

Galleries and museums probably present the most illustrative examples for a discussion of how architecture relates to art and aesthetics. Beyond the White Cube – an arrangement that supposedly establishes neutrality – there is a wide variety of nuanced politics of design for spaces in which art is displayed. Annabelle Selldorf (Selldorf Architects) has been a prominent contributor to the field. She has been particularly instrumental in defining the look of Chelsea's galleries. Her projects combine high-end materials with visual reduction.

Axel Wieder interviews her about how her work engages with the economic conditions and urban contexts in which architecture for art finds itself in the age of hypercapitalism. Does it even still make sense to speak of "good taste" in this domain? And what kinds of spaces are suitable for today's art?

AXEL WIEDER: Your work for art galleries and art organizations shares a minimalist approach with high-end finishes, materials and details, and has been described as having "restrained drama and quiet rigor", and "harmony and integrity". Two important aspects spring to my mind: Their purpose of presenting art – you mentioned in a previous interview the goal of establishing the best conditions for displaying the particular work; and architecture's function of creating a physical space that reflects the commissioning business or institution symbolically and as a visual signifier in the urban landscape. How do you deal with this relationship?

ANNABELLE SELLDORF: Fundamentally I think that the question is not so much one of making spaces for art, but whether you go into it with an attitude of specificity and a problem. This lies sort of outside of the issue of function, but it has everything to do with definition. I think that architecture is a very different activity from art.

As a person I love art, it changes my view of the world and my way of thinking. As an architect I don't only work on art spaces, I work on many different types of projects and I'm always interested in the utilitarian purpose as something that becomes the motor of the thinking. When you make spaces for art, you need to know as much as possible about what that is. Do you look at old master paintings in the same way that you look at a set of drawings? Who is the person exhibiting? What's the point of view of the museum, or of the art dealer? I have a very clear point of view but I don't start with that, because that would be preemptive. This is also what I mean by specificity. I see myself as a partner in the endeavor of trying to find a solution. Working on art spaces forces you to not put your own expression ahead of everything.

WIEDER: How does this partnership work? What are the demands on you and how do you answer them?

SELLDORF: It's a combination of listening and asking questions, and using that information instead of "preemptively" offering solutions. Since you are asking me about art spaces, and since we are having this conversation for *Texte zur Kunst*: Look at somebody like David Zwirner and the artists he shows. His entire approach is very, very different from that of, say, Iwan Wirth. Understanding those differences is what I find interesting. I don't see my job as catering to taste, but in sort of making or creating the distinctions. You said that we use "high-end materials", but I'm not so interested in that. In a funny way, materials in art spaces are less important. As always when judging architecture, people use what they can see and

Am sinnfälligen lässt sich das Verhältnis von Architektur zu Kunst und Ästhetik wohl am Beispiel von Galerien und Museen thematisieren. Jenseits des schon lange diskutierten, angeblich Neutralität herstellenden Arrangements des White Cube liegt eine Vielzahl differenzierter Gestaltungspolitiken für Räume, in denen Kunst ausgestellt wird. Annabelle Selldorf (Selldorf Architects) hat wie keine andere vor allem den Look der Galerien Chelseas geprägt. Ihre Entwürfe stehen gleichzeitig für hohe materielle Wertigkeit und visuelle Reduktion.

Axel Wieder befragt sie darüber, wie sich ihre Arbeit zu den ökonomischen und urbanen Rahmenbedingungen von Kunstbauten im Zeitalter des Hyperkapitalismus verhält. Macht es hier überhaupt noch Sinn, von „gutem Geschmack“ zu reden? Und welches sind geeignete Raumprogramme heute?

AXEL WIEDER: Ihre Arbeit für Kunstgalerien und -institutionen verfolgt mit hochwertiger Ausführung, hochwertigen Materialien und Details einen minimalistischen Ansatz, der als „gebändigtes Drama und ruhige Strenge“ und als eine Ästhetik der „Harmonie und Integrität“ beschrieben wurde. Mir kommen dabei zwei wichtige Aspekte in den Sinn: auf der einen Seite die Funktion der Architektur, Kunst zu präsentieren – in einem früheren Interview haben Sie über Ihr Ziel gesprochen, die bestmöglichen Bedingungen für die Ausstellung des einzelnen Werks zu schaffen; auf der anderen Seite die Funktion der Architektur, einen physischen Raum zu kreieren, der die auftraggebenden Kunden, sei es eine kommerzielle Galerie oder eine Institution, widerspiegeln soll, symbolisch und als visuelles Zeichen in der Stadtlandschaft. Wie gehen Sie mit diesem Verhältnis um?

ANNABELLE SELLDORF: Grundsätzlich glaube ich, dass es weniger um die Frage geht, Räume für Kunst zu schaffen, sondern eher darum, sich dem

von einem Standpunkt der Spezifität aus und mit einem Problembewusstsein zu nähern. Das liegt gewissermaßen jenseits des Problems der Funktion; es hat hingegen sehr viel mit Definition zu tun. Für mich unterscheidet sich Architektur als Tätigkeit grundlegend von der der Kunst. Persönlich liebe ich Kunst, sie verändert meinen Blick auf die Welt und meine Denkweise. In meiner Arbeit als Architektin beschäftige ich mich nicht nur mit Kunsträumen, sondern mit den verschiedensten Bauaufgaben, und dabei interessiert mich der pragmatische Zweck immer als Antrieb zur Reflexion. Um Räume für Kunst zu schaffen, muss man so viel wie möglich über sie wissen. Betrachtet man alte Meister auf die gleiche Weise, wie man eine Reihe von Zeichnungen anschauen würde? Wer stellt aus? Welche Perspektive vertreten das Museum oder der Kunsthändler? Ich habe eine sehr klare Sichtweise, nehme sie jedoch nicht als meinen Ausgangspunkt, da dies eine Vorentscheidung wäre. Und genau das meine ich auch mit Spezifität. Ich verstehe mich als Partnerin bei dem Versuch, eine Lösung zu finden. Die Arbeit an Kunsträumen zwingt einen, seine eigene Ausdrucksweise gegenüber allem anderen zurückzunehmen.

WIEDER: Sie sagten, Sie wollen im Gestaltungsprozess „eine Partnerin sein“. Wie funktioniert diese Partnerschaft, worin bestehen die Anforderungen an Sie, und wie reagieren Sie darauf?

SELLDORF: Es ist eine Kombination aus Zuhören und Fragen, um diese Informationen dann zu nutzen, statt „vorentscheidende“ Lösungen anzubieten. Da Sie mich nach Kunsträumen fragen und da wir dieses Gespräch für *Texte zur Kunst* führen: Schauen Sie sich jemanden wie David Zwirner

touch as the thing to judge a space by, but that's not what it's about. You just choose materials and if you can make them come together in a better, tighter, clearer, less obtrusive way, then so much the better.

WIEDER: This relates to a distinction between the visual quality of architecture and the spatial program, and you often highlight the importance of the spatial program for your design. But I must say, looking at your work, there is a visual language that keeps your designs together, beyond the diversity of the different building types.

SELLDORF: I think I would be deeply disappointed if there wasn't. I remember that when I read about the Seattle Library, by Rem Koolhaas, they talked about the inevitability of program and that the program dictated the architect's choices, but I don't think that's really ever true. At the end, you, the architect, have to make choices, even if you don't think of it as a solo performance. You develop hierarchies and preferences and they are akin to a signature. So yes, a visual language is definitely a part of it; it's just not the first thing.

WIEDER: With my first question I was implying that galleries as business operations, and to a certain degree also museums and other organizations, are dependent on visibility, and architecture is a very important aspect for their branding. I imagine this is an important factor for your clients and their expectations. How comfortable do you feel with this in relation to your own style?

SELLDORF: I can say that I have a general discomfort with the present condition. We live in an ever more sophisticated world where everything

gets branded and and is coopted for some other purpose. I'm very serious about my work, and I simply don't have to engage in the commercial goal that may or may not be behind something. I understand it, because it's all pervasive in our lives and you can't ignore it completely but I think the only way of dealing with it is to shut it all out. You can't completely shut it out, but you can at least create space to do your work independently of it. Recently we were asked to design the Frieze Masters tent and that's obviously about commerce, but the real interest for me was to think of how you can make it better and how you could actually create a space, or place for people that enables them to look at art in a different way. If I design, for example, a condominium building, and later it'll get labeled as luxury with every sort of title and branding that you can provide it with, that is always disappointing, as it detracts from the real quality of the project. But along the way one just has to do one's own work and I put the best I can into it.

WIEDER: How do you relate to terms such as "good taste"? How do you define criteria for a good work?

SELLDORF: Well it's nice that you don't really have to think about things in flat-footed terms like that.

WIEDER: I'm interested in the rationale of decision making ...

SELLDORF: I think I understand what you're asking and I don't know quite how to answer that. What I'm very interested in is the process of being rational in an approach to a problem, but allowing your intuition to lend you another dimension.



Hauser & Wirth, 18th street, New York

an und die Künstler, die er ausstellt! Sein Ansatz unterscheidet sich sehr, sehr deutlich etwa von dem eines Iwan Wirth. Diese Unterschiede nachzuvollziehen finde ich interessant. Meine Aufgabe besteht für mich nicht darin, diesen oder jenen Geschmack anzusprechen, sondern gewissermaßen die Unterschiede hervorzuheben oder zu schaffen. Sie haben gesagt, dass wir „hochwertige Materialien“ verwenden, doch das interessiert mich eigentlich weniger. Auf eine merkwürdige Weise sind Materialien in Kunsträumen gar nicht so wichtig. Wie immer bei der Bewertung von Architektur gehen die Leute von dem aus, was sie sehen und anfassen können, und beurteilen danach einen Raum, doch eigentlich geht es um etwas anderes. Man wählt einfach Materialien aus, und wenn man sie auf bessere, dichtere, klarere, weniger aufdringliche Weise kombinieren kann, dann ist das umso besser.

WIEDER: Damit ist die Unterscheidung zwischen der visuellen Qualität von Architektur und dem

Raumprogramm verbunden, und Sie unterstreichen oft die Bedeutung des Letzteren für Ihre Entwürfe. Wenn ich Ihre Arbeit betrachte, stelle ich aber dennoch fest, dass sie eine einheitliche Bildsprache aufweist, die Ihre Entwürfe über die Vielfalt der verschiedenen Gebäudetypen hinaus zusammenhält.

SELLDORF: Ich wäre wahrscheinlich zutiefst enttäuscht, wenn das nicht der Fall wäre. Ich erinnere mich an einen Text über Rem Koolhaas' Seattle Library, der sich um die Unumgänglichkeit eines Programms drehte und darum, dass das Programm die Entscheidungen des Architekten diktieren würde, doch ich glaube nicht, dass das jemals wirklich zutrifft. Am Ende muss man die Entscheidungen als Architekt selbst treffen, und zwar auch dann, wenn man seine Arbeit nicht für einen Alleingang hält. Man entwickelt Hierarchien und Vorlieben, die sich wie zu einer Signatur verdichten. Insofern ist die Bildsprache auf jeden Fall ein Teil davon, nur eben nicht das Primäre.



Annabelle Selldorf

“Good taste” is an interesting thing because it’s such an old-fashioned term and it easily slides into the conventional. For me it’s more about a system of values, but that’s not necessarily something that you share with everybody or that you can articulate very readily.

WIEDER: What I found interesting in using the term of “good taste” is its distinction from a kind of hypercapitalized architectural production with larger and more spectacular symbols, where you’re clearly not positioned. Your approach is much more sophisticated, but still very clearly

linked to the world of commerce. You’ve compared your approach with slow food, in which case this kind of hypercapitalist architecture of financial districts is something like the global food chains. But it’s still part of the same problem, which is how to produce architecture for commercial enterprises.

SELLDORF: What I do or how I think about things appeals to some people. It doesn’t appeal to everybody and shouldn’t, of course, but that link happens by itself. I am increasingly interested in thinking that if I can reduce the architectural

WIEDER: Mit meiner Eingangsfrage wollte ich auch ausdrücken, dass Galerien als Geschäftsbetriebe – ebenso wie bis zu einem gewissen Grad auch Museen und andere Institutionen – von ihrer Sichtbarkeit abhängen und dass Architektur ein sehr bedeutender Aspekt ihrer Markenpolitik ist. Ich vermute, dass dies für Ihre Auftraggeber und deren Erwartungen ein wichtiger Faktor ist. Wie fühlen Sie sich damit in Bezug auf Ihren eigenen Stil?

SELLDORF: Ich muss sagen, dass ich mich mit dem aktuellen Zustand im Allgemeinen nicht sehr wohl fühle. Wir leben in einer immer differenzierter werdenden Welt, in der alles vermarktet und für irgendeinen Zweck kooptiert wird. Ich nehme meine Arbeit sehr ernst und kann es einfach unterlassen, mich bei dem kommerziellen Ziel, das hinter einer Sache stehen mag oder auch nicht, zu beteiligen. Ich bin mir darüber im Klaren, weil es in unserem Leben allgegenwärtig ist und deshalb schlicht nicht vollständig ignorierbar. Ich denke, der einzig mögliche Umgang damit ist, dem allen keine Beachtung zu schenken. Man kann es nicht völlig außer Acht lassen, aber man kann sich zumindest Raum verschaffen, in dem man unabhängig davon seine Arbeit machen kann. Vor Kurzem bekamen wir den Auftrag, das Zelt für die Frieze Masters zu entwerfen, wo es ganz offensichtlich um Kommerz geht, doch für mich bestand das eigentliche Interesse darin, darüber nachzudenken, wie man es besser machen kann, wie man wirklich einen Raum, einen Ort für Menschen schaffen kann, der ihnen erlaubt, Kunst auf andere Weise zu betrachten. Wenn ich z. B. ein Wohngebäude entwerfe, das später mit allen möglichen Arten von Namen und Marken als Luxuswohnanlage etikettiert wird, dann ist das

immer enttäuschend, weil es von den tatsächlichen Qualitäten des Projekts ablenkt. Aber bis dahin muss man einfach seine Arbeit machen, und ich gebe dafür mein Bestes.

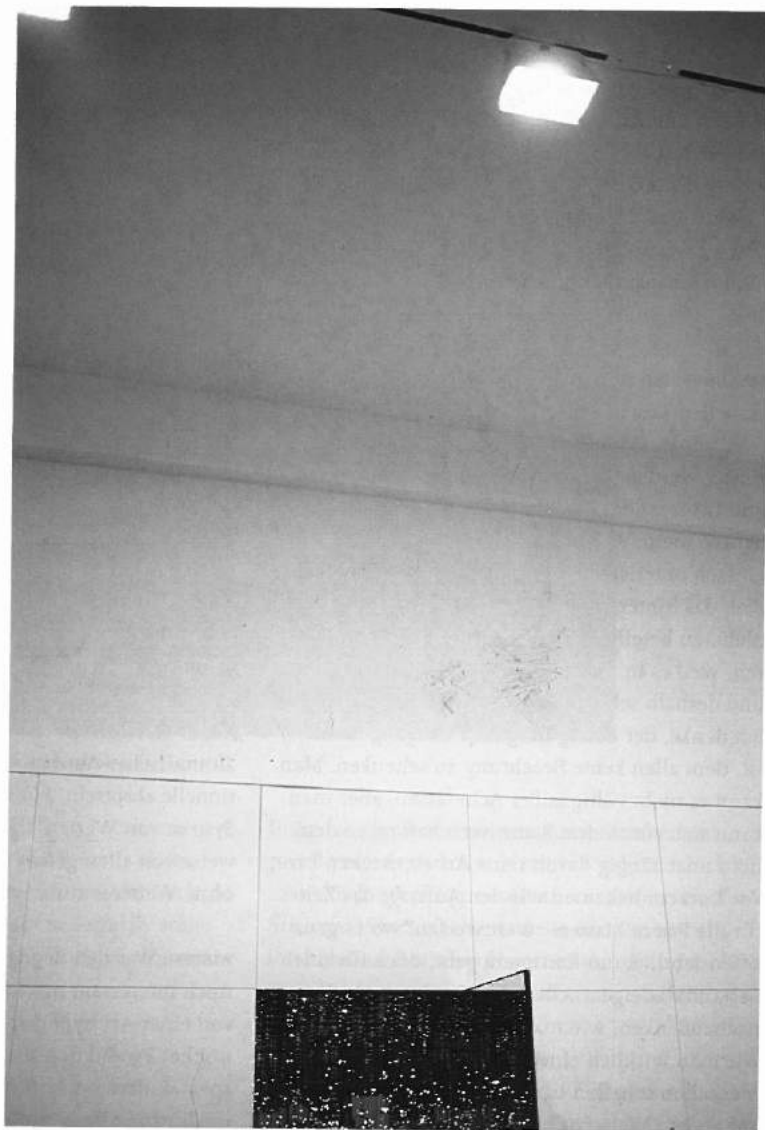
WIEDER: Was halten Sie von Ausdrücken wie etwa „guter Geschmack“? Wie definieren Sie die Kriterien für eine gute Arbeit?

SELLDORF: Nun, das Schöne ist, dass man über die Dinge nicht mit solch starren Begriffen nachdenken muss.

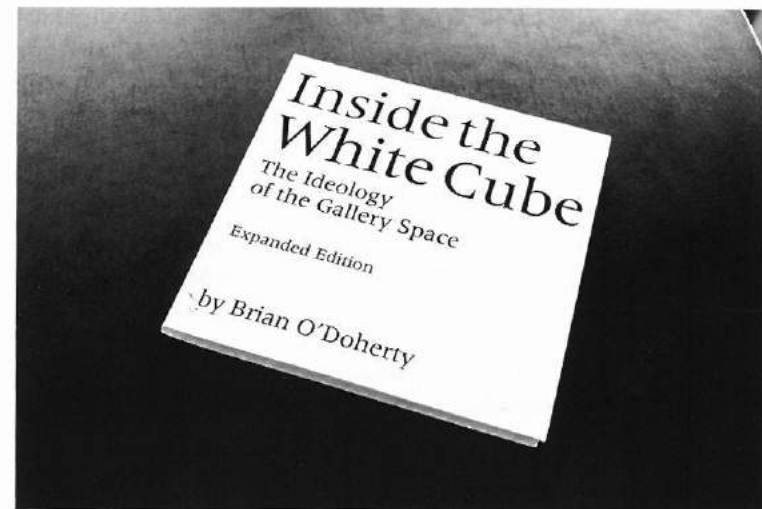
WIEDER: Mich interessiert das Grundprinzip der Entscheidungen ...

SELLDORF: Ich glaube, ich verstehe, wonach Sie gefragt haben, ich weiß nur nicht genau, wie ich darauf antworten soll. Ich bin sehr an dem Prozess interessiert, rational an ein Problem heranzugehen, dabei jedoch der Intuition und dem Kopf zu erlauben, eine andere Dimension einzubringen. „Guter Geschmack“ ist interessant, weil es ein so altmodischer Ausdruck ist und leicht ins Konventionelle abrutscht. Für mich geht es eher um ein System von Werten, das aber nicht notwendigerweise von allen geteilt wird und das man nicht ohne Weiteres zum Ausdruck bringen kann.

WIEDER: Was den Begriff „guter Geschmack“ für mich interessant macht, ist die Unterscheidung von einer Art hyperkapitalistischer architektonischer Produktion mit immer größeren und spektakuläreren Symbolen, in die Sie sich für mich ganz offensichtlich nicht einordnen lassen. Ihr Ansatz ist weitaus anspruchsvoller, dabei aber immer noch eindeutig mit der Welt der Wirtschaft verbunden. Sie haben Ihren Ansatz einmal



Houser & Wirth, 18th street, New York



mit Slow Food verglichen, und insofern entspräche diese Sorte hyperkapitalistischer Architektur der Finanzdistrikte in etwa den globalen Fast-Food-Ketten. Doch es ist weiterhin ein Teil desselben Problems, nämlich wie man Architektur für Wirtschaftsunternehmen schafft.

SELLDORF: Einigen Leuten gefällt meine Arbeit oder meine Denkweise. Sie gefallen nicht jedem, und das sollten sie natürlich auch nicht, aber diese Verbindung ergibt sich von selbst. Mein Interesse richtet sich immer stärker auf die Vorstellung, dass ich durch die Reduktion der architektonischen Geste auf das Wesentliche den äußerst schmalen Grat treffen könnte, gerade genug zu tun. Ich will nicht zu viel machen, denn das wäre dasselbe wie ein Gericht mit zu vielen Geschmacksrichtungen; zu vielen Kräutern, zu vielen Gewürzen. Mir gefällt der Gedanke, dass

man eine sehr sparsame Aussage machen kann, die möglicherweise großen Nachhall findet. Das liegt jenseits eines kommerziellen Ansatzes, aber dementsprechend gefällt es nur sehr wenigen Leuten.

WIEDER: Vielleicht eine letzte Frage in diesem Zusammenhang, die sich auf den weiteren architektonischen Rahmen bezieht, auf die städtische Struktur – hier im spezifischen Kontext eines Kunstviertels wie Chelsea – und auf die Frage nach dem „guten Geschmack“. Kunst mit ihrer aktiven Rolle bei der Kommerzialisierung von Stadtgebieten wurde oft als Vorreiter der Gentrifizierung beschrieben, was mit einer Ambivalenz des „guten Geschmacks“ zu tun hat: bessere Gebäude zu schaffen, aber auch stärkere Ausschließungen. Wie ist Ihre Einstellung zu diesen sozialen Funktionen der Architektur?

gesture to being about just the essence of it, then you hit a very narrow balance of doing enough. I don't want to be doing too much because, like in food, it's like too many tastes; too many herbs, too many spices. I like the thought that you can make a very narrow statement and that can resonate deeply. That is outside of a commercial approach but consequently it appeals to only very few people.

WIEDER: Art has often been described as the frontier of gentrification, with an active role in the commercialization of urban areas, which has something to do with an ambivalence of "good taste"; creating better buildings, but also becoming more exclusive. How do you think about these social functions of architecture?

SELLDORF: It's like the reverse of what you want to see happen, happens. Chelsea is a perfect example. It wasn't a place where people lived. It wasn't a place where people even worked in a decent environment. The art galleries began to find spaces and their new homes in and around Chelsea and the entire neighborhood changed. It is true, that on some level it created gentrification, but on another level, it brought things other than money into the neighborhood. It created a more substantial building stock. It's not just a simple clear reading that greater commercial success equaled less accessibility for the less fortunate or less endowed. I think there are real complexities to it. I find very interesting that in the recent mayoral election here in New York City 72 percent of the voting public voted for Bill de Blasio, who made it his purpose to look at inequality. So how does that apply to one's own work? I think that it just means that you do more than one thing at a

time; that your thinking is inclusive rather than exclusive. The really incredible work that some of these big galleries do is that they open their doors to the public and everybody can see phenomenal exhibitions for free. You can spend the entire day looking at an Ad Reinhardt or a De Kooning or a Serra show and nobody asks you for a dime. Some people argue that these artists and dealers are making money and they're not sharing it, but I think there's another way of looking at it.

WIEDER: Another way to look at your work is the history of exhibition architecture, thinking of Frederick Kiesler's work, for example, or Ludwig Mies van der Rohe's and Le Corbusier's designs for exhibitions. In a way, exhibitions have often served as a field of experimentation for architects. The way in which you described your engagement with exhibitions, you seem more concerned with a functional role, rather than being experimental in themselves?

SELLDORF: Well I think it just depends. I worked with Massimiliano Gioni on the design for the Arsenale installation and it was interesting to look at that space and consider how we look at art in it. But I don't perceive things as an artist, so I have to think about how I would answer that. I am not the one curating the exhibition. It's not something that I typically do.

WIEDER: Do you have historical references or inspirations from architectural or exhibition history that are important for you?

SELLDORF: The short answer is no. The long answer is that you build up a library of memories, of seeing things or experiencing things, which

SELLDORF: Es passiert genau das Gegenteil dessen, von dem man sich wünscht, dass es passiert. Chelsea ist dafür das beste Beispiel. Es gab hier kein Wohngebiet; dieses Viertel war kein Ort, an dem Menschen lebten. Es war nicht einmal ein Ort, wo Leute in einem anständigen Umfeld arbeiteten. Als die Kunstgalerien begannen, ihre Räume und ihre neuen Standorte in Chelsea und der Umgebung zu finden, veränderte sich damit die gesamte Nachbarschaft. Es stimmt, dass das auf der einen Seite eine Gentrifizierung mit sich brachte, auf der anderen Seite kam dadurch aber auch mehr als nur Geld in das Viertel. Die Gebäudesubstanz verbesserte sich. Man darf das nicht einseitig verstehen, so als bedeutete größerer wirtschaftlicher Erfolg geringere Zugänglichkeit für die weniger Begünstigten oder weniger Begüterten. Meiner Meinung nach ist es sehr viel komplexer. Interessant finde ich in diesem Zusammenhang auch, dass sich bei der Bürgermeisterwahl, die vor Kurzem hier in New York stattgefunden hat, 72 Prozent der Wähler für Bill de Blasio entschieden haben, der sich die Auseinandersetzung mit der Ungleichheit zur Aufgabe gemacht hat. Was hat dies nun mit meiner eigenen Arbeit zu tun? Ich denke, dass es bedeutet, dass man mehr als eine Sache gleichzeitig macht; dass man einschließend statt ausschließend denkt. Einige dieser großen Galerien tun die großartige Arbeit, dass sie ihre Türen für die Öffentlichkeit aufsperrten und jedermann kostenlos phänomenale Ausstellungen bieten. Man kann den ganzen Tag damit verbringen, eine Ausstellung von Ad Reinhardt oder de Kooning oder Serra anzuschauen, ohne dass jemand auch nur einen Pfennig dafür verlangen würde. Manche sagen, dass diese Künstler und Händler viel Geld verdienen, das sie nicht teilen. Ich meine aber, dass man das auch anders sehen kann.

WIEDER: Eine andere Perspektive auf Ihre Arbeit bietet die Geschichte der Ausstellungsarchitektur, etwa Frederick Kieslers Werk oder Mies' oder Le Corbusiers Entwürfe für Ausstellungen. Architekten haben Ausstellungen oftmals wie ein Experimentierfeld genutzt. So wie Sie Ihre Beschäftigung mit Ausstellungen beschrieben haben, scheint es Ihnen eher um eine funktionale Rolle zu gehen als darum, selbst zu experimentieren.

SELLDORF: Ich denke, das kommt darauf an. Zusammen mit Massimiliano Gioni habe ich an der Gestaltung für das Arsenale gearbeitet, und die Beschäftigung mit diesem Ort und mit der Weise, wie wir dort Kunst betrachten, war interessant. Aber ich nehme die Dinge nicht als Künstlerin wahr, ich muss also überlegen, wie ich das beantworten könnte ... Ich bin nicht diejenige, die die Ausstellung kuratiert. Das ist nicht meine Aufgabe.

WIEDER: Gibt es historische Referenzen oder Inspirationen aus der Architektur- oder Ausstellungsgeschichte, die für Sie wichtig sind?

SELLDORF: Die kurze Antwort lautet: Nein. Die längere Antwort ist, dass man ein Archiv von Erinnerungen aufbaut, von dem, was man gesehen oder erfahren hat, und das beinhaltet auch Kunst. So haben wir vor einem Jahr gemeinsam mit Germano Celant und Valentina Castellani bei Gagosian eine Lucio Fontana-Ausstellung erarbeitet, was eine völlig andere Betrachtungsweise implizierte, denn die Inspiration ergab sich vollständig daraus, wie Fontana selbst seine Arbeiten gesehen haben wollte. Sie jedoch in einen anderen Kontext und in eine Art von labyrinthischer chronologischer Ordnung zu bringen,

includes experiencing art. For example a year ago we worked with Germano Celant and Valentina Castellani at Gagosian on the Lucio Fontana show, and that was a completely different way of looking at things because it was completely inspired by how Fontana intended his works to be seen. But putting them in a different context and in a kind of labyrinthine chronological order, is very complex and complicated. It is about immersing yourself in what you're looking to do. Germano Celant's installation of the Harald Szeemann show at the Prada Foundation in Venice was an experimental exhibition of its own. I thought that that was a really brilliant show – but it didn't help the art. In a way you didn't really look at the art but at the composition of the whole; of the then and the now, and it seemed to me that it was more an intellectual exercise than an exhibition of the works.

WIEDER: Did you conceive the exhibition design that you built with Massimiliano Gioni with the opposite interest, giving as much space to the works to unfold?

SELLDORF: Yes, I think that's correct. That's how I perceive my task.

WIEDER: Do you see a change in what we expect from the presentation of art over the past decades?

SELLDORF: Yes, I think it's probably true that we're more spoiled. In some ways I am very happy when you trip and fall over art in a small off-space, and not put layer upon layer upon layer of aesthetics and "good taste" on everything. But on the other hand the degree of attention that we can find in everything has also raised the bar a little bit. I think many more people look at a lot more

art and I wonder whether at the end of the day it's any better. Probably not.

WIEDER: Speaking of the Arsenale: Of the Biennales I can remember, yours was probably the presentation that provided the most neutral background in that venue.

SELLDORF: I had a conversation with Germano Celant about it, who I know didn't like the installation and I sort of intuitively understand why. The grand power of the Corderie and the Arsenale is one that has been a humbling experience for everybody showing and looking at art, and we broke that tradition a little bit. Usually you're just overwhelmed by the space's power being equal to the work. I've been going to every Biennale for probably 20 or 30 years and I always find myself not being able to remember more than one piece because I feel so inundated. So to provide space and quiet, in my mind, was a good thing.

ist ein sehr komplexer und komplizierter Vorgang. Es geht darum, sich in das zu vertiefen, was man tun will. Germano Celants Installation der Harald Szeemann-Ausstellung in der Prada Foundation in Venedig war eine ganz eigene experimentelle Ausstellung. Meiner Meinung nach war das eine wirklich hervorragende Ausstellung – aber der Kunst kam sie nicht zugute. Eigentlich betrachtete man nicht die Kunst, sondern die Komposition des Ganzen – der damaligen wie der heutigen Ausstellung; mir erschien es eher wie eine intellektuelle Etüde als eine Ausstellung der Arbeiten.

WIEDER: Verfolgten Sie bei der Konzeption der Ausstellung, die Sie zusammen mit Massimiliano Gioni gemacht haben, das entgegengesetzte Interesse: den Arbeiten so viel Raum wie nötig zu geben, damit sie sich entfalten können?

SELLDORF: Ja, ich denke, das trifft es ganz gut. So sehe ich meine Aufgabe.

WIEDER: Würden Sie sagen, dass sich unsere Erwartungen an die Präsentation von Kunst in den letzten Jahrzehnten verändert haben?

SELLDORF: Ja, es stimmt vermutlich, dass wir immer verwöhnter werden. In gewisser Weise bin ich sehr glücklich, wenn ich in einem kleinen Off-Space über Kunst stolpere und man nicht unzählige ästhetische Schichten übereinanderlegen und alles mit „gutem Geschmack“ versehen muss. Doch andererseits hat der Grad an Aufmerksamkeit, den wir überall antreffen, die Messlatte auch ein wenig höhergelegt. Ich schätze, dass viel mehr Menschen viel mehr Kunst sehen, frage mich dabei aber, ob das letztlich überhaupt besser ist. Wahrscheinlich nicht.

WIEDER: Wenn wir z. B. über das Arsenale reden: Ich habe es nicht im Biennale-Archiv nachgeprüft, aber wenn ich mich recht entsinne, dann war dies wahrscheinlich die Präsentation mit dem neutralsten Hintergrund.

SELLDORF: Ich hatte darüber eine Auseinandersetzung mit Germano Celant, dem, wie ich weiß, diese Installation nicht gefiel, und intuitiv habe ich auch verstanden, warum. Die große Kraft der Corderie und des Arsenale war für jeden, der dort Kunst zeigte oder betrachtete, eine ergreifende Erfahrung, und diese Tradition haben wir ein wenig durchbrochen. Normalerweise ist man von der Macht des Raumes im Verhältnis zur Arbeit einfach überwältigt. Seit wahrscheinlich 20 oder 30 Jahren habe ich jede Biennale besucht, konnte mich danach aber nie an mehr als eine Arbeit erinnern, so sehr war ich von den Eindrücken überhäuft. Es war daher meiner Meinung nach gut, ein wenig Raum und Ruhe zu bieten.

Übersetzung: Robert Schlicht