

<b>Zeitschrift:</b>	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
<b>Herausgeber:</b>	Parkett
<b>Band:</b>	- (2003)
<b>Heft:</b>	69: [Collaborations] Francis Alÿs, Isa Genzken, Anish Kapoor
<b>Artikel:</b>	Inquiry : the economy of attention : art and radical thinking in times of strategic consensus = Umfrage : die Ökonomie der Aufmerksamkeit : Kunst und radikales Denken im Zeitalter des strategischen Konsensus
<b>Autor:</b>	Gioni, Massimiliano / Subotnick, Ali / Parker, Wilma
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-681293">https://doi.org/10.5169/seals-681293</a>

### **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:** 17.02.2026

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

# THE ECONOMY OF ATTENTION

## ART AND RADICAL THINKING IN TIMES OF STRATEGIC CONSENSUS

In the past few years, politics, economics, and entertainment have increasingly been obsessed with reaching out to larger audiences. Consensus has become the new parameter by which decisions are made and actions evaluated. More importantly, consensus is no longer analyzed: it's rather constructed, built, and then presented as an undifferentiated, frontal entity—an extreme marketing tool.

In this context, expressing one's own beliefs is no longer an act of freedom or an exercise in critical analysis: the very moment we express our ideas, we are bound to surrender to the power of statistics. This logic seems to spread invariably to any field of contemporary life. In a blockbuster-oriented culture, quality itself often becomes a function, a Nielsen rating, while statistics are used as weapons to ensure a following to either a film or a president.

This attitude has invested the relatively new ground of contemporary art. Not only has contemporary art finally turned into a cultural industry, which—for better or for worse—can now compete with, and be compared to, other

MASSIMILIANO GIONI is artistic director of the Fondazione Nicola Trussardi and co-curator of Manifesta 5 (Donostia-San Sebastian, Spain, June 2004). ALI SUBOTNICK is former associate editor of *Parkett* and partner (with Massimiliano Gioni & Maurizio Cattelan) in The Wrong Gallery and *Charley* magazine.

## INQUIRY

adjacent forms of infotainment such as the publishing and the film industries; it has also incorporated the strategies of marketing and consensus making in its own language. This attitude has resulted in a paradoxical situation, in which all the actors of the contemporary art game claim to be at once radical and innovative, and yet they aspire to being widely known, appreciated, and universally understood.

For this inquiry, we asked eight art professionals to provide in-depth statements: a wide and diverse representation of individuals operating in the field of contemporary art. This is a forum for different operators in the art field to openly discuss this topic and reply to questions such as: Which margins are still open to reconsider our roles and freedoms? How can we intervene on this vicious/virtuous circle that binds art to consensus and success? Is there still room for quantum leaps, innovation, and resistance? Is contemporary art bound to meet our expectations or to frustrate them? And what happens when the frustration itself is not only expected, but appreciated and therefore re-introduced in the process of consensual consumption?

## RICHARD ARMSTRONG

The Henry J. Heinz II Director, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh

This inquiry with its romantic questions sounds to me to be one of the plaintive cries from a late-nineteenth century Russian or Central European novel. There was a moment in eighteenth- to nineteenth-century France when the same questions were being posed, but between men and women in love. All the same, they are valid questions and the kinds of things that people are asking today as they look around in a contemporary culture where every mirror is from the carnival of consumerism.

I think there is such a thing as critical consensus and it's a function of access to media, proximity to information, and the proponent's ability not only to position him or herself, but also to articulate that position in a way that absorbs other people. To a large degree, responses to every kind of phenomenon (and aesthetic phenomena are not exempted from this) are conditioned, and it would be illogical and almost impossible to imagine completely original responses consistently coming from any one person. Therefore, people of like minds are frequently responding to things in comparable ways. You have to be able to flood the field around you with your point of view, so you have to figure out which responses are the richest and most active. Some people have truly forceful and accommodating responses to things; they're considered arbiters.

Contemporary art is its own project and operates on many fronts simultaneously: some avant-garde and some rear guard, and occasionally the two commingle. While we are something of an endangered species there is a predilection on the part of critical people—the population of the art world—to attack those nearest to them. Conversely, as people get a little older, a little fatter, and a little slower, they start recognizing that we should be protecting or at least allowing for one another. We don't reward eccentrics in the middle of their careers; we only reward them at the beginning and at the end. In the middle, it's people who stake out large territories and have the access to information, power, etc., who are in charge, and they're the ones variously demonstrating a consensus.

There are two ways you can add, or not, to the consensus from inside the museum. The most important one is through writing and communication, but collecting is also a crucial way for a consensus builder to demonstrate his or her leadership. The second one, which is incredibly satisfying at least to the person who is playing with the building blocks, is organizing and presenting exhibitions. This is a somewhat self-centered, relatively private enterprise, and it's highly ephemeral. Perhaps the last time that one saw such real cultural-shaping exercises was when Bill Rubin would hang The Museum of Modern Art's collection. Big survey shows like Venice or the Carnegie International only sometimes rise above the ten-week phenomenon, but they are crucial in light of building cultural compost and they allow for a first reconstruction of context. They're early and valiant attempts at putting together milieu and showing contrast—crucial to any consensus.

## FRANCESCO BONAMI

Director, 50th International Art Exhibition, La Biennale di Venezia (2003), and Manilow Senior Curator at the Museum of Contemporary Art, Chicago

I think that the art world has lost its underground, a fundamental foundation of true innovation. We float on consensus or "dissensus." By "dissensus," I mean a form of negative consensus, i.e. the one that the recent Venice Biennale generated in quite staggering forms. I can't deny that I was quite shocked by the amount of consensus regarding the results of my direction of the last Biennale. The consensus/dissensus was mostly among colleagues and art critics, while the general audience delivered a completely different reaction. There are two different kinds of consensus in the world: the specialized consensus and the general consensus. As professionals, we lean to the former because it produces further professional opportunities, yet the general consensus defines the cultural mood and eventually the legacy of any artistic production.

I would like to (shyly) suggest that the Biennale brought back, inadvertently, some kind of underground attitude that these mega shows have lost along the way to becoming mega, and building up and capitalizing on consensus. But when did consensus become such a specific feature of the art world? And why has it been revisited with such force since the end of the nineties? Consensus exploded at the beginning of the eighties with the regressive Reaganite epidemic and the art-market boom, and it became not a goal, but a condition for an artist, dealer, critic, or curator to operate from. Anyone who did not generate consensus in one way or another was eventually excluded. Consensus created in the eighties be-

came a sort of cultural or fashion apartheid. There were “consensus-only” galleries, restaurants, bars, discos, conversations, openings, etc. At a certain moment, consensus became a self-feeding mechanism, so if you didn’t have consensus it was unlikely that you could in any way acquire it. Consensus produced consensus, and it was rare that you could lose consensus because once you got it, people assumed that you always had it. In the late eighties consensus faded slightly—bankruptcy may be the best antidote—and people disappeared from the art-world radar screen because they had no money left to fuel their consensus. Then, in the late nineties, consensus was revitalized, but in a different, pos-

sibly more dangerous form because devoid of any possible power; it was produced simply by hedonism and narcissistic attitudes. Cool is consensus. But to suggest, as we witness in the art world today, particularly in New York, that culture rests on consensus, reveals a profound misunderstanding of culture and society. Social structure, and art in particular, [rely on] differentiation; consensus is a form of mass suicide. There is no more funereal experience than to witness an event flooded with consensus, smiles on people’s deformed faces while their voices blend in a cacophony of inconsequential acclamation of the event itself.

So the task is to produce “dissensus,” to transform ourselves not into self-ac-

claimed walking corpses, but into sacrificial victims for a ritual devoted to the reestablishment of contradictory experiences, which is what culture should be about. Even now, with the game over and feeling like Michael Caine in the final sequence of John Houston’s *The Man Who Would Be King*, a crippled figure, half blinded and deformed by a preposterous crucifixion, I still feel the energy produced in and by the critical realm around an event that departed from consensual premises and ended up in the squall of a dissenting, yet lively, mob. It is, after all, the severed head of the victim of consensus (Sean Connery) that Caine gifts, at the end of the movie, to his horrified listener.

## AMY CAPPELLAZZO

International Specialist Head Contemporary Art, Christie’s, New York

Consensus is a crux of the art world. Every generation has its leaders and tastemakers, whether they are curators, collectors, or advisors. I try to stay on top of new artists coming to the fore, and figure out when an artist is ready for auction. You can ruin a career at auction, but I love how auction brings transparency and democracy to an otherwise feudal market. When I accepted this job, many people scratched their heads; they saw it as a major departure from what I was doing as a curator of museum exhibitions and an advisor. I saw it as an essential next step. A curator has an influence on consensus and the market has an influence on consensus. Making an exhibition of an artist’s work can bring about consensus; having a work at auction can measure another kind of consensus.

In the art market, collectors are the drivers of consensus: they have access to the most information; they’re the great vortex of energy in the art world; and they are aggregators of inside information from dealers, curators, auction houses, and museum directors. It’s the job of good dealers to create consensus by creating a market for their artists, particularly among influential collectors. It’s about career building and making the artists’ objects more desirable. It’s based on the age-old economic theory of supply and demand, but not all buyers are created equal, so the idea is to sell to the collectors that can make a market.

Certainly selling your work is a plus, but many artists are more interested in their legacy. Usually artists sell their work while they’re making their mark; the two go hand-in-hand. Then it is about sustaining it, and sustaining it is much harder than making it. This is about proximity and exposure. The consensus makers are much more critical once you’ve made it.

Although perceived as somewhat “corporate,” there is definitely room for innovation and resistance in auction, both from artists and from arts professionals and collectors. The drive to be original—when it happens—always has an audience that responds to it, whether it’s a curator who is a leader of the pack,

or a collector who is a tastemaker. There is room for innovation and individuality and the system rewards that. The art world is a bit insular but it's also very self-sustaining.

From a museological standpoint, consensus seems to be indicating that the art world probably has to move towards entertainment and a blockbuster mentality in order to survive. You can't be an expensive curiosity. In a museum, for example, if you're going to be the folly of a few, you have to be very well funded by those few. There are institutions that function like that and we love them. They are not dependent on consensus, but there is consensus about them because they're so special.

**LYNNE COOKE**  
Curator, Dia Art Foundation

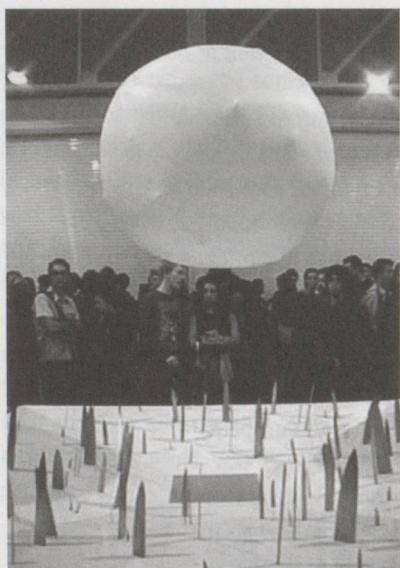
I don't think there is one art world any longer: it is now comprised of subgroups, which, like satellites, orbit around each other. There may be consensus within these various subgroups, but I don't think there is consensus across the whole system. The consensus that forms within any particular group depends, in part, on how that group is made up, on its infrastructure and dynamics. Consensus is built differently in each case and from moment to moment. For example, in the market, it's built around auction records, price structure, and a fostering of competi-

tiveness among collectors, in short, via a careful stage-managing of careers. Certain young painters may command very high prices yet seldom appear in any of the major international exhibitions, and rarely are part of critical discourse. Nonetheless, they achieve a certain renown and have successful careers. By contrast, consensus in other subsets may be initially by means of curatorial and critical responses, as occurred with the recent focus on artists such as Pierre Huyghe or Douglas Gordon. The recognition they currently command evolved from the supportive interaction of certain coteries of curators, critics, institutions, and magazines.

In the main, consensus is temporary, like marketing and fashion trends. This is different from the consensus that ultimately codifies into an accord that enshrines an artist within a historical reading. That may be produced in various ways, not least by younger artists who, in looking back for inspiration, identify fertile forefathers or progenitors. Being artist-driven, such consensus may prove the most persuasive and enduring. But occasionally it is curators who resurrect an overlooked figure, recognizing something that seems prescient or timely in his or her work, some aspect or quality that hasn't been focused on previously. Occasionally even a book changes current thinking:

an incisive articulate historian or critic can sometimes marshal that kind of sea change too.

In the case of institutions, the clearer the programmatic vision, the more possible it is to contribute to the forging of a substantive consensus. A scatter-shot program that simply follows trends will ultimately prove irrelevant. By having a coherent position, which need not imply an ideologically driven one, a program may initiate, foster, and develop a debate; by being partisan, polemical, and passionate, as Baudelaire demanded of critics, it may be possible to ground whatever consensus does ensue into something more sustained and enduring than mere fashion. There is no longer any one institution that determines taste and consensus in the way that Dorothy Miller's shows of the work of younger artists at the Museum of Modern Art in New York did in the fifties: no institution plays that kind of role any longer. The difficulty now is not the traditional one of surveying the enormous range and diversity of work, whether new or overlooked but ripe for reconsideration, but the fact that the playing field is so dispersed. It consequently becomes necessary to narrow one's focus, to define the arena or the legacies that one wishes to pursue and to follow those in detail and depth while acknowledging that much else will inevitably be left aside.



## BORIS GROYS

Professor for Philosophy and Media Theory at the Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe, Germany; art critic and independent curator.

The art community is a place of conflict between different tastes, interests, and programs; it's a heterogeneous field; there's no common understanding of what it is and what it consists of. I don't think there is consensus in any aspect of the contemporary art world.

It is only possible to say that the people in the art world become interested from time to time in the discussion of certain topics and certain kinds of art that seem to them to be relevant and interesting. They react to the topics that stay in the center of common interest—not some kind of opinion or standard, but a notion, a movement, or an art phenomenon and this reaction is subject to fashion and trends. For example, an influential magazine may publish several contributions on the same topic, and it provokes others to think in the same direction and ask themselves, "What do I think about this?" or to write something about it. We have different approaches and opinions, but we also want to communicate, to write, and to take part in the discussions. The art press, curators, and critics are able to draw the attention of the art world to certain topics. For example, deconstructionism, multiculturalism, political art, Conceptual art, etc. were discussed for a certain time, and for each topic, there is an extensive amount of writing and an array of contributions. But in every case, after a certain amount of time has been spent discussing this topic, one year or one and a half years, you have a feeling that every substantial argument for or against it is already there and the discussion becomes exhausted and you don't want to participate anymore. It just dies. It's not that consensus has been achieved; it's simply that people get tired of the topic. But that's not bad, because as a result, some degree of clarity about this topic is achieved. At least at the end of every such discussion you know the standard arguments for and against it, and the standard attempts to mediate between them. You have a kind of discursive field, a strategy to catch the problem, classify it, and put it into perspective. In the end, you didn't solve the problem, but you're not interested in it any more. That's essentially what Wittgenstein said is the goal of philosophy, to kill the problem: not to solve it, but to make it completely uninteresting. That's precisely what the art world is doing.

## YUKO HASEGAWA

Chief curator, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, and art critic

A broad consensus has been firmly established in the West and it is based on this premise that the mainstream contemporary art world is subject to ongoing development. The art world in the West is shifting from single-track Modernism, from the context of criticism and discourse, to an age of movements with prefixes such as "post" or "multi." There is a shared statement and history, shared information, that continues to undergo often-sudden changes.

In Japan new values and tastes are proposed only to be forgotten as just another passing trend; they do not accumulate and become the foundations of history. If any consensus exists at all, it would be that all values are leveled and equal. For example, both anime and Takashi Murakami's works are treated equally. The concept that nothing is more valuable than harmony—an idea emphasized by Shotoku Taishi in his Seventeen Article Constitution of the late sixth century—is still symbolic of Japan, a nation that represents the highest degree of consensus.

Apart from the situation in Japan, the issue of consensus is related to the phenomenon of mass dissemination and the socialization of contemporary art. Although there is obviously a market governed by the preferences of a few wealthy individual collectors, it isn't a simple reflection of their individual tastes, but is influenced by different social factors and mass culture.

There are two aspects to consensus: the positive aspect of compromise and the unavoidable aspect of staging that maintains, for the moment, the brisk business that is mainstream contempo-

rary art. The latter resembles a business strategy, the aim of which is to produce a fictitious demand in order to push the consumer market. A new statement borrows the format of "the exhibition" by means of which it is repeatedly presented to the public. A budding curator may frequently put together exhibitions in a similar format, featuring the same artists, but no one criticizes this until the campaign extolling the newness of these exhibitions has fully penetrated the market. The art world needs someone to lay the illusionary carpet of a new consensus.

Thanks to economic globalism, the relationship between the fictitious nature

of the consensus of the art world and politics and economics is becoming increasingly clear.

I propose (on an international level) that we move away from this illusion of consensus and seriously consider how we can make the shift towards a polyphonic context, even dismantling the origins of Modernism to create a separate context—a context in which multiple and different trends mutually stimulate each other to produce a rich melody, a situation in which we are freed from the hierarchy of values and genres. In the process of creating a new art museum, I want to devise ways of presenting and explaining twenty-

first century art to people for whom Picasso is the only recent artist they are aware of. I want the community to take ownership of the art, to consume it, to taste it, and to think about it. And this is a process that should take place without having to mention names such as Marcel Duchamp or Joseph Beuys. A new statement is then created during this process that is neither an extension nor an application of an existing statement. By linking the issue of consensus that exists today to an extremely domestic issue, I address the magnetic field of polyphonic and multiple modes of consensus as an extremely interesting course of action.

## TAKASHI MURAKAMI

Artist

Think Maurizio Cattelan. The artistic activities of this unwanted Italian genius in the contemporary art world always illuminate the direction I follow. His works are humorous, ironic, and never fail to tickle the noses of art historians with a few drops of aphrodisiac. He sporadically, but steadily releases such works at the rate of a movie director, who produces one film a year. Cattelan's oeuvre will no doubt continue to entertain art enthusiasts until his death and beyond, just as Marcel Duchamp's still does. He and his works can be appreciated with a promise of the future in mind, and his stability has been proven in the art market as well. Cattelan knows how to maintain a proper distance from the salons: he is the conscience of the contemporary art world and is an impeccable artist of our time.

Now I think about myself. I am Japanese, based in Japan, I do not speak English well, and above all, I do not know how to maintain a proper distance from the contemporary art industry. I unscrupulously create and release works, and there are numerous unsuccessful works sleeping in the back of my warehouse. If the core of contemporary art is defined as "a visualization of the artist's honest mind," my interest doesn't lie in the very center of art, but rather in the immature entertainment industry. Instead of considering art historians' reactions when I develop my work, I concentrate solely on sat-

isfying myself as a severe critic as I watch documentaries about nature on the Discovery Channel, Hollywood action movies, and Japanese animations. Nevertheless, my admiration for Cattelan signifies that a thirst for art still lurks in a corner of my immature mind; the spirit of an artist trying to withstand the test of time lies at my core.

The credibility of an artist and his or her work is ultimately determined by the artist's frame of mind as an individual, re-

Art Basel, 2003.



gardless of whether he or she is in the middle of a mass consumer society or in the world of noble contemporary art where works are valued for their rarity. Artists in the film industry like Walt Disney, George Lucas, and Steven Spielberg work hard to withstand the test of time: they thoroughly organize the marketing, presentation methods, and, of course, the images created in their studios. They create their own brands, protect their copyrights, and have the power to change the law itself. They are successful in exhibiting their film props in museums worldwide, in developing new technology, and in prolonging their lives as creators at the same time.

Maurizio Cattelan, Marcel Duchamp.

George Lucas, Walt Disney.

The future pursued by my heroes is too complex to predict, but its essence has already been sown here and there: We have to do everything we can to survive the test of time. I am now in the process of making the survival juice, which is a mixture of that essence. It may not be to everyone's taste, but I have a conviction that it will eventually become a necessity for artists. When the juice becomes easier to drink over the years, I believe that the future that I pursue will no longer cause conflicts among those concerned, and will be understood one hundred percent.

### VICENTE TODOLI

Director Tate Modern, London

I don't think that there is consensus in the contemporary art world today and I hope there never will be! Consensus can be healthy to a certain degree, but absolute consensus kills the edges; it opens the way for standardization, which is exactly what art is not about, what art stands against. Art is an individual statement closer to dissent than consent. I believe in respect for individuality, one of the major contributions of the art world.

Consensus in the market or on the international exhibition circuit is temporal. You have the "usual suspects" from time to time, but this is not a value

judgment. You could call it consensus, you could call it *l'air du temps*, or you could call it a wish for a superficial weltanschauung. But that's just a surface effect, and sometimes, unjustifiably, it may provoke a counter-reaction. Like if someone says "I'm sick of seeing the same people over and over," and then suddenly ... they disappear. There are many things I don't agree with, but I respect them, and I expect that from others. I certainly don't expect visitors to kneel [down] in awe, and say, "Oh yes, he's so right." Critical eyes and minds are what we want, it's healthy.

We [directors and curators] are intermediaries between artists and audience. We share our readings of visual culture

and that diversity of readings gives the art community a service rather than a consensus. The multiplicity of views is what's desirable; and then, within that, you can find many degrees of this mysterious consensus. There is a degree of consensus, but it originates from this critical position.

I don't think consensus should be an objective, as it is in the business world. Even in the museums that I've run, I haven't fought for consensus in the program. Sometimes curators have come to me with an exhibition idea that wasn't really my cup of tea, but I saw that it was something they deeply believed in, so I said O.K. I've always been in charge of the programs, I wanted some edge, it was a way of achieving that openness, of not having everything rounded out, and of respecting the people I work with. I wouldn't do a program consisting entirely of such initiatives. You have a certain kind of outlook, then you try to add to it and to incorporate other individual ideas, which don't necessarily fit with yours. It creates a balance, and it plays down the ego factor.

Even taste ... is temporary, it's superficial, it evaporates. We can say the same about success: I don't think it is very interesting because it is measured according to general parameters. For example, what is success? How many museum exhibitions you do? How many collections your work is in? The price? That doesn't have anything to do with the art, it's parallel. You have to act without having consensus or success in mind, it makes no difference. Success and consensus are secondary. I'm more interested in the nucleus of things, but that's always an interpretation, and that offers infinite readings, which is the exact opposite of consensus.

# DIE ÖKONOMIE DER AUFMERKSAMKEIT

## KUNST UND RADIKALES DENKEN IM ZEITALTER DES STRATEGISCHEN KONSENSUS

In den letzten Jahren zeigten sich Politik, Wirtschaft und Unterhaltungsindustrie immer stärker davon besessen, ein grösseres Publikum zu erreichen. Konsens wurde zum neuen Kriterium, das Entscheidungen bestimmt und nach dem Handlungen bewertet werden. Und wichtiger noch: Konsens wird nicht mehr analytisch ermittelt, sondern wird konstruiert, erzeugt und dann als undifferenzierte, blockhafte Einheit präsentiert – ein äusserst wirksames Marketinginstrument.

In diesem Kontext ist es nicht länger ein Akt der freien Meinungsäusserung oder kritischen Analyse, wenn man seine Überzeugungen kundtut: Im selben Moment, in dem wir unsere Gedanken laut werden lassen, unterliegen wir bereits der Macht der Statistik. Diese Logik beherrscht mittlerweile, wie es scheint, jeden Bereich unseres Lebens. In einer Kultur, die sich an Strassenfegern und Bestsellern orientiert, wird Qualität leicht zu einer mathematischen Funktion, einem Nielsen-Rating, und Statistiken werden zu Waffen, die dazu dienen, die Anhängerschaft für einen Film oder einen Präsidenten zu sichern.

Diese Haltung hat auch das relativ junge Gebiet der zeitgenössischen Kunst erfasst. Die zeitgenössische Kunst ist

---

MASSIMILIANO GIONI ist künstlerischer Leiter der Fondazione Nicola Trussardi und Co-Kurator der «Manifesta 5» (Donostia–San Sebastian, Spanien, Juni 2004). ALI SUBOTNICK war bis November 2003 redaktionelle Mitarbeiterin von *Parkett* in New York; sie ist Mitinitiatantin des Projekts The Wrong Gallery und der Zeitschrift *Charley* (zusammen mit Massimiliano Gioni und Maurizio Cattelan).

## UMFRAGE

letztlich nicht nur zu einer Kulturindustrie geworden, die nun – zu ihrem Glück oder Unglück – mit anderen Formen des Infotainment wie der Verlags- oder Filmindustrie wettstreiten und verglichen werden kann, nein, die zeitgenössische Kunst hat auch die Strategien des Marketing und der Konsensbildung in ihr eigenes Vokabular aufgenommen. Dies hat zu der paradoxen Situation geführt, dass alle Akteure des Spiels «Zeitgenössische Kunst» zwar behaupten radikal und innovativ zu sein, aber gleichzeitig Ruhm und Anerkennung suchen und von allen verstanden werden wollen.

In dieser Umfrage haben wir acht Leute, die beruflich mit Kunst zu tun haben, nach ihrer begründeten Meinung gefragt: eine breite und vielseitige Auswahl von Persönlichkeiten, die im zeitgenössischen Kunstbetrieb tätig sind. Es soll ein Forum zur offenen Diskussion dieses Themas sein, um Antworten zu finden auf Fragen wie: Welche Marge haben wir überhaupt noch, um unsere Rolle und unsere Freiheiten zu überdenken? Wie können wir diesen Teufelskreis, der Kunst mit Konsens und Erfolg verknüpft, durchbrechen? Ist überhaupt noch Platz für Quantensprünge, Innovationen und Widerstand? Muss zeitgenössische Kunst unsere Erwartungen eher erfüllen oder enttäuschen? Und was passiert, wenn die Enttäuschung nicht nur erwartet, sondern sogar geschätzt und damit wieder dem Prozess des konsensabhängigen Konsums einverleibt wird?

## RICHARD ARMSTRONG

Henry J. Heinz II Director, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh

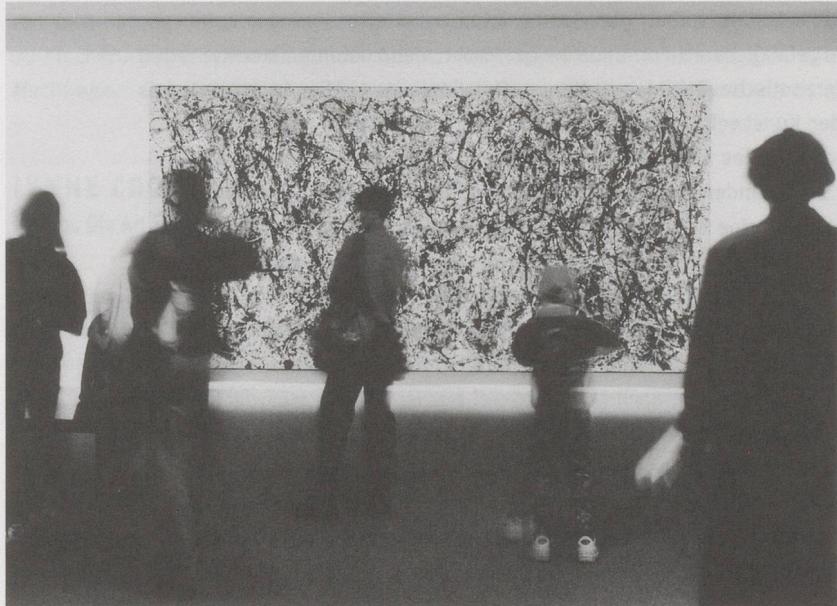
Diese Umfrage klingt für mich wie der Klageschrei aus einem russischen oder mitteleuropäischen Roman des späten neunzehnten Jahrhunderts. Seither sind diese romantischen Fragen immer wieder laut geworden. Im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert in Frankreich wurden dieselben Fragen gestellt, aber zwischen verliebten Paaren; dennoch sind es wichtige Fragen und genau diese Dinge fragen sich Menschen heute, wenn sie sich in der zeitgenössischen Kultur umschauen, wo jeder Spiegel Teil eines gigantischen Konsumkarnevals ist.

Ich glaube, dass es so etwas wie einen kritischen Konsens gibt und dass er abhängig ist vom Medienzugang, der Greifbarkeit von Informationen und von der Fähigkeit des Einzelnen, sich nicht nur zu positionieren, sondern seine Position auch auf eine Weise zu formulie-

ren, dass sie andere Leute anspricht. Unsere Reaktionen auf irgendwelche Phänomene (ästhetische Phänomene bilden da keine Ausnahme) sind weitgehend konditioniert und es wäre unlogisch, ja fast unmöglich, sich vorzustellen, dass irgendjemand regelmässig völlig unbeeinflusst auf Dinge reagieren könnte. Deshalb reagieren ähnlich denkende Menschen oft ähnlich auf dieselben Dinge. Da man sein Umfeld von seinem Standpunkt überzeugen will, wird man die ergiebigsten und wirksamsten Reaktionsmöglichkeiten wählen. Manche Menschen verfügen über wirklich überzeugende und befriedigende Antworten; sie gelten als Sachverständige.

Die zeitgenössische Kunst hat sich selbst zum Gegenstand und kämpft an mehreren Fronten gleichzeitig; einige in der Avantgarde, andere in der Nachhut, und gelegentlich sind beide vermischt. Obwohl wir eine Art gefährdete Spezies darstellen, greifen kritische Leute – aus denen die Kunstwelt nun mal besteht –

mit Vorliebe jene an, die ihnen am nächsten stehen. Andrerseits beginnen die Leute, je älter, dicker und langsamer sie werden, allmählich einzusehen, dass wir uns gegenseitig beschützen oder doch wenigstens leben lassen sollten. Wir belohnen Exzentriker nicht in der Mitte ihrer Karriere, sondern nur am Anfang und am Ende. Dazwischen bleibt diese Aufgabe Leuten überlassen, die die Territorien grosszügig abstecken und Zugang zu Information und Macht haben; sie sind es auch, die mehr oder weniger einen Konsens demonstrativ zur Schau tragen. Wer im Museum tätig ist, kann auf zwei Wegen zum Konsensus beitragen, oder auch nicht. Der wichtigste ist durch Schreiben und Kommunikation, aber auch das Sammeln ist ein wichtiges Mittel für Konsensstifter um ihre Führungsrolle zu demonstrieren. Der zweite, der zeitlich beschränkt aber unglaublich befriedigend ist, zumindest für denjenigen, der mit den Bauklötzen spielen darf, ist die Organisation und Präsentation von Ausstellungen. Das ist zwar ein etwas egozentrisches und verhältnismässig privates Unternehmen, aber vor allem ist es eine höchst ephemere Angelegenheit. Bei Bill Rubins Hängung der Sammlung im Museum of Modern Art in New York dürfte dies zum letzten Mal eine wirklich kulturbildende Übung gewesen sein. Grosse Überblicksausstellungen wie die Biennale in Venedig oder die Carnegie International wachsen selten über das drei Monate dauernde Phänomen selbst hinaus, dennoch sind sie wichtig für die kulturelle Kompostierung und ermöglichen eine erste Rekonstruktion von Kontexten. Es sind frühe wertvolle Versuche, Milieus und Kontraste aufzuzeigen – und das ist die erste Voraussetzung für jede Konsensbildung.



## FRANCESCO BONAMI

Direktor der 50. Biennale von Venedig, 2003, und Manilow Senior Curator am Museum of Contemporary Art, Chicago

Ich glaube, dass die Kunstszenen ihren Boden, ein festes Fundament echter Innovation, unter den Füßen verloren hat. Wir treiben auf einem Strom von Konsens oder Dissens dahin. Mit Dissens meine ich eine Art negativen Konsens, wie den, den die jüngste Biennale in Venedig in ziemlich verblüffenden Formen hervorgerufen hat. Ich kann nicht leugnen, ziemlich schockiert zu sein über das Ausmass an Konsens in Bezug auf das Resultat meiner Direktion der Biennale. Der Konsens/Dissens herrschte indes hauptsächlich unter Kollegen und Kunstkritikern, während das Publikum im Allgemeinen eine ganz andere Reaktion zeigte. Es gibt zwei verschiedene Arten von Konsens auf der Welt: den Konsens der Spezialisten und den der Allgemeinheit. Als Berufsleute orientieren wir uns eher am ersteren, da er neue berufliche Möglichkeiten eröffnet, dennoch ist es der allgemeine Konsens, der die kulturelle Stimmung und unter Umständen auch die Tragweite jeder künstlerischen Produktion bestimmt.

Ich möchte wagen zu behaupten, dass die Biennale unbemerkt eine Art Untergrundhaltung zurück ins Spiel gebracht hat, welche diese Megausstellungen auf dem Weg ihres Megawachstums, ihrer Bildung von und ihres Bauens auf Konsens verloren haben. Doch wann ist Konsens eigentlich zum spezifischen Merkmal der Kunstwelt geworden? Und warum greift man seit Ende der 90er Jahre so vehement darauf zurück? Der Begriff Konsens gewann zu Beginn der 80er Jahre explosionsartig an Bedeutung mit der regressiven Ausbreitung des Reaganismus und dem Boom des Kunstmarktes; und er war nicht Ziel, sondern Voraussetzung für jeden Künstler, Händler, Kritiker oder Kurator. Jeder, der nicht auf die eine oder andere Weise konsensfähig war, wurde früher oder später ausgeschlossen. Der in den 80er Jahren gebildete Konsens wurde zu einer Art Kultur- oder Mode-Apartheid. Es gab Galerien, Restaurants, Bars, Diskotheken, Gesprächsrunden und Vernissagen, in die nur jene reinkamen, die am Konsens teilhatten. Zu einem bestimmten Zeitpunkt wurde der Konsens zum selbsterhaltenden Mechanismus, so dass es unwahrscheinlich war, je Konsens zu erfahren, sofern man nicht bereits zur Konsensgemeinde gehörte. Konsens erzeugte Konsens, und selten verlor jemand seinen Konsensstatus, denn hatte man diesen erst einmal erreicht, nahmen die Leute an, dass man ihn definitiv hatte. In den späten 80er Jahren verlor er etwas an Glanz – Bankrott ist vielleicht das beste Gegengift – und gewisse Leute verschwanden aus dem Radar der Kunstszenen, weil sie kein Geld mehr hatten, um die Konsensmaschine zu ölen. Aber in den späten 90er Jahren lebte der Konsens wieder auf, allerdings in einer anderen, vielleicht noch gefährlicheren Form: Da keine Macht mehr dahinter steckte, wurde er lediglich durch Hedonismus und narzisstische Attitüden bestimmt. Das Coole ist ein Pendant zum Konsens. Aber zu sagen, wie man das in der Kunstwelt, vor allem in New York, heute hören kann, dass Kultur auf Konsens beruhe, enthüllt ein fundamentales Missverständnis dessen, was Kultur und Gesellschaft ausmacht. Gesellschaftliche Strukturen und insbesondere die Kunst beruhen auf Differenzierung; Konsens ist eine Art Massenselbstmord. Nirgends herrscht eine schlimmere Begräbnissstimmung als bei einer von Konsens triefenden Veranstaltung, dieses Lächeln auf den verzerrten Gesichtern von Leuten, die in die allgemeine Kakophonie des völlig irrelevanten Applauses für die Veranstaltung selbst einstimmen.

Es geht also darum, «Dissens» hervorzurufen, uns nicht in uns selbst beweihräuchernde Zombies zu verwandeln, sondern in potenzielle Opfer auf dem Altar der Wiedereinführung widersprüchlicher Erfahrungen, worum es in der Kultur ja eigentlich ginge. Auch jetzt noch, nachdem das Spiel aus ist und ich mich fühle wie Michael Caine in der Schlussequenz von John Houston's *The Man Who Would Be King*, eine verkrüppelte Gestalt, halb blind und entstellt durch eine groteske Kreuzigung, spüre ich noch immer die Energie, die in und dank dem kritischen Umfeld eines Ereignisses erzeugt wurde, das von konsensbestimmten Vorgaben ausging und im Gewitterhagel einer nicht einverstandenen, aber lebendigen Meute endete. Immerhin ist es das abgetrennte Haupt eines Konsensopfers (Sean Connery), welches Caine gegen Ende des Films seinem entsetzten Zuhörer darbietet.

## AMY CAPPELLAZZO

Leiterin der internationalen Abteilung für zeitgenössische Kunst bei Christie's, New York

Konsens ist die Crux des Kunstbetriebs. Jede Generation hat ihre Leader und Geschmacks-Trendsetter, seien das Kuratoren, Sammler oder Berater. Ich versuche über neu in Erscheinung tretende Künstler auf dem Laufenden zu bleiben und versuche herauszufinden, wann ein Künstler reif ist für eine Auktion. Eine Auktion kann eine Karriere zerstören, aber ich mag es, wie Auktionen Transparenz und Demokratie in einen sonst eher feudal strukturierten Markt bringen. Als ich diesen Job annahm, haben sich manche Leute gewundert; sie betrachteten es als Bruch mit meiner früheren Tätigkeit als Beraterin und Kuratorin von Museumsausstellungen. Ich sah es als entscheidenden nächsten Schritt. Ein Kurator beeinflusst den Konsens und auch der Markt beeinflusst den Konsens. Einen Künstler auszustellen kann einen Konsens bewirken, das Anbieten eines Werks auf einer Auktion macht eine andere Art von Konsens messbar.

Auf dem Kunstmarkt bestimmen die Sammler den Konsens: Sie haben Zugang zu den meisten Informationen; sie sind der grosse Energiestrudel im Kunstbetrieb; und sie sammeln Insiderinformationen von Händlern, Kuratoren, Auktionshäusern und Museumsdirektoren. Die Aufgabe eines guten Händlers ist es, einen Konsens zu erzielen, indem er einen Markt für seine Künstler schafft, insbesondere unter einflussreichen Sammlern. Es geht um den Aufbau von Karrieren und darum, die Objekte des Künstlers begehrenswerter zu machen. Dabei spielt das uralte Gesetz von Angebot und Nachfrage, aber nicht alle Käufer sind gleich mächtig,

deshalb gilt es, an jene Sammler zu verkaufen, die den Markt bestimmen.

Gewiss, verkaufen ist gut, aber vielen Künstlern ist ihr Vermächtnis wichtiger. Gewöhnlich verkaufen Künstler ihre Werke, wenn sie sich einen Namen gemacht haben, das geht Hand in Hand. Danach geht es darum, auf der Höhe zu bleiben, und das ist viel schwieriger als der erste Erfolg. Nun geht es um Nähe und Ausgesetztsein; denn hat man es erst einmal geschafft, werden die Konsensmacher sehr viel kritischer.

Obwohl die Auktion als rein geschäftlicher Vorgang wahrgenommen wird, bietet sie durchaus Platz für Innovation und Widerstand, und zwar sowohl von Seiten der Künstler wie von Seiten der Sammler und derer, die sich beruflich mit Kunst befassen. Der Hang zur Originalität – wo vorhanden – findet immer ein dankbares Publikum, sei es ein Kurator, der eine Führungsrolle innehat, oder ein Sammler, der das Zeug zum Trendsetter hat. Es bleibt Raum für Innovation und Individualität und das System belohnt sie. Der Kunstbetrieb ist zwar eine Art Insel, aber er ist auch äusserst selbst-erhaltend.

Vom museologischen Standpunkt aus, scheint der Konsens darauf hinzudeuten, dass der Kunstbetrieb sich wohl mehr der Unterhaltung und der Strassenfegermentalität zuwenden muss, um zu überleben. Man kann keine teure Kuriosität sein wollen. Ein Museum etwa, das die Liebe einiger weniger sein will, muss von diesen wenigen mit sehr viel Geld unterstützt werden. Es gibt Institutionen, die so funktionieren, und wir lieben sie. Sie sind nicht vom Konsens abhängig, aber es gibt einen Konsens, was sie angeht, weil sie etwas so Besonderes sind.

## LYNNE COOKE

Curator, Dia Art Foundation, New York

Ich glaube nicht, dass so etwas wie eine einheitliche Kunstszenen noch existiert: Heute besteht die Szene aus Untergruppen, die einander wie Satelliten umkreisen. Innerhalb dieser diversen Gruppierungen mag es einen Konsens geben, aber ich glaube nicht, dass es einen gibt, der das ganze System umfasst. Der Konsens, der sich innerhalb einer Gruppe bildet, hängt davon ab, wie diese zusammengesetzt ist, von ihrer Infrastruktur und ihrer Dynamik. Konsens entsteht immer wieder anders und ist etwas Momentanes. Im Kunstmarkt etwa orientiert er sich an Auktionsrekorden, Preisstrukturen und der Pflege des Wettbewerbs unter Sammlern, kurz, über eine sorgfältige Inszenierung von Karrieren. Manche jungen Maler mögen sehr hohe Preise erzielen, obwohl sie selten an grösseren Ausstellungen in Erscheinung treten und kaum Gegenstand der kritischen Diskussion sind. Dennoch erreichen sie einen gewissen Bekanntheitsgrad und haben Erfolg. In einem anderen Teilbereich wiederum bildet sich ein Konsens zuerst dank den Reaktionen

von Kuratoren und Kritikern, so in jüngster Zeit im Fall des plötzlichen Interesses für Künstler wie Pierre Huyghe oder Douglas Gordon. Die Anerkennung, die beide heute geniessen, ist das Ergebnis eines fördernden Zusammenwirkens gewisser Kreise von Kuratoren, Kritikern, Institutionen und Zeitschriften.

Konsensus ist im Allgemeinen temporär, genau wie die Markt- und Modetrends. Etwas anderes ist jener Konsens, der in abschliessender Übereinstimmung einen Künstler einer bestimmten historischen Richtung zuordnet. Das mag auf verschiedene Weisen erfolgen, nicht zuletzt durch jüngere Künstler, die auf der Suche nach Inspiration fruchtbare Vorfäder und Vorläufer ausmachen. Da er von Künstlern stammt, ist dieser Konsens vielleicht der überzeugendste und langlebigste. Aber gelegentlich sind es auch die Kuratoren, die einen vergessenen Künstler wieder hervorholen, da sie in seinem Werk etwas erkennen, was zeitgemäss oder seiner Zeit voraus ist, irgendeinen Aspekt oder eine Besonderheit, die man bisher nicht beachtet hatte. Manchmal kann sogar ein Buch die bestehende Meinung verändern: die klare Aussage eines Historikers oder Kritikers vermag gelegentlich eine solche Gezeitenwende herbeizuführen.

Im Falle der Institutionen ist es so, dass es desto wahrscheinlicher ist zu einer wesentlichen Konsensbildung beizutragen, je klarer die programmatiche Sicht ist. Ein allzu beliebiges Programm, das lediglich gängigen Trends folgt, wird sich letztlich als irrelevant erweisen. Durch eine klare Position, die durchaus nicht ideologisch bestimmt sein muss, kann ein Programm eine Diskussion auslösen, pflegen und weiterführen; indem man polemisch und leidenschaftlich Partei ergreift, wie es Baudelaire von den Kritikern verlangte, lässt sich ein Konsens tiefer und dauerhafter begründen, als das bei einer blassen Mode der Fall ist. Es ist schon lange nicht mehr so, dass eine einzige Institution den Geschmack und den Konsens bestimmt, so wie das Dorothy Miller mit ihren Ausstellungen junger Künstler im Museum of Modern Art im New York der 50er Jahre tat: Keine Institution vermag mehr diese Rolle zu spielen. Die Schwierigkeit besteht heute nicht mehr darin, die enorme Bandbreite und Vielfalt der Werke zu überblicken – seien sie nun neu oder vergessen und wert, neu bewertet zu werden –, sondern in der Tatsache, dass das Betätigungsfeld so zersplittert ist. Man ist deshalb gezwungen sich zu beschränken, sich auf einen bestimmten Schauplatz oder auf bestimmte Künstler zu konzentrieren und diese genau und gründlich zu beobachten, im vollen Bewusstsein, dass vieles unweigerlich aussen vor bleiben muss.



### BORIS GROYS

Professor für Philosophie und Medientheorie an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe; Kunstkritiker und freier Kurator

Die Kunstwelt ist ein Ort der Auseinandersetzung zwischen unterschiedlichen Geschmäckern, Interessen und Programmen, kurz: ein heterogener Bereich; es gibt keine allgemeine Übereinkunft darüber, was sie ist oder wie sie sich zusammensetzt. Ich glaube nicht, dass es in irgendeinem Bereich der zeitgenössischen Kunst so etwas wie Konsens gibt.

Man kann höchstens sagen, dass die Leute, die sich in der Welt der Kunst bewegen, sich von Zeit zu Zeit für ge-

wisse Themen und Kunstrichtungen interessieren, die ihnen wichtig und interessant erscheinen. Sie reagieren auf Themen, die im Zentrum des allgemeinen Interesses stehen – nicht auf irgendeine Meinung oder einen Standard, sondern auf einen Begriff, eine Bewegung oder ein Kunstphänomen –, und diese Reaktion unterliegt Moden und Trends. So kann zum Beispiel eine einflussreiche Zeitschrift mehrere Beiträge zum selben Thema publizieren und damit andere dazu bringen, sich Gedanken in derselben Richtung zu machen und sich zu fragen: «Was halte ich davon?», oder etwas darüber zu schreiben. Wir gehen verschieden vor und haben verschiedene Meinungen, aber

JEFF KOONS, PUPPY, 2000, Rockefeller Center, New York.  
(PHOTO: BART BARLOW)

wir wollen auch kommunizieren, schreiben und an Diskussionen teilhaben. Kunstdokumentationen, Kuratoren und Kritiker können die Aufmerksamkeit der Kunstwelt auf bestimmte Themen lenken. So wurden etwa Dekonstruktivismus, Multikulturalismus, politische Kunst, Konzeptkunst usw. eine Zeit lang diskutiert und zu jedem Thema entstanden eine Menge Texte und Beiträge. Aber immer, wenn ein Thema eine Zeit lang diskutiert worden ist, ein Jahr oder anderthalb Jahre, schleicht sich das Gefühl ein, dass eigentlich je-

des wichtige Argument dafür oder dagegen bereits vorgebracht wurde; die Diskussion hat sich erschöpft und man mag sich nicht mehr daran beteiligen. Sie läuft sich einfach tot. Nicht, dass ein Konsens erreicht wäre; man ist einfach des Themas müde. Das ist jedoch nicht schlecht, denn am Ende hat man sich doch einen gewissen Grad von Klarheit über das Thema verschafft. Zumindest kennt man am Ende einer solchen Diskussion die Hauptargumente dafür und dagegen sowie die Standardansätze der Vermittlung zwischen den

Positionen. Man verfügt über eine Art diskursiven Raum, eine Strategie um das Problem anzupacken, zu klassifizieren und in einen Zusammenhang zu stellen. Das Problem ist zwar nicht gelöst, aber es interessiert einen nicht mehr. Und das ist im Grunde genau das, was Wittgenstein als Ziel der Philosophie bezeichnet hat: das Problem zu erledigen, nicht es zu lösen, sondern es völlig uninteressant zu machen. Genau dies tut der Kunstbetrieb.

### YUKO HASEGAWA

Kunstkritiker und Chefcurator des 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Japan

Im Westen hat sich ein breiter Konsens etabliert und auf dieser Basis entwickelt sich der Mainstream der zeitgenössischen Kunstszene. Im Westen ist ein Übergang vom einspurigen Modernismus, vom Kontext der Kritik und des Diskurses zu einer Form von Modernismus festzustellen, in der den verschiedenen Tendenzen Silben wie «Post» oder «Multi» vorangestellt werden. Es gibt eine Grundvoraussetzung – eine gemeinsame Aussage, Geschichte und Information –, die jedoch einem dauernden, oft brüsken Wandel unterliegt.

In Japan werden neue Werte und Vorlieben lediglich lanciert um sogleich als ein neuer Trend unter vielen wieder vergessen zu werden; die verschiedenen Trends werden nicht nebeneinander weiter gepflegt und bauen auch nicht aufeinander auf wie Elemente einer Geschichte. Wenn es überhaupt einen Konsens gäbe, dann den, dass alle Werte absolut gleich sind. So werden zum Beispiel *Anime*-Produkte und Takashi Murakamis Arbeiten gleich behandelt. Der Gedanke, dass es nichts Wertvolleres gibt als Harmonie – eine Idee, die Shotoku Taishi im sechsten Jahrhundert in seiner Verfassung zementiert hat –, ist noch immer ein Symbol für Japan, die Nation, die das Höchstmaß an Konsens verkörpert.

Einmal abgesehen von der Situation in Japan hängt die Konsensfrage mit der Sozialisierung und massenhaften Verbreitung zeitgenössischer Kunst zusammen. Es gibt offensichtlich einen Markt, der durch die Vorlieben weniger reicher Privatsammler bestimmt wird. Dennoch spiegelt dieser Markt nicht

nur deren persönlichen Geschmack wider, sondern wird von verschiedenen gesellschaftlichen Faktoren und von der Massenkultur beeinflusst.

Der Konsens hat zwei Seiten: den positiven Aspekt der Eingang auf etwas und den unvermeidlichen Aspekt einer Inszenierung, die momentan das harte Geschäft in Gang hält, das die zeitgenössische Mainstream-Kunst heute ist. Letzterer gleicht einer Geschäftsstrategie mit dem Ziel, eine künstliche Nachfrage aufrechtzuerhalten, damit der Markt nicht zusammenbricht. Ein neues Werturteil tritt unter dem Deckmantel einer «Ausstellung» auf und wird so dem Publikum gleich mehrmals präsentiert. Ein aufstrebender Kurator kann noch und noch Ausstellungen ähnlichen Formats zusammenstellen und dabei immer dieselben Künstler zeigen; niemand wird ihn deswegen kritisieren, bevor nicht die Jubelkampagne um die Novität dieser Ausstellungen auf den Markt durchgeschlagen hat, denn der Kunstbetrieb braucht jemanden, der den illusionären Teppich eines neuen Konsenses ausrollt.

Dank der wirtschaftlichen Globalisierung wird das Verhältnis zwischen dem fiktiven Charakter des Konsens im Kunstbetrieb auf der einen und Politik und Wirtschaft auf der anderen Seite zunehmend deutlicher.

Ich schlage vor, dass wir uns (auf internationaler Ebene) von diesem illusionären Konsens verabschieden und ernsthaft überlegen, wie wir zu einem polyphonen Kontext finden können, um die Anfänge der Moderne selbst zu demontieren und einen separaten Kontext zu schaffen – einen Kontext, in dem sich vielfältige und unterschiedliche Trends gegenseitig anregen und zusammen eine vielstimmige Melodie ergeben, eine Situation, in der wir von der Hierarchie der Werte und Gat-

tungen befreit wären. Beim Aufbau eines neuen Kunstmuseums will ich Wege zeigen, wie man die Kunst des einundzwanzigsten Jahrhunderts Leuten näher bringen kann, für die Picasso der einzige und letzte zeitgenössische Künstler ist, von dem sie gehört haben. Ich will, dass die Gemeinschaft am Kunstbesitz teilhat, dass sie Kunst konsumiert, ausprobiert und über sie nachdenkt. Und dieser Prozess sollte stattfinden können, ohne dass Namen wie Marcel Duchamp oder Joseph Beuys ins Spiel gebracht werden. Dadurch ergibt sich eine Neubewertung, die weder blosse Erweiterung noch blosse Anwendung eines bereits bestehenden Urteils ist. Wenn ich die Konsensfrage, wie sie heute gestellt wird, mit meinem ganz persönlichen Anliegen in Verbindung bringe, gilt mein Interesse in erster Linie dieser polyphonen und vielfältigen Form von Konsens.

### TAKASHI MURAKAMI

Künstler

Denk an Maurizio Cattelan. Die künstlerischen Aktivitäten, die dieses ungewöhnliche Genie aus Italien in der zeitgenössischen Kunstszene entfaltet, leuchten mir den Weg. Seine Arbeiten sind witzig, ironisch und versäumen nie, die Nase der Kunsthistoriker mit ein paar Tropfen Aphrodisiakum in Erregung zu versetzen. Solche Werke bringt er in gewissen zeitlichen Abständen, aber doch regelmässig hervor; sein Rhythmus gleicht dem eines Filmregisseurs, der jährlich einen Film produziert. Cattelans Werk wird ohne Zweifel bis zu seinem Tod und darüber hinaus fortfahren, die Kunstliebhaber zu entzücken, so wie das auch bei Marcel Duchamp noch immer der Fall ist. Er und seine Werke sind auch für die Zukunft viel versprechend und er hat auch im Kunstmarkt seinen stabilen Wert bewiesen. Cattelan weiss die richtige Distanz zu den Salons zu wahren; er ist das Gewissen der zeitgenössischen Kunstszene und ein unanfechtbarer Künstler unserer Zeit.

Nun aber zu mir. Ich bin Japaner, wohne in Japan, spreche nicht gut Englisch und, jetzt kommt es, ich verstehe es nicht, die richtige Distanz zum zeitgenössischen Kunstbetrieb zu wahren. Bedenkenlos schaffe ich Werke und trete damit an die Öffentlichkeit, und es gibt eine Menge erfolgloser Arbeiten, die zuhinterst in meinem Lager schlummern. Wenn der Kern der zeitgenössischen Kunst als «aufrichtige Visualisierung dessen, was der Künstler denkt», definiert wird, so gilt mein Interesse nicht dem eigentlichen Zentrum der Kunst, sondern eher der unreiferen Unterhaltungsindustrie. Während ich etwas entwickele, denke ich weniger an die mögliche Reaktion eines Kunsthistorikers, sondern konzentriere mich ganz darauf, mich selbst als strenger Kritiker auszuleben, indem ich Naturdokumentarfilme auf dem Discovery Channel anschau, oder Hollywood-Actionfilme und japanische Trickfilme. Dennoch deutet meine Bewunderung für Cattelan darauf hin, dass in einem Winkel meines unreifen Hirns ein Bedürfnis nach Kunst besteht; in meinem Innersten verborgen

steckt der Geist eines Künstlers, der die Prüfung seiner Zeit zu bestehen sucht.

Die Glaubwürdigkeit eines Künstlers und seines Werks hängt letztlich von seiner individuellen Denkweise ab, egal, ob er mitten in der Massenkonsumgesellschaft zuhause ist oder in der edleren Welt der zeitgenössischen Kunst, wo Werke wegen ihrer Rarität geschätzt werden. Der Versuch von Künstlern aus der Filmindustrie, wie Walt Disney, George Lucas und Steven Spielberg, die Prüfung der Zeit zu bestehen, macht ungeahnte Fortschritte: Ihre Marketing- und Präsentationsmethoden und natürlich die Bilder, die in ihren Studios entstehen, sind strikt durchorganisiert. Sie schaffen eigene Markenartikel, schützen ihre Rechte und sind mächtig genug, sogar das Gesetz zu ändern. Erfolgreich stellen sie ihre Filmkulissen in den Museen der Welt aus, entwickeln neue Technologien und verlängern zugleich ihr Leben als produktive Künstler.

Maurizio Cattelan, Marcel Duchamp, George Lucas, Walt Disney.

Die Zukunft, auf die meine Helden zu steuern, ist zu komplex um vorhersagbar zu sein, aber der entscheidende Samen ist da und dort bereits gesät: Wir müssen tun, was wir können, um die Prüfung der Zeit zu bestehen. Ich bin gerade dabei, den Überlebenssaft zusammenzubrauen, eine Mischung aus diesen Grundessensen. Er mag zwar nicht nach jedermanns Geschmack sein, aber ich bin überzeugt, dass er früher oder später für jeden Künstler unverzichtbar sein wird. Wenn der Saft mit den Jahren leichter hinuntergeht, glaube ich fest, dass die Zukunft, die ich anstrebe, keine Konflikte unter den Betroffenen mehr hervorruft und hundertprozentig verstanden wird.

## VICENTE TODOLI

Direktor der Tate Modern, London

Ich denke nicht, dass es in der zeitgenössischen Kunstszene einen Konsens gibt, und ich hoffe, das wird nie der Fall sein! Bis zu einem gewissen Grad mag Konsens gesund sein, aber der totale Konsens tötet Randerscheinungen und öffnet die Schleusen für eine Standardisierung, also genau das, was Kunst nicht ist und wovon sie sich abhebt. Kunst ist ein individuelles Statement, das dem Dissens näher steht als dem Konsens. Ich glaube an die Respektierung des Individuums, eine der wichtigsten Leistungen der Kunstwelt.

Der Konsens ist der Markt oder im internationalen Ausstellungskreislauf etwas zeitlich Beschränktes. Von Zeit zu Zeit gibt es die «üblichen Verdächtigen», aber das ist noch kein Werturteil. Man kann es als Konsens bezeichnen oder als *l'air du temps* oder auch als Wunsch nach einer oberflächlichen Weltanschauung. Aber das ist nur eine Oberflächenwirkung und manchmal ruft diese eine nicht gerechtfertigte Gegenreaktion hervor. Wie wenn jemand sagt: «Ich habe es satt, immer wieder dieselben Leute zu sehen», und dann verschwinden sie plötzlich. Es gibt viele Dinge, mit denen ich nicht einverstanden bin, aber ich respektiere sie und erwarte das Gleiche von anderen. Ge- wiss erwarte ich von den Besuchern nicht, dass sie ehrfürchtig in die Knie gehen und sagen: «Ach, er hat ja so Recht.» Was wir uns wünschen, sind kritische Augen und Köpfe, das ist gesünder.

Wir – Direktoren und Kuratoren – sind Vermittler zwischen Künstlern und Publikum. Wir teilen unsere Interpretation visueller Kultur mit und die Vielfalt dieser Interpretationen erweist der Kun-

gemeinschaft den besseren Dienst als ein Konsens. Die Vielfalt der Ansichten ist wünschenswert, denn innerhalb dieser Unterschiede findet man vielfach abgestuft diesen geheimnisvollen Konsens. Es gibt so etwas wie Konsens, aber er entsteht erst aus dieser kritischen Position heraus.

Ich glaube, Konsens sollte nicht unser Ziel sein, wie das in der Geschäftswelt der Fall ist. Selbst in den Museen, die ich leitete, habe ich mich nie um Konsens hinsichtlich des Programms bemüht. Manchmal sind Kuratoren mit Ausstellungsideen an mich herangetreten, die mir nicht wirklich gefielen, aber ich sah, dass sie selbst zutiefst davon überzeugt waren, also sagte ich ja. Ich habe immer Programme gestaltet und ich wollte Ecken und Kanten, also war das ein Weg, ebendies zu erreichen und gleichzeitig die Menschen mit denen ich zusammenarbeitete zu respektieren. Ich würde jedoch nie ein Programm machen, das sich durchgehend aus solchen Initiativen zusammensetzt. Man hat eine bestimmte Auffassung, dann

beginnt man mit anderen zusammenzuarbeiten und versucht deren Ideen, die nicht unbedingt mit den eigenen harmonieren, zu integrieren. Das ergibt eine Balance, die den Ego-Faktor abschwächt.

Sogar Geschmack ist zeitlich beschränkt, er ist oberflächlich, verflüchtigt sich. Dasselbe gilt für den Erfolg: Ich glaube nicht, dass er sehr interessant ist, weil er an allgemeinen Parametern gemessen wird. Was heißt denn eigentlich Erfolg? Wie viele Museen einen ausstellen? In wie vielen Sammlungen ein Werk vertreten ist? Der Preis? All das hat nichts mit Kunst zu tun, es verläuft parallel dazu. Man muss handeln ohne an Konsens oder Erfolg zu denken, denn darauf kommt es nicht an. Erfolg und Konsens sind sekundär. Ich interessiere mich mehr für den Kern der Dinge, aber das ist immer eine Frage der Interpretation und erlaubt unendlich viele Deutungen, ist also das genaue Gegenteil von Konsens.

(Übersetzung: Wilma Parker)



Tate Modern Turbine Hall, London, during Olafur Eliasson's installation

THE WEATHER PROJECT, 16 October 2003–21 March 2004, Unilever Series / Blick in die Turbinenhalle während Olafur Eliassons Installation. (PHOTO: FLAVIA VOGEL)