

des
Stadttrats
der
Landeshauptstadt
München

mit / with
manuel arturo abreu
Niloufar Emamifar
Saidiya Hartman
Moshtari Hilal
Onyeka Igwe
Joshua Leon
Maria Lind
Michaela Melián
Shola von Reinhold
Alan Ruiz
Rachel Salamander
Nora Sternfeld
Sinthujan Varatharajah
Helena Vilalta
und vielen mehr /
and many more

Betreff:

Sperrfrist abgelaufen

Laufzeit endet: 1930

Kunstverein München e.V.
(früher: Münchener Kunstverein)

STADTARCHIV MÜNCHEN
Kulturamt

km

27. Mai

27. August 2023

THE ARCHIVE AS ...

Anlässlich des 200-jährigen Bestehens des Kunstverein München wird in der Ausstellung THE ARCHIVE AS ... erstmals beinahe das gesamte Archivmaterial aus zwei Jahrhunderten Institutionsgeschichte zusammengebracht. Während der Laufzeit der Ausstellung wird dieses in ein dichtes diskursives Programm eingebettet, um der Frage nachzugehen, wie das historische Material und die Topographie seiner Abwesenheit für die Gegenwart produktiv gemacht werden können.

Während der Treppensaal der Information, der Einführung und der Orientierung dient, fasst der Hauptraum neben den vor Ort gelagerten Publikationen, Postern und Printmedien den Großteil des Kunstvereinsbestandes aus dem Münchner Stadtarchiv. Die administrativen Dokumente, Kunstwerke sowie Dokumentationen von Ausstellungen werden in einer adaptierbaren Displaystruktur als visuelle Zeugnisse präsentiert und miteinander in Beziehung gesetzt. Darüber hinaus wird im letzten Ausstellungsraum Video- und Filmmaterial aus der umfangreichen Geschichte des Kunstvereins präsentiert. Der Körper des Archivs wird in der Ausstellung nicht in einer fiktiven Vollständigkeit inszeniert, sondern die Topographie von all dem, was fehlt, nachgezeichnet.

On the occasion of the bicentennial of Kunstverein München, the exhibition THE ARCHIVE AS ... brings together two centuries of the institution's archival documents for the first time. During the exhibition, these will be embedded in a dense discursive program to question how this historical material and the topography of its absences can be made productive for the present.

While the first space serves as one for information, introduction, and orientation, the Kunstverein's main space holds materials stored on site, among them publications, posters, and printed matter, which are joined by an inventory of archival records held by the Munich City Archive. Here administrative documents, documentation of exhibitions or artworks are presented, "read," and put into relation with each other as visual testimonies situated in an adaptable display structure. Additionally, video and film material from the institution's extensive history is presented in the last space. In the exhibition, the body of the archive is not enacted in a fictional entirety, but the topography of all that is absent is traced.

On a weekly basis, artists, theorists, (art) historians, and former team members

Cover

Fotografie einer Akte mit Archivalien aus dem Bestand des Kunstverein München /
Photograph of a file with archival material from the archive of Kunstverein München,
Courtesy Stadtarchiv München und / and Kunstverein München e.V., 2023

Im wöchentlichen Turnus werden Künstler*innen, Theoretiker*innen, Wissenschaftler*innen, (Kunst-)Historiker*innen sowie ehemalige Mitarbeiter*innen eingeladen, sich dem Material unter dem Gesichtspunkt der jeweils eigenen Erfahrung oder Forschung zu widmen, es zu (re-)arrangieren, zu kontextualisieren und neues Material einzufügen. Auf diese Weise wird die Kunstvereinsgeschichte in einem polyphonen Kontext diskutiert und die „Sprecherinnenrolle“ der Institution abgegeben. Die Ausstellung untersucht in und mit der Öffentlichkeit die Frage, wie sich Geschichte konstituiert. In diesem Prozess wird die Vergangenheit nicht als eine behandelt, die es zu rekonstruieren gilt, sondern als eine interessen geleitete und widersprüchliche Repräsentation von Wirklichkeit.

THE ARCHIVE AS ... wird begleitet von einem umfassenden Vermittlungsprogramm wie der Summer School, die Anfang August stattfindet und über fünfzig Künstler*innen sowie Kulturschaffende zusammenbringt, um die Möglichkeiten und Grenzen kollektiver Wissensproduktion zu testen.

dedicate themselves to the archival material under certain focus points of their own research or experience, (re)arranging and contextualizing or inserting new material. In this way, the history of the Kunstverein will be discussed in a polyphonic context, as the “spokesperson” role of the institution is handed over. The exhibition format, changing through its different actors, negotiates with and in public the question of how histories are constituted. In this process, the past is not treated as one to be reconstructed, but as a representation of reality guided by (personal) interests and contradictions.

THE ARCHIVE AS ... is accompanied by a comprehensive educational program such as the Summer School, which happens in early August and brings together over fifty artists and cultural practitioners to test the possibilities and limits of collective knowledge production.

EIN GESPRÄCH ÜBER DIE SUBJEKTIVITÄT DER INSTITUTION UND IHRES ARCHIVS, GEFÜHRT VON DOREEN MENDE, MAURIN DIETRICH UND GLORIA HASNAY

Maurin Dietrich: In den vergangenen drei Jahren haben wir begonnen, die Fährten der Überlieferung nachzuzeichnen und das Archiv des Kunstvereins zu befragen, um in der Gegenwart anzukommen, von der wir einen Blick in die Zukunft werfen. Warum überhaupt archivieren an Kunstvereinen? Und von was sprechen wir eigentlich, wenn wir von einem Archiv im Kontext der Kunstvereinsgeschichte in München sprechen? Ist es nicht das immer Aktuelle, ungesichert Zeitgenössische, im Jetzt situierte, beinahe A-historische, das die Kunstvereine im Spannungsfeld mit anderen Institutionsformen wie Museen und ihren Sammlungen definiert?

Doreen Mende: Im Unterschied zu Museen haben Kunstvereine keine klassische Sammlung von Kunstwerken, die den Kriterien eines institutionellen Sammlungsauftrags als chronologische Geschichtsschreibung folgen. Beim Sammeln entscheidet die Subjektivität, die oft auch kollektiv sein kann und die sich an einem kunsthistorischen Kanon orientiert beziehungsweise mit ihrer zukünftigen Kanonwerdung spekuliert. Bei einem Kunstverein lässt sich Geschichtsschreibung nicht am Wert der Sammlung messen. Vielmehr gibt das Archiv Auskunft über die Bedingungen der Institutionalisierung ohne Eigentumsanspruch. Denn das Archivieren folgt einem anderen Prozess: Anhand von Dokumenten lassen sich einerseits die Arbeitsökonomien der Akteur*innen (Direktor*in, Kurator*in, Künstler*in, Assistent*in, Buchhalter*in, Vorstand, usw.) ablesen. Andererseits lassen sich die Produktionsbedingungen der Ausstellungspraxis als Infrastrukturen zur Ermöglichung künstlerischen sowie kuratorischen Handelns ablesen.

In einer Kunstinstitution – hierbei unterscheiden sich Museum und Kunstverein kaum – würde ich beim Archivieren deshalb von der Subjektivität der Institution selbst sprechen, welche aus einem Netzwerk von Aktivitäten mit sowie außerhalb, jedoch immer im Sinne der Kunst entsteht: Korrespondenzen, Versicherungspolice,

A CONVERSATION ON THE SUBJECTIVITY OF THE INSTITUTION AND ITS ARCHIVE CONDUCTED BY DOREEN MENDE, MAURIN DIETRICH, AND GLORIA HASNAY

Maurin Dietrich: In the past three years, we have begun to trace the paths of tradition and interrogate the archive of the Kunstverein in order to arrive at the present, from which point we can cast a glance towards the future. But why archive at Kunstvereine? And what are we actually talking about when we speak of an archive in the context of the Kunstverein's history in Munich? Is it not always the present, unfixed contemporary, situated in the now, the almost a-historical, that defines the Kunstverein in a field of tension with other institutional forms, such as museums and their collections?

Doreen Mende: In contrast to museums, Kunstvereine don't have collections of artworks that adhere to the criteria of an institution's collecting mandate as a mode of chronological historiography. In collecting, decisions are made by a subjectivity, which can also often be collective, and which orients itself towards an art historical canon, or indeed speculates on its future status within the canon. With a Kunstverein, historiography cannot be gauged according to the value of its collection. On the contrary, the archive provides information on the conditions of institutionalization without a claim to ownership. This is because archiving follows another process: on the one hand, with reference to documents, the labor economies of different actors (directors, curators, artists, assistants, accountants, board members, etc.) become apparent. On the other hand, the production conditions of exhibition practices can also be recognized as infrastructures for the facilitation of artistic as well as curatorial action.

Therefore, with regard to archiving in an art institution—and in this sense, museums and Kunstvereine scarcely differ—I would speak about the subjectivity of the institution itself, which emerges out of a network of activities within, but also outside, though always

Vertragsentwürfe, Rechnungen, Design-Entwürfe, Aufnahmen oder Transkriptionen von Gesprächen wie unseren, Projektskizzen, Sitzungsprotokollen, Krankmeldungen, Einladungskarten, Zeitungsberichten – also Paratexte der Kunst, welche ein archivarisches sowie auch nicht-hierarchisches Gebilde ergeben. Damit geht das Archiv über die öffentliche Sichtbarkeit des Kunstwerks bzw. der Ausstellung hinaus, jedoch konstituiert diese zugleich.

MD: Hinsichtlich dem Begriff der Subjektivität einer Institution hast du einen Unterschied erläutert zwischen einer Sammlung, welche durch eine (potenziell kollektive) Subjektivität entsteht und einem Archiv, welches selbst die Subjektivität der Institution verkörpert. Kannst du das noch spezifizieren?

DM: Das Archivieren hat die Kapazität, eine institutive (instituting) Subjektivität hervorzubringen, die immer auch eine kollektive und kollaborative beziehungsweise auch eine konfliktreiche ist. Auf jeden Fall wird klar, dass eine Institution wie der Kunstverein in gesellschaftliche Kontexte eingebettet ist. Ihre Subjektivität entsteht hierbei zudem im Spannungsverhältnis mit Geschichte als unvollendeter Prozess. Nehmen wir an, das Archiv wäre ein Aufnahmegerät: aber nicht nur ein Aufnehmen von Protokollen, den *hard facts* oder Dokumenten, sondern auch von Übertragungslücken, dem Gemurmel im Hintergrund, dem Unleserlichen, Poetiken des Alltags in Formen einer Randnotiz oder einer Telefonnummer ohne Anschluss, dem Konflikt oder einer undokumentierten Erinnerung. Es bringt nicht nur das zusammen, was ausschließlich dem Sagbaren zugeordnet werden kann – wie es Foucault noch als Archivtheorie des 20. Jahrhunderts beschrieb –, sondern im Archiv finden sich auch Einschreibungen, die im Moment des Sammelns eine enorme Relevanz haben, jedoch für die Ausstellung bewusst verschwiegen, ausgelassen oder gar nicht wichtig sind. Einschreibungen, die im Moment des Archivierens kaum eine Bedeutung zu haben scheinen, deren enormer Wissensgehalt erst in einem späteren Moment als „kritisch-poetischer Virus“¹ – wie es die Philosophin, Psychoanalyti-

in the sense of art: correspondences, insurance policies, drafts of contracts, invoices, design drafts, recordings or transcriptions of discussions like this one, project sketches, minutes of meetings, sick notes, invitation cards, newspaper articles—so, the paratexts of art, which produce an archival and non-hierarchical construct. With that, the archive exceeds the public visibility of the artwork and indeed the exhibition, while also constituting this visibility at the same time.

MD: In view of this concept of the subjectivity of an institution, you illustrated the difference between a collection that emerges through one (potentially collective) subjectivity and an archive that embodies the subjectivity of the institution itself. Could you elaborate on that?

DM: Archiving has the capacity to produce an instituting subjectivity that is always also collective and collaborative, though indeed conflictual, too. In any case, it is clear that an institution like the Kunstverein is embedded in a social context. Hence its subjectivity emerges in tension with history as an incomplete process. Let us consider the archive as a recording device: though not only for recording meetings, hard facts, or documents, but also for the gaps in transmission, the background murmur, the illegible, the poetics of the everyday in the form of marginal notes or a phone number without a dialing code, for conflict or an undocumented memory. The archive brings together not only that which can be assigned exclusively to the sayable—in the sense that Michel Foucault described a theory of the archive in the twentieth century—but in it there are also inscriptions that have tremendous relevance in the moment of collecting, though they may be consciously concealed, omitted, or even unimportant to the exhibition. Inscriptions that appear to have barely any meaning in the moment of archiving, but whose enormous knowledge content later becomes apparent as a “critical-poetic virus” —as the philosopher, psychoanalyst, and cultural theorist Suely Rolnik

4

kerin und Kulturwissenschaftlerin Suely Rolnik beschrieb – zum Vorschein kommen können. Dieser Virus, so Rolnik, sucht nach den „[...] richtigen Bedingungen [...]“, um sich zu reaktivieren und aus [der Erinnerung an das Erlebnis] auszubrechen“.² Das bedeutet, die Arbeit mit dem Archiv ist an Bedingungen gesellschaftlicher Prozesse geknüpft. Dabei werden die Para- und Infrastrukturen des Vereins sichtbar.

Eure Arbeit am Archiv des Kunstvereins, das sowohl durch künstlerische als auch kuratorische Mittel von euch bzw. in Zusammenarbeit mit euren Archivar*innen Johanna Klingler und Jonas von Lenthe aufgearbeitet wird, erscheint mir ähnlich der Erforschung einer Subjektivität der Institution. Eure Initiative, einen Archivraum als aktiven Ort der Institutionen einzurichten, macht die Prozesshaftigkeit des Archivs deutlich. Ich bin daran interessiert, warum es genau jetzt „die richtigen Bedingungen“ für dieses Archiv-Virus gibt – die Sichtbarmachung in Bewegung zu setzen? In diesem Prozess wird Geschichte, erstens, als unvollendeter Prozess anerkannt, so wie es Okwui Enwezor mit *The Short Century. Unabhängigkeits- und Befreiungsbewegungen in Afrika 1945–1994* im Münchner Museum Villa Stuck im Jahr 2001 als postkoloniale Konstellation auch und gerade von europäischen Museen einforderte. Im Kontext der 200-jährigen Geschichte des Kunstverein München geht es zudem, zweitens, um *accountability* der institutionellen Subjektivität. *Accountability* wäre mit „Verantwortung“, aber auch mit „Haftung“ im Sinne „zur Rechenschaft gezogen zu werden“ zu übersetzen, oder auch als Fähigkeit, eine Antwort (*response*) geben zu können: auf die Gewalt der Deutungshoheit, die Ignoranz, die strukturellen Rassismen und Faschismen, welche im Archiv fast einer jeden bürgerschaftlichen Institution in Europa zu finden sind. Warum wird gerade in diesem Moment die *accountability* des Kunstvereins wichtig? Warum gibt es jetzt die „richtigen Bedingungen“ dafür? Wäre das ein Prozess der De/Re-Institutionalisierung?

Gloria Hasnay: Ein Vereinsarchiv beherbergt viele verschiedene Prozesse, darunter natürlich

5

2 Rolnik, 2011, S. 31.

puts it.¹ This virus, according to Rolnik, pursues the “[...] right conditions to reactivate itself and escape from [the memory of experience].”² This means that the work with the archive is linked to the conditions of social processes. In this way, the para- and infrastructures of the Verein become visible.

Your work on the Kunstverein’s archive, which you undertake through both artistic and curatorial means, particularly in collaboration with the current archivists Johanna Klingler and Jonas von Lenthe, seems to me akin to the investigation into an institution’s subjectivity. Your initiative to set up an Archive Space as an active site within the institution makes apparent the processual nature of the archive. I’m interested here in the reasons why, at this precise moment, there are “the right conditions” for this archive virus—to activate this move towards visibility? In this process, history is recognized firstly as an incomplete process, as Okwui Enwezor did with *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945–1994* at Munich’s Museum Villa Stuck in 2001, as a postcolonial constellation and as a demand of European museums. Secondly, in the context of the 200-year history of Kunstverein München, it is also about the accountability of the institutional subjectivity. Accountability could be translated into German as “Verantwortung” (responsibility), but also as “Haftung” (liability) in the sense of “being called to account,” or else as the capacity to provide a response: to the violence of sovereignty over meaning, to ignorance, to structural racisms and fascisms, which can be found in the archives of almost every bourgeois institution in Europe. Why is the *accountability* of the Kunstverein important in this precise moment? Why are there the “right conditions” for it now? Would this be a process of de/-institutionalization?

Gloria Hasnay: An association’s archive accommodates many different processes, among which are naturally also bureaucratic

1 Suely Rolnik, “Archive Mania,” in *100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken: No. 022*, (Kassel, 2011), p. 18.

2 Ibid., pp. 14–15.

1 Suely Rolnik, „Archivmanie“, in: Rolnik, *100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken: No. 022*, Kassel 2011, S. 35.

THE ARCHIVE AS ...

... A PROVOCATION

... WHAT CAN BE SAID

... A HEADACHE

... THE ACT OF PUBLISHING

... MAKING THINGS PUBLIC

... A CELEBRATION

... A SCORE

... AN ONGOING DIALOGUE

... A REHEARSAL

... SLOW RUNNER

**... EVERYTHING NOT SAVED
WILL BE LOST**

... A PLACE OF GATHERING

**... THE REFUSAL OF THE
GHOSTS TO GIVE UP ON US**

auch die des Bürokratischen, beispielsweise rund um das Ein- und Austreten von Mitgliedern. Der Kunstverein als Institutionsform ist also ein bürokratischer Apparat, der zugleich ein „Archiv des Geschmacks“ darstellt. Dahingehend gibt es immer wieder Fälle, in denen ganz konkret kommuniziert wird, warum jemand austritt. Und manchmal hat das durchaus programmatische Gründe. So steht als Begründung in einem Kündigungsbrief von 1998, den wir in einem Ordner im Kunstvereinsarchiv gefunden haben: „Der Grund: Das Programm. Zu viel Foto und Video. Aber vielleicht gibt’s ja sonst nichts. Dann erst recht.“³

DM: Das Austrittsgesuch ist nicht nur eine Kündigung der Mitgliedschaft, sondern macht auch eine Erwartung an Kunst im Kontext gesellschaftlicher Realitäten um 1998 sichtbar. Mit anderen Worten, der Brief gibt nicht nur einen Einblick in die Institutionsgeschichte als Ausstellungsgeschichte, sondern spiegelt auch gesellschaftliche Normen im Spannungsverhältnis mit Kunst als Indikator von Experiment, Transformation und Autonomie wider. Das Archiv erzeugt Narrationen *ex negativo*. Was meine ich damit? Erlaubt mir den Bezug auf einen komplett anderen Kontext, um es plausibel zu machen: Kürzlich sprach ich mit dem Filmemacher und Künstler Steve McQueen über seine Arbeit *End Credits* (2012–22). Die Audio-Videoinstallation verarbeitet tausende Seiten von FBI-Files in eine 12 Stunden und 54 Minuten dauernde Bildspur beziehungsweise 67 Stunden 4 Minuten und 43 Sekunden asynchrone Tonspur. Sie enthalten die jahrzehntelangen antikommunistischen Überwachungen des FBIs der Fotografin und Anthropologin Eslanda Goode Robeson sowie dem Sänger und Schauspieler Paul Robeson, die sowohl prominente Stimmen um die Avantgarde der Harlem Renaissance waren als auch enge Freundschaften mit Kommunist*innen weltweit pflegten. Einerseits porträtierten diese Dokumente die Pathologie der Überwachung, die im Detail die Begegnungen, Korrespondenzen, Netzwerke und Beziehungsverhältnisse des Ehepaars mittels einer Ästhetik der Registrierung und Systemverwaltung auch grafisch festhält. Andererseits enthalten die Dokumente die vielfältigen Formen der Widerständigkeit sowie

³ Aus dem Archiv des Kunstverein München, Mitglieder Kündigungen 1998/1999.

ones, such as those surrounding the entry and exit of members. The Kunstverein as an institutional form is a bureaucratic apparatus, which simultaneously represents an “archive of taste.” In this respect, cases emerge in which it is communicated quite concretely why someone is leaving. And sometimes this is for entirely programmatic reasons. For example, in a letter of resignation from 1998, which we found in a folder in the Kunstverein’s archive, it is written: “The reason: the program. Too much photography and video. But maybe there is nothing else. All the more reason.”³

DM: The letter of resignation is not only a termination of membership, but it also makes visible an expectation of art in the context of social realities around 1998. In other words, the letter not only offers an insight into the institution’s history as exhibition history; it also reflects societal norms in tension, with art as the indicator for experimentation, transformation, and autonomy. The archive generates narratives *ex negativo*. What do I mean by this? Let me refer to another context entirely to make this point plausible: I recently spoke to filmmaker and artist Steve McQueen about his work *End Credits* (2012–22). The audiovisual installation processes thousands of pages of FBI files into one video track lasting twelve hours and fifty-four minutes, with an asynchronous soundtrack lasting sixty-seven hours, four minutes and forty-three seconds. They contain the decades-long, anti-communist surveillance by the FBI of the photographer and anthropologist Eslanda Goode Robeson along with the singer and actor Paul Robeson, who were both prominent voices of the avant-garde in the Harlem Renaissance, while also cultivating close friendships with communists around the world. On the one hand, these documents portray the pathology of surveillance, also graphically, capturing in detail the encounters, correspondences, networks, and relationships of the couple by way of an aesthetic of registration and system administration. On the other hand, the documents com-

³ From the Kunstverein München archive, Members Resignations 1998/1999.

der Kämpfe und Liebe der Robesons, welche über das Dokumentierte hinausgehen. Um sich die Entfremdung des Dokuments vor Augen zu führen, sprach McQueen von „documenting the documents“, in welchem „blackness [...] like holes within the system [are]“.⁴ Mit anderen Worten, ein Dokument im Archiv erlaubt ein genaues Studium von Strukturen. Jedoch enthält es nicht „das ganze Leben“.⁵ Es lässt sich als Infrastruktur eines Systems begreifen. Zugleich enthält es Narrationen *ex negativo*, die möglicherweise in einem Gegen-Archiv zu finden sind, oder weder dokumentiert noch in Sprache formuliert sein müssen, sondern die Form eines Liedes, einer Freundschaft, einer Liebe oder einer Weigerung annehmen.

GH: Ein Archiv steht immer auch für eine spezifische Form der Realitätsbildung, die von nur wenigen bestimmt und geleitet wird. Dadurch ergibt sich automatisch ein Machtgefüge zwischen dem, was gesammelt respektive bewahrt wird und von wem – und was (oder wer) nicht. Die gegenwärtige archivarische Praxis ist zutiefst ambivalent gegenüber der Rhetorik von Wahrheit und Authentizität, also dem vermeintlich „Realen“. In diesem Kontext setzt sich die Konstruktion sowie Überlieferung „des Realen“ aus dem Spannungsverhältnis zwischen Repräsentation und Produktion, zwischen Öffentlichem und Privatem, zwischen Objektivem und Subjektivem zusammen.⁶ Was also, wenn Archive – unbewusst oder bewusst – gegen etwas oder jemanden arbeiten oder etwas nicht als Teil dieses „Realen“ überliefert wird?

DM: Richtigerweise wird die dem Archiv inhärente Macht und Gewalt immer wieder kritisiert. Der Archivbegriff hat sich Ende des 20. Jahrhunderts jedoch stark verändert. Du sprichst dabei eine, wie ich finde, äußerst wichtige Fähigkeit des Archivs an: sowohl als auch. Weniger im Sinne einer Dialektik, die in etwas Drittes oder Synthetisches führt, sondern das Archiv ist immer ein Spannungsverhältnis von Gegensätzen. Ich

⁴ Steve McQueen und Doreen Mende, „Conversation on *End Credits*“, in: *e-flux Journal* #136, Mai 2023.

⁵ Titel der mehrjährigen kollaborativen Forschungsinitiative *Das ganze Leben. Ein Archiv-Projekt*, Haus der Kulturen der Welt in Berlin, 2018–22.

⁶ Zum Begriff „des Realen“ im Archiv, siehe Giovanna Zapperi, *The Archive as a Contact Zone*, 2016.

prehend the diverse forms of resistance as well as the struggles and the love of the Robesons, which goes far beyond what is documented. To make plain the alienation inherent to the document, McQueen spoke of “documenting the documents,” in which “Blackness [is] like holes within the system.”⁴ In other words, a document in an archive allows a close study of structures. However, it does not contain “the whole life.”⁵ It can be understood as the infrastructure of a system. At the same time, it contains narratives *ex negativo*, which could potentially be found in a counter-archive, or else they are neither documented nor formulated in language but rather take the form of a song, a friendship, love, or refusal.

GH: An archive also always stands for a specific way of conceiving reality, which is determined and managed by only a few. This necessarily results in a power relation between that which is collected, or rather preserved, and by whom—and what is (or who does) not. Contemporary archival practice is deeply ambivalent toward the rhetoric of truth and authenticity, that is, the supposedly “real.” In this context, the construction as well as the transmission of “the real” is constituted through the tension between representation and production, between the public and the private, between the objective and the subjective.⁶ So, what if archives—unconsciously or consciously—work against something or someone, or if something is not transmitted as part of this “real”?

DM: Quite rightly, the power and violence inherent to the archive is frequently criticized. However, the concept of the archive changed significantly at the end of the twentieth century. Here you address what I find to be an extremely important capacity of the archive: its

⁴ Steve McQueen and Doreen Mende, “Conversation on *End Credits*,” in *e-flux Journal* #136, May 2023.

⁵ Title of the long-running collaborative research initiative *The Whole Life. An Archive Project* at Haus der Kulturen der Welt in Berlin, 2018–22.

⁶ On the use of the term “the real” in the archive, see Giovanna Zapperi, *The Archive as a Contact Zone*, 2016.

würde diese um die Fähigkeit der spannungsge-ladenen Ko-Existenz von „exhibition“ und „inhibition“ ergänzen. Es ist nicht möglich, ein Archiv auszustellen. Es sind immer nur Ausschnitte aus dem Archiv sichtbar (exhibition), während andere unsichtbar bleiben (inhibition) oder für welche die „richtigen Bedingungen“ entweder bereits geschaffen wurden oder noch werden. Mit dieser Eigenschaft ist eine Konstellation verschiedener Praxisformen verbunden, die im Archiv eine Vielzahl von Netzwerken erzeugen.

MD: Diese Konstellation verschiedener Praxisformen fasst die letzten drei Jahre Archivarbeit treffend zusammen. Du hast dich vorhin auf die Arbeit von unsichtbaren Büroangestellten, deren Präsenz sich erst im Archiv ablesen lässt, bezogen. Es ist ein sehr positivistischer Gedanke des Archivs, dass ihnen dort eine Sichtbarkeit zuteil wird. Das Archiv ist aber „[...] zunächst das Gesetz dessen, was gesagt werden kann [...]“⁷, schrieb Michel Foucault bereits 1969. Du beziehst dich in deinem Text *The Undutiful Daughter’s Concept of Archival Metabolism* (2018) darauf und stellst im Anschluss daran einige Frage: Was, wenn das, was sich weigert, vergessen zu werden, der Sprache entkommt? Oder was, wenn es eine Sprache spricht, die das System des Gesetzes nicht anerkennt? Du stellst damit die Frage, wie mit all dem umzugehen ist „was nicht gesagt werden kann“ und dessen Widerständigkeit.⁸ Daran anschließend stellt sich für mich die Frage, wie sich überhaupt Sprachlosigkeit im Archiv niederschlägt oder sichtbar wird, wenn wir es doch mit Dokumenten zu tun haben, die auf Sprache, Zahlen oder Zeichen basieren. Ist es dann nur das Fehlende, was sich im Verhältnis zu etwas Existierendem zeigt?

DM: Deine Kritik am positivistischen Gedanken ist ein wichtiger Punkt, denn das Archiv ist natürlich kein Allheilmittel. Es kann weder die Leerstellen ausfüllen, als ob es nie die Gewalt der Auslassung gegeben hätte, noch kann das Archiv Versäumtes nachholen. Mit der Idee des *Archival Metabolism* habe ich in den letzten

being both one thing and another. Less in the sense of a dialectic, which leads to something third or synthetic, the archive rather always entails a conflictual tension. I would add to this the capacity for a loaded co-existence of “exhibition” and “inhibition.” Only some excerpts of the archive are visible (exhibition), while others remain invisible (inhibition), or for which the “right conditions” have either already been created or are still in process. This characteristic is connected to a constellation of different forms of practice, which produce a diversity of networks within the archive.

MD: This constellation of different forms of practice sums up the last three years of archival work very well. Previously you referred to the work of unseen office workers, whose presence can only be detected in the archive. It’s a very positivistic notion of the archive, that they will find visibility there. However, as Foucault already wrote in 1969, “the archive is first the law of what can be said.”⁷ You refer to this in your text *The Undutiful Daughter’s Concept of Archival Metabolism* (2018), subsequently posing the question: “[w]hat if that which refuses to be forgotten escapes language? Or what if [it] speaks a language that the law’s system fails to recognize?”⁸ You thereby raise the question of how to deal with everything “that cannot be said” and its capacity for resistance.⁹ Following on from this, the question arises for me as to how speechlessness is reflected in the archive at all, or how it becomes visible, when we are dealing with documents that are based on language, numbers, or signs. Does that which is missing only become apparent in relation to what exists?

DM: Your critique of positivistic thinking is an important point, since the archive is obviously not a universal remedy. It can neither fill the gaps, as though there had never been this violence of omission, nor can the archive re-

Jahren versucht, der asynchronen Gleichzeitigkeit von Gegensätzen im Archiv beizukommen. Meine Überlegungen dafür sind von zwei Dingen geprägt: erstens, die Arbeit mit nicht-institutionellen Archiven aufgrund der Absenz ihrer Inhalte (in Form des „historischen Wissens“) in Museen, Universitäten und Bibliotheken.⁹ Zweitens, die Situierung des Archivs in Bezug auf politisch-systemische Brüche, wie sie um 1990 weltweit stattgefunden haben. Hierbei interessiert mich weder ein Wettstreit zwischen dem institutionellen und nicht-institutionellen Archiv noch geht es um die Möglichkeit einer Korrektur oder Vervollständigung einer historischen Geschichte. Vielmehr ist mir klar geworden, dass die Aktivierung eines Archivs in der Gegenwart nicht durch eine Copy-Paste-Praxis von Versatzstücken der Vergangenheit in der Gegenwart entsteht. So sehr wir die „Geschichtsstunde“ benötigen, in der es um genaueste Rekonstruktionen historischer Momente anhand von Fakten, Daten und Dokumenten gehen muss, so sehr unterliegt das Archiv selbst den Herausforderungen transgenerationaler Übertragungen. Der *Archival Metabolism* versucht, den transgenerationalen Transfer, der von Missverständnissen, unterschiedlichen Sprachen und Begriffen, Dekontextualisierungen, Nichtübersetzbarkeiten sowie Sprachlosigkeiten geprägt ist, als Teil eines transhistorischen Wissensprozesses anzuerkennen. Insofern steht das Erinnern nicht in Konkurrenz zum Vergessen, sondern ist ein Erinnern der Vergessenheit – ein verflochtener Prozess.

Auszüge aus einem längeren Text, der auf einer überarbeiteten Transkription eines Online-Gesprächs der Autorinnen am 20. März 2023 basiert.

trieve what has passed. With the notion of archival metabolism, over the past years I have been trying to negotiate the asynchronous simultaneity of opposites within the archive. My thoughts when doing so are informed by two things: firstly, working with non-institutional archives because of the absence of their content (in the form of “historical knowledge”) in museums, universities, and libraries.¹⁰ Secondly, situating the archive in relation to political-systemic ruptures as they occurred worldwide around 1990. Here I am not interested in the competition between the institutional and the non-institutional archive, nor is it about the possibility of correcting or completing a historical narrative. Much rather, it has become clear to me that the activation of an archive in the present does not result from a copy-paste practice of set pieces from the past in the present. As much as we need that “history lesson,” which must be about the most accurate reconstruction of historical moments on the basis of facts, dates, and documents, the archive itself is subject to the challenges of transgenerational transfers. The *archival metabolism* attempts to recognize this transgenerational transfer, which is characterized by misunderstandings, different languages and terms, decontextualizations, untranslatabilities, and speechlessness as part of a transhistorical knowledge process. In this sense, remembering is not in competition with forgetting, but is rather a remembering of forgetting—an intertwined process.

Excerpts from a longer text, based on a revised transcription of an online conversation between the authors, which took place on March 20, 2023.

7 Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main 1981, S. 187.

8 Vgl. Doreen Mende, „The Undutiful Daughter’s Concept of Archival Metabolism“, in: *e-flux Journal #93*, September 2018.

7 Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge* (New York, 1972), p. 129.

8 Doreen Mende, “The Undutiful Daughter’s Concept of Archival Metabolism,” in *e-flux Journal #93*, September 2018.

9 Cf. *ibid.*

9 Zum Begriff „historischen Wissen“, siehe Foucault, *Archäologie des Wissens*, 1981

10 On the use of the term “historical knowledge,” see Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge* (Pantheon Books, New York, 1972), p. 11.

Kalender Calendar

Die Teilnahme an allen Veranstaltungen ist kostenlos und ohne Anmeldung möglich. /
Participation in all events is free of charge and possible without registration.

Mittwoch, 31. Mai, 19 Uhr / Wednesday, May 31, 7pm
Gespräch mit / Conversation with **Michaela Melián**

Samstag – Sonntag, 3.–4. Juni / Saturday – Sunday, June 3–4
Workshop mit / with **Nora Sternfeld**

Mittwoch, 7. Juni / Wednesday, June 7
Screening von / by **Onyeka Igwe**

Donnerstag, 15. Juni / Thursday, June 15
Vortrag von / Talk by **Saidiya Hartman**

Juni (genaues Datum wird noch bekannt gegeben) / June (exact date tba)
Beitrag von / Contribution by **Joshua Leon**

Juni (genaues Datum wird noch bekannt gegeben) / June (exact date tba)
Vortrag von / Talk by **Helena Vilalta**

Samstag, 1. Juli / Saturday, July 1
Offenes Gespräch mit / Open conversation with **Maria Lind** und vielen mehr / and many more

Mittwoch, 5. Juli / Wednesday, July 5
Gespräch mit / Conversation with **Moshtari Hilal** und / and **Sinthujan Varatharajah**

Dienstag – Freitag, 8.–11. August / Tuesday – Friday, August 8–11
Summer School mit / with **manuel arturo abreu, Niloufar Emamifar, Shola von Reinhold, Alan Ruiz** und vielen mehr / and many more

Impressum Imprint

Kunstverein München e.V.
Galeriestr. 4
(Am Hofgarten)
80539 München

Direktorin / Director: Maurin Dietrich
Leitung der Geschäftsstelle / Head of Administration: Julia Breun
Kuratorin / Curator: Gloria Hasnay
Assistenzkuratorin, Presse / Assistant Curator, Press: Gina Merz
Archivar*innen / Archivists: Johanna Klingler, Jonas von Lenthe
Assistenz der Geschäftsleitung / Executive Assistant: Pia Horras
Vermittlung, Buchladen / Mediation, Bookshop: Lea Vajda
Besucher*innenbetreuung / Visitors Support: Valerie Specht
Freiwilliges Kulturelles Jahr / Voluntary Cultural Year: Medina Hazirovic
Praktikant*innen / Interns: Mina Riahi Dehkordi, Sarah Maier, Ramona Mayer, Emily Steffl

Ausstellungsarchitektur / Exhibition Design: Marlene Oeken, Martha Schwindling
Leitung Ausstellungsaufbau / Head of Installation: P-IN-K
Technische Leitung / Head Technician: Christian Eisenberg
Mit großem Dank an das gesamte Aufbauteam / With many thanks to the installation team: Burcu Bilgiç, Linus Schuierer, Pauline Weertz

Grafische Gestaltung / Graphic Design: Enver Hadzijaj
Schrift / Typeface: Monument Grotesk (Dinamo)

Unser Haus wird gefördert von der /
The institution is supported by



Landeshauptstadt
München
Kulturreferat

THE ARCHIVE AS ... wird unterstützt
von / is supported by

STIFTUNG KUNSTFONDS

Die Summer School wird unterstützt
von / is supported by

KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES

NEU
START
KULTUR

Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Mit herzlichem Dank für die Unterstüt-
zung an New Tendency. / Many thanks
for the support to New Tendency.

Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Stiftung Stark
für Gegenwartskunst

