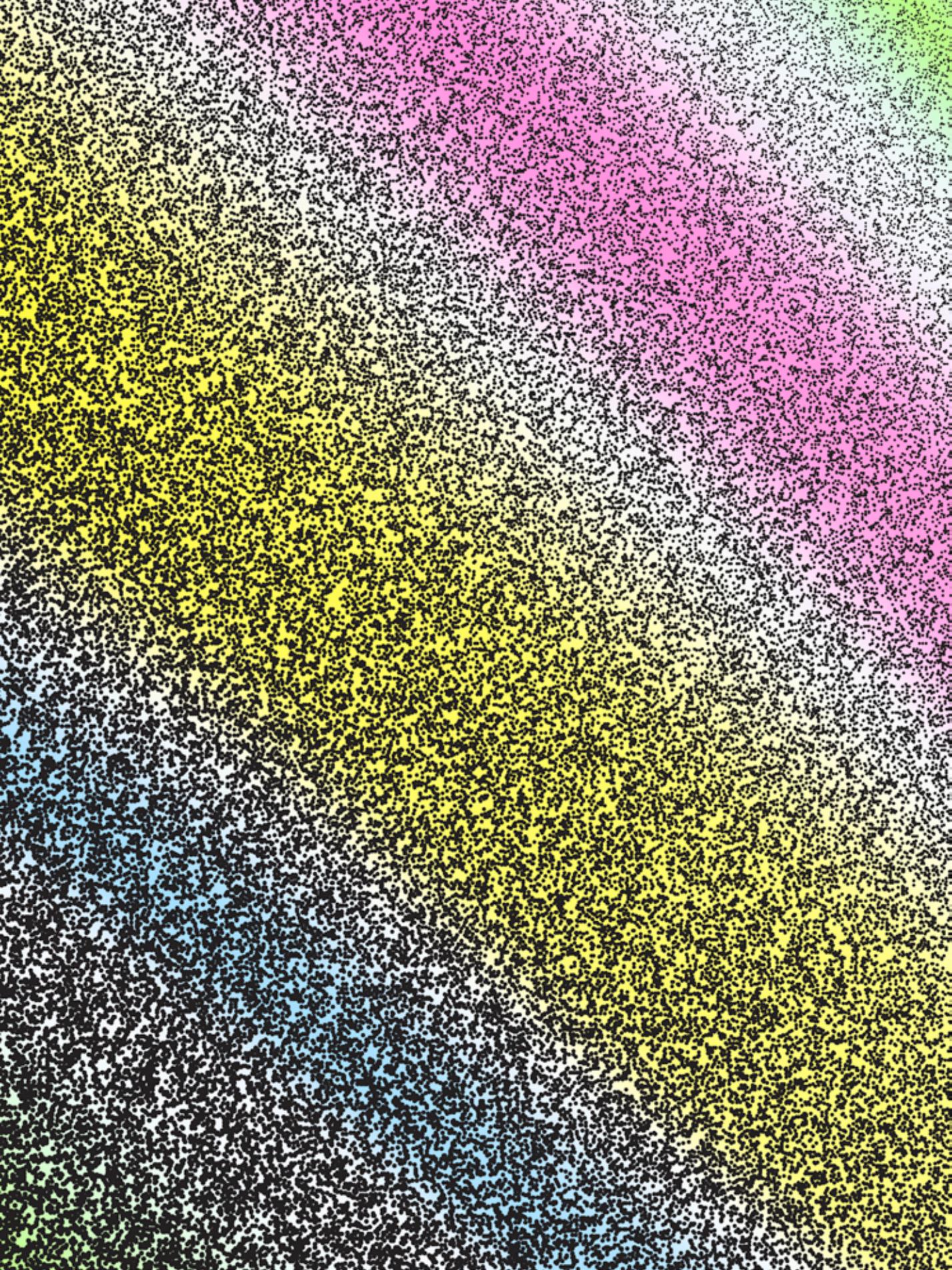


TRPCL

DORTMUNDER

KUNSTVEREIN







Mit Beiträgen von

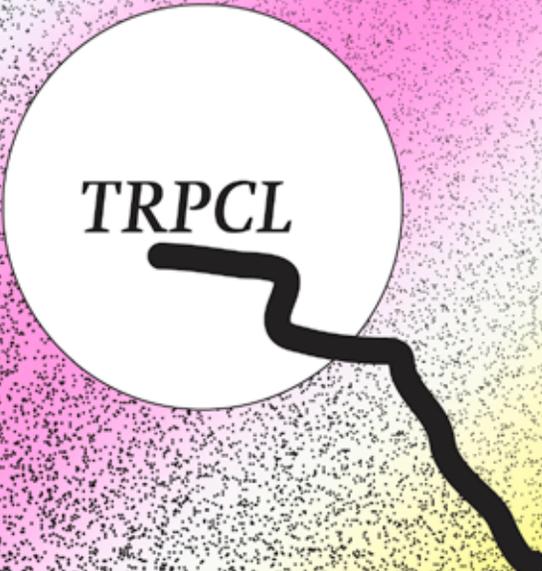
Julia Blehm

Sabrina Meißner

Friederike Pönisch

Simone Rudolph

Vanessa Seeberg



TRPCL



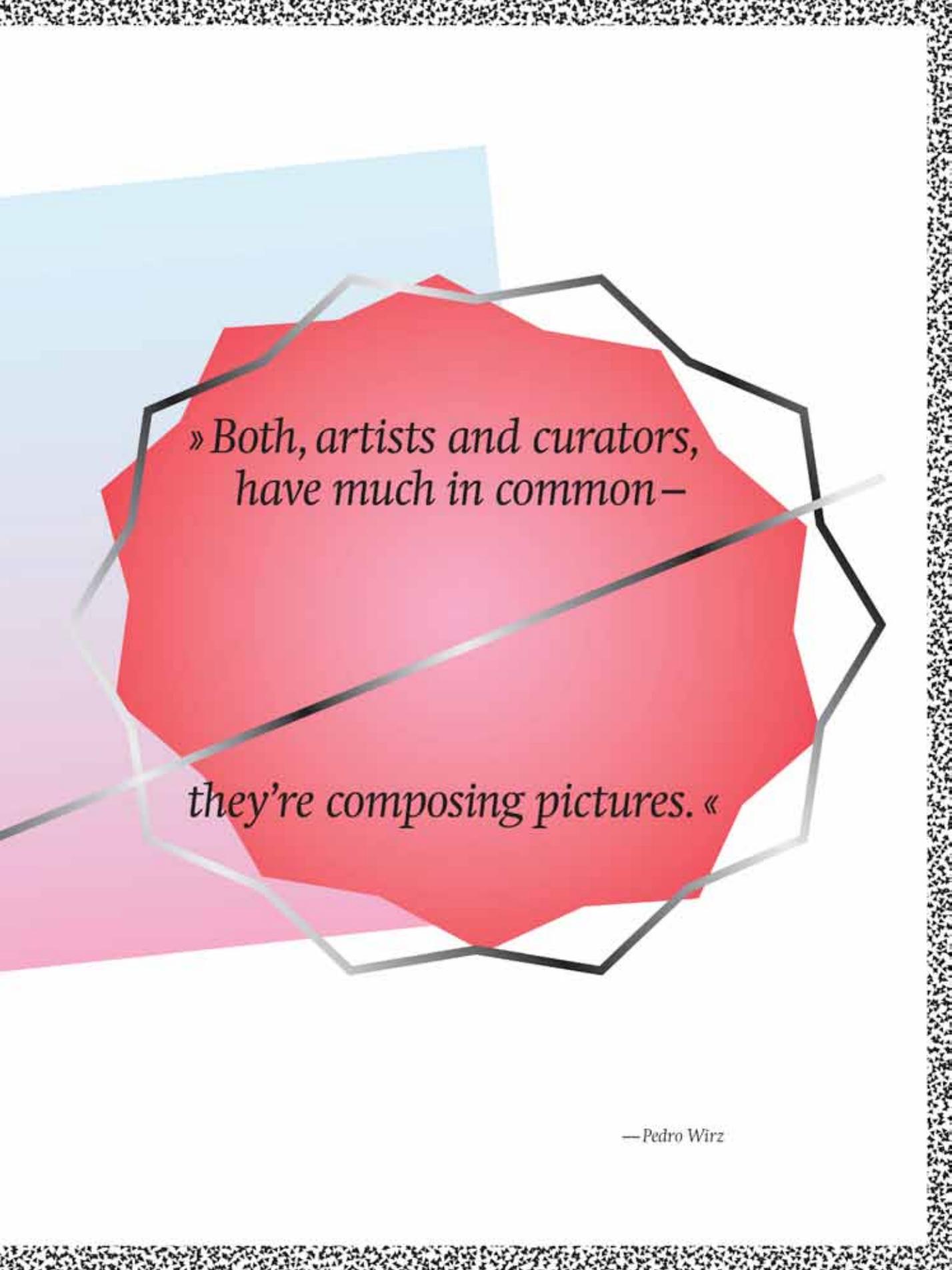
*Aspekte des globalen und
kollektiven Werkbegriffs
Pedro Wirz: Tropical*



» Beide, Künstler
und Kuratoren, haben
vieles gemeinsam –

sie
produzieren
Bilder. «

— Pedro Wirz

The image features a central quote enclosed within a red, irregular polygonal shape. This red shape is overlaid on a light blue shape in the upper left and a light pink shape in the lower left. A black, irregular polygonal outline surrounds the red shape. A thin, light grey line also crosses the composition diagonally. The entire design is set against a white background with a black speckled border on the right and bottom edges.

*» Both, artists and curators,
have much in common—*

they're composing pictures. «

— Pedro Wirz

TRPCL

Aspekte des globalen und kollektiven Werkbegriffs
Pedro Wirz: Tropical

Erschienen als Dokumentation der Ausstellung
Vom Zeigen und Sehen. Pedro Wirz: Tropical
29. Juni – 24. August 2013 im Dortmunder
Kunstverein e.V.

Vom Zeigen und Sehen

Begleitende Gesprächsabende zur Ausstellung /
accompanying discussions of the exhibition

–

Curartist – Der Akteur mit besonderen
Voraussetzungen (29. Juni 2013)
Curartist – The protagonist with special
prerequisites (29th June 2013)

Gäste / Guests:

Anne Pöhlmann

Künstlerin; gemeinsam mit Diango Hernández Initiatorin
der Onlineplattform *Lonelyfingers*; Düsseldorf /
Artist; Anne Pöhlmann and Diango Hernández founded
the web platform *Lonelyfingers*; Düsseldorf

Dr. Dorothee Richter

Leiterin des *Post-Graduate Programme in Curating*
der Züricher Hochschule der Künste; Zürich /
Director of the *Post-Graduate Programme in Curating*
at the Zurich University of the Arts; Zurich

Pedro Wirz

Künstler; Basel & São Paulo / Artist; Basel & São Paulo

Moderation / Host:

Stefanie Humbert, Dipl.

Filmemacherin und Kuratorin; Stipendiatin
des NRW Stipendiums für Kuratoren/-innen –
Schloss Ringenberg, 2014; Frankfurt am
Main / Filmmaker and curator; NRW Scholarship
for curators, Schloss Ringenberg, 2014;
Frankfurt am Main

–

Kollektive Intelligenz – Für neue Spielregeln!
(1. August 2013)

Collective intelligence – In favor of new rules!
(1st August 2013)

Gäste / Guests:

Sebastian Freytag

Künstler und Kurator; Mitglied von *Konsortium*;
Düsseldorf / Artist and curator; member of *Konsortium*;
Düsseldorf

Marcel Hiller

Künstler, Initiator von *Magicgruppe Kulturobjekt*;
Köln / Artist; initiator of *Magicgruppe Kulturobjekt*;
Cologne

Moderation / Host:

Brigitte Dietze, M. A.

Kunstvermittlerin und Kuratorin; Haltern am See /
Art mediator and curator; Haltern am See

—
**Tropical? – Die Bedeutung der Transkulturalität
(15. August 2013)**

Tropical? – The significance of transculturality
(15th August 2013)

Gäste / Guests:

Prof. Dr. Monica Juneja

Professorin für Globale Kunstgeschichte an der
Universität Heidelberg; Heidelberg /
Professor for Global Art History at the University
of Heidelberg; Heidelberg

Pauline Bachmann, M. A.

Wissenschaftliche Mitarbeiterin der DFG-Forschergruppe
Transkulturelle Verhandlungsräume von Kunst,
Freie Universität Berlin; Berlin /
Research associate of the DFG research group
Transkulturelle Verhandlungsräume von Kunst,
Freie Universität Berlin; Berlin

Moderation / Host:

Julia Blehm, M. A.

Kunstwissenschaftlerin und Kuratorin; Krefeld /
Art historian and curator; Krefeld

—
Performance von Pedro Wirz:

How to lose control (Teil #3) (24. August 2013)

Performance by Pedro Wirz:

How to lose control (part #3) (24th August 2013)

Den Abschluss der Ausstellung bildete die Performance
How to lose control (Teil #3) von Pedro Wirz.

Wirz stellte zunächst sich und seinen künstlerischen
Werdegang vor: Das Selbstporträt war von persönlichen
Anekdoten geprägt und wurde von privaten Fotografien
begleitet. Im Anschluss führte der Künstler die Besucher
auf eine Traumreise, die er selbst als Hypnose oder
meditative Session bezeichnete.

Dabei versetzte er die Besucher in die Vorstellungswelt
eines Urwalds, mit seinen Gerüchen und Geräuschen,
seinen tropischen Pflanzen und wilden Tieren. Schließlich
forderte er alle Anwesenden auf, die bei ihnen
aufgekommenen Bilder und Gefühle jeweils in einer
Skulptur zu bündeln und sie auf Papier zu skizzieren,
um die individuellen Assoziationen festzuhalten.
Diese Skizzen wurden für Pedro Wirz wiederum zur
Grundlage einer Werkreihe mit dem Titel *Imagined
sculptures (from the series How to lose control)*, 2013.

The completion of the exhibition was formed by the
performance *How to lose control (part #3)* by Pedro
Wirz. Wirz introduced himself and his artistic career:
The self-description was accompanied by personal
anecdotes and private photographs. Afterwards, Wirz
took the audience on a dream journey he referred
to as a hypnosis or meditation. The visitors were taken
into an imaginative world which was characterised
by the typical scents and sounds and the tropical plants
and wild animals which can be found in a jungle.
Finally he dissolved this fantasy to transform the images
and feelings that developed in the minds of the
audience into a sculpture. Eventually, he asked the par-
ticipants to draw their
individual pictures of imaginary sculptures they saw
during the dream journey. These sketches were used by
Pedro Wirz as basis for another work series called
*Imagined Sculptures (from the series How to lose
control)*, 2013.

Vorwort

10–11

D/E

Preface

**Pedro Wirz:
Tropical**

17–21

D

von Friederike Pönisch &
Simone Rudolph

**Pedro Wirz:
Tropical**

24–27

E

by Friederike Pönisch &
Simone Rudolph

**Zeitgenössische
Tendenzen im
Ausstellungskontext**

31–39

D

von Vanessa Seeberg

**Contemporary trends
in the context of exhibitions**

42–49

E

by Vanessa Seeberg

**Souvenir, Kitsch und Sammelobjekt –
Tropical an den Grenzen der Kunst**

53–65

D

von Sabrina Meißner

**Souvenir, kitsch and collectable –
Tropical at the borderline of art**

68–77

E

by Sabrina Meißner

Global Art...
was ist denn Global Art?

81–85

D

von Julia Blehm

Global Art...
what is Global Art?

88–91

E

by Julia Blehm

Ausstellungsansicht

94–109

IMG.

Exhibition view

Vita Pedro Wirz

110–111

D/E

Die Autorinnen

112–113

D/E

The authors

Danksagung

114–117

D/E

Acknowledgement

Diese Publikation erscheint zur Dokumentation der Ausstellung *Vom Zeigen und Sehen. Pedro Wirz: Tropical*, die vom 29. Juni bis zum 24. August 2013 in den Räumen des Dortmunder Kunstvereins stattfand. Sie geht zurück auf eine Einladung seitens des Kunstvereins an die Teilnehmerinnen des Postgradualen Studiengangs *Kunstkritik und Kuratorisches Wissen* (Jahrgang 2012/13) der Ruhr-Universität Bochum.

Die Ausstellung des brasilianisch-schweizerischen Künstlers Pedro Wirz untersuchte das Wechselspiel unterschiedlicher Akteure im Ausstellungsbetrieb. Gerade diese Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Themen machte den 1981 in São Paulo geborenen Künstler für die neun Kuratorinnen interessant. Pedro Wirz' Arbeitsprozess im Vorfeld der Ausstellung reflektierte neben seiner eigenen Herkunft auch die Sichtweisen und Standpunkte der Kuratorinnen im Kunstkontext – was sich ebenso in der abschließenden Performance *How to lose control (Teil #3)* am 24. August 2013 widerspiegelte.

Die dreiteilige Gesprächsreihe mit dem Titel *Vom Zeigen und Sehen* begleitete das Ausstellungsprojekt. In den Diskussionsrunden wurde den im Werk von Pedro Wirz enthaltenen Fragen der Rollenzuschreibung von Künstler/-in und Kurator/-in im Ausstellungskontext und der Erweiterung der künstlerischen Prozesse in der Global Art fachwissenschaftlich nachgegangen. Die Themen *Curartist* (der/die Künstler/-in als Kurator/-in), *Kollektive Kreativität* (über Künstlergruppen) und *Transkulturalität* führten zu einer Erweiterung der durch die Ausstellung aufgeworfenen Fragen.

Die wissenschaftliche Beurteilung und Einordnung damit verbundener zeitgenössischer Fragestellungen ist eine interessante Herausforderung, der sich der Kunstverein mit dieser gezielten Einladung gerne stellte. Das gemeinsame Projekt brachte facettenreiche Ergebnisse und positive Resonanz. In dieser Publikation analysieren die Autorinnen Julia Blehm, Sabrina Meißner, Friederike Pönisch, Simone Rudolph und Vanessa Seeberg die künstlerisch-experimentellen Prozesse auf differenzierte Weise und geben den aus der Ausstellung resultierenden Denkanstößen Raum.

Sandra Dichtl (Künstlerische Leiterin des
Dortmunder Kunstverein e. V.),
Sabrina Meißner, Friederike Pönisch &
Vanessa Seeberg (Herausgeberinnen)

E This publication is released as supplement to the exhibition *Vom Zeigen und Sehen. Pedro Wirz: Tropical* (29th June – 24th August 2013). The Dortmunder Kunstverein invited the students of the post-graduate studies of *Art Criticism and Curatorial Practice* at Ruhr-University Bochum in 2012/13 to realize an exhibition in their premises.

The exhibition of the Brazilian-Swiss artist Pedro Wirz tried to shed some light on the interplay between the individual protagonists in the exhibition-making business. Especially this fact contributed to the decision of the nine curators to invite Pedro Wirz, who was born 1981 in São Paulo. Pedro Wirz' process of work reflects, alongside with his own origin, the point of views and positions of the curators in the context of art – which was reflected in the closing performance *How to lose control (part #3)* on 24th August 2013.

The exhibition was accompanied by a three-part series of discussions under the title *Vom Zeigen und Sehen*. During the talks, the imminent questions about the roles of artist and curator in the context of exhibitions and the expansion of artistic processes in Global Art were discussed on a technical level. The topics *curartist* (the artist as curator), *collective creativity* (on artist collectives) and *transculturality* formed a theoretical addition to the questions raised by the exhibition.

The scientific appraisal and classification of accompanying contemporary questions made up interesting challenges, which the Kunstverein was more than willing to tackle when extending its invitation. The joint-venture went along with multifarious results and positive feedback. In the publication at hand, the authors Julia Blehm, Sabrina Meißner, Friederike Pönisch, Simone Rudolph and Vanessa Seeberg analyse the artistic-experimental processes in a differentiated way and create room for thoughts that resulted from the exhibition.

Sandra Dichtl (*Artistic Director of
Dortmunder Kunstverein e. V.*),
Sabrina Meißner, Friederike Pönisch &
Vanessa Seeberg (*Editors*)

The image features a white background with a grey stippled border on the left and bottom. A yellow trapezoidal shape is positioned in the upper left, containing the text '» Beschreibe ein Gemälde. «'. A grey shape overlaps the yellow one from the right. A red line segment is located above the yellow shape. A white rectangular box in the center contains the text '» Eine gelbe Kuh springt über eine hügelige Landschaft. «'. A thick, wavy black line curves across the lower half of the page. A red, irregular blob is located in the bottom right corner.

**» Beschreibe
ein Gemälde. «**

*» Eine gelbe Kuh springt über
eine hügelige Landschaft. «*

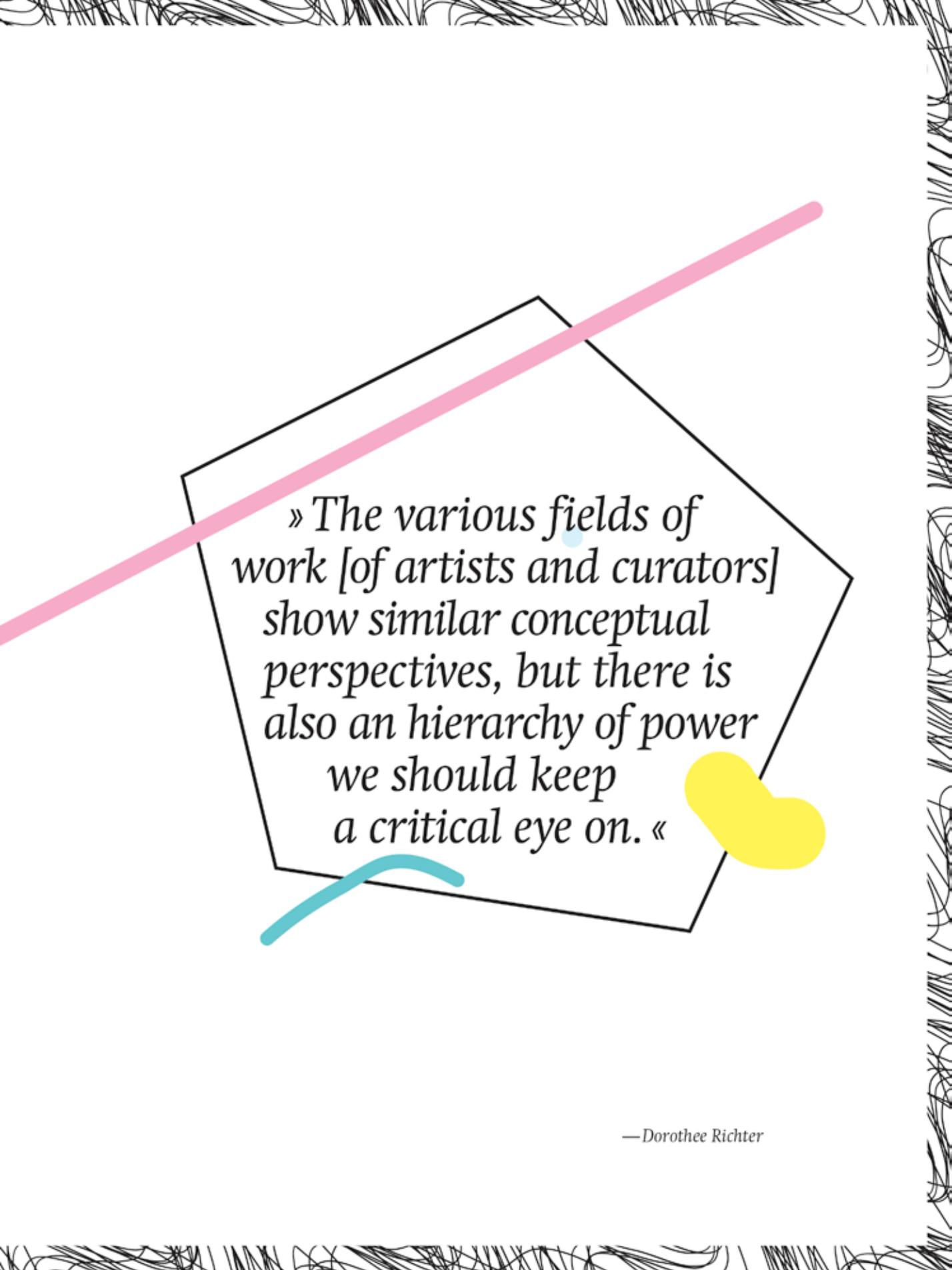
» Describe a
painting. «

» A yellow cow
is
jumping over
a hilly
landscape. «



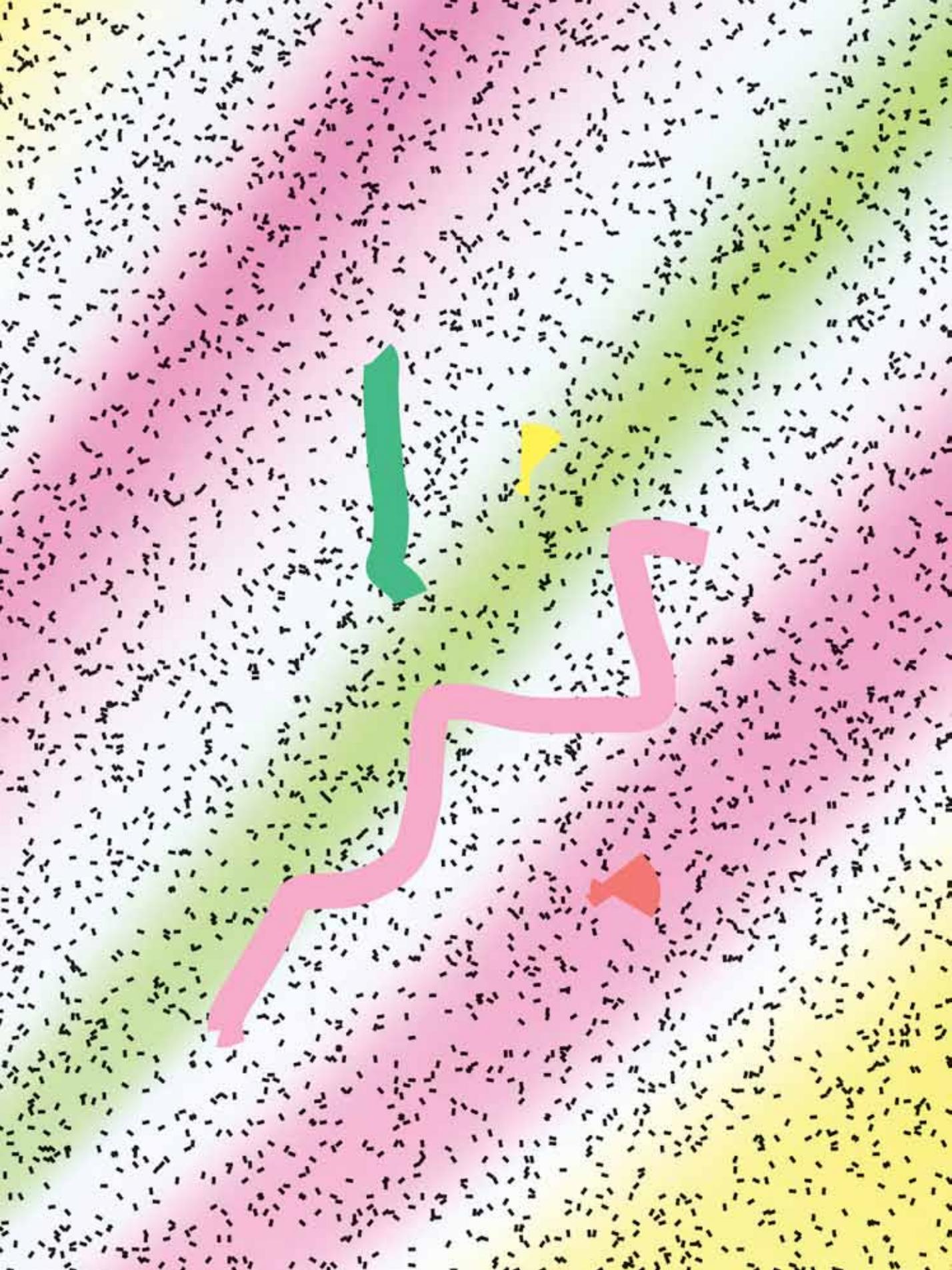
» Die verschiedenen Arbeitsfelder
[von Künstlern und Kuratoren]
haben sich auf eine ähnliche
konzeptuelle Perspektive
eingelassen, aber es herrscht
gleichzeitig ein Machtgefälle vor,
das man kritisch im
Auge behalten muss. «

— Dorothee Richter



» The various fields of work [of artists and curators] show similar conceptual perspectives, but there is also an hierarchy of power we should keep a critical eye on. «

—Dorothee Richter



Pedro Wirz:

Tropical

17–21

D

von Friederike Pönisch &
Simone Rudolph

Pedro Wirz:

Tropical

24–27

E

by Friederike Pönisch &
Simone Rudolph

D Für die Ausstellung *Vom Zeigen und Sehen. Pedro Wirz: Tropical* im Dortmunder Kunstverein bat Pedro Wirz die neun beteiligten Kuratorinnen um Beschreibungen ihrer Lieblingsskulpturen, -gemälde sowie um Beschreibungen ihrer selbst. Die Aufgabenstellung forderte Umschreibungen ohne Verweise auf Titel oder Urheber der Kunstwerke ebenso wie auf visuelle Informationen, beispielsweise in Form von Bildmaterial. Informationen darüber, wie die Kurztexte für die Ausstellung verwendet werden würden, blieben den Kuratorinnen zu diesem Zeitpunkt noch verwehrt. Erst nachdem er alle Beschreibungen gesammelt hatte, lüftete Wirz das Geheimnis: Die Beschreibungen wurden zur Grundlage für eine neue Werkgruppe des Konzeptkünstlers, die untrennbar mit den Kuratorinnen verbunden ist. Das Ergebnis zeichnete sich durch den ausdrücklichen Mit-einbezug, aber auch die Instrumentalisierung der Kuratorinnen im künstlerischen Schaffensprozess aus. Die grundlegende Bedeutung kam dabei dem Prozess zu, in dem diese Arbeiten entstanden waren.

Das künstlerische Interesse des 1981 in São Paulo, Brasilien geborenen Pedro Wirz liegt in den kommunikativen, kollektiven und räumlichen Faktoren des Ausstellungsmachens. Zu Beginn seines Kunststudiums bei Jürg Stäubli, Dr. Roman Kurzmeier und Muda Mathis am Institut für Kunst der HGK FHNW Basel arbeitete er selbst überwiegend kuratorisch. Aus dem Wunsch heraus, sich ein Netzwerk von Künstlern/-innen und Kuratoren/-innen zu erarbeiten, organisierte er zunächst kleine Ausstellungen im eigenen Wohnzimmer, später in Galerien, Bars und im öffentlichen Raum. Mit der Größe der zur Verfügung stehenden Räumlichkeiten wuchs auch sein künstlerisches Interesse an der kuratorischen Perspektive. Diese Auseinandersetzung mündete 2010 im Konzept der *Curated Sculptures*, die sich dem Wechselspiel unterschiedlicher Akteure im Ausstellungswesen widmen.

Den Ausgangspunkt der *Curated Sculptures* bilden von Wirz kreierte Szenarien. Er selbst fungiert dabei als Spielleiter sogenannter *games*, der das Agieren verschiedener Akteure miteinander koordiniert. Dieser konzeptuelle Ansatz lag beispielsweise seiner Einzelausstellung *Not the New, Not the Old, But the Necessary* im Künstlerhaus Stuttgart zugrunde. Im Vorfeld traf Wirz eine Vorauswahl aus 243 Arbeiten anderer Künstler/-innen, mit denen er zuvor bereits zusammengearbeitet hatte. Auf Einladung von Wirz erhielten die Kuratoren/-innen John Beeson, Giovanni Carmine, Carson Chan und Rebecca Lamarche-Vadel die Aufgabe, aus diesem Konvolut Arbeiten für die Ausstellung auszuwählen.

Als Displays für die getroffene Auswahl fungierten von Pedro Wirz entworfene Sockel, deren ästhetische Prinzipien der japanischen Origami-Technik entlehnt waren. Die auf dem Falten von Papier basierende Kunstform Origami – in São Paolo aufgrund des hohen Anteils an japanischen Einwanderern seit Beginn des 20. Jahrhunderts sehr präsent – inspirierte Wirz zu geometrischen, verwinkelten Sockel-Installationen. Die fragil erscheinenden Formen zeichnen sich durch Leichtigkeit aus. Einige von ihnen waren an der Decke des Ausstellungsraumes befestigt und schienen in der Luft zu schweben. Die von den Kuratoren/-innen ausgewählten Arbeiten wurden an den Oberflächen der metallenen Sockel angebracht. Die Sockel fungierten dabei nicht nur als Träger der präsentierten Exponate, Wirz sprach ihnen darüber hinaus einen skulpturalen Charakter zu, woraus sich auch der Titel der Werkreihe *Curated Sculptures* erklärt. Die Interaktion aller Partizipanten war im künstlerischen Prozess grundlegend. Die Exponate der Ausstellung, und damit auch die Ausstellung selbst, hingen maßgeblich von den an ihr beteiligten Personen – ob Kuratoren/-innen oder Künstler/-innen – ab: Wirz schafft ein Experimentierfeld mit ungeahntem Ausgang.

Wirz' Anliegen ist es, die Vorgehensweisen verschiedener Kuratoren/-innen – mit ihren jeweiligen Persönlichkeiten und Hintergründen – zu untersuchen und zu vergleichen. Die durch den/die Kurator/-in getroffene Auswahl von Werken und Künstlern/-innen steht für ihn im Mittelpunkt des Interesses und bildet die Basis seiner kollaborativen Ausstellungen. Mit der Inszenierung von Rahmenbedingungen geht die Offenlegung und Beleuchtung synergetischer Schöpfungsprozesse unter den an der Ausstellung beteiligten Personen einher. Mit seinem stark konzeptuellen Ansatz wirft Wirz Fragen zu Autorenschaft und Deutungshoheit im Ausstellungswesen auf, verweist jedoch auch auf Alternativen. Das Ergebnis des von ihm angestoßenen kreativen Prozesses lässt erkennen, wie unterschiedlich die Akteure die von Wirz in den Raum gestellten Skulpturen annehmen, sie wahrnehmen und (be-)nutzen.

Tropical stellte eine Fortführung dieses Konzepts dar. Die Ausstellung beinhaltete drei Werkgruppen mit insgesamt 27 Arbeiten, denen die Beschreibungen von Gemälden, Skulpturen und des Aussehens der Kuratorinnen zugrunde lag. Die Zusammenarbeit von Künstler und Kuratorinnen erfolgte über die Distanz zweier Kontinente hinweg: Der Austausch fand – bis zum ersten persönlichen Treffen im April 2013 – nahezu ausschließlich per E-Mail, Skype und in Telefonaten statt. Im künstlerischen Prozess bediente sich Wirz des *Stille Post*-Verfahrens.

Er übersetzte die Beschreibungen ins Portugiesische, übergab sie Kunsthandwerkern/-innen in seiner brasilianischen Heimat und beauftragte sie, die Beschreibungen in Zeichnungen, Malereien und Skulpturen umzusetzen. So gestalteten die *Figureiras de Taubaté* – eine Vereinigung traditionell arbeitender Kunsthandwerker/-innen aus Taubaté, São Paulo – eine Reihe moderner und zeitgenössischer Skulpturen, wobei sie in der Gestaltung auf ihre eigene, traditionelle Motivik zurückgriffen. Während die figurativen Gemälde von Lenice Lopes da Silva, einer lokalen Größe der naiven Malerei, stammten, beauftragte Wirz Hasael da Silva mit den nicht-gegenständlichen Malereien, die sich durch einen expressiven Duktus auszeichnen. Den Zeichnungen nach physischer Beschreibung der Kuratorinnen nahm sich der Kunsthandwerker und Künstler Aderbal Jeronimo dos Santos Junior an.

Nicht nur der Titel, sondern auch die Ästhetik der Ausstellung *Tropical* spielte mit dem Klischee eines sonnenverwöhnten Brasilianers, der nach Deutschland kommt, um seine Heimat zu präsentieren – ein Klischee, das durch die Verwendung von Bambus, Hanfseil und die Ansammlung tropischer Pflanzen im Ausstellungsraum durchaus auch auf den zweiten Blick bedient wurde. Für die Präsentation der Arbeiten der Künstler/-innen und Kunsthandwerker/-innen im Dortmunder Kunstverein fertigte Pedro Wirz von brasilianischen Souvenirshops und Interieurs inspirierte Bambus-Displays, die er als eigenständige künstlerische Arbeiten versteht.

Die Installation der Gemälde erfolgte auf zweierlei Weise. Für eine Wand konstruierte Wirz ein von Hanfseilen zusammengehaltenes Bambusgebilde, das als Display sowohl für Pflanzen als auch für die abstrakten Gemälde diente. Im Raum hängend befand sich eine weitere Konstruktion, ebenfalls aus Bambus und Hanfseil, die den figurativen Malereien Platz bot. In der Ausstellung *Tropical* wichen die klinischen, nach geometrischen Prinzipien geformten Sockel Displays aus Bambusrohren und Hanfseil.

Auf bodennahen Bambussockeln waren die Skulpturen im Hauptraum der Ausstellung platziert. Assoziationen an die Präsentationsweise südamerikanischer Souvenirshops weckend, in denen die Waren auf Bambustischen angepriesen werden, evozierten die Tonskulpturen Assoziationen an Nippes oder Kitsch. Ein Umstand, der sich in der Tatsache begründet, dass Ton- und Keramikarbeiten in der europäischen Kunstgeschichte lange Zeit als den klassischen Materialien der freien Künste untergeordnet galten und auch heute noch häufig vorschnell als minderwertige Produkte der Massenproduktion oder als Ausdrucksmittel künstlerischer Amateure abgetan werden. Die Auswahl der Materialien und der Präsentationsweisen erfolgte während Wirz' viermonatigem Aufenthalt in Brasilien, wo er sich unter anderem mit der brasilianischen Kunstszene, den Folgen des Tourismus, den Stereotypen über Brasilien, der als *artesanía*¹ abgewerteten Kunst indigener und afrobrasilianischer Traditionen, aber auch mit der eigenen (künstlerischen) Identität auseinandersetzte.

Mit der Entscheidung, brasilianische Kunsthandwerker/-innen für die Schaffung der einzelnen Werkgruppen zu engagieren, ging durchaus auch die Reflexion der Globalisierung der Kunstwelt einher. Daran angelehnt wurde der Ausstellungsraum mit tropischen Pflanzen bestückt, wie beispielweise Nepenthes, Flamingoblumen oder Engeltrompeten. Schon im Eingangsbereich erwartete den Besucher eine von der Decke bis zum Boden reichende Pflanzenskulptur. Zum ersten visuellen Eindruck kamen die Düfte des Hanfseils und des Bambus hinzu, die die exotische Atmosphäre verstärkten.

Am Anfang der Ausstellung, im ersten Raum, hingen die „Porträts“ der Kuratorinnen auf Grundlage ihrer Beschreibungen: Abbilder eines stereotypen Aussehens, Vorstellungen des Porträtisten von den Europäerinnen. Die Zeichnungen waren an die Wand gepinnt und mit Magneten in Form von tropischen Früchten versehen. Die Darstellungen der Gesichtszüge ähnelten sich. Nur anhand von Merkmalen wie der Haarfarbe oder des Haarschnittes waren Rückschlüsse auf die Zuordnung zu den jeweiligen Kuratorinnen möglich. Die klassische Funktion des Porträts – als bildliche Darstellung von Physis, gesellschaftlichem Stand oder auch von Charakterzügen – wurde negiert. Als Resultate der Umsetzung nach subjektiven Beschreibungen waren sie auch Selbstinszenierung der dargestellten Personen. Dies und die Entscheidung, die Porträts an den Beginn der Ausstellung zu stellen, führten dazu, dass der Fokus bei *Tropical* an vielen Stellen vielmehr auf den Kuratorinnen als auf dem Künstler lag.

Damit verwässerte Pedro Wirz die Rollen von Künstler und Kuratorinnen. Während im klassischen Rollenverständnis Künstler/-innen Bilder produzieren, indem sie Arbeiten schaffen, produzieren wiederum Kuratoren/-innen Bilder, indem sie künstlerische Arbeiten präsentieren. Sie stellen Bezüge her und beeinflussen die Rezeption der Arbeiten durch das Publikum in hohem Maße. In der Ausstellung *Tropical* waren es die Kuratorinnen selbst, auf denen die Aufmerksamkeit des Betrachters ruhte und deren „Porträts“ an prominenter Stelle, zu Beginn der Ausstellung verortet waren. Bildet ein/-e Kurator/-in sonst den Anfangspunkt einer Ausstellung, indem er/sie sie initiiert, wurde er/sie bei *Tropical* zum Dreh- und Angelpunkt, zum unübersehbaren Bezugspunkt. Indem Wirz als Initiator und Präsentator der Arbeiten fungierte, indem er deren Displays schuf und sowohl die Kuratorinnen als auch die engagierten Künstler/-innen und Kunsthandwerker/-innen instrumentalisierte, wurden die Rollenbilder des zeitgenössischen Ausstellungsbetriebs nicht nur reflektiert, sondern aufgelöst.

¹ Der spanische Begriff *artesanía* bezeichnet handgefertigte und nach regionaler Tradition gestaltete Kunsthandwerksprodukte, die vor allem im Tourismus Abnehmer finden.

» Beschreibe
dich selbst. «

» [...] Meine Haut
ist die einer
Nordeuropäerin
und im Sommer habe
ich Sommersprossen.
Ich liebe Kunst, guten
Kaffee und dunkle
Schokolade. [...] «

» Describe
yourself. «

» [...] My skin is that of a
North European woman
and I get freckles during
summertime.

I love art, good coffee and
dark chocolate. [...] «

E For the exhibition *Vom Zeigen und Sehen. Pedro Wirz: Tropical* in the Dortmunder Kunstverein, Pedro Wirz asked the nine participating female curators for descriptions of their favourite sculptures or paintings as well as for a depiction of themselves. The task was not only to paraphrase without mentioning titles or creators of these works of art, but also without using any visual materials like pictures or photos. Information about how these short texts would be used for the exhibition was concealed from the curators at that point of time. Only after Pedro Wirz gathered all texts, he lifted the veil: the descriptions became the basis for a new group of works of the conceptual artist, which are inseparably connected to the curators. The result excels in the explicit inclusion, but also the instrumentalisation of the curators in the artistic process. The process itself, in which these works developed, was of fundamental importance.

The artistic interest of Pedro Wirz, born 1981 in São Paulo, Brazil, lies in the communicative, collective and spatial factors of exhibition making. At the beginning of his art studies at the HGK FHNW Basel, including lessons by Jürg Stäubli, Dr. Roman Kurzmeyer and Muda Mathis, the majority of his work was of curatorial nature. Driven by the wish to establish a network of curators and artists, he initially arranged small exhibitions in his living room, later on in art galleries, bars and in public space. As his available premises increased in size, so did his artistic interest in the curatorial perspective. In 2010, this discourse led to the concept of the *Curated Sculptures* which focused on the interaction of different participants in the exhibition establishment.

Scenarios created by Wirz constitute the origin of the *Curated Sculptures*. He himself acts as a kind of administrator of so called *games*, who coordinates the actions of various players. This conceptual approach provided the basis of his solo exhibition *Not the New, Not the Old, But the Necessary* at Künstlerhaus Stuttgart.

In the run-up Wirz narrowed down the choice from 243 works of other artists he previously worked with. At the invitation of Wirz, the curators John Beeson, Giovanni Carmine, Carson Chan, and Rebecca Lamarche-Vadel were given the task of choosing works for the exhibition from this set. The chosen works were presented on pedestals, designed by Wirz himself, inspired by aesthetic principles of Japanese origami technique. Based on the technique of folding paper elaborately, which is – due to the high proportion of Japanese immigrants during the 20th century – very popular in São Paulo, origami inspired Wirz to create geometrically contorted pedestals. The fragile-seeming shapes distinguish themselves by lightness. Some of them were attached to the ceiling of the exhibition room and seemed as if they were floating. The works chosen by the curators were mounted onto the surface of these pedestals. The title *Curated Sculptures* hence originated from the fact that the pedestals did not only function as the bearer of the exhibits, furthermore Wirz awarded them a sculptural feature. The interaction of all participants was fundamental for the artistic process. The exhibits, and therefore the exhibition itself, decisively depended on the persons involved curators and artists likewise: Wirz creates an experimental playground with unsuspected results.

Wirz' goal is to investigate and compare different methods of different curators with their own personalities and backgrounds. The choice made by the curator lies at the heart of his interest and makes up the basis of his collaborative exhibitions. The staging of framework conditions is accompanied by the disclosure and illumination of synergetic creation processes of the persons involved in the exhibition. Wirz raises questions about authorship and the prerogative of interpretation in the exhibition establishment, though he also highlights alternatives. The result of the creative process, initiated by him, indicates how diversely the participants accept, perceive and use the sculptures that Wirz distributed around the room.

Tropical illustrates a further stage of this concept. The exhibition contained a total of 27 works, divided into three groups, underlaid by the descriptions of paintings, sculptures and the appearance of the curators. The collaboration of artist and curators was executed over the distance of two continents: the discourse, up until the first face-to-face meeting in April 2013, was solely of digital nature, using Skype, e-mail and by making phone calls. During the artistic process, Wirz drew on a technique called *Chinese whisper*¹.

He translated the descriptions into Portuguese, handed them to artisans in his Brazilian homeland and instructed them to implement them into drawings, paintings and sculptures. Thus, the *Figureiras de Taubaté* – an association of traditionally working artisans from Taubaté, São Paulo – created a series of modern and contemporary sculptures, where they still resorted to their own traditional motifs. While Lenice Lopes da Silva, locally renowned for her naive paintings, provided figurative paintings, Hasael da Silva was commissioned with non-representational paintings, characterized by an expressive ductus. The drawings by the characterisations of the curators were taken care of by artisan and artist Aderbal Jeronimo dos Santos Junior.

Not only the title, but also the aesthetic of the exhibition *Tropical* played around with the cliché of a sun-spoiled Brazilian, who travelled to Germany to represent his homeland – a cliché well confirmed by the use of bamboo, hemp rope and a conglomeration of *Tropical* plants inside the exhibition room. For the presentation of the works of the artists and artisans in the Dortmunder Kunstverein, Wirz manufactured bamboo displays, inspired by Brazilian souvenir shops and their interior, which he sees as independent artistic works.

The implementation of the paintings took place in two ways. One wall was provided with a bamboo construct by Wirz, held together by hemp rope, serving as display for both plants and abstract paintings. Another construct, again bamboo and hemp rope, free-hanging, gave room for the figurative paintings. The exhibition *Tropical* cast out the sterile pedestals that were formed after geometrical principles and introduced bases made from bamboo and hemp rope. The sculptures in the main room of the exhibition were positioned on shallow bamboo pedestals. Calling forth associations that are connected to South American souvenir shops, where goods are presented on bamboo tables, the clay sculptures evoke the aura of knickknack or kitsch. A circumstance that is reflected in the fact that clay or ceramic works were subordinated to the classic materials of the free arts in European art history, and are even today hastily seen as inferior products of mass production or as means of expression for artistic amateurs. The selection of the materials and the way of presentation happened during Wirz' four-month stay in Brazil, where he, among other things, explored the Brazilian art scene, the impact of tourism, stereotypes of Brazil, *artesanía*² – the discarded art of indigenous and afrobrasilian Traditions – , but also his own (artistic) identity. The decision to engage Brazilian artisans to produce the particular work groups was accompanied by the reflection of the globalisation of the art establishment.

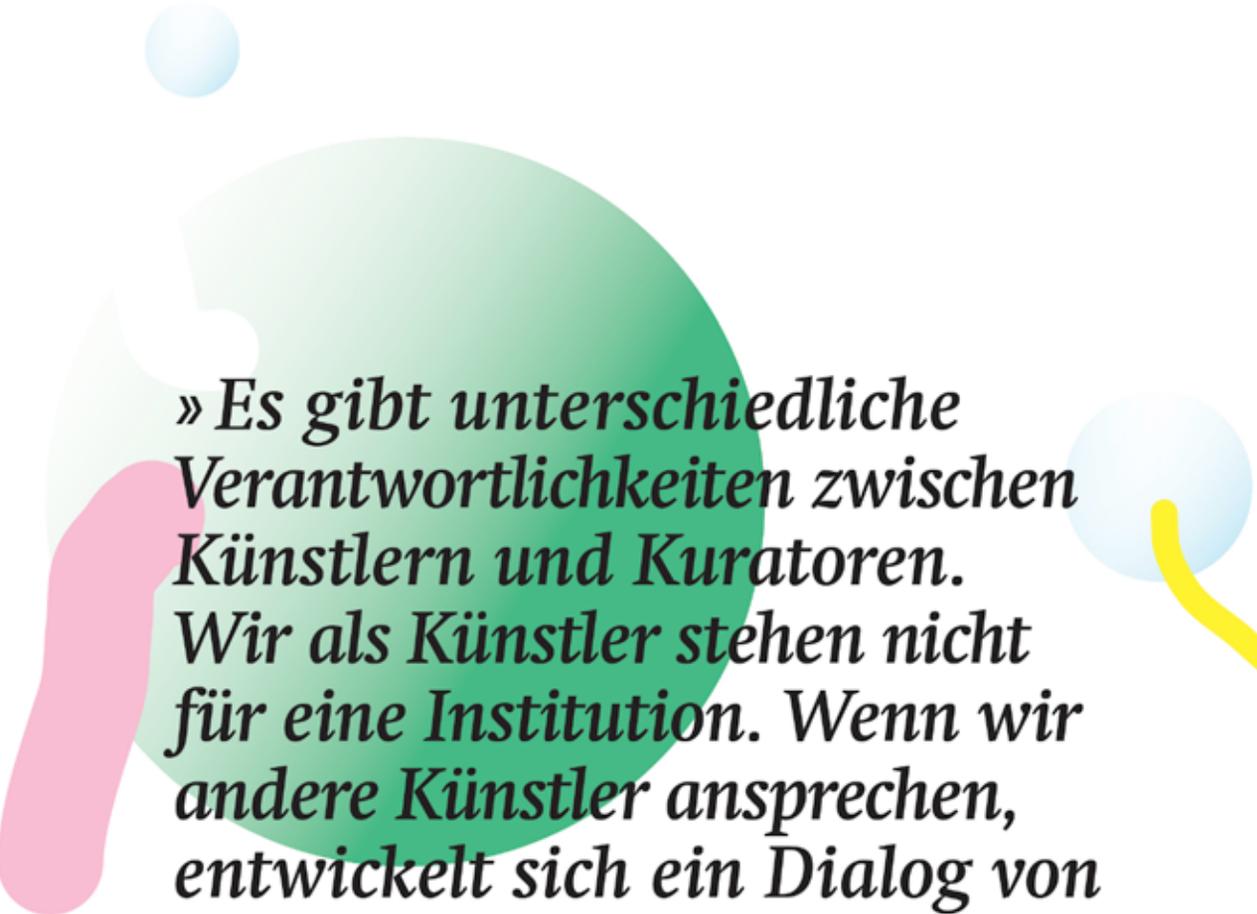
Based on that, the exhibition space was equipped with tropical plants like pitcher plants (*Nepenthes*), flamingo flowers (*Anthurium*) or angel's trumpets (*Burmannia*). Already on entering the exhibition, the visitors were greeted by a plant sculpture stretching from the floor to the ceiling. This first visual impression was joined by the fragrance of hemp rope and bamboo, which amplified the exotic atmosphere.

At the entrance of the exhibition the "portraits" of the curators based on their description were up on the wall: images of stereotypical appearance, perceptions of the portraitist of European females. The drawings were pinned onto the wall and furnished with magnets in the shape of tropical fruits. The depiction of facial features was similar. Only by looking at hair colour or haircut the particular images could be assigned to the curators. The classical function of a portrait, a figurative display of physique, social class or also character traits, was negated. As results of transformations of subjective descriptions, they also were kinds of self-stagings of the depicted persons. This and the decision to put these "portraits" at the entrance of the exhibition, lead to the perception that the focus of *Tropical* was at some points more on the curators as it was on the artist himself. Hence Pedro Wirz diluted the roles of artist and curators.

While the classical understanding of roles determines that artists produce images by creating works, curators on the other hand produce images by presenting artistic works. They establish connections and exceedingly influence the reception of works by the audience. At *Tropical*, the curators themselves were in the centre of attention by having their portraits at a prominent spot in the exhibition space, namely at the entrance. While curators normally form the starting point of an exhibition by initiating it, this time they did become the pivot and the reference point of *Tropical* themselves. By acting as initiator and presenter of the works, by creating their displays and pedestals and instrumentalization the involved curators as well as the artists and artisans, Wirz did not only reflect, but unwind the role models of contemporary exhibition business.

¹ *Chinese whisper* is a child's game where the participants whisper a phrase made up by the first player into each other's ears. Due to the difficulty of understanding whispered words, the last person hearing the phrase usually gets prompted a completely different sentence, much to the amusement of all participants.

² The term *artesanía* denotes handicrafts designed after regional tradition, mainly purchased by tourists.



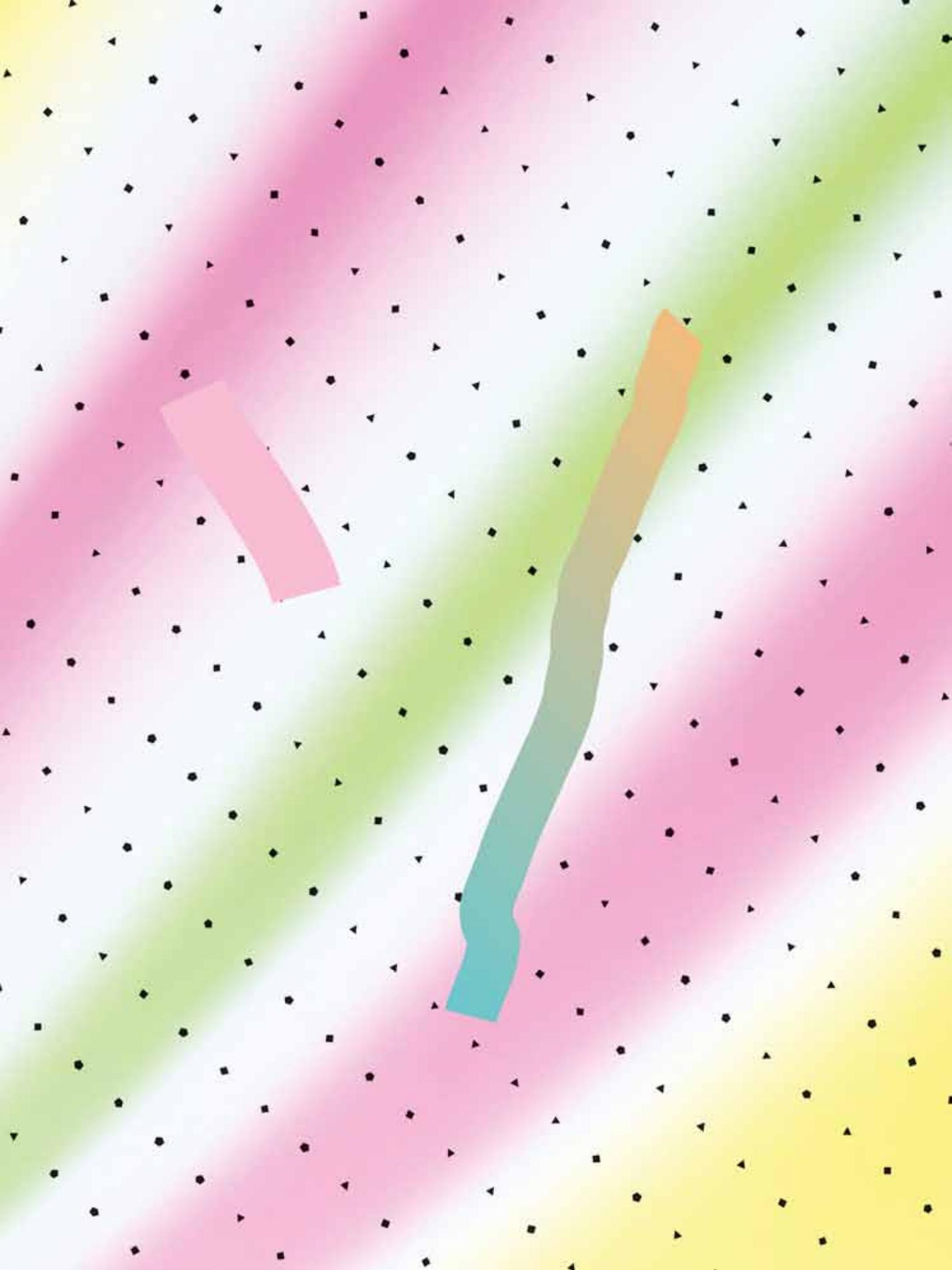
» Es gibt unterschiedliche Verantwortlichkeiten zwischen Künstlern und Kuratoren. Wir als Künstler stehen nicht für eine Institution. Wenn wir andere Künstler ansprechen, entwickelt sich ein Dialog von Künstler zu Künstler und wir können uns daher leichter auf ein bestimmtes Konzept konzentrieren. «

— Anne Pöhlmann über
die Differenzen zwischen
Künstlern und Kuratoren



» The responsibilities among artists and curators are different. We as artists do not represent an institution. If we approach other artists, we establish an artist to artist dialogue and from there we can focus on a specific concept more easily. «

— Anne Pöhlmann about
the differences between artists
and curators



**Zeitgenössische
Tendenzen im
Ausstellungskontext**

31–39

D

von Vanessa Seeberg

**Contemporary trends
in the context of exhibitions**

42–49

E

by Vanessa Seeberg

D Das Selbstverständnis von Ausstellungsmachern und insbesondere die mediale Rolle des/der Kurators/-in müssen beständig neu diskutiert werden. Es ist eine Figur, die in der Kunstwelt immer mehr Aufmerksamkeit erlangt: Jeder und jede kann sich Kurator bzw. Kuratorin nennen, Events werden längst nicht mehr *organisiert*, sie werden *kuratiert*. Studiengänge der *Curatorial Studies* erfreuen sich wachsender Beliebtheit und auch die Ausstellung *Vom Zeigen und Sehen. Pedro Wirz: Tropical* stand durch ihre Kuratorinnen in direktem Zusammenhang mit einem solchen Studiengang.¹

Doch bewirkt diese ansteigende Bekanntheit auch eine Aufwertung des Begriffs *Kurator*? Lässt sie ein Konkurrenzverhältnis zwischen Künstler und Kurator entstehen? Kommt dem Ausstellungsmacher selbst, vermeintlich zu Unrecht, hierbei zu viel Aufmerksamkeit zu?²

Infolge der möglichen Aufwertung des Begriffs *Kurator* und der Konkurrenz um Anerkennung mit den Künstlern/-innen setzen sich Kuratoren/-innen zunehmend wissenschaftlich mit diesen Rollenverschiebungen auseinander, um den Wandel ihrer Figur zu erfassen; Künstler/-innen wiederum eignen sich kuratorische Praktiken an und wollen für das Ausstellen ihrer Kunst selbst verantwortlich sein. Insbesondere junge Künstler/-innen und Künstlergruppen haben sich immer mehr des Themas der starren Strukturen im Kunstbetrieb angenommen und sie infrage gestellt. Es bildeten sich Tendenzen heraus: der/die als *Kurator/-in* tätige Künstler/-in – der *Curartist*, sowie die Künstlergruppe, die gemeinsam kuratorisch agiert und aus kollektiven Arbeitsstrategien Kreativität schöpfen kann.³

Als mehrköpfiges Kuratorinnenteam interessierten uns derlei Fragen zu zeitgenössischen Tendenzen im Ausstellungskontext und insbesondere der Umgang von Künstlern/-innen mit dieser Thematik. Welche Strategien entwickeln Künstler/-innen, sich dem aufgekommenen Machtgefälle gegenüber den Ausstellungsmachern zu entziehen?

Mit dem brasilianisch-schweizerischen Künstler Pedro Wirz begegneten wir einer Persönlichkeit, welche die vorherrschenden Machtverhältnisse zwischen Künstler/-in und Kurator/-in wahrnimmt, in den eigenen Werken aufbricht und gegenüberstellt. Wirz arbeitet auf verschiedenen Ebenen mit konzeptuellen Ansätzen des Kuratierens und der Partizipation; er hinterfragt in seiner künstlerischen Arbeit die bestehenden Strukturen im Kulturbetrieb sowie die Gewichtung von Autorenschaft.⁴ In seiner ersten Einzelausstellung *Tropical* erkundete der Künstler Möglichkeiten und Auswirkungen des Tausches von Rollen und Positionen in der Kunstwelt.⁵ Indem er selbst kuratorisch tätig wurde, verstand er es, die „Übermacht“ von neun Kuratorinnen auf ironische Weise zu brechen und die Verhältnisse umzudrehen. Durch alternative Verfahren der Interaktion hinterfragte er dabei sein eigenes Kunstverständnis – sowie das der Kuratorinnen.

Wirz greift dabei Fragen der kollektiven Kreativität und Kollaboration der einzelnen Akteure/-innen sowie die Frage der Autorschaft und Deutungshoheit im Kunstbetrieb auf und macht Diskussionsfelder im Ausstellungswesen sichtbar. Diese experimentelle und dynamische Herangehensweise an aktuelle Fragestellungen des Kunstbetriebs wurde in einer die Ausstellung begleitenden Gesprächsreihe aufgegriffen und auf fachwissenschaftlicher Ebene diskutiert. Die Ergebnisse der Diskussionen sollen an dieser Stelle angeführt werden.

Beim öffentlichen Gesprächsabend unter dem Titel *Curartist – Der Akteur mit besonderen Voraussetzungen* im Dortmunder Kunstverein e. V. traten Pedro Wirz, Dr. Dorothee Richter, Leiterin des *Post-Graduate Programme in Curating* der Züricher Hochschule der Künste⁶, und Anne Pöhlmann, Künstlerin⁷, in den Diskurs mit der Kuratorin Stefanie Humbert. Der Begriff des Kurators und die sich wandelnden Arbeitsweisen von Kuratoren/-innen wurden beleuchtet – sowie Reaktionen von Seiten der Künstler/-innen auf diese Veränderungen näher ausgeführt. Mit Pedro Wirz und Anne Pöhlmann kamen dabei zwei künstlerische Positionen zu Wort, die kuratorische Strategien aufgreifen und diese für ihre kreative Arbeit nutzen. Mögliche Arbeitsweisen eines *Curartists*, als Hybrid aus Kurator/-in und Künstler/-in, wurden thematisiert – und auch die Beweggründe dahinter.

Anne Pöhlmann hat gemeinsam mit Diango Hernández die Online-Plattform *Lonelyfingers* initiiert: Der Begriff der „einsamen Hand“ beschreibt dabei den Moment, in dem der/die Künstler/-in eine Arbeit kreiert; in diesem Moment, in dem eine Idee in die Tat umgesetzt wird, ist der/die Künstler/-in allein. Pöhlmann beschreibt es als einen Moment, der schlecht teilbar ist. *Lonelyfingers* versteht sich als ein Projekt, das sich wieder verstärkt mit dem künstlerischen Arbeitsprozess, dem Ursprung von künstlerischen Ideen beschäftigen will – und durch welches verstärkt das Gespräch mit anderen Künstlern/-innen (und Nicht-Künstlern/-innen) gesucht werden kann. Die Beweggründe eines solchen Projekts zum gegenseitigen Austausch waren für Anne Pöhlmann „die immer gleichen Strukturen im Ausstellungskontext, der Wunsch etwas Selbstbestimmtes zu tun, außerhalb fester Systeme und starrer Strukturen; sich wieder verstärkt mit den Ursprüngen zu beschäftigen“. ⁸ Durch das Internet können stetig neue Kontakte zwecks künstlerischem Austausch geknüpft werden. Zu im Ausland lebenden Künstlern/-innen kann eine Verbindung aufgebaut – oder nach dem gemeinsamem Studium bzw. einer gemeinsamen Ausstellung der Kontakt weiterhin gehalten werden. Den beiden Initiatoren fiel eine Praxis auf, mit der heute viele Künstler/-innen arbeiten: Sie sammeln Fundstücke auf Reisen – Zeugnisse, Artikel, Bilder – allesamt Objekte, aus denen Ideen geschöpft werden können, die etwas vermitteln und neue Gedanken entstehen lassen.

Anders als bekannte Social Media-Plattformen dient *Lonelyfingers* nicht nur dazu, Kontakte zu knüpfen und zu halten, sondern auch Inspirationsquellen mit anderen (Künstlern/-innen) zu teilen. Pöhlmann und Hernández forderten die beteiligten Künstler/-innen auf, solche Fundstücke – Objekte der Inspiration – zwecks kreativem Austausch auf der Online-Plattform zur Verfügung zu stellen. Das Museum Abteiberg in Mönchengladbach widmete dem Projekt 2013 seine erste Präsentation, in der einige der gesammelten Funde als *Konversationsstücke* ihren Weg ins Museum fanden.

Dorothee Richter arbeitet als Kuratorin, Autorin und Filmemacherin mit aktuellen kritischen Ansätzen zum Thema „Ausstellungsmachen“. Sie interessiert es dabei besonders, die hegemoniale Verfasstheit von zeitgenössischer Kunst aufzuzeigen, die Tendenzen im modernen Ausstellungsbetrieb zu beobachten und zu hinterfragen. Während die beteiligten Künstler auf die Frage nach einem Machtgefälle im Kunstbetrieb eher verhalten reagieren, spricht Dorothee Richter deutlich auf Machtkonstitutionen in der kuratorischen und künstlerischen Autorenschaft an. Kuratoren/-innen, die von sich selbst und anderen als paradigmatische Autoritäten inszeniert werden, trugen und tragen noch immer dazu bei, ein Machtgefälle im Kunstbereich herauszubilden und aufrecht zu erhalten. Es sind Prozesse von Zuschreibungen und Selbstinszenierungen, die den Bekanntheitsgrad einzelner Personen im Kunstbetrieb steigern.

Besonders die zeitgenössischen, veränderten Arbeitsbedingungen eines/einer Kurators/-in spielen hier mit hinein: Kuratoren/-innen greifen immer mehr in die künstlerische Arbeit ein; auf der anderen Seite sehen Künstler/-innen sich gezwungen, selbst kuratorisch tätig zu werden, um dem etwas entgegenzusetzen. Die verschiedenen Tätigkeiten im Kultursektor nähern sich immer mehr einander an, es werde schon umfassend von „Kulturproduzenten“⁹ gesprochen.

Umso interessanter, dass ein Künstler wie Pedro Wirz diese Tendenzen wahrnimmt und ganz bewusst mit ihnen spielt. Die „Übermacht“ von neun Kuratorinnen wusste er in *Tropical* ironisch zu umgehen, indem er ihnen Handlungsanweisungen gab, die ebenso wie deren Ausführung Teil des künstlerischen Projekts wurden. Bezug nehmend auf Letztere erteilte er wiederum brasilianischen Künstlern/-innen und Kunsthandwerkern/-innen Aufträge – wurde vom dienstleistenden Künstler zum organisierenden Kurator.

Pedro Wirz und Anne Pöhlmann nutzen in ihrer Arbeit auf unterschiedliche Weise den künstlerischen Zusammenschluss und die Möglichkeiten der kollektiven Kreativität. Im künstlerischen Prozess gewinnen die gemeinsame künstlerische – und kuratorische – Aktivität an Bedeutung und eröffnen neue Handlungsspielräume.

Diese künstlerische Strategie der Vereinigung zu einer Gemeinschaft wurde an einem zweiten Gesprächsabend weiter ausgeführt. Unter dem Titel *Kollektive Intelligenz – Für neue Spielregeln!* luden die neun Kuratorinnen die Künstler Sebastian Freytag vom Künstlerkollektiv *Konsortium* in Düsseldorf und Marcel Hiller als Initiator von *Magicgruppe Kulturobjekt*¹⁰ zur Diskussion. Im Gespräch mit der Kuratorin Brigitte Dietze stellten sie die Strategien einer Künstlergemeinschaft und die Beziehung der einzelnen Akteure/-innen in Hinblick auf eine gemeinsame Arbeitsstruktur und die Verwirklichung der Ideen von Einzelnen vor. Dabei muss zwischen den beiden Künstlerbündnissen deutlich unterschieden werden. *Konsortium* mit den Mitgliedern Sebastian Freytag, Lars Breuer und Guido Münch versteht sich als Künstlergruppe, der ihr Titel Programmatik verleiht, neue Möglichkeiten und (Frei-) Räume bietet. Marcel Hiller beschreibt *Magicgruppe Kulturobjekt* im Unterschied dazu ganz klar als kein Kollektiv, sondern vielmehr als situatives Bündnis, zu dem derzeit 24 Mitglieder in unterschiedlichsten Konstellationen zusammenfinden können; die Zahl der aktiv teilnehmenden Künstler/-innen kann dabei von Auftritt zu Auftritt variieren. Uns Kuratorinnen interessierte, was den Anreiz für Künstler/-innen bietet, sich zu einem Kollektiv oder einer temporären Gemeinschaft zusammenzuschließen: Können dadurch Machtstrukturen im Ausstellungskontext umgangen werden? Wie reagiert eine Künstlergemeinschaft auf die Figur des Kurators? Und bilden sich innerhalb solcher Arbeitsgruppen nicht ebenfalls zwangsläufig Hierarchien aus?

Sebastian Freytag schildert die gemeinsame Arbeit so, dass die eigene Handschrift, die eigene Idee und das eigene Vorgehen immer bestehen bleiben, sich jedoch in der Arbeit im Kollektiv künstlerische Einzelpositionen miteinander verweben und der gemeinsame kreative Prozess im Vordergrund steht. Vorausgesetzt, es handelt sich um einen gemeinsamen Auftrag. Es handle sich gewissermaßen um eine Arbeit „in das Werk des anderen Künstlers mit hinein“.¹¹ Die Künstler/-innen schaffen zwar singuläre Arbeiten, doch das Hauptinteresse für sie – wie für den/die Betrachter/-in – soll die Erfahrung der Gesamtheit des gemeinsam gestalteten Raums sein. Starre Hierarchien oder Gesetze habe *Konsortium* nicht, dennoch versuche natürlich jeder, so viel wie möglich seiner eigenen Idee in ein Projekt miteinzubringen und seine Mitstreiter zu überzeugen. Für Arbeiten, die für größere Ausstellungsräume oder Museen ausgerichtet sind, zieht *Konsortium* weitere Künstler/-innen hinzu – und fungiert somit als eine Schnittstelle zwischen Kollektiv und kuratorischer Tätigkeit. Die Gruppe nimmt in ihrer Arbeit konkret Bezug auf historische Referenzen in der Kunstwelt und auch auf andere Metiers, in denen es geläufiger ist, in einem Kollektiv tätig zu sein.¹²

Marcel Hiller beschreibt die Arbeitsweise von *Magicgruppe Kulturobjekt* vorsichtiger. Er meidet Zuschreibungen und betont, dass er nur für sich und seine eigenen Erfahrungen sprechen kann, nicht stellvertretend für andere Künstler/-innen, die sich bereits unter dem Arbeitsbegriff *Magicgruppe* zusammengefunden haben. Entstanden sei der Terminus aus einem gemeinsamen Arbeitsauftrag heraus; ein Künstlerkollektiv werde, so Hiller, erst durch seinen Namen zu etwas Greifbarem. Bei *Magicgruppe* liegt die Besonderheit darin, dass die Akteure/-innen von Aktion zu Aktion wechseln können, es herrschen keine festen Strukturen vor. Der Diskurs entsteht durch die gemeinsame Arbeit; Mechanismen, die für eine Ausbildung von Hierarchien typisch sind, werden dabei negiert. Die Künstler/-innen finden sich für den gestalterischen Prozess zusammen, entwickeln ein Gefühl für den Ausstellungsraum. Sie arbeiten mit Fundstücken, Baustoffen, Pflanzen – geben diesen Dingen durch die gemeinsame Arbeit eine neue Bedeutung. Die entstandenen Werke, die als eine Art Bühnenbild begriffen werden können, beschreiben dabei eine Dynamik in der Auseinandersetzung der einzelnen künstlerischen Positionen miteinander. Die Bezeichnung *Magicgruppe* stellt eher eine Markierung dar, die Arbeitsweisen sollen nicht festgeschrieben sein. Das dabei entstandene Werk, der gemeinsam bespielte Raum, lässt sich auch als Spiegelung dieser gegenseitigen Inspiration, des gemeinsamen Prozesses begreifen.

Auf die Frage, ob das künstlerische Arbeiten im Bündnis statt als einzelner Künstler bzw. einzelne Künstlerin eine Revolution gegen die vorherrschenden Strukturen im Kunstbetrieb – also gegen die Vormachtstellung des/der Kurators/-in darstelle, merkten beide Künstler an, dass man sich in einem Kollektiv natürlich selbst Eigenheiten des Kuratierens aneigne, doch werde der/die Kurator/-in während der Zusammenarbeit mit dem Kollektiv vielmehr zum Teil der vorherrschenden temporären Struktur. Die konkrete Arbeitsweise hänge dabei jedoch von der Einzelperson und ihrer Haltung ab.

Neben der Bedeutung der Kollektivität und der Arbeit als *Curartist* setzt sich Pedro Wirz in *Tropical* insbesondere mit der Kultur seiner brasilianischen Heimat auseinander und wirft durch die Installation mit Tropenpflanzen und Figuren aus der populärkulturellen Handwerkskunst Fragen der Rezeption brasilianischer Kunst für unser eurozentrisch geprägtes Kunstverständnis auf. Unter dem Thema *Tropical? Die Bedeutung der Transkulturalität* sprach die Kuratorin Julia Blehm mit Prof. Dr. Monica Juneja, Professorin für Globale Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg, und Pauline Bachmann, wissenschaftliche Mitarbeiterin der DFG-Forschergruppe *Transkulturelle Verhandlungsräume von Kunst* der Freien Universität Berlin, über die Bedeutung der Transkulturalität und den Begriff der Global Art in der kunstwissenschaftlichen Forschung.¹³

Monica Juneja beschäftigt sich mit einer transkulturellen Betrachtung von Kunst und Kunstgeschichte und betont die Wichtigkeit einer interdisziplinären Zusammenarbeit in Bezug auf das Thema Transkulturalität. Pauline Bachmanns Forschungsschwerpunkte wiederum sind die moderne und zeitgenössische Kunst Zentralamerikas und Brasiliens.¹⁴

Der Begriff *global* wird mittlerweile inflationär verwendet und findet vielerlei Zuschreibungen. Die Verwendung des Terminus *Global Art* wiederum geht im deutschsprachigen Raum auf eine Definition Hans Beltings zurück, der darunter die Gegenwartskunst aus der ganzen Welt versteht, die in Großausstellungen und Biennalen einen neuen Kanon zeigt. Der Begriff bezieht sich auf Künstler/-innen, die sich zwischen ihrem ursprünglichen bzw. heimatlichen kulturellen Umfeld und der Welt der Rezipienten/-innen, eines internationalen bzw. globalen Publikums bewegen, und kann als „gegenwärtiger“ Begriff verstanden werden.

Monica Juneja erklärt, dass zudem die Disziplin der *Global Art History* besteht. In dieser steht die globale Tendenz von Gegenwartskunst im Vordergrund: Die Kunst zieht es in den globalen Raum – womit wir als Rezipienten/-innen aufgefordert werden, die einzelnen Kategorien und Zuschreibungen von Kunst und Kunstgeschichte zu hinterfragen, sie neu zu definieren und den Begriff „Kunst“ neu zu denken.

Auch der Begriff Weltkunstgeschichte wird angesprochen, dieser muss jedoch differenziert betrachtet werden, denn darunter versteht man die jeweiligen Kunstformen der einzelnen Länder zu untersuchen, untereinander abzugrenzen, aber keine Beziehung unter ihnen herzustellen. Die Bezeichnung Weltkunstgeschichte meint somit nur eine additive Reihung verschiedener Forschungsergebnisse, jedoch nicht die Analyse von Beziehungen und das Hinterfragen von Zuschreibungen, welche die *Global Art* impliziert. *Global Art* bedeute auch, die eigene Perspektive in der Betrachtung anderer Länder zu hinterfragen, andere Lesarten anzunehmen. Eng mit diesem Begriff verbunden ist auch jener der Transkulturalität. Diesem liegt die Annahme zugrunde, dass Kulturen nicht als geschlossene Einheiten zu begreifen sind, sondern sich immer auch in Beziehung zueinander konstituieren. Dabei finden dialogische Prozesse statt, die beobachtet werden sollen. Für die Kunstgeschichte bedeutet diese Vorstellung, dass man das Fach für kritische Fragen und neue Wertigkeiten öffnen muss.

Die Begriffszuschreibung der Weltkunst geht zurück bis ins frühe 20. Jahrhundert. Zu dieser Zeit beschäftigten sich erstmals Kunsthistoriker/-innen aus dem deutschsprachigen Raum damit, was außerhalb Europas als Kunst gewertet werden kann; diese Betrachtung erfolgte damals historisch begründet aus einer eurozentrischen und kolonialistisch geprägten Perspektive und kann heute nur schwer nachvollzogen werden.

Eine rasante Entwicklung der Global Art kommt allerdings erst in den frühen neunziger Jahren mit weltweiten politischen Umwälzungen, der Globalisierung und neuen Möglichkeiten der Kommunikation auf.

In Bezug auf die Ausstellung *Tropical* erkannten die Referentinnen schnell, dass die ausgestellten Objekte – im Sinne der Global Art – einen Künstler brauchen, der sich in eben diesem System bewegt. Er muss Teil eines Kanons sein, indem er die Möglichkeit hat, Werke brasilianischer Kunsthandwerker/-innen im *white cube* auszustellen. Der Name Pedro Wirz lockt ein bestimmtes Publikum in die Ausstellung, der Titel *Tropical* weckt Erwartungen; Stereotypen, die Wirz mit typischen brasilianischen Materialien und tropischen Pflanzen bedient. Pauline Bachmann bringt den vielfältigen Übersetzungsprozess von *Tropical* auf den Punkt: Der Künstler ließ die neun Kuratorinnen Werke beschreiben, die – bereits kanonisiert – im globalen Kunstkontext stehen. Er hat diese durch die Perspektive brasilianischer Kunsthandwerker/-innen transformiert – und die so entstandenen Arbeiten wiederum zurück gebracht in den *white cube*, wo die Institutionalisierung bzw. Kanonisierung der Werke ihren Ursprung hatte. Es fand somit eine dreifache Übersetzung statt. Und zwar ein Wechselspiel zwischen dem westlich geprägten institutionellen Kontext des *white cubes* und kulturellen Praktiken aus Brasilien – und nicht zuletzt auch eine Vermittlung zwischen den verschiedenen Kunstformen. Monica Juneja warf daraufhin die Frage auf, ob durch eine solche Verschiebung von Bedeutungen nicht auch Grenzen überschritten werden.

Denn es handle sich hierbei nicht nur um unterschiedliche Kulturen, sondern innerhalb dieser Kulturen auch um soziale Differenzen der Beteiligten. Die Welt der global agierenden Künstler/-innen ist nicht die Welt der Kunsthandwerker/-innen, die normalerweise anonym bleiben. In *Tropical* jedoch sind die einzelnen Arbeiten der *Figureiras de Taubaté*¹⁵ signiert, was bei den Kunsthandwerker/-innen unüblich ist. Wir können also beobachten, dass diese sozialen Differenzen nicht statisch sein müssen; die Gegenwartskunst hat hier die Möglichkeit genutzt, sie aufzubrechen, eine Grenze zu überschreiten. Pedro Wirz hat als Künstler eines gewissen Kanons Zugang zum international anerkannten, institutionalisierten Ausstellungsraum. Er nutzt diese Möglichkeit subversiv, ironisch, und ermöglicht uns Kuratorinnen sowie den Ausstellungsbesuchern/-innen, die Arbeiten der brasilianischen Kunsthandwerker/-innen als Kunst zu würdigen – und wirft für uns Fragen zu deren Rezeption auf. *Tropical* kann in Bezug auf Wirz selbst als Prozess einer transkulturellen Selbstdeutung begriffen werden: Es ist der Blick eines in der Schweiz ausgebildeten Künstlers auf die brasilianische Kultur, die Verarbeitung von Erfahrungen und womöglich ein Empfinden von Nostalgie. Es ist ein Prozess der stetig neuen Denkanstöße, der Grenzüberschreitung und der Neuerfindung von Tradition – immer von einem Augenzwinkern des Künstlers begleitet, der sich der Klischees über brasilianische Kunst durchaus bewusst ist.

- 1 Postgradualer Studiengang *Kunstkritik und Kuratorisches Wissen* der Ruhr-Universität Bochum, Jahrgang 2012/13.
- 2 Christoph Tannert, Künstlerischer Leiter des Künstlerhauses Bethanien in Berlin, schreibt dazu: „[...] mit dem Aufkommen des Künstlerkurators oder Kuratorkünstlers entsteht ein Konkurrenzverhältnis“. Vgl. Tannert, Christoph u. Tischler, Ute (Hg.): *Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis*, Frankfurt am Main, 2004.
Vgl. ebenfalls: von Bismarck, Beatrice: *Curator. Critically. Zur Rolle freier Kurator/-innen heute im zeitgenössischen Kunstfeld*. In: *Curating Critique*, Frankfurt am Main, 2008, S. 70ff.
- 3 Vgl. Roelstraete, Dieter: *Art Work. Einige Anmerkungen zum Thema Statusangst*. In: *Texte zur Kunst*, Heft Nr. 86, Berlin, 2012, S. 150f.
- 4 Für seine innovative Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Themen des Ausstellungsbetriebs wurde Wirz 2011 mit dem Peter-Hans-Hofschneider-Preis ausgezeichnet, mit dem im September 2012 die Ausstellung *Not the New, Not the Old, But the Necessary* im Künstlerhaus Stuttgart finanziert werden konnte. Vgl. http://www.kuenstlerhaus.de/artistic-dialogues_iv/, Einsicht am 03.01.2015.
- 5 Im Gespräch mit Adnan Yildiz, bis Dezember 2014 Künstlerischer Leiter des Künstlerhauses Stuttgart, erklärt Wirz sein Vorgehen im Spiel mit Rollen, Interaktion und Partizipation. Vgl. http://www.kuenstlerhaus.de/web57.ims-firmen.de/wp-content/uploads/2012/09/pedro_textposter_web.pdf, Einsicht am 03.01.2015.
- 6 Dorothee Richter leitet das *Post-Graduate Programme in Curating* an der Züricher Hochschule der Künste und betreibt in diesem Zusammenhang begleitend das Webjournal *on-curating.org*. In dem Postgraduierten Studiengang setzen sich die Kunstwissenschaftlerin und die Studierenden tiefergehend mit der kuratorischen Praxis und gesellschaftspolitischen Veränderungen im Kulturbetrieb auseinander, wobei Richter im Besonderen aus der eigenen Erfahrung als Kuratorin zahlreicher Ausstellungsprojekte schöpfen kann.
- 7 Anne Pöhlmann studierte an der Kunstakademie Düsseldorf bei Thomas Ruff und Rita McBride sowie an der Akademie für Bildende Künste der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Sie erhielt zahlreiche Auszeichnungen und Stipendien, bspw. des Hartware MedienKunstVereins Dortmund für Medienkünstler (2006) oder der Kunststiftung NRW (2009 und 2012).
- 8 Zitat Anne Pöhlmann, Audioaufnahme des Gesprächsabends vom 26.09.2013.
- 9 Zitat Dorothee Richter, Audioaufnahme des Gesprächsabends vom 26.09.2013.
- 10 *Magicgruppe Kulturobjekt* hat keinen festen Standort, die Teilnehmer/-innen leben in Berlin, München, Köln, Düsseldorf, Amsterdam, Brüssel, Antwerpen und Wien.
- 11 Zitat Sebastian Freytag, Audioaufnahme des Gesprächsabends vom 01.08.2013.
- 12 *Konsortium* kuratierte bspw. im KIT-Kunst im Tunnel, Düsseldorf, 2007 die Ausstellung *Secondary Structures* als Hommage an die und Kommentar zu den amerikanischen Vorbilder/-n der 1960er Jahre. Der Titel verweist auf die historische Ausstellung *Primary Structures (Grundformen)* 1966 im Jewish Museum in New York. Dort stellten erstmals die Bildhauer aus, deren Kunst später als Minimal Art bezeichnet wurde. Künstler wie Robert Morris und Donald Judd setzten sich damals auf neuartige Weise mit der wechselseitigen Beziehung zwischen Betrachter und Kunstwerk auseinander: An der Ausstellung im KIT nahmen von *Konsortium* ausgewählte Gastkünstler/-innen aus Frankreich, den Niederlanden und der Schweiz teil.
- 13 Prof. Dr. Monica Juneja hat ebenfalls eine Professur am Exzellenzcluster *Asien und Europa im globalen Kontext* der Universität Zürich inne. Sie legt ihren Forschungsschwerpunkt auf die Transkulturalität und visuelle Repräsentation der indischen Frühmoderne, die politische Ikonografie und Gender Studies.
- 14 Das Projekt Pauline Bachmanns in der DFG-Forschergruppe der FU Berlin trägt den Titel *Weltkunst und Kunstwelt damals und heute. Die Avantgarde der fünfziger und sechziger Jahre in Brasilien*.
- 15 Vereinigung traditionell arbeitender Kunsthandwerker aus Taubaté, São Paulo.

» Hierarchien und Gesetze gibt es an sich nicht, aber sie spielen durchaus eine Rolle, denn es herrscht eine Art „survival of the fittest“. Jeder versucht, so viele seiner eigenen Ideen wie möglich zu verwirklichen. «

—Sebastian Freytag

» Es gibt immer Mechanismen, die zur Ausbildung von Hierarchien führen. Wenn man sich diesen bewusst wird, kann man sich ihnen entziehen und einen desolaten Zustand erreichen, in dem sich alles wieder neu ordnen muss. Bevor Abläufe sich zu Methoden entwickeln; dieser Zustand interessiert mich. «

—Marcel Hiller

Zu Hierarchien in Künstlergruppen, -kollektiven und -bündnissen

» Actually there are no hierarchies and rules but they play a role indeed because there is a “survival of the fittest”. Everybody tries to realise his own ideas as much as possible. «

—Sebastian Freytag

» There are these mechanisms which lead to hierarchies. If you become conscious about them, you can escape from and attain a desolate state where things have to find constantly new orders. Before processes become methods; this state interests me. «

—Marcel Hiller

About hierarchies in artist groups and -collectives

E The self-perception of exhibition makers and especially the curator's new role as a mediator have to be looked at constantly. It is a figure of the art world that gains more and more attention: anyone can call himself a curator. Events are no longer being *organised*, they are being *curated*. University courses of *Curatorial Studies* enjoy growing popularity; because of us curators the exhibition *Vom Zeigen und Sehen. Pedro Wirz: Tropical* was directly related to such post-graduate studies, too.¹

But does this increasing popularity also imply an improvement of the term *curator*? Does it rather create a competition between artist and exhibition maker? Does the curator himself, sometimes considered erroneously, get too much attention?²

On the one hand, as a result of a possible revaluation of the term *curator* and the competition for appreciation with the artists, curators themselves are dealing with role transitions more scientifically and analyze the changes of their own figure; on the other hand artists adopt curatorial techniques and want to be in charge of their own exhibitions. Especially young artists engaged themselves in the issue of fixed structures in the art market and questioned them. The following tendencies developed: the artist working as a curator – the *curartist* – as well as groups of artists which work together curatorially and draw creativity from their collective strategies of work.³

As a team of young curators, we were interested in such questions about making exhibitions of contemporary art and especially how artists deal with the issue of changing conditions nowadays. What strategies do artists use in order to withdraw themselves from the hierarchy of power that emerged between the two groups?

With the Brazilian-Swiss artist Pedro Wirz, we met a personality that senses these questions and the hierarchy of power between artists and curators, picks them up in his own works and opposes them. Wirz works on different levels with conceptual approaches of authorship and participation; with his artistic work he questions the existing structures within the cultural sector as well as the emphasis of authorship.⁴ With his first solo exhibition *Tropical* the artist explored possibilities and results of switching the roles and positions in the art scene. He ironically overcame the superiority of nine curators and switched around the conditions by becoming a curator himself.

By using alternative methods of interaction, he questioned his own perception of art as well as that of the curators'. Wirz picks up questions of collective creativity and collaboration of single participants and the question of authorship and sovereignty of interpretation in the art scene as well. He opens discussion topics in the exhibition business. The exhibition was accompanied by a three-part series of discussions, which gave attention to this experimental and dynamic approach to contemporary questions and trends in the art scene on a technical level. The results of these discussions will be explained at this point.

During the discussion *Curartist – Der Akteur mit besonderen Voraussetzungen* (transl.: *Curartist – The protagonist with special prerequisites*) in the Dortmunder Kunstverein e. V. Pedro Wirz, Dr. Dorothee Richter, Director of the *Post-Graduate Programme in Curating* at the Zurich University of the Arts⁵, and the artist Anne Pöhlmann⁶ created a discourse with curator Stefanie Humbert. The definition of the curator and the changing ways of work of curators were examined as well as artist's reactions to these changes.

With Pedro Wirz and Anne Pöhlmann, two artistic positions were to speak that use curatorial strategies for their creative work. Possible modes of operation of a *curartist*, a hybrid formed by curator and artist, were discussed as well as the motives behind that.

Together with Diango Hernández, Anne Pöhlmann initiated the online platform *Lonelyfingers*. The term "lonely finger" describes the moment of creating an art work; in this moment, in which the artist puts an idea into practice, he is only by himself. Pöhlmann describes it as a moment that is hard to share with others. *Lonelyfingers* sees itself as a project that wants to deal especially with the artistic process of work, the origin of artistic ideas – and which wants to amplify the discourse between artists (and non-artists). For Anne Pöhlmann the motives for such a project for mutual exchange were "the always equal structures in the context of exhibitions, the demand to do something self-determined, outside of rigid structures and fixed systems; to increasingly deal with the origins"⁷. Through the internet, contacts for artistic exchange can be made continuously. After finishing studies or an exhibition together you can get in touch with artists from other countries, contacts can be re-established and maintained. Both initiators stumbled upon a method that is used by many artists: they collect souvenirs on journeys – certificates, articles, pictures – objects that can be drawn on for ideas that mediate something or provoke new ways of thinking.

Lonelyfingers is different from popular social media platforms: it is not only about making and maintaining contacts, but also to share sources of inspiration with other artists. Pöhlmann and Hernández invite the participating artists to share these sources – objects of inspiration – with the online community for the intention of creative exchange. In 2013 the Museum Abteiberg in Mönchengladbach dedicated a presentation to the project in which some of these collected findings were displayed as *conversational pieces*.

Dorothee Richter works as a curator, author and filmmaker with critical, contemporary approaches to the topic “exhibition making”. She is interested especially in showing the hegemonic disposition of contemporary art, to examine and question the trends in the modern exhibition business. While both artists react rather cautiously to the question of a hierarchy of power in the art scene, Dorothee Richter openly addresses power constitutions in artistic and curatorial authorship. Curators who act as paradigmatic authorities create that hierarchy of power in the art scene and make sure it will be maintained as well. There are processes of attribution and self-staging that increase the popularity of special persons in the art scene.

Nowadays the different working conditions of curators lead to the following: on the one hand curators more and more intervene with the artistic work, on the other hand artists are forced to do curatorial work themselves. The different professions in the cultural sector merge more and more, the term “cultural producers”⁸ becomes popular.

All the more interesting that an artist like Pedro Wirz perceives these tendencies and uses them for his own artistic works. In *Tropical* he ironically questioned the “superiority” of nine curators by giving them instructions that became part of the artistic project itself, just as their realisation. He gave instructions to Brazilian artists and artisans to transfer the descriptions into art works – he went from a service-providing artist to an organising curator.

In their works Pedro Wirz and Anne Pöhlmann use the artistic collaboration and the possibilities of collective creativity in different ways. The unified artistic – and curatorial – action becomes more and more important and opens up new possibilities for action.

The artistic strategy of combining into a community has been explained in detail on another discussion. The nine curators invited the artists Sebastian Freytag and Marcel Hiller to a discussion entitled *Kollektive Intelligenz – Für neue Spielregeln!* (transl.: *Collective intelligence – In favor of new rules!*). Sebastian Freytag belongs to the artist collective *Konsortium* in Düsseldorf and Marcel Hiller is the initiator of *Magicgruppe Kulturobjekt*⁹. In discourse with the curator Brigitte Dietze they introduced the strategies of an artist collective and the connection of the individual protagonists with regard to mutual work structure and the realization of ideas of individuals. But the two collectives act much different from each other. *Konsortium*, consisting of the members Sebastian Freytag, Lars Breuer and Guido Münch sees itself as a group of artists that draws agenda, new possibilities and tolerance from its title. Opposed to that, Marcel Hiller clearly describes *Magicgruppe Kulturobjekt* as no collective at all, but rather as a situational alliance¹⁰ which effectively consists of 24 members in various constellations; the number of members varies therefore from performance to performance.

We curators were interested in the motives of an artist to become a member of a collective or temporary community: Are they able to avoid power structures in the context of exhibitions? How does a collective react to the figure of the curator? In the context of these work groups – could hierarchies emerge just in the same way?

Sebastian Freytag outlines the joint work as follows: the own handwriting, the own idea and the own approach always persists, but during the working-process in a collective, artistic individual positions intertwine and the mutual creative process steps into the focus; assuming that it is a mutual contract. In some sense it can be called an art work “which leads into the art work of the other one”.¹¹ The artists create singular works, but their main focus, as well as that of the beholder, should be on experiencing the exhibition room they created together as one art work. *Konsortium* does not have stiff hierarchies or laws, but of course everyone tries to get as much of his ideas into a project as possible and to convince the other members. When working for huge rooms or museums, *Konsortium* tries to recruit more artists – and therefore acts at the interface between collective and curatorial work. In its works the group refers to historic references in art history and other topics where collective work is a common practice.¹²

By describing the mode of operation for *Magicgruppe Kulturobjekt* Marcel Hiller is more cautious: he avoids attributes and emphasizes that he can only speak for himself and not on behalf of other artists who worked together under the heading *Magicgruppe*. The term arose from a combined work order; according to Hiller, an artist collective only becomes something tangible if it is called like that. *Magicgruppe's* special aspect is the fact that the protagonists may change from action to action, there are no solid structures. The collaborative work opens up a broader discourse; mechanisms that are typical for forming hierarchies are negated. The artists find themselves together for the creative process and generate a sense for the exhibition room. They work with findings, construction materials, plants and give these things a new significance and importance by their collaborative work. The resulting works can be seen as a kind of stage setting, which reflect the dynamic confrontation of the various artistic positions. *Magicgruppe* is rather a marking, in which the ways of work should not be fixed. The created work, the shared experience of working in the exhibition room, reflects their mutual inspiration and the collaborative strategies.

During the discussion the following question came up: "Does the work in a collective/group of artists imply a revolution against the predominant structures, respectively the hegemony of the curator?" Both artists answered as follows: When being part of a collective one tries to adopt curatorial techniques but furthermore, during the collaboration with an artistic group a curator becomes a part of the temporary structure of the whole action. Nevertheless the way of work depends on the person itself and his/her attitude.

Besides the significance of collectivity and the work as a *curartist*, in *Tropical* Pedro Wirz deals with cultural issues of his Brazilian homeland. With the installation of tropical plants and figurines made by cultural craftsmen he wonders about the reception of Brazilian art objects for our Eurocentrically shaped perception of art. On the topic of *Tropical? Die Bedeutung der Transkulturalität* (transl.: *Tropical? The significance of transculturality*), curator Julia Blehm discussed the importance of transculturality and the term Global Art in art-historical research with Prof. Dr. Monica Juneja, professor for global art history at the University of Heidelberg and Pauline Bachmann, research assistant of the DFG Research Unit *Transkulturelle Verhandlungsräume von Kunst* at Freie Universität Berlin.¹³

Monica Juneja is interested in a transcultural view of art and art history and emphasizes the importance of an interdisciplinary collaboration when it comes to the topic of transculturality. The main focus of Pauline Bachmann's research area is on contemporary art in Central America and Brazil.¹⁴

Today the term *global* is used inflationary and has many connotations. In the German language the use of the term Global Art however can be traced back to a definition of Hans Belting: He explains that the contemporary art shown at biennales and major exhibitions constitutes a new canon, forms new directives. It is a "contemporary" term, which applies to artists who tread between their original or native cultural environment and the world of international or global recipients of art.

Monica Juneja explains that on top of that there is a discipline called Global Art History. Its paramount is the global tendency of contemporary art: art is drawn into global space which invites us as recipients to scrutinize, rethink, and redefine the term "art", its individual categories, connotations and its history. Also the World Art History¹⁵ as an area of research was mentioned, but it has to be looked at differently. It describes the field of research of the unique art forms of individual countries without relating them to each other.

The designation World Art History therefore rather means an additive sequence of individual research results; but it is not analysing their connections and scrutinising their connotations which is implicated in the research area of Global Art. Global Art also means to reconsider one's own perspective in looking at other countries and to adopt different readings. Affiliated to this term is the one of transculturality. It implies that a culture is no closed systems, but is always influenced by the behaviour of other cultures. Thereby dialogical processes emerge, interesting and important for scientific research. When they do not imply socio-cultural questions the researches of World Art History are not sufficient; they should be opened up for critical questions and new values. The definition of World Art goes back to the early 20th century. At this point for the first time German art historians started to have a look at what can be labelled as art outside of Europe. Their art reception was historically established from a Eurocentric and colonial perspective; it can be hardly understood from today's view. In the early nineties a rapid development of Global Art occurs alongside with world-wide political upheaval, the globalisation and new ways of communication.

In relation to the exhibition *Tropical*, the two referents rapidly detected that the exhibits – in the sense of Global Art – needed an artist that is familiar with the system he works in. He needs to be part of a special canon which allows him to display works of Brazilian artisans in a European *white cube*. The name Pedro Wirz attracts a certain audience, the title *Tropical* raises specific expectations. With typical materials and tropical plants Wirz used stereotypes for our perception of Brazilian culture. Pauline Bachmann summarises the manifold translation process of *Tropical*: the nine curators should describe pieces of art that are already canonised, which are part of the Global Art context. Wirz transformed these descriptions into another language and another (Brazilian) perspective of art. The works formed from this process were brought back to the *white cube*, the origin of their institutionalisation or canonization. A triple translation took place: an interplay between the Western shaped institutional context of the white cube and cultural practices from Brazil – and last but not least a mediation between the different forms of art.

Monica Juneja asked if such shifting of meaning does not equally mean to cross certain lines. Because there are not only questions about different cultures; it must be kept in mind that inside these cultures there are also social differences of the participants. The world of global artists is not the world of Brazilian artisans, who normally stay anonymous. In *Tropical* however, the individual works of the *Figureiras de Taubaté*¹⁶ are signed, which is uncommon with artisans. These social differences do not have to be static. The contemporary art used possibilities to erase these borders, to cross a line. Pedro Wirz, as a well-known artist, has access to the internationally approved, institutionalised exhibition room. He used this access subversively, ironically and enables us curators as well as the audience to acknowledge the works of the Brazilian artisans as art – and therefore raises questions about their reception. In connection to Wirz *Tropical* can be seen as a process of trans-cultural self-interpretation itself. It describes his view on Brazilian culture, the processing of experiences, and maybe the feeling of nostalgia of an artist cultivated in Switzerland. It is a permanent process of new ideas, the crossing of lines and the reinvention of tradition – always to be taken with humour and the winking of an eye by an artist who is completely aware of the clichés of Brazilian art.

1 Post-Graduate Studies of Art Criticism and Curatorial Practice at the Ruhr-University Bochum.

2 Christoph Tannert, managing director of the Künstlerhaus Bethanien in Berlin writes: "[...] mit dem Aufkommen des Künstlerkurators oder Kurator-künstlers entsteht ein Konkurrenzverhältnis" (transl.: "with the occurrence of the artist-curator or curating artist there comes a rivalry." (own translation)). Cf. Tannert, Christoph & Tischler, Ute (Ed.): *Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis*, Frankfurt am Main, 2004. Also Cf.: von Bismarck, Beatrice: *Curator. Critically. Zur Rolle freier Kurator/innen heute im zeitgenössischen Kunstfeld*. In: *Curating Critique*, Frankfurt am Main, 2008, pp. 70-72.

3 Cf. Roelstraete, Dieter: *Art Work. Einige Anmerkungen zum Thema Statusangst*. In: *Texte zur Kunst*, Vol. 86, Berlin, 2012, pp. 150+151.

4 For his ideas of dealing with questions of contemporary art and exhibition making Pedro Wirz received the Hans-Peter-Hofschneider-Prize in 2011. With the prize money the exhibition *Not the New, Not the Old, But the Necessary* at Künstlerhaus Stuttgart could be realised. Cf. http://www.kuenstlerhaus.de/artistic-dialogues_iv/, accessed 3th January 2015.

5 Dorothee Richter is in charge of the *Post-Graduate Programme in Curating* at the Zurich University of the Arts and runs the web journal *on-curating.org*. In this post-graduate programme, art historians and students deal with curatorial techniques and changes in social politics in the cultural sector in detail, whereas Richter can draw on her personal experience as a curator of various exhibitions.

6 Anne Pöhlmann studied at the Düsseldorf Academy of Art as a student of Thomas Ruff and Rita McBride as well as at the Academy for Fine Arts in Mainz. She received various awards and scholarships, e.g. from the Hartware MedienKunstVerein for media artists (2006) or the Kunststiftung NRW (2009 and 2012).

7 Quote Anne Pöhlmann, audio record from the discussion on 26th September 2013, own translation.

8 Quote Dorothee Richter, audio record from the discussion on 26th September 2013, own translation.

9 *Magicgruppe Kulturobjekt* does not have a fixed location, its members are scattered over Berlin, Munich, Cologne, Düsseldorf, Amsterdam, Brussels, Antwerp, and Vienna.

10 Own translation.

11 Quote Sebastian Freytag, audio record from the discussion on 1st August 2013, own translation.

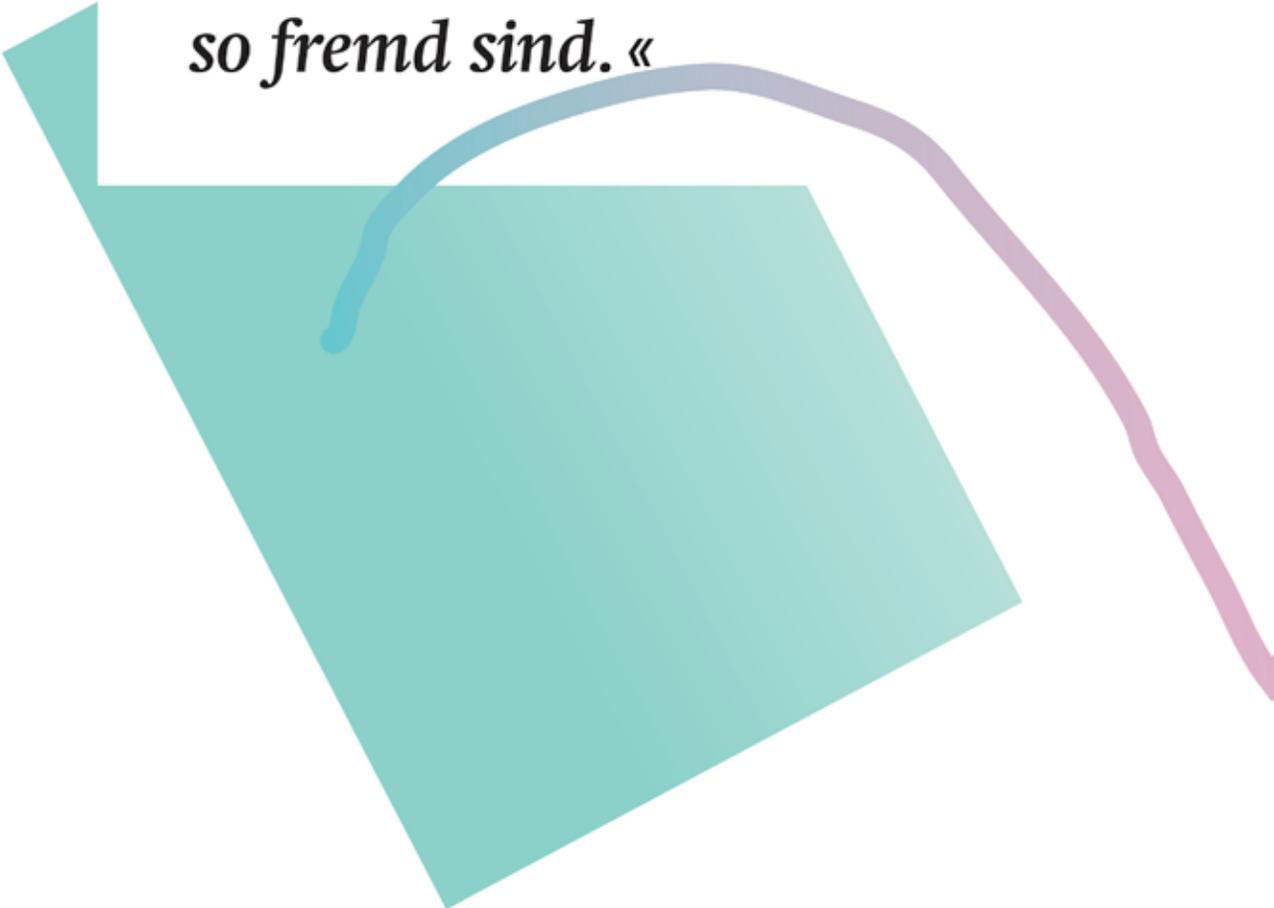
12 For instance, *Konsortium* curated the exhibition *Secondary Structures* as a homage to and commentary on the American role models from the sixties in the KIT-Kunst im Tunnel, Düsseldorf in 2007. The title links to the historic exhibition *Primary Structures* in 1966 at the Jewish Museum in New York. Here the sculptors whose art later was labeled Minimal Art were shown for the first time. Artists like Robert Morris and Donald Judd dealt with a new way of mutual relationship between audience and artwork: selected guest artists from France, the Netherlands and Switzerland participated in the exhibition.

13 Prof. Dr. Monica Juneja also holds a visiting professorship at the excellence cluster *Asien und Europa im globalen Kontext* of the University of Zurich. Her main areas of research are transculturality and visual representation in the Indian Early-Modern Age, political iconography and Gender Studies.

14 Pauline Bachmann's project in the DFG Research Unit at FU Berlin is called: *Weltkunst und Kunstwelt damals und heute. Die Avantgarde der fünfziger und sechziger Jahre in Brasilien*.

15 Own translation.

16 Association of traditionally working artisans from Taubaté, São Paulo.



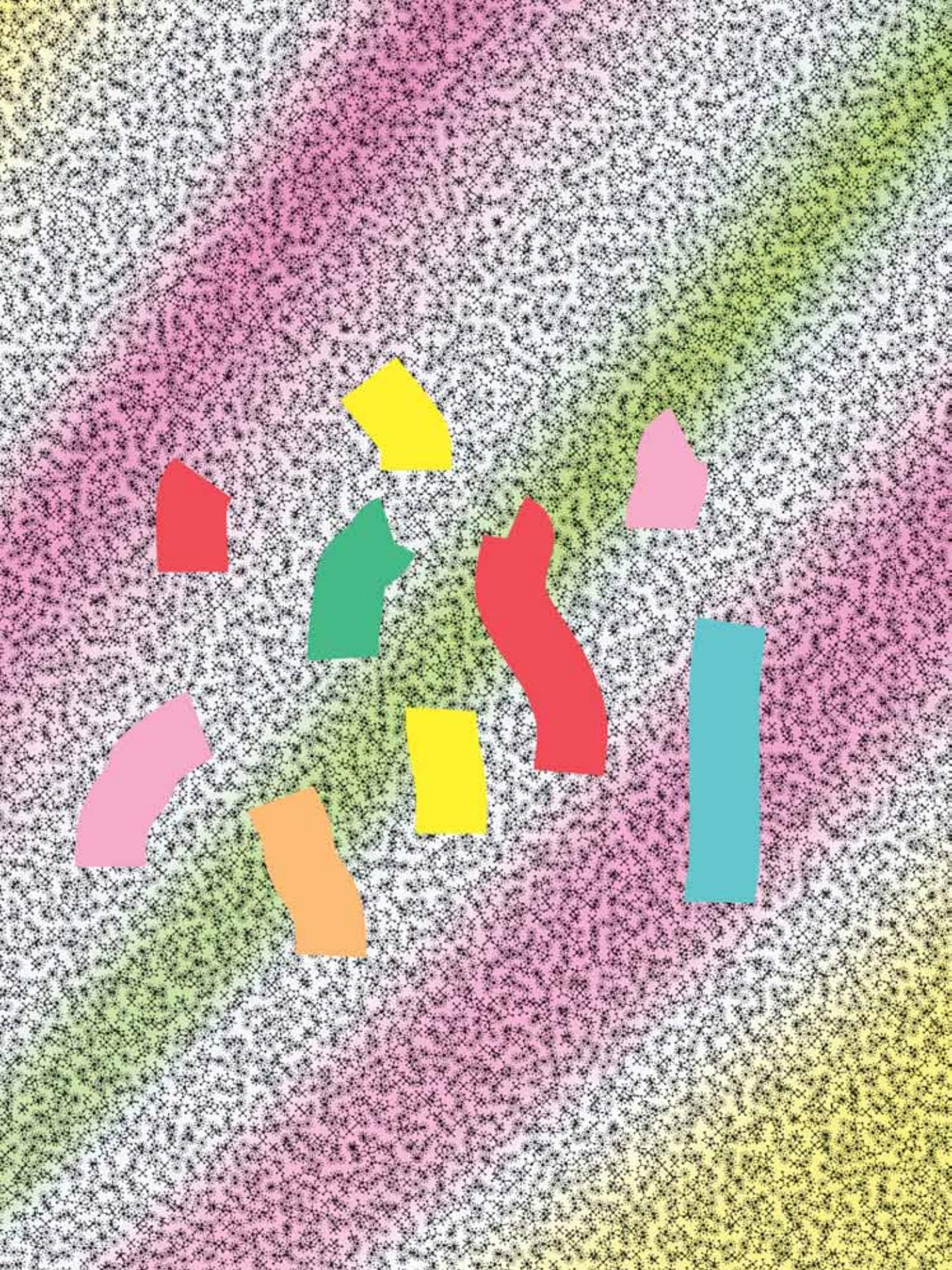
**» Manchmal ist es auch
schwierig zu akzeptieren,
dass die Fremden nicht
so fremd sind. «**

— Pauline Bachmann über den Versuch, in der deutschen
Kunstrezeption der 1950'er und 60'er Jahre in der brasilianischen
konkreten und neokonkreten Kunst ein „intensives tropisches
Rot“ zu entdecken

The image features a white central text box set against a background of overlapping, semi-transparent teal and pink geometric shapes. A thick, curved pink line sweeps across the lower half of the composition. The entire page is framed by a decorative border of small black dots.

*» Sometimes it is hard
to accept that strangers
are not that different
from us. «*

—Pauline Bachman on the attempt by the art reception
in Germany in 1950ies and 60ies to discover an “intensive
tropical red” in Brazilian concrete and neo-concrete art



**Souvenir, Kitsch und Sammelobjekt –
Tropical an den Grenzen der Kunst**

53–65

D

von Sabrina Meißner

**Souvenir, kitsch and collectable –
Tropical at the borderline of art**

68–77

E

by Sabrina Meißner

D *Tropical*, eine Ausstellungsinstallation gespickt mit eigenartigen Objekten. Darunter befinden sich kitschige Skulpturen, irgendwo zwischen Dilettantismus und verdrehter Folklore-Kunst – gezeichnete Porträts, die nicht mehr das Individuum, sondern eine Art Imagination ästhetisierter Europäerinnen repräsentieren – Malerei im folkloristischen Stil oder mit expressiver Farbexplosion, doch immer auch ein Zitat der Kunstschicht – all das integriert in durchaus dekorativen Displays, die an Raumteiler in subtropischen Erdregionen erinnern und mit Pflanzen bestückt sind.

Es war ein Konglomerat vielseitiger Objekte, welches seinen Weg in den Dortmunder Kunstverein fand. Der brasilianisch-schweizerische Künstler Pedro Wirz hatte sie jedoch keineswegs willkürlich versammelt, sondern die Objekte in einem konzeptuellen Frage-Antwort-Verfahren und einem durch ihn kontrollierten Übersetzungsprozess in Auftrag gegeben, sie zusammengetragen beziehungsweise zusammentragen lassen. Und obwohl die Ergebnisse den klassischen Gattungen der bildenden Kunst – Malerei, Bildhauerei und Zeichnung – zugeordnet werden können, würden sie vermutlich im Einzelnen der Prüfung nicht standhalten, ob es sich um ein eigenständiges Kunstobjekt handelt. Woher rührt diese kritische Haltung gegenüber den Exponaten? Sie kamen als Sammelobjekte, Souvenirs und Zimmerpflanzen daher, alles Dinge, die sich in unserem Leben und unserem Lebensraum festsetzen, diesen prägen und dabei vor allem Einfluss nehmen auf die Sicht von Besuchern/-innen auf uns.

Im Grunde ist genau das der Indikator für den Grenzgang, den Wirz in *Tropical* unternahm. Seine Objekte entstanden und bewegen sich an den Grenzbereichen der Kunst. Sie fordern nicht nur das Kunstverständnis des/der Betrachters/-in heraus, sondern beleuchten auch die Ausbildung dieses Kunstverständnisses beim Künstler Pedro Wirz sowie von uns Beteiligten und in dieser Installation¹ sogar wortwörtlich integrierten Kuratorinnen.

Fragen & Antworten

Drei Fragen an neun unbekannte Damen waren der Ausgangspunkt für Pedro Wirz' besondere Form des Sammelns von persönlichen Informationen:

1. Beschreibe dich. Nicht physiognomisch, sondern besser: formuliere ein Bild von dir.
2. Was ist dein Lieblingsgemälde der Moderne/Gegenwart?
3. Was ist deine Lieblingskulptur der Moderne/Gegenwart?

Bei der zweiten und dritten Frage sollten der Titel, der/die Künstler/-in oder das Entstehungsjahr nicht angegeben werden, stattdessen sollte die Antwort eine sprachliche Beschreibung des Werkes oder der persönlichen Verbindung zum Werk darstellen.

Diese Fragen nach „den Lieblingen“ erscheinen vertraut, beispielsweise aus den steckbriefähnlichen Freundschaftsbüchern der Kindheit oder Interviews in den Medien.

Es handelt sich um offene Fragen, die keine Bewertung implizieren. Sie zielen auf eine autobiographische Erzählung ab, die mittels weniger, jedoch vergleichbarer Informationen dem Antwortenden die Möglichkeit bieten, durch die Auswahl sich selbst darzustellen und in diesem Fall seine Bezugspunkte zur Kunst zu erläutern.² Laut Wirz war der Grund für diese Befragung nicht zuletzt die Herstellung eines Gleichgewichts zwischen uns, den Kuratorinnen, und ihm. Schließlich besaßen wir einen numerischen Vorteil und hatten uns zudem in der Vorbereitung zur Ausstellung bereits ein sehr differenziertes Bild von ihm und seiner Kunst gebildet, welches Wirz von seinem Gegenüber noch verwehrt blieb.

Jede Kuratorin antwortete direkt an den Künstler. Wie abgesprochen fand unter uns kein weiterer Austausch darüber statt, wie jede Einzelne die Aufgabenstellung löste. Wirz übersetzte die deutschen Texte ins Portugiesische und gab sie zur weiteren Übersetzung ins Bildliche oder Skulpturale an Kunsthandwerker/-innen und Künstler/-innen weiter. Hier liegen bereits im doppelten Sinne Bedeutungsverschiebungen vor, die Interpretationen der Textvorlagen darstellen. Zum einen natürlich die sprachliche Übersetzung und zum anderen die anschließende Transformation in ein Objekt, eine Zeichnung oder ein Gemälde.

Übersetzung & Transformation

Zum Zeitpunkt der Anfrage für die Dortmunder Ausstellung befand sich Wirz das erste Mal nach seinem Studienantritt in Brasilien. Er entschied sich, die Antworten an Künstler/-innen und Kunsthandwerker/-innen vor Ort für die praktische Umsetzung in Auftrag zu geben. Die Künstler/-innen, die beauftragt wurden, verstehen sich auch als solche, dies belegen die Signaturen auf allen Objekten. Wirz wählte für die Ausführungen autobiografische Bezugspunkte, wie seine Kunstlehrerin oder traditionelle Kunsthandwerker/-innen seiner Region sowie einen Künstler, der sich ebenso wie Wirz lange in Europa aufhielt und in Brasilien vor allem Auftragsarbeiten anfertigt. Bereits die Auswahl dieser Ausführenden ist eine Annäherung an den Prozess, durch den seine Auffassung von Kunst in seiner Heimat geprägt wurde.

Die brasilianischen Kunsthandwerker/-innen und Künstler/-innen gingen mit ihren Möglichkeiten zur Interpretation unterschiedlich um. Die abstrakten Malereien von Hasael da Silva³ zeichnen sich durch einen expressiven, wilden und beinahe ungesteuerten Duktus sowie eine sehr freie Textinterpretation aus.

Sobald aus dem Text das ihm zugrunde liegende Werk oder der ihm zugrunde liegende Maler zu erahnen war, gestaltete er selbst eine Interpretation des jeweiligen Gemäldes beziehungsweise künstlerischen Stils. Gerade hier erkannte der/die Rezipient/-in bei genauer Betrachtung, dass Zitate der Kunstgeschichte mitschwangen.⁴

Die anderen Gemälde zeigten den Charakter einer kindlichen Naivität. Sie sind präzise wie die Illustrationen eines Kinderbuchs. Die Textvorlagen, die figürliche Malereien beschreiben, hatte Wirz von seiner früheren Kunstlehrerin, der Künstlerin Lenice Lopes da Silva⁵ ins Bildliche umsetzen lassen. Die benannten Gegenstände wurden von ihr im Bild platziert und die Umgebung zusätzlich in ihrem Stil ausgeschmückt.

Die *Figureiras de Taubaté*⁶ behandelten die Aufgabenstellung noch freier: Keine der Skulpturen ähnelte einer anderen. In jedem der kleinen Objekte zeigt sich ihr künstlerisches und ästhetisches Selbstverständnis. Die Beschreibungen wurden geradezu freimütig und individuell mit zusätzlichen Motiven ergänzt. Eine Skulptur beispielsweise, die sich auf die Beschreibung der Arbeit *Terminal*⁷ von Richard Serra bezieht, wurde zusätzlich zu den eigentlichen charakteristischen Bestandteilen des Originalwerks mit einer sitzenden und traditionell kolorierten Figur ergänzt.

Ebenso zitierte eine der kleinen Skulpturen eine Arbeit von Alicja Kwade, in der sie Porzellanfiguren sammelte und für die Arbeit *Weißes Gold*⁸ auf einzelnen Sockeln präsentierte. Das Zitat in der Ausstellung war eine Skulptur, die auf einer Art geblühtem Pilz viele kleine Figürchen beheimatete und eher den Anschein eines eigenwilligen Familienporträts erweckte.⁹

Für die Besucher/-innen der Dortmunder Ausstellung war die Bestimmung der in den Antworten beschriebenen Werke über die ausgestellten Objekte grundsätzlich nicht möglich. Sicher war dies auch nicht das Ziel von Pedro Wirz. Vielmehr eignete er sich die beschriebenen Werke in einem geradezu subversiven Transformationsprozess an und ließ sie so durch *Tropical* zu einem festen Bestandteil seines eigenen Œuvres werden.

Die erste Frage Wirz' zielte nicht direkt auf einen Zusammenhang mit Kunst ab. Die Umsetzungen der schriftlichen Selbstporträts der Kuratorinnen befanden sich im Eingangsbereich der Ausstellung. Hier hingen neun Aquarelle, Porträts von neun Frauen. Alle sahen unterschiedlich aus und doch waren sie sich ähnlich. Diese stammten eindeutig von einem Künstler¹⁰, der Erfahrung darin hat, mit schneller und sicherer Hand den Anschein von Individualität zu wecken, während er porträtiert. Doch hier war der direkte Vergleich mehrerer Porträts möglich und obwohl Äußerlichkeiten wie die Haarfarbe variierten, blieben die abgebildeten Frauen schwer greifbar und entrückt – einige sogar wortwörtlich, wenn sie auf dem Bildnis mit verträumtem Blick ins Leere schauen.

Gehalten wurden die Blätter mit Magneten und bewegten sich leicht bei jedem Luftzug, der von jedem/-er eintretenden Besucher/-in ausgelöst wurde. Einige der Aquarellzeichnungen wurden von Kühlschrankschrankmagneten gehalten.¹¹ Lustige Früchtchen, kitschige Dekoration für Zuhause, kleine Mitbringsel, die dann länger bleiben, als man es ihnen zugetraut hätte.¹²

Es sind jedoch keine Porträts der Kuratorinnen, sondern Stereotypen einer Gruppe junger Kulturschaffender, die zum Bestandteil der Reflexion des Künstlers über sich selbst werden. Wirz sammelte persönliche Informationen von uns Kuratorinnen und gab diese durch einen Übersetzungsprozess verzerrt an einen Zeichner weiter mit dem Auftrag, Porträts anzufertigen. Er sammelte Informationen über das Kunstinteresse und erhielt formal und inhaltlich völlig unterschiedliche Antworten, die er wiederum an Personen zur plastischen oder malerischen Umsetzung weitergab. Die Beteiligten, seien es die Kuratorinnen oder die Künstler/-innen, standen im direkten Kontakt mit ihm, jedoch nicht untereinander. Sie sind jeweils ein Bestandteil seiner Biografie, der er sich in der Installation annähert. Dabei nutzt er die Kuratorinnen als eine Art Stichwortgeber für eine Auseinandersetzung mit der Ausbildung seines Kunstverständnisses. Die Kuratorinnen formulieren eine vielseitig europäisch geprägte Kunstbildung, während Pedro Wirz' erste Prägung in seiner brasilianischen Heimat stattfand. Künstler wurde er jedoch erst mit dem Beginn seiner praktischen Arbeit in Basel.

Künstlerbild & Kunstverständnis

Wirz' konzeptuelle Vorgehensweise schafft Distanz zwischen ihm und seinem Kunstverständnis. Er leitet den Fokus des/der Betrachters/-in und seinen eigenen um – auf die Bildnisse sowie die Auswahl von Werken der europäischen Kuratorinnen und auf die praktische Umsetzung der Künstler/-innen seiner südamerikanischen Heimat. In diesem Prozess behält er die eigentliche Entscheidungsgewalt bei sich und gewinnt die Möglichkeit, durch die anderen selbst in Erscheinung zu treten.¹³ *Tropical* kann daher als eine Art Zwischenbilanz von Pedro Wirz angesehen werden, in seinem Prozess, die Einflüsse der brasilianischen und europäischen Kunstverständnisse auszuloten, welche ihn und sein Künstlerselbstbild stark geprägt haben.¹⁴

Mit dieser Vorgehensweise entsteht Raum für weitere Überlegungen. Wirz bediente sich bei uns, den Kuratorinnen, direkt am Kunstwissen, welches untrennbar mit unserem Kunstinteresse und -verständnis sowie unserer Person und der Art, wie und unter welchen Gesichtspunkten wir die Fragen verstanden und beantworteten, verbunden ist, und nutzte ebenso das Wissen und die Kunstfertigkeit der Künstler/-innen seiner Heimat. Das Ergebnis und im Besonderen der Verlust der Wiedererkennbarkeit der beschriebenen Werke verdeutlicht die Problematik um das Verständnis des Kunstbegriffs über mehrere Kulturen hinweg.

Die Wahl einer Vertreterin der *Arte Naif* sowie der Kunsthandwerker/-innen *Figureiras de Taubaté*, die heutzutage vor allem Souvenirs herstellen, und eines Künstlers, der für Touristen Stereotypen ihrer selbst entwickelt, stellt die Frage nach der Anerkennung des Kunstverständnisses in Wirz' Heimat Brasilien in unserer westlichen Welt. Hier werden die Diskrepanzen hinsichtlich der unterschiedlichen Stellenwerte der Künste zwischen der eurozentrischen und südamerikanischen Kunst spürbar oder sogar sichtbar. Pedro Wirz' Installation *Tropical* bewegt sich somit direkt innerhalb der Fragestellungen, die unter dem Begriff *Global Art* in der Kunstwissenschaft diskutiert werden.¹⁵ Ein Thema ist die Sichtbarkeit von Künstlern/-innen aus nicht eurozentrisch geprägten Kulturen in der zeitgenössischen Kunst. Bereits die elitäre Unterscheidung von Kunst und Nichtkunst ist einhergegangen mit der Ausbildung eines autonomen Kunstbegriffs in der Moderne der sogenannten westlichen Welt.¹⁶ Selbst wenn gerade in der klassischen Moderne das Interesse der Künstler/-innen an anderen ‚primitiven‘ Kulturen wuchs und geschätzt wurde, sprechen die damaligen Attribute naturverbunden, authentisch oder ursprünglich den Objekten dennoch keinen eigenständigen Kunstwert zu, sondern romantisieren und idealisieren lediglich den Gestus.¹⁷

Gerade die proklamierte Autonomie und Zwecklosigkeit der Kunst unterstützt die Degradierung von Kunst- und Kulturschätzen anderer Kulturen. Diese Objekte erhalten die Funktion der Vermittlung ihrer Ursprungskultur, was sie der Selbstreferenzialität der eurozentrisch geprägten Kunst entzieht. Ihr Entfaltungsbereich beschränkte sich über einen langen Zeitraum auf ethnologische Sammlungen. In dieser Tradition sind es Trophäen der Kolonialmächte. Sie sind ein Zeichen der Aneignung anderer Völker und Traditionen.¹⁸

Sammlung & Souvenir

Unter diesem Einfluss des Überlegenheitsgefühls stehen wir aus der westlichen Welt mit unserem eurozentrischen, vom Kolonialismus geprägten Blick noch immer. Dieser lässt sich nicht leugnen, denn auch mit gutem Willen werden Objekte anderer Kulturen häufig mit den Bezeichnungen *Folklore* und *Kitsch* versehen. Dies geschieht auch bei den von Wirz zusammengetragenen Gegenständen. Es könnten Geschenke, Mitbringsel und Souvenirs sein.

Objekte wie diese werden im Urlaub gefunden und erinnern uns an einen bestimmten Ort, besonderen Tag oder eine einzigartige Erfahrung. So sammelt man Dinge, die keine Bestimmung mehr haben, außer uns zu helfen, sich zu erinnern.¹⁹ Sie werden nicht mehr verändert, erweitert oder benutzt. Sie finden ihren Aufbewahrungsort in Schachteln und werden zu Sinnbildern gesammelter Erinnerung – ein persönliches Museum.

Die besondere Zuschreibung von Bedeutungen erfolgt bei diesen Objekten nicht selten wahllos und ist losgelöst vom Erinnerungsprozess selbst. Das Souvenir oder das Sammelobjekt ist ein Stellvertreter für die Erinnerung an einen bestimmten Ort, ein Ereignis, und ist verbunden mit einer Reihe sinnlicher Erfahrungen, die über das reale Ding schneller und vielleicht auch unverstellter abgerufen werden können: die Gerüche des Objekts und der Ort des Erwerbs, die eigentliche Situation, an die es erinnern soll, die Geräusche, die Wege und die Menschen.²⁰

Darüber hinaus werden sie arrangiert, bewahrt und konserviert, solange wir eine Erinnerung festhalten wollen oder uns um sie bemühen. Denn andernfalls gehen diese Dinge auch verloren. Doch bis dahin bekommen sie Plätze in unserem Zuhause zugewiesen. Sichtbar oder unsichtbar für den/die Besucher/-in.

Im Schutze der Intimsphäre nur für wenige zugänglich oder auch offen auf dem Wandregal, in einer beleuchteten Vitrine oder in einem Album fein säuberlich sortiert, werden sie bei Bedarf hervorgekramt. Sie sind nicht einfach ein Bestandteil unserer Erinnerung, sondern ein Bestandteil der individuellen Geschichte unseres Ichs.

Diese verdinglichten Erinnerungen sind Bestandteil des komplexen Präsentierens der eigenen subjektiven Wirklichkeit. Nur durch das Sichtbarmachen und Teilen der Objekte und Erinnerungen erfährt das Subjekt eine beständige Objektivierung durch andere.²¹ Jeder, der die Objekte sieht, bindet sie ein, setzt sie in seinen eigenen Kontext, der zum einen von ihm selbst und zum anderen vom Blick auf den/die Besitzer/-in geprägt ist. Die Schnittmenge ist dann relevant für eine erneute Identifizierung mit dem Gegenstand, den zugeordneten Assoziationen.²² Sie werden damit zu Selbstporträts.

Souvenirs und Mitbringsel sind daher nicht zweckungebunden, sondern Bestandteil und Beleg einer persönlichen Historie. Sie zeugen auch immer von einer strategischen Aneignung des Fremden.²³ Unbestreitbar gibt es überall dort, wo der Tourismus boomt, auch einen großen Markt für Souvenirs. Ob all diese Objekte auch aus der jeweiligen Region stammen, ist häufig nicht relevant. Dies ändert sich, sobald es sich um für die jeweilige Region charakteristisch geltende Produkte handelt, hier wird die Authentizität der Objekte aufgrund eines traditionellen und regionalen Herstellungsprozesses zum Thema.²⁴

Die Herstellung und die damit einhergehende Ästhetik führen zu einem Artefakt, welches selbst dann noch Bestand hat, wenn die Objekte nicht mehr ihre ursprüngliche Funktion, sei es aus dem Alltags- oder Religionskontext heraus, erfüllen. In *Tropical* sind die Exponate in denselben Herstellungsprozessen entstanden, wie die Souvenirs aus der Region. Obwohl keine Souvenirs in Auftrag gegeben wurden und sich die Texte, die Grundlage für die Objekte waren, deutlich von den traditionellen Themen der Kunsthandwerker/-innen unterscheiden, ist die Ästhetik des Souvenirs erhalten geblieben. Innerhalb der Installation entsteht so der Eindruck einer Sammlung an Souvenirs.

Der Zusammenhang zwischen Subjekt und Objekt steht bei jeder Sammlung im Fokus. Doch in dieser Installation ist nicht sofort ersichtlich, wer das Subjekt und was die Objekte sind. Wird eine solche Sammlung in Kunstwerken zusammengetragen, liegt der Verdacht nahe, dass der/die Betrachter/-in verführt werden soll, an der Kreation eines Gesamtbildes zu scheitern. So wird die Erkenntnis provoziert, wie allgemein und gleichgültig manches Objekt zu der Sammlung hinzukam. Für den/die Betrachter/-in ist die Trennung zwischen banalem und relevantem Objekt nicht nachvollziehbar. Diese Werke zeigen somit auf wie schematisch und auch willkürlich Kontexte und unsere Bilder von Personen ausgebildet werden.

Das Bild auf uns selbst ist hierbei nicht ausgenommen. Zudem knüpft Pedro Wirz Verbindungen zwischen Dingen, Inhalten und Personen. Sie alle sind an ihn als Individuum gebunden und sind somit Bestandteil seiner Selbst. Auch wenn es sich nicht um klassische Erinnerungsobjekte handelt, so thematisieren sie doch die Verschiebungen, die zwischen seiner Erinnerung an die Heimat, die ästhetische Prägung und den Blick von außen stattfindet.

Pflanzen & Tropen

Ein Bestandteil der Installation wurde bisher noch nicht genauer in Augenschein genommen. Denn auch die Pflanzenskulpturen in *Tropical* hinterfragen mit einem Augenzwinkern den bewertenden europäischen Blick auf die Regionen der Heimat von Pedro Wirz.²⁵

Im Eingangsraum stand der/die Besucher/-in direkt vor einer großen skulpturalen Pflanzenampel.²⁶ Verschiedene Zimmerpflanzen hingen bis unter die Decke: Kannenpflanzen, Efeu, Passionsfrucht, Korbmarante, Flamingoblume, Engelstrompeten und andere. Nicht alle stammen aus den Tropen und doch holen sie die Wildnis in den Raum.

Die Tropen im Wohnzimmer – nicht wuchernd, sondern in einem zur Wandfarbe passenden Übertopf. In *Tropical* hängen sie in ihren Plastiktöpfen an den aus Hanfseil und Bambus geknüpften Displays, verteilt in der gesamten Ausstellung. Diese waren inspiriert von Raumteilern und provisorischen Verkaufsständen für Schmuck und Souvenirs in Brasilien und unterstrichen den Souvenircharakter der Exponate.

Ebenso wie die Aufforderung, bestimmte Fragen zu beantworten, Einsichten in das Kunstverständnis der Einzelnen gab, führte die Aufgabenstellung an die Kuratorinnen, tropisch wirkende Zimmerpflanzen zu besorgen, zur Offenlegung der besonderen Vorstellung vom tropischen Regenwald, mit dem Pedro Wirz aufwuchs. Zu sehen war daher eine eigenartige Ansammlung von mehr oder weniger tropischen Pflanzen aus einem Baumarkt, wie man sie tatsächlich in den hiesigen Wohnzimmern findet. Es ist vielleicht ein besonderer Umgang von Nord- und Mitteleuropäern/-innen mit Pflanzen, sich sehr geordnet den Süden, die Wildnis, die Wärme und die Erinnerung an den Sommerurlaub in die sprichwörtlichen vier Wände zu holen.

Ebenso wie die Gemälde, Skulpturen und Zeichnungen hat Wirz die Pflanzen, die Bambusstangen und das Seil nicht hergestellt. Allerdings sind es genauso wenig authentische Souvenirs der Natur, wie die anderen Exponate, die Auftragsarbeiten, authentische Souvenirs sind.²⁷ Weder die Pflanzen noch die anderen Materialien stammten aus Brasilien, dennoch erweckten sie den Anschein von Authentizität.

Der Eindruck resultiert daraus, dass die Materialien authentisch sind und, dass ihre skulpturale Erscheinung, indem Pedro Wirz sie zu Displays und Pflanzenampeln formte, eindeutig Bezugspunkte außerhalb der eurozentrischen Kultur enthält. Darüberhinaus verstärkten die Displays die Festlegung und Degradierung der anderen Exponate zu kunsthandwerklichen Erzeugnissen, indem sie eine für den Kunstkontext untypische Präsentationsform darstellen. Teils entzogen sie die kleinen Skulpturen dem Blick, indem diese auf sehr bodennahen Bambusdisplays standen, oder umrahmten die Gemälde dekorativ mit Bambus und Pflanzen. Auf einem Stein war ein Bambusdisplay installiert, das an ein Zierelement in einem Garten erinnerte. Hier fügten sich Skulpturen, Pflanzen, Stein und Bambus zu einer Inszenierung zusammen, die im Kunstkontext nicht erwartet wird.

Die Displays und Pflanzen konstruierten ein spielerisches Moment in den Räumen des Dortmunder Kunstvereins. Die Ernsthaftigkeit, die der Kunstbetrachtung traditionell abverlangt wird, wich einer gewissen Leichtigkeit, bedingt durch die einem Wintergarten ähnliche Atmosphäre. Wirz' Inszenierung befragte das Kunstverständnis und präsentierte seine Objekte innerhalb der Displays als Souvenirs und Dekoration.

Tropical & Tropicália

Pedro Wirz setzt sich verstärkt mit seiner Herkunft und Zugehörigkeit auseinander. Ein paralleler Strang ist die gestalterische Reflexion der Kommunikation zwischen Künstler und Kuratorinnen. Dieser wird zugleich zum Material und Inhalt des Werkes *Tropical*. Es ist eine Installation, die als multidagonal zu verstehen ist. Die Einzelelemente sind nicht autonom, sondern erzeugen Interdependenzen im Zusammenspiel. Während sie sich für den/die Besucher/-in der Ausstellung als eine unverrückbare Tatsache darstellen, werden die zugehörigen Kommunikations- und Produktionswege nicht preisgegeben. Ebenso wenig gibt die Installation Auskunft über die inhaltlichen Verknüpfungen zwischen den Ausstellungsstücken. Dennoch behandelt Wirz die drei gestellten Fragen in Form von Werkreihen und setzt diese als Gruppierungen ein, die miteinander korrespondieren, sich aber nicht untereinander vermischen. Der/die Betrachter/-in hat so die Möglichkeit, die Anzahl der aquarellierten Porträts im Eingangsbereich mit der Anzahl der Skulpturen und Gemälde in Verbindung zu setzen, auch wenn die direkten Bezüge und Zuschreibungen nicht nachvollziehbar sind.

Die Ausgangsfragen nach einer persönlichen Beschreibung seiner selbst und nach einem mehr oder weniger persönlichen Kunstverständnis sind bei der gezeigten Installation eher vergleichbar mit der Loslösung einer Sammlung vom Sammelnden. Die Fragen richteten sich zwar an die Kuratorinnen und die Antworten waren persönlich, doch Pedro Wirz übernahm die Autorenschaft, nicht nur durch die Fragestellungen, sondern viel wichtiger, durch den anschließenden Steuerungsprozess der Transformation in Objekte und deren Inszenierung in der Ausstellung. Die Antworten und die Objekte sind auf diese Weise seine Sammlung.

Ein weiterer thematischer Strang ist die Auseinandersetzung mit Wertungen von Kunst oder Nicht-Kunst im Zusammenspiel seiner brasilianischen Heimat und des eurozentrisch geprägten Kunstbegriffs. Die Bewertung von regionalen Kunsthandwerkserzeugnissen als Souvenir degradiert auch das damit verbundene ästhetische Empfinden und fördert so die zusätzliche Bezeichnung als Kitsch. Mit einer Prise Humor benennt er uns Kuratorinnen oder auch sich selbst als *Lustige Früchtchen* und lässt die Besucher/-innen beinahe auf dem Boden kriechen, um die kleinen Skulpturen näher anzusehen und festzustellen, dass diese selbst wohl nicht das präsentierte Kunstwerk sind.

Der Titel *Tropical* gehört bei der Installation, ebenso wie alle weiteren Bestandteile, zur Inszenierung. Hier soll nicht unterschlagen werden, dass der Titel nicht sofort auf uneingeschränkten Zuspruch bei allen Kuratorinnen traf.

Die Assoziationen von süßen Cocktails, Papageien und dem überdimensionierten Früchtehut der Dame auf dem Logo einer bekannten Bananenmarke erschienen nicht vereinbar mit einer ernsthaften Auseinandersetzung mit dem Verständnis von Kunst und Kuratieren sowie den zugehörigen Rollen und Machtverhältnissen.

Den Titel anzunehmen, wenn auch mit dem Zusatz *Vom Zeigen und Sehen*, erwies sich als richtig, denn Kunst ist ernsthaft und dabei fähig zur kritischen sowie humorvollen Selbstbefragung. Zu dem nimmt Pedro Wirz Bezug auf die Genealogie brasilianischer Kunst, wie Pauline Bachmann am dritten Gesprächsabend im Rahmen der Ausstellung mit Verweis auf die kulturelle Bewegung *Tropicália* anmerkte. Diese wurde in den vergangenen Jahren auch im deutschsprachigen Raum durch verschiedene Ausstellungen rezipiert. Die begehbare Installation *Tropicália* (1967), die der Bewegung ihren Namen gab, stammte von Hélio Oiticica und spielte mittels Materialien und Bestandteilen, wie Sand auf dem Boden, Pflanzen und lebenden Papageien, mit den Klischeebildern von Brasilien. Wirz zitiert daher nicht nur die eurozentrisch geprägte Kunstgeschichte und das traditionelle Kunsthandwerk Brasiliens, sondern darüber hinaus in den Displays, den Pflanzen und dem Titel auch eine besondere Tradition der Selbstbefragung in der brasilianischen Kunst.

Mit *Tropical* hat Wirz zahlreiche sinnliche Eindrücke geboten und hatte dabei Spuren gelegt, über die man der Gesamtinstallation näherkommen konnte. Interessante Ansatzpunkte zum Weiterdenken gibt es viele. Welchen Stellenwert diese Installation im Gesamtwerk von Pedro Wirz einnehmen wird, bleibt abzuwarten. Doch bereits die Performance *How to lose control (Teil #3)* und deren Umsetzung in *Imagined sculptures (from the series How to lose control)* 2013,²⁸ verdeutlicht, dass für Wirz die Suche nach den Inspirationsquellen für Kunst, dem Kunstverständnis und dem Produktionsprozess noch nicht abgeschlossen ist. Innerhalb der Performance führt er die Anwesenden an einen imaginierten Ort, dessen Vorstellung zur Schöpfung einer individuellen Skulptur anregte. Die Kreativität der Beteiligten wurde von Wirz angeleitet, um die daraus entspringenden Ideen und Vorstellungen von einem persönlichen Kunstwerk in Form von Skizzen nutzbar zu machen. Sie dienen als Arbeitsgrundlage für die späteren Skulpturen der *Imagined sculptures*. Die Performance führte die Beteiligten an einen persönlichen kreativen und produktiven Moment des künstlerischen Schaffens heran und mündete durch die Umsetzung dieser Vorstellung in ein fassbares Werk.

Während das Erleben ephemere war, verdichtete sich dieses, wie die Antworten bei *Tropical*, in einer vom Künstler gesteuerten Handlung. Zwar hatte er auch hier keine direkte Handhabe auf alle Details, doch der Ablauf und die formalen Vorgaben sicherten seinen Einfluss und unterwarfen diese Vorstellungen seinem künstlerischen Konzept. Gerade diese intentionale Herangehensweise öffnete den Beteiligten die Türen zur Reflexion und Rezeption der Situation und der eigenen Handlung innerhalb der Performance.

Inhärent sind dabei immer die Fragen nach der Autorenschaft, dem Kunstverständnis und auch der Herkunft von Pedro Wirz. Wenn er die kunstinteressierten Beteiligten in ihren Vorstellungen in einen Wald mit bunten Vögeln führt und genau diesen Ort in eine Skulptur transferieren lässt, bewegen sich die Ergebnisse durchaus an der Grenze des eigenen Kunstverständnisses.

1 In den folgenden Ausführungen wird unterschieden zwischen der Ausstellung *Vom Zeigen und Sehen*. Pedro Wirz: *Tropical* und der Installation *Tropical* von Pedro Wirz. Die Ausstellung beinhaltet konzeptuell zusätzlich eine Reihe von drei Gesprächsabenden zu verschiedenen aktuellen Fragestellungen der kurativen Praxis. Wirz' Arbeit ist somit der künstlerische Bestandteil der Ausstellung. Pedro Wirz selbst bezeichnet die entstandenen Malereien, Zeichnungen und Skulpturen als „eine Serie mit drei Werkgruppen“. Im Dortmunder Kunstverein waren sie, gemeinsam mit weiteren Elementen, inhaltlich untrennbar miteinander verwoben und blieben doch als Werkgruppen identifizierbar. Es handelte sich hierbei um ein intermediales Hybrid, dessen Bestandteile zwar autonom, allerdings in der zu betrachtenden Situation nicht voneinander trennbar waren. Daher ist die Bezeichnung als Installation sinnvoll. Juliane Rebentisch erklärt, dass installative Kunst gerade durch „die Entgrenzung der Künste in immer neue intermedial-hybride Bereiche“ einen Widerstand gegen den objektivistischen Werkbegriff leistet. (Vgl. Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main, 2003, S. 15f.) Diese Feststellung ist relevant, da die Befragung der Grenzen des Werkbegriffs und des Kunstverständnisses ein Kernthema der Installation darstellt.

2 Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Inszenierung vom Selbst? Zur autobiographischen Performance*. In: Dies. u. Isabel Pflug (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen, 2000, S. 60.

3 Hasael da Silva, der Ehemann von Lenice Lopes da Silva, ist laut Wirz Autodidakt.

4 Vgl. z. B. *Img*. XV, S. 108.

5 Lenice Lopes da Silva ist eine Vertreterin der *Arte Naif* in Brasilien.

6 Es handelt sich um eine Vereinigung von Kunsthandwerkern der Region Taubaté, Sao Paulo. Sie arbeiten gemeinsam an der Verbreitung und Erhaltung des traditionellen Kunsthandwerks der Region. Pedro Wirz wuchs in dieser Region auf.

7 Richard Serra; *Terminal*, 1977; aufgestellt auf dem Vorplatz des Bochumer Hauptbahnhofs.

8 Alicja Kwade; *Weißes Gold* (animal metaphysicum), 2010.

9 *Img.* XII, S. 105.

10 Die Arbeiten stammen von Aderbal Jeronimo dos Santos Junior.

11 *Img.* IV, S. 97.

12 *Lustige Früchtchen* war die Bezeichnung der Magneten auf ihrer Verpackung. Hierbei ist die ironische und abwertende Anspielung auf einen zumeist jungen Menschen/ein Kind, der/das als gewieft, raffiniert oder durchtrieben wahrgenommen wird, nicht von der Hand zu weisen. Doch steht die Erklärung aus, ob Wirz sich selbst betitelt als jemand, der sich diese Frauen „raffiniert“ aneignete, oder ob er die Kuratorinnen auf diese Weise zu der „durchtrieben“ Elite stigmatisiert, die sich die Fähigkeiten der Künstler/-innen für ihre Zwecke aneignet. Der erste Gesprächsabend *Curatist – Der Akteur mit besonderen Voraussetzungen* (29.6.2013) mit Pedro Wirz, Anne Pöhlmann (Künstlerin) und Dorothee Richter (Zürcher Hochschule der Künste) behandelte u. a. die Machtverhältnisse im Ausstellungsbetrieb.

13 Erika Fischer-Lichte zieht Helmut Plessner heran, um die Strategie einer exzentrischen Position in der Kunst zu beschreiben. Auch wenn *Tropical* keine Performance darstellt, ist die Verschiebung auf die „anderen“ (Kuratorinnen und Künstler/-innen) signifikant. Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Theatralität & Inszenierung*. In: *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen, 2000, S. 20.

14 Beatrice von Bismarck merkt in ihrer Einleitung zu *Auftritt als Künstler* an, dass nicht vorrangig der/die Künstler/-in, sondern alle Handelnden in diesem Bereich, seien es Betrachter/-innen, Kuratoren/-innen etc., zum Bild des/der Künstlers/-in beitragen. Vgl. von Bismarck, Beatrice: *Auftritt als Künstler – Funktionen eines Mythos*, Köln, 2010, S. 7.

15 Eine differenzierte Auseinandersetzung mit *Global Art* stellt der Text *Global Art... Was ist denn Global Art?* von Julia Blehm, S. 81-85, dar. Zudem wurde das Thema *Global Art* während der Ausstellung intensiv diskutiert am dritten Gesprächsabend *Tropical? – Die Bedeutung der Transkulturalität* (15.8.2013), mit Monica Juneja (Universität Heidelberg) und Pauline Bachmann (Freie Universität Berlin).

16 Vgl. Klinger, Cornelia: *Modern/Moderne/Moderne*. In: Brack, Karlheinz [u.a.] (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe – Historisches Wörterbuch* in sieben Bänden. Bd. 4: *Medien-Populär*, Stuttgart/Weimar, 2002, S. 150f.

17 Vgl. Schankweiler, Kerstin: *Die Mobilisierung der Dinge – Ortspezifisch und Kulturtransfer* in den Installationen von Georges Adéagbo, Bielefeld, 2012, S. 52f.

18 Vgl. Kramer, Dieter: *Souvenir – Hoffnung der Armen?*. In: Gablowski, Birgit u. Körner, Gudrun (Hg.): *Der Souvenir. Erinnerung in Dingen – von der Reliquie zum Andenken*, Köln, 2006, S. 353.

19 Vgl. Fischer, Volker: *Altäre des Banalen. Surrogate des Intimen – Sollbruchstellen des Authentischen. Zur Phänomenologie zeitgenössischer Erinnerungskultur in Souvenirs*. In: Gablowski, Birgit u. Körner, Gudrun (Hg.): *Der Souvenir. Erinnerung in Dingen – von der Reliquie zum Andenken*, Köln, 2006, S. 300f. Fischer bemerkt zudem, dass das Wort Mitbringsel bereits das Diminutiv darstellt und so direkt auch auf die notwendige kleine Größe von Souvenirs im Kofferformat anspielt.

20 Muensterberger schlägt als Definition für Sammeln vor: „das Auswählen, Zusammentragen und Aufbewahren von Objekten, die einen subjektiven Wert haben“. Nutzen und ökonomischer Wert sind somit niedere Kategorien für das Anlegen einer Sammlung. Vgl. Muensterberger, Werner: *Sammeln – Eine unbändige Leidenschaft*, Berlin, 1995, S. 20.

21 Verdinglichung meint, menschliche Produkte als naturgegeben zu begreifen. Objekte/Produkte sind existent, wenn sie mit subjektiver Bedeutung besetzt werden, dann wird eine Distanzierung von der eigenen Erinnerung über Objekte ermöglicht. Das Subjekt kann sich mit ihnen als Träger neu zu identifizieren und so sich und die Erinnerung selbst bestätigen. Vgl. bspw. Berger, Peter L. u. Luckmann, Thomas: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*, Frankfurt am Main, 2004, Erstausgabe 1966, S. 52ff.

22 „die Objekte tragen [für den Sammler] zum Identitätsgefühl bei und fungieren als eine Quelle der Selbstdefinition“. Muensterberger, Werner: *Sammeln – Eine unbändige Leidenschaft*, Berlin, 1995, S. 21.

23 Vgl. Kramer, Dieter: *Souvenir – Hoffnung der Armen?*. In: Gablowski, Birgit u. Körner, Gudrun (Hg.): *Der Souvenir. Erinnerung in Dingen – von der Reliquie zum Andenken*, Köln, 2006, S. 353.

24 Positive Aspekte sind hier, dass das Souvenir ein mitunter bedeutender Wirtschaftsfaktor für ärmere Regionen ist und durch die Herstellung traditionelle Handwerksprozesse erhalten bleiben. Vgl. Ebd., S. 355.

25 Diesbezüglich sei ergänzend auf den Gesprächsabend *Tropical? – Die Bedeutung der Transkulturalität*, der im Rahmen der Ausstellung stattfand, verwiesen: Dort nannte Monica Juneja den Blick zurück auf die eigene Tradition – nachdem man sich selbst in Beziehung setzen musste zu den Bildern, die in der anderen Kultur über die eigene Kultur produziert werden – als einen Prozess der „transkulturellen Selbstdeutung“.

26 *Img.* II, S. 95.

27 Monika Wagner formuliert zur Historizität der Naturstoffe: „Da die Materialien nicht vom Künstler gemacht sind, sondern aus einer Zeit stammen, die vor der Entstehung des Werkes liegt, erscheinen sie authentisch. Diese Souvenirs der Natur sind quasi profane Reliquien.“ Wagner, Monika: *Das Material der Kunst – Eine andere Geschichte der Moderne*, München, 2001, S. 109f.

28 Ausgestellt 2013 in der Einzelausstellung *New Friends (Novos amigos)*, Gabinete do Desenho de São Paulo. Einsehbar unter <http://www.pedrowirz.com/docs/pedrowirz.pdf>, Einsicht am 06.01.2015.

» Die Alltagsgegenstände von früher werden weiterhin produziert für die wohlhabende Mittelschicht oder als Souvenirs für Touristen, die darin einen anderen ästhetischen Wert sehen. Doch sie sind von Menschen hergestellt worden, denen diese Objekte viel bedeuten. Zum einen ist es ein Wirtschaftsfaktor und zum anderen ist es noch immer ein Teil ihrer Identität – weitergegeben über Generationen. «

— Monica Juneja
zum Wandel der Bedeutung
des Kunsthandwerks

» Everyday objects from the past continue to be produced for the affluent middle class or as souvenirs for tourists for whom they have a different aesthetic value. But they are made by people to whom these objects mean a lot. On the one hand, their continuing production is an economic factor, and, on the other hand, it is germane to their identity—skills passed on by one generation to the next. «

—Monica Juneja
about the transition and
significance of craft

E *Tropical* is an art installation studded with odd objects representing a variety of artistic styles. The exhibit features kitschy sculptures somewhere between dilettantism and traditional folk art, drawn portraits that transcend the individual to depict an imagination of aestheticized European women, and paintings with folkloristic techniques or expressive colour explosions. Despite this broad range, the pieces share two common themes. First, each piece contains citations of art history. Second, the objects are thoroughly integrated in decorative displays that resemble subtropical partitions adorned with plants.

A collection of various objects found their way into the Dortmunder Kunstverein. Rather than compiling them randomly, however, Brazilian-Swiss artist Pedro Wirz commissioned these objects through a question-response procedure and a translation process, which he controlled from initial collection through final analysis. Although these objects can be associated with the classical genres of art—painting, sculpture and drawing—they might not pass as independent art objects when examined in detail. This conflict raises the question: where does this critical viewpoint come from? The exhibits originated as collectables, souvenirs and potted plants, objects that established themselves in our life and our habitat. They shape our experiences and particularly influence the image we take on in the eyes of visitors. This is an indicator of the tightrope walk that Wirz undertook for *Tropical*. His objects originate from and move along the borders of art.

They not only challenge the observer's appreciation of art, but also shed light on the formation of this appreciation in artist Pedro Wirz and us participating curators, that were literally integrated in this particular installation¹.

Questions & answers

Pedro Wirz' peculiar method of collecting personal information included asking three questions of nine unfamiliar women:

1. Describe yourself.
Not physiognomically, but rather: formulate an image of yourself.
2. What is your favourite painting in modern/contemporary art?
3. What is your favourite sculpture in modern/contemporary art?

When answering questions 2 and 3, respondents were not asked for the artist's name, the title, or the year of origin, but rather an explanation of their personal relationship with that work. The question concerning the "favourites" seems familiar, in the vein of profiles from childhood friendship books or media interviews. All questions were open and did not imply any judgement.

To represent themselves with so few questions, they survey offered every narrator the opportunity to tell his or her autobiographical story, elaborating on their reference points with art.² According to Wirz, his motive for such questioning was to create a balance between us, the curators, and him. After all, we had a numerical advantage and had researched him and his art during while preparing for the exhibition. Conversely, Wirz had no prior chance to familiarize himself with the curators.

Every curator responded directly to the artist. As arranged, we did not communicate about how each individual planned to fulfil the task. The artist first translated the German texts into Portuguese, and subsequently handed them to artists or artisans to translate them further into pictures and sculptures. Here exists the semantic shift in interpreting the texts: on one hand the translation of the language, on the other hand the following transformation into an object, drawing or painting.

Translation and transformation

When the request arose for the exhibition in Dortmund, Wirz was in Brazil for the first time since beginning his studies. He decided to provide the responses to local artists and artisans for practical execution. These participants that have been given these assignments identify themselves as artists, as seen in the signatures on the objects.

Wirz chose autobiographical reference points for the realisation, such as his arts teacher or traditional artisans in his region, as well as an artist that, like himself, has lived in Europe for many years and specialises in commissioned works in Brazil. This selection of operators exemplifies the process that formed his conception of art in his home country.

The Brazilian artisans and artists chose individual methods of interpretation. The abstract paintings of Hazael da Silva³ are characterised by an expressive, furious, almost uncontrolled style and a very free textual interpretation. As soon as he guessed the work or artist described in the text, he designed an interpretation of the particular painting or style. Especially here, the recipient could see references of art history.⁴

Other paintings show the character of a childish naivety. They are as precise as the illustrations of a children's book. Wirz had his former arts teacher and artist Lenice Lopes da Silva⁵ interpret the textual sources that describe figurative paintings. She featured the described items in the picture and decorated the surroundings in her own style.

The *Figureiras de Taubaté*⁶ approach the task even more freely: no sculpture looked similar to another. Every one of these small objects shows its own aesthetic conception. The descriptions have been almost freely and individually completed with additional motives. One sculpture, for example, that refers to the work *Terminal*⁷ by Richard Serra, elaborates on the original elements with a traditionally coloured sitting figurine. Further of these figurines can be found in the interpretation of *Weißes Gold*⁸, a work of Alicja Kwade, in which she collected porcelain figurines presented on individual pedestals. The quotation in *Tropical* was a sculpture that consists of a kind of flowery mushroom that hosted many small figurines and felt more like an odd family portrait.⁹

In terms of the works described in the second and third question, it was nearly impossible for visitors of the exhibition in Dortmund to determine what kind of original work led to the exhibited result. Wirz' intention, however, was not for the viewer to reach any kind of conclusion. Moreover, he appropriated the described works by a subversive transformation process and incorporated them through *Tropical* into his own oeuvre.

Pedro Wirz' first question did not focus directly upon art. The transformations of the written self-portraits were situated in the entrance area of the exhibition. There were nine watercolour drawings. Nine portraits of nine women. They all were different from each other, yet there were similarities: they were obviously from one single source,¹⁰ a steady hand experienced in creating and portraying individual character. Still, it was possible to compare the portraits side by side. Although formalities varied, such as hair colour, the depicted women remained distant and seemed carried away – some of them literally while gazing into the void. The sheets of paper were fixed onto the wall with magnets and – like leaves on a tree – they moved with every wisp of wind when audience entered. Some of the watercolours were fixed with refrigerator magnets.¹¹ Funny fruits, tacky home decorations, small souvenirs that stay longer than expected.¹²

There were no portraits of the curators present, but stereotypes of young cultural workers that became a part of the artist's self-reflection process. Wirz collected personal data from us curators and passed them on to a sketch artist, whose task was to transform the translations into portraits. He gathered information about the interest in art and obtained entirely new answers, formal and content-related, that were passed on to further artists for sculptural or pictorial interpretation. Curators and artists were in contact with Wirz, but not with each other. They are each part of his biography, which he approaches with this exhibition. He used the curators as inspiration for building a discourse of his own appreciation of art.

The curators write down issues as a result of a diverse European-influenced artistic education, whereas Pedro Wirz' first impression of art took place in his Brazilian home. He first became an artist, however, after his practical work in Basel.

Identity of the artist & perception of art

Wirz' conceptual way of work creates distance between him and his individual perception of art. He diverts his and the spectators' reception towards the effigies, the selection of works of the European curators, and onto those interpretations made by the artists from his South-American homeland. He keeps the power of decision to himself in this process and gains the possibility to make an appearance through the others.¹³ Hence, *Tropical* represents an interim result of Pedro Wirz' process of exploring European and South-American influences on the perception of art that strongly shaped his self-image as an artist.¹⁴

This approach creates space for further reflection. On the one hand, Wirz made use of our curatorial knowledge of art. This is inseparably linked to our individual interest in and conception of art, based on our interpretations and responses to his questions. On the other hand, he could benefit from the knowledge and artistry of the Brazilian artists. The result and especially the loss of recognition illustrate the problems defining a concept of art across cultures.

Choosing a representative of *Arte Naif* or of the artisans *Figuereiras de Taubaté* – nowadays mainly producing souvenirs – or an artist generating stereotypes for tourists of themselves, raises the question of how art appreciation is defined in Wirz' homeland of Brazil in contrast to the so-called Western World. These differences highlight the discrepancies in the significance of art between South American and Western cultures. Pedro Wirz' installation *Tropical* concerns exactly the scope of questions discussed under the concept of Global Art in the context of aesthetics.¹⁵ One core issue is the visible presence of artists from Non-Eurocentric cultures in contemporary art. The elitist distinction between art and non-art already evolved with the formation of an autonomous definition of art in the Western World.¹⁶ Even if artists' interest in other 'primitive' cultures was valued and increased during the classical modern period, the objects were only valued 'in touch with nature', 'authentic', or 'pristine', romanticising or idealising instead of assigning them their own artistic value.¹⁷ In particular, the proclaimed autonomy and purposelessness degrades art and cultural treasures within other cultures. These objects mediate their original culture, withdrawing them from the self-reference in Eurocentrically shaped art. Their potential was long restricted to ethnological collections. In this context, they become trophies of colonial powers, making them symbols for the annexation of other peoples and traditions.¹⁸

Collection & Souvenir

With our view, shaped by colonialism and Eurocentrism, we in the Western world are still influenced by this sense of superiority. By labelling objects from other cultures as folklore or kitsch, this circumstance is hard to deny. They could be gifts, small presents or souvenirs. Such objects are often found during a vacation and therefore remind us of a certain place, a special day or a unique experience. Thus we collect things that have no purpose other than helping us to remember.¹⁹ In this sense, they are no longer changed, extended in purpose, or used. They find a new home in little caskets, becoming emblems of collected memories – a personal museum.

The particular importance of these objects is often random and detached from the process of remembering as a process itself. The souvenir or collectable is a surrogate for the memory of a certain location or occasion. It is linked to a series of sensual experiences that can be fetched faster or more directly via the 'real thing': the odour of the object or the place of purchase, the situation itself to be remembered, the sounds, the paths and the people.²⁰

On top of that, they get arranged, maintained, and preserved as long as we want to keep the memory, because otherwise these things get lost, too. But until then, these objects are allocated a place in our homes, visible or invisible for visitors. Accessible for few under the cover of intimacy or out in the open inside a little showcase or neatly arranged in an album, they are only presented on demand. They are not only part of our memory, but rather part of our individual history.

These objectified memories are part of the complex presentation of our own subjective reality. Only by visualising and sharing objects and memories, the subject undergoes a solid objectification through others.²¹ Everyone who sees the objects, incorporates them, puts them in their own context, characterized in some ways by themselves and in other ways by their perception of the owner. This intersection is relevant to a new identification with the objects and its attached associations.²² They therefore become self-portraits.

Thus souvenirs and small presents are not bound to a specific purpose, but part and proof of a personal history. They always prove a strategic appropriation of the "other".²³ It is undeniable that tourism consistently generates a significant market for souvenirs. Usually it is irrelevant if the objects are authentic representations of a region. This changes when products are assumed as characteristic for a particular region.

In this case, authenticity becomes an important issue due to the objects' traditional and regional manufacturing process.²⁴ The manufacturing and the aesthetic associated in this context leads to an artefact which still exists when the objects no longer serve their original purpose, whether in terms of daily routine or religion. In *Tropical*, the items on display emerged from the same manufacturing processes as the souvenirs from that region. The aesthetics of a souvenir did survive, although no souvenirs were ordered and the texts that the objects were based on differ significantly from traditional themes the artisans normally encounter. Thus, within the installation, it appears to be a collection of souvenirs.

The context between subject and object is the main focus of every collection. In this installation, though, is the subject and objects are not immediately obvious. With such a collection of art, the audience's attempt to comprehend an overall picture and perception of the exhibit may prove futile. Observers might find it difficult to distinguish between trivial and relevant objects. These works show how schematically, but also randomly, our images are formed by people, including the self image. Pedro Wirz connects things, content and people. They are all bound to him as a person and therefore part of his self. Although we are not dealing with classical memorabilia, they still broach the shift between his memories of his homeland, his aesthetic influence and the view from outside.

Plants & tropes

There is one more constituent of the installation that adds another layer of interpretation. With a pinch of salt, the plant sculptures also scrutinise the European view of the regions of Pedro Wirz' homeland.²⁵ When entering the exhibition, the visitor is confronted with a huge sculptural hanging basket containing tropical plants.²⁶ Various indoor plants were hanging from to the ceiling: pitcher plants, ivy, passion flower, arrowroot, anthurium, angel's trumpets, and more. Not all of them are from the tropes, but nevertheless they exhibited a touch of exoticism. Tropes in the living room, not rampant but in a pot that matches the ceiling colour. In *Tropical*, the tropes can be found inside their plastic pots in the displays made of hemp rope and bamboo, scattered all over the exhibition. These displays were inspired by room dividers and souvenir stalls from Brazil and underlined the souvenir-character of the exhibits.

Just as the demand to answer certain questions revealed facts about the conception of art, so did the task given to the curators to obtain tropical indoor plants. It provided an insight into the idea of the tropical rain forest where Pedro Wirz grew up. As a result, there was an odd collection of plants from DIY centres and garden shops that mirrors those found in local living rooms.

Maybe it is a special way in which North- and Middle European people deal with plants, to systematically bring the South, the wilderness, the warmth and the memories of their summer holidays into their own home.

Just like the pictures, sculptures and drawings, Wirz did not manufacture the plants, bamboo sticks and rope himself. However, they are just as little authentic souvenirs of nature as the other exhibits – the commissioned works – are authentic souvenirs.²⁷ Neither the plants nor the other materials originate from Brazil, nevertheless they seem authentic. This impression results from the materials' authenticity. Their sculptural character, which Wirz formed into hanging baskets, undeniably refers to a culture outside of Eurocentric civilisation. On top of that, the displays amplify the definition and degradation of the other objects into artisan products by appearing different as in a classic form of presentation typical in the context of art. Sometimes they hid away the small sculptures by standing on very low bamboo pedestals. Sometimes they neatly framed the pictures and drawings with bamboo or plants. Mounted onto a stone, there was a bamboo construct reminiscent of an ornate element usually found in gardens. Here, sculptures, plants, stone, and bamboo revealed a kind of formation that was unexpected in an art context.

The displays and plants designed a playful moment in the premises of the Dortmunder Kunstverein. The seriousness typically associated with art disappeared and made room for a certain kind of lightness, caused by a conservatory-like atmosphere. Wirz' overall formation challenged the conception of art and introduced its objects inside their displays as souvenirs and ornaments.

Tropical & Tropicália

Pedro Wirz becomes more intensively engaged in his origin and heritage. The communication between Wirz and curators reflect these two interests and hence becomes material and content of the work *Tropical*. It is an art installation that must be seen as a multidagonal system. The single elements are not autonomous, but they create interdependencies by interaction. Whereas visitors face these elements as solid facts, the corresponding ways of communication and production remain unrevealed. The installation itself withholds any information about how the exhibits are connected. Nevertheless Wirz treats the three questions as a series, using them as aggregations that correspond to each other, but yet do not intermingle. The visitor has the possibility to associate the number of watercolour portraits with the number of sculptures and pictures, even if direct connections are vague.

In this installation, the original questions concerning the description of oneself and more or less the own conception of art can be compared to the disentanglement of a collector from his collection. Though the questions were exceptionally posed to the curators and the answers remained private, Pedro Wirz took on the authorship by how the questions were formed, and, even more important, by taking control over transforming the answers to objects and arranging them in the exhibition context. The answers and objects are his collection, in a way. Another thematic strand is the issue of dealing with art or non-art in connection with his Brazilian homeland and the Eurocentrically-shaped concept of art.

Rating the regional artisan craftsmanship as souvenir also degrades the aesthetic experience connected to it and catalyses the additional labelling as "kitsch". With a twinkle in his eye, he characterizes the curators or even himself as *funny fruits*. He forces the visitors to crawl on the floor to inspect the small figurines and to notice thereby that the sculptures on display do not quite seem to be the art they have expected. Just as every single piece in this exhibition, the title *Tropical* itself is an integral component of the setting. After all, not every curator was pleased with this title. The association with sweet Cocktails, parrots and the oversized fruit-hat of a woman on the label of a well-known banana brand seemed contradictory to a serious dialogue about the concept of art and curatorship, as did the corresponding roles and balance of power.

After adding *Vom Zeigen und Sehen (To Exhibit and Perceive)*, the title turned out to be the right decision. Art may be serious, but is definitely open for critical humorous questioning. As Pauline Bachmann noted on the third evening talk during the exhibition, Pedro Wirz links to the genealogy of Brazilian art referring to the cultural movement *Tropicália*, was adopted by many exhibitions in the German-speaking area. The walk-in installation *Tropicália* (1967) by Hélio Oiticica, that the name of the movement harks back to, used materials like sand on the ground, plants, and living parrots in order to draw attention to clichés of Brazilian Culture. Wirz not only quotes the Eurocentrically shaped art history or the traditional artisanship of Brazil, but with his displays, plants and the title, he also quotes a certain tradition of self-interrogation within Brazilian art.

With *Tropical*, Wirz offered various sensual impressions and gave different hints towards a better understanding of the overall installation. There are many interesting approaches here to evolve. It remains to be seen, what significance this exhibition will have for Pedro Wirz' oeuvre. But the performance *How to lose control (part #3)* and its implementation in *Imagined sculptures (from the series How to lose control)* (2013)²⁸ already shows that his search for sources of inspiration for art, perception of art and the manufacturing process is not complete. During the performance, he leads the audience to an imaginary place. Wirz sparks the audience's creativity to make use of their ideas or images sketched as individual art pieces.

Later they served as basis for creating *Imagined sculptures*. The performance introduced the participants to the private, creative and productive moment of producing art and ended by its transformation into a tangible piece of art. While the experience is ephemeral, just as the answers in *Tropical*, it condensed at the same time into an act driven by the artist. Although again, he did not directly influence any details, the process and the formal guidelines ensured his influence and incorporated them to his artistic concept. This intentional approach especially enabled visitors to reflect and perceive the situation and one's own actions. Thus, the questions about authorship, the art perception and Wirz' origin are always inherent to the process. When he leads the art-intrigued participants into a forest with colourful birds and this place is to be transferred into a sculpture, the results move along the edge of one's own perception of art.

1 In the following it distinguishes between the exhibition *Vom Zeigen und Sehen. Pedro Wirz: Tropical* and the installation *Tropical* by Pedro Wirz. The exhibition included a conceptual series of three evening talks about various relevant questions about the curative practice. Thereby, Wirz' work is the artistic part of the exhibition. Pedro Wirz himself calls the resulting paintings, drawings and sculptures "eine Serie mit drei Werkgruppen" [own transl.: "a series with three work groups"]. In the Dortmunder Kunstverein they were, together with other elements, inseparably connected but stayed identifiable as separate work groups. This is an intermedial hybrid which parts are in fact autonomous, but in this relevant situation they were not separable. Therefore the term "installation" makes sense. Juliane Rebentisch explains that installation-like art precisely puts up resistance against the objectivistic concept of works by the blurred borders of art into new intermedial-hybrid areas (Cf. Rebentisch, Juliane. *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main, 2003, pp. 15). This statement is relevant because core topics in this installation include a closer look into the borders of the concept of works and art appreciation.

2 Cf. Fischer-Lichte, Erika: *Inszenierung vom Selbst? Zur autobiographischen Performance*. In: dies.; Isabel Pflug (Ed.): *Inszenierung von Authentizität*, p. 59-70. Tübingen, 2000, p. 60.

- 3 Hazael da Silva is autodidact and married to Lenice Lopes da Silva.
- 4 Cf. e.g. *Img.* XV, p. 108.
- 5 Lenice Lopes da Silva is a representative of *Arte Naif* in Brazil.
- 6 It is about an artisan community in Sao Paulo's Taubaté region. They are working together on the distribution and preservation of the region's traditional craftwork. Wirz grew up in this region.
- 7 Richard Serra; *Terminal*, 1977; set up in Bochum in front of the main station.
- 8 Alicja Kwade; *Weißes Gold*, (*animal metaphysicum*), 2010.
- 9 *Img.* XII, p. 105.
- 10 The works were from Aderbal Jeronimo dos Santos Junior.
- 11 *Img.* IV, p.97.
- 12 *Lustige Früchtchen*–*funny fruits* was the label of packaging. The diminutive form of "fruit" in German („Früchtchen“) is also a term for a clever or cunning person. But the explanation is due if Wirz sees himself as someone who takes possession of the depicted women or if he stigmatizes the women themselves as a cunning elite that appropriates the skills of the artisans for their own plans. The balance of power in exhibition scene was one of the issues of the first talk *Curartist–Der Akteur mit besonderen Voraussetzungen* (June 29th, 2013) with Pedro Wirz, Anne Pöhlmann (artist) and Dorothee Richter (Zurich University of the Arts).
- 13 Erika Fischer-Lichte consults Helmuth Plessner to describe the strategy of an eccentric position in art. Although *Tropical* is no performance per se, the shift towards the "others" (curators and artists) is significant. Cf. Fischer-Lichte, Erika: *Theatralität & Inszenierung*. In: *Inszenierung von Authentizität*, p. 9-28. Tübingen, 2000, p. 20.
- 14 Beatrice von Bismarck notes in her introduction to *Auftritt als Künstler* [Performance as an Artist], that the artist does not contribute predominantly to the perception of his image, but all actors in that area, be it onlookers, curators etc. Cf. Von Bismarck, Beatrice: *Auftritt als Künstler–Funktionen eines Mythos*, Köln, 2010, p. 7.
- 15 A differentiated examination of Global Art is in the text by Julia Blehm, p. 88-91. Furthermore, „*Global Art*“ has been discussed intensively during the third talk *Tropical?–Die Bedeutung der Transkulturalität* (August 15th, 2013), with Monica Juneja (University of Heidelberg) und Pauline Bachmann (Freie Universität Berlin).
- 16 Cf. Klinger, Cornelia: *Modern/Moderne/Modernismus*. In: Brack, Karlheinz; [among others] (Ed.): *Ästhetische Grundbegriffe–Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 4: *Medien-Populär*, pp. 121-167. Stuttgart/Weimar, 2002, pp. 150f.
- 17 Cf. Schankweiler, Kerstin: *Die Mobilisierung der Dinge–Ortspezifität und Kulturtransfer in den Installationen von Georges Adéagbo*, Bielefeld, 2012, pp. 52f.
- 18 Cf. Kramer, Dieter: *Souvenir–Hoffnung der Armen?*. In: Gablowski, Birgit; Körner, Gudrun (Ed.): *Der Souvenir. Erinnerung in Dingen–von der Reliquie zum Andenken*, pp. 352-355. Köln, 2006, p. 353.
- 19 Cf. Fischer, Volker: *Altäre des Banalen. Surrogate des Intimen–Sollbruchstellen des Authentischen. Zur Phänomenologie zeitgenössischer Erinnerungskultur in Souvenirs*. In: Gablowski, Birgit; Körner, Gudrun (Ed.): *Der Souvenir. Erinnerung in Dingen–von der Reliquie zum Andenken*, pp. 298-347. Köln, 2006, p. 300. Positive aspects are here, that a souvenir can be a potent economical factor for poor regions and helps to maintain traditional manufacturing processes. Cf. p. 301.
- 20 Muensterberger proposes a definition for the act of collecting: „das Auswählen, Zusammentragen und Aufbewahren von Objekten, die einen subjektiven Wert haben“. [own transl.: „the choosing, accumulation and keeping of objects that have a subjective value“] Purpose and economical value therefore are less significant for the creation of a collection. Cf. Muensterberger, Werner: *Sammeln–Eine unbändige Leidenschaft*, Berlin, 1995, p. 20.
- 21 Objectification means to see human products as naturally given. Objects/products are existent. When given a subjective meaning, a dissociation from the own memory through objects is possible. The subject is able to newly identify itself as carrier and to confirm itself and its memory. Cf. z. B.: Berger, Peter L.; Luckmann, Thomas: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*, Frankfurt am Main, 2004, Erstausgabe 1966, pp. 52 ff.
- 22 „die Objekte tragen [für den Sammler] zum Identitätsgefühl bei und fungieren als eine Quelle der Selbstdefinition“. [own transl.: The objects contribute to the collector's identity and function as a source of self-definition.] Muensterberger, Werner: *Sammeln–Eine unbändige Leidenschaft*, Berlin, 1995, p. 21.
- 23 Cf. Kramer, Dieter: *Souvenir–Hoffnung der Armen?*. In: Gablowski, Birgit; Körner, Gudrun (Ed.): *Der Souvenir. Erinnerung in Dingen–von der Reliquie zum Andenken*, Köln, 2006, pp. 352-355, p. 353.
- 24 Positive aspects are here, that a souvenir can be a potent economical factor for poor regions and helps to maintain traditional manufacturing processes. Cf. *Ibid.* p. 355.
- 25 On this topic we should have a look at one of the talks accompanying the exhibition, i.e. *Tropical?–Die Bedeutung der Transkulturalität*, [own transl.: *Tropical?–the meaning of transculturalität*]; Putting oneself in context to the pictures that are made by another culture about our own culture, Monica Juneja labelled the look back at one's own tradition a process of *transcultural self-interpretation*.
- 26 *Img.* II, p. 95.
- 27 Monika Wagner on the *Historizität der Naturstoffe* [historicity of natural products]: „Da die Materialien nicht vom Künstler gemacht sind, sondern aus einer Zeit stammen, die vor der Entstehung des Werkes liegt, erscheinen sie authentisch. Diese Souvenirs der Natur sind quasi profane Reliquien.“ [own transl.: Since the materials are not made by the artist himself, but originate from a time that lies before the creation of the work, they appear authentic.] Wagner, Monika: *Das Material der Kunst–Eine andere Geschichte der Moderne*, München, 2001, pp. 109f.
- 28 First shown at the solo exhibition *New friends (Novos amigos)* in 2013, Gabinete do Desenho de São Paulo. Cf. <http://www.pedrowirz.com/docs/pedrowirz.pdf>, accessed 6th January 2015.

» Das Konzept der „Antropofagia“ [Kannibalismus], das als eine Spielart einer Transkulturalitätsbewegung betrachtet werden kann, bezieht sich auf die in der Kolonialzeit entstandenen Mythen über die indigene Bevölkerung Brasiliens als Menschenfresser. Dieses Stereotyp oder Stigma, wurde von brasilianischen Autoren und Künstlern aufgegriffen, und als spezifisch brasilianische Kulturstrategie positiv umgewertet. Dieser kulturelle Kannibalismus bezeichnet eine Strategie, in der alle Einflüsse aufgenommen (Europäische, Afrikanische, Indigene usw.), einverleibt und „verdaut“ werden, so dass etwas Anderes, etwas Neues entsteht – etwas, in dem man nicht mehr erkennt, was darin enthalten ist. «

— Pauline Bachmann über die Bewegung, die auf das „Antropophages Manifest“ (1928) von Oswald de Andrade zurückgeht

» The concept of “Antropofagia” [cannibalism] as understood here can be seen as a variation of a movement towards transculturality. It refers to myths created during the colonial era about indigenous peoples being cannibals. This stereotype and stigma was transformed into a positively valued and specifically Brazilian cultural strategy by Brazilian writers and artists. This cultural cannibalism means that all influences (European, African, Indigenous etc.) are absorbed, incorporated and “digested” so that something other, something new arises – something that makes it impossible to distinguish its origins. «

— Pauline Bachmann about the movement which has its origin in Oswald de Andrade's "Antropofagia's Manifesto"



Global Art...
was ist denn Global Art?

81 – 85

D

von Julia Blehm

Global Art...
what is Global Art?

88 – 91

E

by Julia Blehm

D Global Art – wir hören diesen Begriff überall. Er ist irreführend, provozierend und inflationär, wirft Fragen auf und unterliegt unzähligen Definitionen. Für den Kunstwissenschaftler Hans Belting bedeutet Global Art zeitgenössische Kunst aus der ganzen Welt, besonders Kunst aus nicht-europäischen und nicht-nordamerikanischen Teilen der Welt, die den Zugang zu Kunstmärkten und Biennalen im globalisierten Raum erreicht hat.¹ Hans Belting und Peter Weibel haben 2006 das Forschungsprojekt *Global Art and the Museum (GAM)*² im Karlsruher ZKM gegründet. Hierbei gehen sie der zentralen Frage nach, wie der herausfordernde und beschleunigte Prozess der Globalisierung die Kunstszene beeinflusst und verändert. Des Weiteren gibt es in der deutschen Kunst- und Universitätslandschaft die erste Professur für Global Art History an der Universität Heidelberg, die mit dem Begriff der Transkulturalität als Forschungsperspektive arbeitet. Wie die Lehrstuhlinhaberin Monica Juneja erklärt, gehe Transkulturalität davon aus, dass Kulturen keine geschlossenen Einheiten sind, sondern sich aus wechselseitigen Beziehungen, dem gemeinsamen Austausch und dem Ineinanderfließen konstituieren.³

Durch die Globalisierung treffen Kulturen, Religionen, Sprachen sowie verschiedenste Lebensweisen und nationale und ethnische Identitäten verstärkt aufeinander, sodass neue kulturelle Mischformen⁴ und vielfältige künstlerische Produktionen entstehen.

Dies erkennen Peter Weibel und Monica Juneja an, doch sie blicken auf Global Art aus unterschiedlichen Perspektiven. Das GAM betont bezüglich Global Art den Versuch einer historisch nachvollziehbaren Überwindung des Eurozentrischen:

„Das Auftauchen der Kunst aus Asien, Afrika, Südamerika etc. in westlichen Institutionen ist nichts anderes als der legitime Versuch anderer Kulturen, Nationen und Zivilisationen, dem Westen das Monopol der Exklusion zu nehmen. [...] Diese KünstlerInnen [...] wollen nicht integriert werden in die westliche Kultur, sondern im besten Fall wollen sie diese Exklusionsmechanismen auflösen.“⁵

Monica Juneja zufolge ist Global Art Produkt transkultureller Überschneidungen, Durchdringungen und Aneignungen von Kulturen, Identitäten, Lebensweisen und künstlerischen Produktionen: „Für mich ist Global Art [...] eine Antwort auf das Ineinanderkreuzen und sich stets Neudefinieren innerhalb des globalen Raums.“⁶

Global Art History

Für das Fach Kunstgeschichte, das auf einem bestimmten Kulturbegriff und Kanon basiert, bedeutet dies, sich für neue multiple Perspektiven zu öffnen. Das Fach muss die eigenen Begrifflichkeiten, Wertigkeiten und Kategorien hinterfragen. Global Art History ist bestrebt, den westlichen kunsthistorischen Kanon zu dynamisieren.

Zum einen will sie keine veralteten Kategorien mehr unreflektiert auf andere Kulturkreise übertragen, zum anderen sucht sie konzentriert nach Beziehungen, Zuordnungen, Sichtweisen und Perspektiven, die durch transkulturelle Mobilität der Menschen und Objekte entstanden sind. Dabei ist Transkulturalität kein Phänomen der Gegenwart, bereits seit der Antike tauschen verschiedene Kulturkreise Traditionen und Symbole aus.⁷

Die zeitgenössische Kunst hat den/die Kunsthistoriker/-in für transkulturelle Fragen sensibilisiert. So können wir auch Pedro Wirz nicht einfach etikettieren – ihn eindeutig einem Kulturkreis zuordnen.⁸

Global Art innerhalb des Systems

Global Art weckt Assoziationen zum Raubtierkapitalismus und Befürchtungen zur global wachsenden westlichen Dominanz. Allerdings verspricht sie auch die Überwindung der kulturdefinitorischen Aufteilung in westlich und nicht-westlich sowie in modern und primitiv. Dabei bezeichnet Global Art die Situation des zeitgenössischen Kunstsystems am besten – vor allem, wenn wir uns bemühen, uns dieses Systems bewusst zu werden. Global Art ist ein Kind der weltwirtschaftlichen Transformationsprozesse, der Globalisierung, und der schöpferischen Beziehungen zwischen den Kulturen, der Globalität.

Der Begriff verweist auf die heutige Produktion, Präsentation und Distribution von Kunst und auf die Vernetzung der globalen und lokalen Themen. Vor allem stellt er keine Kategorie für formale oder inhaltliche Merkmale von Kunst dar, sondern geht mit der Krise des verbindlichen Kunstbegriffs zusammen.⁹

Global Art lehnt die Kanonisierung der Rezeption und ihrer Bedingungen ab. Kuratoren/-innen organisieren heutzutage die Wahrnehmung beim allgemeinen Publikum. So verlieren die Kritiker zwar ihre Macht, aber die Werke werden damit nicht immer erklärt, stattdessen oft auch vermarktet. Das akademische Ausbildungssystem, die westliche Kunstgeschichte mit ihren Kategorien, die eurozentrische Kunstkritik und die Präsentationsdogmen von Kunst – wie die Wahrung der Stille, der Elitismus, die weißen Wände und der Ausstellungscharakter – verlieren ihre Vormachtstellung. Nun wird bei der Präsentation von Kunst keine Überlegenheit des Wissens mehr suggeriert und damit keine Macht mehr demonstriert, sondern Wissen weitergegeben und zum Austausch angeregt.¹⁰

Im Verhältnis zur Ausstellungs- und Sammlungspolitik

Durch die Globalisierung des Kunstsystems verändern sich die Berufsfelder in der zeitgenössischen Kunst. Kuratoren/-innen, Sammler/-innen, Kritiker/-innen bewegen sich nahezu permanent zwischen Spezialisierung und Allgemeinwissen.

Ein umfassendes, globales Informieren angesichts der schnell expandierenden Kunstmärkte ist nicht mehr möglich. Die Ausstellungsprogramme und die Sammlungspolitiken sollten aber den Entwicklungen der aktuellen globalen Kunst folgen, falls die Institutionen und die Museen dem Anspruch auf Zeitgenossenschaft genügen wollen. Denn ein Museum mit hauptsächlich westlich orientierter Sammlung ist heute einfach nicht mehr zeitgemäß. Dies ist aber in der deutschen Museumslandschaft immer noch zu beobachten. Doch welchen Ordnungssystemen sollte eine global angelegte Sammlung folgen? Wie können die vielen ästhetischen Sprachen und die wechselseitigen Einflüsse ohne hierarchische Wertung präsentiert werden? Wie will ein Haus wie z. B. die Londoner Tate Modern ihre global angelegten Ankäufe präsentieren? Bestimmt vermeidet sie eine chronologische oder regionale Ordnung sowie Kategorisierungen in beispielsweise „Westen“ und „Nicht-Westen“ oder „global“ und „lokal“. Geordnet wird eher in thematischen Blöcken und im Dialog mit früheren Beständen. Die Kunstwerke könnten auch unter Kombination verschiedener Einzelthemen nebeneinander präsentiert werden, sodass sich Querverweise und Verbindungen, also Geschichten innerhalb von Geschichten aufbauen. Diese Durchdringungen und kontextuellen Bezüge können transkulturell verstanden werden. So sind Museen gezwungen, ihre eurozentrische Perspektive zu überwinden und ihre Sammlungs- und Ausstellungspolitik zu reformieren.¹¹

Global Art im Dienste der Wirtschaft und Politik

Die Globalisierung des Kunstsystems zeigt sich in dem Aufsprießen der weltweiten Biennalen, vor allem seit 1989 in dem nicht-westlichen Teil der Welt. Bedenkt man, dass seit der ersten Biennale von Venedig im Jahre 1894 bis zum Umwälzungsjahr 1989 an die 25 Großausstellungen gegründet wurden, expandierte seither die Anzahl deutlich durch nahezu 90 neue Biennalen, darunter *Dak'Art* (Senegal, 1992), *Asia Pacific Triennial* (Australien, 1993), *Singapur Biennale* (Singapur, 2006) oder die *Kochi-Muziris Biennale* (Indien, 2012). Hans Belting beschreibt die Biennalen an immer neuen Orten, die für ein kosmopolitisches Reisepublikum ein breites, buntes Spektrum aus internationaler und regionaler Gegenwartskunst bieten, als „die Ursituation der Globalisierung“¹². Doch die Kunst steht bei diesen Großveranstaltungen im Dienste der Wirtschaft und Politik. Die Länder der neuen Austragungsorte suchen nach internationaler Vernetzung, nach wirtschaftlicher Stärkung der Region und nach politischer Behauptung, indem eine Liberalisierung in Richtung Demokratie und Toleranz demonstriert wird. Ein Paradebeispiel dafür ist der repressive, 1965 als unabhängig erklärte Stadtstaat Singapur. Im Jahre 2006 wurde in Singapur das Treffen des Vorstands des Internationalen Währungsfonds und der Weltbank organisiert und als Begleitprogramm die Singapur Biennale gegründet. Die Biennale dient Singapur zur Neupositionierung des Staates, der sich zum bedeutendsten Finanzmarkt und kulturellen Zentrum Südasiens entwickelt.

Außerdem haben die Auktionshäuser ihr Programm und ihre Stellung ausgebaut, global vermarkten sie die regionalen Kunstszenen. Auch die Kunstmessen und die Galerien sind global ausgerichtet.

Nach der Marktanalyse von Clare McAndrews aus dem Jahr 2011 verzeichnete der weltweite Kunstmarkt 46,1 Milliarden Euro Umsatz, 23,1 Milliarden Euro davon in Auktionshäusern. Während der Anteil an den globalen Verkaufswerten der USA und der europäischen Länder sinkt, wuchs jener von China von 0,4% im Jahr 1990 auf 30% im Jahr 2011. Auf dem Kunstmarkt gibt es mehr Künstler/-innen, mehr Käufer/-innen und Verkäufer/-innen, mehr verkaufte Kunst, höhere Summen für Spitzenwerke. Das Kunstsystem wurde zu einem milliarden schweren globalen Wirtschaftszweig.¹³

Fazit

Global Art ist eine Antwort auf die radikalen weltweiten Wandlungsprozesse. Der Westen verliert an Bedeutung in Wirtschaft und Politik, seine Exklusionsmechanismen werden aufgelöst. Das Kunstsystem findet neue Wirtschafts- und Innovationszentren – New York, Paris, London haben schon längst ausgedient. Zum einen verwandelt sich Global Art in *Art Industry*, in Business und dient damit hauptsächlich wirtschaftlichen Interessen und politischer Behauptung. Zum anderen ist sie – wenn man den wirtschaftlichen Hintergrund wegdenkt – eine fruchtbare Chance für Künstler/-innen aus allen Teilen der Welt, sich im globalen Kunstsystem präsent zu machen.

Global Artists können ihre regionalen Traditionen mit globalen Themen verknüpfen. Sie können an den politischen und kulturhegemonialen Grenzen rütteln. Sie können im Sinne der Transkulturalität das Publikum für die Durchdringungen, Zusammenhänge und Geschichten sensibilisieren. Deshalb hat Global Art das Potenzial, eine Plattform für Austausch, Forschung und Wissensproduktion zu sein. Es bleibt spannend.

1 Vgl. Interview von Mareike Bracht und Caroline Marie mit Monica Juneja am 27.09.2010. Vgl. o. A.: Die Global Art History hinterfragt den Kanon. <http://www.artefakt-sz.net/kunsthistoriker-im-gespraech/die-global-art-history-hinterfragt-den-kanon>, Einsicht am 10.09.2014.

2 Vgl. <http://www.globalartmuseum.de>, Einsicht am 10.09.2014.

3 Zur transkulturellen Sichtweise und den Forschungsschwerpunkten der Global Art History siehe das Interview mit Monica Juneja. Vgl. o. A.: Die Global Art History hinterfragt den Kanon. <http://www.artefakt-sz.net/kunsthistoriker-im-gespraech/die-global-art-history-hinterfragt-den-kanon>, Einsicht am 10.09.2014.

4 Vgl. Höller, Christian: Transkulturalität. In: Butin, Hubertus (Hg.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln, 2002, S. 289.

5 Weibel, Peter: Vorwort. In: ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe): *The Global Contemporary*. Kunstwelten nach 1989, Karlsruhe, 2011, S. 5.

6 Vgl. o. A.: Die Global Art History hinterfragt den Kanon. <http://www.artefakt-sz.net/kunsthistoriker-im-gespraech/die-global-art-history-hinterfragt-den-kanon>, Einsicht am 10.09.2014.

7 Vgl. Ebd.

8 Vgl. den Essay *Souvenir, Kitsch und Sammelobjekt – Tropical an den Grenzen der Kunst* von Sabrina Meißner, S. 53-65.

9 Vgl. Vogel, Sabine B.: Globalkunst – eine neue Weltordnung. In: *KUNSTFORUM International*, Bd. 220, 2013, S. 49.

10 Vgl. ebd., S. 50.

11 Vgl. ebd., S. 51-54.

12 Belting, Hans u. Buddensieg, Andrea: Zeitgenossenschaft als Axiom von Kunst im Zeitalter der Globalisierung. In: *KUNSTFORUM International*, Bd. 220, 2013, S. 63.

13 Vgl. Vogel, Sabine B.: Globalkunst – eine neue Weltordnung. In: *KUNSTFORUM International*, Bd. 220, 2013, S. 43-45.

» Es ist ein Prozess transkultureller Selbstdeutung: man kehrt [nach einer globalisierten Ausbildung] mit einem anderen Blick zurück und muss sich in Beziehung setzen zur eigenen – oder anderen Kultur. «

— Monica Juneja über die Aneignung und Umdeutung der eigenen Kultur

» It is a process of transcultural self-interpretation: [after being educated in a global system] you return home with a different point of view and you must deal critically with your own – and the other culture. «

—Monica Juneja about acquisition and reinterpretation of the own culture

E Global Art—the term is omnipresent. It is misleading, provocative and inflationary, raises questions and underlies various definitions. According to art historian Hans Belting, Global Art means contemporary art from all over the world, especially art from non-European and non-North American parts of the world that gained access to art fairs and biennales in the globalized area.¹ In 2006 Hans Belting and Peter Weibel founded the research project *Global Art and the Museum (GAM)*² in the ZKM in Karlsruhe. In this project they focus on the central issue of how the challenging and accelerated process of globalization influences and changes the art scene. Moreover, there is the first professorship for Global Art History in Germany at the University of Heidelberg that works with the term of transculturalism as a perspective of research. As holder of the chair, Monica Juneja explains that transculturalism is about cultures not being closed entities but rather consist of mutual relationships, interchange and the merging with each other.³

Through globalization cultures, religions, languages and lifestyles as well as national and ethnical identities come more and more into touch with one another. As a result, new hybrid forms⁴ and various artistic productions emerge. Peter Weibel and Monica Juneja acknowledge that, but they also look at Global Art from different perspectives. The GAM emphasizes the attempt to historically overcome Eurocentricity as regarding Global Art:

*“The emergence of art from Asia, Africa, South America etc. in Western institutions is nothing less than the legitimate attempt of other cultures, nations and civilisations to take the monopoly of exclusion from the West. [...] These artists [...] do not want to be integrated into Western culture; at best they want to unravel these mechanisms of exclusion.”*⁵

According to Monica Juneja, Global Art is a product of transcultural overlaps, permeation and appropriation of cultures, identities, lifestyles and artistic productions: “For me, Global Art certainly is an answer to the traversing and constant redefinition inside the global area”.⁶

Global Art History

For the subject of Art History, which is based on a certain definition of culture and canon, Global Art History means to open oneself for new, multiple perspectives. The subject needs to scrutinise its own terminology, valences and categories. Global Art History is eager to stimulate the Western art-historical canon.

On the one hand, it wants to stop transferring outdated categories onto other cultures; on the other hand, it intently tries to search for connections, allocations, point of views and perspectives that result from transcultural mobility of people and objects. Although transculturality is not only a phenomenon of our modern times: already during antiquity several cultures exchanged traditions and symbols.⁷

Contemporary art has sensitised art historians for transcultural issues. Therefore we cannot just label Pedro Wirz to allocate him to a certain cultural area.⁸

Global Art inside of the system

Global Art arouses connotations of predatory capitalism and fear of the globally growing Western dominance. However, it promises the overcoming of the cultural-conceptual division into Western and non-Western as well as into modern and primitive. Thereby Global Art describes the situation of the contemporary art system most fittingly – especially when we are in the process of becoming aware of this system. Global Art is a child of the world's economic transformation process, globalisation, and the creative connection between cultures – globality. This term refers to today's production, presentation and distribution of art and to the networking of global and local issues. Above all, it is no category for formal or textual features of art, but accompanies the crisis of the mandatory art term.⁹

Global Art rejects the canonisation of the perception and its conditions. Curators today are organising the cognition of the general audience. Thus the critics are losing their power, but the works are not always explained by that, instead they often get capitalised on. The academic education system, Western art history with its categories, the Eurocentric art criticism and the dogmas of presentation of art – the perception of silence, the elitism, the white walls and the exhibition character – they all lose their predominance. Now there is no more suggestion of superiority of knowledge, and therefore of power, when presenting art. Instead, there is a suggestion of transferring knowledge and encouraging communication.¹⁰

In relation to policy of exhibitions and collections

By globalising the art system, occupational areas of contemporary art are shifting. Curators, collectors and critics permanently shift between specialisation and common knowledge. When facing the quickly expanding art market, thorough and global research is no longer possible. The exhibition programs and collection policies should be obedient to the developments of contemporary, global art. This is especially the case if museums and institutions are to satisfy the claim of being contemporary – a museum with a mainly Western oriented collection seems out of fashion today. However, this can still be seen in the German museums.

But which systems of arrangement are globally applied collections to comply with? How can the various aesthetic languages and the mutual influences be displayed without hierarchical valuation? How does an institution like the Tate Modern in London present its globally applied collection? Certainly they avoid a chronological or regional order as well as categorisations like "Western world" and "Non-Western world" or "global" and "local". Order is achieved more in thematic portions and in discourse with prior inventory. The artworks may also be presented next to each other by combining different topics in order to show cross references and connections within histories. These penetrations and contextual references can be seen in a transcultural way. This is why museums are forced to overcome their Eurocentric perspectives and reform their policy on exhibitions and collections.¹¹

Global Art in the service of economy and politics

The globalisation of the art system can be seen in the sprouting of the world wide biennales, since 1989 also in the non-Western parts of the world. Keeping in mind that since the first Venice Biennale in 1894 to the year of the upheaval in 1989, 25 major exhibitions have been founded, the number of new biennales clearly expanded to up to 90 new biennials, including the *Dak'Art* (Senegal, 1992), *Asia Pacific Triennial* (Australia, 1993), *Singapore Biennial* (Singapore, 2006) or the *Kochi-Muziris Biennial* (India, 2012).

Hans Belting describes the biennales in new locations that offer a broad, colorful cornucopia of international and regional art to the cosmopolitan audience as the "primordial situation of globalisation".¹² But art is put into the service of economy and politics during these major events. The countries hosting these new events are looking for international networking, economical reinforcement and political maintenance by demonstrating a liberalisation towards democracy and tolerance. A prime example is the repressive state of Singapore, declared an independent city state in 1965. The Singapore Biennial was founded as an accompanying program of the meeting of the executive board of the international currency fund and the World Bank in 2006. It served to reposition the state Singapore, which developed into the most significant financial market and cultural center in South-East Asia. Also the auctioneers extended their program and their position, the local art scene is now marketed globally. Also the art fairs and galleries are orientated globally.

According to the market analysis of Clare McAndrews from 2011, the world-wide art market registered a total of – 46.1 billion, of which no less than – 23.1 billion were registered in auction houses. While the share of the international sales of the USA dropped, the share of China increased from 0.4% in 1990 to 30% in 2011. On the art market there are more and more artists, more buyers and sellers, more sold art and higher values for top works. The art system became a global economic branch worth millions.¹³

Conclusion

Global Art is an answer to the radical, world-wide processes of change. The West loses its significance in economy and politics, its exclusion mechanisms are dissolved. The art system finds new economic and innovation centres – New York, Paris and London are worn out by now. For one thing, Global Art changes into *Art Industry*, into Business and therefore mainly serves economic interests and political statement. On the other, it is, leaving out the economic background, a fertile chance for artists from all over the world to present themselves in the global art system. Global artists are able to link their regional traditions to global issues. They are capable to shake political and cultural-hegemonic borders. They may sensitise the audience for the permeation, connections and stories in the sense of transculturality. Therefore, Global Art has got the potential to become a platform for exchange, research and production of knowledge – it remains fascinating.

1 Cf. an interview by Mareike Bracht and Caroline Marié with Monica Juneja on 27 September 2010. N.N.: Die Global Art History hinterfragt den Kanon. <http://www.artefakt-sz.net/kunsthistoriker-im-gespraech/die-global-art-history-hinterfragt-den-kanon>, accessed 10th September 2014.

2 Cf. <http://www.globalartmuseum.de>, accessed 10th September 2014

3 Concerning the transcultural perspective and research focus of Global Art History, see the interview with Monica Juneja. Cf. N.N.: Die Global Art History hinterfragt den Kanon. <http://www.artefakt-sz.net/kunsthistoriker-im-gespraech/die-global-art-history-hinterfragt-den-kanon>, accessed 10th September 2014.

4 Cf. Höller, Christian: Transkulturalität. In: Butin, Hubertus (Ed.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2002, p. 289.

5 Weibel, Peter: Vorwort. In: ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe): *The Global Contemporary. Kunstwelten nach 1989*, Karlsruhe, 2011, p. 5 (own translation).

6 Cf. N.N.: Die Global Art History hinterfragt den Kanon. <http://www.artefakt-sz.net/kunsthistoriker-im-gespraech/die-global-art-history-hinterfragt-den-kanon>, accessed 10th September 2014 (own translation).

7 Ibid.

8 Cf. the essay *Souvenir, kitsch and collectable – Tropical at the borderline of art* by Sabrina Meißner, pp. 68-77.

9 Cf. Vogel, Sabine B.: *Globalkunst – eine neue Weltordnung*. In: KUNSTFORUM International, Vol. 220, 2013, p. 49.

10 Cf. Ibid., p. 50.

11 Cf. Ibid., pp. 51-54.

12 Belting, Hans & Buddensieg, Andrea: *Zeitgenossenschaft als Axiom von Kunst im Zeitalter der Globalisierung*. In: KUNSTFORUM International, Vol. 220, 2013, p. 63 (own translation).

13 Cf. Vogel, Sabine B.: *Globalkunst – eine neue Weltordnung*. In: KUNSTFORUM International, Vol. 220, 2013, pp. 43-45.

» Beschreibe eine Skulptur. «

» Es handelt sich um eine zeitgenössische Eisenguss-Skulptur [...]. Aus den meisten Perspektiven heraus kann der Betrachter nichts Gegenständliches erkennen: Die Skulptur sieht wie ein flaches, verformtes Stück Metall aus. Ihre Oberflächenbeschaffenheit ist grob und rau, die Farbe rötlich-braun vom Rost des Eisens. Die abstrakten Formen erinnern an eine sich schlängelnde Rauchschwade oder eine Welle. [...] «



» Describe a sculpture. «



» It is about a contemporary iron-cast sculpture [...]. From most point of views the observer is not able to perceive anything representative: the sculpture looks like a flat, deformed piece of metal. The surface is rough and coarse reddish-brown from the rust of the iron. The abstract shapes bring winding wads of smoke or waves in mind. [...] «



Img. 1

Exhibition view



Img. II



Img. III



Img. IV



Img. V



Img. VI



Img. VII



Img. VIII



Img. IX



Img. X



Img. XI



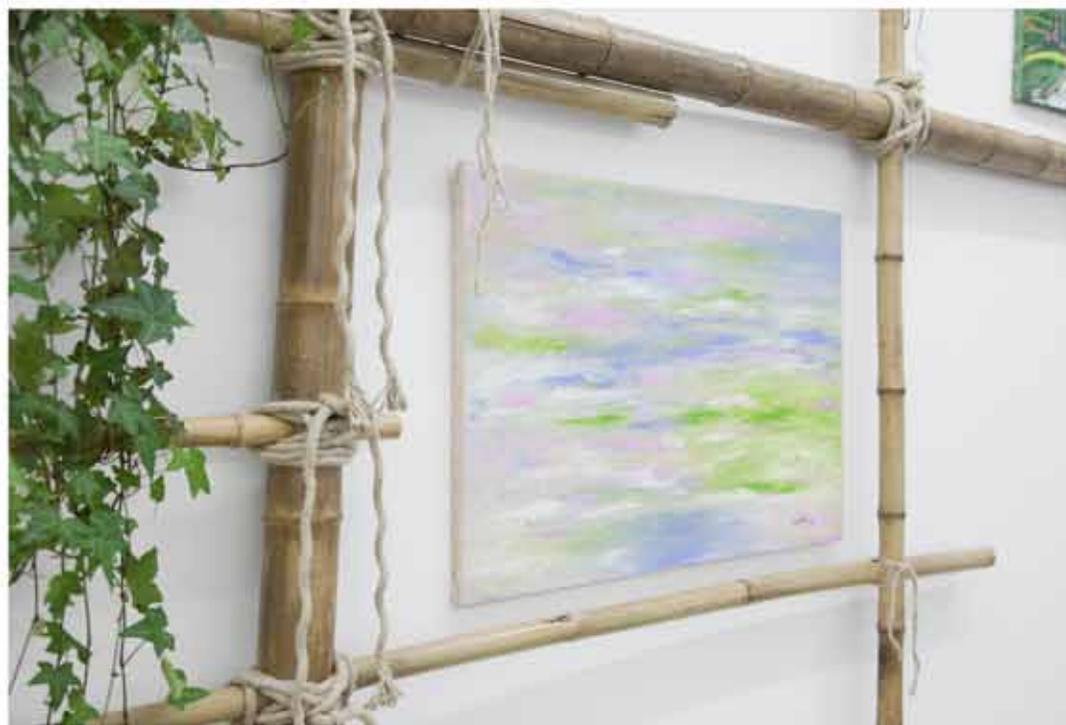
Img. XII



Img. XIII



Img. XIV



Img. XV



Img. XVI

Pedro Wirz

1981

geboren/born in São Paulo, BRA
lebt/lives in Basel, CH und/and
São Paulo, BRA

2007-2011

Studium an der/study at FHNW Basel, CH;
bei/at Jürg Stäubli, Dr. Roman Kurzmeyer
und/and Muda Mathis

2009-2010

Auslandsaufenthalt an der/study abroad at
Staatliche Akademie der Bildenden Künste
Stuttgart, D; bei/at Birgit Brenner und/and
Christian Jankowski

**Preise & Stipendien/Awards &
Scholarships**

2013

Artist in Residence, IAAB Exchange
Program - Residency Unlimited, New York,
US

2012

Werkbeitrag, Kunstkredit der Stadt Basel,
Basel, CH; *Peter-Hans-Hofschneider-Preis*,
Kunststiftung Baden-Württemberg,
Stuttgart, D

2011

Artist in Residence, IAAB Exchange
Program - Cité des Arts, Paris, F; *GGG
Atelierhaus - 2 years subsidized atelier*,
GGG Basel Foundation, Basel, CH

2010

*1st prize for publication on contemporary art
& 1st prize for brazilian artist exhibiting
abroad*, Biennial Foundation, São Paulo, BR;
Patronage for young swiss artists, Kunsthalle
Basel, Basel, CH

**Einzelausstellungen/
Solo Exhibitions**

2013

New Friends, Centro Cultural São
Paulo/CCSP, São Paulo, BRA; *Gringo*,
Galerie Mendes & Wood DM, São Paulo,
BRA;
Vom Zeigen und Sehen. Pedro Wirz: Tropical,
Dortmunder Kunstverein e. V., Dortmund, D

2012

Not the New, Not the Old, But the Necessary,
Künstlerhaus Stuttgart, Stuttgart, D; *Hotel
Palenque*, Gasconade, Milan, I;
Problems (mit/with Raphael Linsi),
Kunstraum Kreuzlingen, Kreuzlingen, CH

2011

Sculpture Exquise, Kunsthalle Basel (Back
Wall), Basel, CH; *Outsiders - SALTS*, Basel,
CH; *supercalifragilisticexpialidocious*,
Deuxpiece, Basel, CH

**Gruppenausstellungen (Auswahl) /
Group Exhibitions (Selection)**

2014

Union, Union Pacific, London, GB;
*Tell Me What I See, When I Look Into Your
Eyes*, BolteLang, Zürich, CH; *Mediating
Landscape*, Sala Murat, Bari, IT

2013

Mitologias por procuração, Museu de Arte
Moderna (MAM), São Paulo, BR;
Club des Sous l'Eau, Palais de Tokyo, Paris,
FR; *Give me Shelter*; GGG Atelierhaus,
Basel, CH; *Swiss Art Awards*, Basel, CH;
The Sunday Curators, SWG1 Gallery,
Glasgow, UK

2012

Les Urbaines Art Festival, Lausanne, CH;
LOT, Cul de Sac, London, GB; *Colasel*,
Drei Galerie, Köln, D; *Post Studio Tales*,
Artist in Residence, Berlin, D

2011

Mitologias I Mythologies, Cité des Arts,
Paris, F; *Cantonale Berne Jura*, Kunsthalle
Bern & Stadtgalerie Bern, Bern, CH;
Regionale 12, Kunstraum L6, Freiburg, D;
How to Work (More for) Less, Kunsthalle
Basel, Basel, CH; *Swiss Art Awards*,
Basel, CH

**Curatorial Projects
(Auswahl / Selection)**

2014/15

Postcodes, São Paulo, BR

2009/11

the forever ending story
(mit / with: Raphael Linsi, Claudio Vogt,
Tilmann Schlevogt), Basel, CH

Julia Blehm

D Freie Autorin und Kuratorin in Nordrhein-Westfalen; Studium der Kunst- und Kulturwissenschaften an der Universität Bremen (M. A.) sowie Kunstgeschichte und Philosophie an der Universität Autònoma de Barcelona; Absolventin des Postgradualen Studiengangs *Kunstkritik und Kuratorisches Wissen* der Ruhr-Universität Bochum; Schwerpunkte: Tanztheater- und Performanceprojekte.

E Freelance author and curator in North-Rhine Westphalia; studied Aesthetics and Cultural Studies at the University of Bremen (M.A.) as well as Art History and Philosophy at the Universitat Autònoma de Barcelona; Graduate of the Post-Graduate studies of *Art Criticism and Curatorial Practice*¹ at the Ruhr-University Bochum; focus on dance theatre and performance projects.

Sabrina Meißner

D Studium der Kunstwissenschaften, Geschichte und Soziologie an der Universität Bremen (M. A.) sowie Università di Bologna; Absolventin des Postgradualen Studiengang *Kunstkritik und Kuratorisches Wissen* der Ruhr-Universität Bochum; Kuratorin freier Ausstellungsprojekte: *Reflexionsräume – vier Interventionen* (Bremen, 2012), *ONGAESHI artists exchange bremen nagoya 2014/2015*.

E Studied Aesthetics, History and Sociology at the University of Bremen (M. A.) and the University of Bologna; Graduate of the Post-Graduate studies of *Art Criticism and Curatorial Practice* at Ruhr-University Bochum; curator of free exhibition projects: *Reflexionsräume – vier Interventionen* (Bremen, 2012), *ONGAESHI artists exchange bremen nagoya 2014/2015*.

Friederike Pönisch

D Studium der Kunstgeschichte, Angewandten Ethik und Religionswissenschaft an der Friedrich-Schiller-Universität Jena (M. A.) und der Vrije Universiteit Amsterdam; Absolventin des Postgradualen Studiengangs *Kunstkritik und Kuratorisches Wissen* der Ruhr-Universität Bochum; seitdem Tätigkeiten u. a. als freie Autorin, Kuratorin und in der Museumspädagogik.

E Studied Art History, Applied Ethics and Religious Studies at the Friedrich-Schiller-University of Jena (M. A.) as well as the VU University Amsterdam; Graduate of the Post-Graduate studies of *Art Criticism and Curatorial Practice* at Ruhr-University Bochum; focus on e.g. freelance writing, curatorial projects and museum education.

Simone Rudolph

D Studium der Kunstgeschichte und Germanistik an der Ruhr-Universität Bochum (M. A.) und der Università di Bologna; Absolventin und Stipendiatin des Postgradualen Studiengangs *Kunstkritik und Kuratorisches Wissen* der Ruhr-Universität Bochum; Ausstellungsprojekte: *Und was siehst du?* (Rotunde, Bochum, 2010), *handy_photo_HUstadt* (Bochum, 2008); aktuell: Abteilung für Presse und Kommunikation der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden.

E Studied Art History and German Studies at Ruhr-University Bochum (M.A.) and at the University of Bologna; Graduate and scholarship holder of the post-graduate studies of *Art Criticism and Curatorial Practice* at Ruhr-University Bochum; Exhibitions: *Und was siehst du?* (Rotunde, Bochum, 2010), *handy_photo_HUstadt* (Bochum, 2008); current: Department for Press and Communication at the National Art Collections in Dresden.

Vanessa Seeberg

D Studium der Germanistik und Kunstgeschichte an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf sowie der Vergleichenden Literatur- und Kunstwissenschaft an der Universität Potsdam (M. A.); Absolventin des Postgradualen Studiengangs *Kunstkritik und Kuratorisches Wissen* der Ruhr-Universität Bochum; Volontariat am Wolfgang Borchert Theater Münster im Bereich Dramaturgie und Öffentlichkeitsarbeit; aktuell: Wissenschaftliches Volontariat bei den Städtischen Museen Heilbronn.

E Studied German Studies and Art History at the University of Düsseldorf as well as Comparative Literature and Arts at the University of Potsdam (M.A.); Graduate of the post-graduate studies of *Art Criticism and Curatorial Practice* at Ruhr-University Bochum; Traineeship at the Wolfgang Borchert Theatre in Münster in the field of dramaturgy and public relations; current: Scientific traineeship at the Municipal Museums of Heilbronn.

Danksagung

Unser Dank gilt den Unterstützern dieses Projektes, allen voran *Ursula Wißborn* und der *Stiftung Kunst, Kultur und Soziales* der Sparda Bank West, die uns bei diesem Projekt engagiert begleitet hat. Des Weiteren bedanken wir uns bei der *Alfred und Cläre Pott-Stiftung*, der *artEDU Stiftung* und der *Abteilung des Präsidialdepartements des Kantons Basel-Stadt* sowie *kulturelles bl-Kanton Basel-Landschaft Bildung-, Kultur- und Sportdirektion* für ihre großzügige Unterstützung, durch welche diese Ausstellung sowie die vorliegende Publikation überhaupt erst ermöglicht wurden.

Unser herzlicher Dank gilt *Pedro Wirz*, der sich nicht nur dazu bereit erklärte, mit neun Kuratorinnen zusammenzuarbeiten, sondern darüber hinaus auch mit vielschichtigen Gesprächen, spannenden Themen, guter Laune und nicht zuletzt überraschenden Objekten unsere Arbeit bereicherte.

Des Weiteren möchten wir *Dorothee Böhm*, der Leiterin des Studiengangs *Kunst-kritik und Kuratorisches Wissen* des Jahrgangs 2012/13 an der Ruhr-Universität Bochum, danken. Sie hat uns nicht nur dem Dortmunder Kunstverein empfohlen und damit die Ausstellung *Vom Zeigen und Sehen. Pedro Wirz: Tropical* erst in die Wege geleitet, sondern stand uns darüber hinaus auch jederzeit hilfreich zur Seite und hatte stets ein offenes Ohr für organisatorische Fragen.

Ein großer Dank geht zudem an die weiteren Kuratorinnen der Ausstellung, *Julia Blehm*, *Brigitte Dietze*, *Stefanie Humbert*, *Stephanie Regenbrecht* und *Simone Rudolph*. Es war für alle Beteiligten eine Bereicherung, mit diesem Kollektiv ein so spannendes und vielschichtiges Ausstellungsprojekt umzusetzen. Denn trotz der heterogenen Gruppe unterschiedlichster Akteure und Akteurinnen, individuellen Ansichten und Vorstellungen, profitierten alle wechselseitig vom Wissen und den Erfahrungen der Anderen. Besonderer Dank gilt unserer ehemaligen Kommilitonin *Michaela Stoffels*, die uns auf den Künstler *Pedro Wirz* aufmerksam machte.

Ein weiter Dank geht an *Georg Imdahl* und *Astrid Wege*; als Lehrende des Studiengangs unterstützten sie uns ebenfalls mit Rat und Tat.

Bei *Pauline Bachmann, Sebastian Freytag, Marcel Hiller, Monica Juneja, Anne Pöhlmann* und *Dorothee Richter* möchten wir uns ganz herzlich dafür bedanken, dass sie unserer Einladung in den Dortmunder Kunstverein gefolgt sind. Ihre Bereitschaft, über die Vielzahl spannender Themen, Projekte und Ansätze der Forschung und der Kuratorischen Praxis zu diskutieren, machte dieses Projekt zu etwas ganz Besonderem und erweiterte unser Wissen wie auch unsere Perspektiven. Zudem bedanken wir uns für die Freigabe der Zitate aus den Mitschnitten der Gesprächsabende, welche die thematische Auseinandersetzung mit der Ausstellung von *Pedro Wirz* auch hier bereichern.

Roland Baeye gilt Dank für seine fotografische Dokumentation während der Abendveranstaltungen und *Yoko Dupuis* für die Ausstellungsdokumentation, die in dieser Publikation verwendet wurde.

Die Autorinnen *Simone Rudolph* und *Julia Blehm* sind für ihre weitere Auseinandersetzung mit den Themen der Ausstellung für diese Publikation hervorzuheben.

Olaf Sailer und *Matthias Fabry* gilt unser Dank für das Lektorat und die englische Übersetzung dieser Publikation.

Tim Ziola war in allen Druck-Angelegenheiten eine unverzichtbare Unterstützung. Seine kreativen Ideen und sein Spaß an diesem Projekt trugen maßgeblich zu dessen Gelingen bei.

Nicht zuletzt sei dem *Dortmunder Kunstverein e. V.* für die Einladung und seiner künstlerischen Leiterin *Sandra Dichtl* für ihre Geduld und ihr entgegengebrachtes Vertrauen gedankt. Ihrer kuratorischen Assistentin *Linda Schröer* danken wir für die vielen Hilfestellungen, im Besonderen während der letzten Vorbereitung zur Ausstellung und an den Gesprächsabenden. Außerdem danken wir dem gesamten Team des Kunstvereins sowie dessen *Vorständen und Mitgliedern* für die Bereitschaft, sich auf dieses Experiment einzulassen.

— *Sabrina Meißner, Friederike Pönisch & Vanessa Seeberg*

E First of all we want to thank *Ursula Wißborn* and the *Stiftung Kunst, Kultur und Soziales* der Sparda Bank West who dedicatedly accompanied our project. Furthermore we want to thank the *Alfred and Cläre Pott-Foundation*, the *artEDU Foundation*, the *cultural department of the Presidial Department of the Canton Basel City* as well as *kulturelles bl-Kanton Basel-Landschaft Bildungs-, Kultur- und Sportdirektion* for their generous support, only through which the exhibition and this publication became possible.

Our sincere thanks goes to *Pedro Wirz*, who not only agreed to work with nine curators, but on top of that enhanced our work with cheerfulness, a personal touch, interesting topics, complex discussions, and surprising objects.

Furthermore, we want to thank *Dorothee Böhm*, former head of the post-graduate studies of *Art Criticism and Curatorial Practice* (2012/13) at the Ruhr-University in Bochum. Not only did she recommend us to the Dortmund Kunstverein and engineered the exhibition *Vom Zeigen und Sehen. Pedro Wirz: Tropical* in the first place, she also always assisted us when we needed help and had an open ear for organizational questions.

Another big thanks goes to the other curators of the exhibition, *Julia Blehm*, *Brigitte Dietze*, *Stefanie Humbert*, *Stephanie Regenbrecht* and *Simone Rudolph*. It was an enrichment for all participants to work with this collective on such an exciting and complex project. Even though the individual members of the group were so heterogenic and different, had diverse ideas and positions, they all benefitted from the knowledge and experience of each other.

A special thanks is dedicated to our former fellow-student *Michaela Stoffels*, who called our attention to the artist *Pedro Wirz* in the first place.

We also want to thank *Georg Imdahl* and *Astrid Wege*; as docents in the post-graduate studies they provided advice and support as well.

We want to thank *Pauline Bachmann*, *Sebastian Freytag*, *Marcel Hiller*, *Monica Juneja*, *Anne Pöhlmann* and *Dorothee Richter* for honouring our invitation to the Kunstverein. Their willingness to discuss many exciting topics, projects and research approaches of curatorial practice made this project into something special and broadened our mind and perspectives. Moreover we want to thank them for the admittance to use their quotes from the recordings of the discussions. These also play a role in broadening the thematic analysis with the exhibition by *Pedro Wirz*.

Roland Baege is to thank for his photographic documentation during the discussions and *Yoko Dupuis* for the documentation of the exhibition used in this publication.

The authors *Simone Rudolph* and *Julia Blehm* should be mentioned for their discussion of the exhibition's topics for this publication.

Olaf Sailer and *Matthias Fabry* are to thank for the proof reading and the translation into English.

Tim Ziola has been a huge support in anything related to print media. With his creative ideas and the pleasure he put in our project, he was an outstanding factor when it came to contribute to its success.

Last but not least our thanks go to the *Dortmunder Kunstverein e. V.* for the invitation and its artistic director *Sandra Dichtl* for her patience and her trust. Her curatorial assistant *Linda Schröer* is to thank for her support in various situations, especially during the time of the last preparations of the exhibition and the discussions. Additionally we want to thank the whole team of the Kunstverein and, of course, its *executive board and members* for the willingness to admit to this experiment.

—*Sabrina Meißner, Friederike Pönisch & Vanessa Seeberg*

Impressum / Colophon

TRPCL

Aspekte des globalen und kollektiven Werkbegriffs
Pedro Wirz: Tropical

Erschienen als Dokumentation der Ausstellung
Vom Zeigen und Sehen. Pedro Wirz: Tropical
29. Juni – 24. August 2013 im Dortmunder
Kunstverein e. V.

Herausgeber / Editors:

Sandra Dichtl
Sabrina Meißner
Friederike Pönisch
Vanessa Seeberg

DORTMUNDER KUNSTVEREIN

Park der Partnerstädte 2, 44137 Dortmund
info@dortmunder-kunstverein.de
www.dortmunder-kunstverein.de

Redaktion / Editing

Sabrina Meißner
Friederike Pönisch
Vanessa Seeberg

Texte / Texts

Julia Blehm
Sabrina Meißner
Friederike Pönisch
Simone Rudolph
Vanessa Seeberg

Lektorat / Copyediting

Deutsch / German
Olaf Sailer
Englisch / English
Matthias Fabry

Gestaltung / Design

Tim Christopher Ziola

Fotografie / Photography

Yoko Dupuis
(Ausnahme: Img. XII : Sabrina Meißner)

Image Content

Pedro Wirz

© 2015 Dortmunder Kunstverein, Künstler,
Fotografen, Autoren / Artists, photographers,
authors.

Gesamtherstellung / Printing and Production

Druck & Verlag Kettler GmbH, Bönen

Erschienen bei / Published by

1. Auflage

ISBN 978-3-938847-20-6

Ausstellung / Exhibition

DORTMUNDER KUNSTVEREIN
Park der Partnerstädte 2, 44137 Dortmund
info@dortmunder-kunstverein.de,
www.dortmunder-kunstverein.de

Vorstand

Dipl. Kffr. Marion Edelhoff (Vorsitzende)
PD Dr. Jürgen Stiller
Prof. Dr. Hartmut H. Holzmüller
Dipl.-Fw. Stefan Zöllner
RA Dr. Matthias Wiese

Kuratorinnen der Ausstellung/ Curators of the exhibition

Julia Blehm
Brigitte Dietze
Stefanie Humbert
Sabrina Meißner
Friederike Pönisch
Stephanie Regenbrecht
Simone Rudolph
Vanessa Seeberg
Michaela Stoffels

Team

Künstlerische Leiterin / Artistic Director:
Sandra Dichtl
Assistenz / Assistant: Linda Schröer
Ausstellungsaufbau / Exhibition set up:
Thomas Schulze-Frieling

Gesprächsabende am 29. Juni, 1. August und
18. August 2013 / Table talk on the 29th of
June, 1st of August, 8th of August 2013
Moderation: Stefanie Humbert, Brigitte Dietze
und Julia Blehm
Mitschnitt und technische Umsetzung /
Recording and technical implementation:
Sabrina Meißner
Transkription / Transcription: Sabrina Meißner,
Vanessa Seeberg

Die Ausstellung und der Katalog wurden unterstützt
durch die Stiftung Kunst, Kultur und Soziales der
Sparda Bank West, die Alfred und Cläre Pott-Stiftung,
die artEDU Stiftung, die Abteilung Kultur des Präsidial-
departements Basel-Stadt sowie den Kanton Basel
Landschaft, Bildungs-, Kultur- und Sportdirektion.



VOM ZEIGEN & SEHEN.
PEDRO WIRZ: TROPICAL
28.06.2013 – 24.08.2013

ERÖFFNUNG
FREITAG, 28. JUNI 2013
19:00 UHR



WWW.FREIESPROJEKT.DE

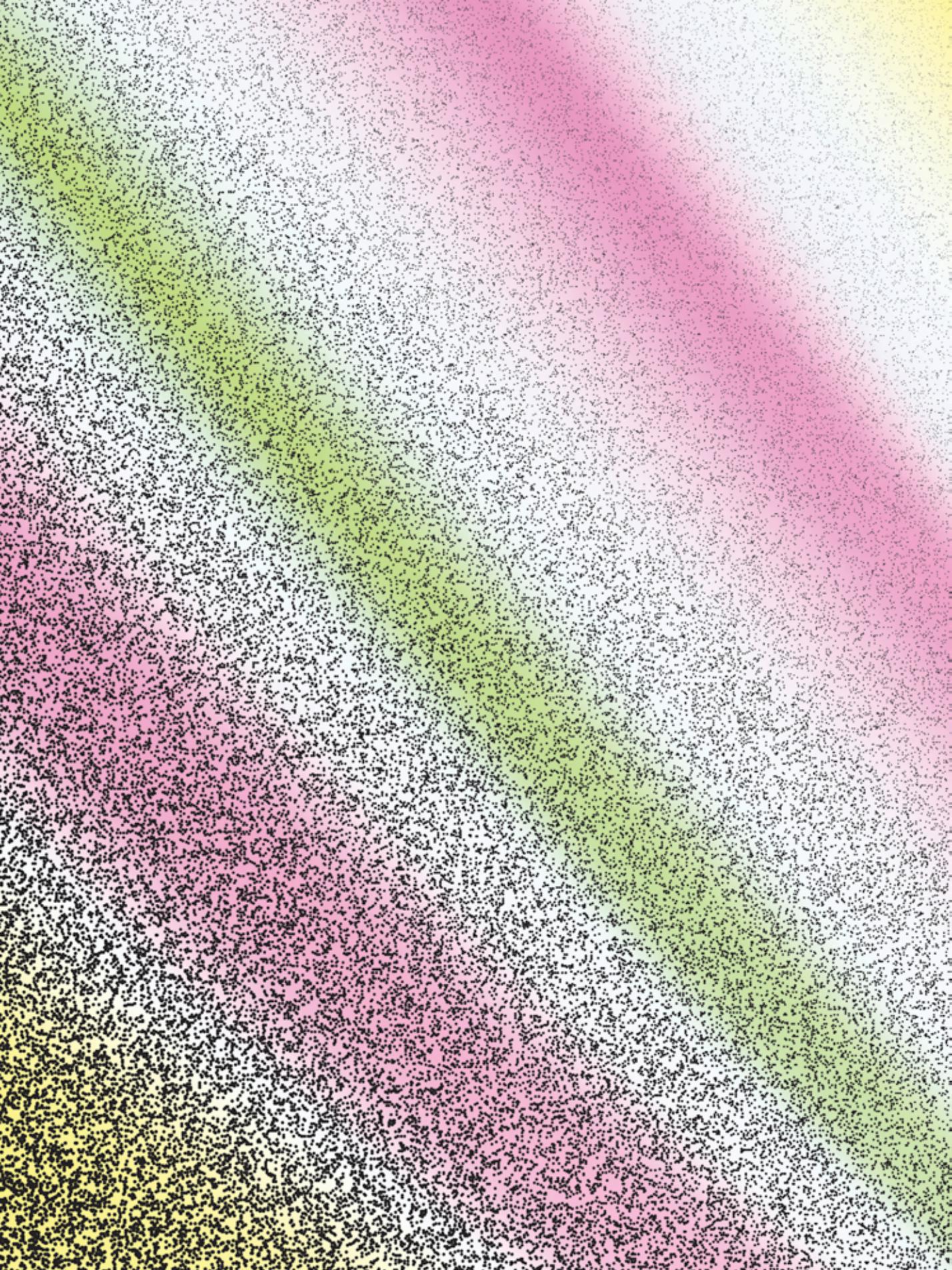
DORTMUNDER KUNSTVEREIN
HANSASTR. 2-4
44137 DORTMUND

ÖFFNUNGSZEITEN:
DI-FR 15:00-18:00 UHR
SA 11:00-16:00 UHR



artEDU





ISBN 978-3-938847-20-6