

Holger Stark | wolkenbank kunst+räume im Gespräch mit dem Künstler Marc W1353L

Holger Stark | wolkenbank kunst+räume in conversation with Marc W1353L

HS Even before the official opening of the Galerie wolkenbank in 2009, you had already shown your shrink-wrapped sponges as part of a French-German art project on our construction site. At that time, I wasn't fully able to fathom them. Nevertheless, your mysterious sponges have never disappeared from my mind's eye.

MW ...then they have worked, and for the long-term – sounds better than the short, fast effect of spontaneous enthusiasm which one forgets shortly afterwards. Besides, they were an exaggerated glamour-mirror-version of an essentially stricter and deeper work from 2001, when I had found art again through Duchamp. Besides there is a full explanation in text form about it in the catalogues Discontent/Zeitgeist¹ and Schaum #2. This was of fundamental importance to my artistic contention from 2001 to 2010. With this work in its 2003 original and also in the kitsch-version of 2009, I had reflected anew and become grounded – similar to how it was in the Caspar-David-Friedrich² stipend about the text and pattern work.

HS Marc, I daresay that your training and professional experience in architecture has equipped you to constructively package your artistic work from your playful idea creation to the production line. Do you allow yourself to lose control of the artistic process when the opportunity presents itself?

HS Noch bevor offiziell 2009 die Räumlichkeiten der Galerie wolkenbank eröffnet wurden hast Du im Rahmen eines französisch-deutschen Kunstprojektes bei uns auf der Baustelle Deine eingeschweißten Schwämme gezeigt. Diese nüchterne Arbeit hatte mich seinerzeit nicht sonderlich fesseln können. Allerdings sind mir Deine geheimnisvollen Schwämme auch nicht mehr aus dem Kopf gewichen.

MW ... dann haben sie wohl funktioniert, sogar langfristig – klingt doch besser als der kurze schnelle Effekt einer spontanen Begeisterung, an die man sich später nicht mehr erinnert. Zudem war es eine übertriebene Glamour-Spiegel-Version einer ursprünglich sehr viel strengeren und tieferen Arbeit von 2001 bei der ich damals über Duchamp wieder zur Kunst zurückgefunden habe. Außerdem gibt es dazu eine sehr ausführliche Auseinandersetzung in den Katalogen Unbehagen/Zeitgeist¹ und Schaum #2. Diese war für meine künstlerische Auseinandersetzung 2001 bis 2010 von elementarer Bedeutung. Mit dieser Arbeit im Original von 2003 und auch in der Kitsch-Version von 2009 habe ich mich neu reflektiert und verortet – ähnlich wie es im Caspar-David-Friedrich²-Stipendium über die Text- und Pattern-Arbeiten passiert ist.

HS Marc, ich vermute, Deine Ausbildung und Berufserfahrung im Bereich Architektur gestattet Dir, Deine künstlerische Arbeit von der spielerischen Ideenfindung bis hin zur Produktionsreife konstruktiv zu bündeln. Gestattest Du Dir bei Gelegenheit im künstlerischen Prozess die Kontrolle zu verlieren?

MW Constantly! In a lot of my works, that is part of the conceptual principle and, astoundingly, my training in architecture and architectural theory helps me to do that. I often bring myself to a critical point in my work which puts me in a difficult position or makes the coming acts or next parts uncontrollable. This makes a lot of my works seem flat at first glance, or incomprehensible, because the crux of the matter has to be teased out of the onlooker from a deep down through to the surface, or indeed can only be discovered when read between the lines. The core, the actual subject only occurs to the spectator on the second or third view; sometimes, as you yourself described, that happens a long time after the exhibition. With the A&O-work or pattern histories (History Repeating-series; named after a Shirley Bassey song), form, result and aesthetic are guides, but not in their actual sense predictable. Ideally, at the end of the work process, everything will come together by itself. The end result doesn't follow the classical artistic process, in which a picture or an object of artistic aesthetic that has come out of an artist's sensation – or education or experience – is soiled or distorted. Since the Caspar conflict, exactly this point has become more important to me than ever. As a result, I use best lists, statistics, formal literary classics as source material and make conceptual, not aesthetic decisions. My new work groups are designed upon artistic experiments which attempt to fathom the borders. A lot happens to my work backwards after the result, through a playful act of discovery. And so I try to understand myself through my work, what I think, feel, perceive or have initially perceived.

MW Ständig! Das gehört bei vielen meiner Arbeiten zum konzeptionellen Prinzip und da hilft mir erstaunlicherweise meine Ausbildung in Architektur und Architekturtheorie sehr gut. Häufig bringe ich mich in meiner Arbeit an einen kritischen Punkt, der mich in Zugzwang bringt oder bei dem das Ergebnis des nächsten Aktes nahezu unkontrollierbar wird. Dies macht viele meiner Werke auf den ersten Blick flach oder unverständlich, da der springende Punkt vom Rezipienten aus einer tieferen Schicht, durch die Oberfläche hindurch, herausgelockt – oder auch nur zwischen den Zeilen entdeckt werden kann. Dem Betrachter fällt das eigentliche Thema der Arbeit, der Kern, oft erst beim zweiten oder dritten Betrachten auf; manchmal passiert das, wie Du es eben beschrieben hast, erst lange Zeit nach der Ausstellung. Bei den A&O-Arbeiten oder den Patterngeschichten (History Repeating-Reihe, benannt nach einem Shirley Bassey-Song) sind Form, Ergebnis und Ästhetik zum Beispiel zwar indirekt steuer-, aber nicht im eigentlichen Sinne vorhersehbar. Im Idealfall fließt all dies am Ende des Arbeitsprozesses fast von allein zusammen. Das Endergebnis folgt nicht dem klassischen künstlerischen Prozess, bei dem einem Bild oder einem Objekt die künstlerische Ästhetik aus einem Empfinden des Künstlers – qua Ausbildung oder Erfahrung – übergestülpt bzw. überformt wird. Genau dies ist mir seit der Caspar-Auseinandersetzung wichtiger als je zuvor. Daher nutze ich Bestenlisten, Statistiken, Literaturklassiker formal als Ausgangsmaterial und treffe dann konzeptionelle, nicht ästhetische Entscheidungen. So sind auch meine neuen Werkgruppen auf künstlerische Experimente ausgelegt, die an dieser Stelle die Grenzen ausloten. Vieles passiert in meiner Arbeit erst rückwirkend vom Ergebnis her, durch einen spielerischen Akt des Entdeckens. So versuche ich beim Arbeiten selbst zu verstehen, was ich denke, fühle, wahrnehme oder ursprünglich wahrgenommen habe.

With the result, I then start again, like with complex algebraic equations, so with the help of feedback, again and again and again, from the start. In my new series Things in a room for example, I don't answer questions about material, color, aesthetic, proportion and measurement, but instead furnish the pure conceptual work with instructions which relate to each presentation room and the sensations of the onlooker, buyer or gallery owner. With an actual realization, these will be tempted out, all of the criteria themselves – in their own and in my sense – to clarify, solve, answer. And then once again.

HS In this Caspar Exhibition Series it occurred to me, that you are obviously an enthusiastic collector. Letters, names, titles, statistical surveys – what interests you in the collecting of data?

MW In between all of this data, which in our time impinges itself upon us, I recognize something that seems worth pinning down. I can't rest until it comes to light. Like a tongue that can't stop moving when there's something wrong in your mouth. Sometimes this sounds a little absurd, autistic or compulsive, yet I still make the onlooker aware of it, which is suddenly in itself – and in an unexpected way – fascinating and engaging. So I pass on my own search for answers, in that I give unexpected answers to questions, formulate these answers so that they contain something surprising and intimate at the same time. To this extent, as an artist I produce fewer new answers than new questions, which sometimes work better, sometimes just differently to the old ones.

Mit dem Ergebnis fange ich dann wie bei iterativen komplexen Gleichungen, also mithilfe von Rückkopplungen, noch mal und noch mal und noch mal ... von vorne an. In meiner neuen Werkreihe der Stücke im Raum zum Beispiel beantworte ich viele Fragen zu Material, Farbe, Ästhetik, Proportion und Maß gar nicht selbst, sondern versehe die rein konzeptionellen Arbeiten mit Anweisungen, die sich auf den jeweiligen Raum der Präsentation und die Empfindungen der Betrachter, Käufer oder Galeristen beziehen. Bei einer tatsächlichen Realisierung werden eben diese herausgefordert, all jene Kriterien selbst – in ihrem und zugleich in meinem Sinne – zu klären, lösen, beantworten. Doch dazu mehr ein anderes Mal.

HS In Deiner Caspar-Ausstellungsreihe ist mir aufgefallen, dass Du offensichtlich ein begeisterter Sammler bist. Buchstaben, Namen, Titel, statistische Erhebungen – was interessiert Dich an diesem Datenkonglomerat?

MW Zwischen all diesen Daten, die heutzutage auf uns alle einprasseln, erkenne ich etwas, das offensichtlich zwischen den Zeilen festzustecken scheint. Ich finde keine Ruhe, bevor es ans Licht kommt. Wie die Zunge nicht Ruhe gibt, wenn an einem Zahn oder am Zahnfleisch etwas nicht in Ordnung ist. Manchmal klingt dies ein wenig absurd, autistic oder zwanghaft, dennoch schein ich viele Betrachter damit auf etwas aufmerksam zu machen, was sie dann plötzlich selbst auf eine für sie unerwartete Art und Weise fasziniert und beschäftigt. So gebe ich meine eigene Suche nach Antworten weiter, indem ich unerwartete Antworten auf Fragen gebe, diese Antworten so ausformuliere, dass sie etwas Überraschendes und Vertrautes zugleich haben. Insofern produziere ich als Künstler weniger neue Antworten als eher neue Fragen – die dann mal besser, mal anders funktionieren als die Alten.

HS Your project Paradise Lost is based on a poem published in 1667 by English poet John Milton, tells the story of a fallen angel, the temptation of Adam and Eve and their expulsion from the Garden of Eden. The many translations of this work – as I understand – you process like a Readymade. The abundance of linguistic interpretations has brought you from your conceptual way of working to a clearly minimalistic solution. Do you think the recipient or onlooker should follow the development of content, in order to be able to understand and indeed experience your starkly reduced materialistic art form?

MW You mean the work Paradise Lost in German translation.³ That's a contribution to an exhibition program Paradise Lost from the Schaum artist group and a further development of the small Milton work from Caspar #3 and #4a. No, essentially the recipient doesn't need the background information in order to experience, but he can also have it if he wants to. This is continuously being asked. Some are more interested about where my work comes from, others more interested in how I separate my work from the source material. On the topic of Paradise Lost, which we as an artist group used as the theme for our catalogue, I busy myself with the translation of Milton's text in the face of Zeitgeist. It demonstrates a timeline of 1cm per year - numerous attempts at translating Milton's verse into German are defined by a 1cm wide material change (black writing printed on white paper) at the respective point in the year of its publication, written as a timeline. This results in a black object with white process lines, which follow pure chronological aspects, not aesthetic ones.

HS Dein Projekt Paradise Lost, basierend auf ein 1667 veröffentlichtes Gedicht des englischen Dichters John Milton, erzählt die Geschichte des Höllensturzes der gefallenen Engel, der Versuchung von Adam und Eva und der Vertreibung aus dem Garten Eden. Die vielen Übersetzungen dieses Werkes – so habe ich das verstanden – verarbeitest Du im Sinne eines Readymades. Die ausufernde Fülle der sprachlichen Interpretationen hat Dich von Deiner konzeptionellen Arbeitsweise zu einer deutlich minimalistischen Lösung geführt. Glaubst Du, der Rezipient muss zwingend der inhaltlichen Erschließung folgen, um Deine stark reduzierte materialisierte Kunstform am Ende überhaupt verstehen bzw. erleben zu können?

MW Du meinst die Arbeit Paradise lost in german translation³. Sie ist ein Beitrag zum Ausstellungsprogramm Paradise Lost der Künstlergruppe Schaum und eine Weiterentwicklung der kleineren Milton-Arbeit aus dem Caspar-Stipendium. Nein, im Grunde braucht der Rezipient zum Erleben keine Hintergrundinformationen, er kann sie für den Kontext aber gerne haben. Es wird immer wieder danach gefragt. Manche sind mehr daran interessiert, wie meine Arbeiten entstehen, andere daran, wie sie sich vom Ausgangsmaterial entfernen. Zum Thema Paradise Lost, welches wir in der Künstlergruppe als Leitthema für unseren Katalog wählten, beschäftigte ich mich unter anderem mit der Übersetzung von Miltons Text im Angesicht des Zeitgeistes. Ein Zeitstrahl im Maßstab 1cm/Jahr zeigt zahlreiche Übersetzungsversuche von Miltons Versteht ins Deutsche. Durch den Materialwechsel (1 cm-breit, weißes Papier, bedruckt mit schwarzer Schrift) werden diese an der entsprechenden Stelle des Jahres ihrer Publikation verdeutlicht. Das ergibt ein minimalistisches schwarzes Objekt mit einem weißen Strichraster, das zwar minimalistischen, aber nicht ästhetischen, sondern rein chronologischen Aspekten folgt.

Originating in my reflexive confrontation with work from the CDF stipend and the works shown in the wolkenbank, I'm currently examining a new variation of this working principle. In it, I'm aiming for an abstract object that gives an even more minimalistic impression than the Milton work. That's why I want to put drawings, prints or such like to the side. Then I can show the chronology on the object only through material and/or color change, without having to actually point to the connection in print. I want to show the minimalistic object and the conceptual derivation optically as separate, so that the onlooker can decide if he wants to look at the form with or without the content.

Hence the recipient now knows more than in the older versions, or less, exactly as he likes it. Even if most were so far astoundingly interested in what was underlying the whole. Sometimes it's fun to answer all of these questions and to see what happens in those questioning faces. The deciding factor of this part of my working principle is that out of the first glance, clear, simple and minimalist work arises; the arousal of which is exactly the opposite of what the result professes. Similar to reflective romanticism, concrete abstraction, complex reduction or poetic minimalism. Like reductive, abstract work that has been derived out of entirely every day and absolutely concrete data. They don't firstly spot onto themselves and their abstraction like art did in the 1960s.

HS What is particularly striking to me are your elaborate productions and cost-intensive manufacturing processes and materials. Your path leads you from shrink-wrapped industrial foam to lasered and highly polished platinum plates?

Ausgehend von der reflexiven Auseinandersetzung mit den Arbeiten aus dem CDF-Stipendium und den in der Galerie wolkenbank gezeigten Arbeiten, sitze ich gerade an Variationen dieses Arbeitsprinzips. Bei diesen ziele ich mehr auf das abstrakte Objekt zu einer noch minimalistischeren Anmutung als bei den Milton-Versionen hin. Daher möchte ich diesen Objekten eine Zeichnung, einen Druck oder ähnliches zur Seite stellen. Dadurch kann ich am Objekt die Chronologie nur durch Material oder Farbwechsel zeigen, ohne auf dem Objekt selbst textlich auf den Zusammenhang hinweisen zu müssen. Das minimalistische Objekt und die konzeptionelle Herleitung will ich optisch voneinander getrennt zeigen. So kann der Betrachter entscheiden, ob er die Form mit oder ohne Inhalt betrachten möchte. Somit weiß der Rezipient nun entweder mehr als in den alten Versionen oder weniger, ganz wie es ihm beliebt. Auch wenn die meisten bisher erstaunlich interessiert daran waren, was dem Ganzen zugrunde liegt. Manchmal macht es auch Spaß, all diese Fragen zu beantworten und zuzuschauen, was in den fragenden Gesichtern mit den Antworten passiert. Das Entscheidende an dieser Ausrichtung meines Arbeitsprinzips ist, dass auf den ersten Blick klare, einfache und minimalistische Arbeiten entstehen, deren Entstehung genau das Gegenteil ist, von dem was das Ergebnis vorgibt. So etwas wie reflektierte Romantik, konkrete Abstraktion, komplexe Reduktion oder poetischer Minimalismus. Also reduzierte, abstrakte Werke, die aus ganz alltäglichen und absolut konkreten Daten hergeleitet werden. Sie zielen nicht wie in den 1960ern primär auf sich selbst und ihre Abstraktion.

HS Augenfällig sind für mich Deine aufwendigen Produktionen und kostenintensiven Herstellungsprozesse und Materialien. Dein Weg führt Dich vom eingeschweißten Industrieschwamm zur gelaserten und hochglanzpolierten Platinplatte?

MW Both of them are present. Every work demands – in my opinion – its own form, its own material, its own medium. I can never say in advance whether it will be an installation, a photo, a film, an object, a Readymade or perhaps just a word. Ok, as an architect I tend to think of things in terms of rooms and look for rooms rather than surfaces, but thoughts and the smallest trivia can be large rooms.

HS Who are your current heroes? Do you have role models, teachers, artistic guidance that linger behind your artistic activities?

MW Many, and in many different areas. It's pretty rare for me to go in for classical hero worship of a person or their work as a whole. Generally I tend to relate to particular phases, principles, conceptual approaches or even an individual work of an oeuvre. Sometimes it's even just about aspects of a work that have only been marginally considered and aren't at all the actual focus of the worshipped works/artists concerned. To name a few: Yves Klein, Jonathan Monk, Carl André, Remy Zuagg, Joseph Kosuth, Maurizio Cattelan, Douglas Gordon, Gonzales Torres, Duchamp, Cage, Broodthaers, Sturtevant, Barney, Koons, van der Rohe, Zumthor, Rem Koolhaas, Bowie, Radiohead, Miles Davis, Wes Anderson, Nicolas Winding Refn, Tarantino, Fellini, Kubrick, Cronenberg, Lynch, Houlebecque...

HS Architecture and art, you must know: can an architect take on the task of an artist? Architects have the project and the environment professionally within sight and are used to finding quick and efficient solutions. The artist usually stands on the outside: is that in your view a disadvantage of competition or an opportunity?

MW Es wird wohl immer beides geben. Jede Arbeit fordert – meines Erachtens – ihre eigene Form, ihr eigenes Material, ihr eigenes Medium. Im Voraus kann ich daher nie sagen, ob es eine Installation, ein Foto, ein Film, ein Objekt, ein Readymade oder vielleicht auch nur ein Wort wird. Okay, als Architekt neige ich dazu, die Dinge eher in Räumen zu denken und suche daher eher den Raum als die Fläche; doch auch Gedanken, kleinste Kleinigkeiten können große Räume sein.

HS Wer sind Deine momentanen „Helden“? Hast Du Vorbilder, Lehrer, künstlerische Begleiter im Hintergrund Deiner künstlerischen Tätigkeit?

MW Viele und in vielen Bereichen, doch geht es mir dabei selten um klassische Heldenverehrung der Personen selbst oder ihrem Werk im Ganzen. In der Regel beziehe ich mich diesbezüglich eher auf einzelne Phasen, Prinzipien, konzeptionelle Ansätze oder auch nur einzelne Werke des Œuvres. Manchmal geht es mir auch nur um Aspekte einer bestimmten Arbeit, die nur am Rande bearbeitet wurden und so gar nicht im eigentlichen Fokus des von mir an dieser Stelle verehrten Werkes oder Künstlers stand. Um nur einige Namen zu nennen: Yves Klein, Jonathan Monk, Carl André, Remy Zaugg, Joseph Kosuth, Maurizio Cattelan, Douglas Gordon, Gonzales Torres, Duchamp, Cage, Broodthaers, Sturtevant, Barney, Koons, van der Rohe, Zumthor, Koolhaas, Miles Davis, Bowie, Radiohead, Tarantino, Fellini, Kubrick, Cronenberg, Lynch, Nicolas Winding Refn, Wes Anderson, Houlebecque ...

HS Architektur und Kunst, Du musst es wissen: Kann ein Architekt die Aufgabe des Künstlers übernehmen? Architekten haben das Projekt und das Umfeld professionell im Auge und sind es gewöhnt, schnell und effektiv Lösungsansätze zu finden. Der Künstler steht normalerweise außen, ist das aus Deiner Sicht ein Wettbewerbsnachteil oder eine Chance?

MW Well first we should differentiate between architect and architect and architecture and architecture. In Nouvelle Vague – certainly the largest and most impressive movement of French film – the following aspect was revolutionary: film critics who had no practical training and hadn't studied film, but were simply educated via intensive consumption of film and the dialogue about film, were able to formulate their own ideas into a new form of contemporary and socially critical film. Against all obstacles and instead of waiting for producers, authors and established directors to be ready to take the next step with them they realised the films they wanted to watch on their own. It was the critics who founded the Autorenkino in order to revolutionize the position of the director. The so-called Autorenkino established itself in the 1970s in Germany with Fassbinder, Wenders and Co and in America's New Hollywood with Scorsese, Hopper, Malik, Altman and so on. These directors and their followers belonged to the most important and prestigious of their time, but not necessarily to the most successful or popular. Above all, they were discriminating and formative. In architecture, this development has been similar since the start of the Moderns. Who actually owns a residential building from Le Corbusier or Mies van der Rohe, from Zaha Hadid or Rem Koolhaas, or even wants to actually live in one? What I actually want to get to is this: from time to time there are short phases of scrutiny in every art. The reflection of the masses and imitators comes much later. Architecture, which because of its volume, always encroaches upon public space and, in contrast to visual arts, doesn't work upon the contemplative interior spaces of White Cubes voluntarily and can be consumed in doses, achieves every citizen inevitably, and that in unexpected instances.

MW Erstens sollte man zwischen Architekt und Architekt und zwischen Architektur und Architektur unterscheiden. In der Nouvelle Vague, der sicherlich einflussreichsten Bewegung im französischen Film, war das eigentlich Revolutionäre folgender Aspekt: Filmkritiker ohne handwerkliche Ausbildung oder Filmstudium, filmisch gebildet nur durch intensiven Filmkonsum und den Dialog über Filme, formulierten ihre Ideen zu einer neuen Art des zeitgenössischen Films. Anstatt darauf zu warten, bis Produzenten, Autoren und etablierte Regisseure so weit waren, den nächsten Schritt mit ihnen zu gehen realisierten sie gegen alle Widerstände die Filme, die sie sehen wollten selbst. Es waren Kritiker, die das Autorenkino erfunden haben, um die Position des Regisseurs zu revolutionieren. Das sogenannte Autorenkino etablierte sich dann in den 1970ern sowohl in Deutschland mit Fassbinder, Wenders und Co als auch in Amerikas New Hollywood mit Scorsese, Hopper, Malik, Altman usw. Diese Regisseure und ihre Nachfolger gehörten zwar zu den wichtigsten und angesehensten ihrer Zeit, nicht aber unbedingt zu den erfolgreichsten und beliebtesten. Vor allem waren sie kritisch und prägend. In der Architektur war dies seit Beginn der Moderne ähnlich. Wer besitzt denn schon ein Wohnhaus von Le Corbusier oder Mies van der Rohe, von Zaha Hadid oder Rem Koolhaas oder möchte tatsächlich ein solches für den Alltag bewohnen? Worauf ich hinaus will, ist Folgendes: Von Zeit zu Zeit gibt es in jedem Bereich der Künste kurze Phasen des kritischen Hinterfragens. Dabei entstehen reflexive, zeitkritische Werke. Die Reflexion der Massen und Nachahmer kommt viel später. Architektur, die aufgrund ihres Volumens immer in den öffentlichen Raum hineinwirkt und anders als die bildende Kunst nicht in kontemplativen Innenräumen von White Cubes freiwillig und wohl dosiert konsumiert werden kann, erreicht unausweichlich jeden Bürger und das in unerwarteten Augenblicken.

Architecture lends itself better to the critical assessment of habits, negligence and the Zeitgeist of a society in a public space than art does. As long as art is obviously and immediately recognized as art, it can be ignored; only when it happens casually, can it actually deploy its socially relevant power. In this way the art of construction is perhaps the most important form of presentation for contemporary art as a whole. The most admired star and brand architects such as Rem Koolhaas, Frank O. Gehry, Jean Nouvel or Herzog and de Meuron are well aware of this: they keep a number of artists busy in their offices and enter into cooperation on projects with selected artists. These offices look for contact with colleagues from other parts of art and culture from the outset, in order to be able to scrutinize their buildings, the location on which they would stand and the function they would serve through all phases in advance. In such cases, to add art to the end would be absurd. We should categorically learn that in construction projects, during which participating offices which don't work with other artists from the beginning, should be encouraged to, and as early as possible. Then we could finally and honestly talk about "Baukultur." Like how the everyday and small building projects are financed, when there's no money left for architects' salaries, fundamental detail and material planning, which I still don't know how to answer. However it should be aware that every time we ignore this fact, every building essentially and sustainably influences the social subconscious.

Um Gewohnheiten, Unachtsamkeiten und Zeitgeist einer Gesellschaft kritisch zu hinterfragen, eignet sich daher Architektur noch besser als Kunst im öffentlichen Raum. Solange Kunst offensichtlich und unmittelbar als Kunst erkannt wird, kann sie ignoriert werden, erst wenn sie beiläufig passiert, kann sie ihre eigentliche gesellschaftsrelevante Kraft entfalten. In diesem Sinne ist Kunst am Bau möglicherweise die wichtigste Präsentationsform für zeitgenössische Kunst überhaupt. Den angesagten Star- und Markenarchitekten wie zum Beispiel Gehry, Herzog & de Meuron, Hadid, Koolhaas oder Nouvel ist dies sehr bewusst, sie beschäftigen daher zahlreiche Künstler in ihren Büros und gehen für ihre Projekte Kooperationen mit ausgewählten Künstlern ein. Solche Büros suchen von Beginn an den Kontakt zu Kollegen aus anderen Bereichen der Kunst und Kultur, um ihre Gebäude, den Ort, an dem sie stehen werden und die Funktion, die sie erfüllen sollen schon im Vorentwurf und dann durch alle Leistungsphasen kritisch zu hinterfragen. Wollte man dieser Art von Gebäuden, am Ende Kunst am Bau hinzufügen, wäre das absurd. Unbedingt sollten wir daraus lernen, bei Bauprojekten, in denen die beteiligten Büros nicht von vornherein mit anderen Künstlern zusammenarbeiten, dafür zu sorgen, dass es endlich passiert – und so früh wie möglich. Denn dann könnten wir auch wieder ernsthaft von und über „Baukultur“ sprechen. Wie das bei alltäglichen und kleinen Bauprojekten finanziert werden könnte, in denen sogar schon für Architektengehälter, Detail- und Materialplanung kein Geld übrig ist, weiß ich bisher noch nicht zu beantworten. Dennoch sollte uns bewusst sein, dass durch Gebäude, bei denen wir dies versäumen, das gesellschaftliche Unterbewusstsein maßgeblich und nachhaltig beeinflusst wird.

¹ PDF-download: www.annapfau.com/SchwammImVakuum.pdf

² April 2012 bis März 2014/im Folgenden mit CDF abgekürzt (hereafter abbreviated to CDF)

³ Katalog : SCHAUM, Paradise Lost, Kerber Verlag Bielefeld/Berlin, 2014, Seite (page) 86/87