

# kritische berichte

## 1.2024

### Das Erbe von Minderheiten/ The Heritage of Minorities

**Regine Hess/  
Orkun Kasap/  
Silke Langenberg (Hg.)**  
Clara Arokiasamy OBE

Tom Avermaete

Rune Frandsen

Maria Kouvari

Caterina Flor Gümpel/  
Thomas Röske  
Helen Wyss

Anne Hultzsch

Daniel Gethmann/  
Petra Eckhard

**Debattenbeitrag**  
Wolfgang Ullrich  
Monika Wagner

Editorial: The Heritage of Minorities. Reflections in the Light of Ongoing Conflicts 2

The Management of Race Equality, Decolonisation and Rights-Based Approach in the UK's Cultural Heritage Services. Interview by Regine Hess 7

From *Bidonville* to *Ville Nouvelle*: The Built Heritage of Migrant Workers in Post-War France 21

Notes on the Inventory Practice in the Canton of Valais: The Swiss Dams and the Heritage of the Italian Seasonal Workers 34

Contested Histories: Revisiting the Built Heritage of Children in Greece. An Interview with Kostas Tsiambaos, Coordinator of DOCOMOMO Greece 44

Von «Psychopathologischer Kunst» zu *Art brut*, *Outsider Art* – und darüber hinaus 52

Das Erbe einer Subkultur: «Gefundene Räume» und gebaute Orte der Skateboard-Szene 64

WoWA and its «Feminist Bricks»: Building Architectural Histories 73

Der konstruierte Orient: Zur handelspolitischen Verwertung von kulturellem Erbe auf der Wiener Weltausstellung 1873 82

**Die Regeln der Debatte**  
Kunstwelt im Konflikt 92

Nachruf auf Kathrin Hoffmann-Curtius (1937–2023) 97

## **kritische berichte**

Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften

Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V.

c/o Institut für Kunst- und Bildgeschichte

Humboldt-Universität zu Berlin

Unter den Linden 6, 10099 Berlin

<https://www.ulmer-verein.de/kb>

[kritische-berichte@ulmer-verein.de](mailto:kritische-berichte@ulmer-verein.de)

## **Redaktion**

Julian Blunk, Regine Heß, Henry Kaap, Kathrin Rottmann

## **Herausgeber:innen dieser Ausgabe**

Regine Hess / Orkun Kasap / Silke Langenberg

## **Beirat**

Horst Bredekamp, Matthias Bruhn, Burcu Dogramaci, Gabi Dolff-Bonekämper,

Beate Fricke, Roland Günter, Gottfried Kerscher, Wolfgang Ruppert, Brigitte Sölch, Änne Söll

## **Erscheinungsweise**

Vier Ausgaben pro Jahr



Diese Zeitschrift ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht.

Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

<https://doi.org/10.11588/kb.2024.1>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © 2024. Das Copyright der Texte liegt bei den jeweiligen Verfasser:innen.

Druck und Bindung: Books on Demand GmbH, In de Tarpen 42, 22848 Norderstedt

ISSN 0340-7403

eISSN 2197-7410

ISBN 978-3-98501-242-8 (Softcover)

ISBN 978-3-98501-241-1 (PDF)

**kritische berichte****1.2024****Das Erbe von Minderheiten /  
The Heritage of Minorities**

<b>Regine Hess / Orkun Kasap / Silke Langenberg (Hg.)</b>	Editorial: The Heritage of Minorities. Reflections in the Light of Ongoing Conflicts	2
Clara Arokiasamy OBE	The Management of Race Equality, Decolonisation and Rights-Based Approach in the UK's Cultural Heritage Services. Interview by Regine Hess	7
Tom Avermaete	From <i>Bidonville</i> to <i>Ville Nouvelle</i> : The Built Heritage of Migrant Workers in Post-War France	21
Rune Frandsen	Notes on the Inventory Practice in the Canton of Valais: The Swiss Dams and the Heritage of the Italian Seasonal Workers	34
Maria Kouvari	Contested Histories: Revisiting the Built Heritage of Children in Greece. An Interview with Kostas Tsiambaos, Coordinator of DOCOMOMO Greece	44
Caterina Flor Gümpel / Thomas Röske	Von «Psychopathologischer Kunst» zu <i>Art brut</i> , <i>Outsider Art</i> – und darüber hinaus	52
Helen Wyss	Das Erbe einer Subkultur: «Gefundene Räume» und gebaute Orte der Skateboard-Szene	64
Anne Hultzsich	WoWA and its «Feminist Bricks»: Building Architectural Histories	73
Daniel Gethmann / Petra Eckhard	Der konstruierte Orient: Zur handels- politischen Verwertung von kulturellem Erbe auf der Wiener Weltausstellung 1873	82
<b>Debattenbeitrag</b>	<b>Die Regeln der Debatte</b>	
Wolfgang Ullrich	Kunstwelt im Konflikt	92
Monika Wagner	Nachruf auf Kathrin Hoffmann-Curtius (1937–2023)	97

At the time of writing this editorial, Hamas attacked Israel on 7 October 2023, resulting in over 1200 casualties and 240 kidnapped persons, and Israel is still waging war against the Hamas in Gaza, destroying large sections of the city and its buildings, accompanied by a high number of civilian casualties. At the same time, war is still raging in Ukraine, even if the media reporting has currently shifted. The reason we begin this editorial by mentioning these terrible conflicts is that in addition to the horrors inflicted on the people in these regions, they also have an impact on the discourse of our diverse society in Central Europe, including that of our universities. Rifts that previously remained mostly hidden now visibly open up between different members of our institutions, at the level of knowledge and its production, activism, media consumption and identities. It also becomes evident that many of us are poorly informed about the political, cultural, racial and religious heritage of the minorities among us. This manifests itself in our inability to recognize where the sensitivities lie and leads to well-intentioned, yet unsuccessful and at times even offensive attempts to communicate across divides. Some members of the university now find themselves discriminated against, are afraid to speak out or unable to find a place to express themselves, protest or grieve. For fear of further misunderstandings, unwanted offence or stigmatization, many of us end up choosing not to speak at all. If we wish to counteract this process of isolation and division within our society and our universities, we must act towards establishing the scientific basis on which we recognize and discuss the heritage of diverse members, and facilitate the discussions themselves towards finding common grounds. In this way, we can learn to appreciate, nurture and preserve the diverse heritage that our society presents to us today.

The theme of this issue is rooted in a research and mediation project entitled *A Future for whose Past? The Heritage of Minorities, Fringe Groups and People without a Lobby*, which the editors together with their partners are conducting in Switzerland, Austria and Germany to mark the 50th anniversary of the European Heritage Year 1975. Among the many contributors and project participants is a civil society advisory board, which brings together representatives of the Yenish, Sinti and Roma minorities, Muslims, LGBTQ+ community, Jews, People of Color as well as the elderly, children and women as people without or with a weak lobby. Even without the polarization caused by current conflicts, this advisory board is a place of encounters, tensions and understanding, at a professorship that counts inclusion and mediation among its research priorities and believes in the importance of outreach to society. Nonetheless, we are not trained experts in inclusion and have to keep learning. We



are also aware of the difficulties that result from openly discussing controversial, even painful topics and memories, and that these moments can also be productive when we talk about ‹heritage› in the plural.

The concept of the project and the outline of contributions to this issue were formulated before 7 October 2023. Now, this issue and the project appear in a new light which makes the violence and trauma better visible, and also emphasizes the human rights that are taken for granted in our specialist disciplines but are rarely addressed. Clara Arokiasamy OBE, President of ICOMOS UK, talks about the concept and gives examples of rights-based approaches (RBA) in the UK's cultural heritage through policy and practice responses to the marginalization and under-representation of African and Asian history and heritage, and – following the toppling of the Edward Colston statue in Bristol in 2020 – the long-awaited guidelines on the treatment of historic heritage assets from the UK Department for Culture, Media and Sport. Tom Avermaete and Rune Frandsen investigate the urban, social, economic, and environmental injustice suffered by migrant, post-colonial workers in France and Switzerland in the *Trente Glorieuse* while Maria Kouvari interviews Kostas Tsiambaos about children and orphans in civil war-torn Greece after the Second World War and the now little-known ‹heritage› of their placement in children's villages. These contributions point to the potential of monument preservation and architectural history to raise awareness-making and foster reconciliation in the longer term. Thomas Röske and Caterina Flor Gümpel as well as Anne Hultzsich each present research that is based on processes of recognition. While Röske and Gümpel discuss the successful process of recognizing the ‹heritage› of artists from a psychiatric context whose art has become heritage through musealization, Hultzsich and her research group analyze the contributions of women to architecture in the 18th and 19th centuries through writing, translating and editing, thus expanding the place and concept of architectural production and making it more gender-equitable, an ongoing process. Helen Wyss examines the tension between the tangible and the intangible in the (sub)cultural heritage of skaters and its impact on the preservation, destruction or abandonment of skate spots as results of spatial production. Daniel Gethmann and Petra Eckhard refer to the cultural hegemony of European appropriation processes of the ‹Orient› at world exhibitions and explore Orientalized architecture as a space-shaping embodiment of a constructed cultural dissimilarity. Such embodiments of dissimilarity, which brings us round full circle, persistently characterize the European perspective on the Middle East.

The editors have decided to dedicate this editorial to their personal thoughts on the relevance and impact of the current wars and armed conflicts to the project and to our own professional environment. The idea that this issue would not or would only marginally reflect the current situation and our reactions to it did not seem appropriate to us. We work in an interdisciplinary, multinational environment at ETH Zurich. Wars, crisis and conflicts have an impact on our daily work, personal relations, and, of course, on the publication of this issue.

**Regine Hess:** I have many connections to Israel, to friends and academics whom I hold in high esteem and who are committed to the democracy movement. Israel has had a right-wing government with interruptions since 1977; the Six-Day War, or the 1967 Arab-Israeli War, and the occupation of the Palestinian territories were only 10 years ago. The first Intifada began in 1987. The peace process towards a two-state

solution has been stalled for a long time, and the only democracy in the Middle East is putting itself in great danger through its policies; this has become evident by the security gap and the massacres. As a German, I wanted to know how things went on in Israel after the Holocaust, how the survivors continued to live, and I travelled there to research and teach. Talking to students, I realized that they could not simply travel across the border to neighboring countries and how restrictive the geopolitical situation is. But I rather kept a low profile on conflicts in the Middle East. Now I can no longer do that because, as I am also committed to fighting racism, I want to counter generalized suspicions against Muslims. Unfortunately, I have had so far only little exchange with Palestinians in Israel and elsewhere, and I hope that there will be more in the future. For me, however, it remains the case that Israel has the right to self-defense. When I hear in conversations that Israel is committing 'genocide' against the Palestinians, I am shocked by the distorted use of terms at many universities – for me, this also applies to 'apartheid' and 'colonial struggle'. But at the moment – despite all the necessity – here it is perhaps not only about clarifying terms, and also about fears, worries, experiences of violence and insecurity. The fact that, in November 2023, a Jewish friend in Munich no longer dares to leave her flat is a huge step backwards! As teachers, we have a responsibility, including for ourselves, of course. I have often found it difficult to concentrate in the last few weeks and, as I have learnt through conversations, students experience the same.

**Orkun Kasap:** We observe and experience our society and our built environment through the lens of our past experiences, cultural upbringing and education, and also group memberships such as race, class or gender.<sup>1</sup> The 'native' members of our society often go through their daily life without the need for thinking within the framework of such associations and perhaps unintentionally reflect their perceptions upon others, whereas the members of minorities, fringe groups and those without a lobby are constantly subjected to these reflections, at times against their will.<sup>2</sup> This applies to heritage preservation as well, and our project *A Future for whose Past?* at ETH Zürich investigates and counteracts the mechanisms which fail to consider the diverse 'pasts' amongst us. I believe that the war in Israel and Palestine caught our society in Europe and our universities exactly at this weak spot, in our inability to think and act on racial terms. We are struggling to create a safe and common ground on which we can discuss the conflict itself, and the collateral feelings of insecurity, discrimination, exclusion and not belonging, even in our universities where we have supposedly cultivated a culture of listening, learning and debating. *Whose* past do we consider as the basis on which we formulate our opinions, especially when these pasts are unavoidably biased? Having grown up in Turkey until the age of 24 and lived in Switzerland for 14 years, as a Queer person with a Muslim cultural background, as a member of a nation which is yet to grapple with its past and current atrocities against its minorities, I now – more than ever – see the need to share our opinions, to have uncomfortable yet highly insightful discussions with different members of our society and to learn from their perspectives. Recent written exchanges and statements within ETH Zurich, focusing on either the Israeli or the Palestinian past, seem to have caused more agitation than inclusive discussion, regardless of their necessity and intentions. It is imperative that we meet in person, share, visualize and discuss the various narratives of the past based on scientific material on a racial basis and not just as

virtually equal members of our institution. Otherwise, we cannot secure a future for those members of our institution and society who find themselves marginalized today and feel they have no lobby.

**Silke Langenberg:** The university is not a place independent of global political developments. The myth of the isolated ivory tower, untouched by the real problems of the world, certainly does not stand up to reality. Science, research and teaching, but also the co-operation of a privileged yet diverse university community are strongly influenced by current events – both political, economic and social. The horrors we are witnessing and experiencing in the Middle East, Ukraine and other countries around the world – even if we are at least physically safe – leave us helpless, perplexed and many also speechless. Some are personally affected by the conflict and related discourse, that speaking out is too challenging for them. Others, however, choose to stay out of the discourse and consider the topic not related to our mandate at the university. However, if we are talking about heritage – tangible or intangible – we can't simply limit our view within today's physical and political borders and should be aware and informed of the wider, broader context that is European – and in fact colonial.

Like other colleagues, as a member of the even more privileged, small group of professors, I am currently repeatedly confronted with demands for a public position and personal statement. Some colleagues want to give in to this, others do not. I myself am torn between the desire to help those directly and personally affected by expressing my sympathy and solidarity, but at the same time not allowing myself to be instrumentalized for the agenda or personal goals of others through ill-considered activism.

Dialogue is important and probably the only way. But this requires empathy and mutual respect. Putting pressure on others to speak out publicly shows little understanding for the other person, as does the insinuation that silence per se is a statement and equates to political disinterest, a lack of civil courage or solidarity. On the other hand, everyone should of course be free to express themselves without being attacked for it. Freedom of expression is a good that must be defended.

Our project on the occasion of the anniversary of the European Heritage Year and also this publication aims to initiate a constructive dialogue and promote mutual understanding.

\*\*\*

### **kb Debate 2024: The Rules of the Debate**

The existential crises of recent years – climate change, the COVID-19 pandemic, the latest wars and the rise of political populism – have led to a social debate culture that is increasingly emotional and ideological. The hardening of ideological standpoints and the communicative logic of the new media are accompanied by a boom in alternative offers of truth, which are increasingly accompanied by attacks on science and its institutions that constantly challenge the scientific rules of finding truth and solutions. The debate topic therefore aims to ask what strategies the humanities, and specifically art history, can offer to counter the erosion of the basic rules of a democratic exchange of opinions and the loss of trust in independent science. The debate begins with Wolfgang Ullrich's contribution *Kunstwelt im Konflikt*.

## Notes

1 Using the English term means that we rely on *race* as a social category, constructed to manifest human inequality, and not to the biologicistic German term *Rasse*.

2 In her book *White Fragility. Why it's so Hard for White People to Talk about Racism*, Robin DiAngelo explains why many of us are unskilled at reflecting on our own group memberships and assume that having a racial viewpoint is to be biased. DiAngelo claims that those who consider themselves «white»

often reject that they are racially biased without actually reflecting on their social upbringing and being subjected to racial issues. As such, they take themselves out of the racial equation. Here, the term «native» replaces «white» to apply DiAngelo's thesis to the members of our society who are not minorities, who consider themselves well represented as members of the majority group, or are not discriminated due to gender, disability, background, etc.

Clara Arokiasamy OBE

## The Management of Race Equality, Decolonisation and Rights-Based Approach in the UK's Cultural Heritage Services

Interview by Regine Hess

For the past three decades, Clara Arokiasamy OBE has been an advocate for integrating race equality and anti-racist policies and practices into the protection and management of tangible and intangible cultural heritage (ICH) in the United Kingdom (UK). This is to ensure that the histories and heritages of people of colour are brought from the margins to the centre to form an integral part of the UK's national story. She has also shared her experience and expertise internationally through her membership of global networks, including the International Council on Monuments and Sites (ICOMOS). She writes and speaks regularly on race equality and heritage, diaspora heritage and intangible cultural heritage.

We are delighted to have secured an interview with Clara for *kritische berichte*. Our project, A Future for *whose* Past? The Heritage of Minorities, Fringe Groups and People without a Lobby (referred to as AFFWP here on) provides the framework for this interview. This project has been organised by the ICOMOS-Suisse's Heritage Year 2025 working group to celebrate the forthcoming 50th Jubilee of the European Architectural Heritage Year 1975. The AFFWP aims to include objects of minorities in Switzerland in the national inventories of monuments, to shed light on overlooked or hidden aspects and narratives of Switzerland's cultural heritage, and to increase the proportion of members from minorities in decision-making and management around preservation. We have defined nine areas of discrimination which the project will address: gender, race, sexual orientation, religion, class, language, disability age and language. In cooperation with representatives of discriminated groups and with museums and other centres of expertise, the AFFWP will collect voices, stories, places and objects and use them as a basis for exhibitions, events and teaching, advised by a scientific and a civil society advisory board.

The focus of this interview is on rights-based approaches (RBA) in the context of heritage and preservation, and to explore some lessons that could be learned from the UK and the rest of continental Europe. We are particularly interested in how anti-racist policies and practices or equality, diversity, and inclusion (EDI) or decolonisation approaches contribute to the promotion of RBA in the management of heritage in UK museums and galleries and monuments and sites. The AFFWP is aware that decolonising heritage is an indispensable contribution to creating greater equity in society. So we invited Clara to share her experience in addressing racial inequalities in heritage management.

Although Clara is the President of ICOMOS-UK, this interview represents her personal point of view as someone who has been working with culture and race equality for a long time.

**Regine Hess (RH):** Dear Clara, could you please briefly introduce yourself to our readers who come from the fields of art and architectural history, historic preservation, and museums in the German-speaking world?

**Clara Arokiasamy OBE (CA):** Firstly, thank you for asking me to give this interview. It is a privilege to share my experience and knowledge with you. I am Black British of South East Asian heritage. I refer to myself as Black because it is a political identity which I have grown up with since the 1970s. So in this interview I will use the terms Black and people of colour (PoC) interchangeably to refer to people of African and Asian descent.

I am pleased to note that the aim of the AFFWP is to empower marginalised communities to tell their own stories in collaboration with heritage and educational organisations. It sounds like a major exercise designed to put people at the heart of the stewardship of culture and heritage.

I am a strategic planner by background. For most of my career, I have planned and managed public services for local governments and non-governmental organisations (NGOs) with culturally diverse urban and rural populations. Planning and delivering arts and heritage services have formed a critical component of my career to date. I have also spent a lot of time on diaspora heritage and the promotion of intangible cultural heritage. I founded and chair ICOMOS-UK's Intangible Cultural Heritage Committee, which celebrated its tenth anniversary in 2022. I felt it was important for communities and heritage practitioners to be aware of Intangible Cultural Heritage (ICH) and why and how they needed to be safeguarded for future generations. I am delighted to say that after 20 years of resisting ratification, the UK Government announced its intention to ratify the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO)'s 2003 *Convention for The Safeguarding of Intangible Cultural Heritage* [link 1] on the 23rd of December 2023. The ICH Committee played a pivotal role in bringing about this change through its promotion of the importance of ICH and representing ICH practicing communities' interests at national and government levels [link 2]. The UK is also witnessing the emergence of new genres of ICH resulting from the fusion of traditions practiced by its super diverse communities, over many decades. These need to be safeguarded to prevent their loss to the nation.

As an independent consultant I advise on developing evidence-based anti-racist/inclusive policies and capacity-building for grassroots communities, undergraduates and postgraduates, and cultural practitioners. I write and speak about the need for framing research, cultural policies and processes within an inclusive race equality framework for changing demographics in the UK and Europe, especially those with established diaspora communities and newer migrants fleeing conflict, discrimination or climate change or who migrate for economic reasons.

I am neither a resident nor a national of Switzerland. However, I have had some exchanges in the past with Swiss people and heritage professionals engaged in the conservation of built heritage and ICH through my work with civil society organisations and international networks, including ICOMOS and UNESCO.

**RH: Could you tell us what a rights-based approaches are in the management of heritage?**

**CA:** Rights-based approaches (RBA) are based on human rights principles and standards found in a variety of documents including, treaties, charters and conventions

adopted at international, regional and national levels. This pluralistic nature of RBA does not lend itself to a single, internationally agreed definition. However, the lack of definition has not prevented its widespread acceptance globally and its use in international development programmes (including cultural programmes). The fundamentals of RBAs are about ensuring respect and support for rights in practice. There are three key principles that underpin the RBA. They are the rights to: participation and inclusion, equality and non-discrimination and accountability and transparency. It is contrasted with needs based approach (NBA) thus shifting the focus from individuals and groups' needs to universal and inalienable rights; therefore, applicable to everyone rather than just to individuals and groups as is in the case of NBA. RBA is designed to address root causes of problems such as structural injustices. It empowers citizens or rights holders to ask of the duty-bearers (government, formal bodies responsible for services, owners) for their right to be fulfilled. RBAs are legally binding and states have responsibility to implement them.

RBAs integrate human rights-based approach (HRBA) into the identification and conservation of heritage, including the integration of standards and principles into cultural heritage policy planning.

The concept of HRBA is rooted in the principles of the United Nation's (UN)'s 1948 *Universal Declaration of Human Rights* [link 3] and the 1966 *International Covenant on Economic, Social and Cultural Rights* [link 4]. The UN programme for reform launched in 1997 called for the mainstreaming of HRBA into the activities and programmes of all UN entities (including UNESCO) and came into effect in 2003 [link 5]. The HRBA is a single approach and is concerned with the identification of rights and duties and the recognition of 'rights-holders' and 'duty-bearers'.

In 2009 the UN's Human Rights Council «established the special procedure for an 'independent expert in the field of cultural rights'». The mandate for the rapporteur for «Mapping cultural rights: nature, issues at stake and challenges» [link 6] defines cultural rights as the rights of individuals, communities and groups «to develop and express their humanity, their world view and the meanings they give to their existence and their development». Among other things, the rights are related to «values, beliefs, convictions, languages, knowledge and the arts, institutions and ways of life» and access to heritage. The protection of rights is extended to the resources needed for «identification and development» methods.

An important point that comes through from the mandate for the rapporteur is that the rights are not just about the protection of the products (culture or heritage), but they also include the promotion of conditions that allow all people to «access, participate and contribute to all aspects of cultural life» within a framework of equality, human dignity and non-discrimination.

UNESCO's statement on mainstreaming HRBA to programming distinguishes two key constituents in capacity building within its development (programmes) cooperation: 'duty-bearers' and 'rights-holders'. ICOMOS launched its Our Common Dignity: Rights-Based Approaches Working Group (OCD-RBAWG) in 2011 [link 7]. As an advisor to UNESCO's World Heritage Committee, ICOMOS, through its OCD-RBAWG is supportive of HRBA. The OCD-RBAWG has worked on integrating RBA into World Heritage processes and heritage management generally. It defines rights-holders as individuals or groups of people with statutory and customary rights relating to a particular site(s). The groups may not share the same interests in the site(s). It describes duty-bearers as those who represent the State Party's responsibilities and

duties when dealing with a World Heritage Site. As the State is commonly responsible for designation, it will therefore hold overall duty and responsibility for the management of sites. Indigenous Peoples may also be duty-bearers.

**RH: How has the UK managed the implementation of rights-based approaches?**

**CA:** The UK is an UN member state and a signatory to the 1948 *Universal Declaration of Human Rights* and the 1966 *International Covenant on Economic, Social and Cultural Rights*, and supports the principles enshrined in them. It has also ratified the 1965 *UN Convention on Racial Discrimination*. The UK is a State Party of UNESCO and has ratified several of its conventions: for example, the 1972 *World Heritage Convention*, the 2005 *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions* and the 1951 *European Convention on Human Rights*. Additionally, the UK has its own laws designed to prevent racial discrimination and enable access to public services (including cultural services) for people of colour, starting with the 1965 *Race Relations Act* (RRA). This was aimed at the prohibition of racial discrimination in public spaces in the UK and was in part a response to the race riots in Notting Hill, London, (and Nottingham) in 1958 caused by tensions between Black migrants and working-class white residents, and the killing of a Black man Kelso Cochrane in Notting Hill, in 1959. A Caribbean Carnival was organised in the same year by the Black activist Claudia Jones to smooth tensions and as a response and protest to the riots and the state of race relations at the time. That carnival born out of resistance was a precursor to the now internationally famous Notting Hill Carnival, an annual cultural event which attracts more than 1.5 million people. The 1965 RRA was improved on by successive race legislations in 1968, 1976 and 2000 [link 8].

The UK's current *Equality Act* (2010 EA) brought together 116 pieces of legislations, including gender and disability discrimination laws, and came into force in 2010 [link 9]. It provides a legal framework to protect the rights of individuals who fall into one or more of the nine protected groups of characteristics: age, disability, gender reassignment, marriage and civil partnership (in employment only), pregnancy and maternity, race, religion or belief, sex, sexual orientation. A critical feature of the 2010 EA is the duty of all public bodies, including those providing cultural services, to carry out regular Equality Impact Assessments (EqIA). It is voluntary and aimed at ensuring the needs of all individuals are considered in the planning and delivery of services, and protected groups are consulted and involved in shaping employment structures and services.

So, it could be argued that the UK has had a long trajectory of implementing elements of HRBA and RBA. In principle, the UK's national discrimination law combined with international conventions have provided opportunities to deliver HRBA in the public services. The translation of it into practice, however, has varied. Health, social care, housing and education services made visible efforts to deliver anti-racist and culturally diverse models, which took account of Black peoples' needs and their representation in their workforces. The cultural sector was, however, slow in utilising the legal provisions at its disposal to make significant changes in the way it engaged with Black communities or involved them in the interpretation of its vast African and Asian collections until the enactment of the 2010 EA and the advent of the London Mayor's Commission's inquiry, which I will discuss later in this interview. Inevitably, Black practitioners, activists and communities were critical of the sector's lack of cultural offer. The main promoters of Black culture in London



were local governments who, under the 1976 and 2000 legislations, provided grant aid and made space for Black cultural activities in their annual arts programming.

The need for a serious consideration for HRBA in the cultural sector was brought to the forefront by a high-profile, seminal conference, *Whose Heritage*, in 1999. In his keynote address, Stuart Hall, a well-known cultural theorist, called for African and Asian histories and heritages to be brought in from the margins and to be told as part of the national narrative to reflect centuries of Black people's presence in the UK and the inextricable connections between Britain and its Black communities resulting from the British Empire, colonialism and Transatlantic Slave Trade (TST). The event, supported by the government and key national arts, heritage and funding agencies, was a critical development in drawing attention to, among other inequalities, the marginalisation of art and culture produced by young Black artists which were ignored and/or relegated to second-class status. It revealed the poor interpretation of artefacts extracted from Africa and Asia and the lack of Black presence in the cultural sector's workforce to challenge inaccurate narratives, and diversify interpretation and programming. For the first time, Black communities and activists were in the same room as the policymakers and leaders from cultural agencies. I attended the conference in my then role as a new Deputy Director of the Heritage Lottery Fund which was a distributor of lottery monies to heritage projects in the UK; the Fund was a key sponsor of the event. The Black communities had not had a fair share of lottery and other funding either. The excitement over the change the conference promised in diversifying heritage was palpable among the audience. The conference did stimulate a period of positive work among the various cultural agencies and included transformational projects such as the London Mayor's Commission and Task Force. In my opinion the *Whose Heritage* conference laid a strong and pioneering foundation for change which is ongoing, albeit slow with stops and starts.

Another critical event added to the pressure the cultural sector was already under. The commemoration in 2007 of the bicentenary of the abolition of the *Slave Trade Act* brought additional attention to the cultural rights of the Black communities in the UK. It was the first opportunity for many people of African and Caribbean heritage and the wider public to openly research and discuss the history of the TST and the legacies of the violence towards, and dehumanisation of, Black people it had caused. Inevitably, many cultural agencies came under pressure from the Black communities and other campaigners to use their collections to interpret the TST story. Black communities also pushed for the co-curation of exhibitions by cultural agencies with Black academics, activists and communities as equal partners, the creation of permanent exhibitions and galleries, and the exploration of the TST in schools. Two permanent galleries in London – the London, Sugar & Slavery gallery at the Museum of London Docklands and a gallery at the National Maritime Museum in Greenwich – are key examples launched in 2007. Curated closely with Black people, for the first time, each told the story of the TST using different themes. The early 2000s leading up to the 2007 commemoration also witnessed many debates about restitution of objects and reparation, and placed decolonisation of UK's heritage firmly on the heritage agenda. The term decolonisation became synonymous with cultural diversity, which until then formed the commonly understood principles of HRBA.

It is also important to highlight that language used to describe HRBA policies, practices and projects relating to the management of Black peoples' heritages has

evolved with the changes in UK's discrimination legislation. It has also been influenced by civil rights and racial justice trends in the USA and other nations internationally, and international conventions which promote HRBA. The terms 'race equality' and 'anti-racist approach' were widely used in the 1980s to describe HRBA. This was replaced by 'social justice' in the 1990s. Cultural 'diversity and inclusion' became the buzzwords in the 2000s and remained popular until around the second decade of this century, when 'decolonisation' became the preferred term. In the last few years, the term 'equality, diversity and inclusion (EDI)' has appeared to be gaining momentum.

**RH: Could you cite examples of HRBA work in the UK in which you have been involved?**

**CA:** It's not easy to select examples of work from a career spanning three decades. All projects I have undertaken are worthy of mention. Given the time constraint, I will restrict it to the twin political processes led by the then Mayor of London, Ken Livingstone: the London Mayor's Commission for African and Asian Heritage (MCAAH), implemented between 2003 and 2005, and the subsequent Heritage Diversity Task Force (HDTF), which had a remit to implement the MCAAH recommendations. They were ground-breaking political processes set up in response to years of complaints from African and Asian communities about the neglect and marginalisation of their histories and heritages in the UK's cultural sector.

Contrary to the belief among many people in the UK that Black people arrived as immigrants during the 1950s, their presence across the UK dates back 500 years or more well before post World War II. Records show that in London there were people of African and Asian origin as early as 1772. The city was a trading and financial hub and the capital of the British Empire and colonial expansion. For example, places that traded in slave-harvested products, such as West India and East India Docks and Jamaica Wharf, indicate the connections with the Empire and slavery. Buildings such as the British Museum, which holds collections purchased partly with money from slavery by its founding father, Sir Hans Sloane, and the Benin Bronzes, which were obtained as part of an aggressive and violent expansion of the Empire, are also reminders of the shared history between Black and white people of Britain.

Additionally, African and Asian Londoners fought in the first and second world wars for Britain. As residents and citizens, they had made significant contributions to London's economy through jobs, income and wealth creation. Their dynamic contributions to arts, heritage, poetry, literature and music played a critical role in making the capital's cultural heritage one of the most vibrant and multi-cultural in the world. Regrettably, the major cultural institutions stewarding the vast collections of Black heritage objects, buildings and sites often failed to make these shared histories and stories visible and accessible to Black people and the city's wider community as part of the national narrative. Where attempts had been made, the interpretations were unimaginative, lacked depth and/or were inaccurate. The arts and heritage programming ghettoised Black culture into seasonal events like the annual Black History Month which took place during October. Programmes tended to focus on festivals, dance, culinary traditions, hair grooming and fashion, language and postwar migration and were repetitive. The short-term funding afforded to Black heritage made such programmes unsustainable.

Whilst complaints of racism and racial discrimination in society resulting in institutional and structural racism in services and employment were widely debated

in other public services, the cultural sector very rarely engaged with it or examined its own institutions for such racial inequalities. Instead, it attributed the poor representation of Black people in its workforce and governance largely to the lack of suitably qualified Black people with relevant skills, knowledge and experience. The few Black staff that were employed were concentrated at the lower levels, usually in administrative and front-of-house roles with little or no promotional prospects. Cultural agencies also resisted the integration of Black heritage into their core business strategy. Instead, Black heritage was delivered as one-off initiatives which were short term and largely reliant on external funding which affected the sustainability of the projects. The cultural heritage sector had not responded adequately to calls for change over many years from Black academics, educationalists, practitioners and community activists. This inevitably led to anger and frustration among the African and Asian communities.

The census figures released in 2001, a couple of years before the Mayor's Commission was convened, showed that London's Black population comprised 30% of the total of around 9 million people. For the first time, PoC formed the majority group in two of London's boroughs: Newham and Brent. Many of them were second and third generations who resented the systematic erosion of their cultural rights and identities as Black British. Consequently, MCAAH was seen as the first response of substance from politicians which showed that Black Londoners mattered and were being listened to.

**RH: So what did the MCAAH and HDTF process involve?**

CA: In my view, MCAAH and HDTF were two of the most transformational political processes in the cultural history of London and the UK. Doubtless, the 1999 *Whose Heritage* conference which I mentioned earlier had a role in catalysing this response.

The mayor tasked the Commission to produce an overall London-wide strategy for the preservation of African and Asian history and heritage and increase its accessibility to all sections of society. Twenty professionals from the African and Asian communities with expertise in the arts, heritage and education sectors were appointed as Commissioners. A parallel advisory group of more than 20 representatives from major heritage agencies in the capital was assembled to assist the Commission with the development of an inquiry process. Commissioners were tasked with producing a programme of actions including policy and practical interventions which responded to the marginalisation and under-representation of African and Asian histories and heritages. These were considered to have been caused by the legacy of inequality resulting from elitism and institutional racism, especially among some high-profile cultural agencies. The Commission gathered evidence through a highly intensive inquiry process. It comprised 15 sessions held across London to assess heritage services to the Black communities and the needs of the African and Asian community network engaged in championing and delivering heritage-related activities. The focus was on key issues impacting on inclusion, race equality and cultural diversification of services and the workforce. Around 200 attendees representing various aspects of community, cultural and education sectors and civil society were invited to explore a range of key themes. The process allowed for an open dialogue which replaced previous defensive and hostile interactions and was facilitated by MCAAH Commissioners and other specialists. The approach also shifted the Black community's role from one of passive consultees, which they had been relegated to for decades, to leading on consultation.

Analysis of the data collected highlighted six key areas for action:

- the creation of strategic leadership and accountability in the sector responsible for the mainstreaming of African and Asian history and heritage
- the development of dedicated leadership roles to champion and co-ordinate race equality/cultural diversity at senior management and governance levels
- the redress of the low levels of Black staff at all levels of the workforce and governance, with special attention given to recruiting to middle and senior management posts and board appointments
- the empowerment of community-based heritage networks
- the development of equitable partnerships between the established large national and regional agencies and the small community-based organisations to shape policy and practice, in particular the management of collections and their interpretations and set standards for equality and cultural diversity
- the inclusion of African and Asian history into the National Curriculum.

The findings and recommendations were published in 2005. The HDTF was established soon after to implement the recommendations. More specifically it was tasked to identify and develop principles, policies and good practice that could be embedded in the cultural heritage and education sectors.

I was appointed to lead the HDTF in 2006 on a three-year term. It was a multi-disciplinary group comprising high-profile strategic leaders of cultural agencies with authority to make decisions on behalf of the sector and representatives from academia, funding agencies, trade unions, Black communities and civil society organisations. The group's aims were to embed race equality in the form of cultural diversity practices into the sector's core values and infrastructure. The HDTF's structural arrangements offered an unprecedented opportunity for cross-sector working, which involved direct involvement of key personnel from the various agencies in creating solutions. Specialist sub-committees were established to produce ideas, principles and actions with guidance for implementation based on cross-sector deliberations on good practice, identification and examination of exemplar projects, and the exploration of funding models. Five key areas were targeted for diversification – museum collections, archive collections, workforce, governance and audiences – while a sixth focused on developing equitable partnerships. As the UK was preparing for the 2012 Cultural Olympiad, a seventh group worked on actions to ensure that the London's Black communities were involved and benefited from the international event. The London political administration changed during the HDTF's final year. Although the newly elected Mayor set different priorities, the HDTF was allowed to complete its work. A report documenting its outputs and recommendations with examples of good practice was published in 2009.

MCAAH and the HDTF processes remain pioneering works in the promotion of African and Asian communities' cultural rights in the UK. Both processes provided a strong platform for RBA and decolonisation agendas and have acted as reference points for the rest of the UK. The EUROCITIES Award under the theme 'Creating Cohesive Cities' awarded to MCAAH in 2007 demonstrates its impact on Europe.

**RH: Compared to Great Britain, Switzerland is a country without colonies. But since the research of, for example, Andreas Zangger, who also sits on the AFFWP advisory board, we know how strongly Switzerland was intertwined with the**

**global slave and plantation system and how much this shaped Swiss politics, finances and science. We are keen to reveal these connections. Can you give an example of a place or an object that represents this kind of exploitation and profit in the UK?**

CA: Various factors have compelled UK institutions, including businesses and the Royal Family, to confront and reveal information which they held but never made public previously. These include the impact of Brexit [link 10], the Windrush Scandal [link 11], George Floyd's death in America and the global Black Lives Matter (BLM) protests and toppling of statues [link 12] that ensued, decolonisation movements' calls for restitutions and reparations, the disproportionate deaths among African and Asian people during the COVID pandemic, and the so-called 'culture wars'.

Research undertaken by various academic institutions, heritage organisations and individuals has revealed that enslavers and owners of enslaved people were not the only ones benefiting from the proceeds of the slave trade. The list is long and included shipbuilding and sugar-refining industries, metalworking industries that produced guns and other equipment needed in the plantations where enslaved people were working, merchants who provided credits for traders and plantation owners, insurance companies, dockworkers and many more. Although the Atlantic slave trade was abolished in the UK in 1807, slave ownership was abolished only in 1833. Slave owners (and not the freed people) were compensated for the emancipation of enslaved workers under the Slave Compensation Act of 1837. The British Government raised a £20 million loan to pay a total of around 46,000 people, including small sums to many ordinary people who had one or a handful of slaves. Substantial sums were, however, received by around 3,000 families who had hundreds or thousands of enslaved workers on their plantations.

The Brattle Report, which analysed the true cost of the TST for the UK in 2023, translates the £20 million to £17 billion in today's money and revealed that the loan was being repaid by the British taxpayers, including the descendants of enslaved people, until 2015. This money enabled the wealthy to buy influence, fund or consolidate political ambitions, pay for their children's and grandchildren's education, purchase artefacts and collections and fund the buildings that housed them, and invest in railways and other aspects of the emerging industrial revolution. Some built grand country houses and landscapes with the proceeds.

University College London (UCL)'s Centre for the Study of the Legacies of British Slavery ('Legacies') database includes records of compensations made to individuals and families at the time by the Slavery Compensation Commission set up in 1833. This is to ensure, in part, that celebration of emancipation does not eclipse or contribute to selective memory of the human cost – degrading and violent treatment of enslaved people – and the inequalities that have continued to affect their descendants. Among those listed are ancestors of some well-known figures. They include Henry Lascelles, 2nd Earl of Harewood, ancestor of Queen Elizabeth II's cousin, who owned enslaved plantation workers in Barbados and Jamaica; the families of the former UK Prime Minister David Cameron and authors Graham Greene and George Orwell; Barings, one of the oldest banking families; and many more. The debates on reparation and restitution and calls for the decolonisation of heritage are increasingly contributing to several families and businesses with direct or associated links to slave traders and/or owner ancestors publicly confronting and/or acknowledging their connections.

Another repository of untold stories is held by the National Trust (NT), a membership organisation that is Europe's largest conservation charity and is involved in caring for nature and the historic environment. In 2020 the NT released an interim report revealing connections, some familiar and others new, between 93 of its historic properties (a third of the total) and colonialism and historic slavery. This was part of the NT's commitment to ensure that narratives and interpretations of its properties told and shared the full story. Some of these buildings, for example, Speke Hall in Liverpool and Penrhyn Castle in Wales, are well known for their links to slavery. Information on other properties though was less comprehensive, for example on wealth transferred through marriages with daughters of slave owners, and others who had received compensation when slavery was abolished in 1833. The report also highlighted the presence of African, Indian and Chinese people working in and around landscapes of English and Welsh country houses owned by these wealthy families during the 17th and 18th centuries.

A group of politicians wrote complaining that the NT was subscribing to a <woke> agenda [link 13] and there was also resistance from some of the organisation's members. The NT was able to ride these criticisms and held on to its commitment to the decolonisation of the assets and nature in its care. The UCL <Legacies> database was a source of information for the report and the NT's report is being expanded as ongoing work in this area unveils other important untold stories.

Many Black and Asian researchers, historians and members of the public passionate about uncovering their ancestors' histories have researched untold stories too – a trend that started during the period leading up to the 2007 commemoration which has produced some very interesting accounts. This trend continues and many more Black authors, historians, researchers, academics, social commentators, individuals and community groups are producing publications which recount black people's histories and stories from the Black communities' point of view for the first time. This is despite the difficulties they often face in securing funding and/or publishing their findings.

### **RH: Who champions the cultural rights of migrants of colour in the UK?**

**CA:** In my view, there are three groups that champion Black cultural heritage: the Black communities, cultural and academic institutions, and regional and local governments. There are some overlaps and interface between the work that these three groups undertake.

African and Asian led institutions, individuals and community groups have and continue to be at the forefront of awareness-raising campaigns and activism about their histories and cultural heritages and the need for their protection among their own communities as well as at the wider community, political and institutional levels. Their role as champions was borne out of the need to protect and cultivate their identity and pride to counter racism and discrimination in a hostile environment. It was also a tool to resist assimilation policies which threatened the dilution of or removal of their cultures and heritages whilst refusing them a British identity reserved for the white population. Much of Africans and Asians' effort to assert their cultural identity was delivered through community celebrations of their customs and traditions and social activities within the confines of their homes and places of worship, streets and community spaces such as social housing estates. While the fervour to maintain their cultural identities has been strengthened by the determination to

ensure African and Asian histories and heritages are integrated into the national narratives, the methods of championing, however, have evolved with changes in discrimination laws and social attitudes generally since the 1950s and 1960s.

Many expressions of African and Asian cultural traditions continue to be celebrated and several are presented on a national scale showcasing Britain's multi-culturalism internationally. Examples include Black and South Asian History Months, Carnivals, Melas, Chinese New Year, Hindu New Year, the celebration of Eid, community conferences and archives, research projects, lectures and debates. Some of these activities are funded largely by formal funding agencies such as the National Lottery Heritage Fund and Arts Council for England which distribute lottery money for arts and heritage projects. Cultural NGOs and local governments also provide grants. However, these funding schemes are generally short-term and therefore do not sustain activities over time.

The Black communities' change movement is led by Black voluntary groups, activists, politicians and celebrities who usually engage with the formal heritage sector and political processes as advocates and consultees and in co-creation processes as part of the decolonisation of museums, galleries and archives, examples of which I have already identified. As there are only small numbers of Black people employed within cultural and academic institutions, the Black communities and their voluntary network and cultural activists have been the main champions to exert pressure on the government and formal institutions to incorporate Black heritage and history into their work.

The UK's cultural heritage sector is vast compared to that of many other European countries. It is a diverse and complex network of government departments, sponsored government agencies, cultural institutions, funding agencies, the academic and research sector, and civil society organisations. However, there is no effective sector-wide coordination on race equality issues. Each organisation is therefore left to its own devices to promote Black heritage. Research through audience engagement and audience development actions to seek Black communities' views on single issues, projects or programmes, academic research and the staging of events and dissemination of research findings have been the most popular method of promoting Black cultural heritage. These processes are largely focused on gathering information by the providers about what the communities need, or seek their input into content without the guarantee of action or implementation. The decolonisation programmes pursued by several institutions have also contributed to raising the profile of African and Asian history and heritage, albeit with mixed reception from the government and Black communities for different reasons. While Black people feel excluded from these decolonisation programmes, some politicians see them as ‹wokeism› and part of culture wars.

DETOX is an exclusive national support network formed by Black employees for Black staff to provide a safe space to discuss their workplace experiences, in particular racism and discrimination. They also see themselves as collection activists. The group provides advice to any cultural organisation on decolonisation of cultural services and the workforce in a voluntary capacity. The European Society of Black & Allied Archaeologists plays a similar role and has UK members. However, some Black employees have complained that DETOX can undermine their agency in challenging their white managers who often feel that they cannot be racist on the grounds that they have attended a DETOX training.

While regional and local governments, especially those with a sizeable or majority local Black population, promote the benefits of multi-culturalism, central government devolves this responsibility to the cultural and educational institutions that it funds. However, in recent years central government has become more audibly critical of decolonisation processes as 'wokery' which culture critics, the media and Black communities see as being a part of the government's wider 'culture war' agenda.

**RH: Currently, the city of Zurich and the Swiss Heritage Society are fighting in court. The city plans to cover racist house inscriptions like 'House to the Moor' to protect Black people from discrimination, but the society argues for the protection of cultural heritage. Can you contribute anything to this dispute from your experience?**

**CA:** The UK government's Department for Culture, Media and Sport (DCMS) published its long-awaited guidance on the management of historic statues on 5 October 2023. The document on the 'retain and explain' (RE) policy [link 14] seeks to help decision makers responding to calls for the removal of all public memorials, including statues, monuments and commemorative heritage assets. Decision makers may include trustees or board members or building owners. The guidance is for the implementation of the law announced at the beginning of 2021 [link 15], which prevented the removal or relocation of statues without listed building consent or planning permission. It was triggered by the toppling of the statue of the slave trader Edward Colston in Bristol in June 2020 during Black Lives Matter protests and the defacing nationally of other public monuments which represented Britain's colonial legacy. The guidance was compiled by a government-appointed Heritage Advisory Board of seven members, who included academics and heritage professionals.

The guidance sets out a five-step plan for custodians to follow; the policy is exclusively for England (rather than the UK) and does not apply to museum and gallery collections. The recommended starting point is to retain the assets *in situ* with a comprehensive explanation which provides a full story of the person or event. The intention is that the public gets a thorough understanding of the historic context, which in turn should provide opportunity for debate. Custodians can conclude and close a case for removal at any of the five steps if they are satisfied with the evidence assembled. The rigour for evidence-gathering and the quality and range of evidence needed for assessment of cases increases at every level, and includes stakeholder involvement in the decision making. A toolkit on how to implement the five steps, with case studies, has been produced.

The retain and explain policy has been controversial ever since it was announced, and the guidance has reignited those differences of opinion once again. The heritage sector and funders have given the guidance a cautious welcome as they feel that it would help with the implementation of the law and decision making on case-by-case basis, but they will need to wait and see how it pans out. In his interview with BBC Radio 4 (and broadsheet newspapers), the Black historian and broadcaster David Olusoga argued that while the retain and explain policy is appropriate for some cases, he does not agree that «a statue of a mass murderer and slave trader [such as Colston should be] on public display» and says that the statue is not about history but instead about «validation and memorialization». He also stated that the government's guidance reinforces two «falsehoods»: first, that modern attitudes are the problem, and that the people at the time when statues of these men were



erected were supportive of it, which is often demonstrated not to be true. The second «falsehood», argues Olusoga, is the notion that statues communicate history and removal of them will limit the public's understanding of Britain's difficult and dark past. Olusoga disagrees with this view because he feels that many of these statues do not speak about the victim and were erected by very small, exclusive groups of «elite men» to celebrate the lives of group members. I am sure many Black and white people in Bristol where Colston's statue stood and elsewhere in Britain, where there are similar statues, share Olusoga's views. We must also remember that those who took part in the BLM protests were largely young Black and white people disillusioned and frustrated with historic legacies of inequality which have resulted in contemporary inequalities for them. Our priority must be to help them find some solutions so that they and the future generations can live in a more equitable society.

**RH: Is there any general advice you would give to the Cultural Heritage Year 2025 Working Group of ICOMOS Suisse and other organizations working against racial discrimination in the field of cultural heritage and monument preservation?**

CA: The work that has been undertaken in the UK by the Black communities and institutions is unique in Europe. So, you will find many lessons for your project in my responses to your previous questions. There are a few more I could share. First, it is important to undertake a mapping exercise which provides information on the demography of diaspora and migrant communities in Zurich, an assessment of their needs (including the level of engagement with them by the local cultural heritage services), their participation in the education sector and what gaps remain as part of their rights to cultural services and education. The development of a framework for this must have a significant input from the communities and opportunities will need to be built into the process for candid exchanges.

Secondly, you would need to create an environment for genuine collaboration and equitable relationships through co-creation or other more suitable methods in the development, delivery and evaluation of the project. These are key to producing the right outputs and outcomes which meet your organisation's goals at the same time as communities' needs. This means moving away from the traditional consultation model and instead creating an active role for people of colour and involve them at all levels of the project's structures and processes, starting with the board. Make sure that the black people recruited or elected to drive the project must have the willingness and capacity to challenge existing institutional and structural racism and practices and not rubber stamp the status quo and thereby become part of the problem. You would also need to ensure that they come to it with the assurance that they have the same power as the other trustees or executives, and that they are listened to. Ensure the role helps them to develop new skills and expertise and they are remunerated appropriately so that they are not just giving away their precious knowledge, time and effort and get little or nothing in return. These may sound small matters but the lack of them perpetuates systemic unequal treatment.

It is also important to bear in mind that Black people are represented in all of the nine protected categories that you have outlined and that they are likely to face racism and discrimination even within their protected groups.

Decolonisation is not the panacea for eliminating casual, institutional and structural racism. The term is under scrutiny for relevance in museums and cultural services generally. There are discussions about whether the term «anti-racism and

anti-racist practice», which were ditched (certainly in the UK) in the 1990s for the softer phrase «social justice», would be more appropriate. Also, much of the decolonisation work in Europe tends to be led by white academics, professionals, researchers and practitioners with limited and in some cases no input at all from Black people. Structural racism which has excluded Black Europeans from the cultural institutions has played a huge role in this. You only have to look at the teaching staff and student population undertaking degrees and postgraduate work relating to culture, history and heritage in universities in Europe and you would notice this. So, who is decolonising whom? Are colonisers the right people to decolonise? These were questions raised by a mixed group of white and Black employees, who I recently interviewed on perceptions of progress in advancing racial equality in cultural institutions. Above all there needs to be a decolonised or an anti-racist mindset and sustained commitment among cultural institutions to achieve equalities and cultural rights for Black people and for the delivery of our centuries-old, shared heritage!

**RH: Thank you very much, dear Clara!**

## List of Links

- 1 Text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage – intangible heritage – Culture Sector – UNESCO: <https://ich.unesco.org/en/convention>
- 2 Exploring Intangible Cultural Heritage Report – ICOMOS-UK: <https://icomos-uk.org/exploring-intangible-cultural-heritage-report>
- 3 Universal Declaration of Human Rights | United Nations: <https://www.un.org/en/about-us/universal-declaration-of-human-rights>
- 4 International Covenant on Economic, Social and Cultural Rights – Manual for Human Rights Education with Young people (coe.int): <https://www.coe.int/en/web/compass/international-covenant-on-economic-social-and-cultural-rights>
- 5 Strategy on human rights – UNESCO Digital Library: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000145734>
- 6 About the mandate | OHCHR: <https://www.ohchr.org/en/special-procedures/sr-cultural-rights/about-mandate>
- 7 Our Common Dignity – Rights-Based Approaches Working Group: history and milestones – ICOMOS Open Archive: EPrints on Cultural Heritage: <https://openarchive.icomos.org/id/eprint/2896/>
- 8 History Of Notting Hill Carnival: how riots inspired London's biggest party (timeout.com): <https://www.timeout.com/london/things-to-do/notting-hill-carnival-history>
- 9 Equality Act 2010 (legislation.gov.uk): <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/2010/15/contents>
- 10 European Union (Withdrawal Agreement) Act 2020 (legislation.gov.uk): <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/2020/1/contents/enacted>
- 11 What is Windrush and who are the Windrush generation? – BBC News: <https://www.bbc.co.uk/news/uk-43782241>
- 12 <https://www.theguardian.com/commentisfree/2020/jun/08/edward-colston-statue-history-slave-trader-bristol-protest>
- 13 The National Trust is under attack because it cares about history, not fantasy | Peter Mitchell | The Guardian: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2020/nov/12/national-trust-history-slavery>
- 14 Guidance for custodians on how to deal with commemorative heritage assets that have become contested – GOV.UK (www.gov.uk): [https://www.gov.uk/government/publications/guidance-for-custodians-on-how-to-deal-with-commemorative-heritage-assets-that-have-become-contested](https://www.gov.uk/government/publications/guidance-for-custodians-on-how-to-deal-with-commemorative-heritage-assets-that-have-become-contested/guidance-for-custodians-on-how-to-deal-with-commemorative-heritage-assets-that-have-become-contested)
- 15 New legal protection for England's heritage – GOV.UK (www.gov.uk): <https://www.gov.uk/government/news/new-legal-protection-for-england-s-heritage>

Tom Avermaete

**From *Bidonville* to *Ville Nouvelle*:**

**The Built Heritage of Migrant Workers in Post-War France**

In 1971, the renowned French photographer Robert Doisneau captured the most remarkable image of the municipality of La Courneuve on the periphery of Paris (fig. 1). In the background of the photograph, Doisneau captured the new and modern concrete architecture of the Cité des 4000, a housing estate that is emblematic of the numerous *grands ensembles* and *villes nouvelles* that were built in France in the 1960s. Initiated by the city of Paris and designed by the architects Clément Tambuté and Henri Delacroix, the Cité des 4000 encompassed four gigantic slabs and housed 4,000 families that the city centre of Paris could not accommodate, including returnees from North Africa.

In the foreground, Doisneau exposed another reality equally present on the periphery of Paris: the urban figure of the *bidonville*. Constructed from light-weight materials and without much infrastructure, the *bidonville* known as La Campa was initiated by Roma gypsy families. If, originally, it was used as a temporary residence, the *bidonville* soon became a permanent part of the urban landscape, and the municipal authorities closed their eyes to the realities of its daily life. From the mid-1960s onwards, Portuguese people, whether economic immigrants or political exiles, settled massively in La Campa, followed soon by other immigrant labourers coming from Spain, Algeria, Morocco, Tunisia and Yugoslavia. In 1966, the *bidonville* of La Campa boasted no fewer than 2,600 permanent inhabitants.

Tom Avermaete From *Bidonville* to *Ville Nouvelle*: The Built Heritage of Migrant Workers in Post-War France

1 La Courneuve,  
Cité des 4000  
and La Campa  
*bidonville*, Robert  
Doisneau, 1971



Doisneau's photograph not only captures the coexistence of two distinct urban realities, but raises the question of urban heritage in the French territory. After all, the *bidonville* of La Campa was not exceptional. On the periphery of Paris, as well as on the fringes of other major French cities, tens of thousands of immigrant workers lived in *bidonvilles* during the post-war period.<sup>1</sup> Just as in La Courneuve, these *bidonvilles* were often in the direct vicinity of the *villes nouvelles*, the construction sites of the French welfare state on which these immigrants were working. While immigrant labourers were key actors in these two urban realities, the stories about their relation to this heritage remains largely untold.

In order to understand their role in the *ville nouvelle* and the *bidonville*, it is worthwhile to consider the novel *Les Boucs*, by the Moroccan writer Driss Chraïbi, published in 1955. In this book, Chraïbi describes the departure of Yalann Waldik, a Moroccan teenager who «persuaded his father to sell his last goat, explaining that with the price of this goat he could buy a thousand in ten years. And he sailed for France.»<sup>2</sup> This young man dreamed of starting his adult life as an immigrant worker in the Metropole. Like many others, Yalann Waldik took the boat from Casablanca to Marseille and travelled by bus to his final destination, where he found himself working on a construction site, like La Courneuve on the periphery of Paris, and living in a *bidonville* like La Campa on that same periphery.

The trajectory of Yalann Waldik was no exception. It is a prime example of how the circulation of construction labour became intensified during the post-war period. Construction workers and craftsmen migrating to play a key role in the construction industry of a foreign country was, obviously, not a new phenomenon. German immigrants, for example, played a major role in Dutch construction in the second half of the nineteenth century, while Italian masons started to emigrate to France in the 1880s and consolidated their place in the French building sector during the interwar period.<sup>3</sup> However, it seems that the large labour migrations of the late nineteenth and the beginning of the twentieth centuries were tempered in the years between 1914 and 1945.<sup>4</sup> The years after the Second World War saw a true «renaissance» of the global flows of workers, and this was not a coincidence.<sup>5</sup>

Propelled by the atrocities of the Second World War and supported by the 1951 United Nations Refugee Convention, which became a key tool for the international protection of migrants, the post-war period saw an enormous rise in the migration of refugees and asylees in Europe.<sup>6</sup> This was paired with processes of decolonisation, which moved former colonial ruling classes back to their home countries, as well as by the international flows of economic labour migrants who became indispensable to bolstering and speeding-up the reconstruction of devastated countries.<sup>7</sup> Foreign labour migrants or so-called «guest workers» – from inside and outside the old continent – were recruited to reconstruct Europe and to compensate for the unprecedented shortage of labour caused by the Second World War.<sup>8</sup>

Building construction would, time and time again, be a key sector for immigrants arriving in their new countries. Construction sites were not only places where the workers could sell their labour, but also where they could acculturate. As the sociologist Roger Waldinger has argued, for many labour migrants, «construction represents the quintessential ethnic niche».<sup>9</sup> Immigrants often gravitate towards construction trades because in this «niche» they could develop not only their economic capital, but also their social and human capital. Working in shifts with co-ethnics implies that communication in non-official languages is possible.

The ties among entrepreneurs and co-ethnic workers are vehicles for not only the distribution of jobs, but also the circulation of information on their new country of residence. At the same time, in the building construction niche, many of the skills that were acquired before migration are usually recognised and new skills could be learned on the job.

As a result, from the 1950s and 1960s onwards, numerous labour migrants started to work on the construction sites of large European cities like Paris, London and Brussels. The new housing estates, public buildings and infrastructures of the post-war European welfare states were largely constructed by immigrant labourers. Even when the European welfare state model started to crumble, migrant labour continued to play an important role in the construction of buildings, neighbourhoods and cities all over Western Europe. In a city like West Berlin, for instance, where migrant construction labour dates back to the eighteenth century, almost 100,000 migrant workers were employed in the building sector in 1989, coming mainly from Poland and Southern European countries like Portugal, Spain, Greece and Italy.<sup>10</sup> This circulation of construction labour during the second half of the twentieth century was not only evident in Europe, but also occurred in cities like New York, where West Indians and Koreans slowly replaced Italians, and Miami, where Latin Americans, especially Cubans, largely dominate.<sup>11</sup> The examples of foreign construction labour playing an important role in the construction industry are countless and may extend to Canada, Australia and South Africa.<sup>12</sup>

### **Building the French ‹Thirty Glorious Years›**

To fully grasp the impact of this global circulation of construction labour, it is worthwhile to have a closer look at the conditions in post-war France. When the novel *Les Boucs* came out in 1955, France was in the early years of a period that later came to be known as *Les trente glorieuses* or ‹The thirty glorious years›.<sup>13</sup> This period of economic growth, prosperity and abrupt social change ranged from 1945 to 1975, or more accurately, from the Liberation of France in 1944 to the economic downturn triggered by the oil crisis of 1973. During this era, France experienced a substantial growth in its urban population that was largely caused by two main factors: augmenting demographics and a rural exodus.<sup>14</sup>

This growing urban population was confronted with a meagre housing stock, a result of war-time destruction but also of dilapidated buildings. In 1945, dwelling conditions in French cities were little different from those in the nineteenth century. The housing stock was old and lacking modern amenities such as bathrooms, kitchens and running water.<sup>15</sup> Overcrowding was a major problem. As late as 1962, a census classified one flat in four as overcrowded, and recorded that 60% of all housing stock predated 1914.<sup>16</sup> Hence, the period of the ‹Thirty glorious years› was marked by a continuous shortage of – and a large demand for – new dwellings.

In post-war France, *modernisation* was a wide-ranging phrase. The expression represented the vast project – propelled by the state and market economy – that was targeted at countering the devastation caused by war and enemy occupation in the decades after the Second World War. The priority of this project was the recovery of industrial production, and the key words were *remise en marche* and *redémarrage*.<sup>17</sup> The injunction was to ‹produire!›. French modernisation was extremely swift and intense, turning the country ‹from a rural, empire-oriented, Catholic country into a fully industrialized, decolonized and urban one›.<sup>18</sup> During these ‹Thirty glorious

years», the building and public works sector was one of the main vectors of job creation in France. The extraordinary demand for manpower that animated the labour market during this era owes much to the near doubling of the construction industry's workforce between 1949 and 1970. In barely twenty years, the number of jobs rose from 1,043,800 to 1,992,000.<sup>19</sup>

### **Migrant Labour**

To fill all of these jobs, extraterritorial labour was needed.<sup>20</sup> Between 1950 and 1970 the metropolis attracted large numbers of young men from Africa and the Mediterranean basin to come and work in France with the promise of a better standard of living.<sup>21</sup> These were mostly poor men who were neither trained nor very demanding. Moreover, since their income was very low in their own countries, they were very receptive to France's call. In addition, there were other factors that stimulated the migratory flows to France. For example, the arrival of Algerians was accelerated because of the freedom of movement allowed after the war, and Morocco in its turn encouraged emigration, having had to cope with an enormous growth in population.<sup>22</sup> Taking advantage of the freedom of movement enjoyed after 1962 (the end of the Algerian War) by the «French Muslims», Algerian immigrants constituted a large and growing group. They numbered 210,000 in 1954, 460,000 in 1964, and more than 700,000 in 1975.<sup>23</sup>

In the light of these figures, the French government established a legal framework to regulate and accelerate immigration in the post-war period. The National Immigration Office (Office national d'Immigration, ONI) – established in 1945 – centrally controlled the recruitment of foreign permanent and seasonal workers who were employed in several categories: construction, heavy industry, agriculture and mining. The best represented national groups were Italian, Spanish, and Portuguese, accounting for 82 % of all ONI controlled immigrants to France.<sup>24</sup> Besides Europeans, France relied heavily on colonial workers. In particular, North Africa became a «reservoir» of inexpensive extraterritorial workers who, in turn, saw in France a safe place during economic agony.

### **Propelling the French Construction Industry**

Construction was the most common source of work for immigrants to France, as the industry required a large manual workforce (fig. 2). Around half of all the migrants registered with the ONI worked in the construction trades. Italians formed the largest group of migrant construction workers in 1960, before being overtaken by Spanish, Portuguese, Moroccan and Algerian workers in the mid-1960s.<sup>25</sup> In 1967, some 47.5 % of the 320,000 people employed in infrastructure and building construction in France were non-French nationals.

Recruitment was first and foremost a matter of government initiative, but private parties also took action to attract migrant construction labour. In 1963, the large construction company *Entreprise Francis Bouygues*, for instance, established a special office wholly dedicated to the recruitment of foreign workers. Companies like *Bouygues* distributed leaflets among immigrants that already lived in France, but representatives also travelled abroad to recruit the labour forces directly in their home countries. French construction companies would travel, for instance, to Morocco to hire workers, sometimes selecting large groups of 300 men at a time. These men would be registered, photographed, and checked medically up to five

2 North-African Workers on a Construction Site (Alsace), author unknown, 1955



times before they were offered a contract.<sup>26</sup> Mouhammad, a Moroccan man living in the La Folie *bidonville* in the early 1960s, for example obtained a legal work contract with a large public works company that visited his home town before he moved to France.<sup>27</sup> Companies like Entreprise Francis Bouygues largely relied on immigrant labour recruited from rural Algeria, Morocco and Portugal. In the 1970s, 80% of the company's staff were immigrants.<sup>28</sup>

In general, construction and civil engineering companies hired more migrant workers than any other industry, but these trades also demanded the longest working week and paid the lowest salaries. Work on a building site was also dangerous and insecure. Pierre Bideberry, director of the ONI, argued that French people had dismissed «*penible*» (hard) and poorly paid jobs, and that therefore a foreign labour force was needed.<sup>29</sup> Some immigrant construction workers reluctantly assimilated this perspective on their role in the building industry. The fitter-welder Lakhdar, for instance, maintained that: «France needs foreigners when it comes to digging excavations and the like, because the lads are paid less, and anyway the French would not do that [sort of work] out of pride, you see».<sup>30</sup>

Paris was a migration magnet in post-war France.<sup>31</sup> The massive urban expansion and restoration of the capital absorbed the bulk of the labour forces coming from abroad. In 1968, up to 38% of the 264,000-strong building workforce in the Paris region were non-French. Within the frame of the French welfare state, these migrant workers would construct new housing estates, the so-called *grands ensembles* or *villes nouvelles*, but also new public buildings such as schools, hospitals and cultural centres, as well as new infrastructures. All of these showpiece projects of French

modernisation strongly depended on the circulation of construction labour from various parts of Europe and North Africa to the Metropole.

Anybody taking a peek at a construction site in post-war Paris would have seen an ethnic mosaic of workers, and this condition would continue throughout the second half of the twentieth century. Immigrant workers would often be in the majority on construction sites, though their composition would change over time: the Italians, who dominated during the first half of the twentieth century, would in the post-war period be replaced by Algerians, Moroccans, Tunisians, Portuguese and Poles. This condition was not limited to Paris; in other large French cities, such as Marseille and Lyon, the diversity of national origins of the construction workforce would also have been quite noticeable.<sup>32</sup>

### **The *Bidonville*, or Housing the Global Workers**

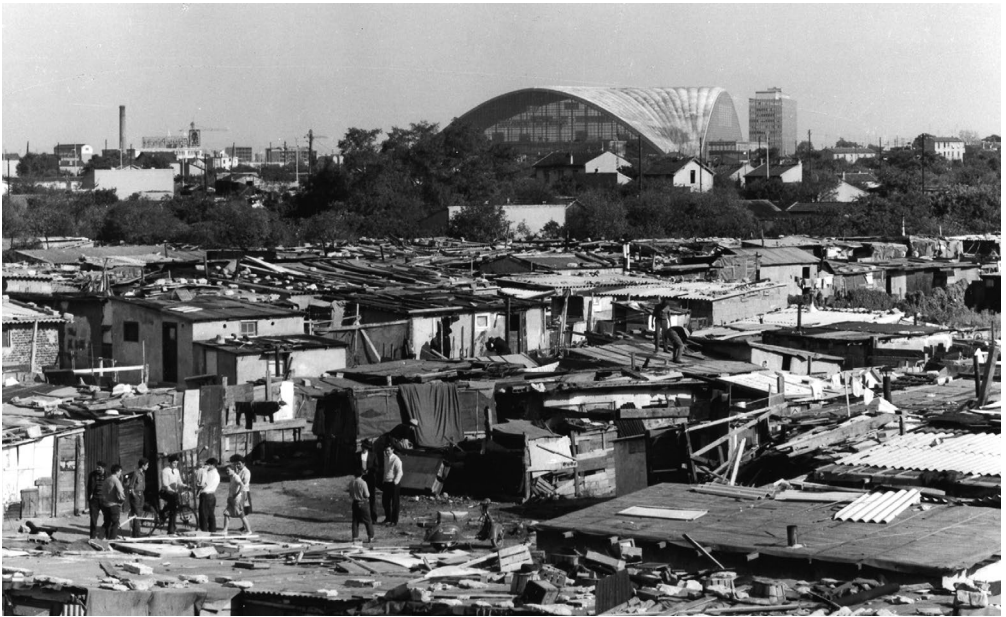
That the impact of the migrant workers on the French territory was not limited to the construction of the beacons of the French welfare state becomes clear from an image of the La Défense area of Paris that photographer Jean Pottier took from the Rue de La Garenne in Nanterre. (fig. 3) The photograph shows in the background the newly finished Centre National des Industries et des Techniques (CNIT) in La Défense. This avant-garde project was the first gesture of a much more ambitious urban scheme for a business centre on the outskirts of Paris, which was connected with a 'triumphal way' to the Champs-Élysées to the west. The impressive concrete shell structure of 22,000 m<sup>2</sup> was designed in 1956 by the architects Robert Camelot, Jean de Mailly and Bernard Zehruss as a celebration of French industry and technical knowledge.

The construction of this project not only demanded a massive investment, but also a large workforce of white-collar experts such as architects and engineers, and an even bigger group of blue-collar labourers. The latter group consisted largely of migrant labourers. These global workers not only worked on the French territory, but also had to be housed on it. The effects of this 'housing question' can be observed in the foreground of Pottier's photograph: the *bidonville* of Nanterre.

Pottier did not capture an exceptional condition. On the contrary, all over the Parisian and French territory a new urban reality emerged. It consisted of dense and poorly constructed settlements, often built in the immediate vicinity of the working places of their inhabitants. In the margins of the large-scale heroic construction sites of the European welfare states – such as the RER tunnel and the office buildings at La Défense in Paris – numerous prosaic urban settlements emerged to house the labourers that were at work on these very *chantiers*. As a result, place-names such as Saint-Denis, La Courneuve, Aubervilliers and Montreuil came to stand simultaneously for shiny modern housing estates and for the shabby living environment of the *bidonville*.

Living near or under the walls of the construction site avoided costs for commuting, an important motivation for those migrants who were accumulating savings for their families in their home countries.<sup>33</sup> Paradoxically, the construction sites of the *villes nouvelles* of the French welfare state also provided the very material basis for their counterparts: the redundant and discarded material of the *chantiers* would become the building bricks of the huts in the *bidonville*.<sup>34</sup> As such, the *bidonville* became in many ways the Janus-face of the French welfare state, while at the same time maintaining a clear physical and cultural detachment from French society. The living conditions in shantytowns were dreadful, with either inadequate or absent





3 Rue de La Garenne Nanterre, Jean Pottier, 1964

urban infrastructure and low hygienic conditions, as an Algerian inhabitant of a *bidonville* in Paris argued:

If I were not ashamed, I would take my five children, my wife, sixth, and I, seventh, and I would go to the police station ... Why? Because here there is no light, no water. You see, [when] I come home from work, I'm going to line up for water like everyone else, and I don't come back for an hour, an hour and a half, sometimes two hours.<sup>35</sup>

Living in the *bidonville* implied coping with the poorest of dwelling conditions, as Driss Chraïbi explains:

Stretched from wall to wall, tangled up, strings supported everything that the beds could not hold – and it was an art, which could not be learned, but was innate, to get into bed and lie in it. You had to be content with your limited space, with the few air intakes allocated, only snore if the others had been snoring for a long time, and even then snore like them, at their measure and according to their intensity. If fleas and bugs stung, one should not scratch, because a simple scratch dislocated the whole house of cards; and besides, it was a waste of time and energy to try to kill these parasites which, along with cockroaches and moths, were abundant, tenacious and perennial. Yes, there was a light bulb hanging from the ceiling, with an anti-theft latticework, which the Boss would turn off at will, according to his mood.<sup>36</sup>

For the global workers, these housing conditions were a dehumanising experience: «No critical sense would have distinguished them from each other; life had made them prisoners of their anger and equal in misery. Once they had a name.»<sup>37</sup> It was no coincidence that the newspaper *France-Soir* branded the *bidonvilles* as «*les îlots d'enfer de la ville lumière*» (the hellish islets of the city of lights).<sup>38</sup> As a socio-spatial antithesis of the local and the global, the formal and the informal, and the rich and the poor, the *bidonville* manifested one of the most prominent urban paradoxes in the post-war period.<sup>39</sup>

That *bidonvilles* were not an exception, but rather the recurrent architectural expression of the presence of global labour in the French territory, emerges from the so-called *Carte des bidonvilles* which was published in 1968 by the French Ministère de l'Intérieur.<sup>40</sup> In this map, the Ministry defined the *bidonville* officially as «an ensemble of light constructions, built with makeshift materials on an undeveloped plot of land, fenced or not».<sup>41</sup> Excluding smaller settlements of shanties or so-called *micro-bidonvilles*, the experts of the Ministère de l'Intérieur counted no fewer than 255 settlements on the territory of the Metropole, with more than 90% of the inhabitants being immigrants. 119 of these *bidonvilles* were situated in the region of Paris, as portrayed in Robert Bozzi's film, *Les Immigrés en France* (1970).<sup>42</sup> In the French capital region, up to 35,000 people were living in *bidonvilles*, and up to 28,000 lived in less official forms of *micro-bidonvilles*.<sup>43</sup>

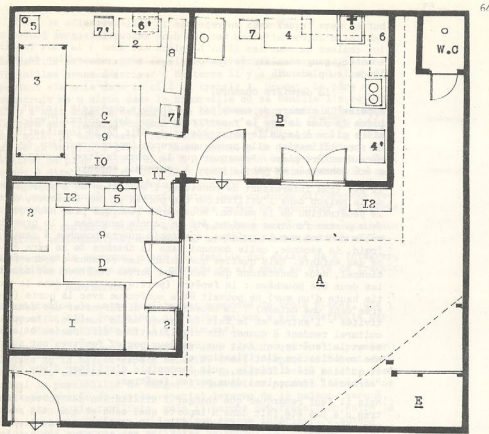
### **La Défense and La Folie: Confronting Socio-Spatial Realities in Nanterre**

One of the most noteworthy *bidonvilles* in Paris was La Folie in Nanterre, a self-built settlement in the shadow of the Parisian business district of La Défense. La Folie embodied one of the most radical urban spaces of inequality of the French capital, providing a home to 10,000 people as well as to some prominent members of the Algerian National Liberation Front (FLN).<sup>44</sup> In 1962, 10% of all the inhabitants of the municipality of Nanterre lived in *bidonvilles*. La Folie was known to house a large ethnic diversity, with North African families in the west, Portuguese families in the east, and single people of diverse origins in the centre. It would become the subject of an in-depth investigation by the sociologists Monique Hervo and Marie-Ange Charras between 1967 and 1968.

La Défense and La Folie, literally «The Defence» and «The Madness», stand for two socio-spatial systems that were confronted in the territory of Nanterre: one a fortress of the French values of progress and modernisation, the other housing the global workers in the wildest of urban conditions. In the 1960s, the socio-spatial contrast inside the municipality of Nanterre was once again sharpened when a new university campus was constructed next to the administrative and commercial La Défense area and La Folie, as immortalised by the French director Jean-Luc Godard in his 1967 movie, *La Chinoise*.<sup>45</sup> The University Campus of Nanterre manifested the educational policies of the French welfare state. It was considered a national symbol of the democratisation of higher education. In contradistinction to the old universities such as the Sorbonne, the Nanterre university campus was not located in the city centre, but on the periphery of Paris. The famous French sociologist Henri Lefebvre described the university as «a ghetto of students and teachers situated in the midst of other ghettos filled with the «abandoned»».<sup>46</sup> He portrayed Nanterre as a heterotopia of differences, ghettos and socio-spatial conflicts:

En attendant, misère, environnement de bidonvilles, de terrils (travaux du métro-express), de H.L.M. prolétariennes, d'entreprises industrielles. Curieux contexte, paysage désolé ... Au sein d'une civilisation fondée sur la Ville de la Cité antique à la ville historique de l'Occident européen ne serait-ce pas un lieu maudit? Bien plus qu'un spectacle attristant, la banlieue avec ses bidonvilles se présente comme un vide. L'anomique, le «social extra-social» se mêle à l'image de la société. L'absence, c'est le lieu où le malheur prend forme.<sup>47</sup>

It was not only sociologists like Lefebvre, Hervo and Charras who reacted, but also architects. Architecture students Isabelle Herpin and Serge Santelli visited the *bidonville* of Nanterre in the spring of 1968 and made precise photographic and drawn surveys



- A - Cour
- B - Cuisine
- C - 1<sup>o</sup> Chambre
- D - 2<sup>o</sup> Chambre
- E - Dépôt de bois

- I - Lit des parents
- 2 - Lit enfant
- 3 - Lits superposés
- 4 - Table
- 4' - Table basse
- 5 - Poêle
- 6 - Étagère
- 6' - Étagère avec T.V.
- 7 - Chaise
- 7' - Chaises avec valises
- 8 - Buffet

- 9 - Tapis
- 10 - Matelas (Mère et enfants) pour regarder la T.V.
- II - Rideau
- I2 - Commode portant paquets et valises

3 - MAISON 349.

Echelle : 2 cm P.M.



Vue 1<sup>er</sup> chambre vers 2<sup>e</sup> Chambre



Cuisine - 1<sup>o</sup> Chambre



1<sup>ère</sup> Chambre



cuisine

MAISON 349



1<sup>o</sup> ch.



1<sup>o</sup> ch.



Cour → porte entrée



Vue W.C.



entrée dans la cour



Cour



Cour

#### 4 Study of Maison 349 in Bidonville Nanterre by architects Isabelle Herpin and Serge Santelli, 1971

of the streets, houses and rooms, producing a complete urban plan. (fig. 4) Just as some CIAM architects had done in early 1950s with the shanty towns of North Africa, they studied the *bidonville* as a valuable urban environment and argued that it echoed traditional housing patterns in the Maghreb. In their book they maintain:

The slum always has a negative connotation: it is built of heterogeneous materials, informal and chaotic, with muddy and dirty streets, and its image is one of great poverty and exclusion. No one could imagine that beyond the miserable appearance of the two shanty-towns of the Rue des Prés in Nanterre, with their density, their dead ends and their courtyard houses, there is hidden a significant architectural structure stemming from a specific urban and architectural tradition, that of the Maghreb.<sup>48</sup>

Santelli and Herpin tried to illustrate how the global labourers had transposed certain dwelling patterns and forms to the territory of Nanterre, underlining that, at least in their everyday dwellings, they did not conform to French standards and customs, but rather left their own imprint on the territory. The two architecture students maintained that the *bidonville* was also the expression of a certain autonomous agency of the global workers in the built environment: «to realise that the inhabitants had been able to build a specific, ordered and structured urban and architectural environment. Self-construction had thus made it possible to build, within the regulations and administrative constraints, a physical framework adapted to the needs and culture of the inhabitants.»<sup>49</sup>



The popular press also paid ample attention to the global construction workers and their dwelling environments. In 1957, the newspaper *France-Soir* thundered, in block-letters, that «A belt of *bidonvilles* surrounds Paris», and gave a voice to the neighbours, who often lived in terraced houses and maintained that they «did not dare to go out at night».<sup>50</sup> (fig. 5) Reports in the popular press instilled a sense of fear, discrimination and anxiety, claiming that immigrant workers «would remain “encysted” like indigestible foreign bodies within the urban tissue».<sup>51</sup> While, on the other hand, newspapers like *Le Parisien libéré* labelled the global workers and their poor settlements as «*Verrures honteuses pour Paris*» (Shameful eyesores for Paris) in 1964,<sup>52</sup> policy advisors like Georges Mauco stressed that the assimilation of African and Asian migrant workers was «physically and morally undesirable».<sup>53</sup> These racist viewpoints would reach their first climax on 17 October 1961, when one of the most brutal massacres in modern Paris’s history took place. A demonstration of Algerians, many of them from the Parisian *bidonvilles*, was cruelly suppressed. The 316 deaths and seventy-three people missing capture the gravity of the racial conflict.<sup>54</sup>

Beyond the popular press, labour unions also reacted against the poor living conditions of the global workers. The Confédération générale du travail (CGT), as well as the more specialised Fédération nationale des travailleurs du bâtiment (FNTB), lamented the poor working circumstances and pitifully low wages of immigrant workers, but also their problematic housing in the *bidonvilles*. The union’s newspaper, *Paris-Construction*, described the living premises in the *bidonvilles* as «scandalous conditions» and connected them to the «illegal and racist» attitudes of employers.<sup>55</sup>

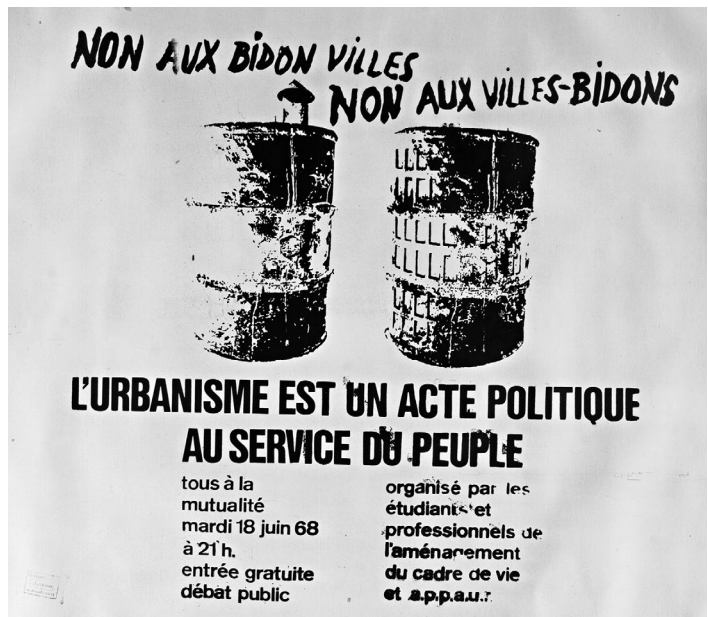
## Politics and the Badlands of Modernity

In response to all of the attention on the *bidonville*, in 1964 the French Government promulgated the Debré Law. This law was supposed to mark the end of the so-called Badlands of French modernity.<sup>56</sup> Beginning with an argument about the lack of hygiene and public order, but also about the threat to French identity supposedly posed by the global workers, this new law proposed a total demolition of the French *bidonvilles*. The «insalubrious housing» and their expropriated lands should be substituted by subsidised housing – such as *Habitations à loyer modéré* (HLM) – that could absorb the inhabitants of the *bidonvilles*. With violent processes of extirpation and harsh operations of destruction, the French police erased the living environments of the global workers from the French territory one-by-one.

In 1966, the realisation of an extra 15,000 HLM housing units were programmed in the city of Paris.<sup>57</sup> This architectural solution seemed to satisfy both sides of the argument about *bidonvilles*: those who wished to treat immigrants like humans, and those who feared their «malign» influence on French identity. Though improving the living condition of many families that formerly lived in the *bidonvilles*, these huge housing structures paradoxically also persisted in segregating the inhabitants from the rest of the citizens in the French territory. From informal debris-made shelters to modern concrete constructions, from *bidonvilles* to *villes nouvelles*, the architecture of the migrant workers continued to deprive them from their right to the city.

This continuing segregation of the global labourers would in France become a subject of interest, a place of political dissensus, but also a kind of emblem of broader struggles on urban space, immigration, and social welfare. A poster of June 1968 that announces a debate organised by «students and professionals in the field of urban planning» is a typical example. (fig. 6) Under the headline *No to slums, no to slum cities*, the poster urges the reader not to allow urban planning to remain the reserved domain of the state and experts, but to claim it as a critical terrain where

6 No to slums,  
no to slum cities,  
Poster, Authors  
unknown, May 1968



political commitment could be directly expressed. The pair of oil barrels or *bidons* it depicts, one topped by a makeshift chimney and the other divided into a uniform grid of window bays, in equal parts visually criticised the poor material living conditions in the *bidonville* as well as the homogenising character of the architecture of the *grands ensembles* and *villes nouvelles*, which were replacing the shantytowns. It was a visual synthesis of how global labourers had been situated in the French territory.

### La Campa or the Erasure of Heritage

The story of migrant construction labour ends where it started: at the La Campa *bidonville* of La Courneuve on the periphery of Paris. Propelled by the death of five Africans in a *bidonville* in Aubervilliers on 1 January 1970, the French clearance policy was accelerated and led to the passing of the Vivien Law of 10 July 1970, which introduced special urban planning procedures to facilitate the removal of slum dwellings. In September 1971, an official survey registered no fewer than 86 *bidonvilles* in the Department of Seine-Saint-Denis, including La Campa, which was destroyed the same year and replaced a few years later by a large green recreational area: the Georges-Valbon Park. The families who lived in the *bidonville* were relocated, notably to the large housing estates surrounding the site, such as the Cité des 4000. On 29 June 2013, in the presence of former inhabitants of La Campa, the President of the General Council of Seine-Saint-Denis inaugurated a special plate in the Georges-Valbon Park, a minor index of the many entangled histories of migrant workers that had constructed this territory.

### Notes

- 1 In 1966, an official census by the French Ministry of Interior Affairs counted that 75 346 people were living in *bidonvilles* in France: Droit et Liberté 277, 1968, p. 21.
- 2 Driss Chraïbi: Les boucs, Paris 1955.
- 3 Paul Th. van de Laar: Vier eeuwen migratie: bestemming Rotterdam, Rotterdam 1998, p. 146–71; Dominique Barjot: Les Italiens et le BTP français du début des années 1860 à la fin des années 1960: ouvriers et patrons, une contribution multiforme, Cahier Des Annales De Normandie 31, 2001, No. 1, p. 69–80.
- 4 Adam McKeown: Global Migration, 1846–1940, in: Globalization and Violence 4, 2006, p. 32–63.
- 5 Jeffrey G. Williamson: Globalization and inequality then and now. The late 19th and the late 20th centuries compared, Cambridge/MA 1996.
- 6 Dirk Hoerder: Migrations and belongings, 1870–1945, Cambridge, MA 2014, p. 581.
- 7 Ibid., p. 579.
- 8 Ibid., p. 584.
- 9 Roger Waldinger: The ‘other side’ of embeddedness. A case-study of the interplay of economy and ethnicity, in: Ethnic and Racial Studies 18, 1995, No. 3, p. 577.
- 10 Elmar Hönekopp: Labour Migration to Germany from Central and Eastern Europe. Old and New Trends, IAB Labour Market Research Topics 23, 1997, p. 1–25.
- 11 Roger Waldinger: Still the promised city? African-Americans and new immigrants in post-industrial New York, Cambridge, MA 2000.
- 12 Jan Rath: A quintessential immigrant niche? The non-case of immigrants in the Dutch construction industry, in: Entrepreneurship & Regional Development 14, 2002, No. 4, p. 355–72.
- 13 Jean Fourastié: Les trente glorieuses ou la révolution invisible de 1946 à 1975, Paris 1979.
- 14 Colin L. Dyer: Population and society in twentieth century France, Toronto 1978.
- 15 Roger Price: A concise history of France, Cambridge 2014.
- 16 Roger Price: A concise history of France, Cambridge 2014, 292.
- 17 Kristin Ross: Fast cars, clean bodies: decolonization and the reordering of French culture, Cambridge, MA 1999, 47.
- 18 Kristin Ross: Fast cars, clean bodies: decolonization and the reordering of French culture, Cambridge, MA 1999.
- 19 Myriam Campinos-Dubernet: Emploi et gestion de la main d’œuvre dans le BTP. Mutations de l’après-guerre à la crise, Paris 1985.
- 20 James R. McDonald: Labor Immigration in France, 1946–1965, in: Annals of the Association of American Geographers 59, 1969, No. 1, p. 116–34.

- 21** Charles-Robert Ageron: L'immigration Maghrébine en France: Un survol historique, in: Vingtième Siècle. Revue D'histoire 7, 1985, p. 59–70; Neil MacMaster: Racism in Europe 1870–2000, Hampshire 2013.
- 22** Yehudit Ronen: Moroccan immigration in the Mediterranean region. Reflections in Ben Jelloun's literary works, in: Journal of North African Studies 6, 2011, No. 4, p. 1–14.
- 23** Charles-Robert Ageron: L'immigration Maghrébine en France. Un survol historique, in: Vingtième Siècle. Revue D'histoire 7, 1985, p. 61.
- 24** McDonald 1969 (as Note 20), p. 118.
- 25** Ibid., p. 121.
- 26** Jacob Paskins: Paris under construction. Building sites and urban transformation in the 1960s, New York 2016, p. 79.
- 27** Monique Hervo/François Maspero: Chroniques du bidonville. Nanterre en guerre d'Algérie, 1959–1962, Paris 2001, p. 235.
- 28** Institut national de l'audiovisuel: Francis Bouygues sur les immigrés, July 28, 1983, video, <https://www.ina.fr/video/I09012135/francis-bouygues-sur-les-immigres-video.html> (accessed 17.11.23).
- 29** Michel Honorin: Ils sont trois millions de travailleurs étrangers en France, June 12, 1964, video, <https://m.ina.fr/video/CAF89009165/ils-sont-trois-millions-de-travailleurs-etrangers-en-france-video.html> (accessed 17.11.23).
- 30** Monique Hervo/Marie-Ange Charras: Bidonvilles l'enlèvement. Graphiques et dessins, Paris 1971, p. 84 (Kindle).
- 31** McDonald 1969 (as Note 20).
- 32** James R. McDonald: Labor Immigration in France, 1946–1965, in: Annals of the Association of American Geographers 59, 1969, No. 1, p. 116–34.
- 33** Neil MacMaster: Colonial migrants and racism. Algerians in France, 1900–62, Basingstoke 1997, p. 87–89.
- 34** Paskins 2016 (as Note 26), p. 100.
- 35** Hervo/Charras 1971 (as Note 30), p. 1461.
- 36** Chraïbi 1955 (as Note 2), p. 23.
- 37** Ibid., p. 45.
- 38** Maurice Josco: Bidonvilles. Le reportage sur les îlots d'enfer de la ville lumière, in: France-Soir, November 6, 1965.
- 39** Paskins 2016 (as Note 26), p. 99–100.
- 40** Mehdi Lallaoui: Du bidonville aux HLM, Paris 1993, p. 44; see also Jacob Paskins: Vague Terrain. Bidonvilles, Run-Down Housing, and the Stigmatisation of (Sub)urban Space In and Around Paris in the 1960s in: MoveableType 5, 2009, p. 2.
- 41** See image from Droit et Liberté 277, December 1968, p. 41.
- 42** Robert Bozzi, dir.: Les immigrés en France le logement, Ciné-archives, Paris 1970, video, <https://www.cinearchives.org/films-immigr%C3%A9s-en-france-le-logement-les-447-269-0-1.html?> (accessed 17.11.23).
- 43** Le Parisien libéré, March 26, 1966, 2. Quoted in Paskins 2009, p. 2.
- 44** Léopold Lambert: A Colonial History of Nanterre Through Four Commemorative Plates, in: The Funambulist, June 17, 2018, <https://thefunambulist.net/history/colonial-history-nanterre-four-commemorative-plates> (accessed 17.11.23).
- 45** Łukasz Stanek: Henri Lefebvre on Space: Architecture, Urban Research, and the Production of Theory, Minneapolis 2011, p. 180–82.
- 46** Ibid., p. 186.
- 47** Henri Lefebvre: L'irruption de Nanterre au sommet, in: L'Homme Et La Société 8, 1968, No. 1, p. 81.
- 48** Isabelle Herpin/Serge Santelli: Bidonville à Nanterre. Étude architecturale, Paris 1973, p. 6.
- 49** Ibid., p. 6.
- 50** France-Soir, October 29, 1957.
- 51** MacMaster 1997 (as Note 33), p. 5.
- 52** (PL 1964 c) Le Parisien libéré, December 12, 1964, quoted in: Paskins 2016 (as Note 26), p. 4.
- 53** Quoted and translated in Marcel Maussen: Constructing mosques. The governance of Islam in France and the Netherlands, PhD thesis, Amsterdam School for Social Science Research, 2009, p. 108.
- 54** Victor Collet: Nanterre, du bidonville à la cité, Marseille 2019, p. 66. See Jean-Luc Einaudi, Octobre 1961. Un massacre à Paris, Paris 2001.
- 55** Paskins 2016 (as Note 26), p. 174.
- 56** Mustafa Dikeç: Badlands of the republic. Space, politics, and French urban policy, Malden, MA 2010; Bernardo Secchi: La ville des riches et la ville des pauvres. Urbanisme et inégalités, Geneva 2025 (in preparation).
- 57** Ibid., p. 53.

## Image Credits

- 1** © Robert DOISNEAU/GAMMA RAPHO
- 2** Author unknown © Coll. Part/DR
- 3** © Jean Pottier
- 4** Courtesy of Serge Santelli
- 5** France-Soir, October 29, 1957 Credit line: France-Soir, 29 October 1957, cited in: M.-C.

Blanc-Chaléard, En finir avec les bidonvilles. Immigration et politique du logement dans la France des Trente Glorieuses, Paris 2006, p. 42, fig. 6

**6** BnF, Bibliothèque nationale de France, ENT QB-1 (1968,2)-ROUL

Rune Frandsen

**Notes on the Inventory Practice in the Canton of Valais:  
The Swiss Dams and the Heritage of the Italian Seasonal Workers**



1 The Grande Dixence, built between 1953 and 1961 in Valais, Switzerland. Aerial photography. Estimations place up to 25'000 workers on the construction site of this dam

The motto of this issue is taken in a shortened form from the project at ETH Zurich «A Future for *whose* Past? The Heritage of Minorities, Fringe Groups and People without a Lobby» for the 50th Anniversary of the European Architectural Heritage Year.<sup>1</sup> This title carries room for interpretation. The subtitle «The Heritage of Minorities» suggests that the privileged lead is to question what the heritage of marginalized groups can be. The objective would be to assess what was missed in the ongoing

kritische berichte 52, 2024, Nr. 1. <https://doi.org/10.11588/kb.2024.1101456>  
[CC BY-SA 4.0]



project of producing a multifaceted corpus of heritage objects, which serves not only a cultural elite but also underrepresented groups and their past. The subtitle can however be understood differently. It offers the opportunity to question how object which are already listed relate to groups of people to which they have not been associated. Because it is inherently a relational concept, existing heritage sites or buildings can be used as representatives of so-called subaltern groups *as well*, but it is a matter of recognizing and narrating them as such.

The issue's title offers a resonance chamber to explore more precisely, following this latter thread, themes addressed in my recently completed dissertation «Shadow Territory and Secondary Infrastructures: The Hidden Landscapes of Temporary Labor at the Grande Dixence (1950–1965)».<sup>2</sup> There, I investigate the construction sites of the large dams of the canton of Valais, Switzerland, and the provision of labour necessary for those gigantic works. The question of this essay is thus: whose heritage are the large dams of the canton of Valais? More specifically: what is the place given to the workers employed for the construction of the dams in the inventories which identify them as national or regional monuments? This questioning stems from the observation that the contribution of the seasonal workers, hired in precarious and ethically questionable conditions on such construction sites is systematically underplayed. Yet their presence was unquestionably necessary for these constructions.

### **Switzerland, the Large Dams and the Saisonniers**

Striving for energy autarchy, the Swiss Federal Office for Water launched a project in 1929 entitled «The Available Hydropower in Switzerland, Considered from the Standpoint of Storage Possibilities for Winter Power Generation.» Electricity consumption had grown constantly in the country since the beginning of the twentieth century: besides the needs of the federal railway system and the industry, electricity had become a common power source for households.<sup>3</sup> As the title of the studies explicitly state, the aim was to secure production for the winter months, a goal which led to prioritizing high-altitude, large accumulation plants – or in other words, large scale dams. The results of the study were communicated in six issues organized by watershed between 1932 and 1945.<sup>4</sup> Contained in the reports are the pre-projects for most of the dams in Switzerland built after World War II.

With this study, the Federal state coordinated the efforts of the nation's electricity supply companies by directing them towards the common project of constructing Switzerland's hydroelectric infrastructure. These studies gave the guidelines for a massive campaign of dam building in the Swiss Alps: over 100 *large* dams were built between 1945 and 1975, and among them, 23 exceeded 100 meters in height.<sup>5</sup> In the mountainous canton of Valais, the region targeted by the 6th issue of the study in 1945, three record-breaking dams were erected quasi-simultaneously. The Grande Dixence, 274 meters tall, built between 1950 and 1965, remained the tallest dam worldwide until 2013 (fig. 1). Mauvoisin, built one valley over to the west between 1950 and 1957, was the tallest arch-dam in Switzerland, culminating at 237 meters. Further east, Mattmark, built between 1960 and 1967, was the largest rockfill-dam in the country – though not the tallest.

This dam-building drive is illustrative of the larger logic of the very rapid economic growth in western European countries following World War II, a period stimulated by the reconstruction of industry and often referred to as the *Trente Glorieuses*. Switzerland, which did not have to lament the destruction and reconstruction of its

industrial apparatus, was even more affected by this development, as it benefitted from an interim export market.<sup>6</sup> The structure of the national labour market had however shifted dramatically. The Swiss workforce was moving away from agriculture and construction, tourism, and hospitality industries – jobs often perceived as low-level – towards better paid and less precarious positions in non-seasonal industry, and towards the tertiary sector. Immigration offered the only solution to compensate for that shift.<sup>7</sup> By 1945, Italy provided virtually the only possibility for the supply of labour. Switzerland relied on a strong tradition of importing workforce from its transalpine neighbour, as it had done already for the construction of Alpine crossings such as the Gotthard and Simplon tunnel.

Switzerland's stance towards foreign workers was however quite ambivalent. Their presence was necessary for the economic miracle of the *Trente Glorieuses*, but at the same time they were the target of xenophobic debates associated with fears of what has been called 'overforeignization'.<sup>8</sup> In practical terms, Swiss politics had to walk a very fine line. Sufficient labour had to be allowed to enter the country while permanent immigration needed to remain the exception to guarantee the cultural *status quo*.<sup>9</sup> The A-permit, or seasonal working permit, was the cornerstone of this balancing act. This variation of circular migration became known as the 'guest-worker' system.<sup>10</sup> It was supported by official bilateral agreements between Switzerland and Italy and relied on multiple interlocking factors. First, the Italian government pursued an active emigration policy to reduce unemployment in the country. The export of labour generated an inflow of resources into the country in the form of remittance, salaries, and traineeships. For the host country, seasonal permits offered a solution that facilitated recruitment of workers in periods of high economic growth. The system was also used as a buffer in periods of stagnation, as the contracts of seasonal workers' would simply not be renewed if they became redundant. This flexibility reduced the risk of burdening the social welfare of Swiss citizens, as unemployment was effectively exported back to their home country.<sup>11</sup>

The rights and duties of the *saisonniers* have been described by Delia Castelnovo-Frigessi as *entirely negative*.<sup>12</sup> The workers were allowed to stay for a maximum of nine months in Switzerland, after which they had to head back to their home country for at least three months. During those nine months, they were not allowed to change employer. Their partners and children were not allowed to migrate to the country with them, and therefore, the system favoured unmarried workers. The *saisonniers* paid taxes for services from which they could not benefit, such as schools for their children or unemployment benefits – quite simply because their stay in the country was tied to their working contract. To summarize, and quoting Don Mitchell, the seasonal workers were «both indispensable as a class and completely expendable as individuals». <sup>13</sup> While they were necessary to the booming economy of Switzerland, they were the target of discrimination, xenophobia, and humiliations, as can be illustrated by the compulsory medical examination they had to undergo at the border upon entry in Switzerland, described by many as degrading.<sup>14</sup>

While scholarship both contemporary to these construction sites and more recent has highlighted the importance of seasonal workers to the Swiss industry, documentation about their presence on the construction sites of dams in Valais is still very scarce and circumstantial.<sup>15</sup> Italians represented 93.6 % of the workers on the Emosson dam construction site.<sup>16</sup> They were also the largest group hit by the Mattmark tragedy, where the fall of a glacier overhanging the construction site



2 Frank Gygi, *Miners operating hand-held drills*, c. 1956

caused the death of 88 workers, including 56 from that country.<sup>17</sup> It makes no doubt, that, though the construction of the network of the Grande Dixence is presented as a counterexample to this structural labour-procurement channel and as ‘Swiss Made’,<sup>18</sup> there too, seasonal workers represented an important proportion of the total workforce.<sup>19</sup>

Temporary settlements, comprised mostly of prefabricated barrack-huts, became the staple of these construction sites.<sup>20</sup> The remoteness, the economic pressure of completing the dam in time and the climate contributed to developing a culture of discipline within these villages, where each aspect of everyday life was regimented and accounted for. These were physically demanding jobs, dangerous both in and for themselves, such as tunnel digging, but also because of the surrounding environmental conditions and risks. Rockfall, avalanches, storms and extreme temperatures were not uncommon. Both workers stemming from the local valleys and seasonal workers lived in these settlements separated from their families, without privacy. Although their pay was comparatively good for Switzerland, the seasonal workers, unlike their Swiss colleagues, were in a state of constant precarity as there was no guarantee that their working contracts would be renewed for the following season.<sup>21</sup> The time spent on the construction sites of the large dams turned into an important element of finding one’s identity, was considered as a rite of passage into adulthood, and for many, it was an object of pride (fig. 2).

### **The Large Dams in the inventories of the Canton of Valais**

Among the more than 20 dams built in Valais between 1945 and 1975, four of them have been listed as objects of national or regional importance: the Grande Dixence, and the dams of Mauvoisin, Mattmark and Emosson.<sup>22</sup> The appraisals written by the cantonal office of historic monuments or outsourced to independent researchers serve as guidelines as to which measures must be taken for the preservation of the heritage objects in question. The following section analyses the content of the appraisals of these four dams, all of which were updated after 2020 by the cantonal

service and authored by Dr. Philippe Mivelaz,<sup>23</sup> as part of a special inventory documenting the engineering works of the canton.

The appraisals consist of the following four elements (fig. 3): A first block contains basic information adapted to each case (category and title of the object, the address, initial and current functions, owner or project client, architects(s), year of construction). This is accompanied by an excerpt from the national map which highlights the precise location. The second part is titled «construction history» and covers the technical aspects of the building process, including data regarding the project planning and the actors involved. The third section, «description and justification», provides an overview of the finished object followed by arguments as to why a building is or should be listed. A final section contains bibliographical references, as well as photographs from the construction site and the finished object. A grading is suggested based on the argumentation developed above. The prescriptions corresponding to the grading as well as supplementary photography are included on annex sheets. Grade 1 corresponds to a monument of national importance, and grade 2 to regional importance.<sup>24</sup> The appraisals are very short, non-exhaustive documents with a very specific aim. They highlight selected aspects of built artefacts worthy of protection on a single A4 sheet.

I will examine here two aspects of the appraisals, with the aim of showing that they perpetuate, both in form and content, a lack of acknowledgement of the workers involved in the construction of those dams. Form-wise, the category «architect(s)» in the raw data section is a first indication of a focus towards a logic of attribution of the works to a single or limited group of men rather than one inclusive of all those who contributed to it. For instance, Alfred Stucky, professor, and former director of what would become the Swiss Federal Institute of Technology in Lausanne (EPFL), is cited both for his collaboration in the Mauvoisin and Grande Dixence dams. Other names include Niklaus Schnitter, Louis Favrat or André Livio, prominent figures in the history of dam-building in the country. The biggest hydroelectricity producers of that time are presented as driving forces in the development of these projects (Elektrowatt for Mauvoisin and Mattmark). The intention is certainly not to imply that they built the dams with their bare hands, but it is important to note that neither the construction company nor the labourers are mentioned in the listings. The accident on the Mattmark construction site is the exception to this tendency. There, the text mentions: «Finally, the earth-dam is also a place of remembrance of the tragic accident of 1965.»<sup>25</sup> Although tempting, it would be wrong to comment that, for their contribution to be acknowledged, workers had to die on the construction site. Indeed, numerous workers lost their lives the Grande Dixence and Mauvoisin construction site, and are yet to be mentioned in the listings.<sup>26</sup>

On the inventory sheet of the Grande Dixence, one short sentence informs that: «The construction of the facility was a milestone of Switzerland's technical, social and cultural history, and contributed to the country's international reputation as a dam-builder.»<sup>27</sup> The text does not go into detail about what those social aspects might be – owing probably to the shortness of the space available for the development of the arguments. The extensive bibliography accompanying this listing would have been an opportunity to at least note the reliance on «guest-workers». However, as noted in my dissertation, even within the scant body of literature which tackles the topic of the social changes accompanying the construction of the dam, the focus remains exclusively on the local inhabitants.<sup>28</sup>

# INVENTAIRE DU PATRIMOINE BATI

152-301-000-000

Finhaut

Commune

152

Fiche

301

**Catégorie** Artisanat - Industrie  
**Objet** Barrage d'Emosson  
**Adresse** Emosson  
**Localité** Finhaut  
**Cadastre n°** 16  
**Folio n°** 1  
**Zone(s)** -  
**Fonction initiale** Barrage  
**Fonction actuelle** Barrage  
**Maitre d'ouvrage** Electricité Emosson SA  
**Architecte(s)** Motor-Colombus Ingénieurs-Conseils, Baden, Niklaus J. Schnitter, Directeur-adjoint, Henri Gicot, conseiller, Pr. Gerold Schnitter, conseiller  
**Année de constr.** 1967 - 1975  
**Période** XXe siècle



Coordonnées : 2°56'0845 / 1°10'1929

## Historique

Les aménagements hydroélectriques du haut de la vallée du Trient et des de ses affluents commencent avec la construction du complexe Barberine-Vernayaz pour l'électrification des lignes des chemins de fer fédéraux (CFF) de l'Ouest de la Suisse. Le barrage de Barberine datant de 1924-1925, dont l'eau alimentait les usines de Barberine au Châtelard (alt. 1'127 m.), puis de Vernayaz (alt. 457 m). Le barrage du Vieux Emosson construit entre 1952 et 1956 sur le Nant de la Dranse, un affluent de la Barberine, vient compléter les aménagements. Le barrage de Barberine a été noyé en 1974-1975 après la construction du barrage voûte d'Emosson. Le barrage du Vieux Emosson servait à l'origine de stockage des eaux excédentaires qui étaient ensuite libérées vers la retenue de Barberine sans être turbinées sur ce premier tronçon. Avec la construction, dès 2008, de l'aménagement de pompage-turbinage de Nant de Dranse, il change de régime en passant d'une exploitation annuelle à une exploitation hebdomadaire (sa mise en exploitation n'a été effectuée que le 1er juillet 2022). Lors de l'agrandissement de l'aménagement dans les années 1950, les apports en eau provenant à la fois de Suisse et de France, la société Electricité d'Emosson S. A. (ESA) partenaire avec siège à Marigny (Isère. Elle regroupait des capitaux pour moitié d'Electricité de France (EDF), le reste se partageait à parts égales par Motor Columbus SA d'entreprise électriques à Baden, qui mena les premières études, et Ar et Tessin S.A. d'électricité (ATEL) à Olten. Un accord fut conclu alors avec les CFF leur garantissant un avoir énergétique forfaitaire et un volume d'accumulation librement utilisable. Le 23 août 1963, deux conventions furent signées entre la France et la Suisse. La première portait sur l'utilisation des eaux de part et d'autre de la frontière ; la deuxième sur la rectification de la frontière entre les deux états, de sorte que le futur barrage soit érigé entièrement en territoire suisse et la centrale de partie supérieure (Châtelard - Vallorcine) en France. Les travaux du barrage débutèrent le 15 juillet 1967 et il fut mis en service le 1er juillet 1975. Le projet et la direction des travaux fut confié à Motor-Colombus Ingénieurs-Conseils à Baden. Niklaus J. Schnitter, Directeur-adjoint chez Motor-Colombus est l'auteur des principales publications sur l'ouvrage. Le Dr. Henri Gicot et le Pr. Gerold Schnitter furent conseillers. Giovanni Lombardi fut l'expert désigné par les autorités fédérales. Les travaux ont été réalisés par un consortium d'entreprises suisses et françaises. Depuis la fusion d'Atel et d'EoS en 2008, ESA est une société à part égale entre EDF et ALPIQ.



Photo août 2011 fournie par ALPIQ SA.

## Description / Justification

Barrage voûte à double courbure d'une hauteur de 180 mètres et de 555 mètres de longueur à son couronnement. Il se situe dans le valon d'Emosson à une altitude de 1930 mètres. Il a une capacité de 225 millions de m3. La superficie du bassin d'accumulation est de 208 km2. De forme elliptique, le barrage ne s'appuie pas directement sur les flancs du valon mais sur un verrou rocheux. Il est prolongé sur rive droite par un mur en aile de type poids et par l'évacuateur de crues. On y accède soit par la route soit par un funiculaire qui longe la conduite forcée. Avec le choix d'un mur voûté et par la prise en compte des conditions topographiques et géotechniques, le barrage s'inscrit remarquablement dans un site spectaculaire avec sa courbure elliptique bien visible sur le parement aval. Deuxième après la Grande Dixence par sa capacité de retenue, il figure parmi les plus grands barrages de Suisse. Il est équipé d'instruments de mesure à l'intérieur et à l'extérieur du mur qui permettent de surveiller son comportement en temps réel. Par sa conception statique, l'intégration des données géotechniques et ses instruments de contrôle, il constitue une avancée dans la construction des barrages voûtés.

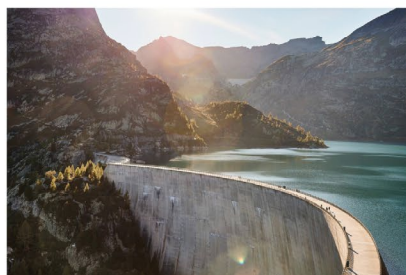


Photo septembre 2021 fournie par ALPIQ SA.

## Documents

N. SCHNITTER, T. SCHNEIDER, - "Geomatische Untersuchungen für die Staumauer Emosson", in SBZ, Nr. 24, 12. Juni 1989, pp. 465-472. Jean-Louis MOTTIER, "L'aménagement hydro-électrique franco-suisse d'Emosson" in: BTSR, n° 18, 1970, pp. 249-266. Harald LINK, "Bassins d'accumulation des Alpes", Cours d'eau et énergie, 1970, n° 9, pp. 246-358. Robert WELLER, "Das französisch-schweizerische Speicherkraftwerk Emosson. Projekt und aufschritt bis August 1971", Nicolò BIERT, "Eine untergletscher Wasserfassung. Speicherkraftwerk Emosson", in Cours d'eau et énergie, 1971, n° 8, pp. 291-299. N. J. SCHNITTER, "Le barrage-voûte d'Emosson" in: BTSR, n° 4, 1975, pp. 47-56 ; L'architecture du 20e siècle en Valais 1920-1975, Infolio, Gollion, 2014, pp. 206 et 224. <https://emosson.ch/histoire> ; [http://www.swissdams.ch/Default\\_F.asp](http://www.swissdams.ch/Default_F.asp).

## Degré de classement proposé

1 2 3 4+ 5 6 7 0 ...

Dernière modification: 30.10.2023

2

2 : Monument d'importance cantonale (régionale); beauté et qualité architecturale remarquable; objet représentatif d'une époque, d'un style ou d'un mouvement artistique ou artisanal de portée régionale; la valeur de l'objet peut être renforcée par la qualité de son intégration au site ou comme composante essentielle d'un tissu bâti.

04.09.2020 - SIP/DIB

Second, the technical progress epitomized by the sheer size of the dams is what is pushed forward as arguments for the listing of all four dams as monuments, a *savoir-faire* that they tie to emblematic figures of the development of hydropower in Switzerland. In the case of Grande Dixence, its importance for Switzerland's energy supply is also noted. Mattmark is considered relevant since it is a rare example of earth dams in the Alps, and one of the tallest ones. Emosson is described as «one of Switzerland's largest dams», and the Grande Dixence simply as the tallest worldwide. The record-breaking dimensions are tied, in the argumentation, with the novelty of the applied technologies. For Emosson, the appraisal reads: «With its static design, integration of geotechnical data and control instruments, it represents a breakthrough in arch dam construction.»<sup>29</sup> Mauvoisin, likewise: «Compared with the Grande Dixence gravity dam (285 m), the vaulted shape of the structure meant considerable savings in materials (estimated at the time at 50 %). The construction of the dam provided an opportunity to introduce new excavation and concrete processing techniques. It marks a milestone in European reservoir construction.»<sup>30</sup>

The second important rhetorical cluster is the integration of these very large technical objects into their alpine setting, often underscoring a perfect symbiosis. Mattmark, for instance, is praised for its embedding in the landscape by using moraine material. It is noted, for the Grande Dixence, that the monumentality of the dam is what inscribes it so well in the spectacular site. The arguments for the listing of the Emosson dam is the most explicit. One reads that «with the choice of a vaulted wall, and by taking into account topographical and geotechnical conditions, the dam fits remarkably well into a spectacular site.»<sup>31</sup> These justifications, I argue, go beyond the creation of what David Nye has called the «technological sublime».<sup>32</sup> While Nye describes the possibility of technical objects evoking the sublime for themselves – and he makes the point for instance with the electrical lighting of urban settings – the large dams of Valais are used as flagships for the successful integration of modern technology with the natural environment.

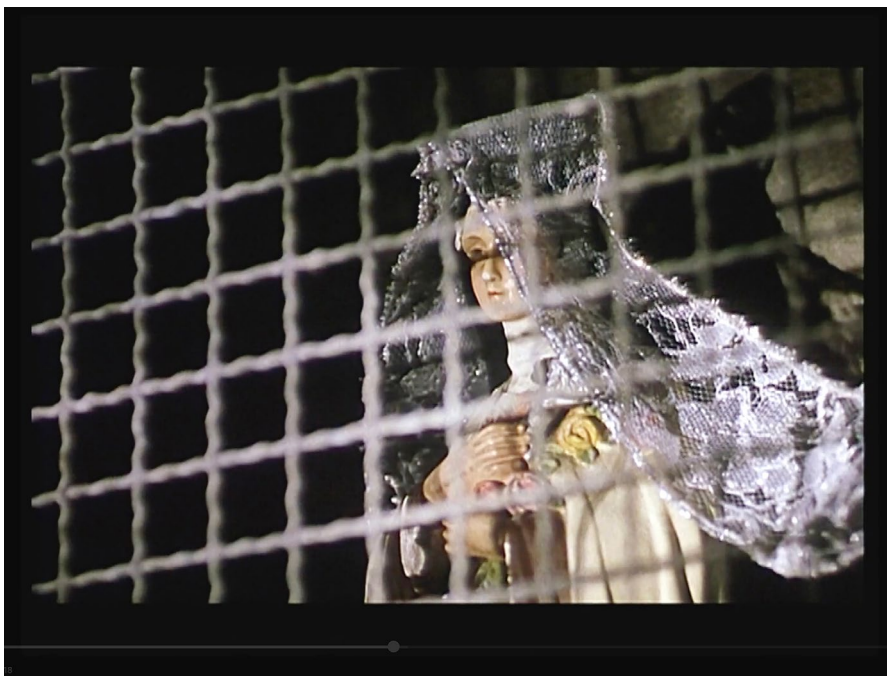
Two conclusions can be drawn from this analysis. First, the authors of the listings choose to inscribe the dams into the lineage of the great engineers and achievements of the country, and by doing this contribute to reinforcing a canonical national history. Rather than acknowledging the production of an infrastructure as the result of a painstaking labour involving thousands of contributors, the listing remains in a logic of single authorship. This logic is even hard-coded into the layout of the inventory sheet, as exemplified by the category of «architect» used in the introduction data of the listing. The dams become the hallmark of Swiss *know-how*, denigrating with this gesture the contribution of workers, both local and foreign.

Second, the authors have chosen, in the limited text available, to reproduce a mythologised representation of the Alpine landscapes, by positing that the construction of the dams signified a successful coming together of nature and technology, resulting in new «improved» alpine landscapes. It is with the ideologies imbued in the alps, rather than in the means mobilised for this «Conquest of Nature»,<sup>33</sup> as David Blackbourn has called it, that the authors of the appraisals engage. This is perhaps because, as Oliver Zimmer contends, the Alps are the single most important element of the national unity and identity, and that tying the dams to the country's most recognized symbol somehow gives a justification for an otherwise extremely violent landscape transformation.<sup>34</sup>

## Conclusion

I would like to argue that, if the contribution of the *saisonniers* was to be included more systematically, it would require more than only a revision of the texts of the appraisals. Not only their structure should be re-worked, but it would also require an expansion of the objects awarded a status of protection. Through the medium of the listings and appraisals, the cantonal authority for historic preservation has the responsibility of creating and managing the repository of the national identity. Prior to the actual text descriptions, an important selection process takes place to determine which objects should be awarded a protection status in the first place. The large dams are probably among the more spectacular tokens of the contribution of the seasonal workers in Valais, but by no means are they the only material witness of this important social phenomenon of transnational labour exchange patterns.

As an opening, I would like to suggest two objects which, provided that the protection of the heritage of the *saisonniers* is considered as part of the mandate of the cantonal office for historical monuments, could serve as examples. The first is the *Grenzsantität* in Brig, the building through which the *saisonniers* entered Switzerland, and in which they were submitted to humiliating physical examinations. A second and less gloomy one is an effigy of Barbara, patron saint of the minors which can be found in the tunnels of the adduction network of the Grande Dixence (fig. 4). Such examples of self-determination are testimony to the agency which the *saisonniers* had in their fate, and that the landscape bears traces other than the dams from which their labor has been alienated.



4 Author unknown, Effigy of Saint Barbara, date unknown, Tunnels in the region of Arolla

## Acknowledgments

My thanks go to Silke Langenberg, Regine Hess and Orkun Kasap for giving me the opportunity to share this short excerpt of my dissertation in the *kritische berichte* – and in particular to Regine and Orkun for the feedback and thorough editing. My thanks also extend to Patrick Giromini and Michaël Chappuis, from the Office of Historical Monument, Service Immobilier et Patrimoine, Etat du Valais, for giving me access to the cantonal listings and for their insight on the cataloguing process of the canton.

## Notes

**1** Denkmalschutzjahr 2025: A Future for *whose* Past? The Heritage of Minorities, Fringe Groups and People without a Lobby, headed by Silke Langenberg and Regine Hess, Construction Heritage and Preservation, ETH Zurich.

**2** Rune Frandsen: Shadow Territory and Secondary Infrastructures: The Hidden Landscapes of Temporary Labor at the Grande Dixence (1950–1965), doctoral Thesis, ETH Zurich 2023 (not published).

**3** François Walter, Jean Steinauer and Lorenzo Planzi: Paysages sous tension, Électricité et politique en Suisse Occidentale, Fribourg 2015.

**4** Département fédéral des postes et de chemins de fer: Les Forces Hydrauliques Disponibles de La Suisse Considérées Au Point de Vue Des Possibilités d'accumulation Pour La Production d'énergie d'hiver. Première Partie: Considérations Générales et Possibilités d'accumulation Dans Le Bassin de l'Aar, Communication Du Service Des Eaux, vol. 25, Bern 1932. Département fédéral des postes et de chemins de fer, Les Forces Hydrauliques Disponibles de La Suisse Considérées Au Point de Vue Des Possibilités d'accumulation Pour La Production d'énergie d'hiver. Sixième Partie: Possibilités d'accumulation Dans Le Bassin Du Rhône, Communication Du Service Des Eaux, vol. 30, Bern 1945.

**5** Swissdams: Liste des barrages suisses (liste non exhaustive), <https://www.swissdams.ch/fr/les-barrages/liste-des-barrages-suissees>, accessed 1 May 2023. This is in addition to the thirty-three large dams built before that year.

**6** For Mauro Cerutti, the Korean War of 1950–1953 extends this possibility for exports beyond the immediate Post-War years. Mauro Cerutti: La Politique Migratoire de La Suisse 1945–1970, in: Hans Mahnig (ed.): *Histoire de La Politique de Migration, d'asile et d'intégration en Suisse depuis 1948*, Zurich 2005, p. 89–134. See also Jean-Philippe Widmer, *Le Rôle de La Main-d'oeuvre Étrangère dans l'évolution du marché suisse du travail*, Neuchâtel 1978.

**7** Frank Caestecker and Eric Vanhaute: Zuwanderung von Arbeitskräften in die Industriestaaten Westeuropas, in: Jochen Oltmer, Axel Kreienbrink, and Carlos Sanz Diaz (eds.): *Das «Gastarbeiter»-*

*System: Arbeitsmigration und ihre Folgen in der Bundesrepublik Deutschland und Westeuropa*, Munich 2012, pp. 29–52. France, the Netherlands, Belgium, and Great Britain could mitigate their needs by drawing on their former colonies: see André Holenstein/Patrick Kury/Kristina Schulz, *Schweizer Migrationsgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Baden 2018.

**8** Marc Vuilleumier: Switzerland, in: Klaus Bade et al. (eds.): *The Encyclopedia of European Migration and Minorities*, Cambridge 2012.

**9** See Barbara Lüthi and Damir Skenderovic (eds.): *Switzerland and Migration*, Cham 2019. See also Damir Skenderovic: *Constructing Boundaries in a Multicultural Nation: The Discourse of «Overforeignization» in Switzerland*, in: Rainer Ohliger et al. (eds.): *European Encounters: Migrants, Migration and European Societies since 1945*, London 2003, pp. 186–209. Marc Gigase and Yan Schubert, *Éditorial*, in: *Ibid: Les saisonniers·ères en Suisse. Travail, migration, xénophobie et solidarité*, *Traverse, Zeitschrift für Geschichte*, vol. 3, 2022, p. 18.

**10** For the use of quotation marks to qualify the use of the expression «guest-worker», see Stefan Nowotny: *Überlegungen zur Geschichte der «Gastarbeit»*, in: Boris Buden and Lina Dokuzović (eds.): *They'll Never Walk Alone. The Life and Afterlife of Gastarbeiters*, Vienna 2018.

**11** On January 1, 1934, Switzerland enforced the federal law on the entry and stay of foreigners. It classified foreign workers according to different permits: A (seasonal), B (annual), and C (established). The law was voted in March 26, 1931, and accepted by 62.2 % of Switzerland, though it was rejected by the people of Valais. This shows a shift from population and foreigner control from a cantonal to a federal level. See Gérald et Silvia Arlettaz : *Le Valais et la nationalisation du Valais, 1895–1945*, in: *Groupe Valaisan des sciences humaines* (ed.): *Le Valais et Les Étrangers XIX<sup>e</sup>–XX<sup>e</sup>. Vol. V*, Sion 1992, p. 96. Kathleen Newland: *Circular Migration and Human Development*, Human Development Research Paper nr. 42, 2009. The first agreement of 1948 was adjusted in 1964 to facilitate access from A- to B-permits for foreigners. See Hans Mahnig and Etienne Piguët: *Das*



Immigrationspolitik der Schweiz von 1948 bis 1998. Entwicklung und Auswirkungen, in: Rosita Fibbi (ed.): Migration und die Schweiz. Ergebnisse des Nationalen Forschungsprogramms «Migration und Interkulturelle Beziehungen», Zurich 2003, p. 72. Holenstein et al. 2018, p. 310 (as Note 7). It also effectively limited civil discontent in Italy at that time.

**12** Delia Castelnuovo-Frigessi: La condition immigrée. Les ouvriers italiens en Suisse, Lausanne 1978, p. 30.

**13** Don Mitchell: *The Lie of the Land*, Minneapolis 1996.

**14** Cynthia Santiago: Le Service Sanitaire de Frontière. Le cas de Brigue (1948–1973), in: *Annales Valaisannes. Bulletin Trimestriel de La Société d'histoire Du Valais Romand* 155, 2018, p. 155–203.

**15** Myriam Evéquoz-Dayen: Le Valais et les étrangers depuis 1945, in: *Groupe Valaisan des sciences humaines* (ed.): *Le Valais et Les Étrangers XIX<sup>e</sup>–XX<sup>e</sup>*. Vol. V, Sion 1992, p. 163 and 192.

**16** Alex Mayenfisch (edr.): *Saisonniers En Suisse. Une Vie à La Dure*, video, Les Documents de la RTS, 2003, 54:37, here at 20:20, <https://www.rts.ch/archives/tv/divers/documentaires/5128347-une-vie-a-la-dure.html>, accessed 17 November 2023.

**17** Toni Ricciardi/Rémi Baudouï/Sandro Cattacin: *Mattmark*, 30 août 1965. La catastrophe, Zurich 2015.

**18** Frank Gygli/Georges Bolomey: *Grande Dixence*, Lausanne 1961, David Jollien: *La Vie de Chantier à La Grande Dixence (1950–1965). Une Fabrique de Héros?*, Master thesis, Université de Fribourg 2015. Sarah Nichols: *Opération Béton. Constructing Concrete in Switzerland*. Doctoral dissertation, ETH Zurich 2021. Elisabeth Logean: *Du berger au mineur. La construction du barrage de la Grande Dixence (1951–1962) entre paix sociale et crise d'identité*, in: *Les Cahiers de l'histoire locale*, vol. 13, ed. by Grande Dixence S.A., Sierre 2000, p. 18. The full development of this arguemnt can be found in Frandsen 2023 (as Note 2), p. 124.

**19** See *Ibid.*

**20** For the use of the notion of barrack-hut, see Robert Jan van Pelt: *Labour Service Barrack-Huts in Germany and the United States, 1933–45*, in: *Zeitgeschichte* 4, no. 45, 2018, p. 507–39.

**21** Frandsen 2023 (as note 2).

**22** Canton du Valais, SBMA (eds.): *Révision Inventaire PBC 2021*. Liste cantonale Canton du VS (etat 1.1.2023).

**23** The four listings are: *Gemeinde Saas-Almagell, Inventarblatt 050-1-000-000, Staudamm Mattmark, State: 19.07.2023. Commune d'Hérémente, Inventaire du patrimoine bâti 115-1-000-000, Barrage de la Grande Dixence, State: 5.07.2023. Commune de Val de Bagnes (Bagnes), Inventaire du patrimoine bâti 143-5-000-000, Barrage de Mauvoisin, State: 04.09.2020. Commune de Finhaut, Inventaire du patrimoine bâti 152-301-000-000, Barrage d'Emosson, State: 04.09.2020.*

**24** For the objects studied here, graded 1 or 2, the principles are the same: «Conservation-restoration of the ensemble: maintenance of substance, interior and exterior appearance, equipment and environment. Partial conversion permitted for justified and compatible modern fixtures and fittings. Demolition not permitted. Inventory subject to authorization by the federal and cantonal heritage protection authorities.» Canton du Valais, DMTE, SBMA (ed.): *Patrimoine bâti, Inventaire, Classement, Mise sous protection*, guide à l'intention des communes, Sion 2017. All translations by the author.

**25** *Gemeinde Saas-Almagell 2023* (as note 23).

**26** The unverifiable hypothesis here is that, more than the accident itself, its echo in press contemporary to the building site pushed towards including this mention.

**27** *Commune d'Hérémente 2023* (as note 23).

**28** See Frandsen 2023 (as note 2).

**29** *Commune de Val de Bagnes 2023* (as note 23).

**30** *Commune de Finhaut 2020* (as note 23).

**31** *Ibid.*

**32** David E. Nye: *American Technological Sublime*. Cambridge (MA) 1996.

**33** David Blackburn: *The Conquest of Nature. Water, Landscape and the Making of Modern Germany*, London 2006.

**34** Oliver Zimmer: *In Search of Natural Identity. Alpine Landscape and the Reconstruction of the Swiss Nation*, *Comparative Studies in Society and History* 40, No. 4 (Oct), 1998, p. 637–65.

## Image Credits

**1** ETH-Bibliothek Zürich, Bildarchiv/Stiftung Luftbild Schweiz/Fotograf: Swissair Photo AG/LBS\_P1-648985/CC BY-SA 4.0

**2** Frank Gygli, *Grande Dixence*, Lausanne 1956, p. 42

**3** *Inventaire principal du bâti valaisan. Commune de Finhaut, Barrage d'Emosson, fiche 152-301-000-000, 2020*

**4** Edgar Hagen, *Les Années Des Titans*, Maximage Zürich, Switzerland 2001

Children are not considered to be a minority group, despite their characterization as «minors» in the English language, a term that refers to an individual below the legal age for attaining the full exercise of his or her rights.<sup>1</sup> However, if the same criteria are applied to children as to other minority groups – such as prejudice, discrimination and disempowerment – children could in fact be perceived as an unacknowledged minority.<sup>2</sup> Children and their voices have been largely underrepresented within the scholarly discourse on heritage and even more so within preservation practice.<sup>3</sup> Aside from specific cases of school buildings, playgrounds, and orphanages that have attracted attention because of their architectural value – most notably the orphanage in Amsterdam by Aldo van Eyck – children’s places remain at the margin of architectural research and heritage discourse.<sup>4</sup>

This notion of minority is the departure point in a conversation with Kostas Tsiambaos. Our discussion focuses on the representation of children and childhood in the treatment of built heritage in Greece, shedding light on how and why the built environment for children is valued or, in contrast, has been undervalued within the Greek national context. Particular attention is paid to postwar institutions for children, which, on the one hand, occupy a special place within collective memory and public discourse, but on the other hand, are nearly absent in heritage inventories and preservation processes. The Greek case of children’s institutions includes children’s towns (known in Greek as *paidopoleis*) and children’s homes (youth centers) that emerged in the aftermath of the Second World War, during the Greek Civil War (1946–1949) and were initiated by the Greek Royal Welfare Fund. The first children’s towns were a network of fifty-three makeshift child camps, while the postwar ones were newly built communities for children, including the work of established architects such as Emmanuel Vourekas and Doxiadis Associates.<sup>5</sup> The treatment of the children during, and after, the Greek Civil War – and, by extension, the built environment of these children’s institutions – have been a controversial issue in modern Greek history associated not only with stories of family separation but also with the Civil War itself, national politics and the former Greek monarchy.<sup>6</sup> The size of this heritage, comprised of a dozen permanently built children’s towns (fig. 1) and over two hundred children’s homes (fig. 2), alongside an ongoing discourse around them, manifesting in autobiographies, testimonies and articles from the children themselves (now adults), call for a scientific discussion from the perspective of heritage studies.<sup>7</sup> This conversation, which was carried out on 12 October 2023 for *kritische berichte*, is a first attempt to revisit the built legacy of these contested children’s places.



1 United Photojournalists Agency Athens, 1967, photo, children's town in Ioannina, Greece



2 Royal Welfare Fund, 1962, photo, children's home in Nea Seleukia, Thesprotia, Greece

**Maria Kouvari (MK):** I would like to open our discussion with a wider question about the Greek experience of heritage identification, inventory, and the treatment of underrepresented groups within this context. What is the focus of Greek heritage inventories, and how are minorities represented or neglected within the heritage discourse here?

**Kostas Tsiambaos (KT):** The truth is that underrepresented groups are not exactly in the focus of Greek heritage inventories. However, there are a few exceptions. In the last ten to fifteen years there have been more efforts to rethink the groups, cultures and identities whose contribution to the Greek architecture and the built heritage was neglected. Female architects were the first group (if we consider them a group) whose work came under the light of recent exhibitions, online databases and publications. It was disappointing to see how late such a discussion developed but, still, its importance should not be underestimated. Moreover, research on disabled persons, like on the blind engineer Michalis Orros, resulted in a better visibility of minor, peripheral cases. Talking about children in particular, there are a few scholars who have focused their research, or part of it, on children and architecture. I am thinking of colleagues like Kyriaki Tsoukala, professor emerita at the Aristotle University of Thessaloniki, who provides an inspiring account of the child scale and the Greek city, and Garyfallia Katsavounidou, assistant professor at the Aristotle University of Thessaloniki, who approaches the subject of the child in relation to human-centered urbanism, children's play, and children's independent mobility. I am also glad to teach at a school whose students are very much interested in the relation of architecture to «marginalized» groups: children, elderly people, disabled persons, people with autism spectrum disorder, persons with end-stage diseases etc. Every year, a number of undergrad research projects and 5th-year diploma projects are dedicated to such topics. Usually, this starts with a student's personal experience of a «difficult» case (like a person in their family or friend circle) but not always. My impression is that students nowadays really want to move beyond the norm in order to feel more empathetic and engaged.

**MK:** Allow me now to shift our focus to the children's institutions, an overlooked part of built heritage in Greece, which we can also understand and problematize as the heritage of children as an unacknowledged minority. Children's institutions in Greece are part of its social history, but many of them, especially the built artifacts of postwar children's towns, children's homes and children's holiday camps remain unexplored and undocumented. How have formal heritage processes evaluated the significance of such places?

**KT:** The most meaningful studies on children's institutions in Greece were carried out by historians. Important contributions by scholars such as Tasoula Vervenioti, Loukianos Chasiotis, Riki Van Boeschoten and Loring M. Danforth cast light on the drama of these children by studying the children's institutions as parts of a broader postwar national and political discourse, often in comparison to similar institutions in other countries. Architects and architectural historians focus usually more on the buildings themselves as constructions, and less on the ideologies they represent. So, unless someone has a basic knowledge of what these artifacts contain or represent, what kind of silenced histories and untold memories are embedded in their rooms and walls, they cannot become aware of the historical context and their social significance. Fortunately, the history of a building or a site is always a decisive factor

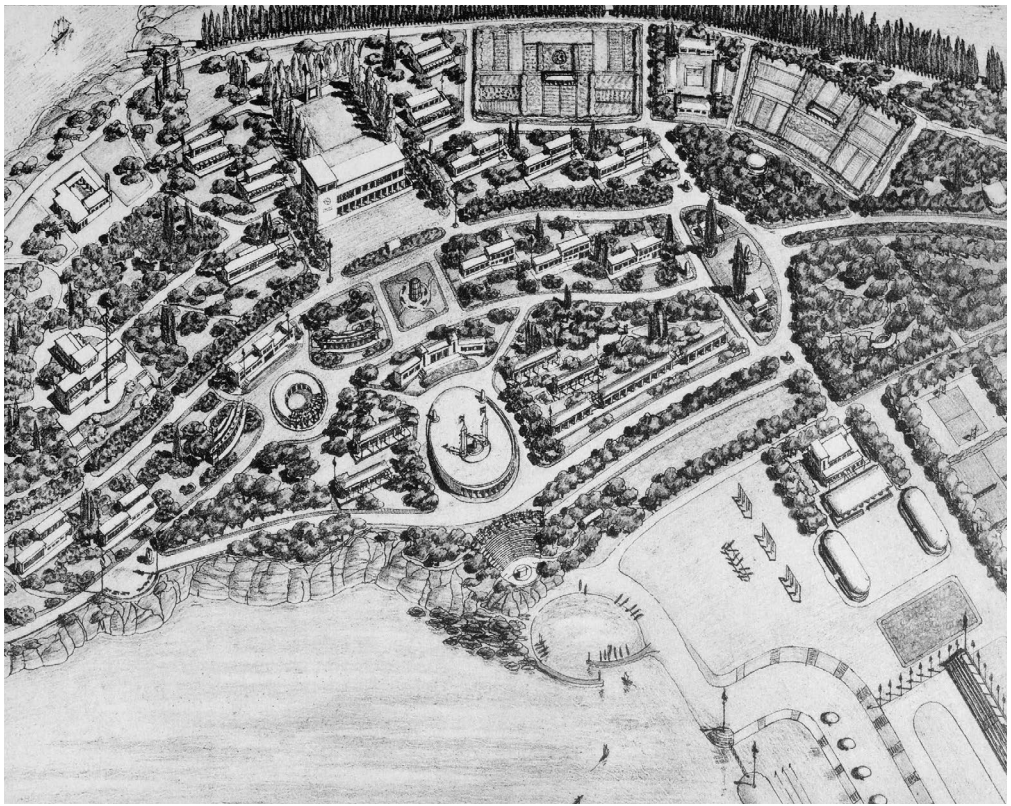
with regard to their listing. And all listing guidelines and preservation charters that are implemented in the Greek legislation take this into account.

**MK: Perhaps you could tell us a bit about how the history of these places has affected the memory discourse – how might intangible factors such as the post-war sociopolitical context and today's politics of memory have affected society's inertia towards the heritage of children?**

**KT:** One thing that was not productive in the evaluation and protection of these places was their overdetermination, in political/ideological terms, either by the Greek left or the Greek right. Typically, such places were seen either as testament of a «dark» period of modern Greek history or as bearers of moral values and national ideals. The thing with architecture, or any other creative practice for that matter, is that beyond its ties to a specific political project, there is always a degree of autonomy. In other words, architecture can be good or bad, interesting or not, regardless of its ideological origins. This political overdetermination was something related to the postwar sociopolitical context, and the wounds of the Greek Civil War in particular, but also something that re-emerges every time the public political discourse becomes polarized (as it did between 2010 to 2015). Having said that, contemporary historical research in Greece is of a very high quality reflected in a boom of publications on postwar history, including architectural history, the interconnection of Greek research institutions with international academic networks, notably departments of Modern Greek Studies, as well as the hosting of venues, for example, the upcoming international conference of the European Architectural History Network that we will host at the School of Architecture (NTUA) in June 2024. This makes the reconsideration and evaluation of contested heritage, such as the national children's institutions are, better understood and more acceptable as parts of a public memory that repairs and restores, practically and metaphorically, more than it destroys or idealizes (idealization being another kind of denial of the historical truth in this case).

**MK: How do the broader community and civil society engage both with the history and built legacy of such sites for children today?**

**KT:** As I said before, contemporary historical research in Greece is rather advanced and public history is part of it. There are many actions and events addressed to the general public (publications, speeches, guided walks, tv shows, podcasts etc.) that aim to introduce or re-introduce particular histories, persons, sites, and other transhistorical themes. In most cases, critical edges are blunted, for obvious reasons, which is not always a bad thing. Of course, this is something that also depends on who the organizers of the event are; in some cases, groups that have a clear positioning in the political spectrum do not hesitate to revisit specific sites and revive their heritage as a form of activism and within a polemical context. Sites for children are rarely in the focus of such actions and the history of children, in general, is kind of absent from public events as those aforementioned. I would dare to say that «the child», as a theme, is one of the difficult ones and whenever it appears in a discussion it rarely becomes the actual center of it. In other words, one could argue about children's institutions, children's camps and children's villages, etc. but never actually discuss children themselves. Sites for children are seen as substantiation of state policies, types of political power relations, mechanisms of discipline and control, etc. but



3 Panos N. Dzélépy, Villages d'Enfants de Voula, 1935–1937, Athens, Greece, axonometric plan, realized project, 273 × 233 mm

rarely as places that talk to us about the children and their experience. One could argue that this is because children did not document their experience, but my impression is that this absence is also an indication of research priorities. You cannot find answers to questions you never ask.

**MK:** What is the fate of other children's environments of the interwar years that have been listed, e.g., the renowned children's colony in Voula near Athens of the Patriotic Foundation for Child Protection by the architect Panos Nikolis Dzélépy in the early 1930s?

**KT:** There is no doubt that Dzélépy's children's village in Voula is one of the masterpieces of modern Greek architecture (fig. 3). Unfortunately, the current condition of this amazing modern complex is disappointing, despite the fact that most of its thirty buildings are protected by law since 1988 as «important historical monuments in need of state protection». Today, five of the buildings are demolished (fig. 4) and only twelve out of twenty-five buildings are in use by what is now a public rehabilitation center for children with disabilities. Some of those buildings were renovated in 2018 but without any effort to restore their original form. This is one of the many examples of modern complexes, which are protected by law, but not secured in practice; this is also an example of how architectural masterpieces are often left unattended to gradually degrade without any real support by the state or



4 Panos N. Dzélépy, Villages d'Enfants de Voula, 1935–1937, Athens, Greece, photo, refectory

the citizens or the architectural community. It is surprising that not many architects know about the existence of such a unique modern complex in the Southern suburbs of the Greek capital, not even professors in Schools of Architecture. And I am afraid that because of the extreme market pressures by the touristic real estate in the so-called Athenian Riviera, and besides its listed status, the complex will continue to be under threat. Fortunately, there has been a kind of activity around the specific complex since 2020 or so, from architects and professors in architecture schools to civil servants working in the municipality to which the site belongs and citizens that care for their city, a demand for action and public recognition of the complex's value.

**MK: What are the theoretical and practical challenges of evaluating, preserving, and reusing these heritage places associated with children in Greece?**

**KT:** As it is usually the case with heritage, its protection or not is a matter of priorities. The evaluation of heritage is maybe the easiest part: higher consulting and decisive bodies like the Central Council for Modern Monuments examine many cases each year and decide which are important enough to be listed. The body also intervenes whenever an important modern building or site is under threat and they even suggest good practices when an existing modern monument is reconstructed and reused. Moreover, there are many good colleagues, even students in architectural

heritage and preservation postgrad programs, absolutely capable of documenting historically and technically even the most difficult case, suggesting restoration strategies and techniques, and providing an up-to-date, sustainable agenda of protection. The difficult part is when specific protective measures must be taken. Because, as it is the case with the Voula children's village, the listing of a building does not secure its restoration, not even its survival. This is where the state (central government, municipalities etc.) need to decide what they really want to protect. Of course, using or re-using these places is crucial for their survival. The fact that Dzélépy's children's village at Penteli is in continuous use since the 1930s explains its excellent condition, despite its various small-scale modifications.

**MK: Beyond the contested narratives around these children's institutions, how can their built artifacts and sites be understood and reevaluated today?**

**KT:** I think that all these buildings and sites should be integrated into a network. By this, I have in mind a strategic plan to gradually form a kind of archive of built artifacts that extends from the actual building to its scientific documentation, its public impact, and even its presence in the social media. Today, that we have all the necessary tools to link the actual with the virtual, we should go beyond the survey, the technical restoration and the listing; we need to make these artifacts «present» in the city and accessible to its citizens in a way that they become parts of everyday culture. To give an example: this was something that was done with the Athenian *polykatoikia*. This modern type of apartment building that was undervalued, if not ostracized, for decades is now a cult symbol of Athens; this re-evaluation of the *polykatoikia* was not only the result of our efforts to cast aside the misconceptions around this type of building but also due to the increasingly positive presence of the building as an icon in the public discourse and the mass media.

**MK: How has DOCOMOMO Greece impacted the way that these places, and in general «minority» places of all kinds, have been understood and used?**

**KT:** Before making a distinction between «minority» and «majority» places I would suggest we consider as «minority» all modern heritage which is under threat, in the sense that its «voice» in the public realm is too weak to be heard. In my opinion, this is an important first step towards an understanding of what is in need and what is not, what is liminal and fragile, what asks for our care and support, what demands for an urgent action by us, etc. DOCOMOMO Greece is one of the oldest national teams of DOCOMOMO international and since 1990 we have launched many actions, events, conferences, publications etc. in support of our modern heritage. Our main role is that of a body that documents modern buildings and sites; but we also intervene whenever something we consider as important faces a specific danger. In our conferences and publications we usually follow a thematic approach and this gives us the opportunity to be open and inclusive, and able to discuss «minority» places and underrepresented groups of all kinds (related to children, to refugees, to those suffering for various reasons). Having said that, I have no doubt that we need to consider inclusiveness as something more targeted and programmatic. We need to consciously address issues of «minorities» in relation to architecture in an almost activist way that redirects our actions towards places we usually ignore. At the end, all these buildings and sites of the modern heritage are like our «children», even if most of them existed before us and will probably outlive us. It is our duty to perform



as «parents» towards these creations of our modern culture, to show responsibility and concern, and protect them for the next generations as living evidence of what our best intentions once were able to construct.

**MK: Thank you very much for this illuminating insight into the Greek heritage discourse. I hope that our discussion will stimulate further research on «minor» objects and agents.**

## Notes

- 1** For a definition of a minor in terms of humanitarian law, see *Doctors without Borders: The Practical Guide to Humanitarian Law*, 2023, <https://guide-humanitarian-law.org/content/index/>, last accessed on 25.09.2023.
- 2** Yvonne Vissing: Are Children a Minority Group?, in: Yvonne Vissing: *Children's Human Rights in the USA. Clinical Sociology: Research and Practice*, Center for Childhood & Youth Studies, Springer, 2023, p. 271–85, [https://doi.org/10.1007/978-3-031-30848-2\\_11](https://doi.org/10.1007/978-3-031-30848-2_11), last accessed on 25.09.2023.
- 3** Kate Darian-Smith/Carla Pascoe: Mapping the Field, in: Kate Darian-Smith/Carla Pascoe (eds.), *Children, Childhood, and Cultural Heritage*, London 2013, p. 1–17.
- 4** An exception is the account of the heritage of orphanages and children's homes within the Australian national context provided by Australia ICOMOS in a special issue of the journal *Historic Environment, Places of Trauma and Healing*, vol. 32, no. 2, January 2020. To quote just a selection from the extensive literature cf. Francis Strauven: Aldo Van Eyck's Orphanage. A Modern Monument, Rotterdam 1996; Aldo Eyck et al.: *Aldo van Eyck – Orphanage Amsterdam: Building and Playgrounds*, Amsterdam 2018; Aldo van Eyck/Francis Strauven/Vincent Ligtelijn: *The Child, the City, and the Artist: an Essay on Architecture: the In-Between Realm*, Amsterdam 2008 (1962).
- 5** Maro Kardamitsi-Adami: Educational Buildings, in: Maro Kardamitsi-Adami: *The World of Emmanuel Vourekas*, Athens 2012 (Melissa Publishing House), p. 146–149; Doxiadis Associates: *Children's Town in Ioannina*, in: *DA Newsletter*, No. 69, August 1964.
- 6** Loring M. Danforth/Riki Van Boeschoten: *The Paidopoleis of Queen Frederica*, in: Loring M. Danforth/Riki Van Boeschoten: *Children of the Greek Civil War: Refugees and the Politics of Memory*, Chicago 2012 (Chicago University Press), p. 85–111.
- 7** Royal Welfare Fund: *Royal Welfare Fund and Its Work*, Pamphlet, National Library of Greece, Athens (in Greek).

## Image Credits

- 1** United Photojournalists Agency Athens, *Album with Photos*, 1967, Former Archive of National Welfare Organization, Athens, Greece
- 2** Royal Welfare Fund, *Ta Ktíria Tis Vasilikís Prónias 1950–1961*, 1962, photo, p. 56
- 3, 4** Panos N. Dzélépy: *Villages d'Enfants, L'Architecture Vivante en Grèce*, Paris 1948 (Albert Morancé), p. 27, 37

An der Jahreswende 1959/1960 fand in der Pariser Galerie Daniel Cordier die Ausstellung *EROS* als achte *Exposition internationale du Surréalisme* statt. André Breton hatte sie zusammen mit Daniel Cordier, José Pierre und Marcel Duchamp organisiert, ausgehend von seinem Konzept der Erotik als surrealistische Instanz, die Genuss und Leid, Zivilisation und Wildheit vereine (Abb. 1).<sup>1</sup> Zu den Exponaten gehörten Werke von Psychatrieerfahrenen. Das war an sich kein Novum. Schon Alfred H. Barrs Schau *Fantastic Art, Dada, Surrealism* im New Yorker MoMa und die *Exposition surréaliste d'objets* in der Pariser Galerie Charles Rattou 1936 hatten anonyme *objets d'aliénés* neben Volkskunst und Kinderkunst einbezogen, jedoch lediglich als Vergleichsmaterial. Bei *EROS* wurden Werke aus psychiatrischem Kontext erstmals dezidiert als individuelle Kunstwerke gleichberechtigt in einem internationalen Panorama inszeniert.<sup>2</sup>

Die Galerie Daniel Cordier war für diese Schau in immersiver Weise gestaltet: Es roch nach Parfüm, der Boden war mit Sand bedeckt und die Wände mit dunklem Samt dekoriert. Gesteinsartige Säulen schmückten den langen Korridor und Gemälde hingen an der Decke. Damit sollten das Innere einer *Liebesgrotte* und eine *fetischistische Krypta* evoziert werden.<sup>3</sup> In den drei Sektionen *Gestern*, *Heute* und *Unsere Gäste* waren erotische Werke von fünfundsiebzig Künstler:innen zu sehen, darunter bekannte Surrealisten wie Max Ernst und Salvador Dalí sowie «Entdeckungen» wie Jasper Johns und Robert Rauschenberg. Aus psychiatrischem Kontext wählten die Kuratoren für die Sektion *Unsere Gäste* drei Zeichnungen des psychiatrieerfahrenen Berliners Friedrich Schröder-Sonnenstern, während die Farbstiftzeichnung *Reine Victoria dans son manteau Impérial* der Schweizer Psychiatrieinsassin Aloïse Corbaz als Teil der Sektion *Gestern* ausgestellt war.

Dass Corbaz in dieser Kategorie erschien, war wahrscheinlich ihrem Status als bereits «klassische» Künstlerin geschuldet, deren Werk seit der Aufnahme in die *Art brut*-Sammlung Jean Dubuffets 1947 mehrfach präsentiert worden war. Corbaz' sinnlich wirkende, mit breiten runden Konturen ausgeführte Zeichnungen zeigen teils körperlich entblößte Frauen, die sich an mythologischen oder historischen Figuren orientieren und mit Männern zu verschmelzen scheinen. Zudem hatte die Psychiaterin Jacqueline Porret-Forel die Kunst von Corbaz als Mittel der Krankheitsabwehr und als Reaktion auf eine enttäuschte Jugendliebe gedeutet.<sup>4</sup> Die Auswahl ihrer Werke zum Thema Erotik sowie die Nennung bloß ihres Vornamens in Ausstellung und Katalog spricht für eine intersektionale Diskriminierung als Frau und Psychatrieerfahrene. Doch zeugt die Tatsache, dass das ausgestellte Werk von Breton und Cordier versichert wurde, für ihre Wertschätzung als gleichberechtigte Künstlerin im Rahmen von *EROS*.<sup>5</sup>



1 Ausstellungsansicht der achten *Exposition Internationale du Surréalisme (EROS)* in der Galerie Daniel Cordier (8 rue de Miromesnil), Paris, 1959, Fotograf Henri Glaeser

Die Zeichnungen von Schröder-Sonnenstern, dessen freizügige und skurrile Darstellungen sich vom Werk Corbaz' abheben, wurden selbst von seinem Berliner Galeristen Rudolf Springer als «pornographisch» eingestuft und lösten ab Mitte der 1950er mehrere Debatten zum Kunstwert von Werken aus psychiatrischem Kontext aus.<sup>6</sup> Wahrscheinlich war es gerade dieser sexuell subversive Charakter, der Hans Bellmer bei seiner ersten Begegnung im Jahre 1953 an Sonnensterns «mondmoralischer» Bilderwelt interessiert hatte und ihn dazu bewegte, Breton auf die Zeichnungen des «Berliner Originals» aufmerksam zu machen.<sup>7</sup> Durch *EROS* gewann Sonnenstern enorme Popularität und bekam Zugang zum internationalen Kunstmarkt, was die Preise für seine Werke in die Höhe trieb, bis Anfang der 1970er Jahre sein Erfolg durch eine «Fälschungsdebatte» um seine Werkstattarbeiten plötzlich abbrach.<sup>8</sup>

Wie an der *EROS*-Ausstellung sichtbar wird, ist die Neubewertung von Werken aus psychiatrischem Kontext und die Entwicklung ihrer Rezeption ab 1945 von «Psychopathologischer Kunst» zu *Art brut* und *Outsider Art* an die Anerkennung durch professionelle Mittlerfiguren wie Psychiater:innen, Künstler:innen, Kurator:innen und Galerist:innen gebunden. Der Prozess der Umwertung verlief allerdings keineswegs linear, sondern wurde von Reibungen und Aushandlungsprozessen zwischen Kunstwelt und Psychiatrie bestimmt. Seine Analyse ermöglicht ein tieferes Verständnis dieses komplexen und heute stark debattierten künstlerischen Erbes und erschließt Grundlagen für dessen Präsentation und Sicherung. Im folgenden Abriss der fortschreitenden Erosion der Kategorien von «normaler» und «verrückter» Kunst bis 1976 stützen wir uns auf Ergebnisse unseres von der DFG geförderten Heidelberger Forschungsprojekts *Normal#verrückte Kunst: Werke aus psychiatrischem Kontext zwischen Diagnostik und Ästhetik nach 1945*.<sup>9</sup>

## Die Rezeption zwischen 1945 und 1960

Schon Anfang des 20. Jahrhunderts hatten Psychiater wie der Franzose Marcel Réja alias Paul Meunier (*L'art chez les fous*, 1907), der Schweizer Walter Morgenthaler (*Ein Geisteskranker als Künstler*, 1921) und der Deutsche Hans Prinzhorn (*Bildnerie der Geisteskranken*, 1922) bildnerische Werke aus psychiatrischem Kontext publiziert, unter ›psychopathologischen‹ sowie ästhetischen Gesichtspunkten analysiert und als Kunst aufzuwerten versucht. Vor allem in Deutschland führte die Diffamierungskampagne *Entartete Kunst* der Nationalsozialisten, die Vernichtung einiger Sammlungen von «Anstaltskunst» sowie die Ermordung hunderttausender Menschen im Rahmen des sogenannten Euthanasie-Programms zu einer Zäsur dieser Bemühungen.<sup>10</sup> Doch auch in anderen Ländern kam es erst nach 1945 langsam zu einer Integrierung von Werken aus psychiatrischem Kontext in den professionellen Kunstbetrieb. Dabei verschwanden Zuschreibungen von Alterität und Wahnsinn allerdings nicht ganz, sondern wurden, mit Ursprungs- und Schöpfungsmythen der Kunst verknüpft, zu Merkmalen unverfälschten künstlerischen Ausdrucks umgedeutet. An die Stelle pathologisierender negativer Abgrenzung trat eine ästhetisierende positive.

Wesentlichen Anstoß zu dieser Entwicklung gab, dass 1945 in Frankreich der Künstler Jean Dubuffet in Reaktion auf das konservative Kulturmilieu in Frankreich den Begriff *Art brut* für künstlerische Produkte von Menschen, die unbeeinflusst von akademischen Normen arbeiteten, prägte. Das geschah nach seiner dreiwöchigen künstlerischen Entdeckungsreise zu Schweizer psychiatrischen Anstalten. Für Dubuffet gab es «zwei Ordnungen von Kunst: [...] die gewohnte Kunst (oder die geschliffene)» und «Art brut, Kunst in der Rohform (die ungezähmt und flüchtig ist wie ein Reh)». Wahre Künstler:innen seien demnach «meist Leute, die damit keine Karriere machen», sondern die «angetrieben nur von dem Bedürfnis, die Erlebnisse, die sich in ihrem Inneren abspielen, nach aussen zu tragen», unbewusst Kunst schüfen.<sup>11</sup> Diese Unterscheidung übernahm Dubuffet wohl von Prinzhorn, dessen *Bildnerie der Geisteskranken* er schon in den 1920er Jahren für sich entdeckt hatte.

Obwohl Dubuffet für das Zusammentragen seiner Sammlung mit zahlreichen Psychiater:innen in Verbindung stand (er übernahm etwa Teile der Sammlung von Charles Ladame aus der Klinik Bel-Air in Genf und Werke Adolf Wölfis aus der Waldau in Bern vermittelt durch Morgenthaler), lehnte er jegliche Assoziation von *Art brut* mit ›psychopathologischer Kunst‹ ab. Die diagnostische Verwertung bildnerischer Werke wies er zurück und kritisierte entsprechende psychiatrische Ausstellungen als «voyeuristisch» und «vulgär»<sup>12</sup>. Zugleich beschrieb Dubuffet den künstlerischen Schöpfungsakt als höchst spannungsreich, sprach von «hohem Fieber» und lobte die «Geisteskrankheit», da sie dem Menschen Flügel gäbe und seine seherischen Gaben befördere<sup>13</sup>.

Nach den ersten öffentlichen Präsentationen seiner Sammlung in den Kellerräumen der Galerie René Drouin, genannt *Foyer de l'Art Brut* (Abb. 2), gründete Dubuffet 1948 zusammen mit Breton sowie anderen Sammlern und Schriftstellern die *Compagnie de l'Art Brut* mit dem Ziel, die künstlerischen Produktionen «obskurer Menschen» aufzusuchen und sie bekannt zu machen.<sup>14</sup> Dubuffets Anliegen war es, dem *Foyer* einen geschlossenen, geheimen, positiv ausgrenzenden Charakter zu geben, was sich auch in der anschließenden Präsentation der Sammlung im kleinen Gartenpavillon des Verlags Gallimard zeigte.

Später beteiligte sich der Künstler mit Leihgaben aus der ehemaligen Sammlung Ladame an der *Exposition internationale d'art psychopathologique*, die 1950 anlässlich



2 Ausstellungsansicht der *Collection de l'art brut* im Foyer der Galerie René Drouin, (place Vendôme), Paris, Februar 1948, Fotograf unbekannt

des ersten Weltkongresses der Psychiatrie im Pariser Hôpital Saint-Anne von den Psychiatern Robert Volmat und Jean Delay organisiert wurde, obwohl deren Perspektive der seinen diametral entgegenstand. Psychiater hatten sich bis dahin nach 1945 nur in Aufsätzen zu Patientenwerken geäußert und gelegentlich kleine Ausstellungen auf Fachkongressen ausgerichtet. Die Pariser Ausstellung war anders dimensioniert. Sie zeigte rund 4.000 Werke klinischer oder privater Sammlungen aus siebzehn Ländern. Die Präsentation der Bilder, die, teils auf Pappen geklebt, teils gerahmt, dicht nebeneinander an den Wänden befestigt waren (Abb. 3), sowie das Zuordnen von Diagnosen folgte einem wissenschaftlichen Interesse im Sinne psychopathologischer Bewertung. Neu war aber auch, dass sich die Ausstellung der Allgemeinheit öffnete und von mehr als 10.000 Menschen besucht wurde. Nicht zuletzt nutzten avantgardistische Künstler:innen wie Karel Appel die Gelegenheit. Appel klebte eigene Zeichnungen in den Katalog der Ausstellung und identifizierte sich so mit den gestellten Diagnosen. Später bekannte er, dass die Exponate ihn zu einem unüberlegten, freien und spontanen Malen geführt hätten<sup>15</sup>.

1956 veröffentlichte Volmat mit dem Band *L'art psychopathologique* eine reiche Dokumentation der Ausstellung. «Psychopathologische Kunst»<sup>16</sup> stellte für den Arzt einen «wesentlichen Zugang zum kranken Menschen in seinem Verhalten, seinen Aktivitäten und seinen Schöpfungen» dar<sup>17</sup>. Das Projekt beeinflusste auch eine andere wichtige Nachkriegspublication zum Thema, die ebenfalls 1956 erschien: *Zeichnungen und Gemälde der Geisteskranken* der ungarischen Psychiaterin Irene Jakab, die ebenfalls überzeugt war, dass man besonders «in den Zeichnungen der Schizophrenen die charakteristischen Merkmale der Krankheit» erkenne.<sup>18</sup> 1959, anlässlich des ersten internationalen Kongresses für «psychopathologische Kunst» in Verona rief Volmat dann



3 Ausstellungsansicht der *Exposition internationale d'art psychopathologique* im Hôpital Saint-Anne, Paris, 1950, Fotograf unbekannt

die *Société internationale de Psychopathologie de l'Expression* (SIPE) ins Leben, in der sich kunstinteressierte Psychiater:innen organisierten und von nun an jährlich trafen. Dubuffet hatte inzwischen die Abgrenzung von der pathologisierenden Perspektive weiter beschäftigt, besonders in Auseinandersetzung mit Breton, dem ‹Vater des Surrealismus›. Für Breton war Wahnsinn ein ‹Tor zur Freiheit›, eine wichtige Inspirationsquelle für surrealistische Verfahren. Deshalb erhob er ‹Geistesranke› zu Künstler:innen *par excellence*<sup>19</sup>. Dubuffet deutete demgegenüber *Art brut* als die Kunst des ‹gewöhnlichen Menschen›<sup>20</sup>. Diese Meinungsverschiedenheiten, finanzielle Schwierigkeiten sowie das schwache Engagement seiner Mitsstreiter brachten Dubuffet 1951 zur Auflösung der *Compagnie de l'Art Brut*<sup>21</sup>. Breton schlug den Verkauf einiger Werke vor und machte Dubuffet aufgrund seiner eigenwilligen Führung und seines diktatorischen Verhaltens für das Scheitern des gemeinsamen Projekts verantwortlich. Er wandte sich auch gegen Dubuffets Vorhaben, die Sammlung nach Nordamerika zu bringen.<sup>22</sup> Trotzdem übersiedelten die bis dahin zusammengetragenen Werke und das Archiv der *Art brut* im Folgejahr nach East Hampton (NY) zu Dubuffets Künstlerfreund Alfonso Ossorio. Für die nächsten zehn Jahre waren in den obersten sechs Räumen der frisch renovierten Villa *The Creeks*, separiert von zeitgenössischer Kunst, Meisterwerke der *Collection de l'Art Brut* an weißen Wänden zu sehen. Obwohl Ehrengäste wie Clement Greenberg, Jackson Pollock und Barnett Newman die private Präsentation in *The Creeks* besuchten, stieß *Art brut* in den USA eher auf Desinteresse und Unverständnis als auf Enthusiasmus.

### Die Rezeption zwischen 1960 und 1976

Anfang der 1960er Jahre wuchs besonders im deutschsprachigen Raum die Aufmerksamkeit für die Diskussion um den Status von Kunst aus psychiatrischem Kontext, vor allem durch Bücher, Publikationsreihen und eine Ausstellung in Bern. Den Auftakt bildete die Gründung des *Centre d'études de l'expression plastique* zur Erforschung

von Patient:innenkunst durch den Schweizer Psychiater Alfred Bader im Jahr 1961 in Cery. Bader gab im selben Jahr das Buch *Insania pingens* heraus, das in hoher Auflage als Eigendruck der Schweizer Pharmafirma CIBA und zugleich im Kölner Verlag DuMont Schauberg unter dem Titel «Wunderwelt des Wahns» erschien.<sup>23</sup> Der Band stellte Corbaz und zwei weitere kreative Insassen Schweizer Psychiatrien mit Farbreproduktionen vor. Inhaltlich war er ambivalent. Nach einem enthusiastischen Vorwort des französischen Künstlers Jean Cocteau bestritt der Baseler Museumsleiter Georg Schmidt den künstlerischen Wert der Werke, während der Direktor der Anstalt Cery, Hans Steck, Denk- und Verhaltensweisen von Psychiatrie-Insassen mit denen indigener Kulturen verglich. Bader selbst wollte den Kunstcharakter gelten lassen, sofern die Werke über Archetypen die Betrachtenden erreichen.

Im Folgejahr traten die konträren Sichtweisen publizistisch einzeln an. Der Utrechter Psychiater Johannes Herbert Plokker versuchte mit seiner reich illustrierten Promotionsschrift *Geschonden Beeld* eine vorurteilslose Näherung an Inhalte von Bildern eigener Patient:innen.<sup>24</sup> Demgegenüber unterstrich der in der DDR erschienene schmale Band *Die Merkmale schizophrener Bildner:innen* des Hallenser Psychiaters Helmut Rennert die pathologisierende Sichtweise.<sup>25</sup> Obwohl der umfangreiche, listenartige Merkmalskatalog von Präjudizierungen («Rückfall in primitive und infantile Darstellungsformen») und Absurditäten («Überschreitung ästhetischer Regeln») geprägt ist und sich der Autor fast ausschließlich auf entkontextualisiertes, anonymes Bildmaterial anderer Autoren stützt, erreichte das Buch nicht nur eine große Verbreitung und erschien 1966 in zweiter Auflage, sondern wird sogar heute noch von einigen Kunsttherapeut:innen und Psychiater:innen berücksichtigt.<sup>26</sup>

Auch Harald Szeemann druckte die Merkmalsliste im Katalog seiner Ausstellung *Insania pingens, Art brut, Bildner:innen der Geisteskranken* ab, die er 1963 in der Kunsthalle Bern kuratierte. Die erste Schau zum Thema einer Kunstinstitution nach dem Zweiten Weltkrieg mit Werken der Heidelberger Prinzhornsammlung sowie von Adolf Wölfi, Corbaz und anderen gehörte zu einer Ausstellungsreihe, die «Randgebiete und unbekanntere Regionen bildnerischen Schaffens» vorstellte und so zur Diskussion des Kunstbegriffs beitragen wollte.<sup>27</sup> Im Vorwort des Kataloghefts betonte Szeemann zwar, dass er die Exponate «einzig und allein nach dem Kriterium der Intensität von Inhalt und Bild» ausgewählt hätte, relativierte aber zugleich die Autonomie ihrer Schöpfer:innen, denn, so Szeemann, der «[...] Reichtum der Bilder und deren Formulierung im Bild, aber auch in Wort und Ton, wurden diesen erst durch die Krankheit gegeben»<sup>28</sup>. Entsprechend differiert die Haltung der anderen Beiträge im Katalog. Schmidt und Bader wiederholten weitgehend ihre Positionen von 1961. Auszüge aus dem ersten *Surrealistischen Manifests* von Breton und aus drei Texten von Dubuffet sprechen sich emphatisch für den Kunstwert der Werke aus. Die Einleitung zum Katalogteil schrieb aber der Direktor der Anstalt im Schweizerischen Münsingen, Rudolf Wyss, der mit dem Urteil schloss: «[...] schizophrene Bildner:innen [...] sind Kunst, selbstverständlich menschliche Kunst, aber sie sind und bleiben schizophrene Kunst».

Nach dieser Ausstellung setzten zwei Publikationsreihen mit gegensätzlichen Perspektiven ein. Die eine, betitelt *Psychopathologie und bildnerischer Ausdruck. Eine internationale ikonographische Sammlung*, wurde seit 1963 von der Schweizer Pharmafirma Sandoz herausgegeben. Die 24 × 32 cm großen Mappen in hoher Auflage und verschiedenen Sprachen enthielten jeweils eine Reihe Farbreproduktionen von Werken psychiatrischer Patient:innen mit diagnostisch orientierten Texten von Psychiater:innen. Zu Werbezwecken kostenlos an Fachkolleg:innen abgegeben,

konnten sie in eigenen Kassetten gesammelt werden. Über diese Mappen erreichte Kunst aus psychiatrischem Kontext mehr Fachvertreter:innen als je zuvor.

Dubuffet begann die andere Publikationsreihe. Nach der öffentlichen Präsentation einer Auswahl seiner Sammlung in den Räumen der New Yorker Galerie Cordier-Warren 1962 hatte er sie noch im selben Jahr nach Paris in sein neues Stadthaus in der Rue de Sèvres 137 zurückgebracht, wo sie wie in *The Creeks* nur ausgewählten Gästen zugänglich war. Zu seiner erneuten Beschäftigung mit dem Bestand gehörte die Wiederbelebung der *Compagnie de l'Art Brut* sowie die Veröffentlichung des ersten *Fascicule de l'art brut* 1964. Der *Fascicule* ist eine Zeitschrift, die bis heute in loser Folge kulturgeschichtliche Informationen über Künstler:innen der *Collection* veröffentlicht.

Richteten sich beide Publikationsreihen an spezifische Leser:innenkreise, die Sandoz-Mappen an Psychiater und die Zeitschriftenbände Dubuffets an Liebhaber der *Art brut*, so erreichte ein Taschenbuch im Jahre 1965 die Öffnung des Themas hin zu einer wesentlich größeren Öffentlichkeit. Für *Schizophrenie und Kunst* konnte der österreichische Psychiater Leo Navratil den Deutschen Taschenbuch-Verlag (dtv) gewinnen, der eine hohe Auflage druckte. In der Anstalt Maria Gugging bei Klosterneuburg hatte er seit Mitte der 1950er Jahre bei Langzeitpatienten einen Figur-Zeichentest angewendet. Die Ergebnisse publizierte er nun in einem illustrierten Text, dessen Aufbau an den von Prinzorns *Bildnerei* erinnert.<sup>29</sup> Allerdings versuchte er, wie Rennert, zur Diagnose geeignete Merkmale in Form und Inhalt der anonymisierten Werke festzumachen. Obgleich er, angeregt durch Gustav René Hocke (1957), bei den beeindruckendsten Beispielen eine «Urgebärde des Manierismus» herausstellte, war er überzeugt, dass die Werke «der Kranken aus der Psychose entspringen».<sup>30</sup>

Der dichten Reihe von Veröffentlichungen zum Thema bis Mitte der 1960er folgten einige Jahre, in denen neben den ersten Schriften des Kunstsoziologen Peter Gorsen über Kunst aus psychiatrischem Kontext nur die Neuauflage von Prinzorns Buch (Berlin, Heidelberg, Bern 1968) sowie die deutsche Übersetzung von Plokkers Studie unter dem Titel *Zerrbilder* (Stuttgart 1969) erwähnenswert sind. Doch fällt in diese Zeit auch die bis dahin größte und populärste Ausstellung der Sammlung Dubuffets. Sie war 1967 im Pariser Louvre Palais zu sehen, und zwar in den Räumen des *Musée des Arts Décoratifs*. Auch sonst fand in diesen Jahren *Art brut* zunehmend Widerhall bei Künstler:innen und Kunstliebhaber:innen, nicht zuletzt durch bewusstseinserweiternde Erfahrungen mit LSD und anderen Drogen. Gerade in den USA entwickelte sich dieses Interesse, und insbesondere in Chicago, wo die Gruppe der *Imagists* sich für Kunst abseits des Mainstreams begeisterte, für Volkskunst ebenso wie für Laienkunst, und 1970 deren Galeristin Phyllis Kind als erste *Art brut* in ihr Programm aufnahm.<sup>31</sup> So wurde diese von einer *Künstlerkunst* zu einer kommerziellen künstlerischen Ware mit wachsendem eigenen Markt.

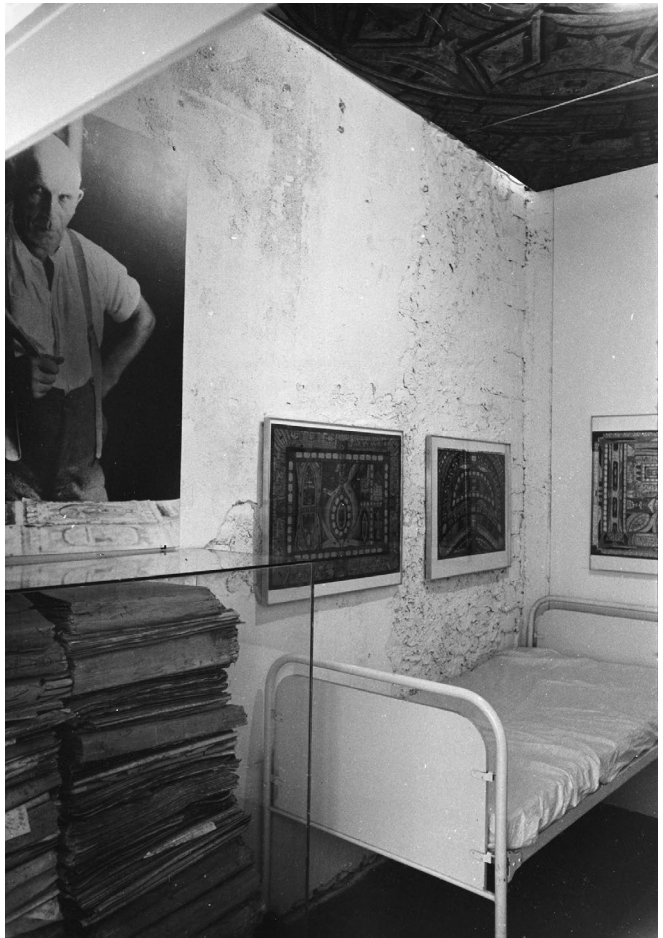
Auf den neuen Markt der *Art brut* reagierte 1972 das erste Buch zum Thema auf Englisch, das mit seinem Titel eine folgenreiche Übersetzung des Terminus vorschlug: *Outsider Art* von Roger Cardinal.<sup>32</sup> Als eine Art Handbuch für angloamerikanische Sammler:innen zeichnete der Band nicht nur die Vorgeschichte der *Art brut* seit 1900 und die Entwicklung seit 1945 nach, sondern stellte auch exemplarische Vertreter:innen vor – und fügte sogar zwei Psychiatrieerfahrene (mit den Aliasnamen Audrey und Gilbert) neu hinzu. Dubuffet hatte seine Sammlung 1971 der Stadt Lausanne überlassen und damit die Institutionalisierung der *Art brut* eingeleitet. Damit einher ging der allmähliche Verlust seiner Deutungshoheit.



Cardinal bekräftigte die Haltung Dubuffets und propagierte *Art brut* als subversive Gegenposition zur etablierten Kunst. Demgegenüber vollzog im selben Jahr die Kasseler *documenta 5* unter ihrem «Generalsekretär» Harald Szeemann einen zukunftssträchtigen Schritt in Richtung Integration.<sup>33</sup> Unter dem Titel *Befragung der Realität. Bildwelten heute* wurden neben zeitgenössischer Kunst auch zahlreiche «parallele Bildwelten» wie Votivbilder und Banknoten vorgestellt – und *Bildnerie der Geisteskranken*. Hier waren Werke aus dem Museum der Anstalt Waldau bei Bern zu sehen, einschließlich einer «Rekonstruktion» der Zelle von Wölflü (Abb. 4). Erneut thematisierte Szeemann den Kunstcharakter, und selbst Rennerts Merkmalskatalog war wieder Teil der Präsentation. Die Nähe zu zeitgenössischer Kunst aber ließ die Besucher:innen nach Parallelen suchen, so zu der benachbarten Abteilung *Individuelle Mythologien*, aber auch etwa zur damals neuen Konzeptkunst oder zu Installationen. Mit Recht schrieb Szeemann später: «Die Weihe der *Art brut* fand in Kassel statt.»<sup>34</sup>

Vier Jahre danach wurde mit der Eröffnung der *Collection de l'Art Brut* in einem Stadtpalais von Lausanne endgültig die Institutionalisierung dieser Sonderform von Kunst vollzogen. Allerdings hält das Haus bis heute in einem Detail an der Opposition

4 Ausstellungsansicht der Zelle Adolf Wölflis auf der *Documenta 5*, Sektion *Bildnerie der Geisteskranken*, 1972, Fotograf Balthasar Burkhardt





5 Slavko Kopac, Michel Thévoz et Jean Dubuffet in der *Collection de l'Art Brut*, Lausanne, Februar 1976, Fotograf Jean-Jacques Laeser

zum Kulturbetrieb fest: Statt des ubiquitär vertretenen *White Cube* bietet es einen *Black Cube* (Abb. 5), was, wie gezeigt wurde, Vorläufer in surrealistischen Präsentationen wie der *EROS*-Schau von 1959/1960, aber auch in ethnographischen Museen hat und durch das gedämmte Licht und die intime, sinnesfördernde Atmosphäre wohl die «Ursprünglichkeit», «Ahistorizität» und «Authentizität» der Exponate<sup>35</sup> im Gegensatz zu Werken sogenannter «kultureller» oder zeitgenössischer Kunst herausstellen soll.

Die Erfolge von *Art brut* bedeuten allerdings nicht, dass die Vertreter:innen des pathologisierenden Blickwinkels sich schon zurückgezogen hätten, zumal es seit 1965 eine *Deutschsprachige Gesellschaft für Psychopathologie des Ausdrucks* (DGPA) gibt. Gerade im Jahr 1976 legten Bader und Navratil gemeinsam den geradezu enzyklopädischen Band *Zwischen Wahn und Wirklichkeit* über das Verhältnis von Kunst, Psychose und Kreativität aus ihrer Sicht vor<sup>36</sup>. Dabei hielten sie an Navratils These fest, die Psychose habe manchen Kranken «besondere künstlerische Fähigkeiten verliehen». Doch räumten sie immerhin ein, dass Werke aus psychiatrischem Kontext, die «für die Kunst und damit für die Allgemeinheit für Interesse» seien, «soziale Rückwirkungen» auf deren Schöpfer «und schließlich auf alle psychisch Kranken haben» müssten.<sup>37</sup>

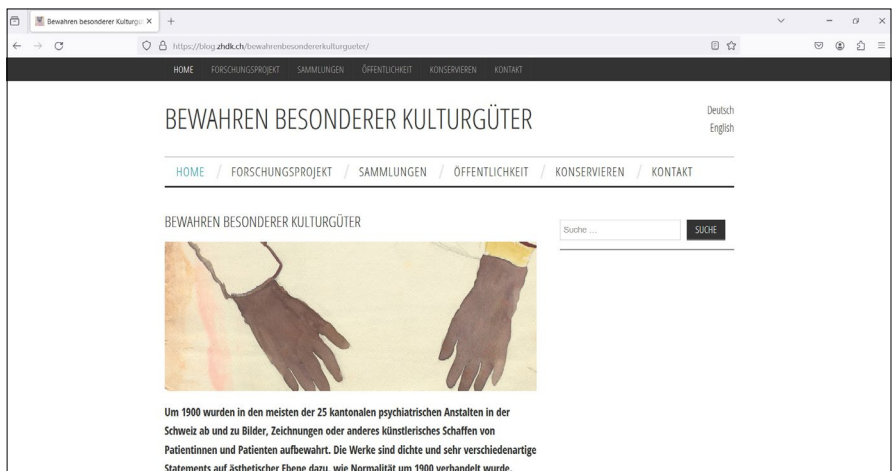
### Die Entwicklung der Rezeption bis heute

Im Folgenden wurde der Preis auf dem kapitalistischen Kunstmarkt als Wertmaßstab auch von *Art brut* und *Outsider Art* in der westlichen Welt immer wichtiger. Neben spezialisierten Galerien gibt es seit 1992 jährlich die *Outsider Art Fair* in New York. Obgleich sich die Preise selbst für Klassiker wie Wölflü oder Corbaz bis

heute nicht mit denen für moderne Kunst messen können, sind hier ebenfalls mittlerweile Spekulationen auf Gewinne möglich, so dass weltweit auch aus diesem Grund eine Reihe von bedeutenden Privatsammlungen entstanden ist. Die Einrichtung staatlich finanzierter Spezialmuseen, darunter seit 1988 das Museum im Lagerhaus, heute Open Art Museum, in St. Gallen und seit 2001 das Museum der Sammlung Prinzhorn in Heidelberg, hat gleichfalls zum Etablieren und Bewahren von Kunst aus psychiatrischem Kontext beigetragen. Überblicksausstellungen zu den Themen *Art brut* und *Outsider Art* in Museen für moderne und zeitgenössische Kunst seit den späten 1970er Jahren kamen hinzu.

Seit 2000 schreitet die Inklusion von Werken psychiatrieeffahrener Künstler:innen voran, indem sie ohne die genannten separierenden Label in Ausstellungen einbezogen werden. Wichtig dafür ist das Aufgreifen gesellschaftsrelevanter Themen, wie *Psyche als Schauplatz des Politischen* (Kunsthalle Baden-Baden 2019) oder *Crip Time* (MMK, Frankfurt am Main 2021/2022). Außerdem gehen große Privatsammlungen von *Outsider Art* in den Besitz staatlicher oder kommunaler Kunstmuseen über. Jüngstes Beispiel ist die Schenkung von 1000 Werken aus der bedeutenden Pariser *abcd*-Sammlung von Bruno Decharme an das *Centre Pompidou* im Jahre 2021. In der Schweiz ist Katrin Luchsinger mit ihrem beispielhaften Projekt *Bewahren besonderer Kulturgüter*, vom Schweizer Nationalfonds gefördert, ein Inventar von historischen Werken aus psychiatrischem Kontext im Land zu verdanken, das heute vom Archiv der Züricher Hochschule der Künste verwaltet wird (Abb. 6).<sup>38</sup> Demgegenüber sind die Stimmen von Psychiater:innen, die an einer rein diagnostischen Sichtweise der Werke von Psychiatrieeffahrenen festhalten, weniger geworden. Gesellschaften wie der *DGPA* droht seit Jahren wegen Mitgliedermangel die Auflösung.<sup>39</sup>

Derweil ist die Zahl der Künstler:innen, die von Sammler:innen und anderen Expert:innen diesem Bereich zugeordnet werden, stark gewachsen. Vor allem hat dazu die Gründung von *Offenen Ateliers* in Westeuropa seit den 1960er Jahren beigetragen, künstlerischen Werkstattgemeinschaften für Menschen mit Psychiatrieerfahrung oder kognitiver Beeinträchtigung, die meist ohne therapeutische Ausrichtung in unterschiedlicher Trägerschaft und Organisationsform betrieben werden.



6 Eingangseite des Blogs *Bewahren besonderer Kulturgüter* mit dem Ausschnitt einer Gouache von Gertrud Schwyzer

Davon gibt es heute allein im deutschen Bundesland Baden-Württemberg mehr als 50, wie kürzlich festgestellt werden konnte<sup>40</sup>, was mehrere Hundert für ganz Deutschland erwarten lässt. Sie bedeuten eine ganz eigene kreative Potenz in unserer Gesellschaft, die mehr Berücksichtigung verdient – und unserem Forschungsprojekt eine überraschende Fernperspektive eröffnet.

Im Zuge der erwähnten Entwicklungen der Rezeption haben einige dieser Künstler:innen begonnen, sich gegen das Label *Outsider Art* als diskriminierend auszusprechen<sup>41</sup>. Dies kann als weiterer, wichtiger Schritt in der Auflösung einer pathologisierenden Perspektive auf diese Werke gesehen werden. Bedeutet es doch, dass die Produzent:innen selbst ihre Zuordnung innerhalb des Kunstbetriebs vornehmen. So sehr zu begrüßen ist, dass damit gerade von einer Minderheit im Akt der Selbstermächtigung Normalisierung eingefordert wird, wäre allerdings eine vorschnelle Gleichsetzung mit der Mehrheitskunst zu bedauern – gerade auch im Sinne der Inklusion, die im Gegensatz zur Integration von einem Beibehalten der eigenen Charakteristika ausgeht. Stark irrationale Inhalte und an die eigene Existenz gebundene Entstehungsbedingungen von Werken aus psychiatrischem Kontext drohen verdrängt zu werden bei einer undifferenzierten Eingliederung in den heutigen Kunstbetrieb. Die besondere Lebenserfahrung hinter und in den Werken bewusst zu halten und zu vermitteln, ist nicht zuletzt wichtig, um der anhaltenden Stigmatisierung von psychischer Erkrankung<sup>42</sup> entgegenzuwirken. Insofern erfordert die Sorge um dieses besondere Kunst-Erbe zugleich eine Positionierung zum Umgang mit psychischer Alterität in unserer Gesellschaft.

## Anmerkungen

- 1 André Breton: *L'Exposition internationale du Surréalisme*, Galerie Daniel Cordier, Paris 1959, o. S.
- 2 Siehe dazu José Pierre: Publikationskonzept für Skiras limitierte Editionen, 1962–1963, S. 5, Webseite andrebreton.fr, 2009 veröffentlicht, letzter Zugriff 12.10.2023, projet de collection (André Breton) (andrebreton.fr).
- 3 Viviane Tarenne : *Histoire de la Galerie*, in: *Donations Daniel Cordier. Le regard d'un amateur*, Ausst. Kat. Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, hg. von Jean-Louis Andral, Paris 1989, S. 505.
- 4 Jacqueline Porret-Forel: *Aloyse ou la peinture magique d'une schizophrène*, Lausanne 1953, S. 19–23.
- 5 Daniel Cordier, Notizen zu Versicherungskosten, Paris 1959: GALCOR 108, F-EROS, Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou Paris, Stand 12.10.2023.
- 6 Interview der Autorin mit Boris Brockstedt über F. Schröder-Sonnenstern, Berlin 21.2.2023.
- 7 Schreiben von Hans Bellmer und Unica Zürn an Ernst und Gesa Schröder vom 29.4.1959, in: *Unica Zürn*, Gesamtausgabe, Bd. 4.2, Berlin 1991, S. 611.
- 8 Klaus Ferentschik, Peter Gorsen: *Friedrich Schröder-Sonnenstern und sein Kosmos*, Berlin 2013, S. 124–148.
- 9 Es handelt sich um ein Teilprojekt der interdisziplinären Forschungsgruppe «normal#verrückt – Zeitgeschichte einer erodierenden Differenz» (DFG FOR 3031). Ziel des Projekts ist es, die nach 1945 brüchig gewordene Differenz von «normal» und «verrückt» anhand verschiedener Themenschwerpunkte (u. a. Literatur, Frauengesundheitsbewegung, Prävention, Rausch, Maßregelvollzug) und aus der Perspektive verschiedener Disziplinen für die Zeitgeschichte des Psychischen fruchtbar zu machen.
- 10 Thomas Röske: Geleitwort, in: Prinzhorn, Hans, *Bildnerei der Geisteskranken: ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Wien, New York, 2011, S. III–VIII, hier S. VI.
- 11 Jean Dubuffet: *Art brut*, in: *Jean Dubuffet, Malerei in der Falle. Antikulturelle Positionen*, Schriften Band I, hg. von Andreas Franzke, Bern, Berlin 1991, S. 82–84.
- 12 Schreiben von Jean Dubuffet an Robert Volmat vom 28.12.1952, in: ders., *Prospectus et tous écrits suivantes*, Bd. 1, hg. von Hubert Damisch, Paris, 1967, S. 512.
- 13 Jean Dubuffet: *L'art brut préféré aux arts culturels*, Galerie René Drouin, Ausst.-Kat. Galerie Drouin, Paris 1949, o. S.
- 14 Lucienne Peiry: *Art brut, Jean Dubuffet und die Kunst der Außenseiter*, Paris 2005, S. 63–74.

- 15** Karel Appel: *Psychopathologisches Notizbuch. Zeichnungen und Gouachen 1948–1950*, hg. von Donald Kuspit u. a., Zürich 1997, S. 20–28.
- 16** Zum Begriff s. Alfred Bader: *Kunst und Psychopathologie – ein Gegensatz?*, in : Alfred Bader, Leo Navratil: *Zwischen Wahn und Wirklichkeit. Kunst – Psychose – Kreativität*, Luzern u. a. 1976, S. 51–62.
- 17** Robert Volmat: *L'art psychopathologique*, Paris 1956, S. 1–2.
- 18** Irene Jakob: *Zeichnungen und Gemälde der Geisteskranken*, Budapest, Berlin 1956, S. 161.
- 19** André Breton: Manifest des Surrealismus (1924), in: *Surrealismus und Wahnsinn*, Ausst.-Kat. Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 2009, S. 127.
- 20** Jean Dubuffet: *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris 1973.
- 21** John M. Mac Gregor: *The Discovery of the Art of the Insane*, Princeton 1989, S. 294.
- 22** Peiry 2005 (wie Anm. 14), S. 93–95.
- 23** *Insania Pingens*, hg. von Alfred Bader, Basel 1961; *Wunderwelt des Wahns*, hg. von dems., Köln 1961.
- 24** Johannes Herbert Plokker: *Geschonden beeld: beeldende expressie bij schizofrenen*, s'Gravenhage 1962.
- 25** Helmut Rennert: *Die Merkmale schizophrener Bildnerie*, Jena 1962.
- 26** Thomas Röske: Diagnostik versus Ästhetik – Die Entwicklung der Sicht auf künstlerische Werke aus psychiatrischem Kontext, in: *KunstTherapie: Wirkung – Handwerk – Praxis*, hg. von Flora von Spreti u. a., Stuttgart 2017, S. 269–280, hier S. 271.
- 27** Harald Szeemann, Vorwort, in: *Insania pingens. Art brut. Bildnerie der Geisteskranken*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern, Bern 1963, o. S.
- 28** Ebd.
- 29** Thomas Röske: Die Psychose als Künstler. Leo Navratils *Schizophrenie und Kunst* – eine Kritik, in: *Außenseiter-Kunst. Außergewöhnliche Bildnerie von Menschen mit intellektuellen und psychischen Behinderungen*, hg. von Georg Theunissen, Bad Heilbrunn 2008, S. 103–117.
- Christof Beyer, Caterina F. Gümpel, Thomas Röske, Maike Rotzoll: *Beziehungsgeschichten. Kunststafine Ärzt:innen, begabte Künstlerpatient:innen und die Debatte um Kunst aus psychiatrischem Kontext nach 1945*, in: *Der Nervenarzt*, Bd. 95, S.63–70 (2024), hier S.67-68.
- 30** Leo Navratil: *Schizophrenie und Kunst*, München 1965, S. 108 und S. 6.
- 31** Lisa Stone: Magie und Schweiß. Chicagoer Künstler und die Sammlung Prinzhorn, in: *un-gesehen und unerhört. Künstler reagieren auf die Sammlung Prinzhorn*, hg. von Ingrid von Beyme und Thomas Röske, Bd. 1: *Bildende Kunst, Film, Video*, Heidelberg 2013, S. 148–159, hier S. 148.
- 32** Roger Cardinal: *Outsider Art*, London 1972.
- 33** Thomas Röske: 1972: Von der Art brut zu den Individuellen Mythologien, in: *Kunst und Krankenhaus. Interdisziplinäre Zusammenarbeit und Perspektivwechsel in Gesundheitsförderung und Prävention*, hg. von Constanze Schulze-Stampa u. a., Stuttgart 2021, S. 37–54.
- 34** Harald Szeemann, «Einführungsvortrag», in: *Wiedervorlage documenta 5*, hg. von Heike Radeck, Karin Stengel, Friedhelm Scharf. Evangelische Akademie Hofgeismar 2002, S. 17–32, hier S. 20.
- 35** Monica Juneja, A migrant concept – Primitivism, in: Monica Juneja: *Can Art History be Made Global? Meditations from the Periphery*, Berlin, Boston 2023, S. 181–200.
- 36** Alfred Bader, Leo Navratil: *Zwischen Wahn und Wirklichkeit. Kunst – Psychose – Kreativität*, Luzern u. a. 1976.
- 37** Ebd., S. 9.
- 38** <https://blog.zhdk.ch/bewahrenbesonderer-kulturgueter/>, letzter Zugriff 5.11.2023.
- 39** Auskunft von Erik Boehlke, dem langjährigen Schatzmeister und Schriftführer der DGPA, in einem Gespräch mit dem Autor am 27.10.2023 in Lausanne.
- 40** So das Ergebnis des noch bis Ende 2023 laufenden Projekts «Vernetzung offener Ateliers in Baden-Württemberg» von Thomas Röske, Wolfgang Sautermeister und Ulrike Thomann, das im Rahmen des Förderprogramms «Weiterkommen!» am Zentrum für kulturelle Teilhabe der Landesregierung Baden-Württemberg unterstützt wird, s. <https://www.sammlung-prinzhorn.de/museum/aktuelle-forschungsprojekte/vernetzung-offener-ateliers-in-baden-wuerttemberg/>, letzter Zugriff 20.11.2023.
- 41** Tobias Haberl: Edition 45 – Atelier Goldstein, in: *Süddeutsche Zeitung Magazin*, Nr. 46, 18.11.2022, S. 21–58.
- 42** Georg Schomerus, Jenny Spahlholz, Sven Speerforck: Die Einstellung der deutschen Bevölkerung zu psychischen Störungen, in: *Bundesgesundheitsblatt* 66, 2023, S. 416–422.

## Bildnachweise

- |   |  |
|---|--|
| <p><b>1</b> Association Atelier André Breton, <a href="http://www.andrebreton.fr">http://www.andrebreton.fr</a></p> <p><b>2</b> <i>Collection de l'art brut</i>, Lausanne</p> <p><b>3</b> MAHNSA-CEE, Paris</p> | <p><b>4</b> Getty Research Institute, Los Angeles</p> <p><b>5</b> <i>Collection de l'art brut</i>, Lausanne</p> <p><b>6</b> Thomas Röske, Screenshot vom 10.1.2024</p> |
|---|--|

Benötigt unsere Gesellschaft eine diversere und inklusivere Erinnerungskultur im Sinne des *Nara-Dokuments zur Authentizität* (1994),<sup>1</sup> damit «der Denkmalbestand der Zukunft die gesellschaftliche Vergangenheit angemessen abbildet und repräsentiert», wie es die Arbeitsgruppe Denkmalschutzjahr 2025 von ICOMOS Suisse fordert?<sup>2</sup> Zur Beantwortung dieser Frage wird im Folgenden das materielle und immaterielle<sup>3</sup> Erbe einer subkulturellen Gruppe, nämlich der Skater und Skaterinnen untersucht.

Das Phänomen Skateboarding ist Ende der 1950er Jahre aus der Surf-Bewegung in Kalifornien heraus entstanden und hat sich in einer ersten großen Welle in den 1970er Jahren weltweit verbreitet.<sup>4</sup> Seit den Anfängen des Skateboardens ist das Dokumentieren durch Film, Fotografie und Text Teil seiner Praxis, so dass die Geschichte der Subkultur laufend festgehalten und fortgeschrieben worden ist. Innerhalb der Skate-Szene sind folglich unzählige Privatarchive entstanden, in denen ein reiches immaterielles Vermächtnis gehütet wird. Neben dem kollektiven Gedächtnis gilt Skater und Skaterinnen die Stadt mit all jenen Spuren, die sie dort hinterlassen haben, als ein weiteres Archiv.

Dass sich die Skateboard-Kultur, die sich aus unterschiedlichen Gruppierungen zusammensetzt, mittlerweile etabliert hat und gesellschaftlich anerkannt wird,<sup>5</sup> ist unter anderem daran ersichtlich, dass erste unbewegliche Kulturgüter der Subkultur in staatliche Inventare aufgenommen worden sind,<sup>6</sup> und renommierte Institutionen wie das Smithsonian Institute eine Sammlung von beweglichen materiellen Kulturgütern sowie ein Archiv für das immaterielle Erbe der Skateboard-Kultur angelegt hat.<sup>7</sup>

So einfach es ist, den dokumentarischen Teil des immateriellen Erbes der beweglichen Kulturgüter der Skate-Szene zu erfassen, so schwierig ist es, den Teil des immateriellen Erbes der Subkultur zu verstehen, der an bereits vorhandene Bausubstanz im urbanen Raum oder an selbstgebautes, teils ephemeres, materielles Erbe gebunden ist. Dieses umfasst den Prozess der Raumeignung im Finden von aktivierbaren Räumen. Diese «gefundenen Räume» oder *found spaces* standen an der von Skateboardern organisierten internationalen Konferenz *Pushing Boarders* in Malmö 2019 in der Podiumsdiskussion *Sacred Spots: Defining Heritage in Skate Culture* im Vordergrund.<sup>8</sup> Anhand der Fallbeispiele der Londoner *Southbank* und des *Love Parks* in Philadelphia, die weiter unten ausgeführt werden, haben Wissenschaftler:innen und Skater:innen über die Bedeutung dieser «gefundenen Räume» für die Subkultur und ihre Übertragung in gemeinsames kulturelles Erbe diskutiert.<sup>9</sup>

Skater und Skaterinnen identifizieren sich hauptsächlich durch die Aktivität, sich auf einem Brett mit vier Rollen zu bewegen. Innerhalb der Skateboard-Kultur gibt es jedoch eine Vielzahl an Identitäten und Gruppierungen, die sich in ihrem Stil, ihrer

Einstellung, ihrem Charakter und ihren sozialen, (sub-)kulturellen und räumlichen Vorlieben unterscheiden.<sup>10</sup> Das ist auch an den Orten abzulesen, an denen sie sich aufhalten. Diese können grundsätzlich in drei Kategorien eingeteilt werden. Das sind erstens: bereits bestehende Orte im urbanen Raum (*Street-Spots*), zweitens: neue selbstgebaute Orte, teils im illegalen, teils im legalen Prozess entstanden (*Do-It-Yourself/DIY-Spots*) und drittens: geplante und bewilligte Bauwerke in dafür bestimmten Zonen (Skateparks und Skateplazas).<sup>11</sup> Einige für Skater und Skaterinnen bedeutende Orte sind für die Allgemeinheit belanglose Brachen, unbedeutende, ja wertlose Räume im städtischen Raum. So liegt die Schwierigkeit, das in der Stadt eingeschriebene Erbe der Subkultur zu verstehen, darin, dass Skater:innen der Street- und der DIY-Szene die Stadt anders lesen und schreiben als es gesellschaftlich vorgegeben wird.<sup>12</sup> Durch ihre Aktivität der Raumaneignung, Orte zu finden, zu aktivieren und dadurch neue Räume zu schaffen, werden kulturelle, soziale und emotionale Werte generiert, die zwar nicht einfach zu erkennen, für unsere Gesellschaft wohl aber von Bedeutung sind. Diese von Skater:innen kreierten Räume werden in der Raumtheorie der Skateboard-Wissenschaften als «Heterotopien» nach Michel Foucault (1926–1984) verstanden, die konkrete Orte sind, «in denen sich eine Eigenlogik entfalten kann, welche in Widerspruch zu gesamtgesellschaftlichen Normen und Gesetzen steht»,<sup>13</sup> worunter auch die Einzigartigkeit und Nicht-Reproduzierbarkeit der von Skatern und Skaterinnen angeeigneten Räumen subsumiert werden kann.

### Die ersten Skateparks als historische Bauwerke

Das wohl am einfachsten zu fassende materielle Erbe der Skateboard-Kultur sind Skateparks, als geplante und von den Behörden genehmigte Bauwerke an zugewiesenen Plätzen, die sich zwischen Sport- und Spielplatzanlagen einordnen lassen. Diese eigene Bautypologie findet ihre Anfänge Mitte der 1960er Jahre.<sup>14</sup> Die Formensprache dieser frühen Skateparks ist einerseits Wellen des Meeres und andererseits von Skateboarder:innen angeeigneten Orten wie leeren Swimmingpools und Betonkanälen nachempfunden. In den 1970er Jahren erlebten diese Betonbauwerke einen Boom, wobei Mitte der 1980er Jahre die meisten davon bereits wieder zerstört waren.<sup>15</sup> Einige wenige sind bis heute erhalten geblieben, wovon drei als erste unbewegliche Kulturgüter der Skateboard-Kultur in staatliche Inventare aufgenommen worden sind: Der *Bro Bowl* in Tampa, Florida, USA; der Skatepark *The Rom* in Essex, England; und der *Albany Snake Run* in Albany, Australien. Bei allen drei Skate-Anlagen kam die Initiative für den Erhalt durch den Eintrag in ein staatliches Inventar von den Skatern selbst.<sup>16</sup>

Der erste offiziell inventarisierte Skatepark ist der 1978 gebaute *Bro Bowl*. Da dem Bowl der Abbruch drohte, wurde dieser 2013 infolge einer Initiative lokaler Skater:innen von den Verantwortlichen ins *National Register of Historic Places* als *Perry Harvey Sr. Park Skateboard Bowl* aufgenommen. Die äusserst ausführliche, acht Seiten umfassende Begründung auf dem Inventarblatt hebt vor allem den historischen und den soziokulturellen Wert des Bauwerks hervor.<sup>17</sup> Dennoch wurde der *Bro Bowl* 2015 infolge eines politischen Entscheids abgebrochen und an einem neuen Standort unweit des alten als Replik, hergestellt im Laserscan-Verfahren, wiederaufgebaut.<sup>18</sup> Ein Teil des Originals wurde als Erinnerungstück neben die Kopie gestellt, und ein weiteres Stück hat Eingang in das historische Museum von Tampa gefunden.<sup>19</sup> Dass der *Bro Bowl* voraussichtlich abgebrochen wird, war dem für die Unterschutzstellung zuständigen *National Park Service* bereits beim Verfassen des Inventareintrags bekannt, und er hielt an die Nicht-Reproduzierbarkeit aufgrund des Substanz- und

damit einhergehenden Authentizitätsverlusts fest: «*The new skatepark design proposal, despite considerations to honor the park's history, will never possess the historic integrity of the original Bro Bowl.*». Das bemerkte auch einer der betroffenen Skater: «*I'm not very happy about the replica of something that's been here for 40 years. You can't replicate history.*»<sup>20</sup>

Der Skatepark *The Rom* wurde 2014 als erstes unbewegliches Kulturgut der Skateboard-Kultur in Europa in das Inventar der staatlichen Denkmalpflegebehörde *Historic England* aufgenommen. Die Initiative für die Unterschutzstellung kam vom Architekturhistoriker, Skateboard-Wissenschaftler und Autor Iain Borden, der 2013 *Historic England* den Vorschlag unterbreitet hat, den Skatepark ins nationale Inventar (*National Heritage List for England*) aufzunehmen.<sup>21</sup> Die Begründung für die Unterschutzstellung des 1978 errichteten Skateparks ist erstens der historische Wert als besterhaltener Skatepark aus den frühen Jahren des Skateboardens in England, zweitens der architektonische Wert als besonderes Betonbauwerk von Adrian Rolf of G-Force, eines führenden Skatepark-Architekten aus den 1970er Jahren, und drittens der kulturelle Wert, da der für die britische Skateboard-Szene legendäre Skatepark für eine wichtige, beständige und lebendige Jugendbewegung steht.<sup>22</sup>

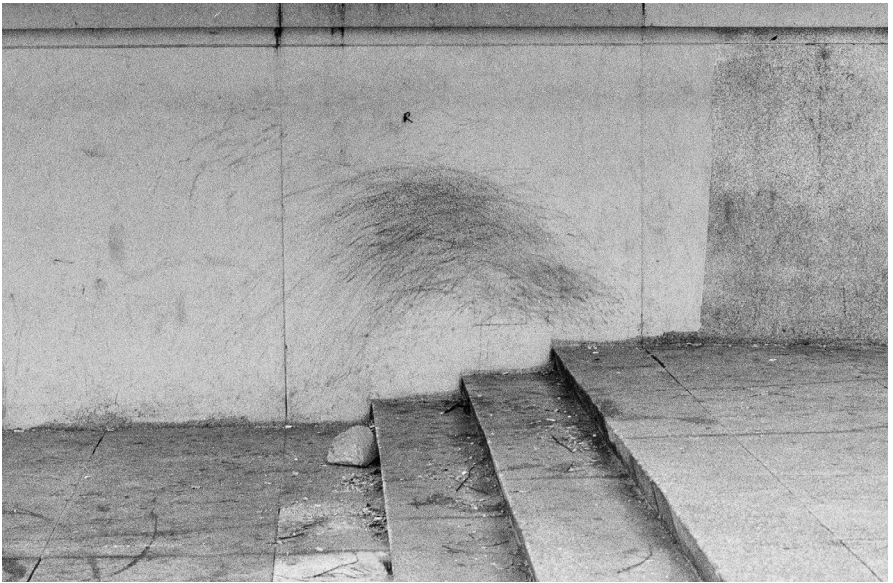
Zuletzt ist der 1976 gebaute *Albany Snake Run* 2016 ins *State Register* des *Heritage Council of Western Australia* als ältester Skatepark Australiens eingetragen und 2020 in das staatliche Inventar (*Heritage List*) aufgenommen worden. Neben seinem Seltenheits- und Alterswert werden auch hier der soziale und der kulturelle Wert im Inventar hervorgehoben: «[...] *The place is thought to be the world's first community-built skatepark. [...] The place is associated with skateboarding, a global cultural activity that is appreciated around the world.*»<sup>23</sup>

### **Stadt als Erbe – «gefundenen Räume» und Spuren**

Die Suche nach Orten, die sich zum Skateboarden eignen – als Kriterien zählen Oberflächenbeschaffenheit, formale so wie räumliche Aspekte –, begann in den 1970er Jahren.<sup>24</sup> Gefunden wurden leere Schwimmbäder in Privatgärten (*pools*), trockene Kanäle (*ditches*), freistehende Beton-Röhren auf Industriearealen (*fullpipes*) und Schulhöfe mit grossen Asphaltflächen. Hinzu kamen mit der Entwicklung zum Street-Skateboarding Ende der 1980er Jahre alle möglichen Elemente im urbanen Raum, die als Spielfläche benutzbar sind: Randsteine an Gehwegen oder in Tiefgaragen, Bänke auf Plätzen, Pick-Nick-Tische in Schulhöfen, Handläufe an Treppenanlagen sowie schräge und senkrechte Wände an Gebäudefassaden. Es lässt sich generell festhalten, dass es den Street-Skateboardern bei der Suche nach Räumen um die architektonischen Oberflächen und Formen der angetroffenen Bauwerke und Elemente geht. Gegenüber ihren eigentlichen Funktionen sowie ihrem semantischen Gehalt sind sie überwiegend indifferent.<sup>25</sup> Das Spiel am Ort selbst kann von kürzerer oder längerer Dauer sein, von wenigen oder vielen gespielt werden, je nach Schwierigkeits- und Bekanntheitsgrad, aber auch je nach Modeströmung und Stilausrichtung in der jeweiligen Zeit. Zurück bleiben Spuren (Abb. 1). Diese Spuren und Abnutzungen gelten für Skater:innen als wichtige Zeugen ihrer Geschichte.<sup>26</sup> Einige dieser Spuren sind an geschützten Baudenkmalern zu finden, womit das Erbe der Skater:innen dem öffentlich anerkannten kulturellen Erbe eingeschrieben ist.

Auch wenn in der Praxis des Skateboardens das Verlassen von Orten Teil des Spiels in der Stadt ist, so bauen Skater und Skaterinnen zu einigen ihrer «gefundenen Räume» eine sehr starke Bindung auf. Dies betrifft insbesondere Orte wie zum Bei-





1 Skatespuren an einer Wand im öffentlichen Raum

spiel den Platz vor dem MACBA in Barcelona, den *Embarcadero-Spot* in San Francisco, die Piazza Duca d'Aosta in Milano, das Kulturforum in Berlin, die Place de la République in Paris, die Praça Roosevelt in São Paulo, die *Southbank* in London und den *Love Park* in Philadelphia. Die beiden letzteren gelten als emblematische Beispiele in der Skateboard-*Heritage*-Diskussion, an denen aufgezeigt werden kann, inwiefern Skater diese Orte als ihr Erbe anerkennen, wie sie um ihren Erhalt kämpfen und im Falle des zerstörten *Love Park* mit dem Verlust umgehen.

### **Erhalt des Originals – die Londoner *Southbank***

1967 ist das von einer Architektengruppe um Norman Engleback (1927–2015) entworfene Londoner Kulturzentrum *Festival Wing* mit der Queen Elizabeth Hall, der Hayward Gallery und dem Purcell Room, besser als *Southbank Center* bekannt, eröffnet worden. Dem offenen Gewölbekeller des brutalistischen Betonbaus mit eckigen Pilzstützen und schrägen Böschungen – *Undercroft* genannt –, durch den teils im Gefälle liegende Spazierwege führen, war ursprünglich keine spezifische Funktion zugeteilt, und so blieb er vorerst ungenutzt. Mit den Anfängen des Skateboardens in den 1970er Jahren wurde der *Undercroft* jedoch bald von den Skatern und Skaterinnen als perfekte Architektur für ihre Aktivität entdeckt.<sup>27</sup> In den 1980er und 1990er Jahren wandelte sich der Ort mit dem Wandel der Skate-Szene zu einem Stück Stadt, welches nun von Street-Skateboardern und Obdachlosen geteilt wurde. Der Ort war mit seinen zweitausend Kartonhütten als *Cardboard City* bekannt.<sup>28</sup> In den 2000er Jahren galt die Londoner *Southbank* als Epizentrum der englischen Skateboard-Szene und als international bekanntes Skate-Mekka. Weitere Gruppen wie BMX-Fahrer und die Graffiti-Szene oder Menschen, die sich an dem Ort aus anderen Gründen wohl fühlten, gesellten sich hinzu.

2013 kam das darüber liegende Kulturzentrum unter finanziellen Druck, und die Betreibenden sahen vor, im Rahmen eines grossen Restrukturierungsprojektes



2 *The Undercroft*, Southbank Center London, England

den *Undercroft* mit Geschäften auszubauen, womit die Skater:innen ihren «gefundenen Raum» hätten verlassen müssen (Abb. 2). Den Skatern und Skaterinnen wurde 120 Meter weiter entfernt ein Platz mit einem neuen Skatepark angeboten, den sie aber in ihrer Kampagne *Long-Live-Southbank* (LLSB) mit Leitsätzen wie «*You Can't Move History*», «*Preservation and Not Relocation*» und «*Construction Without Destruction*» verweigerten.<sup>29</sup> Die Gruppe der Skater und Skaterinnen zeigte damit den Behörden und der Bevölkerung den kulturellen und den sozialen Wert auf, den sie an diesem Ort geschaffen hatten und setzten sich somit nicht nur für den Erhalt des materiellen, sondern auch des immateriellen Erbes ein.<sup>30</sup> Ihr Hauptargument war, dass die Authentizität des Ortes mit seiner einzigartigen Atmosphäre nicht reproduzierbar sei. Wobei es hier anzumerken gilt, dass für viele ältere (Ex-)Skater die ursprüngliche Atmosphäre ohnehin schon längst verloren und der Spot Geschichte war.<sup>31</sup> In der Kampagne ging es schlussendlich auch um das Bewahren des *Undercroft* als weltweit ältesten, immer noch aktiv geskateten Spot und einer der wenig erhaltenen öffentlichen Räume Londons.<sup>32</sup> *Historic England* konnte sich zum Geschehen nicht äussern, da der Vorschlag, den gesamten Gebäudekomplex aus der Nachkriegszeit ins nationale Inventar aufzunehmen, abgelehnt worden ist.<sup>33</sup> Dennoch war die Aktion erfolgreich: Der *Undercroft* wurde zwar nicht unter Schutz gestellt, aber eine Vereinbarung geschlossen, die besagt, dass der Ort für unbestimmte Zeit für die Skateboard-Szene gesichert ist. In den Jahren 2018/2019 wurde der gesamte Gebäude-Komplex inklusive des *Undercroft* nach denkmalpflegerischen Prinzipien saniert. 2020 erhielt er auf der *National Heritage List for England* ein zumindest bis 2025 gültiges «*Certificate of Immunity*», wohl verbunden mit der Hoffnung, beim nächsten Antrag ins nationale Inventar aufgenommen zu werden.<sup>34</sup>

## Umgang mit Verlusten – *Re-Use* und Erinnerungskultur

Ein weiteres Beispiel, das in der Erbe-Diskussion innerhalb der Skateboard-Szene eine große Bedeutung hat, ist die John F. Kennedy Plaza in Philadelphia, besser bekannte als *Love Park*. Der öffentliche Park wurde 1965 im Stadtzentrum von Philadelphia errichtet und Ende der 1980er Jahre von Street-Skatern entdeckt. Das Oberflächenmaterial mit Granit und Marmor, die Form und Grösse des Platzes wie auch die einzelnen architektonischen Elemente wie Abstufungen, Mäuerchen, Blumentröge, Bänke, Handläufe und Treppen eigneten sich ausgezeichnet als Spielfläche. Der Platz wurde über Jahre intensiv von Skatern genutzt und galt in den 1990er und frühen 2000er Jahren als einer der Kult-Orte der Street-Skateboard-Szene mit internationaler Ausstrahlung. Doch ab 2003 wurde den Skatern wegen Beschädigung des öffentlichen Raums und aufgrund von Konflikten mit anderen Nutzern verboten, diesen weiterhin zu befahren. Dies hat eine grosse Debatte ausgelöst, da aus Sicht anderer Bürger die Skate-Szene durch die Aneignung des *Love Parks* für die Stadt neben sozialen und kulturellen auch hohe ökonomische Werte generiert hat.<sup>35</sup> Trotz der grossen Protest-Bewegung, der sich auch der 90-jährige Architekt und Planer der John F. Kennedy Plaza, Edmund Bacon (1910–2005), angeschlossen hatte, sowie dem Vorschlag der Skateboard-Schuhmarke *DC*, eine Million US-Dollar in die Sanierung des originalen Platzes zu investieren, wurde den Skatern bis zur Totalsanierung 2016 verboten, den Platz als Spielfläche zu benutzen – was die Skater:innen nicht daran hinderte, es dennoch zu tun. Der 2018 neu eröffnete, komplett umgestaltete Platz ist für Skater und Skaterinnen aufgrund des zweidimensionalen Charakters uninteressant und aufgrund der Oberflächenstruktur nicht mehr benutzbar.

Für die Skateboard-Szene war der Abbruch des Platzes nicht nur der Verlust eines für sie äusserst wichtigen Ortes (Abb. 3), sondern auch der Verlust wertvollen Materials. Wie stark auch die internationale Skate-Szene davon betroffen war, zeigte sich daran, dass der schwedische Skater Gustav Edén, der bei der Dienststelle für

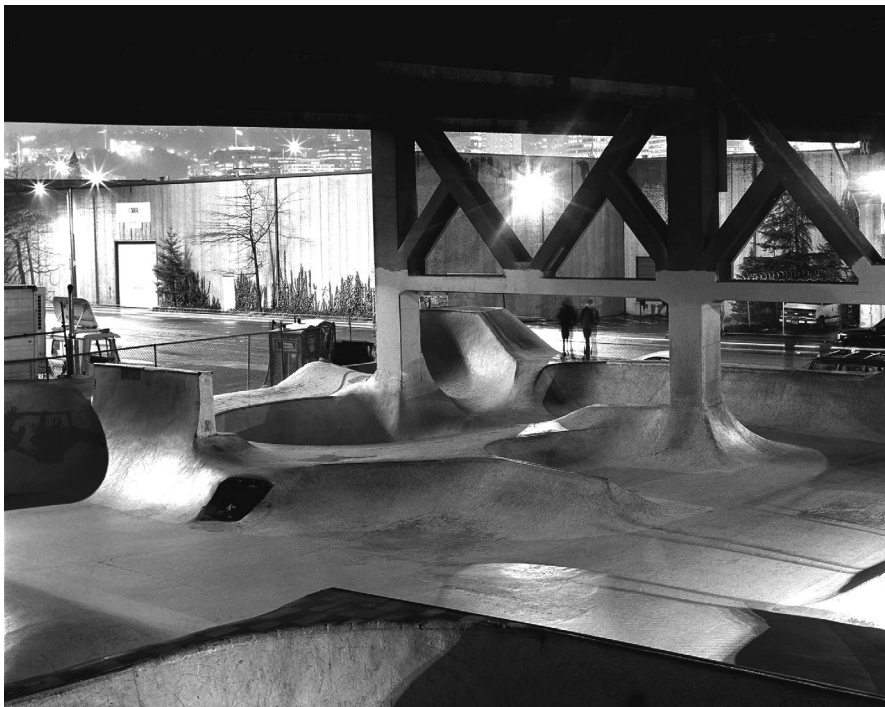


3 Skater beim Dokumentieren des Abbruchs «ihres» *Love Parks*, John F. Kennedy Plaza, Philadelphia, USA, 2016

die Entwicklung des öffentlichen Raums der Stadt Malmö als Projektleiter für Skateboarden arbeitet, den Vorschlag unterbreitete, einen Teil des Abbruchmaterials des *Love Parks* der Stadt Philadelphia abzukaufen, um diesen im öffentlichen Raum von Malmö wieder zu verbauen.<sup>36</sup> Das Retten und das Weiterverwenden des wertvollen Materials als Ressource war der eine Grund; der andere und vielleicht wichtigere war derjenige, den für die Skate-Kultur so bedeutenden Ort in Erinnerung zu halten. Die «sorgsame Bergung der kostbaren Teile»<sup>37</sup> hat 2017 stattgefunden. Laut Edén werden diese Spolien bis zum Frühjahr 2024 im städtischen Raum von Malmö verbaut sein.<sup>38</sup> Es wird sich zeigen, ob die Skater und Skaterinnen in Zukunft nach Malmö, einem der aktuellen Skate-Mekkas, auch deshalb pilgern, um der Reliquie des *Love Parks* ihre Ehre zu erweisen.<sup>39</sup>

### Vergängliche Orte?

Die von den Skatern im *Do-It-Yourself*-Verfahren entstandenen Skate-Spots – ob illegal oder im Einverständnis mit Behörden erbaut – werden von der Skate-Szene im Gegensatz zu offiziell geplanten und von Firmen errichteten Skateparks als authentische, für sie sprechende Orte angesehen und verfügen dementsprechend über einen höheren (sub-)kulturellen Wert.<sup>40</sup> Es ist weniger der Ort selbst, der als Gemeinschaftswerk erschaffen worden ist, als vielmehr der produzierte Raum infolge eines gesamten kreativen Prozesses. Einige dieser Konstruktionen bleiben über Jahre erhalten und erlangen einen Kultstatus wie *Burnside* in Portland, Oregon, USA (Abb. 4), andere nicht, die einen werden liebevoll von der Szene gepflegt, andere vernachlässigt, nicht mehr genutzt, dem Schicksal überlassen oder aber wiederbelebt. Für viele



4 Burnside, Portland, Oregon, USA, 2004 (Baubeginn 1990)

der DIY-Spots ist charakteristisch, dass sie sich stetig verändern und «aufgrund des illegalen Status [oder der Zwischennutzung] in der Regel temporär sind».<sup>41</sup> So bleiben die meisten dieser ephemeren Bauten lediglich im kollektiven Gedächtnis und anhand von Filmen, Bildern und Texten als immaterielles Erbe erhalten.<sup>42</sup>

Die Problematik in der Diskussion um den Erhalt des (sub-)kulturellen Erbes liegt an den politischen Strukturen sowie an den nationalen Gesetzgebungen.<sup>43</sup> So liegt der Entscheid über den Erhalt oder den Abbruch eines von Fachpersonen anerkannten erhaltenswerten Kulturguts, so zum Beispiel beim *Bro Bowl*, bei lokalen Politikern, von denen nicht zu erwarten ist, dass ihnen die internationalen Chartas und Konventionen, ihre Inhalte und deren Bedeutung bekannt sind. Abschliessend kann aber festgehalten werden, dass sich die Skateboard-Szene durch Partizipation und ihre Art der Raumeignung an der Gestaltung des gemeinsamen städtischen Erbes und auch an seinem Erhalt beteiligt.<sup>44</sup>

## Anmerkungen

**1** The Nara Document on Authenticity (1994), <https://www.icomos.org/en/charters-and-texts/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/386-the-nara-document-on-authenticity-1994> (Zugriff am 20.11.2023).

**2** ICOMOS Suisse, Arbeitsgruppe Denkmalschutzjahr 2025, <https://www.icomos.ch/working-group/a-future-whose-past/> (Zugriff am 20.11.2023).

**3** Zur Definition von immateriellem Erbe vgl. Art. 2 der UNESCO-Konvention zum Schutz des immateriellen Kulturerbes, <https://ich.unesco.org/en/convention#art2> (Zugriff am 20.11.2023).

**4** Iain Borden: *Skateboarding and the City. A Complete History*, London 2019, S. 1, 14, 134. Diese Publikation kann aktuell als wissenschaftliches Grundlagewerk der Geschichte des Skateboardens angesehen werden. Siehe ebenfalls Iain Borden: *Skateboarding and Public Space. A Brief History of 50 Years for Change*, in: Konstantin Butz und Christian Peters (Hg.): *Skateboarding Studies*, London, 2018, S. 18–40, in welchem Borden dem Thema *Preservation* ein eigenes Kapitel widmet (S. 24–28).

**5** Borden 2019, S. 270.

**6** Perry Harvey Sr. *Park Skateboard Bowl* in Tampa, Florida, USA (National Register of Historic Places); *The Rom-Skatepark* in Essex, England (National Heritage List for England); *Albany Snake Run* in Albany, Australien (State Register of Heritage Places, Heritage Council of Western Australia).

**7** Betsy Gordon und Jane Rogers (Hg.): *Four Wheels and a Board. The Smithsonian History of Skateboarding*, Smithsonian Books, Washington DC 2022.

**8** *Pushing Boarders*-Konferenz, 14.–18.08.2019, Malmö, Schweden. Vgl. Podiumsdiskussion *Sacred Spots: Defining Heritage in Skate Culture*, <https://www.pushingboarders.com/talks-2019-watch> (Zugriff am 20.11.2023).

**9** Nebst der Kunsthistorikerin Betsy Gordon vom Smithsonian Institut (Gorden/Rogers 2022) waren seitens der Wissenschaftler:innen die Kulturwissenschaftlerin Prof. Pollyanna Ruiz (Rebecca Madgin/David Webb/Pollyanna Ruiz/Tim Snelson: *Resisting relocation and reconceptualising authenticity. The experiential and emotional values of the Southbank Undercroft*, London, UK, in: *International Journal of Heritage Studies*, London, 2018, Vol. 24, No. 6, 585–598.) und Paul O'Connor (Paul O'Connor: *Handrails, steps and curbs. Sacred places and secular pilgrimage in skateboarding*, in: *Sport in Society*, Vol. 21, Nr. 11, 2018, S. 1651–1681) anwesend.

**10** Zu den unterschiedlichen Skateboard-Szenen siehe Borden 2019, S. 6–95.

**11** Für eine Ausführung dieser drei Kategorien, siehe Christian Peters: *Reclaim your City. Skateboarding and Do-It-Yourself Urbanism*, in: Butz/Peters 2018, S. 200–216.

**12** Siehe hierzu Sebastian Schweer: *Skateboarding, zwischen urbaner Rebellion und neoliberaler Selbstentwurf*, Bielefeld 2014, S. 33–42, 48.

**13** Michel Foucault, *Von anderen Räumen* (1967), zit. n. Schweer 2014, S. 55–56.

**14** Borden 2019, S. 118–137.

**15** Zur Geschichte der Skateparks in den 1970er Jahren, vgl. Borden 2019, S. 118–134. Bezüglich der Gründe ihrer Schliessung und Zerstörung, siehe ebd. S. 134.

**16** Ebd., S. 268–270.

**17** Inventar-Nr. 1300081, nur teilweise online einsehbar unter: <https://npgallery.nps.gov/AssetDetail/NRIS/1300081> (Zugriff am 20.11.2023).

**18** Borden 2019, 270.

**19** Siehe Facebook-Eintrag des Museums vom 29.03.2019. Das Tampa Bay History Center ist der Smithsonian Institution angeschlossen.

**20** Nick Leon, Skater und Teil der Gruppe «Bowl Bros», die sich für den Erhalt eingesetzt haben:

- Bay News 9, 22.02.2015, [https://baynews9.com/fl-tampa/news/2015/2/22/bro\\_bowl\\_demolition](https://baynews9.com/fl-tampa/news/2015/2/22/bro_bowl_demolition) (Zugriff am 20.11.2023).
- 21** Borden 2018, S. 26.
- 22** Inventar-Nr. 1419328, öffentlich einsehbar unter <https://historicengland.org.uk/listing/the-list/list-entry/1419328> (Zugriff am 20.11.2023).
- 23** Öffentlich zugänglicher Inventar-Eintrag, Inventar-Nr. 01972 auf: <http://inherit.stateheritage.wa.gov.au/Public/Search/PlaceNoSearch?placeNo=01972> (Zugriff am 20.11.2023).
- 24** Siehe hierzu Borden 2019, S. 98–114.
- 25** Schweer 2014, S. 33.
- 26** Siehe hierzu das Video «This Old Ledge: Embarcadero» mit dem Skater und Kunsthistoriker Ted Barrow, von Brendan Bill, Thrasher-Magazine, 12.07.2023, <https://www.thrasher-magazine.com/articles/videos/this-old-ledge-embarcadero/> (Zugriff am 20.11.2023).
- 27** Borden 2019, S. 265.
- 28** Ebd., S. 265–266.
- 29** Siehe hierzu Kampagnen-Video «Long Live Southbank. The Bigger Picture» von Henry Edwards-Wood, 2013.
- 30** Eine interdisziplinäre Gruppe von Wissenschaftlern aus den Bereichen der Kulturwissenschaft, der Soziologie, der Raumplanung und der *Heritage Studies* haben untersucht, wie und in welcher Sprache die Gruppe der Skater:innen ihre Beziehung zu Räumen, ihre Werte, ihre Geschichte und ihr Erbe den Behörden vermittelt hat (Pollyanna Ruiz/Tim Snelson/Rebecca Madgin/David Webb: «Look at What We Made». Communicating subcultural value on London's Southbank, in: *Cultural Studies*, 2020, Vol. 34, No. 3, S. 392–417). Im Rahmen der Studie entstand der Dokumentarfilm «You Can't Move History» vom Southbank-Skater und Filmemacher Winstan Whitter, 2015. Zum *Heritage*-Diskurs siehe Madgin et al. 2018. Vgl. ebenfalls Schweer 2014, S. 87–96.
- 31** Ruiz et al. 2020, S. 397. Zur Authentizität der «gefundenen Räumen», siehe Madgin et al. 2019, S. 595.
- 32** Zur Thematik des Verlusts öffentlicher Räume in London vgl. Jack Shenker: Revealed. The insidious creep of pseudo-public space in London, in: *The Guardian*, 24.07.2017, <https://www.theguardian.com/cities/2017/jul/24/revealed-pseudo-public-space-pops-london-investigation-map> (Zugriff am 20.11.2023).
- 33** Madgin et al. 2018, 589.
- 34** Siehe Certificate of Immunity-Nr. 1456996, öffentlich einsehbar unter <https://historicengland.org.uk/listing/the-list/list-entry/1456996> (Zugriff am 20.11.2023).
- 35** Vgl. Ocean Howell: The «Creative Class» and the Gentrifying City. Skateboarding in Philadelphia's Love Park, in: *Skateboarding Studies*, London, 2018, S. 154–175 (Ersterscheinung in: *Journal of Architectural Education*, University of California, Berkeley, 2005, S. 32–42).
- 36** Dass es in Malmö einen fürs Skateboarden zuständigen Beamten seitens Raumplanung gibt, ist einzigartig. Vgl. hierzu Arthur Derrien: Inside Man Gustav Eden, in: *Free Skateboard Magazine*, 09.11.2016, <https://www.freeskatemag.com/2016/11/09/inside-man-gustav-eden/> (Zugriff am 20.11.2023). Siehe weiter *Pushing-Boards-Konferenz 2019* und Joseph A. Gambardello: Love Park granite set for use by skateboarders in Sweden, in: *The Philadelphia Inquirer*, 30.05.2017.
- 37** Hans-Rudolf Meier: *Spolien. Phänomene der Wiederverwendung in der Architektur*, Berlin 2022 (1. Aufl. 2020), S. 214.
- 38** Korrespondenz zwischen der Autorin und Gustav Edén, Projekt-Manager Skate Malmö, Streets, Parks and Property Department of the City of Malmö, 31.01.2024.
- 39** Vgl. O'Connor 2017, S. 5–7.
- 40** Peters 2018, S. 206.
- 41** Schweer 2014, S. 54.
- 42** Vgl. Richard Gilligan: *DIY/Underground Skateparks*, München/London/New York 2014.
- 43** Madgin et al., 2018, S. 589. Zum Vergleich der internationalen Chartas siehe ebd. S. 587–588.
- 44** Vgl. weiterführend Lisa Marie Selitz: Zur transformativn Ausgestaltung urbanen Kulturerbes. Zwischen Identifikation, Repräsentation, Partizipation und Demokratiebemühungen» in: Simone Bogner/Gabi Dolff-Bonekämper/Hans-Rudolf Meier (Hg.): *Instabile Konstruktionen. Interdisziplinäre Forschungen zu «Identität und Erbe»*, Weimar 2022, S. 234–247.

## Bildnachweise

- 1** © Renato Custodio. Mit freundlicher Genehmigung des Fotografen
- 2** © Nicholas Constant. Mit freundlicher Genehmigung des Fotografen
- 3** © Jonathan Rentschler. Mit freundlicher Genehmigung des Fotografen
- 4** © Rich Gilligan. Mit freundlicher Genehmigung des Fotografen

### **Acknowledgements**

This article is part of a project that has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (Grant agreement No. 949525).

«Citations can be Feminist Bricks: they are the materials through which, from which, we create our dwellings.»<sup>1</sup>

In her book *Living a Feminist Life*, Sara Ahmed describes how, in her writing, she makes space for feminist writers who, as she writes, «came before» her. She acknowledges a debt, particularly to feminists of colour, and works to centre the margins. Intriguingly, she employs an architectural metaphor, likening her research to a «dwelling» built by means of citations, or «Feminist Bricks». Ahmed reminds us that we always make a choice when constructing research and writing by who (and in what order) we cite. She stresses that these choices have consequences beyond us; often others will live with the intellectual buildings we build as we pass them on. This trope resonated strongly with me as a feminist architectural historian; first because of the materiality evoked (researching, writing, quoting, building arguments conceived as spatial, perhaps even solid on which we can lean or dwell in securely), but also because it speaks about the agency and responsibility I have as a researcher and historian. I am privileged to have a choice how to reconstruct the past from the evidence I analyse.

Reading on through her book, I became fascinated by Ahmed's use of material and spatial metaphors. The brick occurs repeatedly in two incarnations: the «feminist brick» as citation – a positive element in her (and my) line of argument – and the «brick walls» giving the title to one of her chapters focusing on diversity work. Clearly negatively connoted, here the brick becomes a wall, a «barrier»: Ahmed tells us of the common «description of diversity work as a «banging your head against a brick wall job»».<sup>2</sup> There are bricks we can use to write feminist histories, to build feminist lives, to create inclusive institutional spaces – and there are those preventing us from doing exactly this. To me, this encapsulated some of the questions I have been asking of my subject area, histories of architecture before 1900: a combination of banging my head at the tight limits of what «architectural history» has often been (or is) and the joy of building it anew, with others, with «Feminist Bricks».

With this article and in response to the call for this issue of *Kritische Berichte* by Silke Langenberg, Regine Hess, and Orkun Kasap, I want to explore some Feminist Bricks within my own research. My current «dwelling» has a – perhaps catchy – name: WoWA. As Jane Rendell recently said, it is the female «wow! », adding the Latin

kritische berichte 52, 2024, Nr. 1. <https://doi.org/10.11588/kb.2024.1.101461>  
[CC BY-SA 4.0]

ending -a: wow-a.<sup>3</sup> The origins of the acronym are, however, bureaucratic: WoWA, or Women Writing Architecture 1700–1900, was born as a grant proposal to the European Research Council, all of which come with a memorable acronym. WoWA was its name long before all bricks in its formulation were assembled – sparking a moment of joy when the letter-bricks fell into place for a then still vague idea: to expand histories of architecture by exploring any writing by those identifying as women between 1700 and 1900 for traces of buildings, cities, or landscapes. While placed in architecture, the project avoided the term architect quite firmly – akin, perhaps, to Ahmed’s no-white-men citational policy.<sup>4</sup> In the following I explain WoWA’s origins and initial aims as well as where the project stands now in 2023, halfway through its five-year funding period and after having placed quite a few bricks on top of each other. Not all these bricks, of WoWA and preceding it, stem from explicit feminist intentions and there are quite a few white men, but WoWA reassembles them with feminist mortar.

## WoWA

WoWA is a collaborative research project examining the architectural agency women asserted through practices of writing in the eighteenth and nineteenth centuries.<sup>5</sup> Within WoWA, architectural agency refers not to the practice of *disegno* – design and drawing, detached from dwelling or using – but instead to the influence, or the power, over architectural sense-making contained in the practice of rendering into words, for the public to read, of experiences within and opinions on the city and the building.<sup>6</sup> WoWA also builds a bridge to thinking about the heritage of minorities – or rather, in our case, of marginalised groups such as women. We are dealing with marginalisation that happened twofold: at the time, historically, as well as in hindsight, in historiography. WoWA builds on the pivotal feminist protest that women have been erased from history as designers or draughtswomen. I have argued instead that other practices that were more accessible to women, such as writing and editing, have equally been ignored by or edited out of architectural histories.<sup>7</sup> Contrary to still common assumptions, women did contribute to the formation, reception, and adaptation of architectures and spaces in the period considered here, but in different ways and modes for which WoWA seeks to propose suitable approaches and methodologies which intersect questions of gender with those of race, class, sexuality, or religion.

WoWA studies women’s experiences of, and commentary on, architectures and landscapes between 1700 and 1900, focusing on a dispersed geography consisting of the southern cone of South America as well as German and English-speaking Europe. While architectural histories often focus on male-dominated processes of design and production, we take a new stance by unearthing women’s contributions to the architectural sphere through practices of writing, translating, or editing. We are not looking for female architects or those designing spaces (it is self-evident that this is an important undertaking too, but it is a different approach). Instead, we argue that architectural agency is executed not only through design practices but also (and at times even more so) through the multiple ways spaces are ascribed with meaning through words in the process of dwelling, using, critiquing, travelling, or educating. We examine texts written by women – such as travelogues, manuals, histories, pamphlets – which for the major part have not yet been considered as sources for architectural histories. Our aim is to examine them collectively, as a significant force within spatial histories, not as singular exceptions to the rule.



## WoWA Bricks

As bell hooks, a 'feminist brick' of so many, has argued, there is agency within oppression, there are 'spaces of radical openness' in the margin, chosen by the oppressed as sites of resistance. As she declares, these are not 'safe places' (as all those currently fighting for their space, their lives, know too well) but they contain possibilities – as well as hope and power to teach us all, as historians.<sup>8</sup> I do not claim that the women we examine all experienced the same degree of oppression. Many had privileges of different kinds; indeed, literacy was one. Still, I learn from bell hooks and take inspiration as well as courage from her writing. In *Black Looks: Race and Representation*, she declares «there is power in looking».<sup>9</sup> She does away with aesthetics being rooted in elite thought, arguing that it «is more than a philosophy or theory of art and beauty; it is a way of inhabiting space, a particular location, a way of looking and becoming». She formulates «an aesthetic of existence, rooted in the idea that no degree of material lack could keep one from learning how to look at the world with a critical eye, how to recognize beauty, or how to use it as a force to enhance inner wellbeing».<sup>10</sup> So we look and listen, and give credit to all those who have looked with a critical eye in the past.

In my research before WoWA (and while formulating the first proposals for WoWA), I was mostly concerned with exploring architectural print cultures, primarily in nineteenth-century Britain, in order to understand the relationship between the building, the architect, and what has been called 'the public'.<sup>11</sup> It was particularly Nancy Fraser's concept of 'counterpublics' – written as a response to Jürgen Habermas's theory of the public sphere – which resonated with the questions I was asking.<sup>12</sup> Contrary to Habermas, Fraser maintained that «nationalist publics, popular peasant publics, elite women's publics, and working class publics» emerged at the same time as Habermas's 'bourgeois publics' in the eighteenth century (rather than only much later).<sup>13</sup> «Subaltern counterpublics», she wrote, «are parallel discursive arenas where members of subordinated social groups invent and circulate counterdiscourses, which in turn permit them to formulate oppositional interpretations of their identities, interests, and need».<sup>14</sup> Fraser thus highlighted disenfranchised groups, especially those discriminated against because of gender, class, race, religion or sexual orientation, crediting their discourses and voices.

In the context of my work on the British press in the 1830s and 40s, I realised that such counterpublics also existed for architectures, cities, and landscapes. At the same time, my work on visual and verbal representation, and the power I have previously argued both have on the ways in which western societies perceive, rationalize, feel, as well as design the built, helped me to formulate a specific project that went beyond tracing the dominant public sphere.<sup>15</sup> We can break the 'brick wall' around the bourgeois public sphere in retrospect, if we find those that did so at the time. This concern for publics and counterpublics results, for me, in a centring of the user rather than the architect: hence, it is WoWA's aim to expand our discipline's concern from the producer to the user of spaces. Histories of the built too often focus exclusively on the design process rather than the use of buildings and spaces, leading almost inevitably to a gendered bias in any period prior to (and often after) the mid 1900s. This is a circumstance that has its origins in the very phenomenon which this project seeks to, in methodological terms, dismantle: the hegemony of professionalisation. Here, architecture's public is meant as formed by a community having an interest in or connection to the built, including women and other disenfranchised

groups. One of the forms in which this connection manifested itself, and which was most open to female participation in the geographies under consideration, was the written word. Recent projects and studies have pointed to the crucial relationship between the printed and the built in the formation of modernity.<sup>16</sup> WoWA builds upon these initiatives to explore female publics of architecture in the chosen regions at a time of both progress and violence driven by industrialisation, revolution, nation building, colonisation, and decolonisation.

As Mari Hvattum and I have shown in *The Printed and the Built: Architecture, Print Culture, and Public Debate in the Nineteenth Century*, texts and buildings of the period were tied up in a complex and reciprocal relationship within the public realm. The increase of architectural content in printed media – newspapers, books, pamphlets, and catalogues, not to mention magazines and journals – created a virtual public sphere in which the dramatic social, technological, and material changes occurring in the period could be absorbed and normalized.<sup>17</sup> The rise of the eighteenth-century bourgeois public sphere – and its counterpublics – is now most commonly located in semi-private spaces such as salons, literary societies, or coffeehouses, as well as printed sites such as journals, newspapers, or pamphlets. While many of these were exclusively male, others were not. Salons were mostly hosted by (writing) women – for instance, Elizabeth Montagu in mid eighteenth-century London, Rahel Varnhagen in Berlin around 1800, or Juana Manuela Gorriti in 1870s Lima. Female journalists edited and wrote for a range of periodicals – such as Eliza Haywood in *The Female Spectator* (Britain, 1744–1746), Sophie von La Roche in *Pomona für Teutschlands Töchter* (German States, 1783–1784), or Juana Paula Manso de Noronha in *Album de Señoritas* (Argentina, 1854). While, as we have argued in *The Printed and the Built*, newspapers helped to navigate the metropolis, female-authored domestic manuals, women's magazines, travelogues, and a host of other texts spread knowledge and criticism on and of spaces negotiated by women in both the private and the public realm. From kitchens, drawing rooms, and gardens, the sights visited by tourists to streets, squares, or factories, such spaces were described, discussed, and critiqued by women of diverse backgrounds and privilege, giving rise in turn to female publics and counterpublics in print, which have, largely, been ignored by architectural scholarship.

Scholarship on architectural publications has, like publication history in general, prospered in recent years. Yet, while ground-breaking, these projects have mostly considered texts of male authors, such as the Renaissance treatise, the public debates on new buildings in eighteenth-century France, or the world history of architecture.<sup>18</sup> Twentieth-century architectural publications have lately been the subject of significant scholarship, but even in this, a focus on gender or marginalisation has been rare.<sup>19</sup> It is in the field of periodical studies, that the most pioneering work has been carried out in this regard exploring women's writing and women's work.<sup>20</sup>

WoWA contests that, despite an increasing male dominance of the architectural profession, women exercised architectural agency in the period, and they did so also through writing. Rather than looking for one-dimensional involvement of women in architecture – that is, as women following male practices – WoWA redefines architectural agency, listening intently to female-identifying voices to understand how they saw their role in documenting, critiquing, and shaping their built environments. We seek to expand the corpus of architectural historiography to female voices by showcasing texts that are as crucial to the discipline as the canon of overwhelmingly male

architects and architectural writers. This is a new approach within our discipline. WoWA stands on the Feminist Bricks of scholars who have, for instance, examined early female architects, home economics, women's involvement in the building trades, the role of the female patron or client, gendered spaces, or the role of the female body in architectural design.<sup>21</sup> Recently, a number of collaborative projects have focused on the twentieth century and the ways in which women have been instrumental in shaping architectural practice.<sup>22</sup> However, as Susana Torre wrote in 2000, in historical studies women are often «seen as extensions of the male gaze and [...] described as passive agents rather than engaged subjects» – a statement often still valid.<sup>23</sup>

Decoloniality provides WoWA with powerful tools to critique positions of power and dominant cultures both in Europe and in South America. We follow Ana María León's argument that «decoloniality [...] seeks to critique colonialism as an epistemic framework whose violence is present in all locations, even in colonizer regions».<sup>24</sup> Hence, coloniality plays a role in all our case studies, whether Peruvian, German, Chilean, or British. As Mary Louise Pratt has posited, «to think from the Americas is also to think from the history of European expansionism, colonialism and indigeneity, invasion and dispossession, extractive capitalism and slavery, experienced from the arrival site or receiving end of these forces».<sup>25</sup> WoWA thinks from the Americas, reading South America and Europe in their colonial contexts, explicit and implicit, tracing reverberations of the moments of transition when «cultures meet, clash and grapple with each other» generating what Mary Louise Pratt has defined as «contact zones».<sup>26</sup>

As Felipe Hernández has argued, scholars of Latin American architecture have in the past often focused on linear Euro-American architectural narratives, at times ignoring more complex processes of transculturation. WoWA extends this problematic by basing its examination of South American sites and spaces on female experiences and critiques, thus constructing its (post-)colonial dimension in two ways: first, the project puts experiences of a group at its centre which was both colonised (as marginalised, at times oppressed) and coloniser (as oppressing and marginalising): predominantly white women privileged at least by their literacy. Second, WoWA's geography – German-speaking Europe, Chile, Peru, Britain, and Argentina – is purposefully assembled in a way that neither of the examined countries was in an official imperial or colonial relationship with one another, yet they were tightly entangled by economic colonialism and extractive capitalism, as well as Eurocentric educational projects and cultural exchanges creating conditions which are often ongoing today. WoWA builds on an awareness of (post-)colonial complexities, violent relationships, and persisting coloniality by emphasising its comparative element, between three languages, between travellers and locals, between coloniser and colonised, in a wide sense of these terms. While writing as a practice is, for some, a practice of resistance, it is also one of colonisation and oppression, which means that we cannot use WoWA to meaningfully examine Indigenous agencies. It is our hope that some elements of the project will, in the future, contribute to formulate other approaches that make visible knowledges and forms of agencies for those racialised and made subaltern by the coloniser.

While there are significant studies on the historical roles played by women in Latin America, there is little work done on architectural discourses within the region, as opposed to in its link to Europe and, later, North America.<sup>27</sup> WoWA aims to

connect sources stemming from different parts of the world, i.e. from what are often considered centre and periphery in the narration of architectural history. Challenging linear Euro-American architectural narratives of styles imported to the supposed new world and as scholarship on knowledge transfers between Latin America and Europe in the field of architecture is mainly dominated by specific time periods – such as pre-, post-, and colonial, Beaux Arts and Modernism – the proposed period between 1700 and 1900 opens an innovative dimension of cross-timing in contrast to canonical histories.

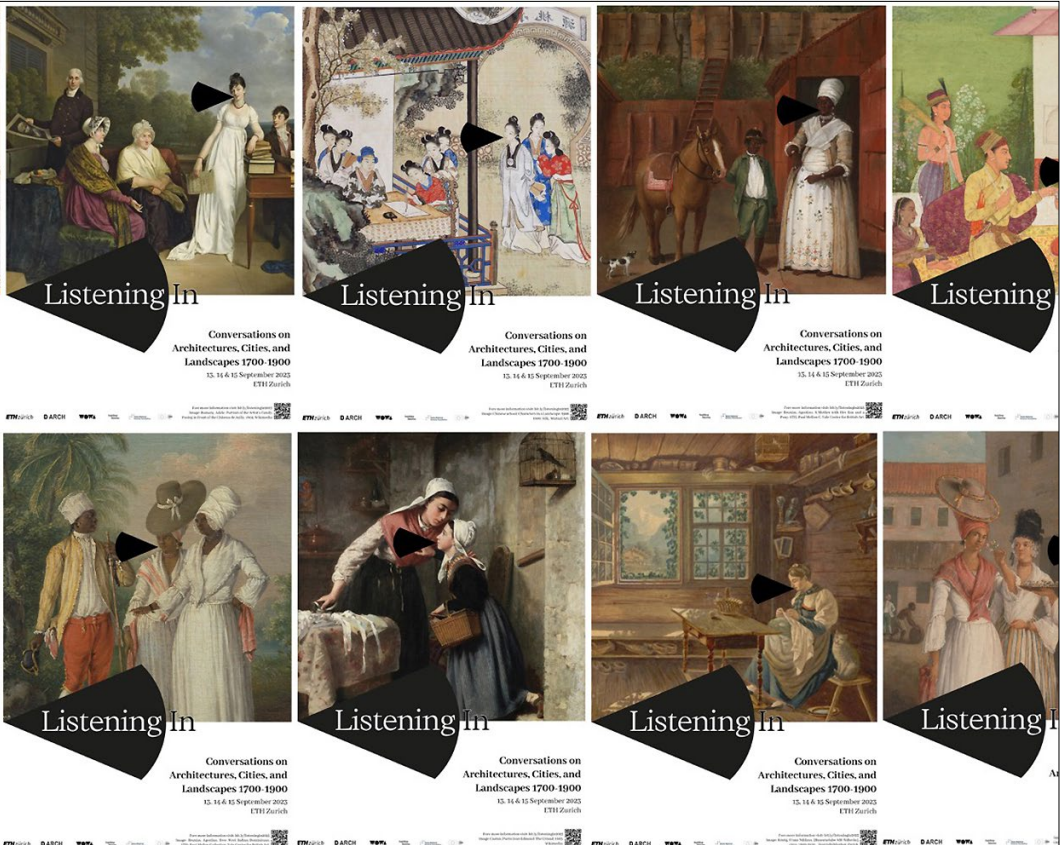
### WoWA Dwelling

WoWA's dwelling is beginning to emerge in the work of its three team members: Sol Pérez Martínez (postdoc), Elena Rieger (PhD), and myself. It consists of local, concise structures growing out of a wider landscape of women writing architecture between 1700 and 1900. Operating in three languages – English, Spanish, and German – we employ a two-stage process, micro and macro, as well as three key methodological approaches, focusing in turn on experience recorded through language, the geographies of writing, as well as the mapping of everyday commentary with the canon of architecture. On the macro level, we focus on identifying large numbers of texts written by women in our period and geography, which we deem as relevant for histories of architectures, cities, and landscapes. With the micro approach, we construct local in-depth case studies tracing single women or groups of women and their publications. Close reading of this smaller sample will enable detailed linguistic analysis of the ways in which authors discuss architecture as well as exhaustive biographical investigations studying their networks both local and global.

My own research is located across WoWA's geographies and focuses on three genres: travel writing, historiography, and advice literature. My aim is to read these texts as spatial critiques, revealing the influence their authors wielded over spatial practices and norms. Reading between continents and in the colonial contexts of the period, I complicate their gender with their class, race, and colonial privileges, while reframing their work as equally important as that of male architectural writers and designers. I have studied the eighteenth-century journalist and novelist Sophie von La Roche, who critically described public spaces and shaped women's behaviour in it, but also preferred to cite female authors (her *Feminist Bricks*).<sup>28</sup> Sol Pérez Martínez's postdoc project examines women's writings in Chile, Perú, and Argentina, arguing that they «made space» for themselves and other women in the late colonial and early republican period,



despite their political and social limitations. By uncovering and analysing women's writings on three urban sites – the street, the convent and the school – she makes women's participation visible in constructing, understanding and critiquing the built environment. One of her case studies is the 19th-century Chilean poet Rosa Araneda, who shaped the construction of Santiago, the capital of the new Chilean republic.<sup>29</sup> Elena Rieger's doctoral project focuses on German-speaking Europe. She exploits the spatial dimension of the German term *Frauenzimmer* which denotes both a women's room, but also a woman as a person. Focusing on woman's physical presence in space, she explores how the situated writings of five women help to challenge dominant narratives which have historically excluded and marginalised certain groups.<sup>30</sup> Doing this work, we have found that we must continuously shed preconceptions and some of our academic strategies to make visible previously ignored spatial agency within the texts we read. Hence, Sol Pérez Martínez and I have developed the Reading-with Guide. Tried and tested through four workshops in Switzerland and Chile as well as a master's and a PhD seminar, 'Reading-with is a feminist, immersive, and collaborative method, consisting of a scripted set of reading layers that enables participants to read both with each other and with marginalised authors, exploring side-lined or hidden experiences of the built environment'.<sup>31</sup>



Posters for WoWA Workshops in 2022–2023, designed by Sol Pérez Martínez

## ◀feminist straw▶

Pondering her own trope of the feminist brick, Sara Ahmed goes on to propose ◀feminist straw: lighter materials that, when put together, still create a shelter but a shelter that leaves you more vulnerable▶. And perhaps this is the most important point about citations and sources – we should not use them to prop us up, to build walls by claiming the universal that cannot be challenged by future researchers and readers. Hence, ◀feminist straw▶ helps resolve the good ◀brick / bad ◀brick wall▶ binary. Easier put up, easier repaired or expanded, relying on a community for shelter – and higher permeability to look, with bell hooks, and to listen, as we called for in our 2023 conference Listening In: «Who do we listen to when we write histories of architectures, cities, and landscapes? How many women authors can we find among our sources? How many of them are cited by those whose research we read?»<sup>32</sup>

## Notes

- 1 Sara Ahmed: *Living a Feminist Life*, Duke University Press, Durham 2016, p. 16.
- 2 *Ibid.*, p. 135.
- 3 Verbal comment by Jane Rendell at Listening In: Conversations on Architectures, Cities and Landscapes, international conference, ETH Zurich, 13–15 September 2023.
- 4 Ahmed 2016 (as Note 1), p. 15.
- 5 Again, I rely on Ahmed: «What do I mean by women here? I am referring to all those who travel under the sign women.» Ahmed 2016 (as Note 1), p. 14.
- 6 For definitions of *disegno*, see Jonathan Hill: *Drawing Research*, in: *The Journal of Architecture* 11, 2006, No. 3, p. 329–33, <https://doi.org/10.1080/13602360600931342>.
- 7 Anne Hultzsich: *Other Practices. Gendering Histories of Architecture/Otras Prácticas: Historias de La Arquitectura Con Perspectiva de Género*, in: *ZARCH*, September 2022, No. 18, p. 30–41, [https://doi.org/10.26754/ojs\\_zarch/zarch.2022186968](https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2022186968) (last accessed 21.11.2023).
- 8 bell hooks: *Choosing the Margin as a Space for Radical Openness*, in: *The Journal of Cinema and Media* 1989, No. 36, p. 19.
- 9 bell hooks: *Black Looks: Race and Representation*, Boston 1992, p. 115.
- 10 bell hooks: *An Aesthetics of Blackness: Strange and Oppositional*, in: bell hooks: *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*, Boston 1990, p. 2.
- 11 See for instance Anne Hultzsich: *From Encyclopaedia to Magazine. The Loudons, the Public, and the Architect in 1830s Britain*, in: *The Journal of Architecture* 25, 2 October 2020, No. 7, p. 844–72, <https://doi.org/10.1080/13602365.2020.1833962>.
- 12 Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der Bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied 1962; Jürgen Habermas: *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, trans. Thomas Burger, 9th ed., MIT Press, Cambridge, Mass. 1998.
- 13 Nancy Fraser: *Rethinking the Public Sphere. A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy*, *Social Text*, no. 25/26, 1990, p. 61, <https://doi.org/10.2307/466240>.
- 14 *Ibid.*, p. 67.
- 15 Anne Hultzsich: *Architecture, Travellers and Writers: Constructing Histories of Perception 1640–1950*, Oxford 2014.
- 16 *The Printed and the Built* (AHO Oslo 2014–2018); *PriArc Printing the Past: Architecture, Print Culture, and Uses of the Past in Modern Europe* (2016–2019).
- 17 Anne Hultzsich: «To the Great Public». *The Architectural Image in the Early Illustrated London News*, in: *Architectural Histories* 5, 28 December 2017, No. 1, <https://doi.org/10.5334/ah.268>; Mari Hvattum/Anne Hultzsich (eds.): *The Printed and the Built. Architecture, Print Culture, and Public Debate in the Nineteenth Century*, London 2018.
- 18 Petra Brouwer/Martin Bressani/Christopher Drew Armstrong (eds.): *Narrating the Globe. The Emergence of World Histories of Architecture*, MIT Press, Cambridge, Mass. 2023; Mario Carpo: *Architecture in the Age of Printing. Orality, Writing, Typography, and Printed Images in the History of Architectural Theory*, trans. Sarah Benson, MIT Press, Cambridge Mass./London 2001; Richard Wittman: *Architecture, Print Culture and the Public Sphere*, Aldershot 2007.
- 19 E.g. Beatriz Colomina/Craig Buckley (eds.): *Clip, Stamp, Fold. The Radical Architecture of Little Magazines, 196X to 197X*, New York 2010; Alexis Sornin/Helene Janniere/France Vanlaethem (eds.): *Architectural Periodicals in the 1960s and 1970s. Towards a Factual, Intellectual and Material History*, First, IRHA/ABC Art Books Canada 2008.
- 20 E.g. Jennie Batchelor: *Women's Work. Labour, Gender, Authorship, 1750–1830*, Manchester University Press, Manchester 2010; Marianne Van

Remoortel: Women, Work and the Victorian Periodical. Living by the Press, Houndmills, Basingstoke, Hampshire and New York 2015.

**21** Among many others: Beatriz Colomina (ed.): *Sexuality & Space*, Princeton Architectural Press, New York 1992; Katia Frey/Eliana Perotti (eds.): *Theoretikerinnen des Städtebaus. Texte und Projekte für die Stadt*, Berlin 2015; Hélène Frichot/Catharina Gabriellson/Helen Runting (eds.): *Architecture and Feminisms. Ecologies, Economies, Technologies*, Abingdon/New York 2017; Jane Rendell/Barbara Penner/Iain Borden (eds.): *Gender Space Architecture. An Interdisciplinary Introduction*, London/New York 2000; Anna Sokolina (ed.): *The Routledge Companion to Women in Architecture*, New York 2021; James Benedict Brown et al. (eds.): *A Gendered Profession: The Question of Representation in Space Making*, RIBA Publishing, London 2019; Christina Budde et al. (eds.): *Frau Architekt: Seit mehr als 100 Jahren. Frauen im Architekturbetrieb*, exhib. cat., Frankfurt am Main, Deutsches Architekturmuseum, Tübingen/Berlin 2017.

**22** E.g. Jannie Rosenberg Bendsen/Svava Riesto/Henriette Steiner: *Untold Stories. On Women, Gender and Architecture in Denmark*, Strandberg 2023; Lori Brown/Karen Burns (eds.): *Bloomsbury Global Encyclopedia of Women in Architecture 1960–2015*, London forthcoming; Lucía C. Pérez-Moreno/Patricia Santos Pedrosa: *Women Architects on the Road to an Egalitarian Profession – The Portuguese and Spanish Cases*, in: *Arts* 9, 23 March 2020, No. 1, p. 40, DOI: 10.3390/arts9010040; Helen Thomas/Emilie Appercé: *Women Writing Architecture*, in: *Women Writing Architecture*, June 2021, <https://womenwritingarchitecture.org/> (last accessed 21.11.2023).

**23** Susana Torre: *Claiming the Public Space: The Mothers of Plaza de Mayo*, in: Rendell/Penner/Borden 2000 (as Note 21), p. 140–45.

**24** Ana María León: *Plains and Pampa. Decolonizing «America»*, in: *Harvard Design Magazine*, 2021, No. 48, n. p., <http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/48/plains-and-pampa-decolonizing-america> (last accessed 21.11.2023). See also Itohan Osayimwese: *From Postcolonial to*

*Decolonial Architectural History. A Method*, in: Regine Heß/Christian Fuhrmeister/Monika Platzer (eds.): *Rassismus in der Architektur/Racism in Architecture, kritische berichte, Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, Vol. 49, 2021, No. 3, p. 16–38.

**25** Mary Louise Pratt: *Planetary Longings*, Duke University Press, Durham 2022, p. 7.

**26** Mary Louise Pratt: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, 2nd ed., Abingdon/New York 2009, p. 7; Pratt 2022 (as Note 25), p. 130.

**27** E.g. Catherine Davies/Claire Brewster/Hilary Owen (eds.): *South American Independence. Gender, Politics, Text*, Liverpool University Press, Liverpool 2011; Sara Beatriz Guardia (ed.): *Las mujeres en la independencia de América Latina*, Lima, Perú: Centro de Estudios la Mujer en la Historia de América Latina, CEMHAL, 2010; Margarita R. Ochoa/Sara V. Guengerich (eds.): *Cacicas. The Indigenous Women Leaders of Spanish America, 1492–1825*, University of Oklahoma Press, Norman 2021.

**28** See Anne Hultzsich: *The City «En Miniature.» Situating Sophie von La Roche in the Window*, in: *Journal 18, Spring 2023*, No. 15, <https://www.journal18.org/6782> (last accessed 21.11.2023).

**29** Sol Pérez-Martínez: *Mujeres haciendo espacio en Chile 1800–1900. Santiago y la poeta popular Rosa Araneda*, in: *Revista Historia y Patrimonio* 2, 30 June 2023, No. 2, p. 1–30, <https://doi.org/10.5354/2810-6245.2023.70518>.

**30** Elena Rieger: *Unpacking the Frauen-Zimmer. Women's Writings on, in and Outside of the Architectural Interior, 1783–1871*, *Doctoral Reviews*, ETH Zurich, 22 December 2022.

**31** Anne Hultzsich/Sol Pérez Martínez: *Reading-With: A Collaborative Method for Inclusive Architectural Histories*, in: *Architectural Histories* 11, 12 September 2023, No. 1, p. 2, <https://doi.org/10.16995/ah.10332>.

**32** Anne Hultzsich et al.: *Listening In. Conversations on Architectures, Cities and Landscapes*, *Conference Programme and Abstract*, ETH Zurich, 8 September 2023, p. 6, <https://doi.org/10.3929/ethz-b-000617747>.

## Image Credits

© Group Hultzsich, ETH Zurich

Als Naser ad-Din Schah von Persien anlässlich der Wiener Weltausstellung am 29. Juli 1873 auf seiner ersten Europareise über Astrachan am kaspischen Meer und weiter über Moskau, St. Petersburg, Deutschland, Belgien, England, Frankreich, die Schweiz und Italien schließlich am Penzinger Bahnhof in Wien eintrifft, intoniert eine Militärkapelle am Bahnsteig die persische Nationalhymne, um den Ehrengast in Österreich gebührend willkommen zu heißen. Ein Reporter, der während des feierlichen Empfangs des Schahs durch Kaiser Franz Joseph und seinen Hofstaat anwesend ist, empfindet das Musikstück als ein «grausam, unmelodisches Ding, schnurrend und scharrend, ohne Anfang und ohne Ende, ein wahres Scheusal für jedes normal konstruierte Ohr».<sup>1</sup> Für den Schah und sein Gefolge dürfte der musikalische Willkommensgruß ebenfalls befremdlich gewesen sein, hat man doch in Persien weder von dieser Komposition noch von einer eigenen Volks- oder gar Nationalhymne je etwas gehört. Tatsächlich entspringt die in Wien uraufgeführte «grausam unmelodische» persische Hymne der Feder des Militärkapellmeisters Alexander Leitermayer, nachdem er vom österreichischen Kaiser beauftragt wurde, einen Marsch aus ihm vorgelegten persischen Liedern zu komponieren und diesen am Bahnsteig des Penzinger Bahnhof und noch einmal bei seiner Ankunft auf dem Weltausstellungsgelände als «Nationalhymne Persiens» vorzuführen. Wie der österreichische Diplomat Helmut Slaby berichtet, hat Leitermayer «seine Aufgabe so glücklich gelöst, dass kein Mensch in den ohrenzerreißenden Klängen das Meisterwerk eines Österreicherers vermuten konnte. Aber er hatte [...] zu persisch komponiert, denn Franz Joseph, der bei wiederholtem Abspielen dieses musikalischen Monstrums um sein Trommelfell fürchten mochte, verfügte, dass Johann Strauss eine neue «persische Hymne» vorzulegen habe».<sup>2</sup> Die Strauss'sche Komposition, die schließlich vom Kaiser als für Persien charakteristisch akzeptiert wird, veranlasste Leitermayer wiederum dazu, seine frühere persische Hymne kompositorisch anzupassen. Leitermayers neuer *Persischer Marsch nach Originalmotiven* wird schließlich bei der Verabschiedung des Schahs in Schönbrunn uraufgeführt, so dass Persien nach dessen Besuch in Wien gleich über drei in Österreich komponierte Volkshymnen verfügt, die im Land selbst niemand kennt.<sup>3</sup>

Der Anlass für den Besuch des Schahs von Persien wie auch für die Komposition mehrerer persischer Nationalhymnen ist die Wiener Weltausstellung 1873, an der Persien sowohl handelspolitisch wie architektonisch beteiligt ist. Ähnlich der Hymne Leitermayers vereint auch der von Naser ad-Din Schah (teil-)finanzierte und von dem Konstantinopler Architekten Pietro Montani am Ausstellungsgelände des orientalischen Viertels errichtete persische Pavillon (Abb. 1) unterschiedliche stilistische



1 Persischer Pavillon,  
Wiener Weltausstellung  
1873, Josef Löwy



Motive in einem «sonderbare[n] Bau [reiner] Phantasie, gerade phantastisch und bunt genug, um eben für orientalisch gelten zu können, aber weder von Persern gebaut noch nach persischem Muster».<sup>4</sup> Diese zeitgenössische Einschätzung von Carl von Lützwow, Professor für Kunstgeschichte an der TH Wien, artikuliert einen Anspruch auf Deutungshoheit über das, was als «orientalisch» gelten darf, der so weit geht, auch der orientalisierenden Bauausführung des «herrlich, kristallisch glitzernden»<sup>5</sup> Gebäudes jede Authentizität abzusprechen, obwohl die Darstellung persischer Formensprache auf dem vortretenden Mitteltrakt der Außenfassade auf einer von Naser ad-Din Schahs höchstpersönlich entwickelten, effektvollen Spiegelfront basiert:

Man erzählt uns, dass der jetzige Schah von Persien große Vorliebe für Spiegeldekoration gefasst und sie als Wandverkleidung eingeführt habe. Dieser Vorliebe zu Gefallen ist der erhöhte und vortretende Mitteltract des Hauses ganz in bunten Mustern mit Spiegelglasstücken bedeckt [...]. Sonst ist die Außenwand, namentlich der Seitentheile, mit bunten Arabesken bemalt, die verzweifelt wenig orientalischen und noch weniger spezifisch persischen Charakter tragen. [D]ie Ausstattung der Gemächer aber ist nicht einmal orientalisierend, sondern vom ersten besten Wiener Tapezierer mit blumigem Tizt in völlig moderner Art hergerichtet. Hier hört der Orient ganz auf.<sup>6</sup>

Diese Infragestellung einer Zugehörigkeit des persischen Pavillons zur Kultur des Orients begründet sich wie die österreichischen Kompositionen von vermeintlich persischen Hymnen durch einen westlichen «Stil der Herrschaft, Umstrukturierung und des Autoritätsbesitzes über den Orient»,<sup>7</sup> den Edward W. Said als «Orientalismus» bezeichnet hat. Nach Saids einschlägiger These bringt der Orientalismus den «Orient» als Wissens- und Erkenntnisort überhaupt erst hervor, indem er ihn in zahlreichen Werken der Kunst, Literatur, Musik und Orientalistik repräsentiert, darstellt und der Anschauung öffnet. Dabei geht es zunächst darum, eine Beobachter:innenposition zum Orient einnehmen zu können, um ihn in einem westlichen Sinne überhaupt «lesbar» zu machen. Im Rahmen dieser europäischen Konstruktion des «Orients» spielen – wie der vorliegende Text zeigt – insbesondere die orientalisierenden Bauten des 19. Jahrhunderts und die in ihnen vorgenommene Zurschaustellung von vermeintlich orientalischen Lebens- und Wohnformen eine wesentliche und eigenständige Rolle, durch die der «Orient» direkt und unmittelbar erfahrbar wird – auch ohne lange Reisen unternehmen zu müssen.

### **Der Raumtypus des konstruierten Orients auf der Wiener Weltausstellung**

Der persische Pavillon ist nicht das einzige Bauwerk auf dem Gelände der Wiener Weltausstellung 1873, das durch eine öffentlichkeitswirksame Orientalisierung hervortritt; das 2,330.631 m<sup>2</sup> große Ausstellungsgelände versammelt in einem ganzen orientalischen Viertel – programmatisch an die orientalischen Viertel auf der Pariser Weltausstellung 1867 anschließend<sup>8</sup> – orientalisierende Architekturen und Ausstellungen von orientalischen Kunst- und Kulturgütern und markiert damit den Höhepunkt einer Zeitströmung, in der im späten 19. Jahrhundert zahlreiche Ausstellungen orientalischer Kunst gezeigt werden.

Im Zuge der Vorbereitungen zur Wiener Weltausstellung wird der österreichische Konsul in Konstantinopel, Josef Freiherr von Schwegel, bereits im Jahre 1871 – zwei Jahre vor der Ausstellungseröffnung – eingeladen, die Leitung einer orientalischen Abteilung zu übernehmen. Schwegel reiste daraufhin im Winter 1871 nach Kairo, wo er «den Vizekönig Ismail Pascha für die Beteiligung im großen Stil gewann; er beehrte [den Ägyptologen Heinrich] Brugsch mit seiner Vertretung in Wien».<sup>9</sup> Zugleich bemühte sich Schwegel um weitere Partner in anderen Ländern: Für die Ausstellung in Wien gründete er eine große Behörde mit Niederlassungen in Istanbul, Smyrna und Beirut und arbeitete ein Programm aus, «durch welches der Orient mit seinen reichen Schätzen dem künstlerischen Verständniss des Westens näher gerückt und in wirtschaftlicher Beziehung ein inniger Contact zwischen Morgen- und Abendland angebahnt werden sollte».<sup>10</sup>

Die konzeptionelle Programmatik der Wiener Weltausstellung vereint demnach explizit kulturelle mit volkswirtschaftlichen Kriterien und besitzt – den Zeitströmungen um das Jahr 1873 entsprechend – in der Kolonialexpansion der europäischen Mächte und speziell des britischen Empire ihren zentralen Orientierungspunkt, wie ein Vierteljahrhundert später eine österreichische Analyse schonungslos offenlegt: «Die ganze Anlage der Weltausstellung war darauf gerichtet, einem Binnenvolke für die Vorgänge auf dem Weltmarkte geradezu die Augen zu öffnen und dem Österreicher, für einen flüchtigen Augenblick wenigstens, den freien und weiten Welthorizont des Engländers vorzuzaubern.»<sup>11</sup>

Während in den bisherigen Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts eher die Darstellungen der produktiven Tätigkeit einzelner Länder in den Mittelpunkt gerückt

werden, liegt der Fokus in Wien auf dem Handel. Neben der Ausstellung des (Welt-) Handels als einer Schau von Produkten und Erzeugnissen der einzelnen Länder gibt es noch eine zweite ökonomische Interessenlage, die weniger den Inhalten der Wiener Weltausstellung 1873 als vielmehr dem Motiv ihrer Organisation zuzurechnen ist und die darin besteht, dass «die Ergebnisse der Ausstellung in erster Linie für die volkswirtschaftlichen Zwecke Oesterreichs verwerthet werden könnten.»<sup>12</sup> Der Wiener Weltausstellung 1873 kommt im Spannungsfeld von kolonialen und ökonomischen Interessen ein besonderer Stellenwert zu, der sich insbesondere in der spezifischen Darstellungsweise des Orients in der Ausstellungsorganisation zeigt. Die dort geplante Bautätigkeit, um den «Orient» zu konstruieren, erfährt im Lichte der «volkswirtschaftlichen Zwecke Österreichs» ihre wirkliche Bedeutung, bei der architektonischer Entwurf und ökonomische Kolonialexpansion konzeptionell enggeführt werden, wie die folgende Analyse zeigen soll. Die tatsächlich errichteten Gebäude erhalten ihre Relevanz dabei weniger durch ihre eklektischen Repräsentationen orientalisierender Architekturstile,<sup>13</sup> sondern lassen sich vielmehr als ein neuartiger architektonischer Raumtypus fassen, der es überhaupt erst möglich und im gleichen Schritt bereits anschaulich macht, dass sich die «orientalische» Kultur in westlich-kolonialen Kategorien zu denken und zu sehen gibt. Für eine kulturelle Aneignung bildet dieser Raumtypus des konstruierten Orients eine wesentliche Vorbedingung, die sich grundlegend von anderen zeitgenössischen Ausstellungsformen orientalisierender Kunst oder orientalischen Handwerksarbeiten unterscheidet, da er den konstruierten Orient nicht nur in Ansichten und Perspektiven darstellt sondern als einen realen dreidimensionalen Raumtypus der Betrachtung und räumlichen Erfahrung öffnet.

Die damit angesprochene Differenz zwischen bloßer Anschauung und tatsächlicher Raumerfahrung ist nach Walter Benjamin zentral für jede Architekturbetrachtung. Benjamin kritisiert bereits in den 1930er-Jahren deren überwiegend visuelle Ausrichtung, mit der sich das Architekturdenken selbst fesselt, als unzureichend. Denn seiner Auffassung nach «kommt es bei der Architekturbetrachtung nicht auf das Sehen, sondern auf das Durchspüren von Strukturen an».<sup>14</sup> Bezogen auf die grundlegende Differenz zwischen der Anschauung und der Begehung von Architektur ermöglicht erst die körperliche Erfahrung eines realen dreidimensionalen Raumtypus, auf jeden «Bildumweg»<sup>15</sup> verzichten zu können.<sup>16</sup> Nach Benjamin basiert eine genuin architektonische Raumerfahrung während des Begehens dieser Räume auf dem Effekt, «dass die Architektur gar nicht in erster Linie «gesehen» wurde, sondern als objektiver Bestand vorgestellt und von dem der Architektur sich Nähernden oder gar in sie Eintretenden als ein Umraum sui generis ohne den distanzierenden Rand des Bildraums gespürt wurde».<sup>17</sup> Gegenüber dem «distanzierenden Rand des Bildraums» in einer Ausstellung oder einer Publikation erzeugt die Intensität der Raumerfahrung eines «Umraums sui generis» somit einen radikal unterschiedlichen und immersiven Wahrnehmungsmodus, dessen Stellenwert für jede Form von Architekturbetrachtung Benjamin so bewertet: «Die objektive Einwirkung der Bauten auf das vorstellungsmäßige Sein des Betrachters ist wichtiger als ihr «gesehen werden.»<sup>18</sup>

Aus Sicht der kulturwissenschaftlichen Architekturforschung bildet die bislang von der historischen Forschung noch zu wenig berücksichtigte Relevanz der «objektiven Einwirkung der Bauten auf das vorstellungsmäßige Sein des Betrachters» in der Analyse den entscheidenden Faktor, um die zentrale Bedeutung des konstruierten Orients für seine kulturelle und koloniale Aneignung durch den Westen erkennen zu können: Der «Orient» als westlicher Sehnsuchtsort, politischer Expansionsraum



2 Ägyptische Baugruppe: Moschee und Wohnhaus, Wiener Weltausstellung 1873, Oscar Kramer

des Kolonialismus und ökonomischer Handelspartner wird durch ein Netz von Repräsentationen erzeugt, in dem der architektonische Raumtypus des konstruierten Orients eine zentrale Rolle für die Authentifizierung der westlichen Herrschaftskonzepte und des Autoritätsbesitzes über den Orient spielt.

Neben dem Industriepalast, der in seinem Raumprogramm Österreich 1873 ins Zentrum der (Weltausstellungs-)Welt rückt, ist es das in realer Bauweise errichtete orientalische Viertel – mit persischem Wohnhaus, einer maurischen Villa, den arabischen Repräsentationsbauten der Türkei, sowie der ägyptischen Baugruppe –, das in der Tat die größte Aufmerksamkeit auf sich zieht. Die Baugruppe in Massivbauweise, die durch «die äußerst großzügige finanzielle Unterstützung [des Khediven von Ägypten] Ismael Paschas»<sup>19</sup> ermöglicht wurde, ist der monumentalste Bau aller Länderpavillons (Abb. 2).

Der von den Prager Architekten Franz Schmoranz und Johann Machytko entworfene zweigeschossige Baukomplex an der Elisabeth Avenue versammelt vier durch Innenhöfe und eine zentrale Gartenanlage voneinander getrennte Gebäude: Das Wohnhaus des ägyptischen Vizekönigs, eine Moscheeanlage mit prachtvollem Kuppeldach und Minarett, das Haus eines Ortsvorstehers, sowie ein altägyptisches Felsengrab von Beni Hassan. 1873 berichtet die *Allgemeine Illustrirte Weltausstellungs-Zeitung* über die besonders eindruckliche «orientalische» Wirkung dieses Palastes:

Wahrlich, die innere Ansicht des Palastes, der plätschernde Brunnen vor uns, an den Wänden die orientalischen Divans, das gebrochene Licht, die saubere Ausführung der ganzen Einrichtung, dazu als obere Staffage von der Gallerie ein gähnender Araber hinunterschauend. Alles trägt dazu bei, in uns das Gefühl zu befördern, dass wir in einem anderen Welttheil uns befänden.<sup>20</sup>

Das orientalische Viertel und die ägyptische Baugruppe im Besonderen entfalten ihre Wirkung insofern durch die Ausstellung des Fremden in einer für die österreichischen Besucher:innen zugänglichen Art: bei dieser Inszenierung «orientalischen» Lebens wirken Komparsen mit, die engagiert werden, um die Gebäude zu beleben. So berichtet auch die *Deutsche Illustrierte Zeitung* über eine Gruppe von Ägyptern, die sich in den Höfen und um den Palast bewegen: «Da breiten sie ihre Teppiche, da lagern sie im Gespräche, rauchen und theilen sich ihre Erlebnisse aus dem Abendlande, ihre Erinnerungen an die Heimat mit.»<sup>21</sup> Die begehbbare Struktur des Palasts ermöglicht die unmittelbare körperliche Raumerfahrung des «Orients» und eine direkte Begegnung mit dem «Orientalischen» in einem sorgsam inszenierten und eigens konstruierten Bereich. Zu diesem Zweck sind an den östlichen und westlichen Seitenpforten des ägyptischen Palasts auch kleine Kunsthandwerksstätten zugänglich, in denen direkt vor den Augen der Ausstellungsbesucher:innen ägyptische Handwerker ihre Arbeiten verrichten.

Ein solches Zusammenspiel des konstruierten Orients mit einer inszenierten Atmosphäre seiner «Entdeckung» durch die Besucher:innen der Weltausstellung geht über die reine Anschaulichkeit ausgestellter Objekte oder visueller Darstellungen des Orients in zeitgenössischen Kunst- und Gewerbe-Ausstellungen weit hinaus und wirkt als konkrete, atmosphärisch erlebbare Materialisierung des «Orients» wiederum auf die damit bezeichnete Erdregion zurück, in der von westlichen Besucher:innen zukünftig erwartet wird, Szenen dieses «Orients» vor Ort miterleben zu können. Für sich genommen, bildet Schmoranz' architektonische Konstruktion des «Orients» bloß eine Ansammlung typologischer Widersprüche, die stilistische Zitate unterschiedlicher Epochen und geographischer Regionen scheinbar willkürlich und phantasievoll miteinander kombiniert und bestenfalls ausschnittsweise an die alte arabische Baukunst angelehnt ist. Es geht der ägyptischen Baugruppe jedoch nicht um die Reproduktion einer bestimmten Typologie, sondern um eine mittels Zitat, Collage, und einem Spiel der Ähnlichkeiten vorgehende Vertrautmachung mit dem «Orient». Dass hier offensichtlich gerade kein bestimmter Stil einer Epoche oder eines orientalischen Landes architektonisch vorgestellt werden soll, sorgt für intensive Debatten: Der Architekt und Herausgeber der einflussreichen *Wiener Blätter für das Kunstgewerbe*, Valentin Teirich, sieht in den Bauten des orientalischen Viertels nichts weiter als «Caricatur[en]», die «ihren Zweck [verfehlen], uns mit orientalischer Kunst und dem Kunstgewerbe vertraut zu machen».<sup>22</sup> Teirich geht es dabei weniger um eine Reinheit ihrer architektonischen Formensprache sondern um den eigentlichen «Schwerpunkt der orientalischen Kunst». Dieser «liegt in der musterhaften Behandlung der Fläche. Für die Architektur fehlt ihr das [sic!] richtige tektonische Erkenntniss der Funktionen der einzelnen Bauglieder, sie löst Alles auf in kleinliche, ewig wiederholte Details, die nicht selten dann bizarre Formen annehmen».<sup>23</sup> Die sich hier artikulierende Geringschätzung der Errungenschaften orientalischer Architektur teilen zahlreiche Darstellungen zu dieser Zeit, indem sie die orientalische Baukunst auf zweidimensionale Verzierungen und Ornamentik – also auf «die musterhafte Behandlung der Fläche» (Teirich) – reduzieren. Eine solche in orientalistischen Studien häufig anklingende Auffassung bildet nun eine wichtige legitimatorische Voraussetzung für die europäische Praxis dieser Zeit, den Orient weniger durch die Zeugnisse seiner Jahrtausende alten Baukunst architektonisch wahrzunehmen, als ihn vielmehr zum Gegenstand eines eigenen Entwurfs zu erklären. In diesem können sich orientalische Formensprachen aus einem Repertoire bestehender Typologien

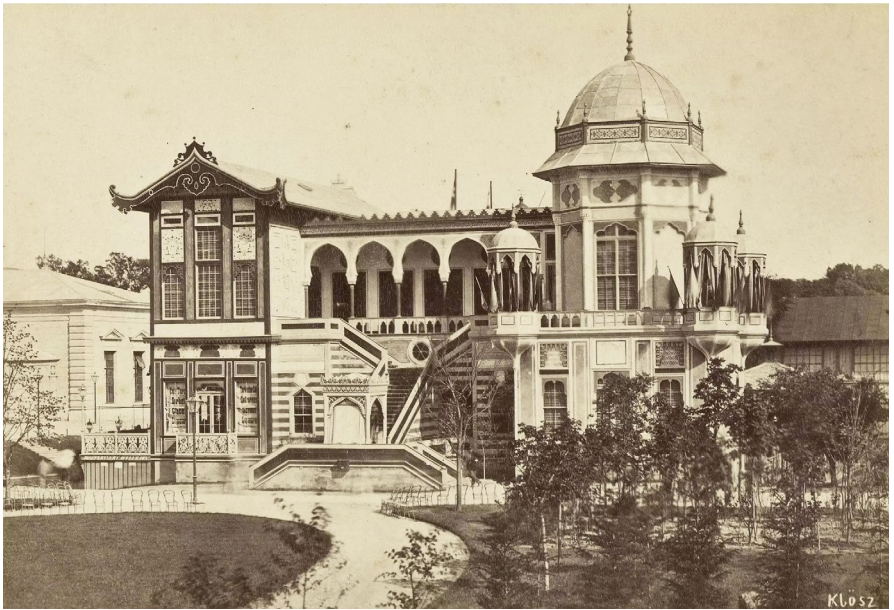
und Stilikonen scheinbar frei zusammensetzen; sie können auch verändert oder sogar neu konstruiert werden. Dieser konstruierte Orient bezieht seine architektonische Relevanz also aus seiner offensichtlichen Reduktion orientalischer Formensprachen und ihrer parallelen Aneignung und Neuzusammensetzung, sowie schließlich seiner Zurschaustellung in Europa. Seine begehbbare Innenstruktur ermöglicht den Besucher:innen eine unmittelbare körperliche Raumerfahrung des «Orients» und eine direkte Begegnung mit dem «Orientalischen» in einem sorgsam inszenierten und eigens konstruierten Bereich der Wiener Weltausstellung.

Den Besucher:innen der Weltausstellung den Eindruck eines «üppigen, blühenden orientalischen Lebens in seiner ganzen charakteristischen Eigenthümlichkeit [...]»<sup>24</sup> zu vermitteln und ihre dreidimensionale Raumerfahrung des «Orients» gleichzeitig für die heimische Industrie nutzbar zu machen, um ihre Leistungsfähigkeit in der Produktion orientalischer Artikel zu demonstrieren,<sup>25</sup> ist auf der Wiener Weltausstellung 1873 nicht voneinander zu trennen. Dabei gehen die architektonischen Inszenierungen des Orients über eine Darstellung des Fremden als Spektakel weit hinaus, wie der Pavillon des Cercle Oriental auf dem Ausstellungsgelände belegt, indem er den Zusammenhang von handelspolitischer Strategie, Wissensproduktion und tatsächlicher (konstruierter) Orient-Raumerfahrung intensiv vor Augen führt.

### **Der Cercle Oriental als handelspolitisches Zentrum**

Um den Fortschritt, den der Orient in der wirtschaftlichen Zukunft Österreich-Ungarns begründen soll, auch handelspolitisch einzuleiten, wird vom Comité für den Orient und Ost-Asien, einer Vereinigung österreichischer Orientalisten, Geschäftsleute und Diplomaten, ein spezielles Gebäude errichtet, das als Ort der Begegnung das Zusammentreffen von Vertretern der österreichischen Industrie und des Handels mit den Gästen aus dem Orient sowie mit Orientforschern fördern soll. Der Kurator des k. und k. Handelsmuseum und Stifter des Gebäudes, Emil Hardt, sorgt für Dolmetscherbüro und Versammlungsräume, denn der Pavillon des Cercle Oriental dient auch zur Anbahnung von Handelsgeschäften. Genauso abwechslungsreich wie die Namen im Gästebuch des Pavillons – darunter auch die Unterschrift von Naser ad-Din Schah – formiert sich der architektonische Ausdruck des Gebäudes (Abb. 3). Das vom türkischen Architekten Pietro Montani gestaltete Bauwerk vereint chinesisches-japanische, persische-türkische und arabische Bauformen in einer Struktur und wird damit zum Symbol für Österreichs synkretistische Aneignungsform des Orients: «Ein Hauptmotiv der Decoration der Facade bildet der in den Hauptsprachen des Orients kalligraphisch ausgeführte kaiserliche Wahlspruch «Viribus unitis.»<sup>26</sup> So werden die der politischen Rhetorik Kaiser Franz Josephs entlehnten «vereinten Kräfte» zur Programmatik des Pavillons, die sich in unterschiedlichen orientalischen Sprachen in das Gebäude formal einschreiben und damit die interaktive und kollaborative Alternativ-Option zu kolonialer Territorialpolitik als Offerte ökonomischer Handelsbeziehungen von Österreich-Ungarn mit dem Orient als Motto des Cercle Oriental auch deutlich nach außen kommunizieren:<sup>27</sup> «In diesem Gebäude, das in den verschiedenen Stylgattungen orientalischer Länder ausgeführt ist, sollte behufs Erhaltung und Förderung der Handels-Beziehungen zwischen Österreich und dem Oriente, der wirkliche Sammel-Punkt aller in Wien anwesenden Orientalen liegen.»<sup>28</sup> Die Versammlungs- und Sitzungsräume sowie die Büros im Erdgeschoss werden vom Comité für den Orient und Ost-Asien genutzt, um «die orientalische Abteilung der Wiener Weltausstellung vom Standpunkt ihrer industriellen und kommerziellen





3 Cercle Oriental, Wiener Weltausstellung 1873, György Klösz

Bedeutung gründlich zu prüfen, für die Verbreitung der darauf bezüglichen Erkenntnisse und Erfahrungen in entsprechender Weise zu sorgen, auf den Besuch der Ausstellung in dieser Richtung zweckmäßig einzuwirken und überhaupt alle Maßregeln vorzubereiten und durchzuführen, wodurch die Ergebnisse der Ausstellung in erster Linie für die volkswirtschaftlichen Interessen Österreichs verwertet werden könnten.»<sup>29</sup> Im Obergeschoss ist ein Lesezimmer mit Bibliothek untergebracht, das als *Operations Room* des 19. Jahrhunderts die wesentlichen Entscheidungsinformationen bereithält: volkswirtschaftliche Karten- und Tabellenskizzen, Übersichtsdarstellungen von Provinzen- und Verkehrs-Tableaus, Berichte zum Welthandel, sowie diverse Journale des Ostens. Daneben befinden sich zwei Ausstellungsräume, in welchen die Musterkollektionen und Exponate von Schwegels orientalischer Welthandels-Ausstellung zu sehen sind.

### Musealisierung

Der wissenschaftliche Orientalismus, der sich im Cercle Oriental durch die Verfügbarmachung des erweiterten handelspolitischen Wissens Österreich-Ungarns mit dem Orient artikuliert, wird im Anschluss an die Weltausstellung durch die Gründung und Eröffnung des Orientalischen Museums 1875, die Neu-Organisation der Orientalischen Akademie in Wien sowie die Herausgabe der *Österreichischen Monatsschrift für den Orient* gefördert. Die intensiviertere direkte Auseinandersetzung mit dem Orient äußert sich in zahlreichen weiterführenden Ausstellungen, in welchen die Exponate der Wiener Weltausstellung zur Schau gestellt werden. So sind beispielsweise 1883 bei der Installation des Arabischen Zimmers im Wiener Museum für Kunst und Industrie durch Franz Schmoranz Türen und Wandschränke der unterdessen abgerissenen Ägyptischen Baugruppe wiederverwendet und die Wandmalereien aus dem Felsengrab Beni Hassans zur Ausstattung des Kunsthistorischen Hofmuseums

hinzugefügt worden.<sup>30</sup> Ein solcher Trend zur Musealisierung des Orients gründet bereits zur Zeit der Wiener Weltausstellung auf einem vermeintlich absehbaren Niedergang der orientalischen Kunst, die nach Auffassung des Sammlungsleiters des Berliner Kunstgewerbemuseums, des Kunsthistorikers Julius Lessing, der Hegemonie europäischer Kultur und ihren Konstruktionsformen des Orients nichts entgegenzusetzen habe:

Der Orient, diese feste Burg des gesunden, unverfälschten Geschmacks, der Jahrtausende unverrückt seine Muster und Farben gewahrt hat, der uns immer wieder mit seinen frischen Kräften ausgeholfen hat, er geht sichtlich seinem künstlerischen Untergange entgegen. [...] Vielleicht genügen wenige Jahrzehnte, um eine Kultur zu vernichten, die Jahrtausende unverändert bestanden. Es ist jetzt vielleicht zum letzten Male, dass die europäischen Kunstgewerbe einen Trunk aus dieser reinen Quelle thun dürfen, die dann für immer versiegt.<sup>31</sup>

Julius Lessings kulturpessimistische Theorie des Untergangs der ursprünglichen orientalischen Formen durch die kulturelle Hegemonie ihrer europäischen Aneignungsprozesse korrespondiert mit der «Belebung des Erfindungsgeistes und Gewerbefleißes»<sup>32</sup> der österreichischen Produktion von Kunstgewerbe, die durch orientalische Formensprachen zu erreichen ist. So schreibt sich das Konzept der Ausstellung, durch sie einen Ort zu schaffen, an dem sich der Orient zu manifestieren hätte, auch in die nachfolgenden Museumsgründungen ein. Die weiterführende Museums- und Sammlungsgeschichte der Exponate und Warensammlungen der Weltausstellung, die Wien am Ende des 19. Jahrhunderts zum Zentrum der Orientstudien macht, setzt in diesem Sinne eine Asymmetrie der Wahrnehmung fort. Denn es ist der europäische Blick, der den Orient sieht und dabei «einen Trunk aus dieser reinen Quelle tun darf», ohne dass eine Umkehrung dieser Perspektive möglich wäre. Ein solcher Blick erzeugt Hierarchisierungen, die auch durch ihre Ablehnung nicht einfach abzustreifen sind. Vielmehr verliert die Wahrnehmung des Orients auf diesem Feld jede Alternative zu seiner Konstruktion; orientalisierende Architektur als raumgestaltende Verkörperung einer konstruierten kulturellen Differenz stellt den zentralen Entwurfs- und Vorstellungsraum für die aneignende Umgestaltung des Orients zur Verfügung, die machtpolitischen Interessen dient.

Kurz nach Schließung der Wiener Weltausstellung werden die Bauten des orientalischen Viertels übrigens aus finanziellen Gründen abgetragen. Nur die massiv gebauten Pavillons des amateurs bleiben als Künstlerateliers bis in die Gegenwart erhalten.<sup>33</sup> Schah Naser ad-Dins Fazit über die Wiener Weltausstellung, die er in seinen Tagebuchaufzeichnungen ein «ungewöhnlich kolossales Bazarungeheuer»<sup>34</sup> nennt, beschränkt sich auf eine gewisse Wertschätzung seines im persischen Pavillon angebrachten Portrait-Gemäldes, das er sich in seine Wiener Residenz, das Schloss Laxenburg, bringen lässt, um es zu betrachten. Die Gebäude des konstruierten Orients auf der Wiener Weltausstellung legen aus Sicht des Schahs jedoch ihre österreichische Prägung und Herkunft so überdeutlich offen, dass er nach seinem ersten Besuch bereits genug von ihnen gesehen hat und eine geplante zweite Visite des Ausstellungsgeländes absagt: «Noch einmal, wie es auf dem Programm steht, gehe ich nicht da hinunter [...], so werde ich wohl meinen persischen Pavillon und er mich nicht mehr zu Gesicht bekommen, was auch immer die guten Leute, die mir ihn errichtet haben, dazu sagen sollten.»<sup>35</sup>



## Anmerkungen

- 1 Helmut Slaby: Binnenschild und Sonnenlöwe. Die Geschichte der österreichisch-iranischen Beziehungen bis zur Gegenwart, Graz 1982, S. 119.
- 2 Ebd.
- 3 Ebd.
- 4 Carl von Lützow: Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873, Leipzig 1874, S. 99.
- 5 Anonym: Naser ad-Din's Haus in der Weltausstellung, in: Illustrierte Weltausstellungs-Zeitung, 30.07.1873, Nr. 214, S. 2.
- 6 von Lützow 1874 (wie Anm. 4), S. 100.
- 7 Edward W. Said: Orientalismus, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1981, S. 10.
- 8 Vgl. Zeynep Çelik: Displaying the Orient. Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1992, S. 63.
- 9 Franc Rozman: Baron Josef Schwegel. Spomini in pisma, Ljubljana 2007, S. 231.
- 10 Curatorium Wien (Hg.): Das k. k. österreichische Handels-Museum 1875–1900, Wien 1900, S. 2.
- 11 Ebd., S. 6.
- 12 Ebd., S. 9.
- 13 Vgl. Stefan Koppelkamm: Der imaginäre Orient. Exotische Bauten des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts in Europa, Berlin 1987.
- 14 Walter Benjamin: Strenge Kunstwissenschaft. Zum ersten Bande der kunstwissenschaftlichen Forschungen, in: Rolf Tiedemann/Herman Schwepenhäuser (Hg.): Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Bd. 3, Frankfurt am Main 1972, S. 368.
- 15 Ebd.
- 16 Vgl. Daniel Gethmann: «UnbildmäÙig.» Ein Vorschlag zur Architekturbetrachtung von Walter Benjamin, in: Harun Maye/Markus Krajewski (Hg.): Universalenzyklopädie der menschlichen Klugheit, Berlin 2020, S. 104–105.
- 17 Benjamin 1972 (wie Anm. 14).
- 18 Ebd.
- 19 Jutta Pemsel: Die Wiener Weltausstellung von 1873. Das gründerzeitliche Wien am Wendepunkt. Wien/Köln 1989, S. 48.
- 20 Anonym: Aus dem Palast des Vicekönigs von Egypten, in: Allgemeine Illustrierte Weltausstellungs-Zeitung, 09.11.1873, Nr. 9/10, S. 118.
- 21 Über Land und Meer. Deutsche Illustrierte Zeitung, 1874, Nr. 6, S. 117.
- 22 Valentin Teirich: Der Orient und die Wiener Weltausstellung, in: Blätter für Kunstgewerbe, Bd. 2, 1873, S. 53–54, hier S. 54.
- 23 Ebd.
- 24 Darstellung des Welthandels auf der Wiener Weltausstellung 1873. Bericht des Experten für die additionelle Ausstellung Darstellung des Welthandels, Wien 1873, S. 24.
- 25 Ebd.
- 26 Special-Katalog der Beiträge aus dem Oriente zu den additionellen Ausstellungen des Welthandels und der Geschichte der Preise, Cercle Oriental, Wien 1873, S. 33–34.
- 27 Vgl. Ahmet A. Ersoy: Architecture and the Late Ottoman Historical Imaginary. Reconfiguring the Architectural Past in a Modernizing Empire, Aldershot 2015, S. 48.
- 28 Anonym: Die Welt-Ausstellung zu Wien, Siebenbürgisch-Deutsches Wochenblatt, 02.07.1873, Nr. 27, S. 731.
- 29 Griesmayr, Franz Seraph: *Das österreichische Handelsmuseum in Wien 1874–1918*, Diss. Univ. Wien, 1968, S. 15.
- 30 Aus dem Protokoll der 98. Sitzung des Hof-Bau-Comités am 24. Dezember 1877. Zitiert nach Ernst Czerny: Von Lepsius bis Klimt. Die Bildwerdung des Alten Ägypten im Kunsthistorischen Hofmuseum in Wien, in: Ingelore Hafemann (Hg.): Preußen in Ägypten. Ägypten in Preußen, Berlin 2010, S. 61–95.
- 31 Julius Lessing: Das Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873, Berlin 1874, S. 23–24.
- 32 Aus Kaiser Franz Josephs Thronrede am 5. November 1873. Zitiert nach Pemsel 1989 (wie Anm. 19), S. 97.
- 33 Vgl. ebd. S. 87.
- 34 Nasreddin Schah: Reisetagebuch des Nasreddin Schah nach persischer Handschrift, Leipzig 1874, S. 243.
- 35 Ebd., S. 246.

## Bildnachweise

- 1 Wiener Photographen-Association (Nr. 821), Wien Museum, Wien Museum Inv.-Nr. 42311/15, CC0 (<https://sammlung.wienmuseum.at/en/object/111030/>)
- 2 Wiener Photographen-Association, (Nr. 281), Wien Museum Inv.-Nr. 75608/12, CC0 (<https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/553754/>)
- 3 Wiener Photographen-Association, Cercle Oriental, 1873 (Nr. 923), 1873, Wien Museum Inv.-Nr. 27953/34, CC0 (<https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/117106/>)

Die Kunstwelt ist in den letzten Jahren zum Ort konfliktueller Auseinandersetzungen geworden, die sich aus dem Gegensatz zwischen autonomen und nicht-autonomen Verständnisweisen von Kunst erklären lassen. In diesen Auseinandersetzungen spiegeln, variieren und steigern sich aber auch gesamtgesellschaftliche Konfliktlagen. So schematisch der markierte Gegensatz anmuten mag, so exemplarisch und bestenfalls erhellend ist er also für andere Bereiche der Gesellschaft. Das soll im Folgenden zu zeigen versucht werden.

Autonome Kunst soll der Idee nach nur nach Kriterien entwickelt und beurteilt werden, die ihr selbst sowie ihrer eigenen Geschichte entstammen. Angestrebt ist Unabhängigkeit von kunstfremden Einflüssen, d. h. der Werkprozess soll sowohl ohne Störung als auch ohne Stärkung von außen stattfinden. Je reiner die Kunst Kunst ist, je besser in ihr Autonomie gelingt, desto klarer ist aber auch alles andere anders. Vor allem diejenigen, die sich mit der Kunst beschäftigen, spüren diese Andersheit: eine Differenz und Distanz zwischen sich selbst und den Werken. Der Sinn autonomer Kunst speist sich aus dieser Differenz. Denn: Sich ihr auszusetzen heißt, sich in der Beziehung zu einem Gegenüber zu erleben, sich also relativieren und daraufhin vielleicht auf die Kunst zubewegen zu können, sich von ihr prägen zu lassen. Die Erfahrung ihrer Andersheit birgt somit die Chance auf Veränderung. Die Veränderung kann in einer Läuterung oder Heilung bestehen, es kann dabei aber auch um Erkenntnis, Kritik oder Inspiration gehen. Und je stärker die Differenz-erfahrung ist, die die Kunst ermöglicht, desto mehr kann sie verändern. Je weniger sie einem äußeren, heteronomen Zweck unterworfen wird, desto wirkmächtiger ist sie – so lautet die elegant-paradoxe Formel autonomer Kunst.

Diese Paradoxie scheint aber zunehmend an Faszinationskraft einzubüßen und wird, nachdem sie rund zwei Jahrhunderte lange in vielen Spielarten lebendig war, vermehrt als Widersinnigkeit, gar als ideologischer Unsinn empfunden. Zugleich setzt sich bei vielen Künstler:innen sowie anderen Akteuren der Kunstwelt die Überzeugung durch, reine Kunst zu machen, reiche gerade nicht; es fehle den Werken an Legitimation und Relevanz, wenn sie nicht etwas einbeziehen, was seinerseits Autorität und Wirkmacht besitzt, ja wenn sie nicht Kräfte «von außen» hinzuholen, die Kunst also durch Zielsetzungen, die nicht aus ihr selbst kommen, realer machen. Man läßt sie immer wieder neu mit den Eigenschaften und Funktionen verschiedener anderer Bereiche – von der Mode über die Wissenschaft bis zum Politaktivismus – auf, um sie zu stärken und um sie und sich besser zu vernetzen.

Je mehr Bezüge über einzelne Bereiche hinweg nicht-autonome Kunst mit ihren Themen und Formen herstellt, je mehr in ihr dasselbe verhandelt wird, was auch

anderswo Aufmerksamkeit erfährt, desto weniger ist sie aber noch ein Gegenüber. Sie hat keine Außenseiterposition, wird nicht als etwas Differentes, Anderes erfahren, sondern ist Teil vieler Lebenswelten. Sie gehört dazu. Damit findet man sich in jeweils einzelnen ihrer Richtungen und Artefakte wieder, spürt Resonanz, erfährt Eigenes davon veranschaulicht oder verstärkt, fühlt sich davon repräsentiert.

Insofern aber steht diese Kunst in klarem Kontrast zu autonomer Kunst. Sosehr es in dieser um Veränderung und Neubestimmung derer geht, die ihr ausgesetzt sind, so sehr ist nicht-autonome Kunst dazu disponiert, sie zu bestätigen und zu bestärken, ihnen ein Identifikationsangebot zu machen. Wegen ihrer Allianzen mit immer wieder anderen Bereichen ist nicht-autonome Kunst zwar sehr vielfältig, ja kann genauso Luxus wie Protest, Ware wie Projekt sein, doch in all ihren Formen zielt sie darauf ab, dass man sich mit ihr identifiziert.

Konflikte zwischen autonomen und nicht-autonomen Spielarten von Kunst – und ihren jeweiligen Protagonist:innen – sind aufgrund dieser grundlegenden Unterschiede vorgezeichnet. Beginnen lässt sich etwa damit, dass sich unter der Prämisse, dass autonome Kunst strikt für sich und auf sich bezogen bleibt, das Rechtsgut der Kunstfreiheit etablieren konnte, ihr also innerhalb ihres Bereichs weitgehende Immunität zugestanden wird, wohingegen nicht-autonome, identifikatorische Kunst kein Freiheitsprivileg beanspruchen kann. Denn da sie sich eng mit anderen Disziplinen verbindet und vernetzt und in die Praktiken des Alltags integriert ist, hat sie auch den dort jeweils etablierten Ansprüchen und Standards zu genügen und sich immer wieder den Gepflogenheiten der kooperierenden Bereiche anzupassen.

Deshalb aber empfinden viele, die mit den Idealen autonomer Kunst sozialisiert wurden, den zunehmend von identifikatorischen Kunstidealen geprägten Kunstbetrieb als unfrei, kleinlich und spießig, befürchten gar bedrohliche Einschränkungen für Künstler:innen oder wittern eine «Cancel Culture» gegenüber allem, was radikal oder exzessiv ist. Wer auf der Seite identifikatorischer Kunst steht, schätzt es hingegen als arrogant und selbstherrlich, gar als etwas brutal, auf jeden Fall aber als nicht legitimierbar ein, dass es in der Tradition autonomer Kunst als selbstverständlich angesehen wird, dieser Sonderrechte, gar eine Lizenz zur Rücksichtslosigkeit zuzugestehen. So stehen sich Vertreter:innen eines autonomen und eines nicht-autonomen Kunstbegriffs oft voller Unverständnis gegenüber.

Wer der autonomen Kunst anhängt, hat dabei jedoch das Problem, in daraus sich ergebenden Auseinandersetzungen selbst das Feld der Kunst überschreiten, sich auf eine Debatte über die Stellung der Kunst in der Gesellschaft und damit letztlich über politische Fragen einlassen zu müssen. In der Konfrontation verliert der Autonomie-Diskurs also seine ausschließliche Ausrichtung auf die Kunst; «Autonomie» wird von einem kunsttheoretischen zu einem politisch-ideologischen Begriff, im letzten gar aktivistisch verbogen. Auch autonome Kunst gerät also – paradoxerweise – in den Strudel identifikatorischer Logik, werden doch etwa Formen ästhetischer Radikalität, die ursprünglich rein kunstimmanent entwickelt und legitimiert waren, sekundär zu Widerstandsgesten und heroisch-rebellischen Akten gegen «Political Correctness» erklärt. Aus Autonomie wird Autonomismus, und erstere leidet unter ihren kämpferisch gewordenen Anhänger:innen vielleicht sogar heftiger als unter ihren Gegner:innen.

Verschärft wird die Konfliktlage dadurch, dass für autonome und nicht-autonome Kunst jeweils eigene moralische Ideale gelten. Dass dem autonomen Kunstbegriff zufolge ein Werk ohne kunstfremde Interessen zu entstehen hat, besitzt insofern

eine stark moralische Dimension, als es dann als prinzipientreu, ehrlich, authentisch geschätzt werden kann: Es ist frei von faulen Kompromissen, entsteht ›interesselos‹ und soll auch so rezipiert werden – ohne Vorurteile oder bestimmte Erwartungen, mit ›unschuldigem Auge‹.

Da ein nicht-autonomes Artefakt oder Projekt hingegen immer schon eingebunden ist, also nie für sich alleine steht, nicht rein und ›interesselos‹ ist, hat moralische Integrität hier auch eine andere Bedeutung. Sie fungiert als Grundlage für ein faires Kooperieren und umfassendes Sich-Vernetzen. Statt der Reinheit des Werks erwartet man daher eine Reinheit aller Beteiligten: Nicht nur Künstler:innen haben hohen moralischen Ansprüchen zu genügen, sondern genauso Sammler:innen, Kurator:innen oder Kooperationspartner:innen. Daher will man etwa auch nicht länger zwischen Werk und Autor trennen. Außerdem interessiert man sich vermehrt für Provenienzen, will also wissen, woher ein Werk kommt oder mit was für Geld es erworben wurde. Und sind Compliance-Regeln erst einmal in der Welt, wendet man sie auch nicht nur auf nicht-autonome, sondern genauso auf autonome Kunst an.

Damit werden Werke der gesamten Kunstgeschichte auf einmal unter neuen Kategorien betrachtet. Sie können anstößig werden, weil ihre Schöpfer kriminell oder unverhohlen rassistisch waren, weil sie als Beute eines Feldzugs in ein Museum gelangten, weil sie von einer Person erworben wurden, die ihr Geld mit Waffen oder Drogen oder durch Ausbeutung von Zwangsarbeitern verdient hat, oder weil ihre Herstellung oder ihr Transport überdurchschnittlich viele Ressourcen beansprucht hat. Die Beurteilung nach kunstspezifischen Kriterien wird also ergänzt, in extremeren Fällen ersetzt, und um makellos zu sein, muss ein Werk mehr Bedingungen erfüllen als bisher. Es wird nach verschiedenen Gesichtspunkten ausgeleuchtet, geleitet von dem Ideal, dass sich bestenfalls niemand davon ausgeschlossen, benachteiligt oder gar diskriminiert fühlt. Denn das würde ja eine Identifikation unmöglich machen.

Sosehr das Reinheitsideal der autonomen Kunst garantieren soll, dass sich möglichst viele Menschen in Distanz dazu erleben und damit die Chance auf Veränderung haben, so sehr soll also ein Wokeness-Ideal bei nicht-autonomer Kunst garantieren, dass möglichst viele Menschen sich davon repräsentiert und damit wohl fühlen. Statt um ein ›unschuldigem Auge‹ bemüht man sich um eine Überwindung blinder Flecke, um Wachheit in jeder Richtung, um Rücksichtnahme im wörtlichen Sinne: um ein Auge, das so viel wie möglich gleichzeitig sehen kann.

Als gegenüber dem ›unschuldigen Auge‹ andere Spielart eines vorurteilsfreien Sehens folgt das ›Auge ohne blinden Fleck‹ damit genauso einem universalistischen Ideal wie jenes. Das gerät in der Reduktion nicht-autonomer Ideale auf Identitätspolitik oft aus dem Blick, wird von manchen ihrer Vertreter:innen, aber erst recht von ihren Gegner:innen auch bestritten. Vor allem letztere setzen ›Wokeness‹ gerne mit ›Stammesdenken‹ gleich, ignorieren also die ursprüngliche Bedeutung von ›woke‹ und lassen sich ganz davon mitreißen, dass jede einzelne Minderheit ihre eigenen Diskriminierungserfahrungen zur Schau stellt. Zudem wird es schnell als unsympathisch – als unerbittlich, denunziatorisch und auch selbstgerecht – empfunden, wenn auf der woken Suche nach blinden Flecken viele Formen alltäglichen Verhaltens immer weiter, immer noch genauer geprüft werden. Dagegen gerät das autonome Reinheitsideal weniger schnell in Misskredit, da ›Reinheit‹ nicht zuletzt eine religiöse Dimension hat, das Streben danach also erhaben anmutet: als ginge es um Läuterung und Transzendenz und nicht nur, wie bei ›Wokeness‹, um ein wenig mehr zwischenmenschliche Gerechtigkeit.

Eher als woken Spielarten von identifikatorischer Kunst lässt sich hingegen dem Autonomismus so etwas wie Stammesdenken – ein Abschied von universalistischen Idealen – unterstellen. Hier verteidigt man Freiräume und Privilegien, und wichtiger als Chancengleichheit für alle Menschen erscheint das Bewahren eines ›Status quo‹, ja eines Rechts des Stärkeren, wozu es gerade nicht gehört, auf Minderheiten Rücksicht zu nehmen. Vielmehr will man individuell so viel wie möglich vom Kuchen, und im Fall steigender Knappheit an Ressourcen würde man so aggressiv wie möglich in den Verteilungskampf ziehen, dabei auch jeweils neu und jeweils strenger definieren, wer und was zum eigenen ›Stamm‹ gehört. Autonomie meint schließlich nur noch das Sichern des Eigenen.

Doch auch das Wokeness-Ideal hat aggressive Konsequenzen. So wird man autonomer Kunst ausdrücklich nicht gerecht, wenn man sie vermehrt nach Kriterien beurteilt, die nicht ihr selbst entstammen. Dabei wiederholt sich unter geänderten Vorzeichen eine Gewaltgeschichte. So mussten sich im 19. Jahrhundert Werke, die im Zuge der Säkularisierung aus Kirchenräumen in die neu gegründeten Museen gelangten, aber auch zahllose andere Artefakte, die in präautonomen Zeiten oft ihrerseits mit Repräsentations- oder Identifikationsansprüchen entstanden waren, plötzlich an den Kriterien autonomer Kunst messen lassen. Zwar bereitete Vieles allein wegen seines Alters die ersehnten Differenz Erfahrungen, doch die Reduktion der Beurteilung auf kunstspezifisch-formalistische Parameter, mit denen eine bestimmte Idee der Geschichte der Kunst bestätigt werden sollte, führte dazu, dass viele Werke den Test nicht bestanden und in die Depots verbannt wurden. Zugleich erschienen die Exponate aufgrund der ihnen widrigen Präsentation oft als kalt und zombiehaft. Das im Zuge der Autonomie-Idee entstandene Museum, das mit der in ihm präsentierten Kunst Entfremdungserfahrungen kompensieren sollte, wirkte also paradoxerweise zumindest für präautonome Kunst selbst entfremdend.

Die gegensätzlichen Ausrichtungen zwischen autonomer und identifikatorischer Kunst eröffnen aber noch weitere Konfliktfelder. Dass autonome Kunst ihre Verheißungen auf Erfahrungen von Differenz und Distanz gründet, hat etwa auch dazu geführt, fremdartigen Artefakten generell mit adventistischen Gefühlen zu begegnen. So stellte man sich lange Zeit vor, Objekte anderer Kulturen könnten beim Sich-Verändern helfen und sonst kaum mögliche Bildungsprozesse in Gang bringen. Fernab der eigenen Zivilisation und ihrer Regelwerke entstanden, galten diese Artefakte als ähnlich rein, unkorumpiert und ursprünglich wie autonome Kunst. Kolonialistische Praktiken und Phänomene der ›Cultural Appropriation‹ speisen sich also genauso wie autonome Kunst aus der Sehnsucht, dem eigenen Leben zu entkommen und es gegen ein besseres einzutauschen.

Dagegen steht man im Umfeld nicht-autonomer Kunst vielen Formen von ›Cultural Appropriation‹ skeptisch, oft auch offen ablehnend gegenüber. Da man an der Stärkung des Eigenen, an Identifikation und Verbundenheit interessiert ist, entwickelt man nämlich auch vermehrt Sensibilität gegenüber dem Nicht-Eigenen. Anstatt Fremdes für eigene Veränderungswünsche einzusetzen, erkennt man es als solches an – und empfindet Formen des Sich-Aneignens entsprechend als übergriffig und aggressiv. Wo nicht Differenz, sondern Ähnlichkeit und Sympathie als Grundlage für eine Auseinandersetzung fungiert, entsteht schließlich vielleicht sogar eine Tabuschränke gegenüber als fremd Erfahrenem. (Was nicht ausschließt oder sogar nahelegt, sich eigens darum zu bemühen, möglichst wenig überhaupt als fremd erfahren zu müssen.)

Während die Gültigkeit eines Werks gemäß der Autonomieidee unabhängig davon ist, wer es geschaffen hat, da es sich ‚aus sich heraus‘ erklärt, hängen Geltung und Relevanz für den identifikatorischen Diskurs davon ab, wer sich eines Themas, einer Erfahrungswelt oder einer Sichtweise annimmt. Je näher jemand an dem ‚dran‘ ist, was das Sujet eines Gemäldes, Films oder Texts ist, desto erwartungsvoller wird darauf geblickt (woraus sich etwa auch die Karriere des Phänomens autofiktionalen Schreibens ableiten lässt). Widmen sich hingegen weiße Künstler:innen einem Schwarzen Thema, Heterosexuelle einer queeren Lebenswelt oder Westdeutsche einem ostdeutschen Stoff, wird man schnell misstrauisch, ob hier nicht eine Anmaßung, ein Übergriff stattfindet.

Zugleich verspricht die Darstellung des Eigenen, dass man Gleichgesinnte anspricht und eine Solidargemeinschaft aufbaut, ja sich viel besser vernetzen und verbünden kann, als Künstler:innen in der Tradition der Autonomie das vermochten (und wollten). Sosehr man zu diesen – als Solitären und Außenseitern – aufblickte, so selbstverständlich misst man Protagonist:innen identifikatorischer Kunst an ihren Fähigkeiten des Community-Building. Dies gilt insbesondere dann, wenn es um Diskriminierungserfahrungen geht, müssen sich Betroffene dann doch oft erst als solche sowie wechselseitig erkennen, um im weiteren ein Gemeinschaftsgefühl entwickeln zu können, das ihnen Selbstbewusstsein (im doppelten Sinn) und Empowerment vermittelt. Ob #Metoo oder #BLM, ob feministische, queere oder antirassistische Bewegungen – an ihrem Anfang und in ihrem Zentrum stehen eigentlich immer Persönlichkeiten, denen es ausgehend von Darstellungen eigener Erfahrungen gelungen ist, Stil-, Solidar- oder Kampfgemeinschaften zu bilden.

Bilanziert man die hier skizzierten Konflikte, dann wird deutlich, dass sich in den Idealen von autonomer und nicht-autonomer Kunst zwei unterschiedliche (Selbst)bilder vom Menschen gegenüberstehen. Sosehr das eine an einer Idee von Unabhängigkeit – an Individualismus und Selbständigkeit – orientiert ist, so sehr folgt das andere einer Vorstellung allgemeiner Verbunden- und Vernetztheit. Rücksichtnahme, ‚Care‘ und Anpassung sind hier positive und zentrale Fähigkeiten, während es im anderen Fall primär um Selbstbehauptung geht. Zu prognostizieren ist, dass diese beiden Paradigmen in naher Zukunft noch klarer als solche artikuliert und angesichts der Herausforderung durch große Krisen wie den Klimawandel vor allem noch stärker in Konflikt miteinander geraten werden.

Kurz nach ihrem 86. Geburtstag ist Kathrin Hoffmann-Curtius im August 2023 in Berlin verstorben. Ihre Laufbahn als engagierte Kunsthistorikerin ist typisch für ihre Generation, in der die institutionelle wissenschaftliche Berufstätigkeit eher dem Mann vorbehalten war. Ungewöhnlich ist indessen die hohe wissenschaftliche Reputation, die Kathrin Hoffmann-Curtius sich trotz des Fehlens von dauerhaften Anstellungen in akademischen Institutionen erarbeiten konnte. Mit zwei ebenso großen wie ungewöhnlich brisanten Themen hat sie sich nicht allein in die engere Fachgeschichte eingeschrieben, sondern auch in die transnationale kultur- und genderhistorische Forschung: mit dem Frauenmord und dem Holocaust.

Ihre kunstgeschichtliche Arbeit hatte indessen – auch das war generationsbedingt – mit einem eher traditionellen Thema begonnen: Kathrin Curtius wurde 1965 nach dem Studium in Marburg, Freiburg, München und Bonn mit einer Arbeit über den Brunnen von Nicola und Giovanni Pisano in Perugia (*Das Programm der Fontana Maggiore in Perugia*, 1968) bei Herbert von Einem an der Universität Bonn promoviert; im selben Jahr heiratete sie den Kommilitonen und Kunsthistoriker Konrad Hoffmann. Als die Studentenunruhen 1968 auch in der Kunstgeschichte zu einer Politisierung führten, in deren Verlauf sich der Ulmer Verein als Zusammenschluss derer gründete, die das Fach grundlegend neu ausrichten wollten, waren Kathrin Hoffmann-Curtius und Konrad Hoffmann von Anfang an dabei.

Als Konrad Hoffmann von 1969 bis 1970 als Research Consultant am Metropolitan Museum of Art in New York tätig war und ab 1971 zunächst als Privatdozent, dann als Professor an der Universität Tübingen lehrte, ging Kathrin Hoffmann-Curtius mit den beiden Kindern selbstverständlich mit. Doch der Weg, als freiberufliche Wissenschaftlerin arbeiten zu können und wahrgenommen zu werden, erwies sich als steinig. Sie selbst charakterisierte ihre Vita 1991 in der Publikation des Funkkollegs *Moderne Kunst*, in dem sie mit einem Beitrag zur Kampagne ‚Entartete Kunst‘ vertreten war, kurz und bündig: ‚1965 Promotion und Heirat. Zwei Kinder. Nach 1974 Wiedereintritt in die anerkannte Berufswelt‘. Als diese Formulierung vom Deutschen Institut für Fernstudien in den Begleitheften für die Rundfunksendungen des Funkkollegs *Moderne Kunst* abgelehnt wurde, verweigerte die Autorin energisch das übliche Foto und jegliche Information zu ihrer Person, denn sie wollte sich nicht durch die übliche Auflistung ihrer wissenschaftlichen Publikationen definieren lassen: Sie selbst erlebte nur allzu deutlich, dass auch das Private politisch war und sich auf die Wissenschaft auswirkte.

Der ‚Wiedereintritt in die anerkannte Berufswelt‘ erfolgte für die ‚Professoren-gattin‘ in der kleinen Universitätsstadt zunächst durch temporäre Volkshochschulkurse

und Lehraufträge, später folgten Einladungen zu Gastprofessuren an die Universitäten von Trier, Wien und Hamburg. In Tübingen gab es dann auch eine erste intensive Zusammenarbeit mit Studierenden für der Ausstellung *Mit dem Auge des Touristen*, die 1981 in der Tübinger Kunsthalle stattfand. In ihrem Beitrag zum Ausstellungskatalog zeichnete sich bereits an einem scheinbar harmlosen Thema ab, was Kathrin Hoffmann-Curtius umtrieb: Dem Kolosseum in Rom, dem Highlight touristischer Wahrnehmung in der ewigen Stadt, widmete sie sich nicht allein als einer pittoresken Ruine, sondern auch als Ort der Vernichtung zwischen antiken Gladiatorenkämpfen und christlichem Märtyrertum.

Eine wichtige Erfahrung bedeutete dann die Mitarbeit am Tübinger Friedenskongress 1986 zum Thema *Krieg, Kultur, Wissenschaft*, der von der Sorge um die atomare Aufrüstung und die Stationierung von Mittelstreckenwaffen hierzulande getragen war. In der entsprechenden Publikation von 1989, die sie zusammen mit Joachim Althaus, Hildegard Cancik-Lindemaier und Ulrich Rebstock unter dem Titel *Krieg in den Köpfen – Beiträge zum Tübinger Friedenskongress Krieg-Kultur-Wissenschaft* herausgab, geht es um die enge Verzahnung von Kunst, Kultur und aktueller Politik, einem Anliegen, das Kathrin Hoffmann-Curtius und ihre Mitstreiter:innen als grundsätzliche Verpflichtung des Aufbruchs von 1968 betrachteten.

Seit Mitte der 1980er Jahre erschienen zahlreiche Beiträge in kunst-, sozial- und religionswissenschaftlichen Zeitschriften, in Ausstellungskatalogen und Themenbänden. Darin kommt das Selbstverständnis einer kulturwissenschaftlich orientierten Analyse der Bildproduktion zum Ausdruck, das Vergangenheit nicht als abgeschottete Epoche versteht, sondern die Bildwerke auch im Hinblick auf ihre Wirkmacht in der Gegenwart befragt. Kathrin Hoffmann-Curtius' Beiträge zur kritischen Analyse von National- und Kriegerdenkmälern (*Altäre des Vaterlandes – Zur Genese eines neuen Typs von Kriegerdenkmälern in der Weimarer Republik*, 1990; *Das Kreuz als Nationaldenkmal: Deutschland 1814 und 1931*, 1991; *Das Kreuz mit dem Frieden: Kriegsdenkmäler*, 1986), zur Dekonstruktion der Heldenverehrung (*Der Doryphoros als Kommilitone*, 1984), oder zur Kampagne 'Entartete Kunst' (1991) und der NS-Propaganda zeichnet ein souveräner Umgang mit ikonographischen Traditionen aus. Vor allem aber werden die Werke in ihren politischen Funktionen wie in ihrem sozialen Gebrauch genau rekonstruiert.

Das Interesse am «Sitz im Leben» gilt ebenso für ihre Analysen der Geschlechterrollen (*Michelangelo beim Abwasch, Hannah Höchs Zeitschnitte der Avantgarde*, 1990; *Ein Mutterbild für die Neue Wache*, 1993; *Geschlechterspiel im Dadaismus*, 1994; *Feminisierung des Faschismus*, 1996), sowie für die verquickt-brisanten Untersuchungsfelder von Sexualität, Gewalt und Politik. Beide Themenbereiche wurden durch die interdisziplinäre feministische Bewegung forciert, die sich seit 1982 u. a. in den Kunsthistorikerinnen-Tagungen ein Forum verschaffte, dessen Publikationen in der deutschsprachigen feministischen Literatur Maßstäbe setzte. Mit der Entwicklung einer kulturwissenschaftlich-feministischen Forschungslandschaft war Kathrin Hoffmann-Curtius eng verbunden; zur deren Sichtbarkeit hat sie strukturell ebenso wie durch ihre Vorträge, Diskussionen und zahlreichen Publikationen sachlich wie methodisch beigetragen. Diese Tagungen ebenso wie die gemeinschaftlichen vor- und nachbereitenden Arbeits- und Lesegruppen, die sie nach ihrem Umzug nach Berlin intensivieren konnte, fungierten als wissenschaftlicher Katalysator und Lebenselixier zugleich. 1987 erschien in dem von Ilsebill Barta u. a. herausgegebenen Band der dritten Kunsthistorikerinnen-Tagung *Frauen-Bilder*,



*Männer-Mythen* ihr Beitrag zu *Frauenbilder Oskar Kokoschkas*. Die darauffolgende, vierte Kunsthistorikerinnen-Tagung 1988 in Berlin, wo Kathrin Hoffmann-Curtius über *Wenn Blicke töten könnten. Oder: Der Künstler als Lustmörder* referierte, erwies sich als besonders folgenreich. Aus dem Thema entwickelte sie während ihrer von Studierenden hoch geschätzten Gastprofessur an der Universität Hamburg in der Hamburger Kunsthalle die viel beachtete Ausstellung *John der Frauenmörder* mit George Grosz' gleichnamigem Gemälde im Zentrum. In dem begleitenden Katalogbuch zeigt sie die komplexen Zusammenhänge von sozialhistorischen, politischen und genderspezifischen Problemen am Beispiel der 1920er Jahre in wunderbar luzider Selbstverständlichkeit. Schließlich hat Kathrin Hoffmann-Curtius eine umfangreiche Sektion der sechsten Kunsthistorikerinnen-Tagung *Mythen von Autor-schaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert* im Jahr 1996 maßgeblich mitorganisiert und zusammen mit Silke Wenk den entsprechenden Band herausgegeben, der im Jahr darauf erschien.

Die Sorge, dass man in Anbetracht des Todes nicht von einer «Leiche im Keller» sprechen dürfe, hätte Kathrin Hoffmann-Curtius wohl mit ihrem genuinen Humor lachend abgewehrt: Mit der Formulierung Theodor Fontanes bezeichnete sie 2011 in ihrer Untersuchung *Erinnerung an den Nationalsozialismus in Comicsequenzen von Art Spiegelman und Volker Reiche* das kollektive Trauma der verdrängten Geschichte des Nationalsozialismus und des Holocaust. Wie ihr Aufsatz über den berühmten Comic zeigt, kannte sie keine medialen Schranken, sondern war an den kommunikativen Möglichkeiten der Medien und dem Austausch von high and low interessiert, um dem Verdrängten in der Gegenwart die angemessene Dringlichkeit zu verleihen und neue Leser und Betrachter:innen zu adressieren.

Ihr letztes großes Buch ist dem Thema gewidmet, das ihre jahrelange Beschäftigung mit dem NS umkreiste und durch zahlreiche Aufsätze zur politischen Ikonographie von Terror und Mord vorbereitet wurde: *Bilder zum Judenmord*, das zuerst 2014 erschien. Im Untertitel heißt es in irreführender Bescheidenheit: «Eine kommentierte Sichtung der Malerei und Zeichenkunst in Deutschland von 1945 bis zum Auschwitz-Prozeß». Die gigantische Leistung dieser sorgfältig recherchierten Arbeit, zu der Sigrid Philipps beigetragen hat, zeigt sich nicht zuletzt in den «156 ausgewählten Arbeiten von 44 Künstlerinnen und Künstlern» – einer Auswahl, die – von Horst Stempel bis Gerhard Richter – ein kaum für möglich gehaltenes Spektrum umfasst. Die Verfasserin geht u. a. auf die Unterschiede des Erinnerens in Ost und West ein und analysiert erstmals überzeugend die medialen und funktionalen Verschiedenheiten von fotografischer Dokumentation gegenüber der Malerei und Zeichnung zum Holocaust. Es ist ein Buch, das *stellvertretend für eine ganze Generation* – und in diesem Punkt vielleicht den *Stolpersteinen* von Gunter Demnig vergleichbar – eine seit langem überfällige Arbeit leistet. Entsprechend groß war die Resonanz. Dass es in einer hervorragenden Ausstattung auch in englischer Sprache in London erschien und so in den angelsächsischen Kulturraum hineinwirken kann, war nicht allein der Autorin eine ganz besondere Freude (einen Überblick zu ihren Publikationen gibt es hier: <http://www.hoffmann-curtius.de>).

Trotz – oder besser wegen der fehlenden dauerhaften Bindung an eine wissenschaftliche Institution hat sich Kathrin Hoffmann-Curtius einen ganz eigenen, unabhängigen Ort in der Kunstgeschichte erarbeitet. Aus dieser Position heraus konnte sie das Beharrungsvermögen der Institutionen, deren zunächst frauenfeindliche Berufungspolitik ebenso wie die Schwerpunktsetzungen in der Wissenschaftspolitik

immer wieder ebenso kritisch wie souverän kommentieren und Stellung beziehen. Auch Konflikten mit den Fachverbänden ist sie nicht aus dem Weg gegangen. Insbesondere auf Kongressen des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker (erst 2022 erfolgte die Umbenennung in *Deutscher Verband für Kunstgeschichte*) fand sie klare Worte für die Ausblendung feministischer Interessen und einer erforderlichen Neuausrichtung des Fachs hin zu einer kulturgeschichtlichen und bildwissenschaftlichen Verankerung. Mit Kathrin Hoffmann-Curtius hat die Kunstgeschichte eine mutige und engagierte Wissenschaftlerin verloren, die junge Wissenschaftler:innen ebenso wie Künstler:innen nicht allein ermuntert und gefordert, sondern auch großzügig gefördert hat.

**Clara Arokiasamy OBE** is the President of ICOMOS-UK and is the Chair of ICOMOS-UK's Intangible Cultural Heritage Committee which she founded in 2012. She is a strategic planner by background. Her involvement as a senior manager and non-executive member in the planning and delivery of arts and heritage services in the UK spans local government, community sector, and Non-Government Departments, over a period of 30 years. She writes and speaks regularly on race equality and culture, Diaspora heritage and intangible cultural heritage in the UK and abroad.

**Tom Avermaete** is professor for the History and Theory of Urban Design at ETH Zurich. His research focuses on the architecture of the city and the changing roles, approaches and tools of architects and urban designers from a cross-cultural perspective. Recent book publications include *Casablanca – Chandigarh* (with Casciato, 2015), *The New Urban Condition* (with Medrano and Recaman, 2021), *Urban Design in the 20th Century: A History* (with Gosseye, 2021) and *Agadir: Building the Modern Afropolis* (with Zaugg, 2023).

**Petra Eckhard** ist seit 2018 Senior Scientist und Leiterin des GAM.Labors an der Fakultät für Architektur der TU Graz. Sie studierte Amerikanische Literatur- und Kulturwissenschaft sowie Medienwissenschaft in Graz, Bern und New York und promovierte 2010 an der Karl-Franzens-Universität Graz. Derzeit forscht sie zu narrativer Architektur und zu antikanonischen Bauformen des 19. und 20. Jahrhunderts. Sie ist Autorin von *Chronotopes of the Uncanny* und Redakteurin bei GAM – Graz Architecture Magazine.

**Rune Frandsen** is an architect and construction historian. His 2023 doctoral dissertation *Shadow Territory and Secondary Infrastructures: The Hidden Landscapes of Temporary Labor at the Grande Dixence (1950–1965)* investigated the construction sites of the large dams of the canton of Valais. He currently works as a postdoctoral researcher at the chair of Heritage and Preservation, ETH Zurich.

**Daniel Gethmann** ist Associate Professor am Institut für Architekturtheorie, Kunst- und Kulturwissenschaften der Technischen Universität Graz mit der Venia für Kulturwissenschaften und Designtheorie. Er war Leiter des OeNB-Forschungsprojekts: *Ferdinand Schuster (1920–1972): Das architektonische Werk* und veröffentlichte zuletzt sein Buch *Feld. Modelle, Begriffe und architektonische Raumkonzepte* im Jahr 2020. Er ist außerdem Executive Editor von GAM – Graz Architecture Magazine.

**Caterina Flor Gümpel** ist seit 2021 Doktorandin der Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg und forscht im Rahmen des DFG-Teilprojekts *Normal#verrückte Kunst. Werke aus psychiatrischem Kontext zwischen Ästhetik und Diagnostik nach 1945* am Museum Sammlung Prinzhorn. Sie studierte an der Freien Universität in Berlin, an der Sorbonne, an der École du Louvre in Paris und an der Universität Heidelberg.

**Regine Hess** is Senior Researcher at the Chair Construction Heritage and Preservation at the Department of Architecture of ETH Zurich. She was Senior Researcher at the Chair of Architectural History and Curatorial Practice at Technical University of Munich and curator at the Architecture Museum in the Pinakothek der Moderne. Recent publications are *Staatsbauschule München. Architektur, Konstruktion und Ausbildungstradition*, 2022 (ed. with S. Langenberg and K. Kegler); *Rassismus in der Architektur/Racism in Architecture*, 2021 (ed. with C. Fuhrmeister and M. Platzer).

**Anne Hultsch** leads the ERC-funded group Women Writing Architecture 1700–1900 at ETH Zurich. She trained as architect (TUM) and architectural historian (UCL) and has published widely on intersectional architectural histories 1600–1900. Her books include *Architecture, Travellers and Writers: Constructing Histories of Perception 1640–1950* (2014) and *The Printed and the Built: Architecture, Print Culture, and Public Debate in the Nineteenth Century* (ed. with M. Hvattum, 2018).

**Orkun Kasap** is Senior Assistant at the Chair of Construction Heritage and Preservation, ETH Zurich. He studied architecture and urbanism in Turkey, Denmark and Switzerland. Upon receiving his Master's degree in architecture from ETH Zurich in 2014, he worked at Gramazio Kohler Research as a Research Assistant and subsequently at the National Centre of Competence in Research (NCCR) Digital Fabrication as Project Coordinator and Education Officer until June 2019.

**Maria Kouvari** is a doctoral researcher at ETH Zurich, Chair of Construction Heritage and Preservation. After her studies in architecture at the University of Patras, Greece, and at ETH Zurich, she practiced architecture and urban design in Switzerland. Her research explores the environment for children as an underrepresented part of heritage and is kindly supported by the Sophie Afenduli Foundation and the Foundation for Education and European Culture.

**Silke Langenberg** is Full Professor of Construction Heritage and Preservation at the Department of Architecture at ETH Zurich. Her professorship is affiliated with both the Institute for Preservation and Construction History (IDB) and the Institute of Technology in Architecture (ITA). Previously, she was a full professor of Construction in Existing Contexts, Conservation, and Building Research at the University of Applied Sciences in Munich.

**Thomas Röske** ist seit 2002 Leiter der Sammlung Prinzhorn am Universitätsklinikum Heidelberg. Er hat Kunstgeschichte, Musikwissenschaft und Psychologie in Hamburg studiert, 1991 promoviert und 1993–1999 am Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität Frankfurt am Main als Wissenschaftlicher Assistent gearbeitet. 2015 hat er sich in Frankfurt am Main habilitiert. Seit 2012 ist er Präsident der European Outsider Art Association.

**Kostas Tsiambaos** is an Associate Professor of History and Theory of Architecture at the National Technical University of Athens (NTUA) and Coordinator of DOCOMOMO Greece. Tsiambaos studied architecture in Athens (NTUA) and New York (GSAPP Columbia University) and received a PhD in the History and Theory of Architecture from NTUA. During the fall semester 2019–2020 he was a Stanley J. Seeger Visiting Research Fellow at Princeton University.

**Wolfgang Ullrich**, geb. 1967, war von 2006 bis 2015 Professor für Kunstwissenschaft und Medientheorie an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Seither lebt er als freier Autor in Leipzig. Er forscht und publiziert zur Geschichte und Kritik des Kunstbegriffs, zu bildsoziologischen Themen sowie zu Konsumkultur. Seit 2019 gibt er zusammen mit Annekathrin Kohout im Verlag Klaus Wagenbach die Buchreihe *Digitale Bildkulturen* heraus. In seinen letzten Büchern widmet er sich der Rechtsverschiebung des Autonomiebegriffs und den daraus erwachsenden Konflikten (*Feindbild werden. Ein Bericht*, Berlin 2020) sowie den zunehmend relevanten nicht-autonomen Formen von Kunst (*Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie*, Berlin 2022).

**Monika Wagner** lehrte von 1987 bis 2009 an der Universität Hamburg. Sie war wissenschaftliche Assistentin an der Universität Tübingen und leitete das Funkkolleg Moderne Kunst. Arbeitsschwerpunkte: Kunst des 18.–20. Jahrhunderts, Geschichte der Wahrnehmung, Semantik künstlerischer Materialien, Reproduktionstechniken und kunsthistorische Methode (*Das Material der Kunst*, 2001; *William Turner*, 2011; *Marmor und Asphalt*, 2018; *Kunstgeschichte in Schwarz-Weiß. Reproduktion und Methode*, 2022).

**Helen Wyss** ist freischaffende Architektin und Kunsthistorikerin in Zürich, tätig in den Bereichen Bauen im Bestand, praktischer Ortsbild- und Denkmalpflege sowie Kunst- und Architekturvermittlung. Aktuell ist sie Mitglied der ICOMOS Suisse-Arbeitsgruppe Denkmalschutzjahr 2025, die sich unter dem Titel *A Future for whose Past?* mit dem Erbe von Minderheiten, Randgruppen und Menschen ohne Lobby beschäftigt. Derzeit lebt und arbeitet sie in Paris.



Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins –  
Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V.

### Heft/Issue 1.2024

Das Thema dieser Ausgabe wurzelt in dem Forschungs- und Vermittlungsprojekt *Eine Zukunft für wessen Vergangenheit? Das Erbe von Minderheiten, Randgruppen und Menschen ohne Lobby*. Die Herausgebenden führen es 2025 anlässlich des 50. Jubiläums des Europäischen Denkmalschutzjahres 1975 in der Schweiz, Österreich und Deutschland mit Partner:innen durch. Das Heft versammelt Beiträge aus Denkmalpflege, Architektur- und Kunstgeschichte zu Arbeit, Gender, Race, Kindheit, Psychopathologie, Subkultur und dem Recht marginalisierter Gruppen auf das europäische Bau- und Kulturerbe. Die diesjährige Debatte nimmt sich *Die Regeln der Debatte* vor. Sie wird mit dem Beitrag *Kunstwelt im Konflikt* eröffnet.

The theme of this issue is rooted in the research and mediation project *A Future for whose Past? The Heritage of Minorities, Fringe Groups and People without a Lobby*. The editors are conducting it in 2025 in Switzerland, Austria and Germany with partners to mark the 50th anniversary of the European Architectural Heritage Year 1975. The issue brings together contributions from preservation, architecture and art history on labor, gender, race, childhood, psychopathology, subculture and the right of marginalized groups to the European architectural and cultural heritage. This year's debate will focus on *The Rules of Debate*. It opens with the contribution *Kunstwelt im Konflikt*.

### Zur Reihe

Die *kritischen berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* sind das Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V. Die vierteljährlich erscheinende Publikation ist seit ihrer Gründung 1972 ein Forum der kritischen, an gesellschaftspolitischen Fragen interessierten Kunstwissenschaften und verhandelt zugleich aktuelle hochschul- und fachpolitische Themen.