

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2002)

Heft: 64: Olafur Eliasson, Tom Friedman, Rodney Graham

Artikel: Umfrage : learning from "documenta" = Inquiry : learning from "documenta"

Autor: Sinnreich, Ursula / Rabinowitz, Cay Sophie / Subotnick, Ali

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-679976>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

UMFRAGE

Learning from "documenta"

URSULA SINNREICH • CAY SOPHIE RABINOWITZ • ALI SUBOTNICK

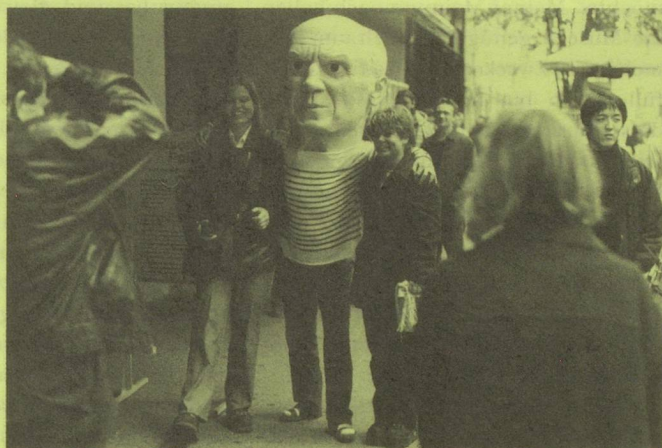
Die Pioniere der «documenta» prägten das Bild vom «Museum der 100 Tage» für jene einzigartige, von Mal zu Mal neue Rekorde brechende Veranstaltung. Wieder wird sie – dieses Jahr zum elften Mal – Hunderttausende nach Kassel locken. Dass ohne jegliche Anbiederung, mit avancierter bis schwieriger Gegenwartskunst ein Massenpublikum anzusprechen ist, scheint im Licht der Praxis vieler Museen eine provokative Tatsache, ein veritables Paradox. Als ob eine erwünschte, aber nur selten bestätigte echte gesellschaftliche Relevanz der Kunst sich momenthaft auf hohem Niveau spielend realisieren liesse.

Arnold Bode beschreibt schon 1964 im Vorwort zum Katalog der «documenta 3» ein «Unbehagen» gegenüber «dem Museum», das in seiner Entwicklung «das Kunstwerk aus seinen geistigen, und das heisst gesellschaftlichen und architektonischen Zusammenhängen, aus Kirchen und Palästen herausgelöst hat». Im Museum, klagt Bode, würden die Kunstwerke «nach historischen, nach katalogisierenden, vielleicht auch nach ästhetischen Gesichtspunkten aneinander gereiht und durch die Verluste ihres ursprünglichen Ambientes vereinsamt und erniedrigt».

Es sei «das Archivarische, Denkmalflegerische, Pedantische und Dünnpblütige in diesem Prozess, das uns den Weg zum Erlebnis des Kunstwerkes erschwert, womöglich verwehrt», meint Bode, und weiter: «Das Unbehagen hierüber hat vielen von uns «das Museum» verleidet.» Im gleichen Katalog entwirft Werner Haftmann seine Vorstellung vom «modernen Museum mit besonderer Deutung»: «Das moderne Museum soll ein Ort der Begegnung des Künstlers mit dem Publikum sein, es soll in der Weise der Präsentation dem einzelnen Kunstwerk einen Umraum geben, in dem es zu seiner ganzen Fülle und Bedeutung kommt, es soll immer wieder zu einem Laboratorium künstlerischer Arbeit werden, zur Arbeitsstätte des Künstlers selbst.»

Die vorliegende *Parkett*-Umfrage fragt diesseits und jenseits des Atlantiks, in welchem Spannungsverhältnis heute die beiden Institutions-Modelle, «documenta» und Museum, zu sehen sind, und welche Impulse daraus abzuleiten wären.

B.C.



MAURIZIO CATTELAN, UNTITLED, 1998, project no. 65,
The Museum of Modern Art, New York. (PHOTO: KATE KELLER)

URSULA SINNREICH, freischaffende Kunstkritikerin und Autorin, schreibt u.a. für *Die Neue Zürcher Zeitung* und *Du*. Sie ist Dozentin für Kulturgeschichte und Kunsttheorie an der Musikhochschule Basel sowie an der Hochschule für Gestaltung und bildende Kunst, Basel. CAY SOPHIE RABINOWITZ und ALI SUBOTNICK, *Parkett*-Redaktion, New York.

JACK BANKOWSKY

Chefredaktor «Artforum International»

Ich möchte nicht den Advocatus Diaboli spielen, aber Ihrer Formulierung entnehme ich, dass die «documenta» beispielhaft für zeitgenössische Museumsausstellungen sein soll. Offen gestanden, zu meinen schönsten Museumserfahrungen gehören sorgfältig präsentierte monographische Ausstellungen von Künstlern, die ich bewundere und über die ich mehr erfahren möchte. Meiner Meinung nach haben die Museen genügend Spielraum, um mehrere Zwecke gleichzeitig zu erfüllen. Ich bin mir nicht so sicher, dass Museen heute weniger offen sind für attraktive und wichtige neue Ideen zur zeitgenössischen Kultur als früher. Wenn ich daran denke, was man vor 10 oder 20 Jahren in Museen zu sehen bekam (gerade im Bereich der Gegenwartskunst), empfinde ich die heutige Situation überhaupt nicht als krisenhaft.

Die regelmässig stattfindenden internationalen Grossveranstaltungen mit grosser Publikumswirkung, zu denen auch die «documenta» zählt, finde ich dagegen oft ziemlich frustrierend. Es ist nicht, dass ich dort nicht gute Sachen zu sehen bekäme, aber wenn es darum geht, einen wirklichen Gewinn aus der zeitgenössischen Kultur zu ziehen, schaue ich nicht zuerst auf diese Gesamtschauen.

Eine meiner Fragen zur «documenta» ist die: Hat das scheinbar überbordende Interesse mit der Ausstrahlung der präsentierten anspruchsvollen Werke und neuen Ideen zu tun, oder hängt es mehr mit den begleitenden Fanfarenstössen und der Grösse des Unterfangens zusammen bzw. mit der Verführungskraft dieser Extravaganzen? Wahrscheinlich spielt beides mit, aber würden die Massen herbeiströmen, wenn es einfach um neue Kunst und aufregende Ideen ginge, ohne den ganzen Begleitkarneval? Wie dem auch

sei, wenn die Menge erst einmal dort ist, die Begegnung mit dem anspruchsvollen Projekt stattfindet und die Leute sich dank Anleitungen und Vermittlungsbemühungen auch angesprochen fühlen, so ist das toll.

Was alternative Museumsmodelle angeht, denke ich über die Verbindung von P.S.1 und MoMA nach. Zwar ist ihre neue Partnerschaft noch nicht voll entwickelt und ausgetestet, aber mir gefällt, dass P.S.1 ein ziemlich anspruchsvolles zeitgenössisches Programm hat und gleichzeitig eine gewisse Spontaneität der Präsentation beizubehalten vermag. Wenn das unter den Fittichen einer Institution wie dem MoMA so bleibt, wäre das ein gutes Beispiel: ein grosses Museum, das gleichzeitig auch Experimentelles, weniger Bekanntes und Bewährtes in sein Programm aufnehmen kann.

Das beste am «documenta»-Modell ist, dass es unabhängige Fachleute und Wissenschaftler mit einbezieht. Catherine David und jetzt auch Okwui Enwezor haben ganz unterschiedliche intellektuelle verpflichtet, die etwas zur zeitgenössischen Kunst zu sagen haben – manche aus der Kunstszene, aber auch solche von ausserhalb. Ich halte dies für einen überzeugenden Ansatz, der in grossen Museen fehlt, in denen alle Kataloge immer von denselben internen Kuratoren geschrieben werden. Unter David Ross hat das Whitney Museum damit begonnen, Kataloge mit Beiträgen von Fachleuten von ausserhalb zu publizieren. Je mehr Fachwissen und Standpunkte von ausserhalb ins Museum getragen werden, desto besser.

Jedenfalls gilt es, im Museumskontext Räume für relativ esoterische Vorhaben freizuhalten, da das Museum einer der wenigen Orte in unserer Gesellschaft ist, wo Herausforderungen dieser Art überhaupt möglich sind. Andererseits muss man langweilige Institutionalisierungsbestrebungen verhindern, die genau mit diesem Vorwand

operieren. Ich glaube, das ist u.a. das Spannende an Ihrer Frage: Wenn etwas wirklich attraktiv und intellektuell anregend ist, wird es dann auch in der breiteren Gesellschaft sein eigenes Publikum finden? Es ist schwierig, dieses Terrain abzustecken – abzuschätzen ob eine Matisse-Retrospektive potenziell der grössere Publikumsrenner ist als, sagen wir, eine anspruchsvolle thematische Ausstellung zeitgenössischer Kunst, oder zu entscheiden, wie wünschbar überhaupt die Breitenwirkung als letztes Kriterium für das, was gezeigt wird, ist. Eine Institution kann sich auch für Projekte mit eher lokaler, weniger weit reichender Ausstrahlung entscheiden und alles daran setzen, dafür Mittel und Unterstützung zu finden, um von den reinen Besucherzahlen unabhängiger zu werden. Das Publikumsproblem hat viele Facetten, und als Redakteur einer Zeitschrift muss ich sagen: Es ist mir oft ein Rätsel.

HANS BELTING

Professor für Kunstwissenschaft und Medientheorie an der Hochschule für Gestaltung, Karlsruhe

Heutige Museumsinszenierungen gleichen theaterhaften Inszenierungen, die Ereignisse schaffen und einen neuen Blick wecken. Das hat modische Züge bekommen, gelingt manchmal, gelingt öfter nicht. Ich möchte jetzt nicht sagen, das Museum war immer im Gleis und jetzt ist es entgleist. Aber der Bildungsauftrag dieser Institutionen war in der bürgerlichen Gesellschaft anders, als er heute ist. Denn die Inszenierung kann ja nicht das einzige Problem sein, um das es geht. Kunst zu vermitteln, darin bestand das alte Anliegen der Museen. Die Frage ist jetzt: Was will ich von der Kunst verstehen?

Ich meine, das Verhältnis zur Kunst müsste sich inhaltlich ändern. Nicht dadurch, dass Leute sich mehr für

Kunst interessieren, sondern dass sie sich anders für Kunst interessieren. Kunst anders zu entdecken hiesse wahrzunehmen, dass grosse Themen unserer Gesellschaft nicht nur durch Bücher oder Tagungen, sondern auch durch künstlerische Produkte und Beiträge thematisiert werden. Die Kunst repräsentiert wesentliche Themen der Kultur, vor allem die kontroversen Themen. Die Frage lautet, wie ich mich mit Kunst als Stellungnahme, als Entwurf von Kultur- und Gesellschaftstheorien auseinander setze. Man müsste die Menschen dazu bringen, dass sie das Museum als Forum der Begegnung wahrnehmen, zum Beispiel durch Themenveranstaltungen mit Repräsentanten des öffentlichen Lebens, der Kultur und Philosophie. Und man müsste neue Formen suchen für eine kritische Öffentlichkeit, die im Moment in Deutschland, meiner Erfahrung nach, meist den Kunstbereich ausklammert.

Die Ghettoisierung der Kunst ist meines Erachtens ein Unglück. Sie besteht, weil die literarisch, historisch und politisch Gebildeten ihre Hauptfragen nicht an die Kunst herantragen. Die Kunst scheint ein Reservat zu sein für solche, die sich dafür interessieren. Aber man bringt sie nicht mit jenen Themen in Verbindung, die zum Beispiel in der Literatur oder in den aktuellen Diskussionen auftauchen. Da ist der Graben unüberwindlich. Die Künstler schaffen Dinge aus denen Kunst besteht. Aber dass sie ihrerseits zur heutigen Theoriebildung oder zu heutigen Diskursen beitragen, das ist im öffentlichen Bewusstsein noch nicht verankert. Ein diskursives Museum böte die Chance dazu, im Gespräch den blossen Kunstkontext zu verlassen, um zu ihm auf eine neue Weise zurückkehren zu können. Erst wenn sich Experten und Publikum, Theoretiker und Künstler auf Themen einlassen, für die keine der beiden Seiten die «geborene» Kompetenz beansprucht und

die andere Seite einschüchtert, kann etwas Neues entstehen.

Es geht darum, Kunst nicht nur zu betrachten oder zu kennen, sondern sich auch für Probleme zu interessieren, die sich im Spiegel der Kunst darstellen. Und zwar auch im Spiegel der bereits zurückliegenden klassischen Moderne. Da verharren wir entweder in einer Gleichgültigkeit oder in einer Verehrungshaltung. Das betrifft auch die Anfänge der «documenta»: In meinen Augen wurde sie begründet als Versuch die klassische Moderne heilig zu sprechen. Ich stelle mir vor, dass die Atmosphäre, in der die ersten beiden «documentas» stattfanden, eine sakrale war und auch eine missionarische Haltung einschloss. Danach war es eine Zeit lang so, dass man das Gefühl hatte: Jede «documenta» bringt eine neue Entdeckung. Wir wollten dort die Gegenwart entdecken. Aber dann wusste man plötzlich nicht mehr weiter und hat dann eben zu einzelnen Kuratoren gesagt: «Mach du bitte alles, du kriegst dafür auch die Prügel, dafür kriegst du das Geld, das ist jetzt dein Ding.» Wir applaudieren oder wir pfeifen. Und das ist eigentlich immer noch der heutige Zustand. Niemand weiss, wo es langgeht, und dann werden in dieser Verlegenheit einzelne Personen damit beauftragt, den nächsten Event zu kreieren.

Es gibt die Event-Kultur und ihre Bedürfnisse auf der einen Seite und es gibt die permanenten Institutionen mit ihrem ständigen Profilkampf auf der anderen Seite. Die wirklichen Probleme aber liegen tiefer. Es geht darum, ob es in der nachbürgerlichen Zeit noch eine kommunale Öffentlichkeit gibt. Aber wie kann man sie reaktivieren? Diese politische Frage kann nicht einfach lauten: Wie soll die nächste «documenta» sein oder wie soll sie nicht sein? Keine Ausstellung kann heute so ausfallen, dass sie alle aktuellen Probleme gültig darstellt und darauf eine Antwort weiss.

NICOLAS BOURRIAUD

Co-Direktor Palais de Tokyo, Paris

Die «documenta» allein ist nicht in der Lage in Europa einen öffentlichen Diskurs auszulösen. Alles hängt von der gestellten Aufgabe ab und jede Aufgabenstellung ist ihrerseits kontextabhängig. Die Aufgabe eines Museums oder kulturellen Zentrums in Vilnius kann nicht dieselbe sein wie die einer entsprechenden Institution in New York. Also lässt sich darüber auch keine abstrakte Diskussion führen. Selbst in der gleichen Stadt können sich zwei Institutionen völlig unterschiedliche Aufgaben und Ziele setzen.

In Paris ist die Situation die, dass der Stadt lange Zeit ein Ort fehlte, der eine experimentelle Plattform bot, eine Art Laboratorium, in dem unterschiedliche Diskurse aufeinander treffen und die verschiedenen Clans sich zu einer grossen Debatte zusammenfinden konnten. Es fehlte auch die wirklich internationale Öffnung. Genau diese Lücke versuchen wir mit dem Palais de Tokyo zu füllen, und zwar mit einer Vielfalt von Veranstaltungen, seien das Konferenzen, Diskussionen, Gespräche am runden Tisch oder Konzerte, die aber immer von den Künstlern selbst initiiert werden. Navin Rawanichai zum Beispiel regte zu seiner Ausstellung hier acht Diskussionsveranstaltungen an, zu so unterschiedlichen Themen wie: Die Zukunft der Biennalen, Die Zukunft der Kunst, Die Zukunft überhaupt, Sciencefiction, Exotismus usw.

Die ökonomische Situation der zeitgenössischen Kunst ähnelt immer mehr jener der Musik: Ausstellungen müssen häufiger auf Tournee, Koproduktionen drängen sich auf, damit die Werke so vielen Leuten wie möglich gezeigt werden können. Wenn man populär sein will, senkt man das Niveau; will man dagegen demokratisch sein, senkt man das Niveau nicht, sondern hebt es an. Denn Demokratie heisst Dinge frei

zugänglich zu machen, egal wie kompliziert und komplex sie sein mögen: Man muss also wieder schwatzen lernen, denn, wie schon Hannah Arendt bemerkte, ist Demokratie die geschwätzigste Staatsform, die es gibt.

Was unbedingt erhalten bleiben muss, sind die Freiräume und Nischen innerhalb des marktwirtschaftlichen Systems, Zonen, die nicht durch den Markt und neoliberales Denken bestimmt werden, sondern auf der Basis von Allgemeininteresse, Verhandelbarkeit und Machbarkeit funktionieren. Es muss möglich bleiben, nicht lukrativen Tätigkeiten zu frönen und quasi am ökonomischen Nullpunkt zu beginnen. Völlige Unabhängigkeit gibt es nicht, weil man immer vom System abhängig ist, in dem man sich bewegt, aber man muss versuchen autonom zu bleiben: geleitet von einzigartigen Gesetzen, wenn auch nur für einen begrenzten Zeitraum. Tatsächlich funktioniert die Kunst auf der Basis einer parasitären Autonomie, einer Autonomie ohne Schranken.

ADAM BUDAK

Kurator, Bunker of Art, Galerie für zeitgenössische Kunst, Krakau, Polen

Die «documenta» ist nicht einfach eine Kunstausstellung oder ein Festival. Es ist ein sehr vielschichtiges Ereignis mit unterschiedlichen Plattformen, eine Art Gesamtkunstwerk, denn sie besteht nicht nur aus einer Ausstellung in einem geeigneten Ausstellungsraum. Die letzte «documenta», zum Beispiel, war wie ein «Œuvre», das viele Elemente in sich vereinigte und sich intensiv mit Kunstkritik auseinander setzte. Mit der Idee der «100 Gäste für 100 Tage» und verschiedenen Begleitveranstaltungen wurde versucht eine intellektuelle und auch kritische Spannung zu erzeugen oder diese zu prüfen. Das geschieht auch anlässlich der aktuellen «documenta 11», wo wir diese «Endlich gehts

los»-Atmosphäre spüren, weil die «documenta» schon viel früher begonnen hat. Was wir demnächst in Kassel erleben werden, ist nur eine Art Endergebnis, ein Höhepunkt von etwas, was in einem längeren Prozess gewachsen und erblüht ist. Ich würde deshalb sagen, dass die «documenta» eher ein Prozess ist als ein tatsächlicher oder konkreter Akt, der irgendwo in Kassel stattfindet. Die «documenta» ist verstreut über viele Orte, vielerlei Stadien und vielerlei Umfelder geistiger und geographischer Art.

Die «documenta» präsentiert nicht nur Kunst und Künstler (in einer sorgfältig gemachten Ausstellung ausgesuchter Werke und Künstler); sie repräsentiert sie auch (als Ort des Diskurses und als formal, thematisch und konzeptuell breit gefächerte Veranstaltung). Meiner Meinung nach bietet sie einen objektiven Überblick darüber, «was zurzeit passiert» (oder versucht dies), indem sie eine solide und neutrale Zusammenfassung und Darstellung der greifbaren Indizien liefert, eben eine Dokumentation. Als Publikumsrenner, der schon mit den Olympischen Spielen (Coosje van Bruggen) oder mit Messeveranstaltungen von globaler Bedeutung (John Muller) verglichen wurde, stillt sie nicht nur unsere Sehnsucht nach Ritualen und kommt Bedürfnissen einer breiten Bevölkerung entgegen, sondern ist vor allem auch eine wichtige Lektion über Kunstgeschichtsschreibung, wofür die «documenta X» als intellektuelle tour de force das beste Beispiel abgibt.

In Polen scheren sich viele Kunstinstitute einen Deut um das Publikum und seine Bedürfnisse und der Bildungsaspekt wird vielerorts vernachlässigt. Ich bin der Meinung, dass das dringend geändert und verbessert werden muss, wenn man die Besucher auch wirklich erreichen will. An der «documenta» kümmert man sich um die Besucher, sie werden respektiert, das Ganze ist auf sie ausgerichtet. Es

werden Diskussionen organisiert, die Kuratoren wollen einen Austausch von Ideen und Meinungen und geben Besucherinnen und Besuchern Gelegenheit, sich kritisch zu äussern, so dass diese eine aktive Rolle spielen können. Genau das fehlt in Polen. Die Frage nach der Rezeption wird gar nicht gestellt und deshalb bleibt die Rezeption durch die Besucher irgendwie eindimensional. In Polen gibt es einen grossen Hunger (und ein Verlangen) nach diesem Diskurs und nach intellektueller oder theoretischer Aufarbeitung visueller Erlebnisse in Galerien und Museen. Das findet bei uns kaum je statt. Unsere Universitäten und Akademien sind sehr konservativ. Sie konzentrieren sich viel zu sehr auf das Lokale und «Unsrige». Damit erhalten die Museen und Galerien die Chance, zu Orten eines solchen Diskurses zu werden, was auch vom ökonomischen Standpunkt aus interessant und erfolgreich sein dürfte – aber vielleicht sehe ich das zu optimistisch. Ich will keine Konkurrenz zwischen Universität und Kunstakademie entfachen, aber gerade weil ich selbst von der Universität komme, wurde mir bewusst, dass dieser Diskurs in einer Galerie oder einer öffentlichen Institution offener und unzensurierter sein kann bzw. schneller und einfacher zu organisieren ist als in den heiligen Hallen einer Universität oder Akademie. Mein Glaube ans Publikum ist gross, und zwar insofern, als ich glaube, dass das Publikum eine aktive Rolle spielen will.

Wir würden gern eine Veranstaltung nach dem Vorbild der «documenta» organisieren. Das würde uns dabei helfen, endlich in einen echten internationalen Austausch einzutreten. Andererseits würde es den Kunstmarkt beleben und die institutionelle Kunstszene in Polen aufmischen. Diesen Sommer eröffnen wir zum ersten Mal das Festival der jungen Kunst, das eine Biennale werden soll: «Novart.pl». Es ist vorerst als polnische Veranstal-

tung gedacht, soll in Zukunft aber international sein. In Polen gibt es keine wirklich breit gefächerte Auseinandersetzung mit Kunst. Das Land ist weder Schauplatz noch Veranstalter von Kunstereignissen. So bedauern wir zum Beispiel sehr, dass die diesjährige «Manifesta» nicht in Warschau stattfinden wird. Wir wären stolz auf eine solche Veranstaltung und wollen hier in Krakau endlich eine umfassendere und bessere Präsentation der polnischen und später der internationalen Kunst ins Leben rufen. Ein weiterer (etwas anders gelagerter) Versuch in diese Richtung ist die internationale Konferenz «Polyphony of Voices», die im Herbst dieses Jahres im Bunker of Art geplant ist und sich mit der zeitgenössischen Ausstellungspraxis beschäftigen soll, insbesondere mit dem Verhältnis zwischen Künstler und Kurator.

CATHERINE DAVID

Direktorin des Witte de With Zentrum für zeitgenössische Kunst, Rotterdam, und Kuratorin der «documenta X», 1997

Das grosse Paradoxon ist, dass anders als die meisten Biennalen, anders als die meisten Grossveranstaltungen, die jetzt alle 3 Monate auf der ganzen Welt stattfinden, aus Gründen, die zugleich sehr einfach und sehr kompliziert sind – man denke etwa an den Zeitpunkt der Entstehung der «documenta», ihre Strukturen, den spezifischen Ort usw. –, die «documenta» zwar ein Grossanlass ist, aber dennoch eine Veranstaltung, an der es noch möglich ist, radikale Positionen zu beziehen und einen oder mehrere spezifische Arten der Annäherung an zeitgenössische Kunst zu entwickeln. Darin liegt meiner Meinung nach die grosse Stärke der «documenta». Wie lange und auf welche Weise das noch möglich sein wird, weiss ich allerdings nicht.

Mir scheint, dass viele Institutionen gewisse Elemente der «documenta» auf-

gegriffen haben, etwa eine grössere Sorgfalt, eine Betonung des Diskursiven, weil man weiss, dass das Diskursive für einen grossen Teil des zeitgenössischen Kunstschaffens wichtig ist und in gewissen Fällen sogar absolut zentral. In vielen zeitgenössischen Arbeiten ist das Objekt zweitrangig, falls überhaupt vorhanden. Diese Arbeiten sind nicht von der Ausstellung abhängig, das heisst, sie werden nicht unbedingt im dreidimensionalen Ausstellungsraum sichtbar und verständlich. Um dem Publikum solche Projekte, die sich eher über das Wort oder den Text als über ein Objekt vermitteln, zugänglich zu machen, muss man andere Formate finden, das heisst andere Formen der Präsentation, die mit der Intention des Künstlers vereinbar sind. Mit scheint, dass die «documenta X» dazu einige Ansätze geliefert hat, die in den folgenden Jahren – und zwar ziemlich offensichtlich – auch von jüngeren Ausstellungsmachern aufgegriffen worden sind.

Meine Idealvorstellung von einem Ort, der zugleich zeitgenössische Kultur zeigen und fördern und vielleicht auch noch ermöglichen soll, dass die Information sich ausserhalb seiner Mauern verbreitet, und zwar auf anderen Wegen als auf dem der klassischen Ausstellung, fällt nicht unbedingt mit der des typischen Museums zusammen. Denn ein Ort ohne eigene Sammlung ist meiner Meinung nach kein Museum. Wenn sich mittlerweile auch schon Orte Museen nennen, die überhaupt keine Sammlung haben, die eigentlich «Kunstzentren» sind, so finde ich das verwirrend. Und offensichtlich ist diese Verwirrung alles andere als harmlos in jenen Fällen, wo Museen zu Orten unqualifizierten kulturellen Konsums werden, ohne erkennbare Qualität und ohne die Mittel eine solche zu erlangen oder wiederherstellen zu können. Manches was Museen tun, könnte ohne weiteres auch in einem kommerziellen Rahmen stattfinden, es könnte überall stattfinden.

Ich fürchte, man ist dabei, das experimentelle Moment (artifizuell und/oder autoritär) völlig auszublenden bzw. abzuwürgen. Das experimentelle Moment scheint mir jedoch für die künstlerische Produktion zentral, denn ohne die geteilte oder zumindest ausgesprochene Erfahrung landet man gleich bei der Ästhetisierung. Man verhindert, dass die Sachen sich auf gewagtere Weise entwickeln können. Will man jedoch das Experimentelle beibehalten, so liegt es auf der Hand, dass man heute auch andere Möglichkeiten der Begegnung mit dem Publikum finden und umsetzen muss. Publikum verstehe ich dabei als Plural (frz.: «les publics»), denn das (grosse) Einheitspublikum im Singular scheint mir ein Marktfaktor zu sein, während das Publikum in seiner Pluralität verschiedene soziale, kulturelle und politische Gruppen meint, die über unterschiedliche kulturelle Gewohnheiten, Verhaltensweisen und Talente verfügen.

Um diese Publikumsgruppen zu erreichen muss man neue Formen finden. Ein Publikum ansprechen muss nicht unbedingt gleich heissen 200'000 Menschen anzulocken. Aber wenn man diese Diskussion führen will, geht das nur, wenn man es mit der nötigen Präzision und Verantwortung angeht. Und das heisst auch, dass man die Diskussion mit Blick auf Produktionsstrukturen führt, die nicht mit Hollywood wetteifern können. Sonst tappt man gleich in eine finanzielle Falle, in dem Sinn, dass wir immer jemandem etwas schuldig bleiben müssen, buchstäblich oder im übertragenen Sinn.

Was mir immer klarer bewusst wird, ist, dass es bei vielen Arbeiten, Künstlerprojekten, keinen Sinn macht, erst am Schluss an ein Publikum zu gelangen, weil es in gewisser Weise keinen Abschluss gibt, sondern nur einen sehr komplexen Prozess. Weshalb also nicht das Publikum zu verschiedenen Zeiten, an verschiedene Orte und auf unterschiedlicher Grundlage einladen? Ich

glaube, dass ein gewisses Publikum heute auf Texte reagiert oder auch auf Bilder mit Bezug auf den öffentlichen Raum, auf den Raum an sich, der wiederum auch ein öffentlicher ist, usw. Darüber, finde ich, muss man nachdenken und ich sehe einen grossen Widerspruch in der Tatsache, dass man immer versucht, uns mit riesigen Räumen zu beeindrucken, während in allen Arbeiten und Untersuchungen, die mich interessieren, die räumliche Ausdehnung überhaupt keine Bedeutung hat. Mir scheint, der Quadratmeter gehört ins Reich des Grundbesitzes, der Immobilienhändler und der Werbekampagnen. Und ein Teil der Museumswelt, von der Sie sprechen, fällt voll und ganz in diese Kategorie. Das ist zwar nur folgerichtig, aber nichtsdestoweniger verheerend.

MARLENE DUMAS

Künstlerin, Amsterdam

Die «documenta» ist wie ein sinnliches Erlebnis. Es ist, wie wenn jemand einen Film macht, wie ein Spielberg-Film. Sie ist wie eine kurze Liebesaffäre, ein One-night-Stand. Ein Museum ist mehr wie ein Familienmitglied. Ich denke, zwischen dem Museum und der «documenta» besteht ein grosser Unterschied, und das ist gut so. Die Probleme liegen ähnlich, wie wenn man sich um eine Familie kümmern muss. Man muss sich um die Grossmutter kümmern, um den Vater und die angeheirateten Familienmitglieder, und selbst nach einer Scheidung muss man noch für die Kinder sorgen usw. Eine kurze Affäre oder ein einmaliges Abenteuer bringt nicht so viel Verantwortung mit sich. Insbesondere braucht man sich nicht darum zu scheren, was Herr Fuchs oder sonst wer früher gemacht hat, weil man ja zeigen will, dass man jemand anderer ist. Ich will damit sagen, dass die Ziele völlig verschieden sind. Ein Museum hat mit Kontinuität

zu tun, während die «documenta» sich bewusst unterscheiden, herausragen will. Die «documenta» ist ein Ereignis. Ein Museum ist an einen Ort gebunden. Kein Mensch mag Kassel, aber alle lieben die «documenta».

Etwas könnten die Museen allerdings von der «documenta» lernen, nämlich, dass sie nicht alle gleich aussehen sollten. Es gibt so viele Möglichkeiten, (Kunst-)Geschichte zu betrachten, und es ist ein Jammer, dass alle einander nachzuahmen versuchen.

Wenn ich öffentlich ausstelle, bereite ich mich darauf vor, mit meinem Publikum ins Gespräch zu kommen. Ich habe zweimal an einer «documenta» teilgenommen, aber das liegt mir eher weniger. Manche Künstler sind sehr gut, wenn sie wissen, dass sie an einer grossen Sache mit grossem Publikum und vielen anderen Kunstwerken mitmachen werden. Denen kommt diese Situation entgegen. Ich passe vielleicht besser in ein Museum alten Stils. In gewissem Sinn kommt meine Arbeit, weil ich eben zeichne und male, auch aus alter Zeit. Ich meine, es ist ein organischer Prozess. An der «documenta» dagegen geht es sehr laut, lebhaft und streitbar zu und her. Und das ist sehr gut; mir gefällt das.

RICHARD FLOOD

Leitender Kurator, The Walker Art Center, Minneapolis

Diese grossen globalen Ausstellungen sind eine gute Sache, weil sie einer Menge Leute ermöglichen eine Menge Kunst zu sehen, und das tut der Welt gut. Ich habe jedoch begonnen mich zu fragen, wie notwendig jede einzelne dieser Ausstellungen wirklich ist. Geht man zur Presseorientierung nach Venedig, sind dort Tausende von Leuten, aber zwei Monate später trifft man nur wenige Menschen in den Giardini an. Man fragt sich, ob es wirklich ein breites Publikum für diese Ausstellungen

gibt. Die Besucherzahlen der «documenta» sind wesentlich höher und das Publikum reist gewiss nicht aus touristischen Gründen nach Kassel; das spricht dafür, dass die Leute sich für die Veranstaltung interessieren und bereit sind einige Zeit in einem künstlich aufbereiteten Kontext zu verbringen. Ich glaube nicht, dass die «documenta» Modell für etwas anderes als ihre eigene Zukunft sein kann, dies vor allem, weil sie über so grosszügige Mittel verfügt und autokratisch verwaltet wird. Meist kommt die gute Energie von Kunst und Ausstellungen dort am besten zum Tragen, wo Künstler nicht dazu missbraucht werden, den Größenwahn irgendeines Kurators zu illustrieren, und wo ein schmales Budget nahe legt, sagen wir, drei von tausend Ideen weiterzuverfolgen.

Die Leute werden immer geschockt auf Kunst reagieren und mit dieser Flut von Ausstellungen, die hundert und mehr Künstler auf einen Schlag zeigen, kann man nur hoffen, dass einige darunter sind, die wirklich schockieren. Das ist das eigentlich Wichtige. Es wäre eine schrecklich langweilige Szenerie, wenn es keine Künstler gäbe, die das dringende Bedürfnis verspürten, sofort rauszurücken mit dem, was sie umtreibt. Ich hoffe, es wird immer Künstler geben, die auf ihre Zeit mit Widerstand reagieren; denn genau da passiert etwas.

KATHARINA FRITSCH

Künstlerin, Düsseldorf

Das Material, das ich jetzt zum Beispiel für die «documenta 11» bekomme, hat für mich nicht viel mit Kunst zu tun. Die Diskussion über Demokratie mag ja auch interessant sein. Aber Kunst hat für mich ganz immens etwas mit Bildern zu tun. Ich bin eine Künstlerin, die sich ganz auf die Zunft beschränkt, darauf also, dass wir Bilder machen. Und das ist schon schwer genug. Die

politischen Verhältnisse verändere ich wahrscheinlich damit mehr, als wenn ich jetzt ständig über Politik rede oder über alles andere, nur nicht über Kunst.

Meiner Auffassung nach gibt es jetzt eine Polarisierung: Auf der einen Seite herrscht das allzu Pseudo-Verkopfte, wo man eigentlich Angst hat vor der Kunst, weil Kunst sich um Bilder dreht, die man gar nicht so packen kann. Auf der anderen Seite herrscht dieses extreme Quotendenken mancher Museen, wo das Publikum strömen soll und die Kunst auch gewissermassen harmlos ist. Dazwischen bewege ich mich und da fühle ich mich nirgendwo zu Hause.

Um diese Situation zu ändern, mache ich Ausstellungen selber, in einem Künstlerverein in Düsseldorf. Da organisiere ich seit anderthalb Jahren Ausstellungen in einem Restaurant und in einer Bar. Es ist schon sehr interessant, wie gut Kunst da funktioniert, weil sie sehr unprätentiös und selbstverständlich dahängt und die Leute sie sich beim Essen und Trinken anschauen. Ich finde die Künstler sollten das Ausstellen selber in die Hand nehmen, mehr und mehr. Die können das nämlich ganz gut, aber natürlich mit den engagierten Ausstellungsmachern zusammen. Ein guter Kurator für die ganz junge zeitgenössische Kunst wäre jemand, der oder die in die Ateliers geht, keine Berührungsängste hat gegenüber Künstlern und vielleicht auch mit Künstlern befreundet ist. Diese Offenheit finde ich sehr wichtig, dass man nicht danach guckt, was ist jetzt angesagt, und Sachen ausklammert, die da nicht reinpassen könnten, sondern dass man einfach guckt, was passiert, und sich auf Sachen einlässt, bei denen man vielleicht überhaupt nicht weiss, was es ist. Diese Vielfalt zuzulassen, das machen ganz wenige. In Deutschland gibt es dieses Misstrauen gegenüber der Kunst bei jüngeren Ausstellungsmachern. Sie sind so ängstlich

und blutarm und können sich nicht einlassen auf Sachen, die sie nicht kennen, die fremd sind, die nicht in irgendwelchen Büchern beschrieben sind und die sie nicht einordnen können. In meinen Augen verfolgen diejenigen, die mit zeitgenössischer Kunst operieren, oft zu sehr immer dieselben angesagten Trends, die sie dann der Kunst aufpfropfen. Und ich finde, das geht nicht nur an den Sachen vorbei, das geht auch an der Kunst vorbei.

Ich fände es wichtig, dass die Leute lernen, Kunst nicht nur im Museum zu haben, sondern auch zu Hause, dass sie Kunst kaufen und zu Hause aufhängen. Das war ja immer so. Natürlich ist das erstmal der reichen Kaste vorbehalten, aber es gibt doch auch preiswertere Kunst, Multiples oder kleine Sachen, die man sich kaufen kann. *Parkett* ist ja ein sehr gutes Beispiel dafür. Diese Begeisterung, mit der man eine breitere Schicht erreicht, in der das dann auch wirklich verankert ist, Kunst so zu kaufen, wie man sich Designer-Schuhe kauft, das ist vielleicht nicht genügend vermittelt. Man kann doch mit der Kunst leben, die vieles in der von «falschen» Bildern dominierten Welt bewusster und unserem Urteil zugänglicher machen kann. Aber das ist anscheinend schwierig geworden.

RUDI FUCHS

Direktor Stedelijk Museum, Amsterdam, und Kurator der «documenta 7», 1982

Die «documenta» ist tatsächlich noch eine Ausstellung, bei der man versucht, Sachen zu zeigen, die man noch nicht kennt, um eine neue Blickrichtung zu entwickeln. Zwar habe ich keine Informationen über die aktuelle «documenta», aber ich nehme an, das wird jetzt wohl auch so sein. Trotzdem habe ich meine Zweifel, ob diese Idee der «documenta» nicht doch schon vorbei

ist. Gerade jetzt wieder, an der Biennale letztes Jahr in Venedig, fand ich es grauenhaft. Das war ein riesiger Jahrmarkt mit chaotischen Sachen. Das alles fördert nur die Idee der Grossveranstaltung. Die Grossveranstaltung ist für alles schlecht, auch für den Sport. Aber irgendwie scheinen wir das zu brauchen. Obwohl viele in der Kunstwelt, vor allem die Künstler, bedauern, dass es die einfachen, normal gemachten Ausstellungen kaum noch gibt.

Als ich 1982 die «documenta» machte, war mein Ziel, ein Gleichgewicht zwischen amerikanischer und europäischer Kunst herzustellen. An der «documenta», die vorausging, waren drei Viertel der Werke amerikanischer Herkunft gewesen und nur ein Viertel europäischer. Es war einfach so, dass man als amerikanischer Künstler sofort ein Publikum hatte. Als Europäer musste man es zuerst suchen. Diese Ausgangslage habe ich aufgenommen. Es war die letzte Ausstellung, in der es noch kein Fax gab. Die Künstler kamen also alle nach Kassel und im Grunde waren es immer eine ganze Reihe kleiner Veranstaltungen. Jeder Raum mit einem Künstler war eine kleine Ausstellung. Ich habe das damals nicht als Grossveranstaltung verstanden. Ich habe es immer als eine Reihe von Begegnungen gesehen. Diese Form war damals auch die der Situation angemessenste. Jeder wollte das so. Und heute wollen das alle Künstler und Ausstellungsmacher eigentlich wieder. Das Problem ist nur, dass es diese andere Welt gibt, die des Handels, des Geldes und der Auktionen, mit der sich die Kunst verbunden hat. Wie macht man zum Beispiel eine kritische Ausstellung über Jeff Koons, wenn zwei Tage vorher eine Skulptur von ihm für Millionen von Dollar versteigert worden ist? Die Frage ist – nicht nur für die Kuratoren, sondern auch für die Künstler: Wie trennt man das? Man kann die Welt als ein grosses Fest sehen, aber

man kann sie auch auf franziskanische Weise sehen – in Armut, Niedrigkeit.

Ich glaube, die intellektuelle Auseinandersetzung mit der Kunst ist in einer Krise. Man trauert um eine intime Auseinandersetzung mit der Kunst. Und deswegen muss man zurück zu den Realitäten. Die Realität ist, dass es sich bei der Kunst um eine Aktivität handelt, die sich im kleinen Kreis abspielt, im Kreis des Künstlers, seiner Freunde, eben dort, wo sie ihren Anfang nimmt. Erst danach kommt dann irgendwann ein kleines Museum dazu und später vielleicht ein grosses. Stattdessen haben wir heute Kunst vermischt mit Mode, als Prada- oder Armani-Ausstellungen. Und das ist einander geistig eigentlich grundsätzlich entgegengesetzt. Kunst hat eben gerade nichts mit Mode zu tun, weil Kunst dasjenige ist, was sich von Mode entfernt. Dieses Problem scheint mir im Moment jedoch unlösbar, weil Kunst jetzt populär ist. Als ich in den 70er Jahren anfang, war moderne Kunst verhasst. Heute ziehen sich die Leute Abendkleidung an, um eine Ausstellungseröffnung zu feiern. Wenn jetzt zum Beispiel eine Ausstellung der Werke von Andy Warhol in Berlin stattfindet, dann ist das kein kulturelles Ereignis mehr, sondern ein Gesellschaftsereignis, bei dem es auch um ungeheuer viel Geld geht. Und solange dieses Geld im modischen Bereich bleibt, und das funktioniert, wird das auch so weitergehen. Das einzige, was die Museen dagegen tun können, ist, sich zusammenzuschliessen und zu sagen: «Das machen wir nicht mehr mit, wir machen unsere Sachen.» Aber das muss dann die Politik auch zulassen. Doch diejenigen, die die Museen finanziell tragen, die Stadtregierung, der Staat oder die Trustees wollen natürlich alle Erfolg. Und Kunst hat nichts mit Erfolg zu tun. Sie hat zu tun mit den Vorstellungen von der Welt und der Wirklichkeit oder den Dimensionen der eigenen Träume, die sich

im intimen, kleinen Kreis entwickeln. Zu dieser Realität, dass die Kunst, was sie macht, zuerst einmal für ein kleines Publikum macht, müssen wir zurück.

ALISON GINGERAS

Kuratorin für zeitgenössische Kunst, Musée d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Fragen nach neuen Ausstellungsmodellen und -stilen liegen zurzeit in der Luft. Zwar weiss ich nicht genau, was Okwui Enwezor für den Ausstellungsteil der «documenta 11» geplant hat, aber er muss in jedem Fall auf Catherine Davids heftig kritisierendes Vorgehen im Rahmen der «documenta X» reagieren.

Ob zu Recht oder nicht, David ist zum Sinnbild eines zunehmend akuten Phänomens geworden: Die Stimme des Kurators stellt mehr und mehr die individuelle künstlerische Äusserung, von der er/sie lebt, in den Schatten und hat selbst fast schon den Status von Kunst erreicht. Das Ausstellen von Kunstwerken in einer ihnen Autonomie gewährenden Form ist heute sekundär geworden.

Das Aufkommen der «Kuratoren-Kunst» hatte bisher mindestens einen (negativen) Effekt: Das Publikum, das Kuratoren anscheinend in erster Linie zu erreichen suchen, sind ihre Berufskolleginnen und -kollegen; das Ansprechen eines allgemeinen Publikums oder die allgemeine Verständlichkeit einer Ausstellung ist nicht mehr so wichtig. Das Pendel hat inzwischen so weit ausgeschlagen, dass das Medium des Ausstellungenmachens zu einem Raum geworden ist, der mehr der Verbreitung reiner Information oder anderer ideologischer Inhalte dient als der Präsentation von «Kunst».

Im Allgemeinen bin ich gegenüber Ausstellungsstrategien, die auf diese Art die Schwerpunkte verlagern, skeptisch, denn sie weichen der wesent-

lichen Frage aus: Wie können wir heute in Bezug auf die zeitgenössische Kunst über das Spezifische und die Rezeption von Kunst überhaupt nachdenken? Dies bleibt, ungeachtet der Vermächtnisse der Konzeptkunst, nach wie vor eine vitale und entscheidende Frage. Kunstaussstellungen sind heute eher ein Mittel für Kuratoren, ihr intellektuelles Kapital auszutauschen, als Plattformen zur Betrachtung verschiedener Objekte oder Denkansätze (von Künstlern).

Eine andere Gefahr scheint darin zu bestehen, aus einer spezifischen künstlerischen Praxis ein allgemeines ausstellungstheoretisches Modell abzuleiten. Die erste Ausstellung im Pariser Palais de Tokyo stützt sich ganz auf Nicolas Bourriauds Manifest zur «relationalen Ästhetik», um eine Umgebung für Kunst zu schaffen, welche die Erfahrung der Geselligkeit, des buchstäblichen sozialen Austauschs und der Teilnahme begünstigt. Während diese kuratorische Vision einerseits Anleihen bei der Kunst der 90er Jahre macht, etwa jener Rirkrit Tiravanijas, erfolgt andererseits eine ästhetische und begriffliche Einebnung der präsentierten Künstler, deren Werke ganz unterschiedliche Bedingungen für ihre Rezeption benötigen. Dennoch ist der Palais de Tokyo ein Raum, der sich hoffentlich in eine fortschrittliche Richtung entwickeln wird, und ich bin überzeugt, dass die aktive Beteiligung der Künstler einer interessanten Entwicklung zuträglich sein wird.

Ich frage mich, ob es möglich ist, Ausstellungen zu machen, die zwar spezifische theoretisch oder politisch ausgerichtete Fragen stellen, aber dennoch auch ein weniger «hartes» Kunsterlebnis zulassen, so dass Kunst nicht augenblicklich auf ihren kuratorischen Gebrauchswert reduziert wird. Ich sähe gern eine Veränderung, weg vom Einsatz des Kunstwerks zu rein illustrativen Zwecken, hin zu einer Ausstellungspraxis, bei der den Kunstwerken

mehr Offenheit zugewillt wird, so dass sie diffusere oder promiskuitivere Bedeutungen aufweisen können. Das kann nur auf der Basis geschehen, dass man sich von Projekt zu Projekt neu orientiert, und der Kurator muss zugunsten der Künstler zurücktreten. Das erfordert auch genaue Untersuchungen, wie das Publikum jeweils auf eine Ausstellung reagiert, wie etwa die soziologische Studie über das Verhalten der Besucher im Museumsumfeld (wie es von einem meiner Kollegen vorgeschlagen wurde).

Dieser soziologische Aspekt ist auch in der Daniel Buren-Ausstellung enthalten, die wir gerade im Centre Pompidou vorbereiten. Als wir Pierre Bourdieu baten, einen wissenschaftlichen Text zur Rezeption von Burens polemischer Karriere zu verfassen, gab Bourdieu gleich noch eins drauf: Er fragte Buren, ob er seine soziologische Untersuchung bis in die Gegenwart bzw. in die Ausstellung selbst hinein ausdehnen dürfe, um mit einbeziehen zu können, wie die Leute sein Werk anschauen und wie sie auf die verschiedenen kuratorischen und künstlerischen Strategien reagieren. Er entwarf eine ausgefeilte «wissenschaftliche» Methode, die einen ganzen Ausstellungsraum in Anspruch genommen hätte, was jetzt, nach Bourdieus Tod, schwer zu realisieren ist. Es scheint mir wichtig, festzuhalten, dass Buren – ein Künstler, dessen Kunst zu einem grossen Teil auf der subtilen Auswertung von Rahmenbedingungen, Möglichkeiten des Sehens und all den mit Museen und Ausstellungen verbundenen Tricks beruhte – sich offen an einen Soziologen wandte, um Fragen ausstellungs- und rezeptionstheoretischer Art noch eingehender zu untersuchen! Die Zusammenarbeit mit Buren bot mir Gelegenheit, diese kuratorischen Fragen zu überprüfen ohne deswegen am politisch-kritischen Gehalt oder am visuellen Genuss irgendwelche Abstriche machen zu müssen.

BORIS GROYS

Professor für Philosophie und Medientheorie an der Hochschule für Gestaltung, Karlsruhe

Das Ausstellungs- und Museumswesen agiert wie wir alle, auch die Intellektuellen und Künstler, in einer gespaltenen, heterogenen Gesellschaft, in der verschiedene Gruppen sehr unterschiedliche Ansprüche an das Museum und an die Ausstellung stellen. Ich denke, diese Heterogenität der Gesellschaft spiegelt sich praktisch notwendigerweise in der Heterogenität der Programme selbst.

In einer solch heterogenen Gesellschaft ist die Kunst nicht etwas, was für sich selbst spricht. Zumindest in der Moderne und in der Gegenwart ist sie nicht so, und sie war auch niemals so. Deswegen ist es wichtig, dass Ausstellungen, wo immer sie stattfinden, ob in grossen Schauen oder Museen, vor allem die Kunst kontextualisieren. Das heisst, sie sollten die allgemeine, kulturelle, politische und ökonomische Dimension bewusst machen, in der Kunst fungiert, und die polemische Spitze zu klären versuchen, die durch Kunst immer wieder gesetzt wird. In der Kunst der Moderne und gerade in der Gegenwartskunst ist selbst der Begriff der Kunst ein polemischer Begriff, und er ist auch ein politischer Begriff. Etwas Kunst zu nennen oder Nicht-Kunst zu nennen, hat auch politische, wirtschaftliche und soziale Konsequenzen. Es ist mein Eindruck, dass viele Ausstellungen aus Angst vor dem Didaktischen diese polemische Dimension, diese Kampfdimension, diese Spannung und die damit verbundene Dramatik einfach aussparen. Es geht aber nicht um eine didaktische Belehrung, sondern es geht um die Beschreibung einer Konfliktsituation, innerhalb derer sich die Kunst als Kunst behauptet. Und diese Konfliktsituation soll auch gezeigt werden.

Einige Ausstellungen versuchen das zu tun. Eigentlich ist dies in erster Linie kein Problem der Institutionen und ihrer Organisation, sondern es liegt eher in der Haltung der Kuratoren begründet. Auch die «documenta» ist keine einheitliche Veranstaltung, sondern wurde auf sehr unterschiedliche Weise gestaltet, weil die Haltung der Kuratoren sehr unterschiedlich war. Jan Hoet und Catherine David zum Beispiel hatten sehr verschiedene Konzepte. Die Ausstellung von Jan Hoet war in dem Sinne in Ordnung, dass sie der «documenta» die Funktion eines Überblicks verliehen hat, während die Ausstellung von Catherine David eine bestimmte Position sehr stark deutlich gemacht hat, von der sie glaubte, dass sie in unserer Zeit sehr wichtig ist. Auch das ist total legitim. Beide Ausstellungsmacher haben auf die Erwartungen des Publikums in unterschiedlicher Weise adäquat reagiert.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang die Frage nach der Unterscheidung zwischen Kunstwerk und Kunstdokumentation. Wir sind in unseren Kunsträumen generell nicht mehr nur mit Kunstwerken konfrontiert, sondern weitgehend und zunehmend mit einer Dokumentation dessen, was zwar eine Kunst ist oder zur Kunst irgendein Verhältnis hat, aber an sich nicht als Kunstwerk präsentiert wird. Damit meine ich zum Beispiel Performances oder langjährige Interventionen im Stadtleben oder komplizierte Projekte, die anders nicht dargestellt werden können als mit Hilfe der Dokumentation. Das heisst, wir haben immer schon eine Erfahrung davon, dass in Kunsträumen nicht nur Kunst präsentiert wird, sondern auch Dokumentation. Deswegen müssen wir darüber nachdenken, wie wir die kulturellen Kontexte und die Diskurse ebenfalls in Kunsträumen dokumentieren können. Dabei stellt sich nicht nur die Frage, was wir als Dokumentation präsentieren können, sondern auch wie. Das

Problem der Koexistenz der Kunstwerke und der Kunstdokumentation verschiedener Arten im Kunstraum ist ein aktuelles Problem, das von verschiedenen Ausstellungsmachern unterschiedlich gelöst wird, aber insgesamt immer noch akut bleibt.

ALANNA HEISS

Direktorin des P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island City, New York

Die «documenta» war schon immer ein äusserst nützliches Gebilde und ist nach wie vor ein wirksames Vehikel zur Präsentation einer Art weltweiten Überblicks.

Zu den Anfängen der «documenta»: Da sah man wichtige Strömungen zum ersten Mal im grossen Rahmen. Jene Ausstellungen waren enorm wertvolle Beiträge zur Kulturgeschichte und werden es hoffentlich auch in Zukunft bleiben. Ist es mehr als das? Nein. Es ist ein enzyklopädisches Unterfangen von globalem Umfang, mit einer Crew, die über den Luxus einer Zeitspanne von 5 Jahren und ein sattes Reisebudget verfügt. Die «documenta» erfüllt keine besondere theoretische Aufgabe, in dem Sinn, wie das diese Umfrage suggeriert. Je mehr ein «documenta»-Team an eine solche theoretische Mission glaubt, desto schlechter wird die Ausstellung sein. Es besteht eine moralische Pflicht in dem Masse, wie die «documenta» eine moralische Veranstaltung ist. Sie sollte sich moralisch zur bestmöglichen Präsentation der besten Werke verpflichtet fühlen. Sie ist eine gut organisierte Zusammenkunft des Kunst-Clans; sie ist nicht kommerziell, in dem Sinn, dass sie kein von Händlern betriebener Kunstmarkt ist. Sie bietet uns ein Forschungsfeld, auf welchem wir unsere Eindrücke korrigieren, unsere Fehler wieder gutmachen und neues Material finden können. Das ist von unschätzba-

rem Wert für uns und für die Künstler, die auf einem so internationalen Parkett vereint sind.

Einige Gedanken über Kunstaustellungen, das Publikum und mein eigenes Museum, P.S.1: Während der jahrelangen Planung der Renovation von P.S.1, habe ich gründlich über das Publikum nachgedacht. Vor 1997 war P.S.1 eine Art Gewerbemuseum, es war ein Geheimtipp, und ein Teil seiner Anziehungskraft – dachte ich als Direktorin – war gerade seine Unzugänglichkeit für das nicht kunstgewohnte Publikum. Für Eingeweihte war es zugänglich, genau wie ein tolles Restaurant oder ein Nachtclub. Man bemühte sich gar nicht, ein grösseres Publikum zu erreichen, man bemühte sich nicht, es irgendjemandem leichter zugänglich zu machen. Und das ist ein interessantes Wort, wenn man damit spielt: Meint man, es den Leuten leichter zu machen, wenn man sagt, Museen wären wie Schaufenster? Und meint man, weil diese Ausstellungen sich weniger von anderen, alltäglichen Situationen unterscheiden, sei es leichter hineinzugehen und wieder herauszukommen?

Auch während der Renovation dachte ich viel über das Thema Leichtigkeit nach. Die Kunst hat sich nicht verändert, aber das Verhältnis dazu. Ich wollte dieselbe Kunst, aber ohne die Barrieren einer allzu selbstsicheren, bewussten Exklusivität, die den Ausstellern zwar viel Freiheit liess, aber auch eine Art Schwelgen in Perfektionismus und im Unerklärlichen zuliess. Das neue Museum ist den Nachtclubs oder kommerziellen Unterhaltungsveranstaltungen nachempfunden: Ich ahme die frühen Tage der grossen Musikshows nach und versammle die ganze Vielfalt von Talenten, statt ein Talent zu isolieren. Zum Ausstellen zeitgenössischer Kunst gehört ein gewisses Mass an Komposition, aber eigentlich gleicht es eher der Montage beim Film. Die Choreographie hat mit dem abstrakten Charakter der Bewe-

gungen zu tun; man nimmt die Bewegungen seines Publikums vorweg und versucht einzubeziehen, wie Ton und Licht, zwei häufige Komponenten heutiger Kunst, auf es wirken werden. Es ist gar nicht so intellektuell (eigentlich ist es fast unintellektuell). Eine Ausstellung ist in erster Linie und vor allem anderen eine visuelle Erfahrung. Sie ist etwas zum Anschauen und sieht entweder gut aus oder nicht. Entweder sieht man das Kunstwerk auf eine Weise, die die visuelle Erfahrung bereichert oder nicht.

Klare Präsentation und Weiterbildung ist unsere Aufgabe als Museumsleute. Wir sollten Führungen anbieten, Schulklassen Zugang bieten, wir sollten klare Beschriftungen haben, Literatur und Zeitschriften anbieten, dem Fernsehen Red und Antwort stehen; all das sollten wir tun, aber was wir nicht tun sollten, ist, zu Unterhaltungszentren zu werden. Wir haben die moralische Verpflichtung, einen Vertrag mit den Künstlerinnen und Künstlern, unsere Verantwortung wahrzunehmen.

PAULO HERKENHOFF

Adjunct Curator für Malerei und Skulptur am MoMA, New York, und Künstlerischer Leiter der XXIV. Biennale in São Paulo, 1998

Auch wenn sich viele internationale Ausstellungen an ein weltweites Publikum wenden, kann man das Publikum nicht global betrachten. Die Verantwortlichkeiten eines Kurators ergeben sich aus der jeweiligen gesellschaftlichen Situation. Ich glaube, dass Kuratoren in der Dritten Welt im Bereich der Bildung eine zusätzliche Verantwortung tragen. Ihre Aufgabe besteht darin, ein breiteres Publikum als bisher anzusprechen und den Besuch einer Kunstaussstellung zu einer spannenden Erfahrung zu machen, die kritische Fragen aufwirft.

In Sachen Publikum waren zunächst nur Venedig und Kassel wirklich international oder global angelegte Veranstaltungen. Anfangs waren diese Ausstellungen politische Symptome einer kapitalistischen Wirtschaft: Venedig war Schauplatz einer künstlerischen Auseinandersetzung zwischen den neuen Kolonialreichen des Industriezeitalters, Kassel Schauplatz des Kalten Krieges. Die Biennale von São Paulo erreichte bis anhin ihr Ziel, das brasilianische Publikum über die internationale Szene in Kenntnis zu setzen. Heute haben fast alle Biennalen geopolitische Zielsetzungen. Genauer, die Biennalen nehmen den trägen Politikern die Last ab, Kunst in die Gesellschaft zu integrieren. War das Ziel der «documenta» ursprünglich, in Westdeutschland eine Plattform des freien Ausdrucks zu schaffen, so stellen sich seit der Wiedervereinigung neue Aufgaben. Die «documenta» galt in stiller Übereinkunft als «internationales» Kunstforum, auch wenn ihre Kuratoren einem implizit eurozentrischen Kunstbegriff huldigten. Ironischerweise ignorierte die «documenta» Lateinamerika bis in die 90er Jahre. Also genau während der Zeit, als die Künstler dort gegen diktatorische Regimes Widerstand leisteten, die den Kapitalismus und seine ideologischen Spielereien auch in jener Region Fuss fassen wollten. Damals wurden nur Lateinamerikaner eingeladen, die in Europa oder den USA lebten. Wenn es darum geht, die Kunstgeschichte diesbezüglich zu revidieren und lateinamerikanische Künstler (wie Hélio Oiticica und Lygia Clark) mit einzubeziehen, dann relativiert sich die Bedeutung der «documenta 5». Jan Hoet war der erste «documenta»-Kurator, der sich für Lateinamerika interessierte. Catherine David machte die «documenta» zum Schauplatz einer kritischen Auseinandersetzung über Geschichte, Kultur und den Ort der Kunst in der heutigen Gesellschaft. Okwui Enwezor

dreht jetzt den Spiess um und inszeniert eine weltweite Diskussion; er schaltet die «Zeit der Landkarte» um. Seine Biennale in Johannesburg (1997) war eine eindruckliche Ausstellung, die das in Südafrika vorhandene, gewaltige politische Diskussionspotential mit einbrachte. Allerdings hat diese Biennale nur ein kleines lokales Publikum erreicht und wurde danach nicht mehr weitergeführt. Mir scheint diese institutionelle Fragilität der Biennale von Johannesburg daraufhin zu deuten, dass sie sich im Hinblick auf ihr Verhältnis zur südafrikanischen Gesellschaft neu definieren müsste.

Es ist von zentraler Bedeutung, die lokalen gesellschaftlichen Aspekte solch internationaler Veranstaltungen im Auge zu behalten. 1998 wusste man, dass 40 Prozent des Publikums der Biennale von São Paulo zum ersten Mal eine Kunstaussstellung besuchen würden. Deshalb setzte man auf einfache Strategien wie Metaphern und Analogien. Man entwickelte ein umfassendes Programm, das 150 000 Schülerinnen und Schüler aus öffentlichen Schulen benachteiligter Regionen an die Biennale bringen sollte. Im Land, in welchem Paulo Freire seine *Pädagogik der Unterdrückten* schrieb, war den Kuratoren bewusst, dass viele Besucher die Schranken einer strikten Klassentrennung überwinden mussten. Die Produktion von 15 000 elektronischen Begleithilfen, die Ausbildung von über 150 Ausstellungsguides und 1000 Lehrerinnen und Lehrern war nötig, um für diese Jugendlichen Bedingungen zu schaffen, die den Besuch erst sinnvoll werden liessen. Andernfalls wären sie lediglich zur Verbesserung der Besucherstatistik missbraucht worden.

Letztes Jahr hatte eine Surrealismus-Ausstellung in Rio über 750 000 Besucher. Das ist mehr als 5 Prozent der Bevölkerung. Wir dürfen nicht naiv sein und so tun, als müssten Museen nicht mit Besucherzahlen und Budgets rechnen, aber es ist ein gros-

ser Unterschied, ob das nur Mittel zum Zweck oder oberstes Ziel ist. Wenn man die erstaunlich sorgfältige Arbeit der Kuratoren der Giacometti- und Richter-Ausstellungen im MoMA verfolgt hat, so freut man sich über die Warteschlange vor dem Museum. Wir alle wissen, dass die zeitgenössische Ausstellungsarbeit auf gut geführte Institutionen angewiesen ist, auf fähige Kuratorinnen und Kuratoren, intellektuelle Risikobereitschaft, pädagogische Begleitprogramme und – last but not least – gute Kunst.

THOMAS HIRSCHHORN

in Paris lebender Schweizer Künstler

Kunst ist ein Mittel, um die Welt zu verstehen. Kunst ist ein Mittel, sich der Wirklichkeit zu stellen. Kunst ist ein Mittel, um die Zeit zu erfahren, in der ich lebe. Es macht für mich keinen Unterschied, ob ich meine Arbeit in einem Museum zeige oder in einer Galerie, in einem alternativen Kunstraum oder einer Gruppenausstellung, egal wie klein oder gross sie ist. Der Respekt vor dem Publikum ergibt sich aus der Verantwortung des Künstlers gegenüber seiner Arbeit. Der Respekt vor dem Publikum ergibt sich aus der Verantwortung des Kurators gegenüber seiner Ausstellung. Ausstellungen von Kuratoren, die Fragen stellen und Antworten geben, die eine klare Aussage machen und eine persönliche Vision zum Ausdruck bringen, haben eine Chance das Publikum zu erreichen und zu vermehren. Das Publikum zu respektieren heisst die Distanz zwischen dem Werk des Künstlers und dem Publikum auf eine äusserst anspruchsvolle und präzise Weise zu verringern. Das bedeutet den Austausch von Gedanken und Standpunkten und erfordert Diskussionen. Informationen über Kunstwerke dürfen nicht zu anspruchsvoll sein, wenn sie den Einzelnen erreichen sollen. Darin zeigt sich

der Wille, die Leute einzubeziehen statt sie auszuschliessen. Es muss Zeit sein für Reflexion, für Experimente und Unsicherheit. Es muss Raum sein für Paradoxes, Widersprüche und Verwirrung. Ausstellungen zeitgenössischer Kunst erlauben uns langsamer zu werden, langsamer zu werden um der Kunst willen, statt den Kulturkonsum noch zu beschleunigen.

JAN HOET

Direktor Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (SMAK), Gent, und Direktor der «documenta 9», 1992

Die grossen Ausstellungen bieten heute eine unglaubliche Gelegenheit, bestimmte Leute, die nie in einem Museum für Gegenwartskunst waren, plötzlich von der Wichtigkeit moderner Kunst zu überzeugen. Ich bin sicher, dass viele junge Menschen zum ersten Mal mit Gegenwartskunst durch Ereignisse wie die «documenta», die Biennalen von Venedig, São Paulo oder durch eine der grossen Riesenausstellungen im MoMA oder Centre Pompidou vertraut geworden sind. Die Erweiterung des Publikums gehört doch auch zu den Aufgaben eines Museums. Die ersten Museen basierten ja alle auf der Idee, dass alle an der Kunst partizipieren können. Es war zusa-gen ein Geschenk an die Gemeinschaft, die Gesellschaft. Das Museum dient dem demokratischen Recht, informiert zu sein. Und es dient als Prüfstein für die Zukunft, insofern als die nächste Generation beurteilen kann, was wir in unserer Zeit gemacht haben und wie wir uns – in der (auch uns vertretenden) Person des Künstlers – ausdrücken. Wir selbst sind – in der Kunst – auch die Anderen.

Dennoch sind Ausstellungen wie die «documenta» und jene der Museen schwer zu vergleichen, weil die «documenta» ein temporäres und singuläres Ereignis ist. Jeder «documenta»-Ma-

cher will aus der «documenta» eine andere «documenta» machen. Das bedeutet, dass ein Ereignis wie die «documenta» eigentlich nicht die Kontinuität hat, die ein Museum repräsentieren kann.

Ich sehe es als meine Aufgabe an, die Nähe der Kunst zum Leben lebendig werden zu lassen. Künstler schöpfen ihre Werke auch nicht aus rein intellektuellen Gründen. Die intellektuellen Überlegungen kommen immer erst im Nachhinein. Erst kommt das Machen aus sich selbst im Sinne von *poesis*, da fängt es an. Ich weiss zum Beispiel, dass Matthew Barney erst Wissenschaft studiert hat und dann wieder zur Kunst zurückkehrte, weil er sich sagte: Durch das Plastische kann ich mich viel besser ausdrücken, als mit der analytischen Methode der Wissenschaft. Und dadurch hat er sich in verschiedene Richtungen bewegt – Sciencefiction, Wissenschaft, Technologie, Soziologie, Psychologie –, die alle auch mit den marginalen Aspekten des Lebens zu tun haben, die die nivellierende Gesellschaft von heute eigentlich verdrängt oder unterdrückt.

Der Anspruch, sagen zu können, wofür die Kunst steht, ist abhängig von den aktuellen Parametern des einzelnen Künstlers. In meiner «documenta», zum Beispiel, stand der Körper in seinen unterschiedlichen Beziehungen im Mittelpunkt: als verletzter, beschädigter Körper und als gewissermassen «melancholischer Körper». Diese Sichtweise beruht natürlich auf einem eigenen Vorverständnis und basiert eher auf einer gewissen ästhetischen Offenheit als auf einer theoretisch-naturwissenschaftlichen Grundlage von Fakten. Das Kunstwerk wird durch diese von autobiographischen Hintergründen der Künstler bestimmte, körperliche Auseinandersetzung geprägt; diese ist viel komplexer als jede Form von Theorie, die «vereinfachen» möchte. Man kann aus allem – selbst aus dieser Tatsache – Theorien

machen, aber die Theorie sitzt nicht im Kunstwerk, sie entsteht im Austausch mit und zwischen den Kunstbeobachtern. Die «documenta» von Catherine David zum Beispiel wäre, obwohl es eine interessante «documenta» war, vielleicht im Centre Pompidou interessanter gewesen, weil die Kunstwerke Illustrationen waren für ihre Ideen. Das sieht man auch am Katalog. Es ist kein Kunstwerk abgebildet. Für Theorien braucht man ein Buch, da braucht man nicht notwendig eine Ausstellung.

Es stellt sich die Frage, was man in den Vordergrund stellen möchte: die Theorie oder das Kunstwerk. Wenn das Kunstwerk im Vordergrund steht, dann gibt es durchaus auch Öffnungen zu verschiedenen theoretischen Diskursen über die Beziehung von Kunst und Theorie(n). Ich meine, das Kunstwerk sollte als Subjekt und/oder als Annäherung an ein Subjekt erfahren werden und nicht durch eine wissenschaftliche oder theoretische Distanzierung zum Objekt gemacht werden. Und man sollte auch versuchen das Kunstwerk als Subjekt darzustellen. Die Kunst nur als Kunst zu sehen ist, denke ich, vorbei, weil die Kunst von heute viel mehr autobiographisch entsteht. Mein Traum war einmal, die Kunst direkt ins Leben zu gestalten, so dass alle an der Kunst partizipieren. Ich habe das 1986 mit «Chambre d'amis» versucht. Aber ich sehe jetzt, dass das absolute Utopie ist. Heute glaube ich: Kunst ist vom Leben getrennt – und nicht getrennt: Im Moment des Ausstellens wird Kunst wieder für unser Leben lebendig.

MAX HOLLEIN

Direktor der Schirn Kunsthalle, Frankfurt

Die Situation der Ausstellungsinstitutionen in den letzten 15, 20 Jahren hat sich deutlich geändert. Das hat zum

einen mit einer immer restriktiveren Leihgabenpolitik der Museen und Sammlungen zu tun, zum anderen sieht man sich einem kontinuierlichen Anstieg der Ausstellungskosten gegenüber, sowohl im Transport- und Versicherungsbereich als auch in der Inszenierung. Das kunstbegeisterte Publikum wird immer anspruchsvoller, es ist mittlerweile gewöhnt an grosse Inszenierungen und erwartet diese auch beim nächsten Besuch. Hinzu kommt die Tatsache, dass Museen – also Kunstinstitutionen, die nicht wie Kunsthallen a priori für Ausstellungen, sondern primär für die Sammlung da sind – verstärkt auf grosse Ausstellungen setzen, um überhaupt erst ein Publikum ins Haus zu bekommen. Auf diese Veränderungen wird man reagieren müssen. Hier gibt es kein Patentrezept, sondern jede Institution wird aus ihrer spezifischen Identität und Aufgabe heraus – die sich etwa dadurch definiert, ob sie mitten in einer Stadtinfrastruktur steht oder auf der grünen Wiese, ob sie eine Sammlung besitzt oder nicht usw. – ihr eigenes Rezept haben. Mein Projekt einer Kunsthalle ist, eine ganz prägnante Stimme in der kulturellen Diskussion zu sein, argumentierend aus einer zeitgenössischen Perspektive. Es geht darum, eine sehr aktuelle Institution für ein breites Publikum zu sein. Das heisst auch, die gesellschaftliche Verankerung der Kunst zu benennen und immer wieder neu zu verorten, durchaus auch eine tendenziöse, provozierende Meinung zu äussern, neue Wege zu begehen, nicht Museum zu spielen. So können wir einen Diskurs fördern, der von den Museen dann wieder aufgenommen werden kann.

Die «documenta» hat gezeigt, dass man durch sehr erfolgreiche Vermittlungsarbeit erreichen kann, dass es eben nicht immer nur ein Name sein muss, der zieht, sondern dass man durchaus auch ein breites Publikum für Themen begeistern kann und für Kunst, die nicht auf der Spitze der

Beliebtheitsskala der Populärmedien steht. Auch die Vermittlungsprogramme sind ein sehr valides Konzept und sehr wichtig. Ich glaube, es gibt manchmal Themen, wo man mitten ins Zentrum hinein trifft, wo im Grunde dann alles eigentlich eins wird. Ein Thema wie «Shopping» zum Beispiel, unsere Ausstellung in diesem Herbst, besitzt so ein Potenzial, das auf verschiedensten Ebenen rezipiert werden kann: als grosses sinnliches Ausstellungserlebnis, als grosse intellektuelle Auseinandersetzung mit einem gesellschaftlichen Phänomen, aber auch als eine sehr spielerische, leicht erfahrbare Ausstellung. Ich wende mich ganz klar gegen Ausstellungen, bei denen man zum Schaufenster für einen akzeptierten Kanon wird. Das Problem ist doch mittlerweile auch, dass sie das Schaufenster nicht einmal mehr füllen können, mit dem, was eigentlich der Kanon ist. Wir sind alle Profis geworden, die Inhalte perfekt vermarkten, aber ob der Inhalt auch immer der ist, der vermarktet wird, ist natürlich eine andere Frage.

Wir haben hier in Frankfurt ein Schirn-Forum veranstaltet, wo wir im Grunde genommen nicht Veranstaltungen zu den Ausstellungen gemacht haben, sondern schon eineinhalb Jahre vorher: Vorträge etwa von Rem Koolhaas zum Thema «Shopping», ein Konzert unter der Leitung von Pierre Boulez zu Arnold Schönberg u.Ä. Dieser Diskurs zielte nicht darauf, sich an den Publikumsgeschmack heranzutasten, sondern die Argumentation zu schärfen. Und es ging auch darum, zu zeigen, dass Ausstellungen nicht nur in den zwei Monaten leben, in denen sie in einer Halle gezeigt werden, sondern dass diese Dinge über Jahre wachsen. Nicht nur die physische und logistische Vorbereitungszeit ist eine langwierige, sondern auch die intellektuelle Auseinandersetzung. Und hier kommt wieder die «documenta» ins Spiel. Jan Hoet hat ja damals diese Dia-Sessions ge-

macht und Okwui Enwezor macht jetzt Plattformen. Unsere Arbeit geht vielleicht auch in diese Richtung, allerdings in einem viel leichter zugänglichen und breiteren Format.

LAURA HOPTMAN

Kuratorin des Department of Contemporary Art, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Pennsylvania

Ich glaube, es ist wichtig festzuhalten, dass ein Wandel auf der Ebene von Institution und Kurator stattgefunden hat, der nicht unbedingt mit der Kunst zu tun hat. Er könnte allerdings etwas mit der Veränderung zu tun haben, die ein Werk zwischen Atelier und Ausstellungsraum erfährt. Kuratoren scheinen eine zunehmend aktivere Rolle zu spielen, wenn es um die Bedeutung eines Kunstwerks geht. Natürlich haben wir diese Rolle immer gespielt, aber die mächtige Stimme des Kurators ist nicht nur deutlich erkennbar, sondern gewinnt zunehmend an Gewicht. Das ist ein interessantes Phänomen und erinnert mich an die späten 70er und frühen 80er Jahre, als der Künstler gleich selbst mehrere Rollen übernahm, insbesondere auch die des Kritikers.

Wie das Publikum gesehen wird, hängt ganz von der jeweiligen Institution ab; tatsächlich spielen geographische und sozialökonomische Faktoren mit. Es ist wichtig, im Auge zu behalten, dass verschiedene Ausstellungen unterschiedliche Funktionen haben – Museen erfüllen unterschiedliche Zwecke. Das Bronx-Museum ist ein Museum zeitgenössischer Kunst, aber es ist auch ein Gemeindezentrum mit Freizeitkursen für Kinder. Die Leute nutzen es anders als ein Museum wie das MoMA, eine Touristenattraktion erster Güte, oder eine Kunsthalle wie die in Zürich, die in einem Gebäude zusammen mit lauter Galerien zeitgenössischer Kunst untergebracht ist, wohin

man sich gar nicht erst verirrt, wenn man mit moderner Kunst nichts am Hut hat. Das Bronx-Museum stellte jeden Sommer eine Tafel vor die Tür, auf der zu lesen war: «Kommen Sie herein, wir haben Airconditioning!»

In Amerika (selbst in New York) ist zeitgenössische Kunst nicht etwas, was alle interessiert. Es ist nicht Teil der allgemeinen Kultur. Bei uns würde sich kein Mensch zur Hauptsendezeit irgendwelche Preisverleihungen ansehen, wie das in England der Fall ist. In Grossbritannien gehört zeitgenössische Kunst zur Populärkultur wie sonst nirgends auf der Welt, ausser vielleicht in Russland kurz nach der Revolution, als das Volk die Kunst als realen Bestandteil seines Lebens verstand.

Die zeitgenössische Kunst operiert in einer gewissen Zurückgezogenheit, egal wie sehr wir uns bemühen, die Kluft zwischen Kunst und Leben zu überbrücken. Aber natürlich träumt man davon, ein allgemeines Publikum zu erreichen und so weit wie möglich in die Bevölkerung hineinzureichen, in aller Munde zu sein.

Die «documenta» halte ich für ein sehr spezielles Modell. Ich glaube nicht, dass es in den Vereinigten Staaten etwas Vergleichbares gibt, ausser vielleicht der «Carnegie International»; denn die «documenta» ist eine Art Manifestation einer Stadt. Die Stadt betrachtet sie als Teil ihrer eigenen Identität.

Als ich am Bronx-Museum zu arbeiten begann, erklärte mir der Chefkurator die Faustregeln zum Verfassen von Wandbeschriftungen. Die ersten 5 Sätze sind für das breite Publikum, die nächsten 5 oder 10 sind ein bisschen länger, ein bisschen weniger allgemein, gedanklich ein bisschen gehaltvoller. Der dritte Absatz ist noch dichter und richtet sich an Spezialisten, Leute, die sich Zeit nehmen alles bis zum Schluss durchzulesen. Dieses Modell lässt sich in gewisser Weise auch für den Aufbau von Ausstellungen anwenden.

Beim ersten Vorstellungsgespräch für meine jetzige Tätigkeit für die «Carnegie International» fragte man mich, welche anderen Ausstellungen dieser Art mich interessierten: Die einzige, die meine Einstellung zu dem, was ich tue, beeinflusste, war die «documenta», sei es zum Guten oder zum Schlechten.

MARY JANE JACOB freischaffende Kuratorin, Chicago

Mich interessiert die kritische Überprüfung der Voraussetzungen des institutionellen Publikumsbegriffs und jeder Versuch neue Wege zu finden, um ein Publikum zu erreichen, das unsere Vorstellungen über das Verhältnis, das die Öffentlichkeit zu moderner Kunst hat, verändern kann. Ich denke, dass ein ziemlich grosser Teil des «documenta»-Publikums aus Leuten besteht, die beruflich mit Kunst zu tun haben oder aus anderen gebildeten Kreisen stammen. Mich interessiert aber ein breiteres Publikum, Leute, die vielleicht noch nie in einem Museum gewesen sind (und vielleicht auch in Zukunft weder Lust noch Gelegenheit dazu haben werden), die keine höhere Bildung haben (oder nur im seltensten Fall), die aber, wie ich meine, für die zeitgenössische Kunst und zeitgenössische Ideen ein wichtiges und wertvolles Publikum darstellen. Mein Interesse entzündete sich an der im gängigen Bild vom Kunstpublikum implizierten Klassenzugehörigkeit, die unsere Praxis zutiefst beeinflusst; eine Vorstellung, die ich doppelt ironisch finde, angesichts der theoretischen Grundlagen jener Werke, die heute aus dem Postkolonialismus heraus entstehen. Im selben Mass, wie die Kunst Identitäts- und Machtfragen aufgreift, wird natürlich die Gesellschaft selbst zum Bezugsrahmen der Kunst.

Seit etwa 10 Jahren überprüfe ich den Publikumsbegriff (in direkten Be-

gegnungen mit Leuten ausserhalb der Kunstwelt), indem ich die Ausstellungsorte in ein bedeutsames lokales Umfeld verlege und die Distanz zwischen Kunst und Publikum buchstäblich aufhebe. Dieses «neue», vielleicht nur vorübergehend interessierte Kunstpublikum kommt nicht, weil es über Kunstkenntnisse verfügt, sondern weil es die Örtlichkeiten kennt und mit den Themen und sozialen Verhältnissen vor Ort vertraut ist. Nach meinen Erfahrungen ist es offen dafür, was Kunst sein kann, und neugierig darauf, was diese zu seinem eigenen Diskurs beitragen könnte.

Mir scheint es wichtig, darüber nachzudenken, was ein Publikum weiss, statt diesem Defizitmodell verhaftet zu bleiben, demzufolge einem nicht mit Kunst vertrauten Publikum etwas fehlt, und es als leeres Gefäss zu betrachten, das mit kunsthistorischem und kritischem Wissen gefüllt werden muss. Ich glaube, wir können aus unterschiedlichen Publikumszusammensetzungen nur lernen. Und wenn wir den Leuten zuhören, werden wir sehen, dass sie etwas zu unserem Verständnis eines Kunstwerks beitragen können und uns manchmal sogar etwas voraushaben. Nach meinen 10-jährigen Versuchen in diese Richtung möchte ich festhalten, dass meine Arbeit weder alternativ noch anti-institutionell, sondern bewusst ausserhalb der Institutionen angesiedelt ist, an einem Ort, wo sie den ursprünglichen Kontexten und Themen eines Grossteils der zeitgenössischen Kunst am besten gerecht werden kann. Als Kuratorin halte ich es für meine Aufgabe, innerhalb der Kunst Lichtungen aufzuzeigen, deren Sinn für Menschen mit verschiedenen gesellschaftlichen Hintergründen einsehbar ist, und durch eine Ausstellung Beziehungen herzustellen, die weder auf Unterhaltung noch Bildung beruhen, da beide hierarchisch strukturiert sind (übers Geld bzw. den vorgegebenen Kanon). Der Dialog, der aus dem Kunst-

erlebnis entsteht, bietet allen etwas: Künstlern, Kuratoren, der Institution und dem Einzelnen im Publikum; wir alle haben etwas zu lernen. Und der Dialog mit dem Publikum lehrt uns Kuratoren selbstkritisch zu sein und reflektierter an unsere Arbeit heranzugehen. Wir sind nicht einfach qualitative Richter und Aussteller, die ein visuelles und konzeptuelles Terrain von einer kontrollierenden und wissenden Warte aus bespielen. Wenn die Ausstellung eröffnet wird, ist die Geschichte noch nicht zu Ende geschrieben; es fehlt noch die andere Seite der Kunstgleichung: das Publikum. Je besser wir dem Publikum zuhören und andere Rezeptionsweisen und Wahrnehmungen ermutigen, desto mehr werden wir hören und desto grösser wird das Echo für das Kunstwerk sein.

KASPER KÖNIG

Direktor Museum Ludwig, Köln

Den Erfolg der «documenta» erkläre ich mir aus den historischen Umständen heraus. Zur Zeit der ersten «documenta» wusste man ja nicht, dass es Folgeausstellungen geben würde. Sie war ein direktes Nachkriegsphänomen. Nach 12 Jahren totaler Abgeschlossenheit durch die Nazizeit bedeutete eine solche Ausstellung einen enormen Aufbruch. Der Erfolg hat aber auch damit zu tun, dass dieses Ereignis relativ abseits, in der Provinz stattfand. Und er erklärt sich wohl auch durch die Konstellation, dass diese Idee sich sozusagen selber getragen und verändert hat. Besonders im Nachkriegsdeutschland und in der Bundesrepublik war die «documenta» ein wesentlicher Faktor für die Akzeptanz zeitgenössischer Kunst. Heute, wo es diese Vielfalt an Biennalen gibt, kann diese Akzeptanz ja auch nur eine Scheinakzeptanz sein. Welche Wirkung das gesellschaftlich hat, ist nicht so einfach zu sagen.

Ich sehe die «documenta» keineswegs als Modell, von dem Museen lernen könnten, weil sie eine eigene Art von Veranstaltung ist, die alle 5 Jahre stattfindet. Sie hat eine eigene Tradition und ihre Bedingungen haben sich total verändert. Es gab eine Zeit, da war Kassel nur wenige Kilometer von der Grenze der DDR entfernt. Diese Grenze gibt es nicht mehr. Darüber hinaus hat sich die gesamte Situation der Ausstellungslandschaft stark verändert. Fatal ist, dass immer mehr Museen gezwungen sind oder es als Haltung verinnerlicht haben, danach zu fragen, wie viele Besucher zu einer Ausstellung kommen. Sie dürfen kein Defizit produzieren. Dadurch ist eine Tendenz der Homogenisierung im Gange, die bewirkt, dass sich die Museen mehr und mehr gleichen. Und das ist natürlich uninteressant. Ich sehe die «documenta» nicht als Modell, das aus dieser Situation herausführen könnte. Sie ist natürlich eine wichtige Plattform, wie ja überhaupt diese grossen übergeordneten Ausstellungen, an denen sich die Geister scheiden können, wichtig sind.

Bei den Bemühungen, das Gespräch über die Kunst an vielen möglichen Orten zu vervielfachen, handelt es sich im Fall der «documenta», denke ich, um eine ganz bewusste Strategie. Es geht darum, einerseits einen sehr komplexen intellektuellen Anspruch zu erfüllen und andererseits eine Situation zu erzeugen, in deren Windschatten man sich der eigentlichen Arbeit widmen kann. Deswegen sehe ich die «documenta» nicht so sehr in Beziehung zu der täglichen kontinuierlichen Arbeit eines Museums, die natürlich auch sozusagen hohe Momente hat und dann wieder eine Wellenbewegung nach unten nimmt und sich erneuern muss. Diese Selbstreflexion über die Institution scheint mir auch wichtig. Und da sind Vermittlungsmodelle grundsätzlich von Bedeutung, weil sie über das rein Künstlerische

hinausgehen. Meine These lautet: Ein Museum ist ein öffentlicher Ort für minoritäre Interessen.

Um der Angleichung von Programmen entgegentreten zu können, ist es wichtig, sich nicht unabhängig von den lokalen Bedingungen zu sehen. Es gibt zwei Faktoren, die das Museum bestimmen. Der eine sind die Besucher und der andere die künstlerischen Inhalte. Es geht darum, das Geistige, den Anspruch des Modellhaften in der Kunst deutlich und überprüfbar zu machen. Die Kultur wird immer visueller und diese enorme Zunahme des Visuellen bringt auch eine Verharmlosung der Kunst mit sich. Dieser Entwicklung muss man versuchen etwas entgegenzuhalten, einen Widerstand zu präsentieren. Man muss wieder Ernsthaftigkeit hineinbringen und ein Bild von der Komplexität der Kunst zeichnen, in dem auch Widersprüche ausgehalten werden und die Vielfalt präsent ist. Wir sind Scharnier zwischen künstlerischen Positionen und einem hoffentlich offenen vorurteilsfreien Besucher. Das ist eine reale Arbeit, die zu leisten ist. Wenn wir die gut leisten, verschwinden wir auch weitgehend in dem, was wir tun. Wir dürfen uns auch nicht zu wichtig nehmen.

ULRIKE KREMEIER

Künstlerische Leiterin des non-profit Kunstraums «plattform» in Berlin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Philosophie der Universität Leipzig

Ich glaube, der Erfolg der «documenta» erklärt sich zum einen auf Grund der ganz eigenen Tradition der Ausstellung, zum anderen aber auch durch ihr stetig angewachsenes Renommee und den Mythos. Wenn ich recht informiert bin, ist die «documenta» nach wie vor eine der weltweit grössten und umfangreichsten Aus-

stellungen aktueller Kunstproduktion. Von daher verbindet sich mit ihr natürlich definitiv immer der Anspruch – egal ob seitens der Kuratoren, des Publikums oder des Fachpublikums –, dass neue Trends gezeigt, respektive produziert werden. Und das heisst vor allem, dass gezeigt wird, was an künstlerischen Tendenzen zwischen der aktuellen und der vorangegangenen «documenta» stattgefunden hat. Entsprechend ist natürlich speziell mit der «documenta» immer auch ein quasi seismographisches Moment verbunden: Was ist gerade «in», was könnte demnächst «in» sein? Meiner Ansicht nach hat jedoch keine «documenta» je mit Positionen operiert, die zum Zeitpunkt der Ausstellung wirklich unbekannt waren. Ich würde sagen 95 Prozent der Positionen waren hinlänglich bekannt. Diesen extremen Novitätenanspruch kann (und muss) eine «documenta» auch gar nicht erfüllen. Dafür ist ihre Vorlaufzeit viel zu lang. Ob schon sich Kuratoren/Kuratorinnen heute die Möglichkeit offen halten, auch in letzter Minute noch Arbeiten hineinzunehmen. Der Anspruch aber, den die Ausstellung vertreten kann, besteht darin, künstlerische Positionen unter spezifischen thematischen Aspekten zugänglich zu machen. Einer solchen Riesenausstellung mit einer derartigen Vielfalt von Positionen ist es natürlich auch möglich, Einzelpositionen neu zu kontextualisieren. Zwar hat jede Arbeit immer ihren eigenen Wert, sie wird aber dennoch auch vom jeweiligen Kontext mitbestimmt.

Was die Akzeptanz zeitgenössischer Kunst angeht, war die «documenta» nicht nur von ungeheurer Bedeutung, sondern ist es noch. Bei der letzten «documenta» gab es ja ein starkes Moment der (Re-)Politisierung von Kunst bzw. der Verbindung zeitgenössischer und historischer Positionen über ihren Utopie- und Politikanspruch. Gleichzeitig ging es aber auch um die Schnittstelle der Kunst zu politischen und ge-

sellchaftlichen Diskursen. Und die Akzeptanz solcher Rahmenprogramme wie «100 Tage – 100 Gäste», die Bestandteil der Ausstellung und des dort vertretenen politischen Anspruchs waren, war nach der «documenta» deutlich höher. Gerade der dort geführte Gesellschaftsdiskurs, vor allem aber der theoretische Diskurs wäre etwas, was andere Institutionen von der «documenta» übernehmen könnten. Bei der diesjährigen «documenta» ist ja – über die zeitlich und räumlich vorgestellten Sektionen der «Plattformen» – die gesellschaftlich politisch relevante Theorie schon ganz klar vor dem Repräsentationsakt der eigentlichen Ausstellung präsent.

Ich glaube grundsätzlich nicht an den Anspruch, dass Kunst für jedermann und jede Frau ad hoc zugänglich sein muss. Das geht gar nicht. So hat Kunst nie funktioniert. Wenn man sich bei klassischer Kunst einer gewissen Ikonographie, die zumeist an die Geschichte religiöser Symbole, Sozialisationsprozesse usw. gebunden war, nicht bewusst war, konnte man sie auch nicht lesen. Seit der Moderne haben sich die ikonographischen Systeme der Wirklichkeit immer weiter aufgesplittet und analog dazu auch die der Kunst. Man muss einem Publikum, auch einem Fachpublikum, eine gewisse Anleitung geben. Ich finde es extrem wichtig zu sehen, dass Kunst nicht ein kometenhaftes Phänomen ist, das einfach so aus dem Nichts auftaucht und sich im Hier und Jetzt abspielt. Kunst bewegt sich immer in Referenzsystemen und diese Referenzsysteme – epochaler, kontextspezifischer, gesellschaftlicher oder ästhetischer Art – zu vermitteln ist ebenso wichtig, wie die historischen Bedingungen der Produktion zu thematisieren. Ich halte themengebundene Fragestellungen, anhand derer sich philosophische Theorie und künstlerische Theorie und Praxis abarbeiten, immer für die interessanteste Form – gerade auch für ein Fachpubli-

kum. Man kann zum Beispiel danach fragen, welche diskurstheoretischen Ansätze sich mit welchen Fragen beschäftigen, welche Art von Kunst das ebenfalls tut, wo es methodische Überschneidungen gibt, wo aber auch die Differenzen liegen, die für die unterschiedlich zu adressierenden Inhalte stehen. Ich finde es häufig einfacher und auch von der Wirkung her sinnvoller, die Vermittlung von Theorie anhand konkreter Fragestellungen zu betreiben, statt Theorie und Kunst grundsätzlich nebeneinander stellen zu wollen. Es gibt ja gerade zur «documenta» extrem interessante Untersuchungen, die seit langem von der Uni Kassel gemacht werden und zeigen, dass trotz der internationalen Bedeutung der Ausstellung rund 40 Prozent des Publikums aus der mittelbaren Umgebung stammen. Wie viele andere Orte ist auch die Kasseler Region ausserhalb der «documenta»-Zeit nicht gerade der Nabel der internationalen Kunstwelt. Das heisst aber, dass man durch Vermittlungsprogramme, die unterschiedliche Vermittlungsmomente für verschiedene Öffentlichkeitskategorien beinhalten, einem breiten Publikum den Zugang zur Kunst erschliessen kann: auch jenen, die im Umgang mit Kunst nicht so geübt sind.

JEAN HUBERT MARTIN

Generaldirektor der Stiftung «museum kunstpalast», Düsseldorf

Ich denke, die «documenta» wird als eine Art Wegweiser wahrgenommen. Man erwartet, dass sie die Situation der Kunst in der Welt an einem gewissen Punkt zeigt. Zum Teil präsentiert sie natürlich schon bekannte künstlerische Strömungen und Bewegungen, aber sie gibt auch Anregungen durch die Präsentation junger Künstler, deren Arbeiten das Publikum dann erstmals entdecken kann. Für mich sollte

die Ausstellung ein Gleichgewicht in dieser Hinsicht haben. Natürlich hängt es jedesmal vom Kurator ab, ob es in die eine oder andere Richtung geht.

Die erste «documenta», die ich gesehen habe, war die von 1968. Das war für mich sehr, sehr wichtig. Vielleicht, weil es das erste Mal war, dass ich eine so grosse zeitgenössische Kunstaussstellung gesehen habe. Ich bin auch ein wenig per Zufall dahin gefahren, da ich mit Bode entfernt verwandt bin. Ich war 24 Jahre alt und sah zum ersten Mal diese grossen amerikanischen Gemälde. Und ich entdeckte ein paar Künstler und Bewegungen, die ich noch gar nicht kannte, die man in Frankreich gar nicht zu sehen bekam. Das war für mich unheimlich wichtig. Die «documenta» war damals viel internationaler als die Situation in Paris.

Für die Anerkennung der zeitgenössischen Kunst hat die «documenta» sehr viel geleistet. Und es stellt sich schon die Frage, warum es dort über die gesamte Ausstellungsdauer so viele Besucher gibt, während bei der Biennale in Venedig immer mehr Leute zur Eröffnung kommen, im Laufe der Ausstellung aber sehr wenige Besucher registriert werden. Das ist mir ein Rätsel. Aber vielleicht hängt es damit zusammen, dass es in Venedig nicht wie in Kassel diese Schule des Sehens und diese Vermittlung gibt. Andererseits hat der Erfolg der «documenta» – wie der von Museen – auch mit einem gewissen Ruf zu tun. Ich glaube nicht, dass man vom ersten Tag an ganz stark in der Bevölkerung und beim Publikum präsent sein kann. Bei der Biennale in Lyon steigen die Besucherzahlen von Mal zu Mal. Und auch die «documenta» hat dafür 30 Jahre gebraucht.

Mein Ziel ist es, im Museumsbesucher Emotionen zu wecken, Sensibilitäten zu schaffen und damit auch Kenntnisse zu vermitteln oder neue Ideen anzuregen. Aber es geht nicht darum, Kunstgeschichte zu lehren. Ich denke, es ist eine Besonderheit unserer Ausbil-

dung und unserer Kultur, dass wir immer Erklärungen brauchen. In anderen Kulturen, etwa der afrikanischen, ist das anders. Vielleicht müssten wir uns einmal diese Frage stellen: Warum brauchen wir so viele Erklärungen? Ich will natürlich nicht gegen Kenntnisse sprechen oder gegen Information. Aber andererseits sind wir sehr oft von diesen Erklärungen enttäuscht. Für mich gibt es keine echte oder wahre Erklärung eines Kunstwerks. Für mich sind alle möglichen Interpretationen annehmbar, solange sie etwas beim Besucher erwecken.

Bei der heutigen Vielfalt von Museen haben wir natürlich die Freiheit viele Experimente zu machen. Die Ausstellungsreihe des graphischen Kabinetts im Louvre zum Beispiel, wo Schriftsteller oder Philosophen die Rolle von Kuratoren übernommen haben, ist sehr interessant. Meinen Versuch in Düsseldorf, Künstler die Schausammlung des «museum kunstpalaſt» einrichten zu lassen, sehe ich jedoch nicht als Experiment, sondern als Statement des Museums. Es ist nicht das erste Mal, dass Künstler ins Museum kommen um dort zu arbeiten. Solche Unternehmungen sind jedoch immer als ziemlich kurzfristige Experimente gesehen worden. Nach meiner Überzeugung aber kann das Künstlermuseum auch als eine richtige Präsentation des Museums gelten.

CARSTEN NICOLAI

Künstler, Chemnitz und Berlin

Das Modell «documenta» wurde für mich vor allem durch den sehr langen Vorbereitungszeitraum interessant. Dadurch wird auch ein intensiverer theoretischer Diskurs ermöglicht, in dem sich vielschichtigere Perspektiven von künstlerischen Prozessen besser darstellen lassen. Dieses Prinzip lässt sich natürlich schwer auf Museen übertra-

gen, auch weil dort an einem kontinuierlichen Programm gearbeitet wird, das nicht darauf zielt, alle 5 Jahre nur eine grosse Ausstellung zu zeigen.

Für mich ist der Erfolg einer Ausstellung nicht an ökonomischen Statistiken ablesbar. Wichtiger scheinen mir die gedanklichen Impulse, die eine Ausstellung freisetzen kann. Ein Bild muss Energien übermitteln, das gilt genauso für eine Ausstellung. Diesen gedanklichen Energietransfer kann man sicherlich schwer in Zahlen ausdrücken. Zuerst müssten sich wohl die bestehenden Strukturen von der Vorstellung der ökonomischen Abrechenbarkeit befreien. Kunst besitzt kein ökonomisches Äquivalent. Darüber hinaus werden natürlich auch Freiräume immer wichtiger. Mit Freiräumen meine ich vor allem Leerstellen, nicht besetzte Räume, die es erlauben zu experimentieren ohne in Abhängigkeiten zu geraten.

Sehr gute Chancen, zeitgenössische Kunst radikaler zu präsentieren, sehe ich in den kleineren Institutionen, gar nicht einmal unbedingt in Museen, sondern eher in «Räumen», flexiblen Büros oder offenen Plattformen. In den letzten Jahren entstanden in Berlin und Leipzig eine Vielzahl solcher unabhängiger Projekte, z.B. «Loop», «Berlin-Tokyo», «Kunst und Technik», «Meine Bank» oder das «Büro für mobile Erdangelegenheiten», um nur einige zu nennen. In einem solchen Büro kann man über einen längeren Zeitraum konzeptionelle Dinge vorbereiten, die dann an relativ ungewöhnlichen Orten umgesetzt werden. Diese Flexibilität, Leichtigkeit entsteht natürlich dank dem fehlenden Ballast eines geregelten Betriebes. Dort sehe ich eine grosse Chance, flexibel, schnell und unabhängig – ergonomisch – zu arbeiten. Die Institutionen, eigentlich die stabileren Orte, müssten versuchen von solchen Projekten zu lernen, aber die Vorteile ihrer Stabilität weiterzuentwickeln.

Eine der besten Institutionen und interessantesten Modelle ist das Dia Center for the Arts in New York. Zum einen werden dort die Projekte sehr lange vorbereitet und auf die Räume abgestimmt. Zum anderen wird eine ungewöhnlich lange Ausstellungs-dauer gewählt, die eine intensivere Auseinandersetzung ermöglicht. Der Reiz liegt sicherlich auch in der ökonomischen und künstlerischen Unabhängigkeit. Diese ermöglicht dem Künstler Freiräume, die jeglichen Druck wegnehmen und längere Perspektiven erlauben. Dabei entstehen natürlich auch Arbeiten, die im normalen Kunstbetrieb nicht möglich wären. Diese anderen zeitlichen Massstäbe eröffnen eine globale Perspektive.

Think global, act local.

– Buckminster Fuller

HANS ULRICH OBRIST

Kurator, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

Das Modell der Biennalen und der «documenta» mit der Institution Museum in Verbindung zu bringen ist insofern interessant, als bei solchen Grossausstellungen in der Regel eine Rotation der Kuratoren stattfindet. Wenn jemand zum Beispiel eine Biennale zweimal kuratiert, dann ist das schon sehr viel. Nie aber macht jemand so etwas 10 oder 20 Jahre lang. Ich glaube, dass es einerseits für die Museen sehr wichtig ist, von diesem Modell zu lernen, das heisst sich immer wieder für Kuratoren von aussen zu öffnen. Andererseits ist zu bedenken, dass die Grenzen des Gastkuratierens darin liegen, dass es oftmals mehr Zeit braucht um Nachhaltigkeit zu erzeugen, als die Fly-in-fly-out-Situation gastkuratierter Wechselausstellungen erlaubt. In diesem Sinne kann es für alle Seiten produktiv sein, wenn Kuratoren teilzeitig, aber kontinuierlich an

einem Haus arbeiten und damit sowohl Kontinuität erzeugen als auch die notwendige Zeit zum Recherchieren offen halten. Harald Szeemann war meines Wissens einer der ersten, der diese hybride Zwischenform des Independent-Dependent-Curators durch seine Position in Zürich ins Leben gerufen hat. Szeemann hat dort während Jahren wichtige Gruppenausstellungen wie «Der Hang zum Gesamtkunstwerk» und auch Einzelausstellungen kuratiert und damit Kontinuität an einem Haus erzeugt. Zugleich hat er aber auch als freier Kurator in anderen Städten Ausstellungen gemacht. Solche abhängig-unabhängigen Kuratoren können dadurch, dass sie gleichzeitig in einem Museumsbetrieb integriert sind und ausserhalb arbeiten, viele Informationen in ein Museum hineinbringen.

Die Situation des Museums ist komplex. Wenn wir uns die Frage stellen, wie man mit dieser Komplexität umgeht, ist es wichtig, das Nachdenken darüber nicht auf ein Modell zu reduzieren, sondern verschiedenste Modelle in Geschichte und Gegenwart anzuschauen, die experimentell mit dieser Komplexität umgehen. Toni Negri und Michael Hardt haben ja aufgezeigt, dass die eigentliche Gefahr im Zusammenhang mit der fortschreitenden Globalisierung in der Homogenisierung aller Lebensbereiche besteht. Für die Museen bedeutet das, dass der Begriff der Vielheit, der Multituden zu einem entscheidenden Faktor werden sollte. Interessant ist in diesem Zusammenhang die theoretische Position des Schriftstellers Edouard Glissant, der sich das Museum als Archipel vorstellt. Die neuen Museen der letzten Jahre sind ja mehr Kontinente als Archipele. Aber ich denke, dass es sehr interessant ist, über die Zukunft des Museums als Archipel nachzudenken. Die Vorstellung der nichtlinearen Zeit, die in diesem Begriff steckt, die Koexistenz verschiedenster Zeitzonen,

würde ja auch verschiedenste Formen von Kontaktzonen ermöglichen. Das Museum als (wie James Clifford es genannt hat) reziproke Kontaktzone könnte Akzente aufnehmen und an den Grenzen zwischen Museum und Stadt vermitteln. Insofern ist der Vergleich zwischen Grossausstellungen und Museen sehr gut. Diese Ausstellungen haben gezeigt, wie Mauern durchlässig werden können, wie das Museum zur Stadt und die Stadt zum Museum werden kann. Das Museum des 21. Jahrhunderts sollte sich nicht als etwas Abgeschlossenes definieren, sondern Begegnungen zu jeder Zeit ermöglichen. Für Edouard Glissant besteht die Herausforderung des Museums heute darin, neue Räumlichkeiten und Temporalitäten zu ermöglichen, um zu einer *Mondialité* zu gelangen, die der Standardisation innerhalb der Mondialisierung entgegenwirkt.

Wenn man versucht neue Räume und neue Temporalitäten zu schaffen, stellen sich auch neue Verbindungen her zwischen Ausstellungen und zwischen Museen. Diese Formen der Verbindung wären dadurch gekennzeichnet, dass sie sich eben nicht wie die Airline-Alliances durch rein ökonomisch-pragmatische Sachverhalte determinieren, sondern durch Solidarität und Situationen, die darauf zielen, verschiedenste Formen von Modellen miteinander zu verbinden ohne diese Modelle einander anzugleichen. Dabei geht es aber nicht allein um die Frage des Museums, sondern es geht auch um die Frage der Kunst und die Art und Weise, in der ihre Gattungsbegriffe momentan transzendiert werden. Wichtig ist, danach zu fragen, wie es möglich ist, sich grössere Institutionen vorzustellen, nicht etwa als homogene Räume, sondern als eine Verschachtelung verschiedenster Bedingungen, so dass es in einer Institution gleichzeitig den White Cube, das Laboratorium, aber auch den intimen Konversationsraum geben kann. Die Sammlung

bleibt das Rückgrat des Museums, dessen Rolle auch und vor allem die eines Speichers von Zeit ist. Es gilt also der Ereigniskultur Widerstände entgegenzusetzen, um eine Situation zu erzeugen, wo es zu einer interessanten Verknüpfung von Räumen kommen kann, die zwischen Beschleunigung und Verlangsamung, zwischen Lärm und Schweigen wechselt. Ein Versuch solcher Verknüpfungen ist die Reihe der *Migreur*-Projekte, die ich seit 1993 für das Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris organisiere. Es sind Projekte, die sich als eine Form autonomer Bewegung ihre eigenen Räumlichkeiten und Temporalitäten in der Struktur eines grossen Museums schaffen. Darüber hinaus glaube ich, dass es bei einem Museum der Zukunft auch um ein interdisziplinäres Museum geht. Es scheint mir wichtig, darüber nachzudenken, wie man Brücken zu anderen Feldern des Wissens herstellen kann. Viele Ideen, die in der Architektur, der Kunst und Wissenschaft entstehen, haben in gewissen Momenten vieles miteinander gemeinsam. Eine Möglichkeit sehe ich darin, dass Kunstinstitutionen an Universitäten und andere Institutionen der Wissenserzeugung und Recherche angebunden sind. Eine andere liegt darin, dass sich das Museum für Kuratoren von aussen öffnet und dafür sorgt, dass Leute aus verschiedenen Disziplinen darin tätig werden können. Der nachhaltige Effekt von Jean-François Lyotards Ausstellung «Les Immatériaux» ist ein gutes Beispiel für das Potenzial solch unerwarteter Kuratenschaft.

Paradox ist, dass wir über das Museum der Zukunft zu einem Zeitpunkt nachdenken müssen, an dem wir dessen Inhalt noch gar nicht kennen. Wir können nur beobachten, dass wir in einer Situation leben, in der die Gattungsbegriffe nicht mehr greifen und die Aufgabe darin besteht, damit produktiv umzugehen. Es gibt ja diesen wunderbaren Austausch zwischen Coc-

teau und Diaghilev, wo der eine zum anderen sagt: «Etonnez-moi!» Und um genau diese Momente wird es immer wieder gehen. Wie können die Museen zu einem Zeitpunkt, an dem in allen Bereichen des Wissens vom Ende der Gewissheit die Rede ist, den Umgang mit dem Ungewissen pflegen? Inmitten der Ungewissheit scheint mir eines sicher, dass die Verlangsamung inmitten der Beschleunigung wieder wichtiger wird. Das Museum als Ort für verlangsamte Wahrnehmung oder, wie Matthew Barney kürzlich in einem Gespräch sagte: «Die Schönheit der Kunst liegt auch in der Langsamkeit ihrer Wahrnehmung.» Douglas Gordon zeigt Slow Motion als die neue Geschwindigkeit. Im Rahmen der von Carlos Basualdo kuratierten Ausstellung «Da Adversidade Vivemos» hat der Philosoph Enrique Dussel vor kurzem darauf hingewiesen, dass die relativen Geschwindigkeiten zwischen den Knotenpunkten der neuen Netzwerke gleich bleiben, die Geschwindigkeit des Metabolismus habe sich nicht verändert.

PIPILOTTI RIST

Künstlerin, Zürich und Los Angeles

Zu Beginn war die «documenta» ein Experimentierfeld. Sie entstand in einer Zeit, in der man wirklich noch Neues machen konnte, wo man noch bahnbrechend, aufwühlend und gegen den Strich sein konnte. Unterdessen ist der Druck so gross geworden, eine historische wegweisende Ausstellung machen zu müssen, dass diese Art von Unschuld verloren ist. Heute ist es schwieriger, bahnbrechend zu sein. Kaum etwas ist wirklich neu. Das Einzige, was noch neu sein kann, ist eine gewisse Stimmigkeit oder Kompromisslosigkeit in den Details. Der Erwartungsdruck führt dazu, dass zu viele versuchen, da reinzureden. Auch die Medien, von den seichten bis zu den theoretischen, haben riesige Ansprüche. Sie wollen

alle ihre jeweilige Diskussionsebene bedient haben, so dass die einzelnen Kuratoren eigentlich gar keinen Freiraum bekommen. Man hat das am Beispiel von Catherine David gesehen. Sie musste sich dauernd rechtfertigen. Zwar habe ich mich nicht sehr stark mit der jetzigen «documenta» beschäftigt, aber es kommt mir so vor, als würde Okwui Enwezor irgendwie davonschleichen, als würde er diesen Druck gar nicht aushalten wollen. Deswegen verzichtet er sich in Winkel und debattiert mit kleineren Gruppen. Das ist durchaus eine Möglichkeit, ich kann das verstehen. Denn es war ja schon ein Widerspruch, als Catherine David sagte, sie wolle keine Kirmes. Auch wenn sie sich mit den einzelnen Arbeiten und Inhalten gegen die grosse Form zu sträuben versuchte, war die Ausstellung trotzdem eine grosse Geste. Und als solche wurde sie auch rezipiert. Alle wollten die «documenta» als Grossereignis sehen, da konnte sie machen, was sie wollte. Und wenn jetzt Okwui Enwezor das Vorfeld so verzettelt, irgendwo verschwindet und sagt: «Die kleinen Begegnungen, die kleinen Gespräche, das ist das, was es ausmacht», so ist das einerseits eine Flucht, aber vielleicht auch der einzige Ausweg aus dieser Situation.

Der Grund, warum so viele Leute die «documenta» besuchen, ist, glaube ich, darin zu sehen, dass die Ausstellung durch ihren regelmässigen Turnus und durch die grossen wichtigen Aktionen, die stattgefunden haben, eine Art eigene Tradition gebildet hat. Sie ist zu einem historischen Ereignis geworden. Ich würde schon sagen, dass solche Gesten, wie das Pflanzen der Eichen von Beuys oder andere grosse Happening Events zur grossen Popularität der «documenta» geführt haben und einen wesentlichen Teil ihrer Aura ausmachen. Und auch die Medien haben ihren Teil dazu beigetragen. Die Tatsache, dass Arbeiten eines Künstlers oder einer Künstlerin auf der «docu-

menta» ausgestellt waren, wird gerne als Rechtfertigungsgrund dafür angeführt, diese Künstler erwähnen zu können. Die «documenta» gilt als Gütesiegel. Ob dieses Gütesiegel aber zu Recht besteht, wird nicht unbedingt hinterfragt. Aber die «documenta» gibt es ja gar nicht. Die «documentas» sind so verschieden wie die Kuratoren, die sie machen. Einige sind näher an einer Biennale, andere ähneln einer Messe oder einer grossen Museums-Gruppenausstellung. Zwischen der «documenta» von Catherine David und Jan Hoet besteht ja ein Riesenunterschied.

Ich finde es super, wenn viele Leute Ausstellungen besuchen. Ich glaube nicht an diese unausgesprochene Idee, dass der Wert einer Ausstellung höher einzustufen ist, wenn weniger Besucher kommen, oder dass eine künstlerische Position dann an Bedeutung gewinnt, wenn die Arbeiten sehr schwer zugänglich sind. In gewissen Kreisen wird ja die Tatsache, dass eine Ausstellung nicht von einem grossen Publikum besucht wird, oft als Beweis dafür angesehen, nicht korruptierbar oder korrupt zu sein. Das ist überhaupt nicht meine Idee. Ich glaube, dass man schwierige und komplexe Inhalte sehr wohl so präsentieren kann, dass sie ein grosses Publikum anziehen. Denn bei den Institutionen, die sogenannte schwierige Inhalte vermitteln, ist der Besucherschwund nicht auf die Inhalte zurückzuführen, sondern liegt in der Vermittlungskultur begründet und in der Art und Weise, wie sich Museen der Bevölkerung öffnen. Wie bei einem Restaurant kommt es extrem darauf an, wie der Wirt oder die Wirtin ist, das heisst, was für eine Persönlichkeit er oder sie ist und was für eine Idee von der Arbeit der Institution sie haben. Sie müssen präsent sein, immer wieder dort sein. Die ganze Grundhaltung, das Menschenbild der Direktorin oder des Direktors spiegelt sich nachher in den Besucherzahlen. Was die Institutionen brauchen, ist also eine richtige Gast-

kultur. Die «documenta» wäre demgegenüber wie ein Fest, das in einem Gartenrestaurant stattfindet. Man geht dorthin, um zu sehen, wie die Bewirtung ist, und um gewisse Attraktionen in Augenschein zu nehmen. Zu diesen Attraktionen zählt der Überraschungseffekt, der dadurch entsteht, dass jede Ausstellung von einem anderen Kurator gemacht wird. Zu den Grundwerten, mit denen die «documenta»-Macher spielen können, gehört, dass die Ausstellung in der ganzen Stadt stattfindet, also nicht nur in den grossen alten Gebäuden, sondern auch in der Natur draussen. Und dann ist natürlich interessant, dass die Ausstellung ein oder zwei Tage volles Programm bedeutet.

Wenn die Besucherzahlen darauf schliessen lassen, dass bildende Kunst wichtiger geworden ist – was ja nicht einmal sicher ist –, dann deswegen, weil man sich von der bildenden Kunst Lösungsvorschläge erhofft in einer Zeit, in der die religiösen Leitplanken abhanden kommen. Durch die Ethik- oder Umweltdiskussionen haben die Künstler eine andere Aufgabe bekommen. Sie sollen eine distanzierte Position zur Gesellschaft einnehmen. So bekommt die bildende Kunst auch die Funktion eines Sich-die-Weste-Reinwaschens. Politische Kunst hat ja oft auch einen klärenden, tröstenden und schuldablassenden Effekt – ganz allgemein, nicht nur auf der «documenta». Ob ein Museumsprogramm, so wie früher die «documenta», ein Experimentierfeld und eine Forschungsanstalt sein kann, hängt nicht von der Struktur der Institution ab, sondern liegt extrem an der Integrität und dem Charakter der Kuratoren. Wichtig ist nur, dass Kuratoren, die eine dermassen grosse Machtposition bekommen, nicht arrogant und versnobt reagieren. Kann man eigentlich bescheiden eine gastfreundliche und interessante Ausstellung machen, wenn man selber dermassen als Messlatte angeschaut wird?

MARK ROSENTHAL

Kurator für Kunst des 20. Jahrhunderts, The Menil Collection, Houston, Texas

Ich glaube, dass alle Museen von der «documenta» gelernt haben, aber es bleibt die Frage: «Wie macht man eine grosse zeitgenössische Gesamtschau zum Renner?» Die meisten zeitgenössischen Überblicks-Ausstellungen versuchen genau das, was die «documenta» tut. Aber der Erfolg der «documenta» liegt darin, dass sie zum Renner geworden ist – das heisst, sie hat fast die Anziehungskraft eines Karnevals, besonders in Deutschland, wo die meisten ihrer Besucher herkommen. Sie ist zu etwas geworden, was man gesehen haben muss. Das ist genau das, was meiner Ansicht nach einen Renner ausmacht: ein kulturelles Phänomen, von dem jedermann glaubt, es sehen zu müssen, um sich eine Meinung darüber bilden zu können. (Es überrascht kaum und braucht keine besondere Beobachtungsgabe um festzustellen, dass die Menschen in Europa überhaupt und in Deutschland im Besonderen ernsthafter an Kunst herangehen als in den Vereinigten Staaten.) Hat man erst einmal diesen Renner-Status erreicht, kann der Dialog beginnen; noch mehr Leute wollen Artikel darüber lesen und die Zeitungen wollen Artikel publizieren.

Ich habe eine Menge Probleme mit all diesen Ausstellungen. Ich meine, sie sind hauptsächlich ein grosses Theater und ein Spektakel, das nur wenigen Künstlern nützt. Das Positive daran ist wohl, dass solche Ausstellungen ein grösseres Publikum erreichen, als sonst für zeitgenössische Kunst vorhanden ist.

Ich glaube, etwas vom Besten an der «documenta» ist, dass sie nicht zu häufig stattfindet. Dadurch wird sie zum grösseren Ereignis als eine Biennale oder eine alljährlich stattfindende Ausstellung. Wenn etwas weniger häufig stattfindet, hat man – zu Recht oder zu

Unrecht – das Gefühl, dass mehr gedankliche Arbeit dahinter steht; es ist nicht Routine. Trotzdem zieht auch die Whitney Biennale jedesmal massenhaft Besucher an; sie wird bewusst zum Renner gemacht. Und sie führt zu einem ernsthaften Diskurs. Diese grossen Ausstellungen mit sehr vielen Künstlern, die dem breiten Publikum noch nicht bekannt sind, scheinen eine Art Trumpfkarte darzustellen, und deshalb ist die Whitney Biennale finanziell und was die Besucherzahlen angeht ein Erfolg.

Ich halte es für schwieriger, aber notwendig, regelmässige Besucher heranzuziehen, wirkliche Kunstliebhaber. Diese Leute werden zu den meisten Museumsveranstaltungen wieder kommen, einschliesslich jener mit Namen, die ihnen nichts sagen, einfach weil sie wissen wollen, was sonst noch läuft. Die Leute, die zur Grossveranstaltung kommen, sind nicht unbedingt an Kunst interessiert; sie meinen einfach, es sehen zu müssen. Ich bin davon überzeugt, dass die Kunstszene immer eine kleine Szene bleiben wird, ein Kreis von Leuten, die sich gern und oft Kunst anschauen. Das sind die Leute, auf die man bauen sollte, denn sie sind unser eigentliches Publikum. Sie sind es, denen Kunst etwas bedeutet, die daran glauben, die vielleicht etwas kaufen und einen Kongressabgeordneten oder den Stadtrat dazu drängen, Kunst zu fördern. Ich glaube an die Möglichkeit der Kunst Freunde zu gewinnen und halte dies für das Allerwichtigste.

Ich denke, die «documenta» hat ihre eigenen Probleme: Weil sie so gross geworden ist, wird es schwierig, sie als Ausdruck eines bestimmten Standpunktes zu verstehen. Catherine Davids «documenta» ist die einzige, die mir als eine mit einem spezifischen Standpunkt der Kuratorin in Erinnerung blieb. Ich halte die «Carnegie International» für die beste internationale Ausstellung, weil dort weniger Künstler sind und jeder von ihnen ge-

nügend Raum hat, so dass jeder Künstler mit der gebührenden Sorgfalt präsentiert werden kann. Man bekommt einen Eindruck vom Werk des Künstlers und behält ihn eher in Erinnerung, weil es insgesamt nur 30 bis 40 Künstler sind. Werden dagegen über 100 Künstler gezeigt, wie im Falle der «documenta», so wird es hoffnungslos. Deshalb fand ich es auch spannend, im Falle von David einen übergeordneten Standpunkt vorzufinden, obwohl ich das im Allgemeinen nicht so schätze, denn dadurch kam eine Art kulturelles Statement über eine Richtung zeitgenössischen Kunstschaffens zustande.

Ich finde, dass eine Gruppenausstellung nie so emotional bewegend, packend und dramatisch sein kann wie eine gute monographische Ausstellung, weil sie einen naturgemäss in so viele Richtungen zieht. Ist man dagegen erst einmal mit der Denkweise eines guten Künstlers vertraut und vollzieht seine Künstlerlaufbahn nach, ist das ein sehr viel packenderes Erlebnis, bei dem man jede Distanz verliert und sein ungläubiges Staunen vergisst.

DAVID A. ROSS

Direktor, Beacon Cultural Project

Egal ob es sich um die «documenta» oder die Whitney Biennale handelt, die Fragen, die sich Kuratoren und Organisatoren stellen müssen, bieten die Chance, ein neues und breites Publikum zu gewinnen und anzusprechen, Leute, die nicht ständig mit der andauernden Auseinandersetzung innerhalb der Kunstszene konfrontiert sind.

Der Charakter jeder dieser Ausstellungen ist so verschieden, von der Whitney Biennale über São Paulo, Venedig, Johannesburg bis Istanbul..., jede verwendet nicht nur ganz andere Kriterien, sondern verfolgt auch was Ausstellungskonzept und Wirkungsgrad angeht jeweils ein anderes Ziel. Ich glaube, die internationale Gemein-

schaft der Kuratoren und Kritiker wäre gut beraten, wenn sie versuchte, die Unterschiede zu verstehen und zu erkennen, welche Möglichkeiten die verschiedenen Ausstellungsarten und ihre unterschiedliche wirtschaftliche Bedeutung bieten. Diese wichtigen Ausstellungen im grossen Massstab erfüllen ein Bedürfnis, aber es besteht ein Konflikt zwischen Kunstmarkt, Tourismusinteressen und der Notwendigkeit bildungsfördernd zu wirken und/oder einen kritischen Dialog auszulösen.

Es mag naiv oder zumindest überaus optimistisch sein anzunehmen, dass das allgemeine kunstinteressierte Publikum sich die Zeit nehmen wird (oder über die Mittel verfügt), sich wirklich mit diesen Ausstellungen auseinanderzusetzen, in denen buchstäblich die Arbeit mehrerer Jahre steckt und deren Betrachtung und Verständnis wirklich Zeit braucht.

Die nach wie vor offene Frage ist die nach der Wirkung. Was sind denn die Auswirkungen einer erfolgreichen «documenta»? Woran erkennen wir ihren Erfolg? Sind Besucherzahl und pro Besucher ausgegebene Geldmenge wirklich Erfolgskriterien? Lässt sich der Erfolg einer «documenta» daran ablesen, dass die Hotels und Restaurants in Kassel ausgebucht sind? Nach diesen Kriterien war Jan Hoets «documenta» enorm erfolgreich. Er hatte sogar eine eigene Zigarettensmarke und stark beworbene Boxkämpfe. Hoet hat sich bereitwillig auf die Ironie des «documenta»-Spektakels eingelassen; er war alles andere als naiv. Seine Aussage war im Grunde: «Wenn das schon ein kultureller Unterhaltungszirkus sein soll, dann will ich euch das erwartete Schauspiel auch bieten.» Ich fand diese «documenta» sehr erfrischend, ansprechend und lustvoll, obwohl viele Kritiker das Fehlen eines klaren theoretischen oder ideologischen Standpunktes bemängelten. Tatsächlich bezog sie eine sehr starke ideologische Position, indem sie unverblümt mit

den Mechanismen der Konsumgesellschaft arbeitete. Aber da eine Ausstellung kein «Gedächtnis» hat, beginnt die nächste Ausgabe wieder von vorne ohne wesentlich aus den Erfahrungen der vergangenen zu lernen.

Gleichzeitig zeichnet sich innerhalb der Organisation der «documenta» ein hübsches Muster ab, weil man für die aufeinander folgenden Ausstellungen immer wieder sorgfältig neue methodische Konzepte wählt. Daraus ergibt sich ein grundsätzlicher Diskurs über das Verhältnis der Organisatoren selbst zur jeweiligen «documenta». So war etwa Catherine Davids Ausstellung in vielerlei Hinsicht eine Reaktion auf Hoets vorangegangene Version. Und genau wie Hoet hat David eine heftige kritische Reaktion provoziert und in der Folge mit ihr als integralem Bestandteil der Ausstellung gerechnet. Das Resultat der Ausstellung war eine harsche Kritik an ihren Ideen und ideologischen Positionen. Ich denke, Okwui Enwezor wird die Kritiker-gemeinde in analoger Manier herausfordern.

Persönlich freue ich mich sehr auf Okwui Enwezors «documenta». Ich glaube, er ist sich der Tragweite und Wirkung einer solchen Ausstellung sehr genau bewusst und auch der Schwierigkeit, das Gleichgewicht zu wahren, zwischen den Marketing- und Werbestrategien, die es braucht, um ein grosses Publikum anzuziehen, und der dringenden Notwendigkeit einen Dialog über den rasch wechselnden globalen Charakter der Kunst voranzutreiben.

PAUL SCHIMMEL

Chefkurator Museum of Contemporary Art, Los Angeles

Die «documenta» ist – seit Mitte der 50er Jahre – ein modellhafter Versuch, bei dem wenigen Personen aussergewöhnliche finanzielle Mittel in die

Hand gegeben werden, so dass sie eine Ausstellung realisieren können, die relativ frei von nationalistischen und kommerziellen Zwängen ist. Und obwohl viele Biennalen, Kunstmessen und andere Grossanlässe mit grosser Künstlerbeteiligung stattfinden, gibt es nichts Vergleichbares, was die Möglichkeit zur Umsetzung der Vision eines Ausstellungsmachers betrifft, und zwar dank der bereitgestellten finanziellen Mittel und der Gelegenheit zur Konzentration. Sie war in den 50er Jahren einzigartig, und sie ist es noch immer. Sie bleibt zeitgenössisch, weil neue Generationen von Beratern und Kuratoren beigezogen werden, um die Ausstellung im Hinblick auf aktuelle ästhetische, thematische, geographische und politische Themen neu zu gestalten. Die Grundstruktur bleibt sich gleich, aber die Umsetzung hängt jedesmal weitgehend von der Vision des jeweiligen Kurators und der Entwicklung der kreativen Szene ab.

Die grösste Herausforderung für die «documenta» ist sie selbst. Seit den 50er Jahren hat die Zahl der internationalen Ausstellungen mit 40 bis 100 Künstlern und sehr allgemein formulierten Themen – einst ausschliessliche Domäne der Biennale in Venedig – ständig zugenommen. Nun gibt es etwa 20 solcher internationaler Ausstellungen. Nicht dass die «documenta» falsch läge. Sie funktioniert ganz anders als Venedig oder São Paulo, und ich halte sie nach wie vor für die interessanteste Veranstaltung, weil es hier möglich ist, eine bestimmte Sichtweise zum Ausdruck zu bringen, anders als bei Ausstellungen, die eher staatlich oder bürokratischer organisiert sind. Jene zu leiten ist schwierig, weil sie wie leere Gefässe sind: Sie nehmen Werke auf und beginnen nicht mit der spezifischen Arbeitsweise eines Kurators. Ich glaube, das hat sich für die Künstler katastrophal ausgewirkt. Man kommt nicht aus solchen Ausstellungen und hat 20, 40 oder 50 Künstler kennen ge-

lernt, sondern man kommt heraus und sagt: «Nun, einer, zwei, vielleicht drei waren ganz gut, aber der Rest...», als ob es sich um eine Sportveranstaltung handelte. Das ist ungerecht gegenüber Künstlern, deren Arbeit sich erst allmählich und in vorsichtiger gedanklicher Annäherung erschliesst. Die «Festivalmentalität» ermutigt eine Kunst mit theatralischen Qualitäten und eingängigen Inhalten, Arbeiten, die – ganz ähnlich wie Werbung – ein breites internationales Publikum anzusprechen vermögen. Also begegnet man Bildern und Symbolen mit grösstmöglichem gemeinsamem Nenner, die leicht verständlich sind. Viele Biennalen unterscheiden sich heute kaum mehr von Filmfestspielen. Warum tut man das? Weil es einfach ist. Man schafft eine Black Box, einen neutralen Raum und wirft Kunst rein, im Stil von: «Nützt es nichts, so schadet es auch nichts.» Deshalb sind Filmfestivals so beliebt. Sie sind eine Gelegenheit das Zeug unter die Leute zu bringen, und zwar weltweit, indem man überall dasselbe Gefäss, dieselbe Black Box, hinstellt. Aber das Interessanteste an der heute entstehenden Kunst hat oft gerade mit der besonderen Umgebung zu tun, für die sie geschaffen wurde. In einem Museum kann man darauf eingehen. Ich glaube zum Beispiel nicht, dass die Arbeit, die Robert Gober 1997 fürs MoCA schuf, für eine Biennale hätte entstehen können. Der Prozess war organischer. Wir sprachen miteinander über verschiedene Arten von Räumen und Ausstellungen. Und wir konnten flexibel sein, nicht nur, was die konkreten räumlichen Gegebenheiten, sondern auch, was die Zeit betraf. Er arbeitete Jahre lang an diesem einen Werk.

Ich vermute, dass Künstler, denen ihre Arbeit am Herzen liegt, je länger, je mehr nicht nur das Aussehen des eigentlichen Werks kontrollieren wollen, sondern auch den Kontext, in dem es gezeigt wird.

KARSTEN SCHUBERT

Kunsthändler, London

Die zeitgenössische Kunst ist im Lauf der letzten Jahrzehnte erwachsen geworden, und die «documenta» war zugleich ein Katalysator und Massstab dieser Entwicklung. In den letzten 10 Jahren sind im Westen überall Institutionen aus dem Boden geschossen, die sich ganz der zeitgenössischen Kunst widmen und neue Trends mit nie da gewesener Präzision und Schnelligkeit dokumentieren und sammeln. Angesichts dieser neuen Situation ist der 5-Jahres-Rhythmus der «documenta» vielleicht etwas gar gemächlich. Zugleich ist bei so viel allerorts ausgestellt zeitgenössischer Kunst auch die bisherige Sonderstellung der «documenta» – als der Ort schlechthin, der einen Überblick über die aktuelle Kunstszene erlaubt – in Frage gestellt. In dieser Hinsicht ist die «documenta» weniger wichtig geworden und die wachsende Bedeutung der persönlichen Handschrift des Kurators mag auch daher rühren: Wenn man überall auf der Welt jederzeit brandneue Kunst sehen kann, muss die «documenta», will sie ihre Existenz und ihren Rhythmus rechtfertigen, dem Ganzen einen besonderen Stempel aufdrücken und die Entwicklung nicht länger nur dokumentieren, sondern selbst in eine Richtung lenken.

Die Ausstellung in Kassel hat wesentlich zur breiten Akzeptanz zeitgenössischer Kunst beigetragen, aber nun, da dieses Ziel erreicht ist, wirkt sie etwas ratlos über den nächsten Schritt: Was machen Missionare, wenn alle bekehrt sind?

Was meine persönlichen Erfahrungen mit der «documenta» seit 1972 angeht, möchte ich drei Ausstellungen herausgreifen: Ich erinnere mich noch, wie tief mich Rudi Fuchs' «documenta 7» beeindruckt hat. Sie war ein atemberaubendes Beispiel kuratorischer Subjektivität ohne jedes apologetische Bei-

werk. Zwar weiss ich, dass viele die Nase rümpften, aber ich kann mich immer noch an eine ganze Reihe von Räumen und Exponaten erinnern. Vor allem aber beeindruckte mich Fuchs' vorbehaltloses und mutiges Engagement für die präsentierten Künstler. Es war aufregend und letztlich widerspiegelte die Ausstellung genau die damalige Situation. Jan Hoets «documenta 9» zeugt von der sich verändernden Rolle des Kurators: Nicht länger damit zufrieden, die Entwicklung zu dokumentieren, wollten die Kuratoren nun Autoren und Darsteller ihrer eigenen Interpretationen sein. Catherine Davids «documenta X» setzte diesen Trend fort. Es war eine Ausstellung voller poetischer und provozierender Überraschungen, konsequent und intelligent, aber es war keine Ausstellung über den Stand der Dinge, sondern eine Illustration ihrer eigenen intellektuellen Weltanschauung, eine ausschweifende, nichts auslassende thematische Ausstellung im grossen Massstab. In den letzten 20 Jahren hat sich auch der Schauplatz der «documenta» radikal verändert: Das Vergammelte des Gebäudes mit seinem bröckelnden Putz, den weiss getünchten Backsteinmauern und Neonröhren, das den Ausstellungen einen aktuell spontanen Charakter verlieh, ist nach und nach der reinlichen Atmosphäre eines Museums gewichen. Ich bin mir nicht sicher, ob diese Veränderung nicht manche Prozesse erstickt hat. Mit der Zeit hat die «documenta» auch immer mehr zusätzliche Räume besetzt, was schliesslich in den extra gebauten Pavillons der letzten beiden Ausstellungen gipfelte.

Die stetige Zunahme der Besucherzahlen über die Jahre ist beeindruckend, aber das lässt sich bei allen Ausstellungen moderner und zeitgenössischer Kunst beobachten und hängt mit einem viel gereisten und gut informierten Massenpublikum zusammen, das vor 20 Jahren noch unvorstellbar gewesen wäre.

Ich bin mir nicht sicher, wie nützlich das Modell der «documenta» für Museen und Kunsthallen in der ganzen Welt ist, weil die Umstände so aussergewöhnlich sind: Mit starker Unterstützung der Deutschen Bundesregierung landet man alle 5 Jahre einen Coup an einem Ort mit möglichst neutralem (provinzialem) kulturellem Hintergrund (man stelle sich die «documenta» in New York vor!). Das ist der Wunschtraum jedes Kurators: keine ablenkenden Grossstadtattraktionen, kein Alltagsgeschäft, keine lokale Konkurrenz, kein institutioneller Ballast, keine Stiftungsräte, keine noch zu errichtenden Bauten, keine Mäzene, vor denen zu Kreuze gekrochen, und keine Sammlung, die ergänzt werden muss. Statt dessen der intellektuelle Luxus einer absoluten Carte blanche, genügend Vorbereitungszeit, und am Schluss geht man einfach dahin zurück, woher man gekommen ist. Natürlich übertreibe ich, mittlerweile hat die «documenta» die nicht minder grosse Last ihrer eigenen Geschichte zu tragen, aber im Vergleich mit vielen anderen Szenarien ist sie immer noch eine grossartige Spielwiese, die dem Kurator viel Freiheit lässt. Möge sie uns ewig erhalten bleiben!

WILHELM SCHÜRMANN

Sammler von Photographie und Kunst der Gegenwart seit 1972

Wir brauchen nach wie vor Orte der Kunst – das müssen nicht immer Ausstellungen sein –, damit sich Menschen begegnen, damit Menschen Kunstwerken begegnen und damit Menschen sich mit Kommunikationsformen in Beziehung setzen können, die etwas multiplizieren oder kommunizieren, was sie angeht. Die Frage ist, gerade auch bei Institutionen mit einer Sammlung, die ja im Gegensatz zur «documenta» Orte sind, an denen etwas auf Dauer anzutreffen ist, was von einem

solchen Ort ausgeht. Es geht eben nicht nur um eine Bewegung der Besucher von Ort zu Ort, sondern auch um ein Wiedertreffen, um Begegnungen an diesen Schnittstellen, an denen ein geistiger Ort auszumachen ist. Und ich meine dieses Geistige eindeutig unpäthetisch. Es geht mir da nicht um das Geistige in der Kunst à la Kandinsky, sondern um die Herausforderung des individuellen Intellekts, die weiterhin als wichtiges Angebot der Kunst zu finden ist.

Dass man sich über den Weg läuft auch wegen Kunst, das ist für mich ihr eigentlicher Mehrwert. Rekapituliert man noch einmal, warum die «documenta» eigentlich ins Leben gerufen wurde, dann war ja sicherlich ein Ausgangspunkt unter anderen auch der, wieder Kunst in eine zerstörte Nation zu holen, an diesen Ort, der praktisch ausgeradiert war als frühere Kulturnation. Heute stellt sich eher die Frage, ob die «documenta» nicht auch eine wichtige Tourismusinitiative einer – um Smithson zu bemühen – «Non-Site», einer Nichtstadt geworden ist, die in den Jahren dazwischen kaum wahrgenommen wird. Und wir merken ja jetzt, was eigentlich bei der letzten «documenta» passierte und bei einigen davor: Die Frage war, welchen Lärm kann man erzeugen, um einen geistigen Ort anzuzetteln. Ich bin diesmal sehr erstaunt darüber, mit welchem Schweigen, mit welcher Nicht-Aktivität im Grunde, die jahrelange Zeit vor der «documenta» hinsichtlich einer wahrnehmungsbereiten riesigen Öffentlichkeit vernachlässigt wurde. Denn die «documenta» im Vorfeld, die existiert diesmal doch gar nicht. Warum kann man eigentlich nicht die Jahre vor der eigentlichen Veranstaltung einsetzen, wirklich interessierten Erwartungshaltungen für grössere öffentliche Diskussionen nutzen? Und bitte nicht, wie jetzt geschehen, kleine Inselchen der Insider-Diskussionen schaffen, die vielleicht gerade mal zwei, drei

Ebenen verkörpern und ein paar hundert Leute erreichen, aber eine grosse Öffentlichkeit, die ja vielleicht von diesen sinnvollen Fragestellungen durchaus tangiert sein könnte, nicht einmal anspricht. Man könnte sicher die «documenta» für die Erwartungshaltungen in der Zeit vorher öffnen um dort einen Diskurs über Kunst zu eröffnen, ortsunabhängig von Kassel, aber nicht für die Happy few.

Kassel ist auch weiterhin durchaus in dieser Form notwendig, denn wenn ich diesen Ort nicht hätte, würde ich die «documenta» nicht erwarten können. Ich kann das nicht einfach nur als Idee konstruieren und sagen: Kassel findet morgen in Ljubljana statt. «documenta Kassel» als gesetzte Grösse und diese halbe Million Besucher, die physisch an diesen Ort gehen; völlig in Ordnung. Aber was wäre denn, wenn die Idee der «documenta», also dieses unmittelbare Auseinandersetzen mit auf Gegenwartskunst bezogenen Fragestellungen, auch in die Welt hineinginge? Was wäre, wenn dies nicht nur über touristische Besuche geschähe, sondern über die weltweit existierenden Netzwerke von Museen und Institutionen für Gegenwartskunst? Die Dinge, die wegen der «documenta» entwickelt werden, weltweit verbreiten, geht das überhaupt? Das Modell der Besucherschulen geht davon aus, dass der Besucher in Kassel sein sollte. Ein Diskurs, weltweit, an unterschiedlich-

ten Institutionen, der sich mit der «documenta» vernetzt, wäre meiner Meinung nach eine Option, die grosse Glaubwürdigkeit, viel Neugierde, und natürliches Interesse am jeweiligen Ort mit sich bringen könnte. Die «documenta» als Transportproblem von Kunstwerken nach Kassel wäre mir zu wenig.

DANIEL SOUTIF

Directeur du développement culturel, Centre Georges Pompidou, Paris

Was ist die Zukunft des Museums: Kunst sammeln oder ausstellen?

Die grossen periodischen Kunstausstellungen wie die «documenta» oder die Biennale in Venedig sind eine Art ritueller Grossveranstaltungen, die ausser den professionellen Besuchern ein mehr oder minder grosses Publikum anziehen. Ohne Zweifel ist die «documenta» in Deutschland zu einer festen Tradition geworden. Sie ist ein Publikumsmagnet, und zwar zieht sie ein echtes Publikum an, nicht nur das professionelle Publikum, das sich jeweils zur Vernissage der Biennale in Venedig einfindet. Deutschland hat in Sachen zeitgenössischer Kunst eine starke Tradition. Hier findet man Kunsthallen, Kunstvereine, Kunstmuseen. Die Beziehung zur zeitgenössischen Kunst ist allgemein stabiler und geht tiefer als in Frankreich oder Ita-

CHARLES RAY, FIRE TRUCK, 1992-93,
Whitney Biennale, New York, 1993.
(PHOTO: JERRY L. THOMPSON)



lien. Die Unterschiede zwischen diesen beiden Ländern sind im Übrigen beinahe symmetrisch verkehrt: In Frankreich gibt es kaum Sammler, dafür sehr viele Institutionen, in Italien ist es gerade umgekehrt. Unter diesen Bedingungen glaube ich kaum, dass ein Phänomen wie die «documenta» als Modell für andere Institutionen in anderen Ländern dienen kann, besonders nicht für Museen. Wenn die Museen heute etwas lernen wollen, so müssen sie es von den Künstlern lernen. Und gleichzeitig müssen sie versuchen den Widerspruch aufzulösen, in dem sie gefangen sind: zwischen der Notwendigkeit ein wirtschaftliches Gleichgewicht zu finden auf der einen Seite, was sie zu grossen, besucherträchtigen monographischen Präsentationen berühmter Grössen zwingt, und ihrer Aufgabe auf dem Gebiet des Experiments und der thematischen Auseinandersetzungen auf der anderen Seite.

Die wichtigsten Ausstellungen, auf die Museen achten sollten, sind deshalb nicht unbedingt Grossveranstaltungen wie eine «documenta» oder Biennale. Es sind Ausstellungen, die Künstler mit ihren eigenen Werken bestreiten. Das ist die Realität, auf die sich die Museen einlassen müssen. Sie sollten nicht nur verstehen lernen, wie man ein Werk konserviert, sondern auch seinen Ort innerhalb der Ausstellung gemäss der Auffassung des Künstlers. Die meisten Künstler gehen heute mit ihren Werken in Ausstellungen anders um als die Künstler der Vergangenheit einschliesslich jener der Moderne. Ein Künstler wie Manet oder Vermeer hat am Werk selbst gearbeitet und weniger an der Beziehung zwischen den Werken, wie das ein Künstler heute tut.

Wenn ein Künstler heute eine Ausstellung macht – und ich kenne viele Künstler, die sich in diesem Punkt gleichen –, zieht er seine Werke und die Ausstellungssituation gleichermassen in Betracht, wodurch schliesslich der

Beziehung zwischen den Werken zentrale Bedeutung zukommt. Es gibt eine Intertextualität zwischen den Werken, die heute Teil der künstlerischen Arbeit ist. Nun ist das Museum ebenfalls ein Apparat, der Intertextualität erzeugt, indem es Objekte miteinander kombiniert. Aber bis heute ist es in den meisten Fällen ein Apparat geblieben, der diese Intertextualität auf empirische oder sogar zufällige Weise erzeugt. Meistens wird die Frage dieser mehr oder weniger beherrschten Intertextualität überhaupt nicht oder zu wenig klar gestellt. Deshalb ist auch die Bezeichnung Konservator unzutreffend, weil es nicht mehr nur darum geht, Dinge zu konservieren. Natürlich muss man auch zeitgenössische Kunstwerke konservieren (oder wenigstens einen Teil davon, denn viele müssen für jede Ausstellung neu rekonstruiert werden), aber man muss sie auch kennen und das heisst, man muss die ganzen Beziehungssysteme kennen, innerhalb derer sie funktionieren und die Teil von ihnen sind.

JEFF WALL

Künstler, Vancouver, Canada

Ich glaube nicht, dass ich etwas Interessantes über Ausstellungen und Museen sagen kann. Ich weiss, meine Ansichten sind altmodisch und ich bin mir nie sicher, wie man die Sachen ausstellen sollte. Mir wäre es einfach lieber, wenn Ausstellungen einfacher wären und nicht mit so vielen Ideen befrachtet. Es wäre am besten, Werke auszustellen, die der Ausstellende gut findet, und es dabei zu belassen. Ich glaube, das Publikum würde reagieren, vielleicht langsam, aber das ist wahrscheinlich gut. Die Identität des Publikums ist geheimnisvoll: Wer gehört dazu? Meiner Meinung nach ist gute Kunst nicht unbedingt für jeden, aber für jemanden ist sie immer.

PETER WEIBEL

Künstler, Kurator, Kunst- und Medientheoretiker, Vorstand des Zentrums für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe

Kunst ist nicht ohne ökonomischen und gesellschaftlichen Kontext zu sehen. In dem Sinne würden die Museen gut fahren, die «documenta» als Modell zu nehmen. Meine Arbeit zum Beispiel sehe ich als eine Vertiefung des «documenta»-Modells, da ich nicht nur Themen zeigen möchte, sondern auch Thesen aufzustellen versuche. Die Erfahrung zeigt, dass das Publikum es sehr schätzt, wenn durch die Erfahrung der Kunst auch die Probleme der Gegenwart an Kontur gewinnen. Das Publikum hat ein vages Gefühl dafür, was die Probleme der Gegenwart sind. Und die Kunst kann dieses Problembewusstsein der Menschen schärfen, so dass wirklich erhellende Momente entstehen. Die «documenta» von Catherine David zum Beispiel hat ja nicht nur diesen ungeheuren Zulauf gehabt, weil jetzt automatisch immer grössere Zuschauermengen zur «documenta» kommen, sondern weil David den Anspruch gestellt hat, Kunst mit sozialer Relevanz zu zeigen, wie das berühmte Video von Johan Grimonprez. Jeder weiss um das Phänomen der Flugzeugentführung, aber noch nie hatte jemand eine künstlerische Verarbeitung dieses Themenkomplexes gesehen.

Was ich demgegenüber in heutigen Ausstellungsinstitutionen beobachte, halte ich für einen effektiven Betrug am Publikum. Die Tate Modern in London hat zum Beispiel einen Saal, der heisst «Strukturen» oder «Formen», in dem von Brice Marden bis zu Jackson Pollock alles zusammengewürfelt ist. Das ist für mich ein Extrembeispiel dafür, wie die ästhetischen Theorien und Programme von Künstlern negiert werden und den Leuten ein X für ein U verkauft wird. Das Starmodell, das ja

schon schlimm genug ist, wird so zum Kaufhausmodell.

Wenn man daran etwas ändern möchte, müsste vor allem das Feuilleton aufhören, seine ambivalente Rolle zu spielen. Anstatt ihre Aufgabe als kritische Instanz zu erfüllen schreiben Kritiker gern allgemein räsonnierende Artikel gegen Grossausstellungen. Aber wenn die Ausstellungen dann erst einmal da sind, werden sie über den grünen Klee gelobt. Total übersehen wird dabei die eigentliche Frage, die lautet: Kann und soll ein Museum unabhängig vom Markt sein?

Die «documenta» war in diesem Sinne ja eigentlich das Museum, weil sie in vielen Fällen gegen den Markt war. Das ist allein schon daran erkennbar, dass die Museumsleiter, die die Ausstellungen gemacht haben, nachher meistens abstürzten. Eine gute «documenta» führt leider oft dazu, dass der Leiter nachher keinen Job mehr

oder nur noch einen kleinen Job bekommt. Daran sieht man auch, dass die «documenta» von Jan Hoet nicht sehr gut war. Er hat seinen Job behalten. Seine Ausstellung war ja nun auch wirklich sehr kulinarisch und spektakulär, mit Boxkämpfen und allem. Im Gegensatz dazu waren die «documentas» von Harald Szeemann bis Catherine David Ausstellungen, die sich gegen den Markt gestellt haben. Und der Markt rächt sich, in dem er den Leuten keinen Job mehr gibt, sie verfemt, sie als gefährlich ansieht und schliesslich gar nicht mehr zur Kenntnis nimmt. Man hat das am Beispiel der Reaktionen auf die Ausstellung von Catherine David beobachten können. Wir Europäer haben ihre Ausstellung zwar angemessen behandelt, aber in den grossen amerikanischen Zeitschriften ist sie heruntergespielt worden, weil sie nicht die Marktinteressen gespiegelt hat. Das ist für mich aber gerade das kritische, das

entscheidende Kriterium. Auch mit ihrem Katalog, der ja ein richtiges Kompendium war, hat sie diese Haltung vertreten. Und es war ja auch ein Statement, wie sie mit den Künstlern umgegangen ist, die im Markt bereits angekommen sind. Gerhard Richter zum Beispiel, den berühmtesten Maler der Welt, hat sie nicht als Maler gezeigt, sondern als Photographen ausgestellt. Das sind sehr deutliche Signale. Das Erste, was es im Eingangsraum zu sehen gab, war die Arbeit eines englischen Künstlers über afrikanische Dörfer und Rituale. Die Arbeit eines unbekannten Künstlers über einen Kontinent, den niemand richtig kennt, wurde da neben das sogenannte Nebenwerk eines bekannten Künstlers gestellt. Genau für diesen Anspruch, gesellschaftlich relevante Themen aufzugreifen und sich frei von Markteinflüssen zu zeigen, ist das Publikum dankbar. Das Publikum wird viel zu oft unterschätzt.

(Übersetzungen: Susanne Schmidt)

Mitwirkende / Contributors

| | Seite/page | | Seite/page |
|-------------------|------------|--------------------|------------|
| JACK BANKOWSKY | 162 / 188 | LAURA HOPTMAN | 173 / 197 |
| HANS BELTING | 162 / 188 | MARY JANE JACOB | 174 / 198 |
| NICOLAS BOURRIAUD | 163 / 189 | KASPER KÖNIG | 175 / 199 |
| ADAM BUDAK | 164 / 189 | ULRIKE KREMEIER | 175 / 199 |
| CATHERINE DAVID | 165 / 190 | JEAN HUBERT MARTIN | 176 / 200 |
| MARLENE DUMAS | 166 / 191 | CARSTEN NICOLAI | 177 / 201 |
| RICHARD FLOOD | 166 / 191 | HANS ULRICH OBRIST | 178 / 201 |
| KATHARINA FRITSCH | 166 / 192 | PIPILOTTI RIST | 179 / 202 |
| RUDI FUCHS | 167 / 192 | MARK ROSENTHAL | 180 / 203 |
| ALISON GINGERAS | 168 / 193 | DAVID A. ROSS | 181 / 204 |
| BORIS GROYS | 169 / 194 | PAUL SCHIMMEL | 182 / 205 |
| ALANNA HEISS | 170 / 194 | KARSTEN SCHUBERT | 183 / 205 |
| PAULO HERKENHOFF | 170 / 195 | WILHELM SCHÜRMANN | 183 / 206 |
| THOMAS HIRSCHHORN | 171 / 196 | DANIEL SOUTIF | 184 / 207 |
| JAN HOET | 172 / 196 | JEFF WALL | 185 / 207 |
| MAX HOLLEIN | 172 / 197 | PETER WEIBEL | 185 / 207 |

INQUIRY

Learning from “documenta”

URSULA SINNREICH • CAY SOPHIE RABINOWITZ • ALI SUBOTNICK

The pioneers of “documenta” introduced the image of a “Museum of 100 Days” for their unique and repeatedly record-breaking event. For the eleventh time this year, “documenta” will again attract hundreds of thousands of visitors to Kassel. The fact that its panoply of advanced and difficult contemporary art draws a mass public without making any concessions would seem to be a provocation, a veritable paradox in the light of current practice in untold museums. As if it were plain sailing to achieve, for a moment, a high level of desirable and genuine, but rarely confirmed social relevance in art.

In the foreword to the 1964 catalogue of “documenta 3” Arnold Bode voiced a certain “unease” in view of the fact that “the museum” had brought about a “removal of the work of art from its spiritual, that is, its social and architectural context, its palaces and churches.” Bode is concerned that works of art, lined up in museums “according to historical, categorizing, or perhaps even aesthetic criteria are isolated and humiliated through the loss of their original ambience.”

He goes on: it is “the pedantic, thin-blooded process of archival thinking and historical preservation that obstructs and possibly even prevents our appreciation of the work of art. ... The resulting unease has spoiled ‘the museum’ for many of us.” In the same catalogue, Werner Haftmann drafts his idea of a “modern museum of special significance.” “The modern museum should be a place where the artist meets the public; it should present the individual work of art in a context that allows it to realize its entire fullness and meaning, it should be a laboratory of artistic work, indeed, the workplace for the artist himself.”

The inquiry in Parkett has asked professionals on both sides of the Atlantic how they see the relationship between the two models, the “documenta” and the museum, and what impulses can be derived from potential interplay between the two.

B.C.

URSULA SINNREICH, a free-lance art critic and writer, writing a. o. for *Die Neue Zürcher Zeitung* and *Du*. She teaches Art History and Theory at the Musikhochschule Basel and the Hochschule für Gestaltung und Bildende Kunst, Basel.

CAY SOPHIE RABINOWITZ & ALI SUBOTNICK, *Parkett*, New York.



*Guggenheim Las Vegas at the Venetian Resort
Hotel & Casino.*

(PHOTO: JOHN GURZINSKI FOR THE NEW YORK TIMES)

JACK BANKOWSKY

Editor of "Artforum International"

Not to play devil's advocate, but there seems to be an assumption in your statement that the "documenta" model is the most viable for museum exhibitions today. Frankly, among my favorite museum experiences are thoughtfully presented monographic shows devoted to artists I admire and want to learn more about. To my mind there is plenty of room for museums to serve more than one need at the same time. I'm not so sure that museums today are less hospitable to engaging relevant new ideas about contemporary culture than they once were. When I think about what one saw in museums, say a decade or two ago (especially when it comes to contemporary art), I don't feel today's situation to be a crisis.

When it comes to periodic international thematic blockbusters like "documenta," in fact, I experience a certain amount of frustration. It's not that I don't expect to see good things in these shows, but, when it comes to taking the real sustenance from contemporary culture, I don't look to these surveys first.

One question I have about "documenta" is this: Does the apparent outpouring of interest have to do with the appeal of difficult work and new ideas being exposed, or does it have to do with the fanfare and the size of the endeavor—with the seduction of these extravaganzas? Probably a bit of both, but were it simply about new work and challenging ideas, minus the carnival effect, would the crowds come? In any event, I suppose that once the crowds get there, if they end up encountering an ambitious effort and are attracted to it through education and communication efforts, that's great.

As for alternative museum models, I wonder about P.S.1 and MoMA working in consort. Though their new relationship is still not fully tested, I like the

way that P.S.1 is able to present a pretty challenging contemporary program and to maintain a seemingly spontaneous approach. If that continues under the wing of an institution like MoMA it would be a positive model: a major museum that can also sustain more experimental, less known and tested programming at the same time.

The best thing about the "documenta" model is the way it taps into independent scholarship and research. Catherine David and now Okwui Enwezor have called on all kinds of intellectuals whose discussions bear upon contemporary art—some from inside the art world and some not. I find that to be a compelling approach that is often missing in major museums, where the same in-house curators pen all of the catalogues. During David Ross's tenure the Whitney started to publish catalogues with contributions from a range of outside scholars. The more outside expertise and viewpoints that are brought into museums the better.

In any event, one wants to preserve room in the museum context for relatively esoteric endeavors, as the museum is one of the few places in our culture where we can go to be challenged in this way. At the same time, one wants to avoid enabling stale, institutional efforts, with this as an excuse. I think that's partly what's interesting about your question: If efforts are genuinely engaging and intellectually challenging, in terms of the broader culture, will they attract their own audiences? It's hard to negotiate that territory—to know whether a Matisse retrospective is intrinsically more of a crowd-pleaser than, say, a challenging thematic show of contemporary art, or to know how much one even wants to make broad audience appeal the ultimate criterion for what gets shown. An institution can also opt for undertakings with a more local, narrower appeal and commit to finding resources to support these efforts beyond the turnstile. The audience problem is a multi-

tenacled question, and, as a magazine editor, I find it an often-mysterious one.

HANS BELTING

Professor for the Science of Art and Media Theory at the Hochschule für Gestaltung, Karlsruhe

Shows staged in museums today resemble theatrical productions; they create events and provoke a different gaze. This has acquired a fashionable touch that sometimes succeeds and more often doesn't. I'm not saying that museums used to be on track and are now derailed. But their objectives were different in bourgeois society from what they are today. Staging shows isn't the only problem facing museums. To communicate art: That was once the goal of the museum. But now the question is: What aspects of art do I want to understand?

I think the substance of our relationship to art has to change. Not by encouraging people to become more interested in art but by encouraging them to be interested in a different way. Modifying the way art is appreciated means realizing that the great issues at stake in society today are not only the subject of books or conferences, but also of artistic products and contributions. Art represents basic cultural issues and, above all, controversial ones. The key issue is how I deal with art as a statement, as a platform of cultural and social theories. People should be encouraged to perceive the museum as a forum for encounters, such as theme-oriented events with professionals from the public arena, culture, and philosophy. And one would have to find new forms for a critical public, which is largely ignored by art operations in Germany today, at least as I see it.

Creating an art ghetto is a great misfortune, I think. And it has come about because educated people, writ-

ers, historians, and politicians, do not turn to art with their questions. Art seems to be a preserve for people who are interested in it, but it isn't associated with those issues that crop up, for example, in literature or in current discussions. The gap is unbridgeable. Artists create the things that art consists of. But the fact that they in turn contribute to the development of theories or to the current debate has not sunken into public consciousness. A discursive museum would offer a chance to leave the context reserved for art and, through dialogue, to come back to it in a new way. Something new can emerge only if experts and the public, professionals and artists address issues in which neither side claims to possess "inborn" competence and intimidates the other side.

It's not just a matter of looking at art or appreciating it, but also of showing an interest in the problems that are represented in the mirror of art. Including the mirror of classical modernism, which is viewed either with indifference or indiscriminate admiration. This also applies to the origins of "documenta." In my opinion it was established in an attempt to canonize classical modernism. I imagine that the atmosphere at the first two "documentas" must have been solemn and even missionizing. Afterwards the feeling prevailed that every "documenta" is a new discovery. We wanted to discover the present there. Then suddenly no one knew what to do next and so individual curators were told: "You do everything, you get the blame, but you also get the money; it's your thing now." We applaud or we boo. And that's still the situation today. Nobody knows what direction to take and instead of trying to resolve the dilemma, another individual is hired to create the next event.

On one hand, we're living in an age of media events and their needs and, on the other, there are permanent institutions constantly struggling to

put their names on the map. But the real problems are much deeper, namely whether there is still a sense of community in a post-bourgeois society. Or how to reactivate it. This political question cannot simply be reduced to what the next "documenta" should or should not be like. No exhibition today can offer a valid presentation of all current problems along with an answer to them.

NICOLAS BOURRIAUD

Co-director Palais de Tokyo, Paris

"documenta" is not able to establish a mode of public discourse in Europe by itself. Everything depends on the roles one assigns oneself, and all roles depend on a context. The role of a museum or art center in Vilnius cannot be the same as that of an art center that one might set up in New York City. I cannot therefore engage in an abstract debate on the subject. Even in one city, two institutions can assign themselves entirely different roles and objectives.

It so happens that what was missing in the Parisian context was a place that functioned as a platform for experimentation, a laboratory site capable of bringing different discourses on art face to face and gathering the various tribes around a single debate—and a place more open to the international scene. This is what we have begun to put together at the Palais de Tokyo, through a great assortment of events—lectures, discussions, round-tables, concerts—which are predominantly, however, generated by the artists themselves. For example, for his solo show here, Navin Rawanchaikul conceived eight discussions centered around different subjects ranging from the future of biennials, the future of art, the future itself, to science fiction, exoticism, and so forth.

The economics of contemporary art is becoming more and more like that of music. It is increasingly neces-

sary to make shows take off, to co-produce them so that the works are seen by as many people as possible. If one tries to be popular, one lowers the level; if one tries to be democratic, on the other hand, one actually raises the level. Democracy means making things available, freely accessible, however complicated or complex they might be. One must therefore re-learn how to chat, since it's the chattiest form of governance, as Hannah Arendt said.

What we must find is a way to preserve the interstices, the gaps, within the market system, and the zones that are not dependent upon commodification and neo-liberalism, which act upon the principle of the general interest, negotiation, and possibility. We must preserve the possibility of giving ourselves over to non-lucrative activities, of emerging, in some way, from the zero degree of economics. Independence is impossible, because one is always dependent on the system within which one works, but one must force oneself to be autonomous—ruled by distinct laws, even within a circumscribed period of time. Art in fact functions like a parasitic autonomy, an open-ended autonomy.

ADAM BUDAK

Curator, Bunker of Art, Gallery of Contemporary Art, Krakow, Poland

"documenta" is not a simple art show or a festival. It's a complex, multi-level (or rather multi-platform) event. A sort of Gesamtkunstwerk, because it doesn't only consist of an exhibition in a proper exhibition space. The last "documenta" for example was like an 'oeuvre' which combined many elements with a very strong focus on art criticism. But it also intended to create or to test intellectual tension and art critical tension with the idea of "100 Days—100 Guests" and a program of other additional events. And the same is happening with "documenta 11," be-

cause this "documenta" started earlier. What we are going to experience very soon in Kassel is basically only a final result, a climax, the outcome of a process of growth or blossoming. So I would say that "documenta" is rather more like a process than a factual or concrete act that is taking place somewhere in Kassel at one particular time. "documenta" spreads through many places, through many stages, through many environments, both intellectual and geographical ones. "documenta" not only presents art and artists (the exhibition as a careful arrangement of selected artworks and artists); it also represents art and artists (the exhibition as a site of discourse, an event of formal, textual and conceptual diversity). "documenta," in my opinion, offers (or tries to offer) an objective overview of "what's going on," summing up and pointing out a solid and neutral body of evidence, document(ation) indeed. As a blockbuster exhibition which has been compared to the Olympics (Coosje von Bruggen), or international World Fairs (John Muller), it not only satisfies our desire for ritual and reflects populist demands; it is first of all an important lesson in how art history should be written, which "documenta X" as an intellectual tour de force is the best example and proof of.

I think many art institutions (in Poland) tend to ignore the audience, to ignore the audience's needs. The educational aspect is neglected in many institutions. As I see it, this is something which should be fostered and intensified in order to reach viewers effectively. I think at "documenta" the viewer is taken care of, is respected. Discussions are organized, curators aim at an exchange of ideas and opinions, and the viewer has the chance to take a critical and more active position, instead of being a passive observer. We miss that kind of exchange in Poland. The problem of reception is not being taken into consideration, and therefore reception by the viewer is some-

how one-dimensional. I think there is a great hunger (and demand) here in Poland for discourse, for an intellectual or theoretical elaboration of visual art events at galleries or museums. We have hardly anything like this here. Our universities, our academies are very conservative. They are too focused on what is local and on what is "ours." So the chance for the museum and the gallery to become a major arena for this kind of theoretical discourse—and I hope my optimism in this regard is not exaggerated—could also be connected or associated with economic success. I do not want to compete or to set up competition between the Academy of Fine Arts and the University. But somehow I realized, because I myself come from the university, that this discourse is likely to be more open, less censored, that it can be organized faster and simpler within a gallery space or a public institution, rather than at such canonized institutions as universities or academies. I very much believe in the audience in the sense that viewers want to be actively involved. We would like to organize an art event similar to the "documenta" model. Such an event would help us finally to enter the real international circuit. On the other hand, it would generate and stimulate the art market and stir art-institutional life in Poland. This summer we are opening the first edition of the festival of young art, which is planned as a biennial: "novart.pl." It is starting out as a Polish festival, but aims to be international in the future. I think Poland, as a country and as a place, should also host broader reviews of art. For instance we very much regret that "Manifesta" is not going to take place in Warsaw this year. We would be proud to host art events of this kind; we want to implement and to initiate a broader presentation of Polish art and later international art in Krakow. Another attempt to do so (in a slightly different direction) is the international conference "Polyphony

of Voices" planned in the Bunker of Art Gallery in Krakow in Autumn this year and focused on contemporary curatorial practice, especially in regard to the artist-curator relationship.

CATHERINE DAVID

Director Witte de With Centre for Contemporary Art, Rotterdam, and Curator of "documenta X," 1997

Unlike most biennials, unlike most big art events produced every three months these days all over the world, and for reasons both simple and very complex—including the moment "documenta" was founded, the structures, the site, etc.—in short for many, many reasons it is paradoxical that "documenta" is both a great exhibition and an exhibition that can still elicit radical position-taking and one or many specific methodologies with regard to contemporary artistic creation. This, in my opinion, is the great strength of "documenta." For now. But for how long and in what way can this be maintained? I don't know.

It seems to me that many institutions have taken up certain aspects of "documenta," including being more attentive to, and favoring, the discursive element; in many contemporary art projects the object is secondary, even non-existent. These projects are not dependent on the exhibition; they are not necessarily visible and comprehensible in the three-dimensional exhibition space. Hence, in order to convey to the public projects that are using words or texts more than the object, it is necessary to find different formats or modes of presentation that are compatible with the art projects. It seems to me that "documenta X" offered certain possibilities that were reworked by certain young curators in the years that followed.

My idea of a site that must both show and promote contemporary cul-

ture and eventually be able to circulate the information beyond its walls and through routes other than the traditional exhibition does not necessarily fall within the exact register of the museum, because it seems to me that a site without a collection is not a museum. When people come to call places without any collection of art whatsoever—which are in fact “art centers”—museums, I find there is a blurring of lines. Clearly this blurring is not at all innocent in that museums have become spaces for cultural consumerism, lacking quality, any distinctive characteristics, and the means to impose or establish any. In other words, what many museums do could just as easily be done in cultural centers, and could be done just about anywhere.

I think that we are in the process of totally short-circuiting, or interrupting (artificially and/or authoritatively) the experimental moment. It seems to me, in fact, that the experimental moment of artistic production is fundamental, because without shared or at least discussed experiences, one immediately passes into the register of aestheticization. One prevents things from developing in a more risky fashion. It seems clear to me that if we wish to retain the experimental moment, it is necessary for us to conceive of and put into effect other modalities of encounter with specifically targeted public groups. I say “public groups” as opposed to the general public, because it seems to me that the general public is an aspect of merchandizing while “public groups” refers to social, cultural and political groups with different practices, cultural usage, and talents.

And to address these various audiences, other formats must be invented. To call these audiences together does not necessarily mean immediately to call together 200,000 people. But to have this discussion seems possible to me if and only if one is a little precise and responsible. This also means that this discussion must be on the basis of

structures of production, which are not on the scale of Hollywood. Because here one immediately falls into an economic trap, in the sense that we will always be asked to be reimbursed, whether in reality or symbolically.

I am struck more and more by the fact that for many works, many art projects, it is meaningless to invite the public in at the end, when to some extent there is not really an end, but rather a very complex process. Hence, why not invite people in at different moments, in different places and on different supports? I think that a certain public today functions with regard to texts, the image, the public space, the space itself which is also a public space, etc. Therefore I think that this must be taken into account, and I find it paradoxical that people always try to entice us with gigantic spaces, while in reality the question of space is absolutely unimportant in the works and studies that interest me. It seems to me that the square yard is something that relates to real estate, the stock market, and advertising strategies. And one part of the museum world that you’ve just described has fallen right in among them. I find this both logical and distressing.

MARLENE DUMAS

Artist, Amsterdam

“documenta” is like a sensation. It’s like someone making a movie; it’s like a Spielberg movie. It is like a short affair, a one-night stand. A museum is more like a family unit. I think there is a big difference between the museum and “documenta.” And that’s okay. It’s like the problem of a person who has to deal with a family. They have to deal with the grandmother, father, and in-laws or even if they divorce, they have the children to look after and so on. But a shorter affair or a one-night thing doesn’t have to take this responsibility. Above all, you don’t have to

worry about what Mr. Fuchs or anybody else has done before you, because you want to show that you are somebody else. So, the aims are very different. A museum deals with continuation while “documenta” wants differentiation. “documenta” is an event. A museum is related to a place. Nobody likes Kassel. Everybody loves “documenta.”

One thing museums should learn from “documenta” is, that they should stop trying to look the same. There are so many ways to look at (art) history and it’s a pity and a shame that they all try to imitate each other.

When I show publicly, I prepare to participate in a discussion with my public. I have participated in two “documentas,” but I am not very good at that. Some artists are very good, if they know they are going to be in something that is so big and has such a large audience, and with so many other art works. The situation suits them better. I may be better suited to the old-fashioned museum. In that sense being a painter and draftsman my work comes from a long history. I mean it is an organic process. However, at the “documenta” exhibition, it is very loud, lively, and controversial. And that is all very good; I like that.

RICHARD FLOOD

Chief Curator, The Walker Art Center

These large global exhibitions are fine because they allow a lot of people to see a lot of art and that’s helpful for the state of the world. However, I have begun to question the necessity of each and every one of them. When you go to Venice for the press preview, there are thousands of people but, if you go back two months later, there’s nobody in the Giardini. One wonders if there really is a general audience for these shows. The attendance figures at “documenta” are much higher, and the audience is certainly not going to a resort town when it targets Kassel, so that’s a sign

that people are interested in the event and willing to take some time to experience it within a pre-prepared context. I don't trust "documenta" as a model for anything other than its own future in a large part because it is so lavishly funded and inevitably administered autocratically. Much of the good energy around art and exhibitions happens when artists are not deployed to illustrate a curatorial conceit and when a modest budget dictates the pursuit of, let's say, three threads rather than thousands.

People are always going to be alienated by art and, with a surfeit of exhibitions presenting a hundred or more artists at a pop, one hopes that there are some artists in the mix who are compellingly alienating. That's really important. It would be an awfully flat landscape if there weren't artists who had a real sense of urgency to get out what they're thinking about immediately. I hope that there are always artists who are responding to their time in ways that are oppositional; that's where the growth is.

KATHARINA FRITSCH

Artist, Düsseldorf

The material that I've been receiving for "documenta 11" doesn't have much to do with art as I see it anymore. The debate on democracy may also be interesting, but to me art is essentially related to images. I'm the kind of artist who restricts herself to the guild, and that means making images. That alone is hard enough as it is. I probably change political conditions more that way than by incessantly talking about politics or about everything except art.

To my mind there's a polarization taking place. On one hand, the pseudo-egghead approach is dominant, where people are actually afraid of art because art has to do with images that are hard to grasp. On the other hand, an extreme quota-mentality do-

minates in some museums, where the crowds are supposed to come streaming in and where the art is relatively harmless. I'm somewhere in between and so I don't feel at home anywhere.

To change this situation, I make exhibitions myself for an Art Society in Düsseldorf. For the past one and a half years, I've been organizing shows in a restaurant and in a bar. It's really interesting how well the art works, because it just hangs there, self-evident and unpretentious, and people look at it while they're eating and drinking. More and more, I think artists should do the exhibiting themselves. They're actually pretty good at it, but of course together with committed curators. A good curator for extremely recent art would be someone who goes to the studios, who's not afraid of making contact, who may even be friends with the artists. I think this openness is very important; you shouldn't worry about what's right at the moment and exclude things that you think don't fit, but rather just keep an eye out for what's going on and be willing to get involved with something, maybe even without knowing what it is. To be open to all the diversity—very few people do that. In Germany, there's this suspicion of art among younger curators. They're so fearful and anemic and can't deal with things they're not familiar with, things that are alien or haven't been described somewhere in books, so that they don't know how to pigeonhole them. In my opinion people who deal with contemporary art too often follow the same, safe trends and just impose them on the art. And I think that's missing the point; it also misses the art.

I think it would be important for people to learn to have art not only in museums but also at home, to buy art and hang it up at home. It's always been that way. Naturally it's primarily a privilege of the rich, but there is also more affordable art like multiples or smaller things that you can buy. *Parkett*

is a good example. The enthusiasm with which a broader public is reached and where it's an established part of the agenda to buy art the way you buy designer shoes; maybe that doesn't come across clearly enough. After all, art is something to live with; it can bring a lot to the surface in a world dominated by "false" images; it can bring things to our attention and make it easier for us to evaluate them. But that seems to have become so hard to do.

RUDI FUCHS

Director Stedelijk Museum, Amsterdam, and curator of "documenta 7," 1982

"documenta" is actually still an exhibition that tries to show unfamiliar things in order to develop a new visual direction. I'm not informed on the current "documenta," but I assume that the same objectives apply. Even so, I wonder whether this vision of "documenta" hasn't already paled. Like the Venice Biennale last year: I thought it was absolutely dreadful, a huge chaotically jammed fairground. And all of that just promotes the idea of mega-events. Mega-events are bad for everything, even for sports. But there's evidently a need for them. Although a lot of people in the art world, and especially artists, regret the fact that there are hardly any simple, ordinary exhibitions anymore.

When I was in charge of "documenta" in 1982, my goal was to establish a balance between American and European art. At the preceding "documenta" three-fourths of the works were of American origin and only one-fourth European. At the time, American artists automatically attracted attention, while Europeans had to work at it. I addressed this situation. It was the last exhibition without fax machines. The artists came to Kassel and basically it was always an accumulation of small events. Every room with an

artist was like a small exhibition. I didn't see it as a mega-show. To me it was always a number of encounters. This was also the most suitable approach at the time. Everybody wanted it that way. And actually that's what artists and exhibition makers want to have again today. The problem is that the world is different today, the world of trade, of money and auctions, to which art has allied itself. How can you mount a critical show on Jeff Koons if a sculpture of his has just been auctioned off for a million dollars? The question—not only for curators, but also for artists—is how do you keep those things apart? You can see the world as a great big party, but you can also see it in Franciscan terms—in poverty and humility.

I think the intellectual study of art is in a crisis. People are mourning the loss of an intimate involvement with art. And that's why there has to be a return to reality. The reality is that art is an activity that takes place in a small circle, in the artist's circle, among friends, which is where the art originated to begin with. Only later a small museum may enter the picture, and then after that maybe a larger one. Instead we've got art mixed with fashion, as in Prada and Armani exhibitions. In spirit, the two fields are essentially diametrically opposed. Art really has nothing to do with fashion, because art is something that is removed from fashion. At the moment it seems to me, though, that the problem cannot be solved because art is so popular now. When I started out in the seventies, people detested contemporary modern art. Today they wear evening dress when they go to celebrate openings. If there's an exhibition of work by Andy Warhol in Berlin, for example, that's not a cultural event anymore, it's a social one—and one where huge amounts of money are involved. And as long as this money remains in a fashionable context, and continues to work that way, nothing will change. The only thing museums can do to counteract

this trend is to join forces and say, "We refuse to be part of that, we'll do our own thing." But then politics have to go along with that as well. But those who finance museums—city governments or the state or trustees—naturally want them to be successful, although art has nothing to do with success. It's about ideas of the world and reality or the dimensions of dreams that emerge in small, intimate circles. We've got to return to this reality, to the reality of art that starts out by doing what it does for a small audience.

ALISON GINGERAS

Curator of Contemporary Art, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Questions about new models of making exhibitions and different curatorial styles are very much in the air. Not knowing exactly what Okwui Enwezor is going to do for the "exhibition" part of "documenta 11," he definitely has to respond to Catherine David's highly criticized curatorial method in "documenta X."

Fairly or not, David became emblematic of a growing phenomenon: the voice of the Curator has overshadowed the individual art practices that it feeds from, almost becoming an art practice in and of itself. Exhibiting art works, letting them have any autonomy, is secondary.

The rise of "curatorial art" has had at least one major (negative) impact: the primary audience that the Curator seems to want to reach is his or her professional peers—reaching the general public or creating a legible show has become a low priority. There has been a swinging of the pendulum so far as to transform the medium of exhibition making into a space for the diffusion of pure information or other ideological agendas rather than for the display of "art."

In general, I'm skeptical about curatorial strategies based in this kind of displacement because it dodges the bullet: How can we think about the specificity and the reception of art itself today, in regards to contemporary art? Despite the legacy of conceptual art practices, it is still a vital and valid question to ask today. Art shows have become vehicles for the exchange of intellectual capital between curators, rather than platforms for considering the different objects or conceptual practices (created by artists).

Another danger seems to be in extrapolating a general museographic model from a specific artistic practice. The first exhibition at the Palais de Tokyo leans heavily on Nicolas Bourriaud's manifesto on "relational aesthetics" to create an envelope for art, which privileges creating an experience of conviviality, literal "social" exchange and participation. While such a curatorial vision borrows from nineties art practices such as Rirkrit Tiravanija's, there is an aesthetic and conceptual flattening of the artists in the show that need different conditions for the reception of their work. Still, the Palais de Tokyo is a space that is supposed to evolve progressively, and I am confident that the active involvement of the artists will encourage an interesting development.

I wonder if it is possible to make exhibitions that ask specific theoretically or politically-gearred questions in a manner that still allows for a less intrusive experience of art that doesn't immediately reduce art to its curatorial use-value. I would like to see a shift from the curator's use of artwork solely for illustrative value to a practice in which the curator constructs exhibitions that allow artworks to be more open ended, with more diffuse or promiscuous meanings. This has to happen on a project by project basis, and the curator must take a back seat to the artists. This also requires a close examination of how the public digests

an exhibition, such as a sociological study of viewers' behavior in the museum environment (an initiative suggested by one of my colleagues).

This sociological impulse was also part of the Daniel Buren exhibition that we are currently organizing at the Pompidou. When we invited Pierre Bourdieu to write a scholarly text on the reception of Buren's polemical career, Bourdieu upped the ante: He asked Buren if he could extend his sociological research into the present tense through the vehicle of the exhibition itself, in order to evaluate how people look at the work and how people respond to and digest different curatorial and artistic strategies. He designed an elaborate "scientific" method that would have taken up one of the gallery spaces, which has become difficult to realize after Bourdieu's death. It seems important to note that Buren—an artist who has based a large part of his art practice on a subtle evaluation of the framing devices, viewing conditions, and all of the "tricks" involved in museums and exhibition practices—openly turned to a sociologist to further address questions of museographic structures and reception! Working with Buren has given me an opportunity to examine these curatorial questions without sacrificing either political/critical content or visual pleasure.

BORIS GROYS

Professor of Philosophy and Media Theory at the Hochschule für Gestaltung, Karlsruhe

Exhibitions and museums function, as we all do, in a divided, heterogeneous society in which extremely diverse groups have equally diverse expectations regarding museums and exhibitions. I think the heterogeneity of society is necessarily mirrored in the heterogeneity of the programs themselves.

In such a heterogeneous society, art is not something that speaks for itself—at least not in modern and contemporary art. In fact, it never has. That's why it's important for exhibitions to concentrate on contextualizing the art, no matter where they are mounted, whether at large fairs or in museums. That is, they should generally uncover cultural, political, and economic dimensions and try to clarify the polemical points that are always raised by art. In modern art and in contemporary art in general, even the term "art" is a polemical concept and a political one, too. To call something art or non-art also has political, economic and social consequences. I have the impression that, in trying to avoid didactic connotations, many exhibitions simply ignore this polemical dimension, the conflict, the tension, and the attendant drama. It's not a matter of didactic preaching, but rather of describing a situation of conflict within which art as art asserts itself. And this situation should be addressed.

Some exhibitions do try to do that. This is not essentially the problem of institutions and their organization; it tends to be related to the attitude of the curators. "documenta" is not a uniform event either; it's been organized in very different ways because the attitudes of the curators are so diverse. For example, Jan Hoet and Catherine David had very different concepts. Jan Hoet's exhibition made sense inasmuch as it gave "documenta" the function of an overview while Catherine David clearly emphasized a specific position, one that she felt was very important in our age. That's perfectly legitimate, too. Both exhibition makers responded adequately, though in different ways, to the expectations of the public.

An important question in this connection is the distinction between a work of art and the documentation of art. We are no longer confronted exclusively with works of art in our exhi-

bition spaces but largely and increasingly with a record of something that is an art or has something to do with art, but is not essentially presented as a work of art. I'm referring for instance to performances or long-term interventions in urban life or complicated projects that can only be presented with the help of documentation. In other words, we are always dealing with the fact that exhibition galleries not only present art, but also a record of it. For this reason we have to think about how art spaces can effectively document the cultural context and the discourse. And this means thinking not only about what we present as documentation, but also how to present it. The problem of the coexistence of works of art and art documentation of varying kinds is a current concern that is resolved in different ways by exhibition makers, but on the whole the question is still acute.

ALANNA HEISS

Director of P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island City, NY

"documenta" has always been an enormously useful construction, and it continues to be an efficient vehicle for the presentation of a kind of world round up.

In the early years of "documenta" important art movements were being seen on a large scale for the first time. Those "documenta" shows have been and hopefully will continue to be of tremendous value to our cultural history. Is it more than that? Nahh. It's an encyclopedic exercise on a global scale, with a staff given the luxury of five years and a good travel budget. "documenta" has no special theoretical duties in the sense that is suggested in this Parkett Inquiry. The more the organizing team of "documenta" believes that they have such a theoretical mission, the worse the show will be. They

have a moral duty to the extent that "documenta" is a moral enterprise. It should be morally involved in the best presentation of the best work. It's a well-organized gathering of the clan; it's non-commercial in the sense that it's not a dealer-driven art fair. It provides us with an investigative arena, so that we can correct our own impressions, correct our mistakes, and find new material. It's valuable to us and it's valuable to the artists to be unified on such an international scale.

Some thoughts on art shows, the public, and my own museum, P.S.1:

During years of planning the renovation of P.S.1, I thought a lot about the public. Prior to 1997, P.S.1 was like a trade museum, it was a trade secret, part of its allure—I believed as director—came from its inaccessibility, not geographically, but accessibility to a non-art public. It was accessible to the person in the know in the same way that a fantastic restaurant or nightclub is. There was no effort made to address a larger public; there was no effort to make it easier for anyone. And that's kind of an interesting word if you play with it. Is making it easier for people what you mean when you say that museums are looking like showcases? And because these exhibitions are more indistinguishable from other settings of everyday life, are they easier to go into and easier to emerge from?

During the renovation of P.S.1, I also thought a lot about the easiness issue. The art didn't change, but the attitude did. I wanted the same art but to have the barriers removed from an overly self-conscious, deliberate exclusivity, which gave tremendous freedom for the exhibition organization, but also encouraged a kind of indulgence of the perfect, of the unexplainable. It's modeled on nightclubs, commercial entertainment ventures: I copy the early days of the great music venues... you bring all of the multiplicity of talent together, instead of isolating the talent. For contemporary art there is

some composition involved in the organizing of shows, but it's much more comparable to the editing of film production. The choreography has to do with the abstract nature of the movements; you predict the movements of your audience and try to consider how they're going to be affected by the sound and light, which are frequent components of today's art. It's really less intellectual (in fact it's almost non-intellectual). An exhibition is first and foremost a visual experience. It's something you look at and either it looks good or it doesn't look good. Either you're able to see the work in a way that enriches your visual life, or you're not.

As museum workers, our duty is clear presentation and education. We should have tour guides, open hours for schools, we should have labels, literature, press, we should be available for TV, we should pursue those avenues, but what we shouldn't be doing is planning entertainment centers. It's a moral understanding; it's a contract with the artist that we have a responsibility to uphold.

PAULO HERKENHOFF

Adjunct Curator at the Department of Painting and Sculpture, MoMA, New York, and Artistic Director for the XXIV Bienal de São Paulo, 1998

Even though many international shows are addressed to a global audience, the audience cannot be globalized. The set of curators' responsibilities is defined by each society. I believe that in the Third World, curators need to assume the additional responsibility related to educational projects. Their challenge is to increase the audience and to qualify visits to art exhibitions as engaging and critical experiences.

In the sense of the audience, only Venice and Kassel were initially framed as international or "global" events. They started as political symptoms of

capitalist economies: the first as the arena for the artistic confrontations of the new colonial empires in the industrial age, and the second as a scene of the cold war. Historically the Bienal de São Paulo succeeded in its original intent of informing Brazilian audiences of the international scene. Today, most biennials have geopolitical aims. More precisely, for lazy politicians, biennials easily dismiss the obligation to insert art into society. If "documenta's" initial political goal was to create a platform for freedom of expression in West Germany, reunification posed new challenges. "documenta" was tacitly defined as the "international" forum for art even when its curators fostered an implicit Eurocentric notion of art. Ironically, "documenta" ignored Latin America until the nineties. This was precisely during the period that artists from that region were resisting those dictatorships that were imposed to realign the region with capitalism and its ideological games. Only Latin Americans residing in Europe or the U.S. were invited at that time. If art history needs to be revised to include some Latin American artists (such as Hélio Oiticica and Lygia Clark), this means that the importance of "documenta 5" becomes relative. Jan Hoet was the first "documenta" curator to focus on researching Latin America. Catherine David made "documenta" the place for critical debate about history, culture, and the insertion of art in contemporary society. Okwui Enwezor inverts the process and establishes a worldwide discussion; he is switching the "time of the map." His last Johannesburg Biennial (1997) was a powerful show, bringing in a tremendous potential for political discussion in South Africa. However, the show had a very small local audience and has been interrupted since then. For me, the institutional fragility of the Johannesburg Biennial brings with it the need to rethink itself in terms of its relationship with South African society.

Understanding the local social fabric of international events is crucial. In 1998, it was known that 40 percent of the Bienal de São Paulo audience was visiting an art show for the first time. Wall texts were mainly destined to this 40 percent. Therefore simple strategies such as metaphors and analogies were used. The institution developed a massive plan to bring 150,000 students from public schools in underprivileged areas to visit the biennial. In the country where Paulo Freire wrote *The Pedagogy of the Oppressed* curators understood that many visitors were crossing the barriers of a strong class division. The edition of 15,000 educational kits, the training of more than 150 guides and 1,000 teachers were necessary to create the conditions for those students to have quality visits. Otherwise, they would become only a mechanism to increase the audience statistics.

Last year an exhibition of Surrealism in Rio attracted about 750,000 visitors—more than 5 percent of the population. We can't be naïve and think that museums don't have to deal with audiences and budgets, but between making that the aim and just a means there is a very large gap. After seeing the amazingly careful curatorial process of the Giacometti and Richter shows at MoMA, it is a joy to see a line in front of the museum. We all know that contemporary institutional practices require well-run institutions, curatorial accuracy, intellectual risk, and educational programs and, last but not least, great art.

THOMAS HIRSCHHORN

Swiss artist living in Paris

Art is a tool to understand the world. Art is a tool to confront with reality. Art is a tool to experience the time in which I am living. I do not make a difference between showing my work in a museum, a gallery, an alternative space or in a group show, a small one or a

large one. Respecting the public comes from the engagement of the artist towards his work. Respecting the public comes from the engagement of the curator towards his curated exhibition. Curated shows which ask questions and give answers, which give a clear statement and a personal vision, have chances to encounter the public and enlarge the audience. Respecting the public means reducing the distance between the artist's work and the audience in an extremely demanding and precise way. It means exchanging ideas and positions, having discussions. Information about artist's work need not be high leveled to reach the individual. This is the will to include people and not to exclude people. It gives time for reflection, for experimentation and destabilization. It gives space for paradox, contradiction and confusion. Contemporary art exhibitions give the possibility to slow down, slow down for art, not accelerate the consumption of culture.

JAN HOET

Director Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (SMAK), Ghent, and Director of "documenta 9," 1992

The big exhibitions today offer people who have never been to a museum of contemporary art the incredible opportunity to suddenly discover how important art is. I'm sure that a lot of young people first encountered contemporary art through events like "documenta," the biennials in Venice or São Paulo, or through one of the blockbuster shows at the MoMA or the Centre Pompidou. Attracting a wide public is, of course, also one of the jobs of the museum. Museums were originally based on the idea of making it possible for everyone to appreciate art. It was like a gift to the community, to society. Museums also reflect the democratic right to information. And they serve as a touchstone for the future

inasmuch as the next generation can assess what we did in our age and how we expressed ourselves—through artists, as our deputies, you might say, because in the field of art, we ourselves are also the others.

Even so it is difficult to compare exhibitions like "documenta" with those in museums because it's a temporary and singular event. Each maker of "documenta" wants to produce a show that is different from previous ones. That means that "documenta" doesn't have the kind of continuity that is possible in a museum.

I think it is my job to show, to demonstrate how close art is to life. Artists do not make their works for purely intellectual reasons. The intellectual arguments always come after the fact. The making comes first, of its own accord, as it were, in the sense of poesis. That's where it starts. I know, for example, that Matthew Barney first studied sciences and then later took up art because he said that he could express himself much better through sculptural work than through the analytical methods of the sciences. And he ended up moving in various directions—science fiction, technology, sociology, psychology—all of which are related to marginal aspects of life, which society today, with its tendency to level everything out, actually suppresses or represses.

Being able to say what art stands for has nothing to do with the actual parameters of the individual artist. For example, my "documenta" concentrated on the various contextual relations of the body: the vulnerable, injured body and to a certain extent the "melancholy body." This approach is, of course, based on one's own prior understanding, and more on a certain aesthetic openness than on theoretical, scientific fact. Works of art are steeped in physical, bodily exploration, which is determined by the artist's biographical background; and this is far more complex than any kind of theory,

which always has the goal of "simplifying." You can make a theory out of anything—even out of what I've just said, but the theory is not intrinsic to the work of art; it arises in the process of exchange with and between the people who look at art. Although it was an interesting show, Catherine David's "documenta" might have been more interesting at the Centre Pompidou because the works on view were illustrations of her ideas. You can also see that in the catalogue. There were no reproductions of artworks in it. Theories require a book; you don't necessarily need an exhibition.

The question is what you want to give priority to: the theory or the work of art. If the work of art takes priority, then there are certainly avenues open to theoretical discourse on the relationship between art and theory (or theories). I think the work of art should be experienced as a subject and/or as an approach to a subject and should not be turned into an object through scientific or theoretical detachment. And one should also try to present an art exhibition as a subject. I think you can't see art exclusively as art anymore because it's much more autobiographical today. It was once my dream to design art in the midst of life so that everybody could participate. I tried to do that in 1986 with "Chambre d'amis." But I've come to realize that it's utterly utopian. Today I believe that art is separate from life—and not separate. The moment it is exhibited art comes to life again in our lives.

MAX HOLLEIN

Director of the Schirn Kunsthalle, Frankfurt

The situation in exhibiting institutions has changed considerably over the past 15 to 20 years. This is due, on one hand, to the increasingly restrictive loan policy of museums and collections and, on the other, to the steadily rising

cost not only of shipment and insurance but also of setting up shows. Art enthusiasts are also becoming more demanding; they've become used to elaborately staged shows and expect the same thing the next time they visit a museum. This is compounded by the fact that museums—that is, art institutions that are not a priori designed for exhibitions, like Kunsthallen, but primarily for permanent collections—are focusing increasingly on large exhibitions in order to attract visitors. There will have to be a reaction to these changes. There's no patent remedy. Each institution has to work out its own remedy in relation to its specific identity and objectives, which may be defined by location in the heart of an urban infrastructure or out in the country, or by whether it has a collection or not, etc. My program at the Kunsthalle aims to be an arresting voice in the cultural debate, with arguments based on a contemporary perspective. It is important to be an extremely current institution for a broad public. That also means determining the social substratum of art and steadily re-evaluating it; it means not shying away from a bias or from expressing a provocative opinion; and it means charting new territory and not acting like a museum. In that way we can foster a debate, which can be followed up in museums.

"documenta" has shown that, with well-aimed presentation and publicity, you do not always need a name, that you can also attract a broad public with theme-oriented shows, and excite curiosity about art that is not at the top of the charts or the media darling of the moment. Such trajectories are perfectly valid and very important. I think sometimes you come up with a theme that hits the mark, where everything basically becomes one. "Shopping," for example, our show this fall, has a potential of this kind; you can react to it on a number of levels: as a huge, sensual exhibition event, as a profound,

intellectual investigation of a social phenomenon, but also as a very playful, easily accessible experience. I am firmly opposed to exhibitions that act as a showcase for an accepted canon. Besides, there's not even enough work anymore to fill the showcase with art that suits the canon. We have all become professionals who can market content to perfection, but whether the content always conforms to what is marketed is, of course, a different question.

Here in Frankfurt we organized a Schirn Forum, where we basically didn't offer events at the exhibitions, but rather one-and-a-half years ahead of time—lectures, for example, by Rem Koolhaas on the subject of shopping or an Arnold Schönberg concert conducted by Pierre Boulez. This debate was not designed to feel out public taste but rather to give an added edge to the argumentation. And also to show that exhibitions don't live only during the two months that they're on display, but that it takes years for these things to evolve. Not only are the physical and logistic preparations extremely demanding but the intellectual involvement as well. And this is where "documenta" comes into play again. Jan Hoet made these slide show sessions at the time and now Okwui Enwezor is making platforms. Our work goes in that direction perhaps, but in a much more accessible and more inclusive format.

LAURA HOPTMAN

Curator, Department of Contemporary Art, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Pennsylvania

I think it's important to say that a change has occurred on the level of the institution and the curator, which doesn't necessarily have to do with art at all. It might, though, have something to do with how a piece of work is transformed between the studio and the ex-

hibition hall. Curators seem to take a much more active role in the shaping of the meaning of a work of art. Of course we always did do this, but the power of the curatorial voice is not only outed, but emphasized. It's an interesting phenomenon and it reminds me of the late seventies - early eighties when the artist herself took on a couple of different roles, most famously, that of critic.

How the public is considered is very specific to the institution; it's really affected by geography and socio-economic factors. It is important to remember that different exhibitions serve different functions—different museums serve different functions. The Bronx Museum is a contemporary art museum, but it is also a community center that runs after-school programs for kids. People use it in a different way than they do a museum like MoMA, which is a must-see tourist destination, or a Kunsthalle like the one in Zurich that is in a building filled with contemporary art galleries that you don't wander into if you're not interested in contemporary art. The Bronx Museum used to put out a sign every summer that said, "Come in, we're air-conditioned!"

In America (or even in New York) the discourse of contemporary art is not one that everyone is interested in. It hasn't moved into the popular culture. We don't have people tuning in during prime time to look at our awards ceremonies like they do in Britain. Contemporary art in Britain has entered the popular culture like no other place that I know of except maybe in Russia right after the revolution, when the general public felt that art was a real part of their lives.

Contemporary art operates at some sort of remove, no matter how hard we try to bridge the gap between art and life. The dream of course is to reach a general audience, to get as deep into the population as possible, quite simply to spread the word.

I think that in terms of a model "documenta" is very special. I don't think we have anything that comes close in the United States, except maybe the Carnegie International, because "documenta" is a kind of civic manifestation. It's something that the town embraces as part of its identity.

When I first started working at the Bronx Museum, the chief curator explained to me the rule of thumb in writing a wall label. The first five sentences are supposed to be for the most general audience, and the next five to ten, a little bit longer, a little bit less general, a little bit richer idea-wise. The third paragraph, denser still, is meant for the specialists, the people who would take the time to read all the way down to the end. In a way, this model is applicable to the building of an exhibition.

When I had my first interview for my present position at the Carnegie, I was asked what other exhibitions of this ilk have interested me. The only one that has changed the way I thought about what I do was "documenta," for better or for worse.

MARY JANE JACOB

Independent Curator, Chicago

I am interested in a critique that examines the premises of the institutional mindset of "audience" and moves to posit ways to engage audiences that can reshape our perception of the public's relationship to contemporary art. A very sizeable portion of the audience for "documenta," I imagine, is comprised of art professionals and others of various educational backgrounds. I am interested in a wider public that may not have ever gone to a museum (and may not have the opportunity or inclination to go to one in the future), that may not have formal education (or much of it), but which, I believe, is a valid and valuable audience for contemporary art and ideas. My interest

arises from the class implications of the prevailing concept of the "art audience" that is so embedded in our practice and which I find to be especially ironic given the theoretical bases for the content of works arising out of postcolonialism today. As art took up questions of identity and power, the framework for art—by necessity—became society itself. It's only natural.

For about ten years, I have tested the concept of audience—meeting people outside the art world face-to-face—by shifting the location of the exhibition to meaningful local contexts and, literally, closing up the distance between the art and the audience. These "new," maybe temporary, art audiences are not attracted because they possess art knowledge, but they are knowledgeable about the site and sophisticated in their perceptions of the issues and social politics of place. In my experience, they are open to what art can be and anxious for what it could bring to their discourses.

To me, it is important to think about what the audience knows, rather than subscribing to a deficiency model in which non-art world audiences are seen as lacking: empty vessels to be filled up with art history and art criticism information. I believe we can learn from different audience constituencies and, by listening to them, find that they can contribute to, even at times surpass, our own narrative of the work of art. Now, after a decade of such practice, I might say that the kind of work I do is not alternative or anti-institutional but exists purposefully outside the institution in a place where it can best honor the contexts and issues from which much contemporary work stems.

I feel it is my task as a curator to create openings into art that best articulate its meanings to people from different backgrounds, building relationships through the exhibition that are grounded in neither entertainment nor education, both of which are based

on a hierarchical structure (money and a canon, respectively). The dialogue that emerges in the experience of art offers something to everyone: artist, curator, institution, and audience members; we all have something to learn. And from our dialogue with the audience, we as curators can be moved to be self-critical and more reflective in our own practice. So, we're not just arbiters of quality and presenters, animating visual and conceptual terrain from a position of control and knowing. When the exhibition opens, the story is still not fully written; there is another part of the art equation: the audience. How well we listen to the audience, encouraging other receptions and perceptions, the more we will hear, the greater the work of art will resound.

KASPER KÖNIG

Director of the Museum Ludwig,
Cologne

To me the success of "documenta" can be explained by historical circumstances. When the first "documenta" took place, no one knew that other exhibitions would follow. It was a pure postwar phenomenon. After twelve years of utter isolation during the Nazi regime, an exhibition of that kind was extraordinarily radical. Its success was also related to the fact that the event was relatively off the beaten track, in the provinces. And probably also due to the fact that the idea had a momentum of its own. "documenta" was instrumental in fostering the acceptance of contemporary art, especially in postwar Germany and the Federal Republic. Today, with so many biennials taking place, this acceptance is only a pretence. It's hard to say what social consequences that has.

I certainly don't see "documenta" as a model that museums could learn from because it's a special kind of event that takes place every five years.

It has a tradition of its own and its premises have changed entirely. Kassel used to be only a few miles away from the border to the GDR. That border doesn't exist anymore. In addition, the status of exhibitions as a whole has undergone substantial modification. It's disastrous that more and more museums are forced to worry about how many people attend an exhibition—or even take that concern for granted as part of their job. They are not allowed to run up a deficit. As a result, there's a tendency towards uniformity, museums are beginning to resemble each other more and more. And that's not very exciting, of course. I don't see "documenta" as a model that could offer a way out of this dilemma. It is undoubtedly a very important platform, like all of these major exhibitions, where there may be clashing opinions.

I think the attempt to multiply the debate on art in as many places as possible is a deliberate strategy on the part of "documenta." The aim, on one hand, is to satisfy extremely complex intellectual demands and, on the other, to divert the attention of the public so that the makers can devote themselves to the work at hand. In that respect, I don't see "documenta" as being related to the ongoing, day-to-day work of the museum, which does of course have highlights and downtime and also needs renewal. These reflections on the institution are important to me. And models of mediation are fundamental because they go beyond purely artistic concerns. My thesis reads: A museum is a public place for minority interests.

To counteract the conformity of programs, it's important not to consider oneself as being independent of local conditions. There are two factors that define museums: visitors and artistic substance. The mental thrust, the potential of art to function as a model should be demonstrated and it should be made verifiable. Culture is becoming increasingly visual and this huge in-

crease in visual communication tends to undermine the impact of art. This development has to be resisted; it requires opposition. The seriousness of art has to be revived and so does an awareness of its complexity, where contradiction is bearable and there is room for diversity. We are the hinge between artistic positions and the hopefully unbiased visitor. That's really the work that has to be done. And if we do it well, we disappear, we are literally absorbed in our work. We mustn't take ourselves too seriously.

ULRIKE KREMEIER

Artistic Director of the non-profit art space "plattform," Berlin, and Scientific Collaborator at the Department of Philosophy, University of Leipzig

I think the success of "documenta" is due on one hand to the exhibition's specific tradition, but also to a steadily growing renown acquired over the years thanks to the publicity it has garnered. If I'm correctly informed, "documenta" is still one of the world's largest, most exhaustive showings of contemporary art. And, of course, this goes hand in hand with the expectation—on the part of curators, viewers, and professionals alike—that the very latest trends will be on view. Specifically, that means everything that has been happening in the art world in the five years since the last "documenta." Naturally, the show therefore has a certain seismographic deftness in sniffing out what's in at the moment or what might be in tomorrow. As far as I know, however, "documenta" has never operated with positions that were really terra incognita at the time of the show. I would say that 98 percent of the positions on view have already made their mark. Nor can "documenta" be expected to present novelty across the board. The pre-exhibition period is much too long for that. Thank God curators at least have the leeway to in-

clude last-minute contributions. But there is one expectation this exhibition can satisfy, namely making positions accessible within the framework of specific thematic aspects. A mega-show of this kind with such a diversity of positions naturally also has the ability to re-contextualize individual positions. Every work clearly has a value of its own but it is inevitably co-determined by the respective context.

"documenta" has been and still is of immeasurable importance as far as the acceptance of contemporary art is concerned. The last "documenta" had a distinctly political thrust, including the art itself. On the other hand, it also aimed at a discursive and theoretical treatment of art. And afterwards, there was a marked increase in responsiveness to programs like "100 Days—100 Guests," which were part of the exhibition and the more political kinds of art represented there. The discourse on society and above all the theoretical discourse would, for example, be something that institutions could adopt as well. With the coming "documenta," the socially and politically relevant theories are obviously already being debated prior to the actual representative act of the exhibition itself.

Basically I do not hold that art must always be accessible to everyone. That's impossible. Art has never worked that way. And in classical art, if viewers were not aware of the iconography, which was generally related to the history of religious symbols, they couldn't read the pictures. Since Modernism, the iconographic systems of contemporary art have split up more and more. The public, even the professional public, needs a certain preliminary elucidation. I think it's extremely important to realize that art isn't just a comet-like phenomenon that simply takes place in the here and now. Art always happens within a referential system and communicating these systems—for instance, epochal, context-specific, social, or aesthetic ones—is just as important as ad-

ressing the historical conditions of production. To me the most meaningful form of mediation consists of theme-related issues, which act as a springboard for elaborating philosophical theories and artistic theory and practice—especially for a professional audience. One might, for example, inquire into which theoretical approaches or which kinds of art address which sorts of issues, where do methods overlap, or where do the differences lie, that respond and adjust to differences in content. I often find it easier and more effective to mediate theory on the basis of concrete issues, instead of basically placing theory and art side by side. For some time now, the University in Kassel had been conducting extremely interesting studies, on the "documenta" in particular, which show that 40 percent of the public comes from the vicinity. And Kassel is not exactly known for its excessive presentation of high art and culture. That means that with the right kind of mediation and thoughtfully devised programs that target different groups of people, it is indeed possible to attract larger numbers of visitors, including those who are not used to being confronted with art to such an extent.

JEAN HUBERT MARTIN

Director of the "museum kunstpalast" Foundation, Düsseldorf

I think "documenta" is perceived as a kind of beacon that lights up the situation of art in the world at a given point in time. Naturally it presents known artistic trends and movements, but it also sends out new impulses through the presentation of young artists whose works the public can discover for the first time. I think the exhibition should be balanced in this respect. Of course, how the scales are balanced, which aspect is given more weight, depends on the respective curator.

The first "documenta" I saw was the one in 1968. That was very, very important for me. Maybe because it was the first time I had ever seen such a large exhibition of contemporary art. And it was a little bit by chance that I even went because I'm remotely related to Bode. I was 24, and I'd never seen these huge American paintings before. And I discovered a few artists and movements new to me, that you couldn't see anywhere in France. It made an incredible impact on me. "documenta" was much more international at the time than the situation in Paris.

"documenta" has contributed a great deal to making contemporary art acceptable. And you do wonder why it attracts so many visitors for the entire duration of the exhibition, while at the Venice Biennale the opening attracts more people every time but there are no great crowds afterwards. That's puzzling. Maybe it's related to the fact that in Venice there is no school of seeing and none of the mediation that characterizes Kassel. On the other hand, the success of "documenta"—like that of museums—is also connected with a certain reputation. I don't think you can be a strong presence among an audience or in people's minds from the very first day. The biennial in Lyon has increasing numbers of visitors each time. And it also took the "documenta" thirty years to achieve that.

My goal is to excite viewers' emotions, to foster a sensibility and also to transmit insights or inspire new ideas. I don't want to teach art history. I think it's a peculiarity of our education and our culture that we always need explanations. It's different in other cultures, in Africa, for instance. Maybe we should ask ourselves why we need so many explanations? I don't object to insight or information but, on the other hand, explanations are often disappointing. To me there is no authentic or true explanation of a work of art. All kinds of interpretations are acceptable as long as they strike a chord in the viewer.

Given the great diversity of museums today, we naturally have the freedom to conduct a lot of experiments. There was a series of exhibitions organized at the Louvre's Department of Prints and Graphics, for example, where writers or philosophers were invited to be guest curators. But my undertaking in Düsseldorf to have artists install the collection at the museum kunstpalast is not an experiment; the museum is making a statement. It's not the first time that artists have come to work in a museum. Projects like that have always been seen as relatively short-term experiments. But in my opinion, the artists' museum could be regarded as a proper presentation of the museum.

CARSTEN NICOLAI

Artist, Chemnitz and Berlin

The "documenta" model is, of special interest to me above all because of the prolonged period of preparation, which allows for intense theoretical discourse and thus, a better presentation of the complexity of artistic processes. This principle is, of course, hard to apply to museums because they work with an ongoing program, as opposed to mounting one major exhibition every five years.

I don't measure the success of an exhibition in terms of economic statistics. The mental impulses that come from exhibitions are more important to me. A picture has to transmit energy; the same applies to an exhibition. This mental transfer of energy is very hard to quantify. Existing structures would certainly first have to relinquish the idea of economic calculability. There is no economic equivalent to art. Besides a certain leeway is becoming more and more important. By leeway I mean free spaces, spaces that are not occupied, a freedom of action where experimentation is possible without being beholden in any way.

I see a very good opportunity for a more radical presentation of contemporary art in smaller institutions, not necessarily in museums anymore but rather in "spaces," in flexible offices or open platforms. Over the past few years a great many independent projects of this kind have emerged in Berlin and Leipzig, such as "Loop," "Berlin-Tokyo," "Kunst und Technik," "Meine Bank," or the "Büro für mobile Erdangelegenheiten" (Office for Mobile Earth Affairs), to name just a few. In an office like that, you can work out conceptual things over a long period of time, which are then implemented in relatively unusual venues. This flexibility, this ease of action is, of course, possible because there's none of the bureaucracy of organized operations. I see a great opportunity here to be able to function flexibly, quickly, and independently—to work with ergonomic efficiency. Institutions, which are actually more stable, should try to learn from those projects while continuing to develop the advantages of their stability.

One of the best institutions and the most interesting models is the Dia Center for the Arts. For one thing, they take a lot of time to prepare projects and to attune them to their galleries. For another, their exhibitions run for an unusually long time which makes a more intense, in-depth involvement possible. And the appeal is surely enhanced by their economic and artistic independence. This gives artists a freedom of action with no outside pressure and with long-term perspectives. So it's not surprising that work results that wouldn't be possible in conventional operations. This prolonged way of dealing with time opens up a global perspective.

Think global, act local.

— Buckminster Fuller

HANS ULRICH OBRIST

Curator, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

A connection between biennials and "documenta" with the museum as an institution is interesting inasmuch as major exhibitions like that usually have rotating curators. If someone runs a biennial twice, that's quite a lot: no one ever does it for ten or twenty years. I think it's very important for museums to learn from this model, that is, to be receptive to curatorial impulses from outside. On the other hand, there are limits to being a guest curator because it takes time to produce something enduring, not just the fly-in-fly-out situation of mounting a temporary show. In this respect it could be fruitful for all parties if curators were on the payroll of an institution, but in a part-time capacity, so that they could not only work on generating continuity but would also have time to do the necessary research. As far as I know, Harald Szeemann was the first to embody this hybrid form of independent-dependent curator through his position in Zurich. For years Szeemann curated important group shows there, like "Der Hang zum Gesamtkunstwerk," and solo shows as well, thus establishing a continuity at the Kunsthhaus. But he also did freelance curating of shows in other cities. Independent-dependent curators who are integrated in the operations of a museum but also work outside have a lot to offer, they can give the museum a lot of input from outside.

The situation in a museum is complex. When we try to work out how to deal with this complexity, it's important not to reduce our reflections to one single model, but to study several different ones, historical ones and also contemporary ones that take an experimental approach to this complexity. Toni Negri and Michael Hardt have shown that the real threat in connection with mushrooming globalization is homogenization in all areas of life. For

museums that means that the concept of multiplicity, of plurality should have top priority. The theoretical position of the writer Edouard Glissant is interesting in this connection: he envisions the museum as an archipelago. The new museums that have opened in recent years are more like continents than archipelagoes. But I think it's a very interesting idea to think about the future of the museum as an archipelago. The idea of nonlinear time implicit in this concept, the co-existence of several time zones, would, of course, allow for a great variety of different contact zones as well. The museum as a reciprocal contact zone—as James Clifford called it—could adopt certain accents and mediate between museum and city. In that respect the comparison between big shows and museums is very good. These shows have demonstrated how walls can become porous, how the museum can be the city and the city the museum. The museum of the 21st century should not define itself as a self-contained entity, but should allow encounters at any time. For Edouard Glissant, museums today are challenged to provide new spaces and new temporalities in order to achieve a *mondialité* that can counteract world-wide standardization.

When you try to create new spaces and new temporalities, new affiliations emerge between exhibitions and between museums. Characteristic of these affiliations is that they are not determined by purely economic and pragmatic principles, but rather by solidarity and situations geared towards bringing together the widest possible variety of models without making them conform to each other. And this is not only a question of the museum but also of art and the way in which its generic concepts or classifications are being transcended. It's important to explore how major institutions can be envisioned not as homogeneous spaces, but as a site that satisfies a diversity of conditions so that, let's say, the white cube,

a laboratory, and a space for intimate conversation can be housed in the same institution. The collection still forms the core of the museum, whose role continues to be primarily a storehouse of time. In other words, the events-mania has to be arrested in order to generate a situation receptive to interesting, interlocking spaces, ranging between acceleration and deceleration, between noise and silence. One such experiment is the series of "migrateur" projects that I've been organizing for the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris since 1993. These are projects that take the shape of autonomous movement to create their own spaces and temporalities within the structure of a large museum. In addition, I believe that a museum of the future will be interdisciplinary. I think it's important to consider how bridges can be built to link up with other fields of knowledge. Many ideas that surface in architecture, the fine arts, and the sciences have a lot in common at certain points. There's a great deal of potential, for example, that could be exploited by linking the art institutions at universities with other institutes of learning and research. Another possibility would be for museums to be open to curators from outside and to invite people from various disciplines to become active in the museum. The enduring impact of Jean-François Lyotard's exhibition, "Les Immatériaux," is a good example of the potential that lies in such unexpected curatorial ventures.

It's a paradox that we have to think about a museum of the future now, without knowing what it's content will be. We can only observe that we live in an age where boundaries are being undermined, and that it is time to tackle this situation productively. In a now legendary exchange, Diaghilev challenged Cocteau to surprise him. And it's that aspect of *Etonnez-moi* that will always be crucial. In an age in which all fields of knowledge are talking about

the end of certainty, how can museums cultivate and handle uncertainty? In the midst of uncertainty, however, one thing seems to be perfectly clear, namely, that deceleration is going to be more and more vital in the midst of all the acceleration. The museum as a place for decelerated perception; in conversation recently, Matthew Barney observed that the beauty of art also lies in how slowly we perceive it. Douglas Gordon shows *Slow Motion* as the new velocity. And at an exhibition curated by Carlos Basualdo last year, "Da Adversidade Vivemos," the philosopher Enrique Dussel pointed out that the relative velocities between nodes in the new network remain constant, the speed of metabolism has not changed.

PIPILOTTI RIST

Artist, Zurich and Los Angeles

When "documenta" started out, it ventured into extremely experimental terrain. At the time it was still possible to do something new, you could really be pioneering and stir people up, you could go against the grain. In the meantime there is such great pressure to come up with a historically trailblazing exhibition that this kind of innocence has been lost. It's more difficult to be a pioneer today. Hardly anything is really new. The only thing that can still be new is a certain rightness or lack of compromise in dealing with details. The pressure's so great, the expectations so high that a lot of people try to interfere. Even the media across the board—from trivial to theoretical—make huge demands. They all want something that suits their level of discussion so that curators hardly have any leeway. Catherine David was a good example. She was constantly having to defend herself. Actually I haven't been too involved in the current "documenta," but it seems to me that Okwui Enwezor is somehow trying to get out of the limelight, as if he were simply re-

fusing to submit to the pressure. That's why he retreats into corners and debates the issues with smaller groups of people. That's certainly an option, and I understand where he's coming from. Because it was already a contradiction when Catherine David said she didn't want it to be a fair. Even though she did try to resist the grand statement in the content and in individual works, the exhibition was still a big gesture anyway. And that's the way it was perceived, too. Everybody wanted to see "documenta" as a great event, no matter what she did or tried to achieve. And when Okwui Enwezor breaks everything down into small units and disappears somewhere and says, "the small encounters, the small conversations, they're what counts," then on one hand that's a form of escapism, but it may also be the only way out in this situation.

I think one reason so many people go to "documenta" is because it has built up a tradition of its own through its regular appearance and through the major actions that have taken place there. It has become a historical event. There's no denying that gestures like the oak trees Beuys planted or the big happenings contributed substantially to the popularity of "documenta" and the aura that it has. And the media have played a role as well. The fact that an artist was represented at "documenta" is often used to justify mentioning these artists. "documenta" is considered a quality seal and people don't necessarily question whether it deserves to be one. Besides the "documenta" doesn't even exist. The "documentas" are all as different as their respective curators. Some are more like a biennial, others resemble an art fair or a huge group show at a museum. Catherine David's and Jan Hoet's "documentas" were worlds apart.

I think it's great when lots of people go to exhibitions. I don't believe in this undeclared assumption that an exhibition is more worthwhile if it doesn't at-

tract masses of visitors or that an artistic position is more significant if it's very inaccessible. In certain circles, the fact that an exhibition doesn't have a lot of visitors is an indication that it isn't corruptible or hasn't been corrupted. I don't agree with that at all. I think it's perfectly possible to present difficult and complex content in such a way that it will attract a broad public. It's not the so-called complicated content of some institutions that is causing visitors to drop off, but rather the quality of the publicity and the way in which museums open up to the public. Like a restaurant where the people who run it make all the difference; it depends on their character and the ideas they have about the work of their institution. They have to be present, they have to go there themselves. The basic attitude of directors, the way they see people, their public, is reflected in the number of visitors. What institutions need is hospitality, a real hosting mentality. In that respect "documenta" would be like a party in a garden restaurant. You go there to see how the place is being run and to take a look at certain attractions. One of these attractions is the surprise effect due to the fact that each show is organized by a different curator. One of the basic features of "documenta" that its curators can play with is that the exhibition takes place all over the city, not just in the big, old buildings, but outdoors, in nature. And then of course it's interesting because the exhibition means one or two full days of viewing.

If the numbers of visitors are an indication that the fine arts have become more important—which is not necessarily a given—then it's because people hope to find solutions or suggestions of some kind in the fine arts in an age in which religious guidelines have lost their clout. Through the debate on ethical and ecological or environmental issues, artists have acquired another "job." They're supposed to take a position that is detached from society. And

the arts also perform the function of washing the slate clean. Political art often has a purifying, comforting effect, like absolution—quite generally, not just at "documenta." Whether a museum can be a field of experimentation and a research laboratory, like "documenta" used to be, depends not only on the structure of the institution but is also substantially related to the integrity and the character of the curators. The most important thing is for curators not to become snobbish and arrogant when they find themselves invested with so much power. Is it even possible to remain unassuming and make a friendly, welcoming and interesting exhibition when you yourself are seen as such a yardstick?

MARK ROSENTHAL

Curator of 20th Century Art, The Menil Collection, Houston, Texas

In answer to your question, I think all museums have learned from "documenta," but the question remains "How do you make a big contemporary survey into a blockbuster?" Most contemporary art surveys try to do what "documenta" does. But "documenta"'s success is that it has achieved blockbuster status—meaning that it's a little like a carnival attraction, especially in Germany where most of its visitors come from. It has become something that you have to see. That's what blockbusters are in my mind; cultural phenomena that everybody thinks they have to see in order to have an opinion about it. (It's hardly a surprise or a brilliant observation that in Europe in general, and in Germany in particular, people are more serious about art than they are in the States.) Once having gotten to this blockbuster kind of situation, you can have a dialogue; more people are going to be interested in reading articles about it; newspapers are going to want articles.

I have a lot of problems with these shows altogether. I think for the most part they are all theater and spectacle with few artists seen to good advantage. I suppose the good part is that these exhibitions bring an audience for contemporary art, which normally isn't there.

I think that one of the best things that helps "documenta" is its infrequency. It becomes more of an event than an annual or bi-annual exhibition. There's a feeling when something is done more infrequently—rightly or wrongly—that more thought has gone into it; it's not routine. Still, the Whitney Biennial every other year draws big crowds; it's managed to be a blockbuster. It produces serious discourse. So it seems like these big shows with lots of artists, none of whom are familiar to the general public, do represent some kind of drawing card and that's why the Whitney Biennial has been successful financially and from audience numbers.

I think the harder job—but the job that needs to be done—is to create the regular visitor, the art lover. This person wants to come back for most of the events that occur in a museum, including the ones with names that don't mean anything to them, because they want to see what else is happening. People who come for the blockbuster aren't interested in art necessarily; they just think they have to see it. I'm convinced that the art world is always going to be a small world, consisting of people who love to look at art and want to do it a lot. Those are the people you need to build the numbers of, because they're the ones who are your real audience. They're the ones who care about art, who believe in art, who may buy art, who call the congressman or tell the city council we should be supporting art. That is important. The people who come for the spectacle don't necessarily become real supporters of art. I believe in creating art lovers. I think that's what's most important.

I think "documenta" has its own problems: by being so vast it becomes very hard to speak of it as projecting a point of view. Catherine David's was the one "documenta" that I can remember thinking about as having a singular point of view, on the part of the curator. To my mind, the best of the international shows is the "Carnegie International" because there are fewer artists and each artist is given enough space so that there is a kind of dignified serious presentation of each artist. You get a sense of an artist's work and you have a hope of remembering an artist because maybe there are 30 or 40 artists. But when you have over a hundred artists, as "documenta" seems to, it all becomes kind of hopeless. That's why in a way, although I'm not usually in favor of it, I thought it was interesting to have David's overriding point of view so that it made it more of a kind of cultural statement about one direction in contemporary art.

I believe that there can never be a group show that will be as emotionally stirring, gripping, and dramatic as the best monographic exhibitions, because a group show by its very nature is going to take you in so many directions. Whereas once you're inside the mind of a very good artist and being moved through such a career, it's a much more absorbing event in which you lose your sense of distance and suspend disbelief.

DAVID A. ROSS

Director, Beacon Cultural Project

Whether it's "documenta" or the Whitney Biennial, the questions that curators and administrators need to consider are the opportunities for engaging and educating a new and broad public of people who are not perennially exposed to the ongoing debate that takes place within the world of art.

The structure of each of these exhibitions is so different, from the Whitney to São Paulo to Venice to Johan-

nesburg to Istanbul... each of them has not just different standards, but a different purpose in terms of how the exhibition was conceived and what it can achieve. I think the international community of curators and critics would be advised to try and understand the differences and to recognize the roles that these various kinds of exhibitions and these various scales of economy can provide. There is a need for these kind of large-scale major exhibitions, but there is a conflict between art marketing and tourism forces and the need to promote education and/or a consequential critical dialogue.

It may be naïve or at least overly optimistic to assume that the general art-engaged public will take the time (or have the resources) to respond in depth to these exhibitions that literally take years to produce, and take real time to see and comprehend.

The question that's still unanswered is consequentiality. For instance what are the consequences of a successful "documenta"? How do we determine its success? Is the number of people who visit and the number of dollars spent per visitor a real measure of success? Is a successful "documenta" one that keeps the hotels and restaurants of Kassel full? Jan Hoet's "documenta" was enormously successful by those standards. He even had his own cigarette brand name and highly promoted boxing matches. Hoet really embraced the irony of the "documenta" spectacle; he wasn't naïve at all. He essentially said, "If this is going to be in large part a cultural-entertainment marketing spectacle, then I'll show you spectacle." I thought that was a very refreshing, engaging and enjoyable "documenta," although a lot of critics took it to task for not having an overt theoretical or ideological perspective. In fact, it had a very strong ideological perspective, which was manifest in a direct engagement of the apparatus of consumer capitalism. But since the exhibition has no "memory," the next edition

begins anew, and does not benefit a great deal from the learning of the last.

At the same time, there is a nice pattern emerging within the "documenta" organization as makers are taking thoughtfully conceived different approaches to successive exhibitions. As a result, they are generating a more substantive discourse around their response to and engagement with each "documenta." For instance, Catherine David's exhibition was in many ways a response to Hoet's. And like Hoet, David was provoking and subsequently counting on an engaged critical response as part of the exhibition itself. As a result, the show generated a serious critique of ideas and ideological perspectives. I imagine Okwui Enwezor will engage the critical community in an analogous fashion.

Personally I am looking forward to Okwui Enwezor's "documenta." I think he understands the reach and power of such an exhibition and the difficulty of striking a balance between the marketing and publicity to attract large-scale audiences and the need to advance an important dialogue about art's rapidly changing global nature.

PAUL SCHIMMEL

Chief Curator, Museum of Contemporary Art, Los Angeles

I think "documenta" is a model—and has been since the mid-fifties—of extraordinary resources being placed in the hands of a few individuals who are then able to realize an exhibition relatively free of nationalistic and commercial constraints. Although there are many biennials, art fairs, and other large gatherings of artists, there is nothing quite like "documenta" in terms of empowering a single curatorial vision through a base of resources and the opportunity to focus. It was unique in the fifties and it's still unique. It stays contemporary by engaging newer generations of advisors

and curators to re-focus the exhibition in keeping with current aesthetic, thematic, geographic, and political concerns. The basic structure stays the same but how it is realized each time depends to a large degree on the vision of the individual curator and how the creative community has evolved.

The big challenge for "documenta" is itself. Since the fifties, there have been an ever-increasing number of international exhibitions with forty to 100 artists and broad generalized themes—what was at one time the exclusive domain of Venice. Now there are around twenty of these international exhibitions. Not that "documenta" is at fault. "documenta" is quite different in structure than Venice or São Paulo and I think it remains arguably the most interesting because of its potential to advance a point of view, unlike the more nationalistically or bureaucratically organized exhibitions. It's very hard to direct those because they're like empty vessels: they receive work rather than starting with a specific curatorial approach. I think this has been a disaster for artists. You don't go away from these exhibitions knowing the work of twenty or forty or fifty artists well, you walk away saying, "Well, one, two, and three were good. But the rest of them..." almost like it was a sporting contest. It's hard on an artist whose art requires a slow read and a careful thoughtful approach. The "festival mentality" encourages art that's theatrical and has strong narrative content, work that has a kind of broad international appeal, not unlike advertising. So you find images and symbols that can be easily read by the largest common denominator. Many biennials are now almost indistinguishable from film festivals. Why do they do it? Because it's easy. You create a black box, a neutral space, and then you drop the work in and it's sort of, "Well, no harm done." That is why film festivals are so popular. They create the opportunity for mass distribution on an interna-

tional level by recreating the same box in each place. But much of what is most interesting about art being made today has to do with the specific environment it is made for. At a museum we can respond to that. For example, I don't think the piece that Robert Gober did at MOCA back in 1997 could have been done for a biennial exhibition. The process was more organic. He and I talked about different kinds of spaces and different kinds of shows. And we were able to be flexible not just about the physical attributes of the space, but also the time. He spent years working on that piece.

I suspect that as time goes on, artists who are very serious about their work will want to control not only how the artwork looks, but also the context in which it is seen.

KARSTEN SCHUBERT

Art Dealer, London

Contemporary art over the course of the last few decades has finally come of age, and "documenta" was simultaneously a catalyst and measure of this change. Over the last decade or so institutions dedicated to contemporary art have sprung up everywhere in the Western world, documenting and collecting new trends with unprecedented precision and speed. In this new climate the five-year rhythm of "documenta" is beginning to feel, maybe a little too leisurely. At the same time with so much contemporary art on display everywhere "documenta"'s historic position as the premier venue to offer an up-to-date overview of contemporary art has been challenged. In this respect "documenta" has become less important, and the increasing prevalence of the curator's hand may be the direct result of this: If you can see brand-new work anywhere in the world anytime then "documenta" has to put a special spin on things to justify its

rhythm and existence, no longer documenting, but forging the direction of proceedings.

The Kassel event played an important part in making contemporary art widely acceptable, but now that this goal has been achieved "documenta" seems to be slightly at a loss for where to go next: What do missionaries do after they have converted everybody?

Talking about my own "documenta" experience since 1972, I would like to pick out three exhibitions: I remember how impressed I was by Rudi Fuchs' "documenta 7." It was a breathtakingly unapologetic exercise in curatorial subjectivity. Though I am aware that it got up a lot of peoples' noses, I can still recall whole sequences of rooms and their contents. But above all, I remember how impressed I was by Fuchs' total and fearless commitment to the artists he was championing. It was exciting and ultimately the show faithfully reflected its historic moment. Jan Hoets "documenta 9" indicated a changing role of the curator: No longer content with documenting what is going on, curators wanted to be the authors and protagonists of their own narratives. Catherine David's "documenta X" continued this trend. It was a show full of poetic and challenging surprises, rigorous and intelligent, yet no longer an exhibition of record, but an illustration of her own intellectual world view, a very luxurious and indulgent thematic show on the grandest scale. Over the last twenty years the "documenta" site changed dramatically: The shabbiness of the building with its peeling plaster walls, whitewashed brickwork and strip neon that gave the exhibitions such an urgent ad-hoc character made room for an increasingly tidied-up museum look. I am not sure if this transition in the end did not somehow stifle proceedings. As time went on "documenta" also seemed to usurp more and more secondary spaces, culminating in the purpose-built pavilions of the two most recent editions.

The increase of "documenta" attendance figures over the years is impressive, yet it can be observed at all venues dedicated to modern and contemporary art, indicating the emergence of a well-traveled and well-informed mass-audience, something that would have been unimaginable even twenty years ago.

I am not sure how useful the "documenta" model is for museums and Kunsthallen all over the world because the circumstances are so exceptional: heavily subsidized by the German government, one hit every five years in a place that provides the most neutral (provincial) cultural background (imagine "documenta" in New York!). It is a curator's dream: No metropolis to distract, no day-to-day business, no local artistic agendas, no institutional ballast, no board of trustees, no buildings to build, no donors to please, no collection to nurture. Instead the intellectual luxury of complete carte blanche, enough time to prepare, and at the end you can just walk away, back to where you came from. Of course I am exaggerating, "documenta" now comes with the equally heavy baggage of its own history but compared to many other set-ups it is still a great arena of curatorial freedom. May it carry on forever!

WILHELM SCHÜRMANN

Collector of photography and contemporary art since 1972

We still need places of art—it doesn't always have to be exhibitions—so that people can encounter each other, so that they can encounter works of art and relate to forms of communication that multiply or communicate something that concerns them. The question is what should emanate, especially from places where you encounter things on a permanent basis, in contrast to "documenta." It's not just a

matter of people moving from place to place, but also a re-encounter, meeting up with things again at those interfaces that define a spiritual place. I mean that completely without pathos. I'm not talking about the spiritual in art à la Kandinsky, but rather about challenging the individual intellect, which is still one of the important things art has to offer.

To me, the fact that people meet each other because of art is its added value. If we recapitulate why "documenta" actually originated, then one of the motivations was certainly to bring art back to a destroyed nation, to a place that was once a cultural nation and was practically eradicated. Today you wonder whether "documenta" hasn't perhaps become an important tourist-driven "non-site"—à la Smithsonian—that is barely perceived during the years in between. And we now realize what actually happened at the last "documenta" and several before that: The question was what kind of noise can one make to engineer a spiritual place. I'm very surprised this time at the silence, at the inaction, at the way the years preceding the "documenta" have been neglected, especially in view of a huge and extremely receptive public. The overture to "documenta" does not exist at all this time. Why can't one take advantage of the really great interest and anticipation that sets in long before the actual event takes place and initiate extended discussions with the public? And please, not what's happening now, no little islands of discussion among insiders, embodying maybe two or three levels at most and addressing a few hundred people, but with no attempt to reach a broad public that would no doubt also be affected by these meaningful questions or concerns. "documenta" could surely be receptive to the advance anticipation and expectations and open up a discourse on art, which needn't be geographically confined to Kassel, and not for the happy few.

Kassel is certainly still necessary in its present form because if I didn't have this place, I wouldn't be able to anticipate "documenta." Obviously, I can't simply construct it as an idea and announce that Kassel will take place in Ljubljana tomorrow. "documenta Kassel" as an established entity with half a million visitors who physically go there: that's all very well and good. But what about sending the idea of "documenta," that is, the—you could almost call it hands-on—investigation of questions related to contemporary art, out into the world? What if this didn't happen only through tourist visitors but through a worldwide network of museums and institutions for contemporary art? To spread the things that people develop because of "documenta" all over the world: would that be possible? The model of visitor numbers is based on the assumption that the visitors should be in Kassel. I think that a discourse, worldwide, at many different institutions, all linked up to "documenta," would be an option that could excite great credibility, considerable curiosity, and, of course, interest in the respective places. It's not enough just to talk about the problem of shipping art to Kassel.

DANIEL SOUTIF

Director of Cultural Development, Centre Georges Pompidou, Paris

What is the future of the museum: to collect works or to show them?

The periodic great art exhibitions such as "documenta" and the Venice Biennale are types of great ritual events, which, aside from the professionals, draw a more or less vast public. It is certain that "documenta" is now a well-installed tradition in Germany: It draws the public, a real public—not only the public of the professionals who flock to the opening of the Venice Biennale. Germany has a strong tradition in matters of contemporary

art: one finds numerous Kunsthallen, Kunstvereins, and Kunstmuseums. The relationship with contemporary art is much more stable there, deeper than the one seen in France or Italy. The differences between these two countries are in fact symmetrical. In France, collectors are rare and institutions many, where in Italy it is the opposite. Given these conditions, I do not think a phenomenon like "documenta" can be a model for other institutions in other countries, especially for museums. If museums want to learn something these days, they should learn from the artists. And, at the same time, they should try to resolve the tension they are currently experiencing between the necessity to find an economic equilibrium that pushes them to produce large, successful exhibitions, monograph shows of popular heroes on the one hand, and the role they must play in the area of experimentation or more thematic reflections.

The most important exhibitions the museums should consider are therefore not necessarily the great productions like "documenta" or the biennials. It is the ones made by artists themselves, or their own works. The museums should think about how to preserve not only the work, but also the work in relation to its exhibition, as the artist conceived of it. Most artists today work with their works in the context of the exhibitions in a different way from the artists of the past, including modern ones. An artist like Manet or Vermeer for example worked on the works and much less on the relation among the works than the artist today does.

When an artist has an exhibition today—and I know many artists who are similar in this respect—he or she must take into account both the works and the exhibition space, which also entails the problem of the relationship among the works. There is a whole intertextuality among the works, which is fully part of the artist's work today. Now the museum is also a machine producing

intertextuality as it combines objects. But it is a machine that in most cases today produces this intertextuality in an empirical or even aleatory fashion. Most often the problem of this more or less mastered intertextuality is not posited in a clear manner or at all. The idea of the conservator has therefore also become insufficient because it is no longer a matter of merely conserving objects. It is of course necessary to preserve contemporary works of art (or at least some of them, since many must be recreated each time they are exhibited), but it is also necessary to understand them, which means understanding the ensemble of the systems of relationships in which they were inscribed or might be inscribed.

JEFF WALL

Artist, Vancouver, Canada

I don't think I have anything very interesting to say about exhibitions and museums. I know my views are out of date, and I'm never sure how to display things. I just would prefer that exhibitions be simpler and not have so many ideas involved. It would be best to exhibit what the exhibit organizer thinks are very good works and leave it at that. I think the public would respond, maybe slowly, but that's probably good. But the identity of the public is mysterious, who is in it? In my view, good art is not necessarily for everyone, but it is always for anyone.

PETER WEIBEL

Artist, Curator, Art- and Media Theorist, and Head of the Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM), Karlsruhe

You can't ignore the economic and social context of art. In that respect museums would do well to take "documenta" as a model. For example, I see

my work as an elaboration on the "documenta" model, since I don't just want to present themes, but also to try to propose hypotheses. Experience has shown that the public really appreciates it when the study of art lends contour to contemporary issues. The public has a vague notion of the problems we face in contemporary life. Art can sharpen people's awareness of problems and can offer exciting moments of real insight. Thus, Catherine David's "documenta" attracted such huge crowds not simply because numbers increase automatically from year to year, but because David specifically wanted to show socially relevant art, like the famous video by Johan Grimonprez. Everybody knows about hijackings, but nobody had ever seen an artistic treatment of the subject.

In contrast, I think the public is actually being cheated by what's happening in today's exhibition institutions. For example, the Tate Modern in London has one gallery called "Structures" or "Forms" in which everything is jumbled together from Brice Marden to Jackson Pollock. To me that's an extreme illustration of how artists' aesthetic theories and agendas are negated and people who think they're getting U are sold X. The star model,

which is bad enough to begin with, thus becomes a shopping mall model.

The first thing, if you wanted to change the situation, would be for the culture sections of newspapers to stop playing their ambivalent role. Instead of doing their job of providing a platform for criticism, critics have a penchant for writing grumpy articles about the big shows. Then, once the shows have opened, they praise them to the skies. But nobody addresses the real issues that are at stake, namely whether a museum can and should be independent of the market.

In this sense "documenta" has sometimes been the quintessential museum because it often opposed the market. This is confirmed by the fact that the exhibition makers have often taken a nosedive after the show was over. Unfortunately, a good "documenta" often leads to the curator not being able to get a job or only a minor one afterwards. This indicates that Jan Hoet's "documenta" wasn't very good. He kept his job. His exhibition was really very culinary and spectacular, with boxing matches and all. In contrast to the "documentas" from Harald Szeemann to Catherine David, which all took a stand against the market. And the market takes revenge by not giving

these people a job anymore, by ostracizing them, by treating them as a menace, and finally by completely ignoring them. The reactions to Catherine David's exhibition were telling in this respect. We Europeans showed an adequate response, while the big American papers played it down because it didn't mirror the interests of the market. But that's the decisive criterion as far as I'm concerned. David remained true to her attitude in the catalogue as well, which was really a compendium. And the way she dealt with major, established artists, the marketable ones, was also a statement. Like Gerhard Richter, one of the most famous painters in the world: instead of exhibiting him as a painter, she showed him as a photographer. Those are very explicit signals. The first thing visitors saw in the entrance hall was the work of an English artist on African villages and rituals. So the work of an unknown artist regarding a continent that nobody really knows very much about was placed next to the so-called secondary work of a famous artist. The public was grateful precisely because the show aimed to address socially relevant issues and not to bow to the influence of the market. Too often audiences are underestimated.

(Translations: Catherine Schelbert, Sophie Hawkes, Stephen Sartarelli)