



## Décor

22. Februar 1939. Cheka. Eine der Zellen zur Sinnestäuschung. Psychotechnische Zellen. Kirche von Vallmajor. Barcelona. Design: Alfonso Laurencic. *Warum ich die „Chekas“ von Barcelona gemacht habe. Laurencic vor dem Kriegsgericht*. R.L. Chacón. Editorial Solidaridad Nacional. Barcelona. 1939. Pläne und Entwürfe in: *Appendix I zum Urteil der Kommission über die Unrechtmäßigkeit der am 18. Juli 1936 handelnden Kräfte*. Bilanzen der Hauptangelegenheit. Editora Nacional. Innenministerium. Rechtsabteilung. Madrid / Barcelona. 1939. Fotografie: Hermes.

11. Juni 1975. *Décor*. Reproduktion von *Salle Blanche*. *Décor, A Conquest by Marcel Broodthaers*. London. Institut für Zeitgenössische Kunst. Produzent: Barry Barker. Projektion des Films *Die Schlacht von Waterloo*. *La Conquête d l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires* [Die Eroberung des Raums. Atlas zum Gebrauch für Künstler und Soldaten]. Jos Jamar, Knokke. 1975. *Décor, A Conquest by Marcel Broodthaers*. Texte: María Gilissen, Dorothea Zwirner, Alain Jouffroy, Michael Compton und Pedro G. Romero. *Friedensabkommen*. Fallstudie 1813. Donostia / San Sebastián. 2013. Fotografie: Schutter

-----

Ein spanischer Kunsthistoriker entdeckte, dass die erste Anwendung von moderner Kunst eine vorsätzliche Form von Folter war. Kandinsky und Klee ebenso wie Buñuel und Dalí dienten als Inspiration für eine Reihe von geheimen Zellen und Folterzentren, die 1938 in Barcelona vom französischen Anarchisten Alphonse Laurencic (ein slawischer Familienname!) errichtet wurde, der eine „psychotechnische“ Form der Folter erfand. Er schuf seine so genannten „farbigen Zellen“ als einen Beitrag zum Kampf gegen die Truppen von Franco. Die Zellen waren sowohl von den Ideen der geometrischen Abstraktion und des Surrealismus inspiriert, als auch von den Theorien der Avantgarde-Kunst über die psychologischen Eigenschaften von Farben. Die Betten wurden in einem Winkel von 20 Grad angebracht, so dass es fast unmöglich war, in ihnen zu schlafen. Der Boden in der Größe von zwei Metern mal einem Meter war voller Ziegel und anderer geometrischer Blöcke, um zu verhindern, dass die Gefangenen von einer Seite auf die andere gehen konnten. Die einzige Möglichkeit bestand – wie Žižek bemerkt – darin, sich an die Mauern zu lehnen, die gebogen waren und mit beunruhigenden Modellen von Kuben, Quadraten, geraden Linien und Spiralen bedeckt waren, die sich der Farb-, Perspektiv- und Größentäuschung bedienten, um geistige Verwirrung und Verzweiflung zu verursachen. Lichteffekte erzeugten den Eindruck, dass sich die seltsamen Modelle an der Wand bewegten. Laurencic bevorzugte die Farbe Grün, die seiner Theorie der psychologischen Farbeffekte zufolge in den Gefangenen Trauer und Melancholie hervorrief.

-----

Kunsthistoriker und Kunsthistorikerinnen haben zahlreiche Möglichkeiten vorgeschlagen, um die Werke der so genannten ersten „Generation“ von KünstlerInnen der Institutionskritik und der zweiten, postmodernen Generation zu unterscheiden: Anstelle einer einfachen Infragestellung der autoritären Stimme von Museen, Unternehmen und Regierungen, stellt die zweite Generation die Autorität ihrer eigenen Stimme in Frage. Sie lokalisiert die institutionelle Macht insbesondere in „einer systematischen Anordnung von Methoden der Präsentation, während Broodthaers die zentralisierte Macht in einem Gebäude oder einer Elite verortet hatte“. Damit untersucht die zweite Generation nicht nur die kontextuelle Produktion von Bedeutung, sondern auch in dekonstruktiver Form den Umstand, dass der Kontext keine festgelegten Umrisse besitzt. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass die postmodernen Feministinnen der zweiten Generation der Institutionskritik von der Psychoanalyse beeinflusst waren und in unterschiedlichem Ausmaß die politische Bedeutung anerkannten, die darin lag, die Beziehungen zwischen dem psychischen und sozialen Bereich zu artikulieren. Auf den Spuren von Woolf näherten sie sich den Institutionen der ästhetischen Darstellung und begriffen diese nicht nur als Produktionsstätten bürgerlicher Ideologie, sondern auch als Orte, an denen sich gefährliche Männerphantasien verdichten. Marcel Broodthaers richtete seine Aufmerksamkeit sowohl auf die Präsenz von ökonomischer und politischer Macht im scheinbar reinen und neutralen Museumsraum, als auch auf die Art und Weise, in der das Museum der herrschenden Ideologie durch die Ausübung von diskursiver Macht Ausdruck verleiht. Werke wie *Décor: A Conquest* (1975) von Broodthaers setzten in unterschiedlicher Weise die Museen mit dem Krieg in Verbindung. Die zweite Welle der Institutionskritik erweiterte diese Kritik, indem sie diese zugleich in Frage stellte.