

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1995)

Heft: 43: Collaboration mit Susan Rothenberg & Juan Muñoz

Artikel: Cumulus aus Europa : musée incontinaire = Wunderkammer

Autor: Roberts, James / Nansen

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680338>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

CUMULUS

A u s E u r o p a

IN JEDER AUSGABE VON PARKETT PEILT EINE CUMULUS-WOLKE AUS AMERIKA UND EINE AUS EUROPA DIE INTERESSIERTEN KUNSTFREUNDE AN. SIE TRÄGT PERSÖNLICHE RÜCKBLICKE, BEURTEILUNGEN UND DENKWÜRDIGE BEGEGNUNGEN MIT SICH – ALS JEWEILS GANZ EIGENE DARSTELLUNG EINER BERUFSMÄSSIGEN AUSEINANDERSETZUNG.

In diesem Heft äussern sich DANIELA SALVIONI, Kunstkritikerin in San Francisco, und JAMES ROBERTS, Kritiker und Ausstellungsmacher aus London.

Musée Incontinaire

In Oxford, there is a relatively little-known institution called the Pitt-Rivers Museum. As its name doesn't imply, it houses the collection of a single man. It is not an art collection, but a vast accumulation of cultural artefacts from around the globe. Junk would be a less sympathetic term and one imagines a long-suffering Mrs Pitt-Rivers wondering when she might be shot of it all. Fortunately for her, Mr Pitt-Rivers decided to make a museum out of it. There is nothing particularly unusual about private collections forming the basis for public institutions; it happens all the time. The Ludwig Collection which, so controversially, formed the core of the new museum in Cologne, is a more contemporary case in point. However, whereas the Ludwig Collection—figurative post-war art, in particular Pop Art—had a focus—though perhaps we should call it an agenda—

JAMES ROBERTS

British collections based on the exertions of an individual have tended to take a more, shall we say, liberal view of the notion of focus. A British collector is something of a misnomer. The British don't collect; they accumulate, with varying degrees of eccentricity and megalomania.

Historically, such collections have provided the role model for virtually all institutions in Britain. That popular bastion of cultural imperialism, the British Museum, was founded on the collection of one amateur—Sir Hans Sloane—and went on to accumulate little snippets here and there from the great sites of civilisation. Equally, the National Gallery in London was originally cobbled together from bits and

pieces of private collections, and looks startlingly similar, architecturally, to the type of country seat from which its contents derive. (It is only in the last twenty-five years that collectors have started to turn their houses into galleries; before that, galleries looked like collectors' houses.) This pattern has continued in more modern times: The Tate Gallery owes its foundation to the class and cultural aspirations of sugar magnate Mr Tate, while that lone outpost of the avant-garde—the ICA—is still a private institution bearing a heavy stamp of the Surrealist artist, Sir Roland Penrose, who founded it.

This had all seemed like ancient history to a British contemporary art world enjoying the unusual phenomenon of having anyone from outside Britain take an interest in what they were doing, until two recent events threw many of these issues into focus.

The first of these was the exhibition "The Institute of Cultural Anxiety: Works from the Collection," curated by the artist-writer-curator Jeremy Millar at the ICA, the second was the publication of a new catalogue of the Saatchi collection: *Shark Infested Waters*, which documented most, but not all, of Saatchi's recent acquisitions of young(ish) British art. Each of these highlighted many of the problems relating to Britain's "difficult" relationship with contemporary culture—the collecting of it and its public representation—which have been bubbling under the surface for decades.

Millar's exhibition felt surprisingly familiar. If you were the kind of person who claims "visiting museums" as one of their hobbies in the lonely-hearts section of magazines, then you would have felt relatively unperturbed at "The Institute of Cultural Anxiety": It felt more like a slowly decomposing museum display than an art exhibition. Despite decorative attempts to the contrary, the ICA is a staunchly un-modernist piece of architecture. To play this down, large sections of the ICA's lower galleries have been "modernised" in the British fashion—anything not square has been boxed in. Millar has, to some degree, taken advantage of this and the walls of the lower gallery have been painted in two tones of an unnamable colour resembling pea soup that is reminiscent of every early-modern hospital, library or classroom imaginable.

Many of the exhibits—and a large majority of these are not art works—are assembled in glass cabinets or hung high up on the walls. The effect is very "museum" and shares the same aesthetic as, say, the unpopular sections of the Victoria and Albert Museum (ecclesias-

tical ironwork), in the sense that things have not so much been installed as positioned according to their size and perceived public interest. In the Pitt-Rivers Museum you might find a glass cabinet containing three shrunken heads from Borneo—one of them bearing a penciled note saying "fake (Victorian)"—or a box filled with smoking implements of varying dates and geographical origin. Everything is jumbled about, with only an occasional

tal fragment (bought); Fischli/Weiss's rubber heart (made); Karen Eslea's video of a woman with metal pincers instead of hands attempting to undress a baby (found); and photographic documentation of early 20th century reconstructive surgery—this is the Shrunken Heads section. Other groupings seem to suggest that empirical enquiry, or the failure thereof, is one of the subtexts to the exhibition. Mat Collishaw refers to the Industrial Revo-



INSTITUTE OF CULTURAL ANXIETY: WORKS FROM THE COLLECTION / INSTITUT FÜR KULTURELLE SORGE: WERKE AUS DER SAMMLUNG, Institute of Contemporary Arts, London, 11 December 1994–12 February 1995. (PHOTO: STEVE WHITE/ICA)

description giving any clue to their provenance: "beer bottle used by Chinese labourers to smoke opium. Australia. Early 20th century." Millar's exhibition appears to cover broadly similar areas of human interest and offers an equally arbitrary amount of guidance; but the main difference is that it includes contemporary artworks as well as 20th century artefacts.

There are groupings of objects that seem to cover specific, but vast, subjects: Christine Borland's human skele-

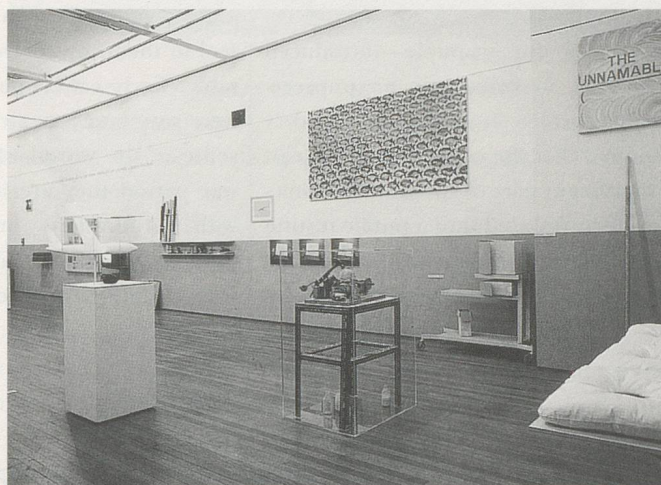
lution and British scientific enthusiasm in his work *ANTIQUÉ*, recreating a Joseph Wright of Derby painting of a canary undergoing experimentation in a bell jar using a real jar containing a video-projection of a canary. Similarly, Thomas Gidley's *SEEING THINGS (DIFFERENTLY FOR THE FIRST TIME)* presents a series of three images of an anonymous figure viewing random dot patterns. Photographed in a way that gives just a hint of datedness, the work suggests a late 1960s experiment in

perceptual psychology, perhaps, from a time when certainties were just a little more, well ... certain. There is a strong sense of nostalgia for a spirit of enquiry somewhat more outward bound than the current, more introspective, fascination with information technology; something to do with being able to take things apart to see how they work—even if you can't put them back together again.

Frequently the juxtaposition of artworks and artefacts appears random: Simon Patterson's slide rule bearing adjustable time-scales shares a cabinet with a highly detailed 18th century treatise on schizophrenia, for example. This typifies a strange amalgamation of two very Victorian notions that underscores the whole exhibition. One of these ideas is a kind of early version of "edutainment" in which one is educated with inconsequential details and has one's curiosity teased at the same time—a Great Exhibition mentality. The other is a peculiar sense of cultural centredness; as if the rest of the world were just a sort of supermarket which occasionally has some rather interesting things in stock. This attitude is the prerogative of the most economically powerful first world countries—Japan possesses this sense of assurance now—but it has long since departed from Britain, which makes it all the more disturbing to find it lurking somewhere inside Millar's exhibition. Walking around the galleries, it is possible to imagine—for brief moments—that one is a Victorian strolling through the British Museum, wondering about dinner and thinking what clever chaps the Egyptians were, or how frightful it would be to live in New Guinea where they haven't got any newspapers.

It is hard to discern whether this sense of disconnectedness with the culture depicted is an intentional irony—maybe it is not extreme enough—but the overriding feeling is one of disenchantment. Ultimately, Millar's exhibition is a kind of *Herman's Head*¹⁾ of contemporary culture. It is like being inside someone else's attic, rummaging through long forgotten objects whose real meanings and narrative structure are utterly opaque. Framed within the

lery) but it is a catalogue in the more traditional sense—an inventory. With it, he has managed to transform a collection with ambitions towards the objective representation of contemporary art into an odd grab bag, while retaining the infrastructure of the institution as a means of presentation. The selection of artists covered is seemingly arbitrary: Several of the younger artists whose work has recently been acquired—Don Brown, Jake & Dinos



INSTITUTE OF CULTURAL ANXIETY: WORKS FROM THE COLLECTION /
 INSTITUT FÜR KULTURELLE SORGE: WERKE AUS DER SAMMLUNG,
 Institute of Contemporary Arts, London, 11 December 1994–12 February 1995.
 (PHOTO: STEVE WHITE/ICA)

context of the institution, the show does something that it may not have intended to—it cuts off its nose to spite its face; denying institutional objectivity while depersonalising the subjectivity of its contents.

In a strangely parallel move, Saatchi has managed to perform an analogous feat with *Shark Infested Waters*. The catalogue is more important for what it is not than what it is. It is not an exhibition catalogue (most of the work has never been shown in the Saatchi Gal-

Chapman, Adam Chodzko—have not been included, while artists who are certainly not part of the post-Damien Hirst generation that the catalogue purports to represent, such as Richard Wilson, have been. Amongst its pages, the real thing constantly rubs shoulders with the "fake (Victorian)." While Saatchi appears to have adopted the Modernist role model—that of the visionary collector bringing together a definitive statement of his times—the selection is so incoherent that the pos-

sibility of it being governed by taste seems to be the only alternative. But it is almost impossible to fathom what kind of personality could actually like all the work—which is often mutually antagonistic—that is included in the catalogue.

This is unfortunate because in the absence of any British public institution taking a concerned interest in contemporary art, a great deal of hope had been pinned on Charles Saatchi; and not without some justification. Early exhibitions—the “NY Art Now,” Neo-Geo show for example—introduced new work to Britain on an unprecedented scale. It had been widely assumed that the collection, or at least a significant part of it, would be somehow incorporated into a public institution, with Saatchi emerging as a Hans Sloane type figure of the late 20th cen-

tury, knighthood in the post. But the take-it-or-leave-it eccentricity of an individual's conviction has been replaced by a commercial indecisiveness and blandness. There is something quaintly “in-house” about it all: the crap reproduction, the tasteful mug shots of the artists that accompany their biographies in the back section—“this is Brian from accounts. His hobbies include visiting museums...” The texts on each artist were all written by a single author from a popular magazine and have an unfortunate “staff-writer” feel to them. But perhaps this is inevitable: Early collectors of modern art were very much amateurs—in the best sense of the word—while in the post-war period they are invariably linked with corporations, and their public persona can only reflect this. The problems of the Saatchi collection would

not be such a concern—and after all, it is a private collection—if it were a bit more private or there were alternative views of contemporary British art floating around. But there still aren't—not from the other British collector, or from any of Britain's institutions.

Ultimately, the problem with both *Shark Infested Waters* and Millar's exhibition is that they collapse genres and cultural structures without really thinking too much about the consequences, or why they might be doing it in the first place. In the case of “The Institute of Cultural Anxiety,” at least this leaves you with a lot to think about.

1) *Herman's Head* refers to an American television show from a few years ago: Each of the different moods, personality facets or “voices” inside the protagonist's head were represented as different characters.

Wunderkammer

In Oxford gibt es eine verhältnismässig kleine Institution namens Pitt-Rivers Museum. Anders als der Name vermuten lässt, beherbergt es die Sammlung eines einzigen Mannes. Dabei handelt es sich nicht um eine Kunstsammlung, sondern um eine Anhäufung kultureller Artefakte aus der ganzen Welt. *Junk* wäre ein unfreundlicher Ausdruck dafür, und man kann sich gut vorstellen, wie Mrs. Pitt-Rivers sich mit der Frage herumgeschlagen hat, wann sie das Zeug endlich los wird. Zu ihrem Glück beschloss Mr. Pitt-Rivers, ein Museum daraus zu machen. Nun

JAMES ROBERTS

ist es ja nicht ungewöhnlich, dass private Sammlungen den Grundstock für öffentliche Institutionen bilden. Die Sammlung Ludwig, jenes umstrittene Herzstück des neuen Museums in Köln, ist ein zeitgenössisches Beispiel für diese Praxis. Doch während sie mit ihrer gegenständlichen Nachkriegskunst, Pop Art vor allem, einen deutlichen Schwerpunkt, oder besser ein klares Programm hat, neigen die bri-

tischen Sammlungen, denen die Arbeit einer Einzelperson zugrunde liegt, eher zu einer, sagen wir grosszügigen Auffassung von Programm. Ein britischer Sammler ist eine Art Widerspruch in sich. Die Briten sammeln nicht, sie häufen an, und zwar mit unterschiedlicher Exzentrizität und Megalomanie.

Historisch gesehen waren solche Sammlungen Vorbild für praktisch alle Institutionen in England. Das British Museum, diese populäre Bastion des kulturellen Imperialismus, basiert auf der Sammlung eines einzigen

Amateurs namens Sir Hans Sloane und fügte immer wieder einmal Kleinigkeiten von den grossen Schauplätzen der Zivilisation hinzu. Auch die National Gallery in London wurde ursprünglich mit Hilfe von lauter Einzelstücken aus Privatsammlungen zusammengestoppelt. Ihre Architektur gleicht denn auch auf verblüffende Weise jenen Landsitzen, aus denen ihre Ausstellungsstücke stammen. (Erst in den letzten 25 Jahren begannen Sammler damit, ihre Privathäuser in Galerien zu verwandeln; davor sahen die Galerien wie Sammlerhäuser aus.) Dieses Muster hat sich in der Moderne fortgesetzt. Die Tate Gallery verdankt ihre Gründung dem gesellschaftlichen Stand und den kulturellen Ambitionen des Zucker-Magnaten Mr. Tate; und das ICA, dieser unerschrockene Vorposten der Avantgarde, ist immer noch eine private Institution, die geprägt bleibt von ihrem Gründer, dem surrealistischen Künstler Sir Roland Penrose.

Das alles schien Vergangenheit für die zeitgenössische Kunstwelt Grossbritanniens, die sich des ungewöhnlichen Phänomens erfreute, dass die ganze Welt sich für sie interessierte, bis jüngst zwei Ereignisse diese Dinge wieder zum Vorschein brachten. Das erste war die Ausstellung *The Institute of Cultural Anxiety: Works from the Collection* (Institut für Kulturelle Sorge: Werke aus der Sammlung), die der Autor-Künstler-Kurator Jeremy Millar am ICA einrichtete. Das zweite war die Veröffentlichung eines neuen Katalogs der Saatchi-Sammlung, *Shark Infested Waters* (von Haien wimmelnde Gewässer), der die meisten, wenngleich nicht alle Saatchi-Neuerwerbungen von – mehr oder weniger – junger britischer Kunst dokumentierte. Beide Ereignisse war-



INSTITUTE OF CULTURAL ANXIETY: WORKS FROM THE COLLECTION /
INSTITUT FÜR KULTURELLE SORGE: WERKE AUS DER SAMMLUNG,

Institute of Contemporary Arts, London, 11. Dezember 1994–12. Februar 1995.

(PHOTO: STEVE WHITE/ICA)

fen ein Licht auf jene Probleme, die die Briten mit der zeitgenössischen Kultur – dem Sammeln und Präsentieren in der Öffentlichkeit – haben und die seit Jahrzehnten unter der Oberfläche gären.

Millars Ausstellung wirkte überraschend vertraut. Falls Sie zu jenem Menschentypus gehören, der in Kontaktanzeigen Museumsbesuche als eines seiner Hobbies angibt, dürften Sie sich im *Institute of Cultural Anxiety* wohlfühlt haben. Das wirkte nämlich eher wie die Vorführung eines allmählich sich auflösenden Museums denn wie eine Kunst-Ausstellung. Trotz aller dekorativen Versuche in entgegengesetzte Richtung ist das ICA ein gnadenlos unmodernes Stück Architektur. Um das herunterzuspielen, wurden grosse Teile der unteren ICA-Galerien auf britische Weise «modernisiert»: Alles, was nicht rechteckig ist, wurde rechteckig verschalt. Das hat Millar sich gewissermassen zunutze gemacht; die Wände der unteren Galerie wurden in zwei

undefinierbaren Farbtönen gestrichen, eine Art Erbsensuppengrün, das es mit jeder frühmodernen Krankenhaus-, Bibliotheks- oder Klassenzimmer-Wand aufnehmen kann.

Viele Ausstellungsstücke – bei denen es sich weitgehend nicht um Kunstwerke handelt – werden in Glasvitrinen präsentiert oder hängen hoch oben an der Wand. Das sieht sehr nach «Museum» aus und hat in etwa die ästhetische Wirkung der unpopulären Abteilungen im Victoria and Albert Museum (eiserne Kirchentürbeschläge). Die Stücke sind auch dort nicht unbedingt präsentiert, sondern nach Grösse und voraussichtlichem Publikumsinteresse sortiert. Im Pitt-Rivers Museum haben wir zum Beispiel eine Glasvitrine mit drei Schrumpfköpfen aus Borneo, und auf einem davon haftet die mit Bleistift geschriebene Notiz *fake (Victorian) (Imitation [victorianisch])*; oder ein Behältnis mit Rauch-Utensilien unterschiedlichen Ursprungsdatums und aus verschiedenen

Herkunftsländern. Nur hin und wieder gibt es in dem Sammelsurium einen Hinweis auf den Ursprung der Stücke: «Bierflasche, von chinesischen Arbeitern zum Opium-Rauchen benutzt. Australien. Frühes 20. Jahrhundert.» Millars Ausstellung scheint ähnliche menschliche Interessengebiete zu behandeln und bietet eine ebenso willkürliche Auswahl an Orientierungshilfen an. Der Hauptunterschied besteht darin, dass in Millars Ausstellung zeitgenössische Kunstwerke ebenso wie Gebrauchsgegenstände aus dem 20. Jahrhundert zu sehen sind.

Es gibt Objekt-Gruppen, die sich einem bestimmten, aber weitgefassten Thema widmen: Christine Borlands menschliches Skelett-Fragment (gekauft); das Gummi-Herz von Fischli & Weiss (selbstgemacht); Karen Esleas Video von einer Frau mit Metallzangen anstelle von Händen, die damit versucht, ein Baby auszuziehen (gefunden); und eine Photo-Dokumentation aus der plastischen Chirurgie zu

Beginn unseres Jahrhunderts – das ist die Schrumpfkopf-Abteilung. Andere Gruppen versuchen den Eindruck zu erwecken, in der Ausstellung gehe es um wissenschaftliche Forschung – oder deren Fehlschläge. Mit seinem Werk ANTIQUE bezieht Mat Collishaw sich auf die industrielle Revolution und den britischen Wissenschafts-Enthusiasmus. Er hat ein Gemälde von Joseph Wright of Derby nachgestellt, das ein Experiment mit einem Kanarienvogel in einer Glasglocke zeigt, wobei er seinerseits ein echtes Glas mit der Videoprojektion von einem Kanarienvogel darin präsentiert. Und Thomas Gidleys SEEING THINGS (DIFFERENTLY FOR THE FIRST TIME) (Dinge sehen [zum erstenmal anders]) umfasst drei Bilder von einer anonymen Figur, die zufällige Tupfenmuster betrachtet. Eine Spur altmodisch fotografiert, erinnert die Arbeit an eines jener wahrnehmungspsychologischen Experimente aus den 60er Jahren, als manche Gewissheiten doch noch ein

kleines bisschen gewisser waren als heute. Da spürt man die nostalgische Sehnsucht nach einem wissenschaftlichen Geist, der sich mehr ans äussere Erscheinungsbild hält als die gegenwärtige, mehr nach innen gerichtete Faszination durch die Informationstechnologie. Es hat etwas damit zu tun, Dinge auseinandernehmen zu können, um zu sehen, wie sie funktionieren – auch wenn man sie nachher nicht wieder zusammensetzen kann.

Oftmals wirkt die Nebeneinanderstellung von Kunstwerken und Gebrauchsgegenständen reichlich zufällig: Simon Pattersons Rechenschieber mit variablen Zeittabellen teilt sich beispielsweise eine Vitrine mit einer detaillierten Abhandlung über Schizophrenie aus dem 18. Jahrhundert. Darin kommt ein seltsames Vermischen zweier viktorianischer Begriffe zum Ausdruck, das sich durch die gesamte Ausstellung zieht. Einer der beiden Begriffe ist eine Art früher Variante von *Edutainment* (*Bildung durch Unterhaltung*), bei der man mit zusammenhanglosen Details gefüttert wird, während zugleich die Neugier gekitzelt wird – entsprechend der Mentalität der «Grossen Ausstellung». Das andere ist eine Art kultureller Ethnozentrismus, die seltsame Idee, man sei der kulturelle Nabel der Welt, und der Rest der Welt sei eine Art Supermarkt, der gelegentlich ganz interessante Dinge im Angebot hat. Diese Haltung ist inzwischen das Privileg der meisten Wirtschaftsmächte in der Ersten Welt – Japan verfügt jetzt auch über solches Selbstvertrauen –, doch ursprünglich kommt sie aus England. Um so irritierender ist es, sie jetzt in Millars Ausstellung wieder zu spüren. Wenn man so durch die Gänge geht, kann man sich – für einen Augenblick – vorstellen, ein

INSTITUTE OF CULTURAL ANXIETY: WORKS FROM THE COLLECTION /
 INSTITUT FÜR KULTURELLE SORGE: WERKE AUS DER SAMMLUNG,
 Institute of Contemporary Arts, London, 11. Dezember 1994–12. Februar 1995.
 (PHOTO: STEVE WHITE/ICA)



Viktorianer zu sein, der durch das British Museum schlendert, dabei ans Abendessen denkt und überlegt, was für gewiefte Burschen die Ägypter doch waren, oder wie fürchterlich es sein muss, in Neuguinea zu leben, wo es keine Zeitungen gibt.

Es lässt sich schwer entscheiden, ob dieses Fehlen einer sorgfältigeren Vermittlung der dargestellten Kultur bewusste Ironie ist – dann wäre sie nicht deutlich genug. Aber der Eindruck von schlichtem Desinteresse überwiegt. Letztlich zeigt Millars Ausstellung die zeitgenössische Kultur als Aufspaltung eines Bewusstseins in verschiedene, unvermittelt nebeneinander existierende Zustände. Man kommt sich vor, als stöbere man auf fremder Leute Dachboden in längst vergessenen Dingen, deren tatsächliche Bedeutung und Geschichte völlig undurchsichtig bleiben. Eingebettet in den Kontext der Institution, tut die Ausstellung etwas, das sie vielleicht nicht unbedingt wollte – sie treibt den Teufel mit Beelzebub aus, indem sie einerseits die institutionelle Objektivität verleugnet und andererseits der Subjektivität ihres Inhalts das Persönliche nimmt.

In seltsamer Analogie ist es Saatchi gelungen, mit *Shark Infested Waters* eine ähnliche Meisterleistung zu vollbringen. Was sein Katalog nicht ist, ist dabei der entscheidende Punkt. Es handelt sich nicht um einen Ausstellungskatalog (die meisten Arbeiten sind nie in der Saatchi Gallery gezeigt worden), sondern um einen Katalog im traditionelleren Sinn – eine Inventarliste. So ist es gelungen, eine Sammlung mit dem Anspruch, zeitgenössische Kunst objektiv vorzuführen, in eine reichlich schrullige Anhäufung von Kuriositäten zu verwandeln und

zugleich die Infrastruktur der Institution als Präsentations-Modus beizubehalten. Die Auswahl der gezeigten Künstler scheint willkürlich: einige der jüngeren, deren Werke erst kürzlich erworben wurden – Don Brown, Jake & Dinos Chapman, Adam Chodzko – fehlen, während Künstler, die sicherlich nicht zur angeblich im Katalog präsentierten nach-Damienschen¹⁾ Generation gehören, dabei sind, etwa Richard Wilson. Auf den Katalogseiten liebäugelt das Echte ständig mit dem *fake* (*Victorian*). Zwar scheint Saatchi die moderne Rollenvorstellung übernommen zu haben, dass der visionäre Sammler eine gültige Aussage über seine Zeit zusammenträgt. Doch die Auswahl ist dermassen zusammenhanglos, dass ihr eigentlich nur eine reine Geschmacksentscheidung zugrunde liegen kann. Andererseits kann man sich aber nicht vorstellen, welche Art Persönlichkeit an allen Arbeiten im Katalog Gefallen finden könnte; denn viele schliessen sich gegenseitig aus.

Das ist schlimm, denn weil es in Grossbritannien keine öffentliche Institution gibt, die sich für die zeitgenössische Kunst engagiert, haben viele ihre Hoffnungen in Charles Saatchi gesetzt. Und nicht ganz zu unrecht. Frühe Ausstellungen, wie beispielsweise «NY Art Now» oder die «NeoGeo-Show», haben in bis dato unbekanntem Ausmass neue Arbeiten nach England gebracht. Man ging davon aus, dass die Sammlung, oder zumindest ein guter Teil davon, irgendwie in eine öffentliche Institution überführt werden sollte; Saatchi hätte dabei als eine Art Hans Sloane des ausgehenden 20. Jahrhunderts fungiert, inklusive Ritterschlag. Aber an die Stelle der «Mir-gehört-die-Welt»-Exzentrizität einer persönli-

chen Überzeugung sind kommerzielle Unentschlossenheit und Lauheit getreten. Dem Ganzen haftet etwas merkwürdig Hausbackenes an: die miserablen Reproduktionen, die schwachsinnigen Künstlerporträts, welche die Biographien im hinteren Teil begleiten – «und das ist Brian aus der Buchhaltung. Seine Hobbies sind Museumsbesuche...». Die Texte zu den einzelnen Künstlern wurden allesamt von ein und demselben Autor eines populären Magazins geschrieben und hinterlassen das ungute Gefühl, sie seien das Machwerk eines «Hof-Schreiberlings». Aber vielleicht ist das unvermeidlich: Die ersten Sammler moderner Kunst waren durch und durch Amateure – im besten Sinne des Wortes; seit nach dem Krieg hingegen sind sie alle mit irgendwelchen Unternehmen verbunden, und das spiegelt sich in ihrer öffentlichen Rolle. Die Probleme der Saatchi-Sammlung wären nicht so schwerwiegend – schliesslich handelt es sich um eine Privatsammlung –, wenn sie ein bisschen privater wäre oder wenn es irgendwelche anderen Möglichkeiten gäbe, zeitgenössische britische Kunst zu sehen. Aber die gibt es nicht, weder beim anderen britischen Sammler noch bei den britischen Institutionen.

Das Problem bei *Shark Infested Waters* ist, wie bei Millars Ausstellung, dass sie verschiedene Genres und kulturelle Strukturen in einen Topf wirft, ohne sich über die Konsequenzen Gedanken zu machen oder wenigstens darüber nachzudenken, warum sie es tut. Im Falle des *Institute of Cultural Anxiety* gibt einem wenigstens das zu denken. (Übersetzung: Nansen)

1) gemeint ist der Künstler Damien Hirst, Anm. d. Red.