

MÉTRO

NOME

MAÎTRE

NON

MAÎTRE

NOM



Metronome Nr. 9
Coverabbildung mit Bildsequenzen
von Adresse Anonyme

1996 gründete die Kuratorin *Clémentine Deliss* das Künstler- und Schriftstellerorgan »Metronome«, dessen Ausgaben an jeweils verschiedenen Orten entstehen und publiziert werden. Gemeinsam mit dem Kunstkritiker Thomas Boutoux richtete sie nun Metronome Press ein, eine experimentelle Produktionsagentur sowie ein Verlag für Literatur bildender Künstler.

Jens E. Sennewald traf sie in Paris.



124

Jens E. Sennewald: In Tokio hast du gerade zehn Jahre »Metronome« gefeiert, im Mori Art Museum einen Think Tank eingerichtet und im Kollektiv *Kandada/Command N* eine Ausstellung mit dem Titel »Think with Your Feet« realisiert. *Clémentine Deliss:* Das Zitat kommt aus einem Lacan-Seminar, das ich im Radio gehört habe. Mein Vater hat Schuhe gemacht, ich bin während meiner Studienzeit in Wien mit Schuhdesign aufgewachsen. Als mir der Künstler Masato Nakamura vorschlug, in Kanda, dem Secondhandbuchläden-Viertel in Tokio, eine Ausstellung zu realisieren, habe ich zugesagt und mich gefragt: Was kann ich verkaufen? Ich machte dann Sandalen aus Büchern, für die ich lange nach einer Produktionstechnik gesucht habe, ich bin sogar nach London gefahren, um mit einem der Erben von Clarks zu reden. Schließlich konnte nur ein Drucker mir die Form aus alten Büchern schneiden. Jetzt biete ich eine materielle Erfahrung dessen an, was mir unlängst der österreichische Künstler Wolfgang Stengel sagte: *I find you walking on the knowledge of former generations.*

Wie bist du auf den Titel »Metronome« gekommen? Als ich 1996 wusste, dass ich in Dakar die erste Nummer dieser Zeitschrift realisieren würde, fand ich in der Portobello Road ein Metronom aus den 60ern, das mich an die Architektur von Dakar erinnerte, an das »immeuble des eaux«, in dem ich immer leben wollte. Ein ironischer Bezug: Der komplexe Lebensrhythmus in Dakar wäre mit einem Metronom nicht zu meistern. Dessen Bewegung symbolisiert zudem die Grundlage mei-

ner Arbeit: das Pendeln zwischen Konversationen und Kulturen, zwischen Städten wie London und Dakar, zwischen Disziplinen. Treibend war dabei immer ein großes Unbehagen in festen Strukturen, in Cliquen. »Metronome« lädt auch zu Sprachspielen ein: »maître non« oder »maître nom«, also eine Referenz auf die Spannung zwischen Widerstand und Leitbildern.

»Metronome« war für dich auch ein Weg aus den Wänden des Ausstellungsraumes in die Seiten einer Zeitschrift. Was hat dich zu diesem Raumwechsel bewogen? Zunächst das sehr starke Moment der Bild-Text-Beziehung. Dann die Absicht, eine Plattform, ein Organ zu schaffen, in dem man in Beziehung treten kann, eine konzeptuelle Intimität. Ich nenne das »Organ«, denn es ist aktiv, generativ und fragil. Dann merkte ich, nach meinen Erfahrungen mit »Seven Stories about Modern Art in Africa«, die erstmals die modernistischen Einflüsse in Afrika nach Europa spiegelten, dass all das Material, das ich auf Reisen zusammengetragen hatte, nicht in den Ausstellungsraum passt. Die aufs Massenpublikum zielenden didaktischen Großausstellungen Mitte der 90er Jahre boten zu wenig experimentelle Spielräume, unterlagen starren Kodifizierungen und machten das Werk zu hermetisch. Ich wollte als Kuratorin einen Dialog zwischen Künstlern aufbauen, noch präziser meine Adressaten ansprechen, eine spezifische, bewegliche und vertiefende Form der Kommunikation entwickeln. Das Vorbild für die ersten Ausgaben von »Metronome« war Georges Batailles »Documents« von 1929. Als

ich 1986 diese Zeitschrift entdeckte, antwortete sie genau auf meine Frage der Beziehung zwischen bildender Kunst und Ethnologie. Sie bot eine Form von Erotik, ein philosophisches Vor-Wissen und eine Lösung für dessen Darstellbarkeit, die ich in »Metronome« übernommen habe: durch Verweigerung der Illustration, das Aufrechterhalten der Text-Bild-Spannung.

»Metronome« in Tokio ist Teil von »documenta 12 magazines«, das viel hinter verschlossenen Türen erarbeitet wird. Die »Tempolabor«-Ausgabe von »Metronome« spricht schon 1998 von einem »closed doors laboratory«, und bis heute verlaufen deine Projekte zum Teil recht konfidential. Reaktion auf Über-Öffentlichkeit oder Bedingung für »activist education«? Beides. Ich glaube, dass ich mit »Metronome« produktive Prozesse auslösen kann. Das sage ich nicht leichtfertig, und ich kann es nur, wenn die Arbeit mit den Künstlern neben deren eigentlicher Produktion verläuft. Die Generierungsphase in der Arbeit darf noch nicht zu weit fortgeschritten sein, damit der Künstler bereit ist, in den Seitenweg des Versuchs- und Versuchungslabors einzutreten und in einer intimen Situation auch schamlos zugeben kann, etwas nicht zu wissen. »Tempolabor« war eine Travestie: ein universitärer Workshop im Museum. Wie das Bureau d'Esprit mit Michelangelo Pistoletto zum Beispiel oder die Think Tanks in Indien und nun in Tokio. Mit dem »Office for First Intentions«, einem öffentlich-privaten Raum im Osten von Paris, will ich das Intime fortentwickeln. Hier wird eine Situation geschaffen, die der psycho-



Metronome Nr. 9
Coverabbildung
mit Bildsequenzen
von Celine Duval

analytischen Sitzung nicht unähnlich ist, in der etwas entstehen kann. Manchmal entsteht bei all dem aber auch nichts, weil wir an Sprachbarrieren, an unterschiedlichen Jargons scheitern.

Exklusivität macht ja auch sexy. »Metronome« inszeniert die »Libertinage« oder das »libertine laboratory«. Was macht der Libertin heute, 400 Jahre nach der Erfindung dieser Figur zwischen Freigeist und Sittenstrolch? Sittenverstöße sind ja heute kein Risiko mehr – was ist euer Risiko? Ich antworte mit einem Zitat: *Il est plus difficile de savoir où s'arrêter que d'inventer.* Im Englischen ist es noch pointierter: *It is harder to know where to stop than to invent.* Das Risiko besteht darin, etwas nicht zu tun. Es besteht darin, sich zurückhalten zu wollen und zu können. Eine Ästhetik der Ökonomie in der Kunstforschung: Mir geht es nicht um Exzesse, sondern um das Spielen mit Grenzen, darum, sie zu finden, auch wenn man sie dann schon überschritten hat. Ich möchte das Innehalten kultivieren, statt ständig Neues zu fordern. Deshalb beziehe ich mich mit jeder Ausgabe von »Metronome« auch auf andere Publikationen, die in der Vergangenheit relevanten Einfluss auf Diskurse genommen haben. Die Referenz auf die Libertinage war denn auch eher ganz präzise jene um 1740, nicht deren ganze Geschichte.

Aktuell wird die Zukunft der Kunsthochschulen viel diskutiert, in einem Themenheft der Zeitschrift »Metropolis M« hat Jan Verwoert neulich sehr schön skizziert, wie sehr die aktuelle, experimentierfreundliche Form von ihrer unscharfen

Definition lebt. Wie sieht für dich die »future academy« aus? An einer Universität kann man wenig experimentieren, an einer Kunsthochschule mehr. Die neue Aufmerksamkeit für das Modell Kunsthochschule ist Ergebnis neuer Märkte, neuer politischer Machtfelder im Postindustrialismus. Aber wird diese Wandlung nicht zu bloß marktorientierten Erweiterungen und eurozentristischen Perspektiven führen? *Is it not turning a blind eye to a wider situation?* Wir müssen eine Beziehung schaffen zwischen der in die Krise gekommenen Institutionswelt und der Produktionswelt da draußen, wenn wir wollen, dass die Akademie eine Zukunft hat. Durch meine Arbeit mit »Future Academy« will ich eine Akademie zwischen geografischen Orten entwickeln, in der die epistemologischen Potenzen eines neuen polymathischen Künstlertums genutzt werden, die Forschung und Produktion in einem Raum vereint. Hier wird wieder Verantwortung als Autor übernommen, eine Haltung formuliert. Das bedeutet auch eine postkuratorische Situation. *We have to find out how to build a dialogue, where to produce the work and for whom – that is the question, and if art academies provide the appropriate context fine. But that might not be for long?* In »Metronome« Nr. 11, das Masato Nakamuras Publikationsprojekt »Art Education: Sleeping Beauty« aufnimmt, werde ich das entwickeln.

Wenn du drei Wünsche offen hättest, welche wären das? Ich würde gern eine Agentur für die Folgezeit von Events (»Agency for Aftermath«) entwickeln. Dann würde ich gern meine Freunde näher bei mir haben – sie sind

immer woanders! Und dann wünsche ich mir einen Ort, eine physische Verbindungsstelle, vielleicht an drei verschiedenen Plätzen. Ich würde gern eine neue, andersartige Institution aufbauen.

Weitere in Frankreich produzierte diskursive Kunst-/Künstlerzeitschriften:
 »Le Journal des Laboratoires« (<http://leslaboratoires.org>)
 »Livraison« (<http://rdiffusion.free.fr>)
 »Pacemaker« (www.toastingagency.org)
 »Particules« (<http://journalparticules.free.fr>)
 »Point d'Ironie« (www.pointdironie.com)
 »transversale« (<http://transversale.org>)
 »trouble« (<http://trouble.net.free.fr>)
 »Zéro Deux« (Zoo Galerie, Nantes)

Clémentine Deliss (geb. 1960) lebt in Paris, Edinburgh und Tokio. 1978 Beginn des Kunststudiums an der Hochschule für angewandte Kunst, Wien. Danach, inspiriert durch Künstler wie Lothar Baumgarten, Joseph Kosuth und Susan Hiller, Studium der Sozialanthropologie. 1988 Promotion an der School of Oriental and African Studies (SOAS, University of London). Seit den späten 1980er Jahren als Kuratorin mit Schwerpunkt auf interkulturellen Bezügen tätig. 1995 künstlerische Leitung von »africa 95«, einer von Künstlern geführten Reihe von Produktionen und Ausstellungen in über 60 britischen Institutionen. Seit 1996 Produktion von »Metronome«, jeweils an einem anderen Lebens- und Arbeitsort, darunter Dakar, Berlin, Basel, Frankfurt, Wien, Stockholm, Oslo, Kopenhagen, London, Paris und Oregon. Das Projekt »Future Academy« wird seit Anfang 2003 als internationales Kunstlabor entwickelt.

www.metronomepress.com
www.futureacademylab.net
 »Salon Light« und cneai.com

Jens E. Sennewald arbeitet als Kunstkritiker in Paris.
www.texte-tendenzen.de