhältnisse zwischen dem aktiven Entdecker-Subjekt und dem passiven entdeckten Objekt an, die dem Begriff innewohnen: While I understand what someone in this field means when they use this language, the terminology has long seemed inappropriate to me. What's more, many "discovery" histories prove not to have been any such thing».<sup>170</sup>

### 3.4.1. Aktives Mythologisieren oder Strategien zur Vermeidung von Mythos

OOA kann als Infrastruktur für die Aufrechterhaltung und aktive Mythologisierung von *Outsider Art* bezeichnet werden. Auf der Homepage wird von Kunst, die «ihren Namen nicht kennt» geschrieben. Es wird direkt auf die *Art brut* hingewiesen und die Dialektik des Innen und Aussen mit stereotypen Beispielen wiederholt: «Art Brut bezeichnet Werke, die von Menschen

<sup>167</sup> 2017, Kuratorin: Christine Macel

<sup>168</sup> <https://www.outsiderartsicilia.it/rivista/>

<sup>169</sup> Vincenzo Rabito: *Terra Matta*, Turin, 2007

<sup>170</sup> Brett im Interview, S.6

geschaffen wurden, die keine künstlerische Kultur haben, in denen die Mimikry im Gegensatz zu den Intellektuellen keine oder nur eine geringe Rolle spielt, so dass ihre Autoren alles (Themen, Materialwahl, Technik, Rhythmus, Schreibweise usw.) aus ihrem Innersten schöpfen und nicht aus den Stereotypen der klassischen Kunst oder der Modekunst [...] Diese Werke entstehen aus der Einsamkeit und aus reinen und authentischen kreativen Impulsen - wo die Belange des Wettbewerbs, die Materialwahl, die Technik, der Rhythmus, die Schreibweise usw. nicht berücksichtigt werden. Diese Werke, die aus der Einsamkeit und aus reinen, authentischen kreativen Impulsen heraus entstanden sind - wo die Belange des Wettbewerbs, der Anerkennung und des sozialen Aufstiegs keine Rolle spielen - sind gerade deshalb wertvoller als die Produktionen der Profis.»<sup>171</sup>

Auch das Museum of Everything betreibt ein aktives Mythologisieren. Es ist hier – wie oben schon erwähnt – Strategie und Konzept. James Brett spricht vom positiven Mythos, den er anstrebt<sup>172</sup>. Er orientiert sich dabei am veralteten Bild des genialen Künstlers: «In the same way that every artist has a myth, they have an identity which mythologises their practice, as well as simply reflecting it. Obviously, if we're excited to see a work by Picasso you know, part of it is the mythology of Picasso. So I became very interested in how to create a "truthful mythology"».<sup>173</sup> Dabei ist er sich des schmalen Grads auf dem sich der Prozess der Mythenbildung abspielt sehr bewusst. Anhand eines Beispiels entlarvt er die Künstlichkeit der Autorschaft im Kunstbetrieb: Er beschreibt darin, wie er sich vor eine paar Jahren von der erfundenen Geschichte eines Künstlers, der den Gulag überlebt haben soll, täuschen lies. Indem er den Vorfall mit einer Episode aus der Kunstgeschichte vergleicht, bei der Dubuffet und Michel Tapié auf die fiktive Künstleridentität, die ein Psychiater erfunden hat, reingefallen sind und diesen in das *Foyer de l'Art Brut*<sup>174</sup> aufnehmen.<sup>175</sup> Er nennt die Mythologisierung des Künstlers einen Tanz, bei dem Vorsicht geboten werden soll, um die Fallstricke zu vermeiden, die sich ergeben, wenn man sich einem Werk mit zu vielen persönlichen Erzählungen nähert. Die Biografie wird darum sehr vorsichtig behandelt und bei der ersten Ausstellung

<sup>171</sup> <https://www.outsiderartsicilia.it/definizioni/art-brut-e-outsider-art/>

<sup>172</sup> «The mythmaking of art, which is so essential for any artists, became something I thought about a lot how am I going to create a really positive myth». Brett im Interview, S.11

<sup>173</sup> Brett im Interview, S. 11

<sup>174</sup> Zwischen November 1947 und Frühjahr 1948 organisierte der Dubuffet Ausstellungen im *Foyer de l'Art Brut*, im Erdgeschoss der Galerie René Drouin 17, auf der Place Vendôme in Paris. Mehr Informationen unter: <https://www.dubuffetfondation.com/savie.php?menu=28&lang=en>

<sup>175</sup> «Sometimes this comes up, and in the US they would say it "bites you in the ass!". I can think of one particular story in fact, a repeat of a story which happened indirectly to Jean Dubuffet when he set up the *Foyer d'Art Brut*. A psychiatrist was very interested in *art brut* and decided to make some himself. He created a false identity and some of his own paintings to Michel Tapié. Tapié accepted them for the foyer, the work was then published and exhibited. A similar thing happened to a very well-known, outsider art gallerist about five years ago. A young Russian contemporary artist had been manipulated by a collector to produce work as if a long-forgotten victim of Russian oppression and prisoner in the Gulag. I knew instinctively that the work was not correct, I'd been to Russia several times, I had done a big project there. Yet I too let myself get persuaded by those who championed the material. who were people that I really respected. So if you ask me back to the question about discoveries, I think it's a minefield!» Brett im Interview ,S. 6

wurde zum Beispiel zu jedem Künstler nur ein biografischer Satz veröffentlicht.<sup>176</sup> Es ist die Inszenierung des Werks, das hier den Mythos konstruiert. Hier spürt man wieder den biografischen Hintergrund Bretts in der Filmwissenschaft, wenn er von Überraschungsmoment spricht und die Kunstwerke mit Schauspielern vergleicht.<sup>177</sup> Er situiert das *MoE* zwischen einer Kunstaussstellung, einem Erlebnis und Unterhaltung,<sup>178</sup> in der er durch visuelle Konzepte eine Narration konstruiert, in der die Werke eine Rolle einnehmen. (Abb 7) Am Anfang des Projekts wurde der Mythos des Museums konstruiert: «I needed the project to be visible, because this would be the largest and most important of the myths. I knew also that this was the only way we get the invisible artists of the world into the best museums.» Diese Konstruktion war sehr effektiv für das Projekt und die einzelnen Positionen und hat gleichzeitig das Kunstsystem entlarvt, indem dasselbe auch zum Mythos wird. Denn wenn ein Autodidakt ein Museum eröffnen kann und damit in den zeitgenössischen Diskurs gelangt und an die Biennalen und in die Museen, dann wird alles relativiert.

Auch die Inszenierung im Kellergewölbe bei *Über den Wolken* unterstützt eine Romantisierung und Ästhetisierung des Autodidakten Mesmers. (Abb 8) Der Gegensatz zum konzeptuellen Einstieg in die Ausstellung mit Werken von Daniela Keiser zur Platzierung der Objekte und die emotionale Beleuchtung im Keller ist von Hoch bewusst gewählt: «Das Kellergewölbe an sich ist da atmosphärisch sehr dicht und man erzeugt sofort eine mystifizierende Stimmung.» Die Absicht die Objekte zu verlebendigen würde Hoch auch bei Objekten von zum Beispiel Dieter Roth oder Daniel Spoerri anstreben. Hoch inszeniert und romantisiert das Werk und auch sie versucht gleichzeitig den Autor zu schonen, indem sie die Biografie möglichst sachlich zu formulieren versucht und allzu empathisches in vorhandenen Texten auslöst. Sie sieht aber ihre Rolle als aktive Akteurin in der Aufrechterhaltung von Mythen sehr kritisch und spricht von der Gefahr der positiven «Stigmatisierung», wenn «autodidaktischen Kunstschaaffenden Naivität, Kindlichkeit und Authentizität unterstellt werden». Und oft werde nicht reflektiert, «dass diese sog. Aussenseiter durchaus auch wohlinformiert, ironisch und kritisch sein konnten... Tatsächlich sollte das Formulierte dazu dienen, das Werk auf altruistische Weise zu vermitteln, ohne Eigeninteressen. Aber es gibt kein Werk ohne Autor, es handelt sich nun mal nicht um mathematische Formeln,

<sup>176</sup> «There is also the difficulty of biography. In our first exhibition, we only revealed one biographical sentence for each artist. If you wanted to know more, the suggestion was that you had to go out and find out yourself, to avoid the pitfalls of approaching work with too much personal narrative. For example, as soon as you say an artist has a disability, you get a different read, generally a sympathetic perception of the work. It's much better to look at the work first, then let its construction unfold.» in *Conversation with Daniel Baumann, Museum of Everything*, May 2011

<sup>177</sup> «you turn a corner and you see something amazing. I think this is really important. I really like it. And when you're doing a group show, why not? You've got a cast, you've got a cast of actors and each actor brings something different for your story. And in that first show though, I didn't really have a logical strategy. I just had a visual strategy. So I didn't really put together material for good contextual reasons.» Brett im Interview, S.12

<sup>178</sup> I hadn't considered it at that time as a conceptual platform, I considered it simply as an operation or as a type of production; and then also as a kind of show. So somewhere in between an art exhibition and, let's say, an experience or even entertainment. I have always had very strong feelings about this, probably because I have a background in film.» Brett im Interview, S.1



sondern um Sprache, die immer eine Färbung hat, eine Wertung.»  
 Schlussendlich liege es beim Betrachtenden die Werke kritisch zu lesen, denn  
 «jede Formulierung ist eine subjektive Sichtweise.»<sup>179</sup>  
 Für Katrin Luchsinger wiederum ist die Öffnung des Kunstbegriffs relevant und  
 nicht einzelne Künstlerbiografien. Die Frage der Genialität interessiert sie  
 weniger als das Entstehen von Werkgruppen und Bewegungen. Es ist ein  
 Privileg ein Forschungsfeld zu finden, das noch nicht so erforscht sei. Es sei  
 eine Baustelle, die noch viele interessante Diskussionen eröffnen wird, so  
 Luchsinger. Das Labeln sei hier aber verfehlt. Als Pädagogin und Vermittlerin  
 geht es Luchsinger um eine Erweiterung der Diversität und Inklusion auch an  
 der Hochschule.<sup>Abb 9.</sup> Das von ihr initiierte Modul im Studiengang Art Education  
*Atelier Inklusiv* (siehe<sup>142</sup>) an der Zürcher Hochschule der Künste ist ein erster  
 Schritt in diese Richtung. Ergänzend dazu organisiert Luchsinger  
 Podiumsgespräche<sup>180</sup> rund um das Thema. Es ist schlussendlich ein  
 gesamtgesellschaftliches Phänomen. Der/ die Kunschtschaffende sei immer auch  
 Bürgerin einer Gesellschaft und die Probleme seien daher im soziopolitischen  
 Gefüge eingebettet sind.

## 5. Abschliessende Gedanken

«Die Bezeichnung „Monster“ leitet sich von lateinisch *monstrum*  
 „Mahnzeichen“, sowie *monstrare* „zeigen“ ab.»<sup>181</sup> «Wurde das Monstrum als  
 göttliche Warnung geboren, so wurde das Monstrare als Hinweis auf den  
 Willen der Götter geboren, als dessen Darlegung. Schon in den orakelhaften  
 Sammlungen der Antike wurden Ausstellungen von Monstern also sehr ernst  
 genommen.»<sup>182</sup> Wörter und Kategorien als Versuche die Dinge einzuordnen,  
 wandeln sich mit der Zeit und ordnen Diskurse stetig neu. Im Kunstfeld  
 erfinden Einzelpersonen wie Dubuffet Kategorien und Begrifflichkeiten, um  
 durch Differenzierung oder Abgrenzung innerhalb des Systems neue Diskurse  
 zu schaffen. Denn durch die Wiederverwendung seitens Akteur:innen des  
 Betriebs wie die Kunstrezeption finden diese Eingang in eine (parallele oder  
 kanonisierte) Kunstgeschichte. So wurde auch Dubuffets Begriff *Art brut*, der  
 eigentlich eine Kritik am bürgerlichen Kanon und gegen das Aufgeschriebene  
 sein sollte<sup>183</sup> zu einem in Stein gemeisselter Widerspruch und Anachronismus,  
 weil die damit verbundenen Konzepte ein Zeitzeugniss der Zwischenkriegszeit  
 widerspiegeln.

<sup>179</sup> Hoch im Interview, S. 4

<sup>180</sup> Zum Beispiel die Podiumsdiskussion *Inklusiv studieren an der ZHdK* Ein Podiumsgespräch im Rahmen der  
 Ausstellung *Atelier inklusiv* des Bachelor Art Education am 19. Mai 2022

<sup>181</sup> Wikipedia

<sup>182</sup> Gefunden auf <https://unaparolaalgiorno.it/significato/mostro>

<sup>183</sup> «Es könnte sein, dass das Schreiben- durch die damit implizierte Umsetzung in eine Form- viel mehr als  
 die mündliche Ausdrucksweise eine Beschwerung und Versteinerung des Gedankens nach sich zieht, auf  
 jeden Fall aber eine Tendenz hat, den Gedanken in traditionelle Formen zu giessen, die ihn verfälschen.»  
 Dubuffet in *Wider eine vergiftende Kultur*, Erstveröffentlichung 1968, Bern, 1992

Die Dialektik des Aussen und Innen wird durch Akteurinnen im Kunstfeld<sup>184</sup>, wie das Beispiel von Lucienne Peiry im Museum Tinguely zeigt (Seite 15), und Expertinnen wie Di Stefano (siehe 4.1. Fallstudien) aufrechterhalten, wenn sie zusammen mit den Studierenden an der Universität die authentischen Werke von den konventionellen Werken absondert.<sup>185</sup> Durch das Festhalten am Mythos des Authentischen und Wilden wird die Stimme der Künstler zur Metapher. Foucault spricht vom Theater, das hier der Kunstbetrieb bedeuten kann: «Der ganze unermessliche Diskurs des Wahnsinnigen wurde wieder zu sinnlosem Geräusch. Nur symbolisch erteilte man ihm das Wort: auf dem Theater, wo er entwapfnet und versöhnt auftrat, weil er die Rolle der maskierten Wahrheit spielte. Man wird mir sagen, dass all das heute zu Ende ist oder zu Ende geht; dass das Wort des *Wahnsinnigen* nicht mehr auf der anderen Seite steht; dass es nicht mehr null und nichtig ist...{es besteht aber der Verdacht}, dass die Grenze keineswegs beseitigt ist, dass sie nur anders gezogen ist: nach anderen Linien, durch neue Institutionen und mit Wirkungen, die nicht dieselben sind»<sup>1</sup> Die Effekte des Diskurses<sup>186</sup> haben konkrete Folgen für die Wahrnehmung und den Wert von Kunst von Personen, die nicht selbst für ihre Kunst sprechen können. Heute ist das Werk für Interpretationen offen und die Botschaft des Künstlers wird mit der Bedeutung, die der Betrachter oder (der Leser bei Barthes), also der Rezipient mitbringt, vervollständigt und gegebenenfalls übersetzt. Die Position und Bedingungen der/des sprechenden Rezipienten/ Kuratorin im Blick zu haben und zwischen deren Positionen und der Position der besprochenen Objekte zu unterscheiden, ist für Spivak essentiell. Wer nimmt Zuschreibungen vor? Ohne Vorarbeit der Psychiater ist die *Art brut* nicht denkbar. Dubuffet hatte ein klares Bild von dem was *Art brut* sein sollte und was nicht. Er traf seine Auswahl der Werke für das *Foyer de l' Art brut* und später die *Collection d' Art brut* aus einem viel vielseitigeren Fundus, der in den verschiedenen Psychiatrischen Kliniken gesammelt worden war. Psychiater, u. A. Walter Morgentaler, Hans Prinzhorn oder Hans Steck, hatten über die Jahre Ausdrücke ihrer Patientinnen zu einem multimedialen Schatz zusammengetragen aus dem Dubuffet aussuchte und daraus die *Art brut* konstruierte. Spivak Bezeichnung dieses Prozesses die «Konstruktion eines homogenen Anderen.»<sup>187</sup> Die Heterogenität, die der Begriff *Art brut* umschliesst, war schon zu Beginn vorhanden und wurde über die Jahrzehnte gesteigert, indem der Begriff Werke aus unterschiedlichen Epochen, Nationen

---

<sup>184</sup> Die Sammlung Prinzhorn mit dem Direktor Thomas Röske brauchen gezielt Begrifflichkeiten, «zur Entstigmatisierung psychischer Erkrankung» wie auf der Homepage des Museums zu lesen. Ob dies gelingt, wenn das Museum Publikationen zu Kunst herausgeben, die den Wahnsinn im Titel tragen, ist fraglich: *Wahnsinn sammeln*, Herausgeber: u .A. Thomas Röske, Heidelberg, 2006  
Auch das amerikanische online Magazin *Raw Vision*, 1989, «mit dem ausdrücklichen Ziel, die Phänomene der Outsider Art einem breiten Publikum nahe zu bringen.» gegründet, trägt dazu bei, Konzepte aufrechtzuhalten: <https://rawvision.com>

<sup>185</sup> Siehe 4.2.1.

<sup>186</sup> Foucault spricht von «Prozeduren der Kontrolle und Einschränkung des Diskurses. Diejenigen, von denen ich bis jetzt gesprochen habe, wirken gewissermaßen von außen; sie funktionieren als Ausschlussysteme; sie betreffen den Diskurs in seinem Zusammenspiel mit der Macht und dem Begehren. Ich glaube, man kann noch eine andere Gruppe ausmachen. Interne Prozeduren, mit denen die Diskurse ihre eigene Kontrolle selbst ausüben; Prozeduren, die als Klassifikations-, Anordnungs-, Verteilungsprinzipien wirken.» *Die Ordnung des Diskurses*, S.17

<sup>187</sup> Spivak, S. 60

und Stilen zusammenbringt. Luchsinger braucht im Interview die Metapher einer Türe, die sich im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhunderts kurz geöffnet hatte und die dann positivistisch sofort wieder zugenagelt wurde. Autoritäre und binäre Strukturen von Untersuchenden und zu untersuchendes Objekt wurden dann immer mehr manifestiert. Die Orientierung Europas hin zum Ausseneuropäischen fügte sich dann in der Konstruktion des *Andern*. Im ausgehenden 19. Jahrhundert seien, so Luchsinger im Interview, zum Beispiel Selbstexperimente häufig gewesen. Von einem Interesse am Scheitern spricht auch James Brett<sup>188</sup> vielleicht deswegen, weil er sich selbst in verschiedenen Disziplinen geübt hat, bis er schliesslich als Autodidakt im Kunstfeld sein gelungenes Experiment des *Museum for Everything* gewagt hat. Wenn die Rolle des Untersuchenden und des untersuchten Objekts zusammenfallen, führt uns das an Donna Haraways Konzept des situierten Wissens. In den untersuchten Projekten wird ersichtlich, dass das sprechende Subjekt des Kuratorischen als kollektive Praxis neue Formen gehen kann. Die Übersetzung der Stimme der Subalternen ist nicht möglich, wohl ist es aber möglich, sie über ihre non-verbalen Ausdrücke sprechen zu lassen. Werke von Künstlerinnen können durch Kontextverschiebungen von Kategorien losgelöst werden und durch eine andere Präsentation wird ein Objekt aus einer Krankenakte oder einer ethnologischen Sammlung in ein Kunstwerk transformiert und in einen erweiterten Kontext transferiert. In dem kreierten Kontext des *Museums of Everything* und der Ausstellung *Über den Wolken* zum Beispiel werden marginalisierte Positionen zu Modellen der Bedeutungsproduktion. Die Aussenseiter werden zu Insidern, die aus ihrer Position dem was sie umgibt und dem Leben an sich, Sinn geben. Von einer Öffnung der Wahrnehmung liest man auch auf der Homepage des Museums für Moderne Kunst MMK zur Ausstellung *Crip Time* folgenden Satz: «Es gibt keine losgelösten Werke. Authentizität und Genialitätsbegriffe haben den Übergang ins 21. Jahrhundert nicht überlebt: Individuelle Autonomie ist ein Mythos. Unsere gegenseitige Abhängigkeit anzuerkennen, ermöglicht uns hingegen, zu einem neuen Denken von Gesellschaft zu gelangen...Neue Formen der Fürsorge und Verbundenheit entwickelt und ein anderes Denken und Wahrnehmen können eröffnet werden»<sup>189</sup>. Den Ansatz, marginalisierte Realitäten im Museum zu formulieren, finden wir auch bei *ProjectArtWork*, wo das Kunstfeld dazu genutzt wird, um auf Bedürfnisse von neurodiversen Menschen aufmerksam zu machen und den Sozialsektor zu untersuchen. *PAW* zeigen damit, wie mit dem Format der Ausstellung Zutritt in einen erweiterten Diskurs erreicht werden kann. Ganz einfach indem sie den Begriff Neurodiversität wiederholt verwenden, wollen sie ihn in die kollektive Wahrnehmung bringen. Sekundär scheint dabei die dadurch kausierte Trennung zwischen Künstler mit und ohne Attribut. Die Kunsthistorikerin Katrin Luchsinger spricht sich gegen den Gebrauch von medizinischen Begrifflichkeiten aus, weil deren an die Zeit gebundener Charakter unstet ist. Ihre Strategie zu Neuordnung von Diskurs findet sich in der Verbindung von historischen mit zeitgenössischen Werken und Nutzen der Infrastruktur der Bildungseinrichtungen.

---

<sup>188</sup> Brett im Interview, S.11

<sup>189</sup> <https://www.mmk.art/de/whats-on/crip-time/>

Bei allen fünf Projekten findet durch den Kontext der Präsentation eine Perspektivenverschiebung und sogar ein Paradigmenwechsel statt, was die Wertesysteme im Kunstbetrieb betrifft, wenn mit *Project Art Works* eine soziale Skulptur für den Turner Prize nominiert ist und Eingang in die Documenta findet. Wenn ich PAW als soziale Skulptur bezeichne, kann auch das *Museum of Everything* als Kunstprojekt an sich interpretiert werden, wo das Gesamtkonzept wichtiger scheint als die einzelnen Werke. MoE kann als konzeptuelles Werk betrachtet werden, wo der Status der Kunst als autonomes Feld hinterfragt wird. Dadurch dass das Museum als ausschliessendes Konzept in Frage gestellt wird, wird die systemische Instabilität des Kunstfeldes angesprochen. Mit der Gründung des MoE stellte Brett sich Brett mir folgenden Fragen mitten in den Diskurs: «What should be a museum? How does it function? How should you engage? how do you talk?»<sup>190</sup> Um diese Fragen zu beantworten muss das Vokabular erweitert werden sagt Luchsinger, sogar für die Kunsthistorikerin die eine 552 seitenlange Doktorarbeit<sup>191</sup> und zahlreiche Artikel verfasst hat, bedeutet dies eine sprachliche Herausforderung. Als Brett das *Museum of Everything* gründete war er sehr frustriert von den meisten grossen Museen, die er als sehr stark bigott und rassistisch und behindernd beschreibt. So fing er an über kulturelle Gleichberechtigung zu sprechen und nutzte in diesem Zusammenhang wiederholt die Begriffe *culturally quality*, um seinen Gefühlen Ausdruck zu verleihen.<sup>192</sup> So sind wir also wieder beim Wort und dessen Publizieren angelangt, das eine Neuordnung im Diskurs schafft. Die Position des Rezipienten ist aber immer mit Privilegien verbunden, die das Sprechen für der/ die Andere erschweren oder gar unmöglich machen und schnell zu Romantisierung und Mythenbildung führen, denn die Machtverhältnisse übertragen sich auf das Geschriebene. Repliziert das Kunstsystem also nicht einfach die Dynamiken einer Normierungsgesellschaft? Wenn es um die Rezeption der Projekte geht, sind Fragen der Übersetzung und Inklusion vielleicht weniger wichtig als der Status der Kunst als autonomes Feld. Claire Bishop spricht in *Artificial Hells* von der staatlichen Instrumentalisierung von Kunstprojekten, um Lücken im Sozialstaat zu füllen. Es gehe dabei weniger um die Reparatur der sozialen Bindungen, sondern um das Unterstreichen einer fragwürdigen Selbstverantwortung in einem durch die Politik verursachten prekären Umstand.<sup>193</sup> Es ist ein schmaler Grat zwischen sozialer Skulptur und neoliberaler Initiative, wenn künstlerische Ausdrücke von Menschen mit einer Beeinträchtigung in den Kunstmarkt gelangen und zu Waren umgemünzt werden. Der Umgang mit Künstler:innen mit kognitiver und psychischer Beeinträchtigungen zeichnet sich durch verschiedene Widersprüche. Einerseits werden sie als Künstler stilisiert und andererseits werden sie ihrem geistigen Eigentum beraubt, wenn ihre Namen nicht genannt werden dürfen oder Institutionen über die Bildrechte verfügen und die gesamten Erträge der Kunstverkäufe erhalten. Maria Reitter spricht in ihrer Dissertation zur

---

<sup>190</sup> Brett im Interview, S.10

<sup>191</sup> *Die Vergessenskurve, Werke aus psychiatrischen Kliniken in der Schweiz um 1900. Eine kulturalanalytische Studie*, Chronos Verlag, Zürich, 2016

<sup>192</sup> Brett im Interview, S. 12

<sup>193</sup> Claire Bishop in *Artificial Hells*, Edinburgh, 2012, S. 13- 18

*Kunsthistorischen Verortung der Kunst von Menschen mit einer Behinderung*<sup>194</sup>

davon, wie Personen in Institutionen als *Aussenseiterkünstler* im Rahmen kultureller Veranstaltungen öffentlich vorgeführt werden und spricht von Prestigegewinn für die Einrichtungen. Das Vermarkten der Kunst seitens der Institutionen findet nicht selten im juristischen Graubereich statt, wenn das Werk wie andere handwerkliche Produktionen aus der Institution derselben gehören und der Autor dem Eigentumsrecht beraubt wird und keinen Anteil aus dem Erlös erhält. Mit juristischen Fragen hat auch Katrin Luchsinger zu kämpfen, wenn die Autorschaft aus legalen Gründen nicht genannt werden darf, weil die Bilder aus Krankenakten von ehemaligen Psychiatriepatienten stammen, und das Patientenrecht besagt, das die Namen auf ewig nicht genannt werden dürfen. Dabei müsste diskutiert werden, ob nicht das Urheberrecht über dem Recht auf die Wahrung der privaten Belange stehe. Dazu müsste im Gesundheitswesen eine Diskussion geführt werden. Denn trotz möglicher psychischer Belastungen seien die Künstler:innen auch Bürger:innen mit dem Recht sich zu äussern. Geht es also schlussendlich um das Abgeschnitten werden in einer Normierungsgesellschaft?

Es gibt auch Ateliers, wo die Idee, alles Authentische ist Kunst auch mal überstrapaziert wird, so Stefanie Hoch im Interview. Auch *Project Art Works* bezieht sich auf das kreative Potential, dass in jedem von uns schlummert: «as Joseph Beuys said many years ago, that everyone is an artist. But our take on that is that everyone has a creative potential to shape the forces, the impact on their lives. And that this content in the sense of much of what we do. »<sup>195</sup> Die Inklusion, die mit der Haltung *Jeder kann mitmachen* einhergeht, kann im Kunstfeld kontraproduktiv sein, da sie ein Qualitätsverlust und eine Verwässerung des Kunstbegriffs beinhalten. Oder sind diese eben geäußerten Bedenken Wertungen ästhetischer Vorurteile, die einer standardisierten hegemonialen Vorstellung entsprechen? Ist die Befürchtung von Wertverlust schlussendlich ein Problem der Kulturelite? Geht es hier um Kontrolle und Kontrollverlust? Wenn wir der Kunst die soziale Aufgabe zusprechen, die Realität besser zu verstehen, dann kann diese nicht nur durch eine akademische Kulturelite entstehen und definiert werden. Ist die Kunst vielleicht nicht eine Geste der Künstler, sondern vielmehr ein politisches Instrument jedes Bürgers und jeder Bürgerin? Und eben deshalb spricht Luchsinger von den Autoren der Werke, die sie untersucht hat, nicht von Patient:in oder Person mit Psychiatrie Erfahrung sondern schlicht von Bürger:innen. Es sind keine Positionen von Aussenseitern, sondern es sind verschiedene Stimmen aus der Gesellschaft, die deren Gesamtbild prägen.<sup>196</sup> Erst in der Zusammenführung und Gegenüberstellung diverser Positionen wird eine gemeinsame Narration gebildet.

---

<sup>194</sup> Maria Reiter, *Mondbär und Messinoeks=Art Brut? Eine kritische Revision eines kunsthistorischen Begriffes sowie eine kunstwissenschaftliche Verortung der Kunst von Menschen mit Behinderung*, Wien, 2020

<sup>195</sup> Kate Adams im Interview, S.11

<sup>196</sup> Auch Spivak hat in späteren Arbeiten Forscher: innen dazu aufgerufen, ein ethisch-politisches Modell zu entwerfen, in dem zu bzw. *mit* anderen Frauen gesprochen wird anstatt *über* sie. Aus Gayatri C. Spivak von Löw Christine, 2013 auf [www.genderopen.de](http://www.genderopen.de)



## 5.1 Anhang I – Bibliografie

Barthes Roland (5.Auflage 2020) 2012: Mythen des Alltags. Berlin:Suhrkamp.

Bishop Claire 2012: Artificial Hells. Edinburgh: Verso.

Cardinal Roger 1972: Outsider Art. London: Studio Vista.

Dubuffet Jean, Franzke Andreas (Hrsg.) 1992: Wider einer vergifteten Kultur. Bern, Berlin: Gachnang & Springer

Foucault Michel 1972: The Archaeology of Knowledge. New York: Pantheon Books.

Foucault Michel: (24. Auflage 2020) 1969: Wahnsinn und Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hirsch Helen, Luchsinger Katrin, Röske Thomas (Hrsg./eds.) 2018: EXTRAORDINAIRE! Zürich: Scheidegger & Spiess.

Jannidis Fotis, Lauer Gerhard, Martinez Matias, Winko Simone 2000: Texte zur Theorie der Autorschaft. Ditzingen: Reclam.

Quermann Carolin 2005: Ausstellungskatalog, Die Schlumper, Kunst in Hamburg. Bremen: H.M.Hauschild GmbH.

Kunsthalle Bern (Hrsg.),Philipps Glenn, Kaiser Phillipp, Chon Doris, Rigolo Pietro 2018: Museum der Obsessionen, Harald Szeemann. Zürich: Scheidegger & Spiess, © J.Paul Getty Trust.

Kunstmuseum Thurgau 2021: Jenseits Aller Regeln-Aussenseiterkunst ein Phänomen. Zürich: Scheidegger & Spiess.

O'Doherty Brian 1960: In der weissen Zelle. Berlin: Merve.

Prinzhorn Hans 1923: Bildnerei der Geisteskranken. Berlin: Julius Springer.

Röske Thomas, Bettina Brand-Claussen, Gerhard Dammann (Hg/Ed.) 2006: Wahnsinn sammeln. Heidelberg: Das Wunderhorn.

Harald Szeemann 1972: *Documenta 5* Katalog. Kassel: C.Bertelsmann

Spivak Gayatri Chakravorty 2008: Can the Subaltern Speak? Wien: Turia + Kant.

Thompson Donald 2008: The 12\$ Million Stuffed Shark,New York: Griffin

Wirth Günther 1978: Deutsche Sonntagsmaler. Karlsruhe: G. Braun.

Zeitschriften und pdfs:

Skira Albert 1981: Minotaure 3 Bde. ( 1933-1939) Genf Paris: Skira Exclusivit Flammarion.

Haraway Donna1988: *Situated Knowledges, The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, Feminist Studies, Inc.

The Museum of Everything, Exhibition #4 Conversation with Daniel Baumann, 2011

## 5.2 Anhang II – Bilder

Abb 1



*I Am Because We Are*, Kollektiv Rohling, Stadtgalerie Bern, 2019

Abb 2

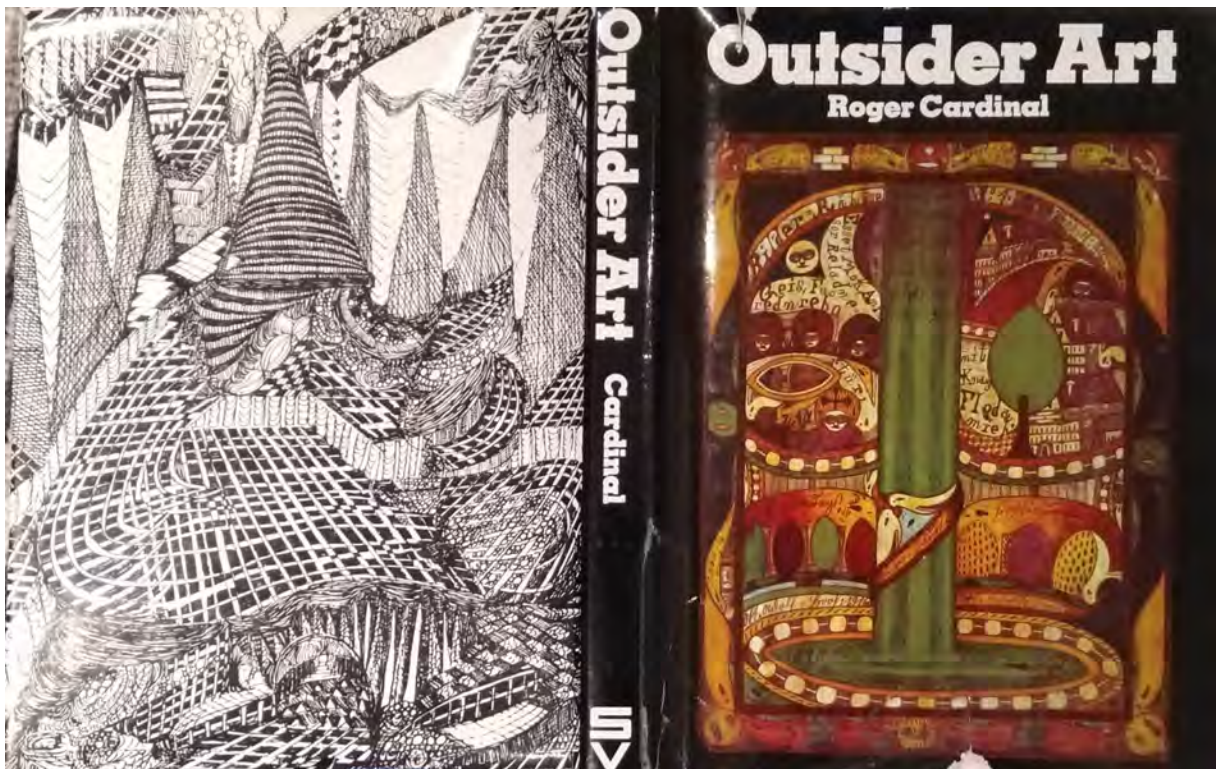
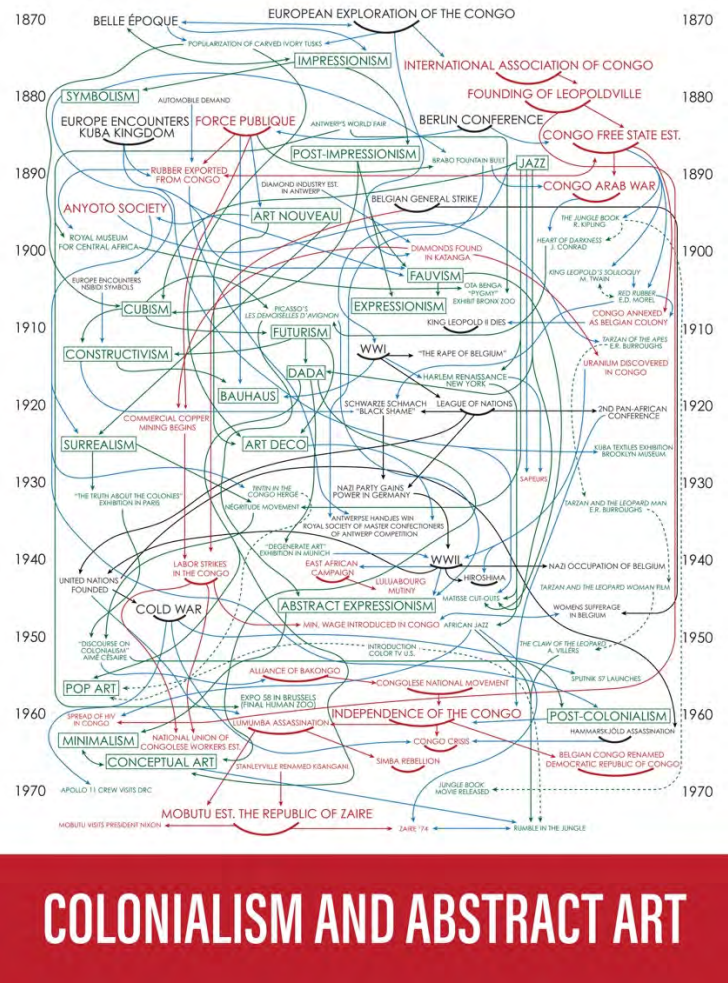
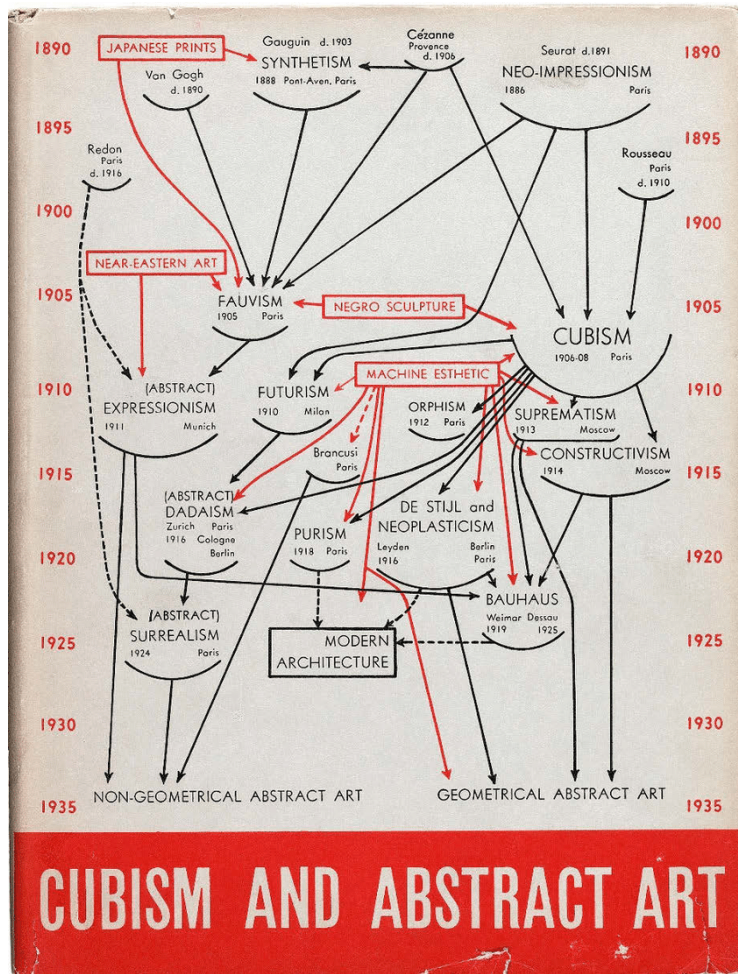




Abb 3



Alfred Barr: *Cubism and Abstract Art* - Hank Willis Thomas: *Colonialism and Abstract Art*

Abb 4

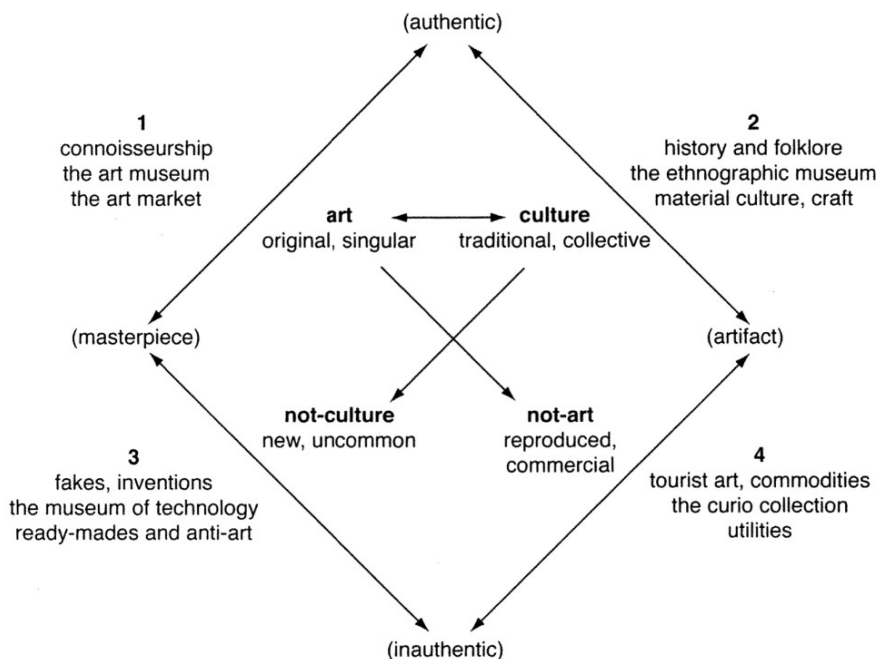
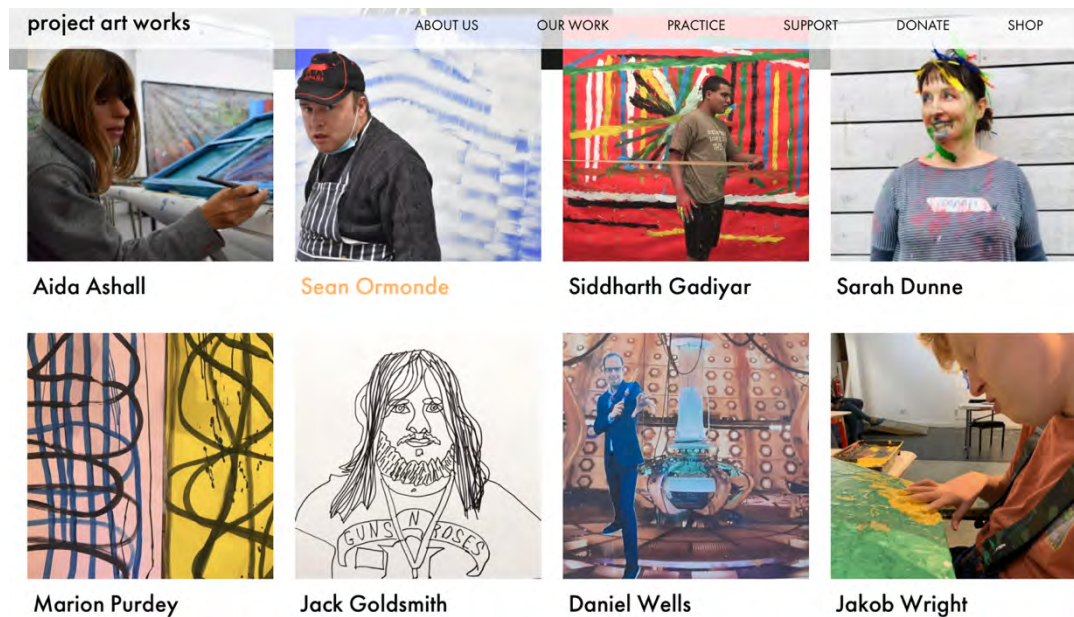


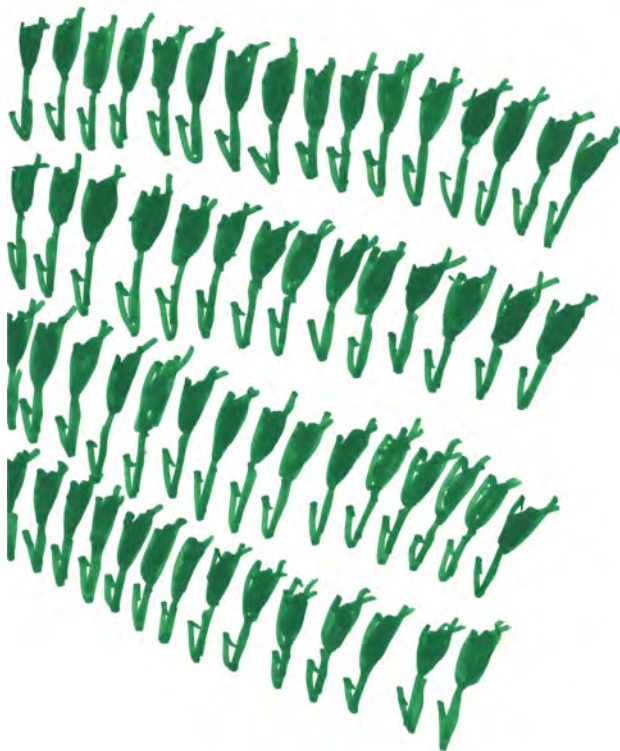


Abb5



Screenshot der Website von Project Art Works

Abb6



z hdk  
Zürcher Hochschule der Künste

## Inklusiv studieren an der ZHdK

Ein Podiumsgespräch im Rahmen der Ausstellung «Atelier inklusiv» des Bachelor Art Education

19. Mai 2022, 18 – 19.30 Uhr  
Galerie 1 (4.K13), Toni-Areal  
Zürcher Hochschule der Künste  
Pfingstweidstrasse 96, 8005 Zürich

Ausstellung «Atelier inklusiv»  
18. Mai 2022, 16.30 – 19.30 Uhr  
19.– 20. Mai 2022, 14 – 19 Uhr  
21. Mai 2022, 10 – 15 Uhr  
Galerie 1 und 2, Toni-Areal

### Gäste:

Milena Meier, Dozentin im Master Theaterpädagogik  
Edith Stocker, Leiterin Bachelor Musik und Bewegung im Departement Musik  
Andreas Vogel, Direktor des Departements Kulturanalysen und Vermittlung

### Moderation:

Katrin Luchsinger, Kunsthistorikerin

«Atelier inklusiv» ist ein Unterrichtsprojekt in Zusammenarbeit mit Künstler\*innen mit besonderen Voraussetzungen. Sie werden manchmal «Outsider» oder Vertreter:innen der «Art Brut» genannt. Grenzt sie diese Zuschreibung aus? Wir fragen die Künstler:innen: Möchtet Ihr am Kunstgeschehen teilhaben? Möchtet Ihr studieren? Wir diskutieren auf dem Podium und mit unserem Publikum: Kann die Zürcher Hochschule der Künste eine inklusive Hochschule werden?

Zur Diskussion sind Sie und seid Ihr herzlich eingeladen!

Der Doppelpunkt bedeutet: Nicht nur Frauen und Männer arbeiten in Ateliers.  
In Ateliers arbeiten auch

- Menschen zwischen den Geschlechtern
- Menschen mit einem anderen Geschlecht
- Menschen ohne Geschlecht

Abbildung: Danica V. (geb. 1981), «Tulpen», Filzstift auf Papier, 29,7 x 21 cm, Ausschnitt

Abb7



The Museum Of Everything Bilder: Marcel Storr, Mona, Australien, 2017/ 18

Abb 10

Ausstellungsansicht *Über den Wolken*, Kunstmuseum Thurgau



Interview mit Kate Adams & Patricia Finnegan von Project Art Works vom 16. Februar von Smadar Samson für die Ausgabe *Commoning Curatorial and Artistic Practices* der Zeitschrift *OnCurating*

S: Hello Project Art Works! Could you please introduce yourselves and your roles?

P: I'm Patricia Finnegan. I am an artist development lead and I work across the organization on our impact program, also with children and families on outreach projects. We also work with other cultural organizations to involve people in our community and experience our culture.

K: I'm Kate Adams and I'm an artist and co-founder of Project Art Works and a director currently. I come from a position of being also a mother of a man who is now 39 and has very complex support needs. When I started Project Artworks as an artist, I needed to bring art and life together and in many ways what I learned about the whole network of social care and systems around the impact of the lives of people with disabilities has informed an approach to artistic practice. The first projects that we did were in special schools, because my son attended a special school and it was quite small scale then. I just worked with an artist, a friend, the painter John Cole, and we did some big experiential workshops then to discover how to enable, mark-making that is absolutely personalized to an individual's way of being that embraced who they were, their particular traits and characteristics, nature and spirit, as well as accepting fully the disability and their ability. And that mark making's presence has remained with the organization and our practice. The approach to all our projects is about making something which is often invisible because of preconceptions around disability in all societies, visible. The practice has evolved and grown according to the context, both of art and social care. That's one of the very interesting things about Documenta that would be extraordinary to explore because increasingly as a collective of artists, we are examining the systems that impact on people's lives and we also believe in, as Joseph Beuys said many years ago, that everyone is an artist. But our take on that is that everyone has a creative potential to shape the forces, the impact on their lives. And that this content in the sense of much of what we do.

S: Along with the attentive response to the different needs of your artists, Project Works has made the artists' artworks highly visible in their own community and far beyond. The exhibition in Hastings Contemporary displayed large, bold and striking canvases that have finally caught the public's eye. How do you convey to the viewers the complex layers of support and interaction that have been invested in the process leading to the production of these canvases? How important is it for Project Artworks to convey the context of the artwork?

P: Well, it's done in multiple ways. We do use a lot of films when we work with people. So alongside some of those images that you would have seen, there may be films playing about process and how people are interacting with the work, because for some

people we work with, it actually isn't about the end product. It's the process and experience and valuing that. But the piece of work at the end also speaks for itself. It can create a conversation with an audience. Where the work is displayed, we tend to almost always have a studio space so the people that we support can come and be in the space and make work in front of an audience, which also bridges that gap and understanding around the support that someone needs, but also seeds the agency they have to make work and how they lead on making work on their own terms. Some people are non-verbal and that's the way that they communicate to a wide audience. We also work with institutions to connect with people to understand the work so that the institutions could share it with a wider audience. There are many different strands that we work in communicating the complicated needs of our artists.

K: We've always considered that the best way to communicate is both through presence and direct encounters. Both between neurodivergent groups and institutional staff where an exhibition is being held and we are going to do some of that with Documenta. It's the timing that's going to be quite hard. So we call that awareness raising and this particular methodology, which involves mapping the social care sector for the organization or the institution where they're showing work or having an exhibition. So we map around them, And then we build these relationships between the institution, their staff and these social care settings, because people are so invisible in communities around the world. For Documenta, we've already begun to explore the social care setting in Germany. And it's quite hard to understand it. I mean we often create drawings that visualize where a person is in the center of a whole network of systems that they are dependent on, and how to navigate through those systems in order to reach life on the outside. Those drawings have started to become quite a major component of exhibitions. The first point of seduction for an audience is the image. And we do think about that as a seduction and then there are graduate layers within any exhibition space that we curate, layers of insight that our film and these drawings of social care systems create. So someone coming from a position of never having encountered someone with complex support needs or any of the learnt modes of communication and social engagements, will see their ability, skill and humanity first, and then they will see the implications of disability within a society, and how a society and the systems both enabled and disabled that person to be involved.

S: It's a brilliant way of engaging viewers because when people are looking at these diagrams, they may place themselves within these social networks and connect to become part of it.

K: completely, completely. We try not to be too politically confrontational because actually it's about our humanity and our shared humanity. And it's also about acknowledging the one-to-one human to human. The connection is often there and the empathy and the tolerance, and a real wish to connect is there, but often societies, politics and preconceptions about disability is what is getting in the way of that human

connection. So we always aim for that intimacy of understanding and commonality of experience.

G: How do you communicate that to the contemporary art world?

K: The main driver is not to be in the education department, but to be in the exhibition department. It is hugely difficult. We've been lucky in the last year. We've been working on trying to get this understanding that this is of importance and relevance to contemporary art practice. It's so many things like the section and different ways of making work, what art is even and what audiences want. Trying to communicate that to curators and directors and exhibition people has been really hard. But we could do it last year because we were nominated for the Turner prize. We leapfrogged over a lot of barriers and so now people are going, "who are these Project Artworks people? What do they do?" The whole idea about using the language of neurodiversity, for example, starts to be a word that you can see and hear in the discourse.

S: Is using the term "neurodiversity" another way for bringing more people into the conversation?

K: Yeh, language is very complex and it's also like race. It changes and it's part of the evolution of identity, inclusion, understanding tolerance, it is part of that evolutionary process. So we are using the term neurominorities at the moment and neurodivergent to describe artists who are autistic or have other ways of engaging. But it may come to a time when we change that because it is just of the moment. But what's interesting is that I think in different contexts, and this has been a real challenge for us in working with Documenta is that we still don't have an understanding of the structure of the social care system in Germany. We know that it's predicated on productivity. It's quite a big part of it. We did one visit last year to Germany and what we sensed is that there is a sort of undercurrent of activism in Germany, but it was very difficult to understand the structure of social care, and how that operates. We've always wanted to create a bridge between social care and culture and in different contexts, part of our work with Documenta is to create a bridge, certainly locally in Kassel and then to do more drawings, which we call cosmologies of care. We make these drawings in response to the stories that people tell us about their own networks and their needs. And intend to put these drawings in the exhibition space.

S: The recent exposure to Documenta seems to have opened a unique opportunity for Project Artworks to share your expertise in caring with an art world which is not often associated with care. How would you position yourself within the global contemporary art discourse?

K: I think that we don't necessarily engage with contemporary art discourse globally. We haven't yet, but we're very open to a conversation and to be interrogated actually, because it's incredibly useful to have these conversations, like with this interview. It's just been so exciting to work with Documenta and the Lumbung over the past year. I think that what connects us is an interrogation and a willingness to change and to challenge the convention of contemporary arts in our own localities as well as globally, because there is a big difference between commercial operations of the contemporary art world and the practice of artists that are working in many different kinds of ways that don't have necessarily the artifacts of commerce as a result of the work. So it's been really, really extraordinary. What will be really great for us as an organization and group of artists is to be able to work within the Lumbung with audiences from all over the world and also artists to draw these cosmologies of care that we talked about, to interrogate systems and to see how artists are positioned and how people with disabilities are positioned to different parts of the world. But within this very open and discursive context of Documenta15 because it's so conversational and empirical, I suppose.

P: I was just gonna add something about the global pandemic that we were experiencing where we continued our work like other organization and collectives and Documenta, continue to work with people because it was relevant and important whilst these larger institutions closed down that's why there's a question around care and what that means to culture, those overlap of how we make these spaces relevant for everybody.

G: And you haven't the feeling that because of the pandemic as well, people are more sensitive somehow to certain topics?

K: I think a lot of people that we work with live in the pandemic all their lives in terms of being able to do so. It was quite interesting that we work with adopted families that are used to having to change and not being able to go places or, places being shut off to them, I guess, in terms of like people that don't have those experiences suddenly have that kind of thrust upon them. I also think that the pandemic has revealed social care. Because, in the UK at least, people were trapped. Care homes became prisons and they were also trapped in contagion. Two thirds of the deaths through the pandemic in the UK, and I'm not sure what the figures are elsewhere, were disabled people because of the system that holds them all together. My son, for whom we set up a company and signed a contract with a government agent to look after him ourselves. So we employ care staff and we have a budget ourselves. So during the pandemic, he wasn't in a care home, and I would have kidnapped him if he hadn't been, because, for families whose adult children were stuck in care homes where they couldn't see or visit them, it was traumatic. It was completely traumatic. And so what's happened for societies is that there has been an understanding that there is this thing, this social care thing, and people need care and that there were these care homes and

they were really cut off. And then with the great swell of support for people who work in health and care, it was obvious to communities and societies that they are THE valuable people to us all in these moments.

S: How do you then reconcile the conflicts of interests or ethical considerations between the contemporary art world and your artists who may not be aware of, or consent their contribution to this global art scene?

K: Absolutely, It's the ethical tightrope, because we often show work in exhibitions, by artists and makers who can't knowingly consent to their involvement in this big exposure. And so, we have a process of collaborative working that monitors ascent and descent in order to achieve consent, both with the individual and with the significant others in their lives. Because if someone lacks the mental capacity to understand the context, then there is a whole ethical dimension that we address all the time, but it's one of the ways in which people are excluded because people go; *"that's just too complicated. And it's also too difficult to manage the ethical framework,"* but the ethical framework can work, but it has to be different to how everybody else functions.

S: Could you give us an example? How do you make it work?

P: We worked with people for a long period of time. We've known them for years and years. As Kate mentioned there is ascent and descent that happens within the studio when someone is helped to make a mark and interacts with the work. Then we continually have conversations around with the families and support teams on how we represent that person with the artwork when they're not present in exhibitions. So there're e continual conversations and looking at different ways to gain consent, that's not verbal. It could be bringing someone to say how comfortable they'd feel to be in the space or working with people around them. It is a lot of work. I think that's why people shy away from it because it can become quite confusing. There is an assumption that someone can't agree to something if they can't verbalize it, but there are lots of people whom we have a connection with, people we can understand. It just takes some time.

K: Yeah, I think it's to do with relationships and monitoring those inconspicuous signifiers - the things that people are communicating very, very subtly. We take responsibility for the consent. We have accessible consent forms for all people who we work with and either we support them to understand and fill it out, or we share those with families and key workers. We have people in the space so that they can represent themselves and understand experientially the concept of exhibition. But there isn't a huge international pool of neurodivergent artists because there are no art schools that do this work.



There are supportive studio organizations like us. There is a gradual realization that the academic pathway for artists everywhere is neuro-typical and based predicated on neuro-typical entry points. So in order to be able to open out, begin to open out this world of other stories that's not categorized as outsider art or art groups, but it's just art. There are different systems that we need to put in place to support and nurture and find artists. So what we're doing at the moment is we've identified three venues: the top floor of the Stadtmuseum, an exhibition space on the second floor of Fridericianum and we're talking to the Kunsthochschule to do some work with them. And before the exhibition, we were planning to do two weeks of very intensive collaborative encounters between people from social care settings, and also art students and the Lumbung artists. We will take that collaborative and encounter work into those two exhibition spaces with the Fridericianum and the Stadtmuseum, and there'll be installation of sound and stories. The Fridericianum CRM will evolve an installation of these cosmologies of care alongside artworks. In the Stadtmuseum we will be doing very personalized workshops with light-sensitive materials so that we can build portraits and we will have an evolving exhibition of portraits there. And so that encounter approach of constantly working with people and getting to know them and understanding them better, is part of the contexts and ethical framework of the practice.

P: I think the multiple space lends itself to that, but some places won't be open to the public. It's about someone like owning that space and being in that space and creating work in a supported environment and then understanding how that can become more public by working along with them.

K: Yeah. That's why we're doing quite intensive encounter workshops before Documenta opens, because we will understand this cohort of people and what their needs are and how best to facilitate those within a public environment.

P: when we work with people from institutions at these encounter workshop, they actually become the more vulnerable persons than the persons with complex needs, because it's such a new experience and they're not used to working or having connections with someone who communicates in a different way. So by having those encounter workshops before the Documenta opens, we're allowing that space to people to come, but to become vulnerable and to understand that within themselves as well.

S: Would these workshops potentially embrace the values that drive Documenta's Ruangrupa ? Values such as Local Anchor, Humor, Independence, Generosity, Transparency, Sufficiency, Regeneration? How do you relate to these concepts and where do you position yourself within the Lumbung environment?

K: I think that this is very nurturing. It feels very welcoming. I also think that ruangrupa are not closed in any way. They're very open to discovery. Within the Lumbung though disability isn't really present and we still don't really understand where it is in different communities of the artists' collectives. And also whether some of the practice, and openness, whether that exists in all the Lumbung or whether there are other artists who wouldn't want to have any contact with disabled people. So, unless we bring the practice to the Fridericianum and to the Staat museums and actually have a presence with the Lumbung and within the Lumbung, that's also a process of discovery. I love Ruangrupa and Gudskool and their lovely sort of warmth, and way of working with these very complex things. I mean, delivering Documenta is huge. I think they have had to navigate some very difficult issues, because of the complexity of it and also the complexity of what they've set up because, to work with 15 collectives, it's very different to work with a core group of individual artists. So it has been great. And I think that we'll be able to promote Lumbung's ideology locally within the contemporary arts here. It's very exposing of how closed sometimes cultural action is. It's going to really enable us and give us confidence to bring it to the cultural sector here, bring it back. We are also working with a lot of risk when you're working with people with profound disabilities. And this I don't think is yet fully understood. We were talking the other day about accommodation in a big meeting and Ruangrupa are very much a young, very lively, especially Gudskool. When we have meetings, they're often having a sort of party as well. So when we were talking about accommodation, I found that really hard because we won't take neurodivergent artists from our studio to Kassel. The complexity of doing that is huge, it's really huge. I don't think that that's been taken on at all but it's okay. Because I think that they have been very open to any questions that we have and to demands as well. So, they are great and we aligned completely, I think, but it will be interesting to see how there is this cross-fertilization of practice.

P: I think it's part of the process of their ambition that it's not just contained within Documenta. This is part of the journey really. And I think if we had been able to travel more and talk with the 15 collectives it would have been different. But now everyone's really open to learning from each other and sharing that space, which would be quite challenging, Documenta, but it's actually part of the journey. It will be really interesting to see what happens beyond the hundred days.

S: Well, you're already bringing such rich and compelling connections to the Lumbung. Can you also tell us about your strategy for sustaining your work beyond those hundred days?

K: At the moment we're working with a collection of organizations locally in Hastings, and we're going to open the gallery within a building that is a community asset transfer from our local authority. And, so we are going to be the first inhabitants of this building that is within a collection of buildings on a site in Hastings that is being developed by the community rather than it being a top-down development.

So that's a very interesting and complex project because we also want to develop supported housing for some of our artists. We're running a housing summit later this spring. So we're going slightly deeper into some of the systemic barriers to inclusion. We are working on a big project called *the explorers*, with setting up a national, possibly international network of neurodivergent artists, makers and supported studios, like Project Artworks. We have exhibition plans and publishing patterns as part of that project, because one of the things that's missing is the narrative of neurodiversity and arts. There are no texts. There are outsider art texts. The history of that from the Prinzhorn collection on it has a rich history of outsider art, but it's still a separate articulation academically. And beyond that we will try to establish a consortia within the UK cultural institutions that want to promote and develop and nurture neurodivergent artists and makers and share this learning and understanding.

P: We're getting quite a lot of requests from galleries and institutions to learn from us. And it's just how, how we share that without having to necessarily lead on it or do it. But I think it's really interesting that there's an openness to that. That's big, and it hasn't been there before. We've always been knocking on doors before...

S: But throughout this journey of knocking on doors Project Art Works seemed to have always been focusing on what's happening inside the studio space. How would you describe a good day at the studio?

P: Oh, every day. I suddenly feel very warm when you ask that question because although we're talking about quite big things that are happening, at the heart of what we do is the studio and working with people to make art on their terms. It feels like a fairly simple thing to do, but it's quite overwhelming what that means to individuals and families who see the environment changed. And that is just what's at the heart of it. It's life changing.

K: it's magic. So, so a good day at the studio could be anything from one of our artists who has had a long period of distress and not being able to come to the studio at all with complexities around his care and the impact of the pandemic, coming in on working with someone on a painting for 45 minutes before running out of the building. That is amazing, it's an amazing moment. It's just so wonderful. And last week one of our artists (with all of the publicity we had last year) was interviewed as part of a radio program on two occasions and on both cases, she said she wanted a solo exhibition at the local museum. She'd never told us this. She just said it on national radio. So we took her to a local museum and she is now curating her own show that will happen next year.

S: That's fantastic, let's hope that you'll have many more such magical days!

Interview mit Stefanie Hoch, Kuratorin, Kunstmuseum Thurgau vom 9. März 2022

*Sophie Brunner: Anhand des Textes der indischen Philosophin Gayatri Chakravorty Spivak Can the Subaltern Speak möchte ich die Schwierigkeiten bei der Darstellung von Kunst untersuchen, dessen Autorschaft nicht für sich sprechen kann. Mit ihrem Text kritisiert Spivak die Haltung von Intellektuellen, die versuchen, als Sprachrohr der Subalternen zu fungieren.*

Stefanie Hoch: Hinsichtlich Sprachrohr kommen mir spontan folgende Gedanken: Künstler sprechen ja eigentlich in Form eines Werks zu uns. Braucht es noch zusätzliche sprachliche Erklärungen? Das Kunstwerk - unabhängig vom "Status" des Autors- muss für sich, ohne Kommentar" funktionieren. Es gibt ja auch im «Mainstream Kunstbetrieb» viele Künstler:innen, die sich weigern, über ihr Werk zu sprechen, weil ihre Sprache die Kunst ist.

Bei *über den Wolken* gab es das bewusste Konzept der Durchmischung. Hinsichtlich Autorschaft und auch zeitlich; zusammenzubringen, was nicht unbedingt zusammengehört. Diese Grenzüberschreitungen waren aber legitim durch das verbindende Thema des "Fliegens".

*SB: Wie kam es zu dieser Ausstellung?*

SH: Thementausstellungen gibt es im Kunstmuseum Thurgau regelmässig. Wir wollten eigentlich eine Sammlungsausstellung machen. Den Himmel als Ort der Spiritualität und der Inspiration beleuchten, das Jenseits als Richtschnur der Mönche (die bis ins 19. Jahrhundert die Kartause bewohnten- Anmerk.) Der Himmel als verbindendes Element über die Zeiten hinweg. Corona hat dann das Thema der Ausstellung noch anders konnotiert, in einer Zeit, in der Menschen nicht wie gewohnt einfach in den Flieger steigen konnten, Urlaub in der Ferne schwierig war, bot die Kunst Mittel zum Abheben.

Die Arbeiten von Gustav Mesmer hatten wir schon länger auf dem Radar (Zeppelin Museum Friedrichshafen 2015? [Fahrrad und Gustav Mesmer Zeppelin Museum Friedrichs - Zeppelin Museum Friedrichshafen \(zeppelin-museum.de\)](#)) Zusätzlich unternahm ich eine regionale Recherche im zeitgenössischen lokalen Schaffen. Dazu gehören Atelierbesuche bei jungen Künstler:innen.

*SB: Rolle und Position des Kuratorischen Wie siehst Du deine Rolle als Kuratorin in dieser Ausstellung?*

SH: Der Direktor Markus Landert und ich treffen gemeinsam die Entscheidung, welche Ausstellungen realisiert werden, wobei er über die Jahre hinweg eine Liste an Wunschkandidaten angesammelt hat. Bei dieser Sammlungs- und Gruppenausstellung hat er mir eine carte blanche gegeben, das heisst ich konnte Thema und KünstlerInnen frei wählen. Beim Thema Fliegen dachten wir beide an Gustav Mesmer, weil wir sein Werk bereits

kannten, er aus der Bodenseeregion stammt und zu unserem Sammlungsschwerpunkt passt.

*SB: Die thematische Ausstellung kann ja auch als eine kuratorische Strategie gelesen werden. Könntest Du etwas mehr über Deine kuratorische Vorgehensweise, Strategien erzählen: Vielleicht auch im Gegenüber zur Sammlung/ Kartause?*

SH:

Die Ausstellung ist allmählich gewachsen. Zunächst waren in erster Linie Arbeiten aus der Sammlung vorgesehen, doch die Einbindung des unteren Kellers machte dann auch eine Gegenüberstellung mit aktuellen Arbeiten der jungen Generation möglich und die Präsentation raumgreifender Installationen und Projektionen.

Themenausstellungen eröffnen eine Vergleichbarkeit durch die Präsentation verschiedener Herangehensweisen an ein Thema. Gleichzeitig können Objekte aus ganz unterschiedlichen Epochen einander gegenüber gestellt werden.

Das Werk Messmers war mit einer grossen Ausstellung im Zeppelinmuseum zu sehen und wurde lange eher im techn. Feld verortet.

Durch die Gruppenausstellung passieren neue Kontextualisierungen – in unserer Ausstellung dadurch, dass sein Werk in der Nachbarschaft von Roman Signers Werk plötzlich mit neuer Bedeutung aufgeladen wurde und auch Signers Versuchsanordnungen unter dem Aspekt des Tüftelns und Experimentierens sichtbar wurden. Beide Werke vereint die Zwecklosigkeit der Handlungen – beide tun die Dinge um ihrer selbst willen.

Historische Werke werden mit zeitgenössischen konfrontiert – Schlotterbecks Kartonflieger mit Burlands kritischer Sicht auf den Ferienflieger nach St.Tropez oder mit Joelle Allets Bastelbogen eines NS-Kampflugzeugs.

Die Räume sind essentiell.

Der Keller bietet sich an für eine raumfüllende Installation. Die Fenster wurden als Projektionsfläche genutzt. der Boden von Joseph Kosuth «Eine verstummte Bibliothek» in Verbindung gebracht mit Cristina Witzigs Arbeit «Das Beobachten der Umlaufbahn aus der Peripherie», die auch mit Buchtexten arbeitet.

*SB: Kann das Kuratorische Infrastrukturen für der/die Andere schaffen?*

SH: Ja, das sollten sie sogar. Kunst kann und soll «das Andere» ermöglichen. Wenn «das Andere» Werke der Art Brut oder von sog. Aussenseitern sind, ist es umso spannender Gemeinsamkeiten sichtbar zu machen. Und warum Differenzen also solche wahrgenommen werden, woher unsere Weltsicht kommt, die stark zur Schubladisierung neigt, um Dinge einzuordnen. Das kann hilfreich erscheinen, aber auch diskriminierend. Dem entgegen zu wirken, zu sensibilisieren, Horizonte zu erweitern, ist die Aufgabe des «guten Kuratierens».



*SB: Wie bist Du vorgegangen bei der Recherche vorgegangen. Die Gleichbehandlung der Arbeiten in der Ausstellung wird im Ausstellungstext ein bisschen gebrochen. In der Kurzbeschreibung findet sich eine ungleiche Bearbeitung der Lebensläufe, wenn Du z.B. auf den Kontext der Entstehung und biografische Details verweist. Anteil der Künstler:innen aus der Sammlung Anteil zeitg. Künstler:innen?*

SH: Diese Beobachtung ist richtig. Bei den so genannten *Aussenseiterkünstlern* nimmt die Narration oft grossen Platz ein. Es ist historisch gewachsen und eine andere Herangehensweise, denn oft bedingte der schicksalhafte Lebenslauf das Werk. Oft stehen auch nicht mehr Informationen zur Verfügung. Teilweise habe ich versucht, diese durch ästhetische Einordnungen zu erweitern und aufzubrechen – so bei Paul Schlotterbeck. Bei den verstorbenen Künstlern aus der Sammlung weiss man zum Teil auch einfach gar nicht soviel. Wie z. B. bei Emil Graf. Und naturgemäss sind bei jungen Künstler:innen die Lebensläufe tendenziell noch eher konventionell und zu vernachlässigen. Die lebenden Künstler:innen haben ihren Text gegengelesen, leider ist das bei den anderen nicht mehr möglich.

#### ➤ Begrifflichkeiten

*SB: Die poststrukturelle Sichtweise, wonach die Sprache die Wirklichkeit nicht nur abbildet, sondern sie durch ihre Kategorien und Unterscheidungen auch produziert, ist einer der Ausgangspunkte meiner Recherche. Inwiefern macht es noch Sinn, spezifische Begrifflichkeiten für Kunst von Autodikaten/ Personen mit kognitiver, psychischer Einschränkung zu benutzen? Wie bist du mit Begrifflichkeiten oder Kategorien umgegangen? Emil Grafs Werke werden heute dem Naiven Realismus zugerechnet. Wiese hier diese Kategorisierung z.B? und bei Mesmer den Ausdruck Tüftler?*

Tüftler ist für mich ein positiver Ausdruck, den ich auch für Roman Signer verwende. Doch zur Frage ob es Sinn macht, spezifische Begrifflichkeiten für Kunst von Autodikaten/ Personen mit kognitiver, psychischer Einschränkung zu benutzen: bei historischen Positionen wie Emil Graf kann es Sinn machen, um sie in ihrer Produktion und vorallem auch Rezeption zu verstehen. Diese Kunstschaffenden wurden in vielerlei Hinsicht benachteiligt und daran gehindert, am «normalen» Leben und Kunstgeschehen teilzunehmen und gleichzeitig wurden ihre Werke mit ihnen stigmatisiert, ausgeschlossen oder verniedlicht.

Gleichzeitig hatte die Bekanntmachung von sogenannter Aussenseiterkunst, wie sie durch Hans Prinzhorn oder später Jean Dubuffet stattfand, grossem Einfluss auf die Kunstavantgarde des 20. Jahrhunderts.

Dabei wird der Begriff der Authentizität bis heute oft überstrapaziert.

### So: Hast Du vorhandene Texte übernommen?

SH: Ich habe Texte nicht 1:1 reproduziert, aber durchaus Fakten aus vorhandenen Texten verwendet, sie aber neu formuliert und ergänzt durch eigene Werkinterpretationen.

Da werden natürlich in gewisser Weise «Mythen» über Künstler weitertransportiert – z.B die schwere Kindheit und die Waffenbegeisterung von Paul Schlotterbeck.

In der Arbeit mit der Sammlung und deren Vermittlung stellt sich oft die Frage: Möchte man diese biografischen Mythen weitererzählen?

Während bei zeitgenössischer Kunst Biografisches oft einfach weggelassen wird, weil es nicht relevant ist.

Ich versuche, die Biografien möglichst sachlich zu formulieren. Das allzu Empathische, braucht es das?

Aber die Tatsache, dass Personen aus bestimmten Gründen ausgegrenzt wurden und werden, sollte man durchaus auch benennen. Auch die Gefahr der Projektion besteht, dass den autodidaktisch arbeitenden Kunstschaaffenden ein hohes Mass an Naivität, Kindlichkeit und Authentizität unterstellt wird. Da besteht die positiven Stigmatisierung.

Oft wird nicht reflektiert, dass diese sog. Aussenseiter durchaus auch wohlinformiert, ironisch und kritisch sein konnten.

Es gibt ja verschiedene marginalisierte Gruppen.

Da geht es um das Hinterfragen des gesamten Systems...

#### ➤ Noch mal zurück zur Sprache

*SB: Spivak spricht vom "Problem des (europäischen) Subjekts, das versucht, einen Anderen zu produzieren, (und so) glaubt, ein Inneres und seinen eigenen Status als Subjekt zu festigen" Der Andere wird so zu einer Randerscheinung und entwickelt sich zu einem homogen konstruierten Anderen. Die Sprache spielt in diesem Prozess der Konstruktion des Anderen und der Repräsentation eine grundlegende Rolle.*

SH: Tatsächlich sollte das Formulierte dazu dienen, das Werk auf altruistische Weise zu vermitteln, ohne Eigeninteressen. Aber es gibt kein Werk ohne Autor, es handelt sich nun mal nicht um mathematische Formeln, sondern um Sprache, die immer eine Färbung hat, eine Wertung. Jede Formulierung ist eine subjektive Sichtweise. Jedem Betrachtenden und jeder Leserin sei eine kritische Lesart zu empfehlen

*SB: Ich finde doch, dass in der Ausstellung ein gewisse Art von Mystifizierung oder Romantisierung Mesmers passiert. Ist dies Absicht?*

Die Räumlichkeiten spielen natürlich hier eine grosse Rolle. Das Kellergewölbe an sich ist da atmosphärisch sehr dicht und man erzeugt sofort eine mystifizierende Stimmung.

Ich habe eine emotionale Beleuchtung gewählt um den Objekten ein stückweit zu verleben – die Fahrbahn wirkt ja so, als sei das Velo in voller Fahrt, der Brustharnisch hängt so als sei er zum Verwenden bereit und ich finde diese

Inszenierung auch legitim. Mit Objekten von Dieter Roth oder Daniel Spoerri oder anderen würde ich das ähnlich inszenieren.

Und es ist auch die Materialität, die uns hier romantisiert lässt: die Fragmente einer früheren Welt: die alten Schnallen, Farben, Drähte und Schrottteile ich denke, das ist erlaubt bei einem spielerischen Thema wie dem Fliegen – und ich hoffe, Gustav Mesmer hätte seine Freude daran, dass seine Velos wieder zum Leben erwachen.

Der Einstieg (in die Ausstellung) ist ja sehr streng konzeptuell mit den Arbeiten von Daniela Keiser, im Inhalt und der Inszenierung

Interview mit James Brett, Museum of Everything vom 5. Mai 2022

James Brett: I can answer questions, but I can also tell you where my head is. Sometimes it's helpful and you know, so for me, the notion of a concept was alien to me. The museum of everything was not a concept. It was a gradual creative gesture and a series of decisions that came about just as a result of my involvement and my interest in a certain kind of art. And also what's critical to understand is that my background was creative, but it was not at all in art. So I had no history of art background. Not really so much knowledge of art either.

Sophie Brunner: What is your background?

JB: It's mixed actually. For my basic education, I have a background in a few different areas in law study, reluctantly legal studies and then also in drama and in cinema. And then also to some extent in architecture and you know these were things that sort of interested me along the way, but often I'm self taught myself. I did have some education for example, and film, but really, you know, I learned by watching films. The position where the museum came about and achieved a form and then had a lot of success or the art and people would compliment me on the concept. This was not something I could relate to because I hadn't considered it at that time as a conceptual platform, I considered it simply as an operation is that type of production. And then also as a kind of show. So somewhere in between an art exhibition and let's say an experience or even actually entertainment, which I have always had very strong feelings about this. Probably because I have a background in film and I, although my sensitivity might be for quite unusual material, if nobody sees the material it's invisible. So, you know, those things slightly ingrained in to me. And I know I noticed those that you had asked something about humor, I will come back to that. I can be quite funny as a person sometimes. And you can only be funny with other people. Well, it's hard to be funny on your own. I mean, you can, but you're usually crazy. So to be funny, you need a response. And so the idea of an audience was something I was, I, although I wasn't really expecting it at the time of the creation of the project, it became quite quickly one of my goals, but conceptually, the idea of a concept of coming in with a fixed idea, I think they were much more practical at the time. That's just an association.

SB: I imagine it grew and it transformed, but maybe back to the beginning, were you on your own when you found it?

JB: Well, the answer is yes and no. No one is on their own. I had been interested for quite a few years in material by non-artists and non-professional artists and strange people. Initially it was the aesthetic, the daylight, but of course there are many aesthetics, but there was something that pulled me towards the work. I'm guessing there were two key factors. One was that I've always been quite interested in American black American culture, taking music. And the other is that I've always been quite interested by my brain and how the brain works. Um, so that inevitably led me towards two polarizations within this field-if it is a field- work by black American art makers, but mainly untrained and then, work by people who had some

kind of difference, mental illness maybe, but really, I would say, people who see the world differently sometimes in a hospital sometimes not, but certainly that sense of disassociation from the regular world or the mainstream world. And so both those polarities were very instinctive for me because I related to them.

My experience is that anybody who's in this field usually has a personal reason for that relationship and that drives it forward. So probably I did at one of the projects talk to a quite well-known writer, whose name is ?? for Book Four. And I told to him why we were doing a show only of art by artists who worked at assisted studios for people with learning and other- you know, all the comms, euphemistic, but disabilities. They had problems perhaps in communicating, or other issues. But I saw quite quickly that art making in the right hands was an incredible means of expression. And sometimes it was really good, not always, but then that's the same in the rest of the world.- So I talked to that person about why I doing this project. Why was I rallying for these kinds of people. And, you know, when this person talked about independence, talked about what ability and disability mean, you know, and I could see, as we started talking that my relationship was very fundamental. The way in which I perceived myself is connected. And I think, it's not dissimilar to an artist. Quite early on in the project, there was actually two artists, Jeremy Deller and his partner at the time, who I really liked whose name I've completely forgotten, who had done this folk archive together. And we did an Interview together and they sort of said, James, you know, you're an artist, this is an artwork. And that first museum really, in some ways did resemble a sort of giant piece of arts. And although I dismissed it at the time, I would embrace that idea when convenient. Certainly I would never call myself an artist, but I think that my methods and methodologies and emotional approach are very similar to what an artist would do and it became apparent that my medium was this strange museum. It was very interesting too. I mean, it's not true. All my ideas are inherited. I don't think, I don't believe I have any original idea, but it's often, you know, a chef doesn't necessarily have the original idea, but it's the way he does it. And I could see that the way I was doing the thing that I was doing was different and that in turn would stimulate, you know, gets its own progression and asked its own questions that would stimulate my thinking and so forth. Is that coherent?

SB: Yeah, absolutely. So would you describe yourself as an initiator? Oh, how would you describe then your role, if it's not role of the artist, it's the role of the the financier maybe?

JB: Well, I, yes, I should say this if, you know, if we're agreeing that I can take a look at what you're going to rise and give some kind of comment on. I think that what I would say was that I became very interested in the material and I felt it was not expensive. So rather than buying buying stocks and shares or investing your money wisely for the future, I thought this is a very interesting thing. And these pieces are beautiful, and as I became more knowledgeable, I realized that actually, that there were jewels of this field that had not ended up in museums, that had not been hidden away in collections. From time to time, the really significant material was accessible. So, that was the side, when it changed from being maybe a hobby to something more akin to a collection.



However, although I have personally some of the traits of what a collector would be, the notion of a collector was very alien to me and it's still not something I really embrace. With 10 years later now, I'm maybe softer, but, still, I may display some of those characteristics, but it's not really what I was doing at all. I felt more that what there was this, let's say a practical way to have an arsenal of material, a library an archive of very significant material that eventually in my mind, as I, -the more I did, the more I understood what I was doing, -evidenced a totally different history of art and not some kind of outside of the art museum that say, but something much more profound. - again. I mean, I'm jumping around in time, but the end, the mind jumps around in time grains jump from yesterday to childhood and back, and the associative aspect of art, which is maybe the best part is not realized by so many curators and, um, even artists.

SB: So you could call it also a collector maybe of the chamber of wonders in a really old fashioned way.

JB: I think to some extent, although I think that was more about the thing. I would be sad to think that what I was doing was let's say trophy hunting or, you know, creating a cabinet of curiosity because I think it had much more, I felt it was always more profound.

SB: I wanted to ask you before and then it just came to my mind the chamber of curiosity. But I wanted to ask you actually, if it is a political act, if it was about exclusion because you started to tell me about the black American music admiration you have. And then I was thinking about the outsider art, where a lot of African American who were excluded from education and art schools were just called outsider artists because they only because they did not fit a canon established by a white elite.

JB: yeah, I think this is a brilliant point. I think almost, nobody ever says this. So I think it's a really important aspect to highlight because in fact, it's strange in America, how much -and again, I just use the term I used, to be so against it and I wouldn't use it- but it's crazy how much outsider art is black. And if you really think about it, it's black because there are all these creative people living in quite, you know, modest circumstances and they want to say something and actually saying something is really the critical point here.

Back to your political aspect, I think before the museum of everything, I had always described myself as apolitical. So I did not take a particular stance, but I don't think it's true. I think effectively I've always found an affinity to any kind of material, even from a young age that the challenges it's established ways of doing things. I think also, uh, you know, I'm a, I'm a son of refugees, and lately I personally feel that I was able to understand my own identity, not really for my own culture, which is a Jewish culture, but through a black culture where there still was this problem, where there is still those problemsn, still racism, more separation from the mainstream.

In the beginning, the white Americans stopped hating the Jews a bit earlier than they stop hating the blacks and you know, some would argue they never stopped hating the blacks, but it wasn't political in that way. I didn't go to look for a marginal form. I just found the work. So just to finish the point that the work, the materiality, the aesthetic all spoke to me in a very warm, engaging way that made me want to know more. So there was never never originally a political choice. The point that you're making though, I think is absolutely critical. A lot of the material comes from the lowest sections of economic society, dependent color, and they really show, they really evidence, for me, the urge to create things, to make art to testify and manifest. I'm guessing whether you like it or not, you'll have to read in depth some of the work by Dubuffet and some of his theories on this, but I would never subscribed to any idea of purity and poverty or purity and modesty because it's just not true, but there is something about somebody who's visual material let's say is compelled and is very interested and makes it no matter what. And he's going to find the things to make it, there's something very strong and human about that - I was just in Venice - and the Anselm Kiefer room doesn't have quite the same quality, although he does have similar urges, of course.

SB: It opens a lot more questions because you have to go back to what you said before about your biography. You just stop me if I go too personal, but I mean, it's, a fact that the European avant-garde created this romanticizing idea of the other and adapted images from African art and from art by the mentally ill. Which was then all interrupted by the nazis and misused for propaganda by calling it degenerate art. But your interest doesn't come from there?

JB: Well, it's interesting. Because I'm not from art I didn't know much about these. In fact, I didn't even know really about Dubuffet's operations until quite a long time after I'd started. I often tell people, that the Nazis were the first people to make a really good outsider art collection and then people get really annoyed with that statement. But actually I think it's quite possibly true. And although they were categorizing it to demonize it along with modern art. The categorizing or the ghettoizing of it is something that Dubuffet took part in he was in my view, such a magpie and also of questionable political leanings that it seems very, very, very close to me, very close. And if I really wanted to look at somebody of the early part of the 20th century, who was maybe more insightful, I would look to the doctors I would look to, I would look to Morgentaler und Prinzhorn, whatever their problems, because in fact, they maybe took a more humanist position.

SB: There was a nice show about the list of Dubuffet im Museum im Lagerhaus in St.Gallen, he obviously had his ideas, what is wild, authentic, and all these adjectives. And he chose from a much broader fundus in the clinics.

JB: Oh, God. Did I see one of them? You know, I've got the book of that show. I can't remember if I even saw that show. I feel I did. I thought it was a really very great story and there you have a good concept. Actually there's a couple of things which are connected to Dubuffet. The Almanac of Dubuffet, which was published by the Collection de l' Art Brut in Lausanne and they also published his photo albums

SB: I imagine you don't have eternal time, so to shortly come back to your role, could you maybe say something about your team? Is there a team now?

JB: Yes, I forgot about this question. I think when I started, it was really as an individual. So I started doing, looking at this material. And then I assembled the sort of allies and I found the people who I thought were interesting or who I considered insightful on the material. And that happened very, the word you used organically, but it happened along the journey. So Daniel (Baumann) would be a very good example where we realized that we had quite, quite a lot of commonalities. And as I met those people, I was able to educate myself more as to what I was instinctively admiring. I was disappointed by the lack of interest in this material shown by the mainstream and arts. And I was by then in London and I was to look at the art involved not involved, but I was looking at the art world and look it up and I was more informed and I would always return to the material that I liked as being often just having more range. And certainly it appealed to me and I couldn't understand why it's inclusion was so rare. And then when it was included, it was dismissed. So it was always categorized. It was always a second idea and I sort of started talking. That's when I started thinking about ideas. It's almost like the house in the servants quarters, the house and the toilets at the end of the garden, you know, city ideas. But it seemed to me that that relationship was incorrect. And I would lobby for these artists unsuccessfully, to be included in projects and very few people apart from those who came to visit my home, where I had this kind of work on the walls were took it very seriously. That was a shift, I think for me, when I decided that either there was enough material -and I knew where there was enough material- that I could probably create an exhibition. So I started to put [00:29:00] my energy into that without really a team for that. So other people I was working became my partners. We found a building. As I said I was working, I knew where, you know, I knew about architecture. I knew where buildings were, I found a good building. I knew a team. We found a bit of sponsorship. I put in a little bit of money. I knew also from my experience in films, that when you do a first project, you generally have to support it because no one else understands what you're saying. No, if you're a creative person, you have to show because words not going to communicate. And so I thought, well, I have this idea. If I'm going to make this work, I've got to, I've just got to sort of do it. That was the first show in London. But there were a few critical events I would say that proceeded it. I mean, if you want to know the details, I would say only because I haven't really told anyone. I would say the really first thing was my home became a sort of, home museum and that happened very gradually. But you know, the more the artists that I knew and so on. It was clear that that was going on. The discovery of new material was keeping me very interested. I was just very excited to find out all these new people, new names. I created like an [00:31:00] encyclopedia. I tried to Research what there was. And of course, as I look backwards in time, I found that in fact, these histories work, you know, 200 years old in some cases. So that became a great interest.

SB: So where did you research, in museums and art fairs?

JB: Well, there was a lot of material already because if we really say the beginning of this started in the 18 hundreds. But I was looking mainly at exhibitions in Europe, in America. Sometimes I would be stimulated by something I'd seen in the market. But that market is very, very small. It's a tiny market place, you know, everybody knows everybody. [00:32:00]

SB: So you included mainly positions that were already known in this specific field?

JB: No, not quite. I think that was part of my education looking at that. But then as I progressed I would find things that were new or that were newish or hadn't been documented, I mean,

SB: But where did you find those, in the ateliers? In the studios?

JB: well, this is a very big question you're asking, because this is really about the notion of discovery and the notion of discovery is false. Meaning nobody is discovered meaning, it's not our position to discover. And, um, while I know what someone means when they said I made an amazing discovery [00:33:00] that there were so many interesting stories where the discovery is not a discovery at all,

SB: where we are again at the post-colonial critique.

JB: Well, sometimes it comes up and in English you would say it bites you in the ass. So I can think of one particular story of in fact, it's, it's a repeat of a story that happened to Dubuffet when he did the *Foyer* there was a psychiatrist who was very interested in the work and created a false identity with paintings that he sent, presented to Michel Tapié, who was looking off to the point and Michel Tapié accepted it and it was published. The same thing happened to a very well-known, outsider art gallery about five years ago with a Russian artist, a contemporary artist who had been manipulated by a collector in Russia and turned into an imaginary victim of Russian aggression in the Gulag. I knew instinctively. I could smell. This was not correct, but I'd been to Russia and I'd done a big project there, but actually I also let myself get persuaded in this story that it was true because enough people that I respected thought it was so fascinating and interesting. So if you ask me back to the question about discoveries, I think it's a big mix. Some of it was the marketplace. Some of it was. Some of it was people reaching out to me because they knew I was interested, meaning, *I was walking down the streets and I saw this, or I went to this place and I saw this*. The workshops and ateliers. I did get introduced to many of them over [00:35:00] different projects, but certainly the project I did in 2012, 11, where I only looked at the activities and studios was the one where I really saw for the first time the prolific and dynamic nature of those studios, and also came to very clear conclusions about their practices.

But I had been taught to some extent by Tom de Maria *Creative Growth*. Who's now retired, semi retired. At the same time I saw the relationship of that material to let's say Aloïse and I'd met Jacqueline Porret-Forel and I interviewed her at that

time because in fact, what she was doing with Aloïse Courbaz was exactly the same as what a good studio would do. So things would come to me through 20 different avenues. I think it is in that beginning there was sort of a couple of critical moments probably. There were two organizations in London who were extremely helpful one was a curator, a Swiss curator called Hans Ulrich Obrist who heard what I was doing and I invited him to see my come to my home.

SB: If Obrist comes to your home, that's already good to start.

JB: It's you know, it's London, it's a intimate world, you know. I had access to them. I was also really annoyed, I had lobbied for all these offices, so we'd never been included. Anyway. He came along and he also saw a bit of the seed of the museum when he came to my home. He obviously had a great interest in Wölfli, Harald Szeemann but also he when, as a child, he had been fascinated by Hans Krüsi. Hans Ulrich is himself a very unusual character and you know, I shouldn't say what I'm going to say, but there's a, there's a reason that he has an affinity let's say. But anyway, he saw a personal relationship and hearing somebody who was quite so certainly experienced and knowledgeable, validate my, whatever my practice was, my thing, was very helpful. The other organization who were incredibly helpful - you know, again, contemporary art is hard work and a lot of it does not speak to me at all.- was one organization who I thought were great because they had tremendous integrity and they repeatedly put it on projects that were subtle and intimate. And they chose really just great artists that I would never find out. And they are called *Art Angel*. [https://www.artangel.org.uk/about\\_us/](https://www.artangel.org.uk/about_us/)

They are a British organization, a charity who create art events in the United Kingdom. And I hadn't actually realized that I'd been to one as a young man. I'd been to one they did with Robert Wilson about HG Wells and in a full circle, when it came time to do the exhibition and I finally finished the first exhibition, I suddenly remembered this exhibition that I'd been to and the connection to them. And it had had quite a major impact on you because it was a very uncertain exhibition. There was an exhibition without text anywhere. I had been to a lot of their things and I, I, when I started to put the idea together, I went to them to say, look, I'm thinking of doing this. And they also would come to my house. I was very anxious because, I had an idea and I in terms of the team curatorially, I hate to tell you there was no curatorial team in the beginning. There was a, like a film set. And the director was clearly me. Like a film set there was also a team. And when it came to interest decisions and aesthetic decisions, sometimes the whole team would be part of that decision from my right-hand person to the builders. That continues to be the case quite often. It was a collaboration. I think it's really important, it was a collaboration, but in the end, the primary instinct was mine, the mistakes were all mine as well. I mean, the show was full of terrible mistakes but it was interesting because it became very active.

[00:42:01] And I think part of that also you've asked another question was the name, which I should just put some reference on. So in looking at this material, obviously people would say, *Hey James, this is your kind of person. Look at what we found.*



So one day someone presented me with a newspaper and in the newspaper, there was an article about an elderly man who had assembled all his life's objects in a room. The room happened to be his old school, which he had bought and was now living in with his wife. And it was a huge assembly hall. Very high, very tall, and the objects were all in it. And the local children had -this is how I always understood it- The local children had called it the *Museum of Everything* because it had everything of his in it, but there was another element to this story the man's last name was the same as mine. So, since I was looking at such unusual material, people, you know, who have absolute belief in things that I probably wouldn't believe in and coincidences and so forth. I thought this was a fantastic sign at best. It was a sign and at worst it was a great coincidence. And so I wrote to him and went to visit him and basically said, "look, you know, I'm, I'm a Brett, you know, obviously we're not related. I'm a Brett Brett you are a Brett. I would like to open up a London branch", He was just excited when I went to visit him. I think he even, I hadn't, I didn't visit him, I think until after we opened, I just was in dialogue with him because he lived on this island, which is quite hard to get to. And of course, when I did visit him, he was exactly what I thought, which was, he was a hoarder. He had kept all the things of his life, immense importance to him. He also made wooden carvings, which were very, very simple, but they were like painted logs of wood in his garden. And depending on the color they were painted, it would be a penguin, or it will be a goat, but, you know, we didn't photograph it properly.

Well, of course, that was one of my great ideas and dreams was to present him within mine, so to speak, but it was a really difficult one to do because it would have been of tremendous costs. Tremendous upheaval. I think he wouldn't have wouldn't have understood the rationale at all. And you know, in the end of the long story is the short story is that, you know, when I caught up some years later to see how he was doing and so on, he was old. I think his wife had died and his grandson had taken over and told me very, he was very excited to tell me how he'd tidy the whole thing up. And now it was just really nice antiques and none of the rubbish. And of course the rubbish was the critical part, the toilet seat...I mean the one example I always use was, he said, you know, we're walking around and he says, "do you know what that is?" I said, "I don't know." He said, "you're an idiot. You know, you think you want to start off. he says, that's a net." It was like a big net, like a fishing net. He says, "that's the net that I use to catch rabbits at night during the war in 1948" or something like this. And you know, that I should immediately understand this context and it was fantastic. So he was really the same thing and he was a piece of it.

SB: but it went lost.

JB: Yes it went lost in time

SB: But you created something that preserves...

JB: his memory. Yes, I guess. Um, but I think also that taught me something too, because you know, at the [00:47:00] beginning we spoke about people telling me

they love my concepts. I'm absolutely clear. So William Brett had a conceptual piece of art. It was a performative piece of art. It had no beginning and end. It was intrinsically tied to himself. It could be considered a sculpture, it could be considered an environment. So to me it fits absolutely every category you're going to put to it as high art. Exactly the same, no different. And you know, I'm trying to get to the past. I'm trying to think of my own thinking at the time of my evolving philosophy. But it's just this modesty of the intimacy of these gestures and these, you know, and I would never say the word gesture or practice or, you know, and I don't like these words very much. You know, interestingly, someone just wrote a book who used to work with us, and I was quite surprised because, she's filled it with these words, she's filled it with jargon.

SB: But it hasn't been much simpler just also to integrate or to speak or to how you say to overcome this barriers, that just because you can't speak for yourself, you're not insight. Isn't it also about this?

JB: Yeah, absolutely. well, it's not me. I mean, you know, I think that awareness came to me more emphatically later. I think it came to me most clearly when I was looking at the Atelier, because it was then more obvious that I was dealing with people of whom 50% were not able to self identify as artists or create some kind of abstract to go on the wall about themselves yet, you know, the best practitioners were making incredibly complicated work. And so the advocacy for me, it really started at that point more than any other, because I was incredibly moved by the process of doing that show and very humble. You know, I'd been given an opportunity by this big department [00:50:00] store and I had lobbied the department store so much and I loved them because they were at the end of my street where my office is. I'd seen this store since I was a child. So a lot to me, a lot comes back to, you know, childhood and childhood experience. I pushed and pushed for an opportunity and I, in the end I got an opportunity. Well, I, they had no good. Listen, I can talk forever.

SB: Was it a the big financial investment for you?

JB: That one was not. We could talk about finances. I think all of these difficulties that people depends, how thorough you want to make your analysis? I'm interested because. Yeah, it hasn't happened before. So I'm happy to give you more time to talk specifically about events and causes. So with financing of that, you know, I saw early on that it would not be possible for me to finance a museum. I also saw that, you know, even very, very wealthy people have great difficulty. You have to be enormously wealthy to really make it work. [00:52:00] The other big problem with a permanent museum is the, beyond its initial, it's quite hard to sustain its momentum. So much of this museums and that whole area, which I'm very interested in about.

[00:52:25] Hmm what should be a museum? How does it function? How should you engage? how do you talk? That initial one was expensive because in the end we relied on sponsorship. We allow people to donate what they wanted, so they

donated virtually nothing. And then, um, um, you know, so, so actually that was the first one was the expensive one, but subsequent to those, um, I always looked for a partner who could support it financially, [00:53:00] and that led me for better or worse, usually to the private sector. And so Selfridges was a privately owned company owned by one family. Um, I had a way to connect to them. I w became friendly with, uh, the decision-maker. Um, and we talked about it for two years, three years. Most of my projects. Come off the many years of dialogue. It's very rare that they come after 10 minutes and, the department store paid for the project in essence, we did support it, but we did try and get a lot of sponsorship. And, you know, there were all kinds of elements that we had to commit to. So, you know, I looked for example at the, when we did it, we, we went to so many [00:54:00] different studios and I said, look, we're doing this show. It's a true, amazing opportunity. It doesn't make any sense for us to borrow material because it will be more expensive to ship it to, and from this project and then to have it and so I said, you know, look. If you can possibly, you know, I wanted to give everyone something. I said, look, if you feel you can donate it, please donate it. We're not, we're not about selling it. This is really going to help everybody. But in order to do the show, we're going to, you know, we need really amazing examples. And I knew that I couldn't tell this at the beginning. So I told them this, not on the first call, but we went on a process of looking at as many ateliers as we could find- and I feel we didn't do enough if I'm honest,- but we looked at hundreds around the world, try to get them. And some are, some are [00:55:00] really modest. Some are just a room with a woman or man running for their kids, but we tried to get them to send really good examples of material and chose what we thought and that was really a team effort choosing the artist who were right for the show. So we chose what we considered to be the best. And obviously I knew quite a lot of workshop or atelier to get material already, but we chose. What I'm saying is that we, we said to everybody, look, this is what we're doing. if you think you can donate, please do, because it will help us. Uh, you know, the museum of everything by now was a charity. I mean, it had charitable status. So it was very much about creating this, um, this exhibition about something that nobody knew, [00:56:00] you know, 10 years ago, they didn't know about these and certainly not the general public and definitely not the art world. In some cases, I already had materials, so I could present really great material by artists. anyway, it was not bad. They actually, and only a few studios were, skeptical, you know, and they, they didn't know us well enough and they didn't like the speeds. And, you know, I think if I had to do it again, I definitely would do it in a different way. we were racing to a finish line because you have the production of a project, but in the end, actually it was very successful. And I was lucky enough to have a good, a very good relationship with creative growth, who, we were able to talk to them about, Judith Scott, who in some ways was [00:57:00] the most famous of them and so in addition to our main show, just when the art fair came in London, we were able to put on a 60 piece exhibition of work in London, like this incredible exhibition andand, and I guess I'm mentioning all of this because that's what got me to think and to discuss the idea of art by people who don't have agency and the agency of the studios.

[00:57:32] So I didn't make my show- because I saw the terminology was tough. You know, I didn't, I didn't think I was, um, able enough to,advocate with the right

language, but also I didn't want it to be a show whereby it wasn't about the art. I didn't want it to be about feeling sorry for anybody. So we made it about the studio. it was [00:58:00] divided into studios. The book is divided into studios and in fact, the press material almost never mentioned disability. Almost never like it was really, it was like a very strange dance. it's still a difficult dance where people talk euphemistically about somebody who maybe is deaf and mute, and you don't want to say that.

[00:58:30] And you say, well, this person is, doesn't communicate through words. you know, it's, it's quite complex. I definitely come from the opinion that you say, look, here's an incredible artist. This is what they do. Look at, you know, we do to Scott, you know, here's what she does. She takes things that she finds. She wraps them, she designs them. She makes them into these strange sculptural objects. [00:59:00] They're very few, but, but we'll never know what each piece is about. So it's about a lot because you know, in that it would be quite dramatic when I would tell the story. I said, because Judith could never tell you and then people will be very intrigued. The mythmaking of art, which is so essential for any artists, became some thing I thought about a lot how am I going to create a really positive myth. In the same way that every artist has a myth, they have a identity that mythologize is their practice, as well as just reflects it. Because obviously if we're excited to see a work by Picasso you know, part of it is the mythology of Picasso. So I became very interested in how do you do a truthful mythology.

SB: That was one of your strategies you could say Myth making? That's interesting.. The myth making is a big part of my research also, and how to avoid this. It's really interesting to hear that you do it on purpose. How do you do it without going too deep into biographies, for example.

JB: Yes, exactly. Exactly. You're exactly right. It's a dance, it's a dance. Even when, I was at the Biennale, where I had very strong feelings about the Biennale, where you visited us. If you read the biography, some of which were excellent. The author of the biographies was very good. They still would sometimes start with the diagnosis for the pathology, you know, "schizophrenic John did this diagnosis, blind from birth and", you know, I guess. So to me, this is just an aspect of character and behavior. Some of my favorite artists are those where you can't unravel the object where it's not clear what the object is about because they can never tell..., you know, you'll only have circumstantial evidence from the people who work with them. That's also part of the beauty. It makes it very profound. Maybe the other important thing to tell you with that is that I'm often motivated by failure, or by the inability to achieve something. The artist Henry Darger has always been very interesting to me. Partially because he's so miss interpreted and I I've been lucky enough to have had significant insights into this person without,- you know, your question about sort of arrogant representation, you know, without that, well, we could talk of course about that, - and I felt very strongly about his importance of meaning, and I was close enough to the people who had the material to be able to try and interrupt their dialogue, which had been with two of the big museums: museum of modern art in New York and the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris?

about donations of the remaining material, which was the best material, certainly some of the most visually meaningful. And the reception I got was very negative by people who had had come to the Museum of Everything, seeing our shows, marveled that these pieces of work, and then said, well, no, this is nothing we'd ever consider. I'm not talking about that long ago." This is, nothing we'd ever considered. This is not art. Technically this is, you know, these people... They can't self acknowledge. It's not made with in modernity's image." They refuse to see any of the relationships and it made it very clear to me that the the position of this museum certainly, and most other major museums at the time was very, very severely bigoted and racist and disabling, and anything else you wanted to bring into it. Because it was just cutting out the visualizations already huge artistic population. And I started talking about culturally quality. So that became part of my vocabulary. I was looking for ways to express how I felt. And often I would put it into our emails because there was no other way to publish it because I don't have the attention span to sit down and write a book.

I would talk about cultural equality a lot. And I would say, look, here we are at Selfridges, it looks like a museum, but there's a really good reason. We're not as a museum, no museum thinks this is art, and would really reduce it, reduce it to one of the great failures of that particular project. If you want to see, you know, if you want to feel my anger, um, there's a article by the guardian art critic, Adrian Searle, who I did see when I was in Venice and he, he looked at me like a guilty schoolboy anyway, agents who I took around this show. It was so meaningful this probate and, if you get to read that article and how he dismisses the project, dismisses it completely. One of the premier art critics.

SB: it's the art reception at the end writing the history, but maybe back to your strategies. Obviously you use from the beginning very consciously words. And this immaterial part of the infrastructure through art critics. And through the exhibition, do you also then may be staged the work? Is it maybe also this, that it's different from your museum than others, how you staged to work? You talked about the spectaculars part, the spectacle at the beginning.

JB: Yeah. That's another whole discussion. Well I come from a visual background and I'm a visual person. I also like the right kind of drama, but I'm saying that to you from the perspective of today. I think I'd never done anything like I did when I did the first museum project. But looking through it I could post rationalize it because the gesture, the making of it was instinctive, but then you realize the strategies often. So for sure one of them is of surprise and not shock, but surprise, you turn a corner and you see something amazing. I think this is really important. I really like it. And when you're doing a group show, why not? You've got a cast, you've got a cast of actors and each actor brings something different for your story. And in that first show though, I didn't really have a logical strategy. I just had a visual strategy. So I didn't really put together material for good contextual reasons.

[01:08:40] It was slightly arbitrary, I would say or it was formal. So for example, certain kinds of works on paper or certain things that just had a particular color range. Once in a while I would put ateliers together but actually it was quite mixed.



And that allowed a lot of freedom, of course. And then some artists, I gave their own rooms, so I gave Henry Darger his own room. And we had a particular group of works, which I wanted to make an emphasis on because I had a story to tell. So even within them, I had very particular attitudes about how a certain set of materials would be understood or communicated. So yes, I had very particular ways and they developed over time. They actually became more, I would say they became more theatrical, but certainly more immersive and less more subjective, but by the time we did our last, I had 30 rooms and each had a theme and the themes interconnected, and I chose the artists to connect to the themes. I then chose the room, the showrooms were semi defined, and we were calibrated the rooms to make a passage way. But then I chose the artists to fit the room. So spatially, conceptually, visually, and then emotionally on this particular journey from one stage to the next. So the last one was by far the most complex, and I had to actually originally done it. And then six months before we were about to open, or maybe nine months, I shelved the complete idea and wrote it like a novel, a book in order to try and articulate a narrative which had a beginning, a middle and an end, which, by the way, I think I've always had, in my shows, they do tend to have structure, I would say it's, you know, I studied cinema under some very good writers screen writers and I think what the legacy is actually cinematic structure and the very basic truth is, you know, that you're beginning and ending part have to be really good, obviously when you're middle has to be excellent. But if your beginning can be weak, but your ending has to be strong because otherwise that's what people remember. That's what they look away from.

SB: Okay. How come that you started with this non-sales exhibitions or you still do, but now you also have a gallery?

JB: Well, there are many reasons. The truth is the gallery is not really a primarily money-making concern. The gallery is that to have a permanent headquarters, which is manageable. So a manageable size gallery. It allows us to do various shows of different artists. So in some ways it allows more focus. And in fact, we've also done really interesting research projects through the gallery on for example, spiritualism, spiritually art, Haitian art, where we actually had a huge success because we got Hector Hyppolite who is, you know, he's probably the most famous, but we got him into the surrealism show, the went to the Met and to the Tate. And it was a direct result of our project to the gallery. And the gallery basically said there was a black surrealism. It happened on the island of Haiti and it happened in the 1940s and fifties. And here's our hypothesis. So. You know, again, quite stimulated by the idea by something that could be, maybe be achieved. And so the gallery in the end also aims to put material into the museums. But it does run like a normal gallery borrows work for shows. Sometimes we work with an atelier or collector. It has different strategies itself, but it's easier. So it's a more modest,

SB: it's more flexible. And is it the same team?

JB: No they change all the time. They come and they go. The museum in the end is a charitable organization, meaning it's a nonprofit. I think somewhere down the line, I really wanted to work more on that side of it, which we haven't, we've worked more on exhibitions, but actually it was my goal to really involve that and work as an advocate. For example, one of the things I was talking about with someone yesterday was we, we had wanted to create a sort of international association of ateliers for everyone in the world to link through common practices and best methods and share their work, and then have a platform to sell, but in the end, it was a bit ambitious and I guess events have overtaken. The internet has changed, but the nonprofit arm is important. So the museum shows are nonprofit. The gallery tries to be a commercial gallery. I mean, it functions as a commercial gallery. If it makes a profit, it puts it towards the museums projects and the museum research. It's a very simple relationship. I'm also now detached from all of them. So I don't own the gallery, so I don't profit from the gallery. I don't own the museum. I'm the, let's say, the creative director and the founder. And then equally the artworks are contained in a collection, what works we exhibit are in a separate entity and I've done all that because I want to be able to have distance. I want to make sure people understand that I'm not trying to make a profit.

SB: To analyze the project. -there is not much transparency in your project. - I'm just curious about the financial part because there are rumors that there is really a rich man behind...

JB: Whatever you do in public, at some point you will be assassinated. That's my view. And I'm actually a pretty private person. And I definitely dislike nothing more than seeing the collectors foundation, this kind of thing. It's so rare that it is a meaningful endeavor. It's often very self-serving and it becomes by the wealthy for the wealthy. And that would never be my goal because this material is not from that, you know, I will use the strategies of the artworld. I'm happy to work with art critiques and when Sotheby's wants to do a project, they can come and talk to me, but I know that I know that's not what I'm about and that's not what the project is about. And maybe what's interesting though, is that we're in a time where actually the critical word is diversity and it's taken all these museums so long to get to that point. And of course, I look at this area of material and I say, well, actually diversity is another piece of bullshit jargon. humanity is various and a good museum will represent that humanity. And, you know, we are what you're missing this material is what you're missing actually. Luckily there haven't been too many negative pieces of publicity, but I no longer do any personal articles?. I stopped because some years ago, I really had a very horrible situation with somebody who basically wanted to write a profile of me. And I don't want a profile. I want you to write about the museum and they lied and they ended up doing basically wrote what they wanted to write and I found it very upsetting. I'll tell you. it's hard. I'm not so resilient as a person.

SB: Yeah. I think you did really well because otherwise there's also the risk that then the person takes so much space. You mentioned before Szeemann he did so many pioneering ideas, but with this putting himself so much in the center, what is a pity

at the end for his work. Because he's always in front of it now. So you don't really see his achievements sometimes. A last thing regarding the art market. I think it's also very legitimate to enter or to crash the art market because at the end, it's okay. A museum gives visibility, but to really render a person who lifts from welfare state into a person who owns his money, who creates value is a political act somehow because they don't function in the meritocracy society, but in the art field, there is like a way. I'm using this text from postcolonial critique, from Indian theorist Gayatri Chakravorty Spivak *Can the Subaltern Speak* in which she was asking, how can the subaltern speak? Her text is also a critique against all the European intellectuals, post structuralists like Foucault. She says, it's the intellectual who create this romanticizing of the other and the intellectuals who try to act as a mouthpieces of the subaltern, et cetera, et cetera. And she says the only thing that subalternity dissolves is to create infrastructures and work. So at the end, we're very near there now. I see it myself in my practice where we work with people who are [01:23:00] excluded from the neoliberal work society and find a way in the artworld. They earn more money with the arts than they do in this protective ateliers.

JB: or the exclude themselves, it is a two way street. I've had a lot of conversations about this, the really good studios work a good system out for their artists. And to be honest with you, the studios that I like best are the ones where they know that some artists sell very well and that there's an element of support. So for example, somebody is a big seller. So his success helps the people who don't sell so much, but he keeps some for himself. And there's some for the studio. The great difficulty about individually independent in that world is that sometimes the system of benefits in that country is such that if you make money from your art, you can't get your benefits and so on.

SB: but it's a bit of myth because you need to earn really constantly, quite big amounts of money that they really cut in Switzerland.

JB: The market is a funny one in the market is a very big conversation, but the market is independent of these conversations. The market is not good for most artists anyway. The market is bad if they do badly and it's bad if they do well, because when they do too well, they stop be able to sell. I'm going to tell you what a friend of mine said in which I think is true: The object has nothing to do with money whatsoever until the point of trade when it's exchanged for money. It has no inherent value and it's better when the materiality is conceived all without inheritance. It's, it's got more meaning and the minute you turn it into value, not that it's about emotional value. The minute you turn it into money, you still have to put it on a scale, which is one thing. One object is valued more than others. And I think that becomes quite complex if you're trying to deal with it psychologically philosophically, because the market is based on a huge range of factors, most of which are quite arbitrary. Even Judith Scott ... I take an example, when she comes up in auctions, I know a dealer, he buys them because he knows they're worth more than someone who's paying an auction. So he buys and he probably tries to resell them. And that's normal. Often the galleries and the dealers know a very knowledgeable people more than the museum curators. And the galleries and

dealers, particularly in this area are often really good because they've actually done more work and they've had got more intimate knowledge. The auction houses are really problematic because there is no really great successful auction house for this material. I can think of examples. And sometimes, you know, some of these, some of these artists get headlines because they go for hundreds of thousands, but, you know, those are the headlines. The rest of the newspaper is all small stories. So I guess my feeling about the marketplace now that we have a gathering, we see how really difficult it is to commercialize this material and it remains marginal. I tried so many different strategies. I used to lobby when we were only doing the museum shows, I would love it loudly to everybody. I said, come on, you've got a contemporary art gallery, which artist you like, you should put this artist in your roster. I would really advocate. And I think my starting a gallery is because none of them did and now they do very slowly, but it's always, you know, I'm not sure it's always for the right reasons, but it does happen more and more that you see these artists in a, in a sort of contemporary space.

SB: The funding of the gallery is to put them in a discourse in a broader discourse?

JB: Yeah, absolutely. And the irony of course, which is the same irony as the museum is that the discourse is sometimes only with itself at the beginning. Well, the museum of everything certainly always presented itself as a contemporary platform. And in the beginning, I made sure that it was the museum that was getting the headlines, not the artists so much, because I felt very confident that that was the right way to do it. I needed the project to be visible as this as the biggest of the myth, because I knew also this is the way we get the invisible artists into the museums. And then I changed. I did change some years ago and I stopped pushing so hard the identity of the museum and started pushing more of the individual artists. it's still that dance.

SB: Was it also changing from more already know famous positions to more unknown positions, living positions? Was it also a switch a bit?

JB: Yeah, whenever I can, I do. Certainly I'm always more interested in the less known people and finding a body of work that nobody knows about is always really exciting. "oh, what's that? Oh, I haven't seen this aesthetic. Oh, look at this. What can we do? What can, how can we do. "The value proposition is always terrible of course. The living artist is more complex, always. The galleries in this field showing more and more contemporary artists and even we during the project with someone, we like, just because he likes this material, so they're going to do a project with him, but more they show contemporary artists who are inspired by spiritualism or outside art, and it's a way to engage. We don't have so many living artists in the gallery, but that's also because it's hard to manage. You know, when you have a living artist, you've got an obligation to them. Spend time and be present. And so I think it's often quite difficult. It's easier with a studio. Commercially speaking with a studio, it can be quite complicated too, because the studios don't often have a commercial headspace. So it's very difficult to make enough money to even pay for your show. To give you an example, if you know, the show costs you 25,000 pounds and you're

only making 500 pounds profit because they want to set a quite modest limit on the prices, you're not going to make your money back and it becomes quite difficult, quite difficult. So there is a sort of difficulty there and of course some studios go the other way. So they privilege the artists so highly that you're never going to get somebody to pay this money for this item. But that's all interesting. Those are interesting problems. I definitely don't think they are unique to this field.

Okay. I must go. I think what would be good is to have a follow-up call.

SB: Thank you so much, James. that would be super.

JB: I talk about 20 things at the same time, so maybe once you've done, let's arrange a time and let's talk about that because you know, your interest is interesting to me in the end and your position, your position is very considered and I think more interesting than most people. You could end up with a really meaningful paper.

.