

**In anderen Räumen.
Environments von Künstlerinnen
1956–1976**
Essay

*Gespräch zwischen Andrea Lissoni und Marina Pugliese, Co-Kurator*innen von „In anderen Räumen. Environments von Künstlerinnen 1956–1976“*

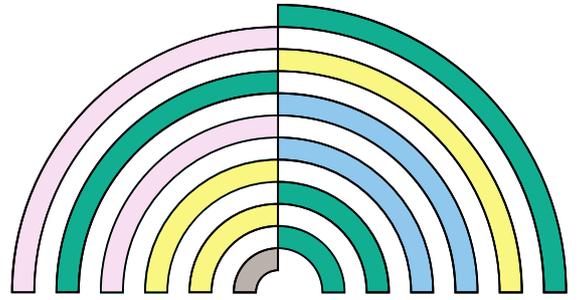
Andrea Lissoni (AL): Erinnerst Du Dich, wann wir mit den Recherchen begannen, die zu „In anderen Räumen“ führen sollten?

Marina Pugliese (MP): Im Jahr 2020 wolltest Du die Möglichkeit einer Gruppenausstellung über die Geschichte der Environments ausloten und hast Dich an mich gewendet, da ich 2017 im HangarBicocca in Mailand die erste Übersicht der Environments von Lucio Fontana zeigte und ich am Getty für ein Ausstellungsprojekt über Environments in Form von Korridoren und Labyrinthen recherchierte. Wir begannen den ersten Überblick mit einer Timeline im Kopf zu erstellen, 1949–1976, und als wir uns trafen, verteilten wir auf einem großen Tisch alle möglichen Informationsquellen und Environments. Wir haben sie immer weiter vertieft – all das landete im Abschnitt Visuelle Zeitleiste des Katalogs – und eine erste Liste mit bekannten und noch nicht oft gesehenen Werken erstellt.

AL: Wir wussten, dass es sich um eine größtenteils nicht-erzählte Geschichte handelte, also konzentrierten wir uns auf konventionelle Quellen – Zeitschriften, Veröffentlichungen, wichtige Ereignisse und Institutionen, während wir begannen zu organisieren und Kategorien bzw. Typologien zu erstellen. Und dann tauchte das erste Hauptproblem auf: die amerikanische Herkunftslinie, die der Visionär Allan Kaprow in seinem Werk und seinen Texten auf großartige Weise entwickelt hatte. Und wie so viele andere Linien beginnt sie dann schon bald wie eine Geschichte der Kunst des Westens zu klingen, die mit der kalifornischen Light-and-Space-Bewegung (Künstler wie James Turrell, Robert Irwin, Larry Bell, John McCracken, Doug Wheeler, ...) und in Europa mit der Künstlergruppe ZERO im Zusammenhang steht, und dennoch ...

MP: Etwas Unerwartetes geschah: Wir entdeckten eine Linie, die wir nicht in Betracht gezogen hatten: von Künstlerinnen geschaffene Environments. Es gab nicht nur viele bemerkenswerte, sondern auch wegweisende Werke, die sich durch die einzigartige Verwendung von Materialien, ihre Größe und die umfassende und vielfältige Einbeziehung des Publikums auszeichneten. Ich denke dabei vor allem an zwei Environments: *La Menesunda (Mayhem)* (1965) von Marta Minujín und Rubén Santantonín und *Hon – en katedral (SHE – a cathedral)* (1966) von Niki de Saint Phalle, die in Zusammenarbeit mit Jean Tinguely und Per Olof Ultvedt entstand. Wir fragten uns, ob es sich lohnen würde, diese Richtung weiterzuverfolgen und die Recherchen zu vertiefen, im Hinblick auf eine Ausstellung, die ausschließlich Werke von Künstlerinnen präsentiert.

AL: Wir waren in der Tat unschlüssig. Würde es Sinn machen, im Jahr 2023 im Haus der Kunst eine Ausstellung ausschließlich mit Künstlerinnen zu eröffnen? Würde das als unstimmig oder als verspätete Alibi-Aktion wahrgenommen werden? Wir wandten uns an Kolleg*innen und Fachleute, insbesondere an Maristella Casciato, leitende Kuratorin für architektonische Sammlungen am Getty Research Institute, und an Francesco



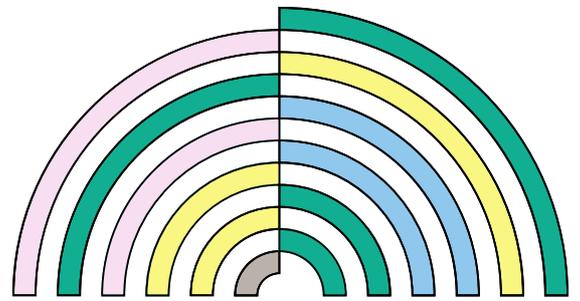
Guzzetti, leitender Dozent für moderne und zeitgenössische Kunst an der Universität Florenz, die uns bereits in der ersten gemeinsamen Klausurtagung sehr dazu ermutigten weiterzumachen. Wir haben dann einen Titel gefunden, der das Thema der verschiedenen Räume hervorhebt. Wir wollten die Räume in den Vordergrund stellen, nicht wahr?

MP: Ja, der Raum ist der entscheidende Faktor. In der Tat ist der Raum eine Matrix mit Environments, die immersive Kunstwerke sind, die von Künstler*innen entworfen wurden, um den gegebenen Raum zu verändern. Im Falle der Frauen kommt die Vorstellung von Vergänglichkeit und Nomadentum zum Vorschein ... Als ob der Bau von Schutzräumen wichtiger wäre als der Bau von Mauern. Jedes Environment in der Ausstellung könnte als transparent, komplex und doch offen verstanden werden, als sichtbar und wahrnehmbar von außen wie von innen. Dennoch haben wir drei Jahre an der Ausstellung gearbeitet. Warum hat es Deiner Meinung nach so lange gedauert?

AL: Wir wollten sehr gründliche Nachforschungen durchführen. Wir haben die Restauratorin Barbara Ferriani hinzugezogen, die Expertin für Materialquellen ist und die Environments von Laura Grisi, Lea Lublin, Nanda Vigo und Tania Mouraud forensisch untersucht hat (drei von ihnen wurden zum ersten Mal seit ihrer ersten Ausstellung rekonstruiert). Außerdem haben wir ein Arbeitsteam zusammengestellt, das sich aus uns selbst, Hanna Kriegleder, Leiterin Ausstellungsorganisation und -produktion im Haus der Kunst, und Anne Pfautsch (zuvor Monika Senz), kuratorische Volontärin, zusammensetzte. Wir haben versucht, für jede Künstlerin Wissenschaftler*innen zu kontaktieren, die bereits zuvor Forschungen durchgeführt hatten, und haben daher die Zusammenarbeit auf Kolleg*innen in der ganzen Welt ausgeweitet, von Brasilien und Argentinien bis Japan und Litauen.

Überdies haben wir Giovanni Rubino einbezogen, der bei der Erstellung der Timeline und der Bibliografien mit uns zusammenarbeitete. Die Checkliste nahm erste Formen an, und wir begannen, einige Leihgaben anzufordern und Repliken zu studieren. Wir intensivierten unsere Untersuchungen zu den Environments von Judy Chicago, Tania Mouraud und Marta Minujín, mit denen wir schließlich zusammenarbeiteten. Wir baten auch um Leihgaben, die wir leider nicht bekommen konnten, wie Yayoi Kusamas *Infinity Mirror Room (Phalli's Field)* (1965), und Carla Accardis *Triplice Tenda* (1969–71). Wir wussten, dass der Zugang zu dem jeweiligen Werk für uns von entscheidender Bedeutung war, und dies führte natürlich zu einer Vorauswahl im Falle von Originalen oder historischen Repliken. Hier erfolgte auch die erste Klärung, indem wir die Unterschiede zwischen einer Rekonstruktion, einer Replik und einer Leihgabe definierten.

MP: Eine Rekonstruktion ist im Prinzip die Neuinszenierung eines Environments, die zum ersten Mal nach dem Tod der Künstlerin stattfindet. Wurde ein Kunstwerk von der Künstlerin oder unter ihrer genauen Anleitung wiederhergestellt, wird es als „Replik“ bezeichnet. Dank umfangreicher Nachforschungen präsentiert „In anderen Räumen“ schließlich zwei Environments, die nie zuvor rekonstruiert wurden: Nanda Vigo, *Ambiente cronotopico vivibile* (1967) und Aleksandra Kasuba, *Spectral Passage* (1975). Drei Werke



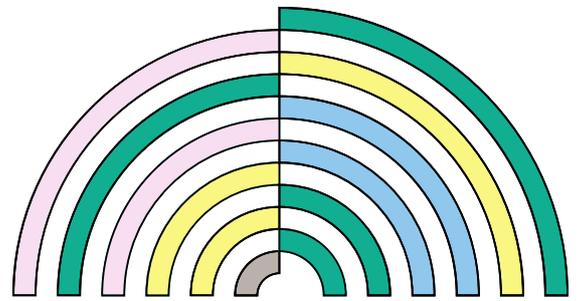
wurden mit relevanten Änderungen in Absprache mit der Künstlerin oder ihrem Nachlass rekonstruiert: Lygia Clark, *A casa é o corpo. Penetração, ovulção, germinação, expulsão* (1968), Laura Grisi, *Vento di Sud-Est (Wind Speed 40 Knots)* (1968) und Lea Lublin, *Penetración/Expulsión (del Fluvio Subtunal)* (1970). Drei Repliken wurden in Zusammenarbeit mit den Künstlerinnen selbst angefertigt, von denen zwei Updates der originalen Environments auf der Grundlage der Wünsche der Künstlerinnen sind: Marta Minujín, *¡Revuélquese y viva!* (1964), Judy Chicago, *Feather Room* (1966–2023) und Tania Mouraud, *We used to know* (1970–2023). Außerdem sind vier Environments Leihgaben: Tsuruko Yamazaki, *Red (蚊帳状立体作品) (Shape of Mosquito Net)* (1956), Lucio Fontana und Nanda Vigo, *Ambiente spaziale: „Utopie“, nella XIII Triennale di Milano* (1964), Maria Nordman, *FILMROOM EXHALE 1967–PRESENT* (1967–heute) und Faith Wilding, *Crocheted Environment (Womb Room)* (1972). Aber wie würden wir eigentlich ein Environment definieren?

AL: Ein Environment ist ein immersives Kunstwerk, das vom umgebenden Raum isoliert ist. In Anlehnung an die Definition, die Allan Kaprow in *Environment, Assemblage & Happenings* (New York, 1966) gab: „... Environments müssen betreten werden. [...] In jedem Fall ist eine intensivere Auseinandersetzung mit dem tatsächlichen Raum von großer Bedeutung [...]. Es gilt, das Werk auszuweiten, bis es einen ganzen Raum ausfüllt oder einen solchen erschafft und so zu einem Environment wird. [...]“.

MP: Wir hegten immer den Wunsch, dass diese Ausstellung ein Erlebnis ist. Ein Erlebnis der anderen Art. Wir hatten fortlaufend Gespräche mit Hanna Kriegleder – die mit ihrem Team an der Gestaltung der Ausstellung arbeitete –, die wir schließlich auf die Teams für Bildung und Engagement und den Besucher*innenservice ausweiteten, um ein einzigartiges Erlebnis zu generieren: Wir wollten vor allem, dass die Erinnerungen der Besucher*innen nicht durch das An- und Ausziehen von Schuhen oder das Anstehen vor den Kunstwerken beeinträchtigt werden, um eine ganzheitliche und harmonische Reise zu ermöglichen. Daher wurde die Idee eines weichen Bodens in sämtlichen Ausstellungsräumen entwickelt, gemeinsam mit einem Vorraum mit Bänken und einem Hängesystem mit Taschen, in denen die Schuhe der Besucher*innen aufbewahrt werden können. Im ersten Raum trifft das Publikum auch auf die „Score“: Was genau ist das, und warum wolltest Du, dass das Publikum sie am Anfang von „In anderen Räumen“ liest?

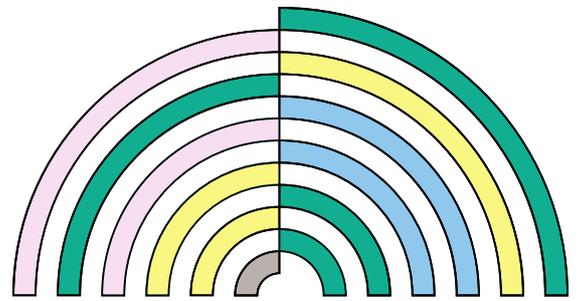
AL: Zusätzlich zu einem herkömmlichen Einführungstext habe ich einen kurzen Text geschrieben, den ich als Stimmgabel verstehe, als ein Instrument, das den Besucher auf die Stimmung vorbereitet, die wir erzeugen wollten. Wir möchten, dass die Besucher*innen sich anders bewegen, dass sie mit ihrem Körper denken, dass sie sich Zeit nehmen, dass sie nicht den Wänden und den Wandtexten folgen, sondern sich frei bewegen und erleben. Dass sie zu Katzen werden, das ist das Fazit des Textes.

MP: Warum nennst Du es Score?



AL: Ich betrachte es als eine schriftliche Darstellung einer freien musikalischen Komposition, die die Ausstellung darstellt. Alle Teile werden untereinander präsentiert und angeordnet, das Publikum kann sie frei interpretieren und sie in Erinnerung rufen. Es könnte sich aber auch um die geheime Musik für einen Film handeln, dessen Figuren alle 12 Environments sind. Und dann schließlich die Präsentation: Wir wollten alle Werke als eine Komposition zusammenfügen. Wir sahen uns mit räumlichen Einschränkungen konfrontiert: die Ausstellungsräume im östlichen Teil des Haus der Kunst, mit ihren außergewöhnlich hohen Decken und Türen. Aber wir wollten ein einzigartiges, zusammenhängendes Erlebnis schaffen, bei dem die Kunstwerke in einem visuellen Dialog über die Ausstellungsräume hinweg stehen, allerdings ohne die wesentlichen Unterschiede auszublenden: Wir haben uns gegenseitig versprochen, die jeweiligen Eigenheiten zu respektieren, und hatten stets im Hinterkopf, dass es sich um eine Anregung und nicht um eine einheitliche Gruppenausstellung handelt. Wir hatten in aller Bescheidenheit einige grundlegende Vorbilder vor Augen, wie z. B. *This is Tomorrow* (Whitechapel Gallery, 1956, London), *Dylaby* (Amsterdam, 1962) oder *Luz Sonido* (Movimeinto in Bogota, 1969). Dabei handelte es sich allesamt um Ausstellungen, bei denen sich die Präsentation der einzelnen Werke in ein tatsächliches allumfassendes Environment verwandelte.

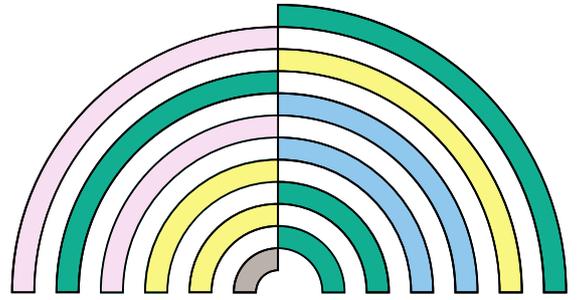
MP: Die Kunstgeschichte und neue Narrative sind das Rückgrat der Ausstellung. Um die vollständige Geschichte der Environments zu erzählen, war es notwendig, den grundlegenden Beitrag von Künstlerinnen hervorzuheben. Daher waren wir immer der Meinung, dass das Enddatum das Jahr 1976 sein sollte. Es ist das Jahr der Ausstellung „Ambiente/Arte“, die der italienische Kritiker und Kurator Germano Celant auf der 37. Biennale von Venedig kuratierte. Die Ausstellung zeigte Environments (Ambiente ist das italienische Wort für Environment) und ihre Vorläufer*innen. Sie war in zwei Bereiche unterteilt: die Vorläufer*innen (Jackson Pollock, Lucio Fontana, Yves Klein, Allan Kaprow, Piero Manzoni und Louise Nevelson) und die zeitgenössischen Vertreter*innen (darunter Vito Acconci, Michael Asher, Joseph Beuys, Daniel Buren, Dan Graham, Robert Irwin, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Mario Merz, Bruce Nauman, Maria Nordman, Blinky Palermo und Doug Wheeler). Es sei ausdrücklich darauf hingewiesen, dass tatsächlich drei Künstlerinnen in der Ausstellung vertreten waren – Louise Nevelson, Carla Accardi und Maria Nordman. Allerdings ist es unbestritten, dass die Ausstellung auf Kunst aus dem Westen ausgerichtet war. Dennoch war sie von entscheidender Bedeutung, nicht nur, weil sie die erste und vielleicht einzige Gruppenausstellung über die Geschichte der Environments war, sondern auch, weil seit Mitte der 1970er-Jahre das Wort Environment immer weiter an Bedeutung verlor, bis es verschwand und durch das neue Wort Installation ersetzt wurde, das sich seitdem immer mehr durchsetzt. Man muss allerdings anmerken, dass heutzutage jedes Environment als Installation betrachtet werden kann (auch wenn es das Wort bis Ende der 1970er-Jahre in der Kunst noch nicht gab), während nicht jede Installation ein Environment ist. Wir haben beschlossen, das neue Narrativ, das „In anderen Räumen“ vorschlägt, in dem Ausstellungsraum zu präsentieren, der der *Timeline* von Environments gewidmet ist.



AL: Es handelt sich um einen Raum, in dem durch sechs Projektionen versucht wird, so viel Kontext wie möglich sowohl zur Geschichte der Environments als auch zu den von uns durchgeführten Untersuchungen zu vermitteln. Wir präsentieren eine Diashow, die aus einer visuellen Zeitleiste mit einer Auswahl der zwischen 1956 und 1976 weltweit ausgestellten Environments besteht. Hinzu kommt eine zweite Diashow, die unsere Recherchen präsentiert, die wir durchgeführt haben, um die ausgestellten Environments zu rekonstruieren oder zu replizieren. Außerdem zeigen wir einen Zeitraffer der Installation der Ausstellung und die 3D-Animationen, die unseren Ideen für die Ausstellung zugrunde lagen, sowie das Video der Ausstellung, mit Interviews mit uns und den Künstlerinnen und schließlich die Originalfilme *La Menesunda (Mayhem)* (1965) von Marta Minujín und Rubén Santantonín und *Hon – en katedral (SHE – a cathedral)* (1966) von Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely und Per Olof Ultvedt, die die Eröffnung bzw. den Aufbau der beiden bahnbrechenden Environments zeigen. Dieser Raum ist eine Art visueller Katalog, der die Forschungsarbeit, die archivarisches Informationen und die Entstehung von „In anderen Räumen“ sowie den Blick hinter die Kulissen zeigt. Der Katalog, den wir hoffentlich im Dezember in Händen halten werden, enthält noch viele weitere interessante Details. Die Wandtexte sind so präzise wie möglich gehalten. Allerdings ist unter den vielen Geschichten, die es verdienen, erzählt zu werden, eine besonders bemerkenswert: die Beziehungen zwischen Lucio Fontana und Gutai, das Dreieck Italien-Japan-Lateinamerika in den 1950er-Jahren, die allesamt den Hintergrund für die Präsentation von zwei Kunstwerken von Nanda Vigo in der Ausstellung bilden.

MP Am Anfang der Ausstellung steht ein Environment von Tsuruko Yamazaki aus dem Jahr 1956, denn der Beitrag der japanischen Gruppe Gutai zur Geschichte von Environments und Performances ist bereits sehr früh entstanden und von entscheidender Bedeutung. Die von Jiro Yoshihara gegründete Gruppe gab eine Zeitschrift mit dem Titel *Gutai* heraus und nutzte sie als Mittel zur Verbreitung ihrer Untersuchungen, aber auch, um andere Künstler wie Fontana, der mit einem Werk auf dem Titelblatt vertreten war, als Mitwirkende einzuladen. In Europa wurde Fontana von der ZERO-Gruppe und der Gruppo T als Vorbote für seine Forschungen auf dem Gebiet der Environments betrachtet, und die Gutai-Gruppe wurde von dem französischen Kunstkritiker Michel Tapié unterstützt, der Ausstellungen für sie organisierte. Nanda Vigo war Teil dieser Szene, als Künstlerin und als Organisatorin der ersten Nul-Ausstellung in Mailand, die im Atelier von Lucio Fontana stattfand. Andererseits war die argentinische Szene außerordentlich vielfältig, originell und wirkungsvoll, sie brachte ein abwechslungsreiches und produktives Panorama bedeutender Kunstschaffender hervor. Innerhalb dieser Kunstlandschaft sind Marta Minujín und Lea Lublin als äußerst wichtige Künstlerinnen zu nennen, deren große Bedeutung auf internationaler Ebene und in der Kunstgeschichte bislang nicht entsprechend gewürdigt worden ist.

Wir könnten noch stundenlang weitermachen, doch wir ziehen es vor, den Rest des Gesprächs den Wandtexten in der Ausstellung und dem Katalog zu überlassen. Eine Frage habe ich trotzdem noch: Warum hältst Du Environments heutzutage für so wichtig?



Du hast immer darauf bestanden, dass es eine historische Ausstellung von grundlegender Bedeutung ist.

AL: Das hängt mit der Vision des Haus der Kunst zusammen. Mein Ansatz basiert auf einer ausgeprägten Kontinuität, die sich über die Jahre hinweg durch Projekte und Ausstellungen zieht: Wir schauen auf die Gegenwart, um die Zukunft zu antizipieren, und haben dabei die Vergangenheit im Blick. Jüngere Künstler*innen konzipieren in zunehmendem Maße immersive Arbeiten, die High-End-Technologien nutzen oder auch nicht. Sie scheinen Räume zu antizipieren, in denen die Grenzen zwischen realem und virtuellem Raum verschwimmen und Multiverse Gestalt annehmen. Deshalb haben wir uns entschlossen, die Einzelausstellung „Toleranzfenster“ von WangShui parallel zu „In anderen Räumen“ zu zeigen, in Kontinuität mit der im Jahr 2022 präsentierten Reihe *Fujiko Nakaya, Dumb Type* und *Carsten Nicolai*: Alle Ausstellungen sind nicht nur über die Räume, sondern auch über die Zeit hinweg miteinander verbunden, als Teil eines ganzheitlichen Programms, in dem alles widerhallt und mitschwingt. Es gibt einen roten Faden, der *Heidi Bucher, Fujiko Nakaya, Joan Jonas, Dumb Type, Carsten Nicolai, WangShui* und die Live-Ausstellungen *Echoes* und *In anderen Räumen* miteinander verbindet und ihnen einen gemeinsamen historischen Hintergrund verleiht. In diesem Sinne bringt „In anderen Räumen“ alle Stränge auf ideale Weise zusammen: Während wir auf die Environments zurückblicken, heben wir hervor, was in den historischen Narrativen fehlt, und stellen Kanons und Traditionen infrage, um jene Stimmen in den Vordergrund zu rücken, die in der Vergangenheit bisher ausgeklammert wurden. Andererseits wollen wir uns mit zeitgenössischen visionären Kunstpraktiken und grundlegenden gesellschaftlichen Fragen auseinandersetzen.