

Markús Thór Andr sson: Du, FUTURE7, Florian, Nikolai, Emil, Johanna, Mark s und die Anderen

Hast du eine Vorstellung davon, was in deinem Kopf passiert, wenn du ein Kunstwerk siehst? Es ist einer dieser automatischen Vorgänge. Versuche doch einmal, den Prozess des Lesens während du liest zu begreifen, und der Fluss deiner Gedanken wird jäh unterbrochen. Erinnerst du dich an den Witz über den Fünfjahresplan der EU zum Euro-Englisch? Während der Text die Vorschläge für eine Rechtschreibreform wiedergibt, wird er selbst immer verwirrender, um schließlich mit „zer vil bi no mor trobl or difikultis and evrivun vil find it ezi tu undrstand ech oza“ zu enden. Die Kunst von FUTURE7 ähneln dem ein bisschen. Indem sie verwirrt macht sie neugierig.

Ebenso wie das Lesen lernen wir, wie man Kunst betrachtet, ohne uns anschließend an den Erwerb dieser Fähigkeit erinnern zu können. Auf der Art Basel Miami vor ein paar Jahren lief eine Frau mit ihrem kleinen, vielleicht fünfjährigen Jungen an der Hand über die Messe. Sie erregten Aufmerksamkeit, denn ab und zu blieben sie stehen und die Frau wies auf eine Arbeit hin, schaute dabei das Kind an und zog die Augenbrauen hoch. Der Junge zeigte auf eine Aluminiumkiste an der Wand und sagte laut und deutlich: „Judd!“; auf gestapelten Filz auf dem Boden: „Beuys!“; auf ein Bild von Marilyn Monroe: „Warhol!“; und die Mutter belohnte ihn mit einem warmen Lächeln. Das war ziemlich beeindruckend für so einen kleinen Kerl, wenn auch etwas verblüffend. Einerseits würden die meisten Menschen wohl zustimmen, dass es für eine Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst einer gewissen Menge an visueller Erfahrung bedarf, andererseits ist diese Kenntnis keineswegs autonom. Es berührt dich, wenn du den Fünfjährigen dabei beobachtest, wie er dem, was er sieht, einen Namen zuordnen kann, einen Namen, der sich unbestreitbar auf eine Person bezieht, auf die Kunstgeschichte, auf einen Diskurs, auf den Markt, auf die Institutionen... Es fällt dir auf, wie schwer es der arme Kerl später haben wird, seine eigenen Assoziationen zu den betrachteten Werken zu entwickeln. Wenn es doch nur so unkompliziert wäre, wie es der Kunstkritiker Jerry Saltz formuliert: „Schau dir so viel Kunst wie möglich an und du wirst lernen zu sehen.“¹

Stellen wir uns denselben kleinen Jungen vor, wie er aufwächst, Kunstgeschichte studiert und dann eine Stelle als Assistenzkurator in einem deutschen Kunstmuseum antritt. Er stößt im Archiv auf eine Arbeit, die er nicht zuordnen kann. Eine mittelgroße Collage, bestehend aus dem fotografischen Bild einer Baustelle, auf dem unterschiedliche Farbfelder aus Papier systematisch angeordnet sind. „Was ist das?“, fragt unser Mann den Praktikanten, der im Index nachschaut und antwortet: „Das ist eine Arbeit aus dem Jahr 2008 mit dem Titel *Register (Seite 1)* von FUTURE7, einem aus zwei Künstlern bestehenden Künstlerkollektiv, Nikolai von Rosen und Florian Wojnar, aus einer Ausstellung namens Emil Johanna, benannt nach ihren Urgroßeltern, und die Arbeit basiert eigentlich auf der Arbeit eines anderen Künstlers, der nicht angegeben ist, es könnte da bis zu sieben Möglichkeiten geben; in dem Informationsblatt zur Ausstellung heißt es, dass er oder sie ein Tänzer bzw. eine Tänzerin sein könnte, nein, die Arbeit ist eine Tänzerin... hm... es ist so eine Art Porträt.“ Wir überlassen unseren verwirrten Protagonisten seiner

Sehnsucht nach den guten alten Zeiten mit seiner Mutter in Miami.

Beschäftigt man sich mit FUTURE7, bleibt oft unklar, ob das, was sie ausstellen, auch tatsächlich eine Arbeit von ihnen ist. Ihre künstlerische Praxis bringt das bestehende Gefüge der Kunstwelt aus Produktion, Präsentation, Konsum und Interpretation durcheinander. Hauptsächlich erreichen sie dies, indem sie von unterschiedlichen Positionen innerhalb der Kunstwelt aus agieren; ihre Tätigkeit erstreckt sich auf die des Künstlers, Kurators und Sammlers. Mit der Veröffentlichung dieses Buches fügen sie der Liste noch eine weitere Position hinzu. Diese Rollen füllen sie überraschend gleichwertig aus, wo man doch erwarten könnte, dass die Rolle des „Künstlers“ hervortritt und die anderen Projekte beiseite schiebt. Das Gegenteil ist der Fall: Diese anderen Rollen sind integraler Bestandteil der zusammengesetzten Identität von FUTURE7. Auf diese Weise analysieren und hinterfragen sie Konventionen wie die des sich selbst verklärenden Künstlers, der sich der Gesellschaft enthoben fühlt, die der autonomen Kunstwerke, die der Künstler an die Gesellschaft abgeliefert, die des Unternehmergeistes des privilegierten Sammlers, die der tiefen Einsichten des wahren Kenners und so weiter und so fort. Die flexible künstlerische Praxis von FUTURE7 findet sich auch in ihrem Atelier, das als privater wie auch als öffentlicher Raum dient. Es ist ein vielfältiger Ort der Produktion, des Studiums und der Präsentation ihrer eigenen und fremder Arbeiten. In kleinstem Rahmen imitiert FUTURE7 die Kunstwelt im Ganzen und erweitert sie um Fragen, die zumeist übersehen werden. Letztendlich versuchen FUTURE7, „die Frage“ nach dem Wesen der Kunst herauszukitzeln, ohne diese explizit zu stellen. Allerdings ergibt sich aus diesem ehrgeizigen Anspruch auch die Notwendigkeit, ihre Arbeit daran zu messen.

Bevor wir uns eingehender mit den Arbeiten von FUTURE7 befassen, könnte es nützlich sein, uns die Schriften der Künstlerin Adrian Piper vorzunehmen. In ihrem Aufsatz „Two Kinds of Discrimination“ macht Piper einige interessante Bemerkungen über das Betrachten von Kunst, das sie als entweder „kognitiv“ oder „politisch“ definiert.² „Kognitives Urteilsvermögen“ ist für sie die „offenkundige Fähigkeit, wahrheitsgetreu zwischen einer Eigenschaft und einer anderen zu unterscheiden und angemessen auf beide zu reagieren.“ Gemeint ist die Fähigkeit der Betrachter, die besonderen inhärenten Eigenschaften eines Kunstwerks zu würdigen und es auf der Grundlage einer intimen Kenntnis seiner Einzigartigkeit zu bewerten. Im Gegensatz dazu resultiert das „politische Urteilsvermögen“ laut Piper aus einer Störung eben dieses Prozesses – wenn Betrachter, statt sich auf die tatsächlichen Eigenschaften einer Arbeit zu konzentrieren, auf irrelevante externe Faktoren zurückgreifen. Dies können allgemeine Normen oder Ideologien sein, so wie wenn Menschen nach ihrer Rasse, ihrem Geschlecht oder ihrer Religion beurteilt werden. Piper ermutigt die Betrachter dazu, kognitiv zwischen dem, was sie sehen, und dem, was sie sind, zu unterscheiden und wertet deren Kraft und potenziellen Beitrag auf: „In diesem Sinne ist zeitgenössische Kunst die pragmatische Erfahrung kognitiver Anomalität. Sie bietet uns die Möglichkeit, zum Zweck ihrer Erfassung die konzeptuelle Struktur des Ichs neu zu organisieren, und das eigene kognitive Urteilsvermögen zu überprüfen und zu entwickeln, mit dem Ziel, es zu verstehen... Zeitgenössische Künstler, die die Kunst ernst nehmen, nehmen

auch ihre Verantwortung ernst, die Grenzen des Wissens zu hinterfragen und zu erweitern, indem sie anomale Objekte, innovativ in Form, Inhalt oder beidem, als ein Gegengift gegen provinzielle oder konventionelle Denkgewohnheiten anbieten.“³

Beim Betreten des Projektraums Ackerstraße 18 in Berlin, wo *Emil Johanna* von FUTURE7 2008 ausgestellt war, stieß man unmittelbar auf eine Art Sichtblende, die in der Mitte des eher kleinen Raums als Raumteiler fungierte. Sie war eines von drei Elementen, aus denen die Ausstellung bestand – zwei an den jeweiligen Stirnseiten und diese Arbeit in der Mitte. Es war ein hölzerner Keilrahmen, eingespannt zwischen Boden und Decke, mit Platz an den Seiten, bezogen mit einem hellen, gemusterten Stoff. Der Stoff, wie ein Gemälde aufgezogen, vermittelte den klaren Eindruck einer Vorder- und einer Rückseite, und da die strukturierte Rückseite Richtung Eingangstür wies, hatte man das Gefühl, den Raum wie von hinten über eine Bühne zu betreten. Diese Geste gab einer subtilen Idee von Performance oder Theater Raum. Man wurde geradezu in die Ausstellung hineingezogen und fand sich nun an der Vorderseite der Trennwand, wo man zwei Skulpturen auf dem Boden sah: zwei gehärtete Zementsäcke. Sie waren vor dem Keilrahmen platziert, wobei ihre graue Masse mit dem abstrakten, gedeckt olivgrünen Muster hinter ihnen zurückhaltend harmonierte. Ein Sack stand aufrecht, während der andere zusammengekauert am Boden lag – beide in anthropomorphen Haltungen, wie Darsteller in einem *Tableau vivant*. Als veritables Mittelstück gab diese Installation der Ausstellung ihren Namen, *Emil Johanna*, und automatisch nahm jeder der Zementklumpen einen dieser beiden Namen an.

Auf der entfernten Stirnwand, der „Bühne“ zugewandt, befand sich eine Art Wandzeichnung, scheinbar mit Anweisungen für einen Tanz, bestehend aus geschwungenen Pfeilen und den Symbolen von Spielkarten: Herz, Pik, Karo und Kreuz. Bei genauerem Hinsehen stellte sich heraus, dass die Zeichnung durch die weiße Farbe hindurch in die Wand geritzt war, den grauen Putz darunter offen legte und so qua Material ein Echo der am Boden liegenden „Emil“ und „Johanna“ bildete. Die Zeichnung hieß *Française (#13)*, zweifelsohne ein Verweis auf einen alten Kontratanz, bei dem mehrere Paare koordinierte Tanzbewegungen ausführen. An der gegenüberliegenden Wand, hinter der Bühne und neben der Tür, befanden sich auf drei Holzplatten sieben Collagen, die gemeinsam den Titel *Register* trugen. Alle hatten die gleichen Maße und bedeckten symmetrisch angeordnet – zwei oben, drei in der Mitte, zwei unten – fast die ganze Wand. Sie waren alle sehr unterschiedlich gestaltet und setzten sich aus Fotografien, Zeichnungen, Fotokopien und gefundenen Objekten zusammen. Eine Collage bestand aus zwanzig kleinen Zeichnungen, eine andere aus idyllischen Postkarten auf einer Landkarte, und wieder eine andere aus einem Poster und einer Schallplatte.

In einem die Ausstellung begleitenden Text führten FUTURE7 ihre Ideen und Arbeitsprozesse genauer aus. Sie erklärten, dass jede der sieben Collagen sich auf Arbeiten beziehen, die sie zuvor von sieben verschiedenen Künstlern erworben hatten. Indem sie von Aneignung sprechen (und nicht von Inspiration), lenken sie die Aufmerksamkeit auf den bewussten Prozess der

kreativen Gestaltung (und nicht der Illustrierung) ihrer Erfahrung mit und ihre Beziehung zu der Arbeit anderer Künstler. Das Ergebnis war eine Serie von neuen Arbeiten, sieben Porträts einer Analyse. Nirgendwo in der Ausstellung konnten die Besucher die Identität der Künstler oder ihrer Arbeiten, die Gegenstand der Analyse waren, erkennen – nur das Endprodukt war zu sehen. Der Text beschrieb außerdem die Faszination, die der Tanz auf *FUTURE7* ausübt, die ihn als Metapher für eine sich kontinuierlich entfaltende Darstellung von Interaktion und Zusammenarbeit betrachten. Und schließlich wurde der mysteriöse Titel sowohl der Ausstellung als auch der Installation in der Mitte erklärt: eine willkürliche Paarung von Namen aus den Stammbäumen der beiden Künstler.

Die drei Projekte der Ausstellung, *Emil Johanna*, *Française (#13)* und *Register*, haben trotz ihrer unterschiedlichen formalen und konzeptuellen Mittel einige übereinstimmende Eigenschaften. In dieser Hinsicht machte die Umsetzung den Eindruck einer kuratierten Ausstellung von Arbeiten unterschiedlicher Künstler. Der verbindende Faden war die Absicht, etwas Neues aus dem Zusammenspiel bereits existierender Elemente zu entwickeln – grundlegend für das gemeinsame Arbeiten zweier Künstler unter einer dritten Identität. Schon in den frühen Arbeiten von *FUTURE7* aus der Zeit der Jahrtausendwende war dies ein wiederkehrendes Thema. Die Serie *Cuttings* (1999–2001) besteht aus zwei unterschiedlichen Fotografien, die in Streifen geschnitten und neu zu einem Bild zusammengesetzt wurden. Was als eine relativ didaktische Illustration von Synergie anfang, wurde im Verlauf zahlreicher Projekte zu einer komplexen und doch überaus spielerischen Erkundung des schöpferischen Prozesses mithilfe der Aneignung von Positionen und Funktionen eher als der von Bildern und Objekten. Solche grundlegenden Fragen wie die, was ein Künstler zur Verfügung stellt und was die Menschen von der Kunst erwarten, bilden das Herzstück vieler Arbeiten. In *Emil Johanna* ist das Spiel sorgfältig ausgearbeitet, da eine Vielzahl von Identitäten vorgestellt wird. Trotz der Absicht, die Dinge in Raum und Zeit zu fixieren, indem Anweisungen in Galeriewände gemeißelt und Zementbrocken in die Mitte des Raums geschleppt werden, stellen sich *FUTURE7* der Tatsache, dass mit jedem Ausstellungsbesucher etwas Neues geboren wird. So wie sie neue Bilder aus ihrer Analyse der Werke anderer geschaffen haben, setzt sich dieser Prozess für jeden, der den Raum betritt, fort. Vielleicht lauert diese Idee im performativen Unterton der Ausstellung, in der Bühnenkulisse, dem Tanz und den Porträts. Allerdings beruhigt das theaterhafte die Besucher nicht, ganz im Gegenteil. Die Rolle des Betrachters wird deutlich spürbar, indem das Kunstwerk als Maske präsentiert wird und sich seine Realität, seine Subjektivität oder Identität durch den formt, der schaut. In gewissem Sinne sind die Betrachter aufgefordert, die Arbeiten zu performen, sie neu zu machen. *FUTURE7* liefern gewisse Anreize, um diesen Prozess in Gang zu setzen, wie beispielsweise die doppelgleisige Strategie von Identität und Differenz. Im Zusammenspiel der sieben gleichgroßen Bilder von *Register* zeichnet sich jedes Einzelne durch das aus, was es nicht ist, also durch das, was die Anderen enthalten. Die Identität jeder Arbeit beruht dabei auf Differenz und wichtiger noch auf dem Prozess der Identifikation durch den Betrachter. Dies ist eine Art vergleichender Phänomenologie, die Raum für

Fantasie lässt. Indem sie sich in ihrer Vielfalt offenbaren, fordern die Arbeiten den Betrachter dazu auf, sie auch derart zu interpretieren und erheben keinen Anspruch auf eine monadische Wahrheit. Die Ausstellung als Ganzes beschwört einen Kompromiss zwischen anwesenden und abwesenden Identitäten: zwischen denen der Betrachter, des Künstlerduos und ihrer angedeuteten Vorfahren, der sieben Künstler und der Tänzer. Inwieweit sind diese Arbeiten Kapseln, die das Abwesende repräsentieren, und inwieweit gleichen sie Spiegeln, die das Anwesende reflektieren?

In Zusammenarbeit mit dem Illustrator Olaf Hajek entstand eine Reihe von Selbstporträts, die die beiden Gesichter Nikolai von Rosens und Florian Wojnars zu einem neuen zusammenfügen. Der Titel *Janus* (2007) nimmt Bezug auf den Gott aus der römischen Mythologie, der mit seinen zwei Gesichtern sowohl nach vorne als auch nach hinten sehen konnte. Diese Identität ist insofern passend, als FUTURE7 in ihren Projekten sowohl untersuchen, was passiert, bevor ein Kunstwerk konzipiert wird als auch, was danach geschieht. Es mag angesichts dieses „Dazwischen“, dieses unbenennbaren Raums zwischen Künstler, Kunstwerk und Betrachter, aus dem heraus FUTURE7 agieren, hilfreich sein, den Begriff der Falte zu betrachten. Statt klare Grenzen zwischen unterschiedlichen Elementen oder Rollen zu definieren, sind sie lediglich durch das Falten entlang der Linien voneinander getrennt. Das Falten, welches in den Schriften des Philosophen Gilles Deleuze den Prozess der Grundeinheit jeglicher Existenz bildet, steht für einen Prozess der Differenzierung, der sich zugleich durch Kontinuität auszeichnet, die fortdauernd faltet, entfaltet und neu faltet.⁴ Die Praxis von FUTURE7 ist mit dieser Idee des Werdens eng verwoben, die gemeinsame Substanz betonend. In Anbetracht der Realität eines Kunstwerks legen sie nahe, dass es sich um eine Manifestation von Kultur im Ganzen handelt. Was spielt sich zwischen einem Sammler und einer Arbeit, einem Kritiker und einem Leser, einem Künstler und einem Betrachter ab? Damit wird nicht so sehr etwas ganz Neues formuliert, als vielmehr etwas sichtbar gemacht, das in den Gegebenheiten enthalten ist. FUTURE7 untersuchen die Falten des Kunst-Origamis auf der Suche nach einem Spalt, der sie vielleicht in unerwartete Gefilde vordringen lassen könnte. Bis zu einem gewissen Grad ließe sich ihre Arbeit als kritische Inzucht beschreiben, bei wohlwollender Betrachtung aber auch als eine komplexe Form von Stiller Post.

Für FUTURE7 ist eine der wichtigsten Ressourcen die Analyse des schöpferischen Prozesses, und zwar sowohl auf Seiten der Produzenten als auch auf der der Rezipienten. Sie haben die Möglichkeit getestet, wie sie als Künstler Werke produzieren können, ohne selbst Hand anzulegen; dafür machten sie sich für *Invest* (2002) und *Landscape Game Memorial* (2003) eine Art Laissez-faire-Haltung zu eigen. Bei beiden Projekten ging es um die Herstellung von Gemälden auf der Grundlage der Daten von schwer auszurechnenden Finanzmärkten. Um das Verhältnis von variablen Größen darzustellen, erarbeiteten sie in Farbe und Form Diagramme, ohne eine spezifische Bedeutung vorzuschlagen. Die Betrachter wurden so motiviert, die Gemälde zu entschlüsseln und ihre Bedeutung selbst zu konstruieren. In Weiterführung der Idee einer der Kunstrezeption innewohnenden kreativen Autorität bestand das Projekt *Kollektor* (2004–2006) aus einer Serie von

sieben Ausstellungen, die FUTURE7 mit Blick auf ausgewählte Kunstsammler veranstalteten. Die Namen der Sammler waren Teil des jeweiligen Ausstellungstitels – *Kollektor Stange*, *Kollektor Wessel* und so weiter. Darüber hinaus wurden Arbeiten aus ihrer Sammlung zusammen mit gefundenen Objekten und einer charakteristischen Ausstattungs-gestaltung dazu verwandt, die Sammler zu porträtieren. FUTURE7 präsentierten erstaunlich unterschiedliche Bilder im Rahmen der einzelnen Ausstellungen, in denen die kreativen Identitäten von Künstlern, Sammlern und Betrachtern ihren Widerhall fanden. Vom Standpunkt der kuratorischen Praxis aus betrachtet, wirft das Projekt grundlegende Fragen nach der Behandlung von Kunst auf. Inwieweit ist der Kontext zu respektieren, aus dem ein Kunstwerk stammt, oder umgekehrt, in welchem es ausgestellt werden darf? Diese Kontroverse wird in den Worten des Kurators Robert Storr, die er anlässlich eines Symposiums über das Kuratieren geäußert hat, besonders anschaulich: „Ich muss es verantworten, Kunst auf eine Art und Weise eingerahmt oder kontextualisiert zu haben, die subtil, wenn auch unbeabsichtigt, ihre Bedeutung verändert beziehungsweise ihre Wirkung abgeschwächt hat.“⁵ Er wählt seine Worte mit Bedacht, da es allgemein als unprofessionell gilt, wenn ein Kurator von der scheinbaren Substanz und Integrität eines Kunstwerks ablenkt. Laut Storr ist dieses Metier „eine mehr oder weniger anspruchsvolle Version von ‚Show and Tell‘.“⁶ Kuratoren, die ausgesprochen kreative Wege im Ausstellungsmachen einschlagen, sehen sich dem Vorwurf ausgesetzt, selbst Künstler sein zu wollen. Dabei sind viele von dem Wunsch getrieben, neue Wege zu finden und den Betrachter im Gegensatz zu einer passiven Rezeption in den kreativen Prozess der Re-Interpretation einzubeziehen, um so die Reichweite eines Kunstwerks auszudehnen. Obwohl die Künstler sich wie Kuratoren verhalten, befinden sich FUTURE7 interessanterweise in einer Zone, in der sie sich an kein kuratorisches Protokoll halten müssen. Dieser günstige Ausgangspunkt bietet die Chance, in einen Bereich der institutionellen Kritik vorzustoßen, der bisher übersehen wurde und der das Kunstwerk wirklich auf die Probe stellt.

Auf dem Gebiet der institutionellen Kritik haben Künstler sich nicht nur darauf konzentriert, die angebliche Neutralität etablierter, organisierter Orte der Präsentation, wie beispielsweise Museen und Galerien, zu untergraben. Die Künstlerin Andrea Fraser nimmt für sich in Anspruch, den Begriff „institutional critique“ schon früh in ihren Schriften geprägt zu haben.⁷ In ihrer Darstellung der Entstehung dieses Ansatzes argumentiert sie, dass grundsätzlich alle und alles mit Bezug auf Kunst unentrinnbar „die Institution“ bilden, außerhalb derer ein Praktizieren von Kunst unmöglich ist. Künstler, die versuchen, sich außerhalb dieser Grenzen zu positionieren, indem sie Kunstinstitutionen ignorieren oder schöpferische Freiheit behaupten, erweitern letztendlich nur die Institution der Kunst. FUTURE7 beziehen sich auf die gegebenen Verhältnisse und vollziehen ihre künstlerische Praxis methodisch innerhalb der etablierten und bekannten Zustände, mit der schon erwähnten Abweichung, die Hauptrollen selbst zu übernehmen. Ihre Vorgehensweise überschneidet sich mit der von Künstlern wie Louise Lawler, die für ihre Fotografien der in Museen oder Privatsammlungen ausgestellten Werke anderer Künstler bekannt ist. In ihrer Erkundung des Werts von Urheberschaft und Besitz von Kunst führt

Lawler vor, wie eine Situation immer ein Teil der Entstehung eines Kunstwerks ist, auch lange nachdem der Künstler dieses weggegeben hat. Diese Ansicht unterscheidet sich radikal von kritischen Methoden wie etwa den phänomenologischen Analysen, nach denen eine Arbeit auf der Grundlage ihrer physischen Eigenschaften zu lesen ist, oder dem psychoanalytischen Ansatz, der biografische Fakten des Künstlers in die Überlegungen mit einbezieht. Vergleichen ließe sich dieser Ansatz vielleicht mit der Vorgehensweise eines Geheimdienstes, der sich in unterschiedliche Positionen versetzt und verschiedene Identitäten aufrechterhält. Auf ähnliche Weise versuchen FUTURE7, Kunstwerke nicht zu interpretieren, weil sie poststrukturalistisch geschult bezweifeln, dass ein Kunstwerk so etwas wie einen Gehalt hat. Grundsätzlich wahrt diese Position dem Kunstobjekt gegenüber eine kritische Haltung, ohne es je zu denunzieren. Allein die Liebe zu Materialien und Kunstfertigkeit, die ihren Projekten eigen ist, verrät sofort ihre Zuneigung zum Objekt. Wenn du dich allerdings einer Arbeit von FUTURE7 als Betrachter näherst, wirst du sie nicht unmittelbar als solche identifizieren können. Jedenfalls nicht so wie der Fünfjährige, der aus zehn Metern Entfernung einen „Koons“ erkennen kann. Einige Teile der Arbeit mögen vertraut scheinen, andere hingegen nicht, und jedes Erkennen wird zweifellos die eigene Wahrnehmung beeinflussen. Du musst dich der Polyphonie aus Assoziationen, Nostalgie, Unbestimmtheiten und Ratlosigkeit aussetzen. Spätestens jetzt – besonders aber, wenn du die Arbeit schließlich erwirbst – solltest du gewarnt sein, dass du selbst zum Subjekt von FUTURE7 geworden bist.

¹ Jerry Saltz, „Seeing Outloud“, in: Artnet Magazine, 25. Dezember 2005, <http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/saltz12-20-05.asp>.

² Adrian Piper, „Two Kinds of Discrimination“, in: *Out of Order, Out of Sight*, Bd. 1, MIT Press, Cambridge 1996, S. 215.

³ Ebd., S. 254.

⁴ Gilles Deleuze, *Die Falte: Leibniz und der Barock*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2006.

⁵ Robert Storr, „How We Do What We Do. And How We Don't“, in: *Curating Now: Imaginative Practice/Public Responsibility*, Philadelphia Exhibitions Initiative, Philadelphia, 2001.

⁶ Ebd., S. 20 (*Anmerkung des Übersetzers*: „Show and Tell“ ist Bestandteil des Unterrichts an amerikanischen Grundschulen. Die Kinder sind aufgefordert, etwas von zu Hause mitzubringen, es der Klasse zu zeigen und darüber zu erzählen.)

⁷ Andrea Fraser, „From the Critique of Institutions to an Institution of Critique“, in: *Artforum* 44.1, September 2005, S. 278–283.