

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

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (2003)

**Heft:** 69: [Collaborations] Francis Alÿs, Isa Genzken, Anish Kapoor

**Artikel:** Cumulus aus Europa : eine Zukunft, die man gerne noch etwas hinauszögern möchte ... = a future one would like to be able to defer ...

**Autor:** Troncy, Eric / Schmidt, Suzanne / Allen, Anthony

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-681295>

### **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>**

# CUMULUS

Aus Europa

IN JEDER AUSGABE VON PARKETT PEILT EINE CUMULUS-WOLKE AUS AMERIKA UND EINE AUS EUROPA DIE INTERESSIERTEN KUNSTFREUNDE AN. SIE TRÄGT PERSÖNLICHE RÜCKBLICKE, BEURTEILUNGEN UND DENKWÜRDIGE BEGEGNUNGEN MIT SICH – ALS JEWEILS GANZ EIGENE DARSTELLUNG EINER BERUFSMÄSSIGEN AUSEINANDERSETZUNG.

IN DIESEM BAND ÄUSSERN SICH ERIC TRONCY, KRITIKER, CO-DIREKTOR DES CONSORTIUM DIJON UND CO-KURATOR DER BIENNALE LYON 2003, SOWIE «VICE»-REDAKTOR JESSE PEARSON AUS NEW YORK.

## *Eine Zukunft, die man gerne noch etwas hinauszögern möchte...*

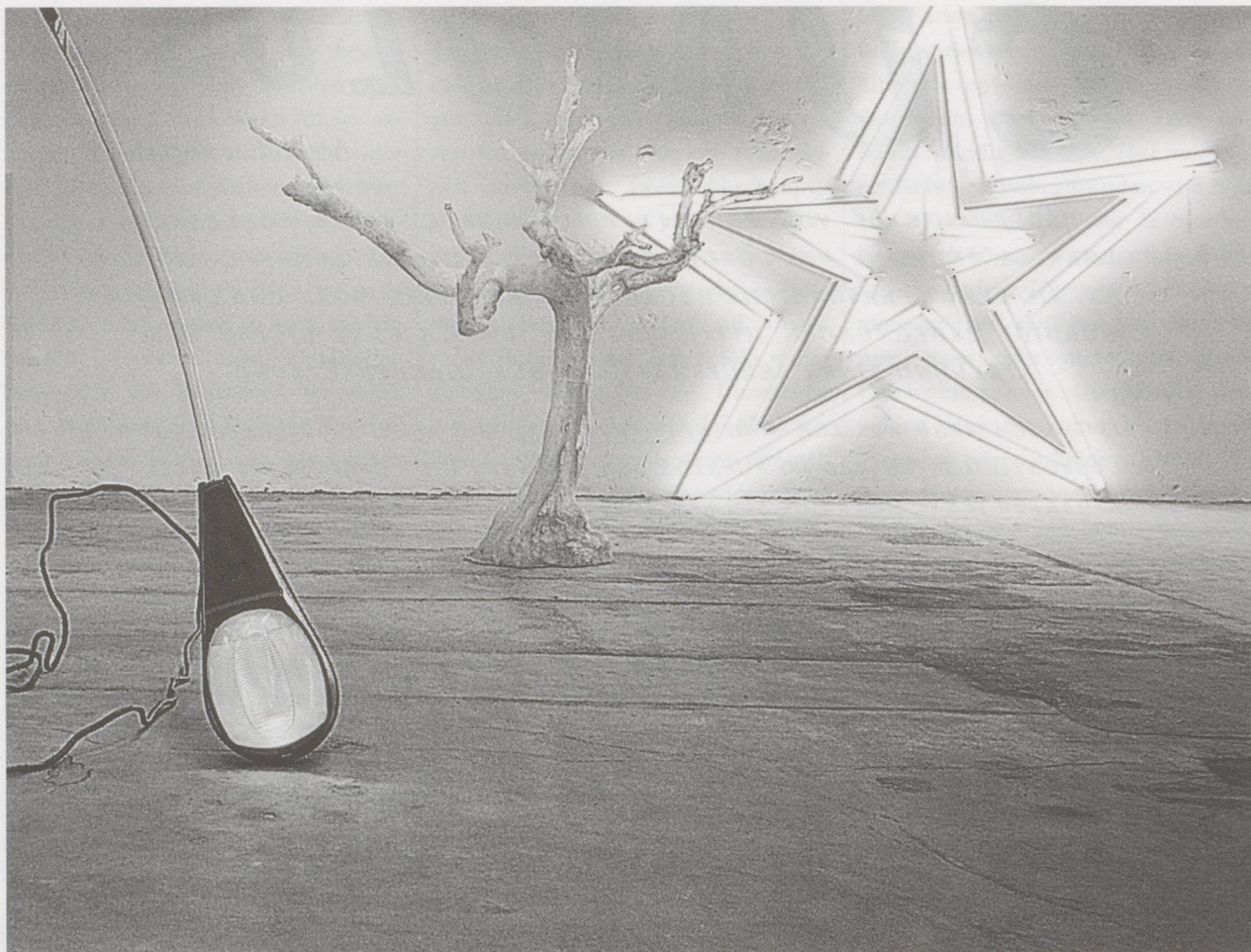
ERIC TRONCY

Seit rund zehn Jahren haben sich die Biennalen als quasi einzige Gelegenheit für Ausstellungen mit etwas weiterem Horizont durchgesetzt: Man kann nicht umhin festzustellen, dass ihre Vervielfachung Hand in Hand geht mit der zunehmenden Seltenheit grosser Ausstellungen, wie man sie noch bis in die 80er Jahre hinein kannte. Natürlich hat diese Veränderung zahlreiche Gründe, dazu gehört auch die Entwicklung des Kunstbereichs zu einer In-

dustrie von Akteuren, die ihrerseits immer zahlreicher werden, und die Tatsache, dass der Avantgardegedanke selbst zunehmend eine kulturelle, touristische oder ereignisorientierte, aber selten künstlerische Alibifunktion hat. So rechtfertigte Lewis Biggs (der die Direktion der Tate Liverpool, die er seit 1990 innehatte, zugunsten der Direktion der Biennale Liverpool aufgab) die Einführung der Biennale von Liverpool 1999 – anlässlich eines in-

ternationalen Kolloquiums im Musée de Lyon im Jahr 2001<sup>1)</sup> – ganz schön dreist, aber mit entwaffnender Aufrichtigkeit mit dem einfachen Satz: «Die Presse ist träge und die Kollegen haben keine Zeit.» In erster Linie sind die Biennalen touristische Ereignisse: Sie werden zur Hauptsache von den Gastgeberstädten finanziert, um ihre kulturelle und wirtschaftliche Anziehungskraft aufzubessern. Einige unter ihnen, wie etwa Venedig, haben auch eine





*Biennale de Lyon 2003, exhibition view with works by /  
Ausstellungsansicht mit Arbeiten von MARK HANDFORTH und UGO RONDINONE.*

ganz alltägliche Funktion im protokol-  
larisch vorgeschriebenen Länderwett-  
streit; andere schliesslich haben sich  
eher psychoanalytisch motivierte Auf-  
gaben gestellt, im Rahmen eines kom-  
plexen Prozesses der Wiedergutmach-  
ung und des Abtragens der einge-  
standenen Schuld der reichen Länder  
in einer liberalen Weltwirtschaft. Aber  
wie dem auch sei, alle interessiert  
nur das Eine: die Besucherquote. Man  
registriert die Besucher und behandelt

sie als ein Publikum, womit dem Ver-  
schwinden des Individuums in der  
Masse Vorschub geleistet wird – eine  
Zielsetzung, die man eigentlich in der  
Kunst nicht für möglich gehalten  
hätte. In einer Art Spiegelung dieser  
gewollten Aufblähung zur undifferen-  
zierten Publikumsmasse hat sich wie  
von selbst auch ein inflationärer An-  
stieg der Zahl der Künstler zur ge-  
sichtslosen Masse ergeben. Und das in  
einem Mass, dass eine der ersten Fra-

gen, die jedem Leiter einer Biennale  
unweigerlich gestellt wird, jene nach  
der Zahl der teilnehmenden Künstler  
ist, als wäre Quantität in diesem  
Zahlenspiel als unabdingbares Gegen-  
stück auch ein Garant für die – bekannt-  
lich immer fragliche – Qualität.

Dass die uns früher vertrauten, klar  
strukturierten Kunstströmungen (die  
in der Regel national geprägt waren:  
von den Konkreten in der Schweiz über  
die italienische Transavantgarde, die im



Wesentlichen amerikanische Neo-Geo-Bewegung, die deutschen Neoexpressionisten, die französische *Figuration libre*, bis hin zur *Young British Art*, deren nationaler Charakter sogar im Titel aufscheint) in den 90er Jahren verschwunden sind, hat natürlich zunehmend Ausstellungen vereitelt, die eine klare Ausrichtung hatten und entweder eine Gruppe von Künstlern vorstellten, von klaren theoretischen Voraussetzungen ausgingen, oder aber eine erkennbare Intention des Ausstellungsmachers zum Ausdruck brachten, wie etwa noch im Fall von «Westkunst», «Les Immatériaux», «A Forest of Signs», oder sogar noch «Les Magiciens de la Terre». Man kann nicht umhin festzustellen, dass die Durchsetzung des «jungen Künstlers» als sich selbst genügende Kategorie mittlerweile diese Leerstelle besetzt hat, um des weiteren festzustellen, dass es genau diese Kategorie ist, die, wenn nicht als Alibi, so doch als theoretische Grundlage für nicht wenige Biennalen herhalten musste.

Es gibt einen fundamentalen Unterschied zwischen einer Ausstellung (im Sinne der oben genannten Ausstellungen) und einer Biennale. Wenn die Ausstellung ein Text ist, den der Autor später publizieren möchte, so gleicht die Biennale eher der Rubrik in einer Zeitschrift, die jeden Monat oder jede Woche auf Teufel komm raus gefüllt werden muss. Die Ausstellung ist ein Text, die Biennale dagegen lediglich ein Vorwand. Während Donna Tartt oder Jeffrey Eugenides ohne weiteres zehn Jahre zwischen ihrem ersten und zweiten Roman verstreichen lassen können<sup>2)</sup> und Blondie zwischen zwei Alben eine Pause von fünfzehn Jahren einlegen kann, kehrt die Biennale mit unerschütterlicher Regelmässigkeit wie-

der, aus dem einfachen Grund, dass sie vor jeder Idee und jeder künstlerischen Begründung einfach ein Format ist, das gefüllt werden muss. Denn, egal wie kulturell hochstehend ihre Zielsetzungen sein mögen, die Biennale oder Triennale muss unabhängig von der künstlerischen Realität der jeweiligen Epoche einfach stattfinden: Die Co-Kuratorin der letzten Manifesta, Stéphanie Moisdon-Trembley, hat schnell begriffen, dass sie bei ihrer «Goldsuche» in Europa in den Fussstapfen ihrer Vorgänger wandeln würde und dass nach drei Jahren nicht schon wieder wirklich neue künstlerische Positionen in Erscheinung treten können. Denn in der Logik der Biennalen hat die Ausschau nach dem Neuen rasch den Platz der theoretischen Argumentation eingenommen; der Kurator ist zum Entdecker geworden und die geographische Ausweitung seines Forschungsfeldes scheint seit «Les Magiciens de la Terre» ebenfalls als Fortschritt zu gelten.

War das Format erst einmal da, musste natürlich auch ein sinnvoller Inhalt dafür gefunden werden. Und – etwas vereinfacht gesagt – war man sich ohne bewusst darüber nachzudenken rasch einig, dass es die Aufgabe der Biennalen sei, sich mit der Gegenwart zu befassen. Das Fehlen theoretisch begründeter Bewegungen in der Kunst, gepaart mit den eher kulturellen denn künstlerischen Zielsetzungen des For-

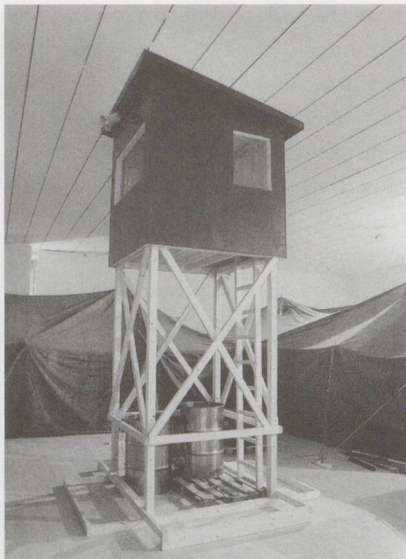
mats «Biennale», haben die Organisatoren der Biennalen fatalerweise dazu verführt, zu denken, dass diese Gegenwart eher jene der Welt als die der Kunst sein müsse. Es ist weder besonders dreist noch originell, zu behaupten, dass die letzte «documenta» sich in erster Linie als quasi umfassendes Panorama des gegenwärtigen Elends dieser Welt präsentierte und weniger als Begegnung mit der Geschichte künstlerischer Formen in der Gegenwart.

All diese Überlegungen haben dazu geführt, dass wir die Biennale von Lyon 2003 nicht als Biennale angehen wollten, sondern als Ausstellung. Von Anfang an war uns klar, dass unser Ansprechpartner nicht das Publikum sein würde, sondern der Betrachter, und dass unser Interesse nicht der gegenwärtigen Welt gelten sollte, sondern der gegenwärtigen Kunst. Es war auch rasch klar, dass, wollten wir dieses Ziel in seiner ganzen Aktualität erfassen, die «jungen Künstler» gegenüber ihren älteren Kollegen nicht unbedingt bevorzugt würden – eines der perversen Resultate der Biennalen war nämlich, dass alle Künstler, deren Geburtsdatum die bedingungslose Hinwendung zur Gegenwart hätte in Zweifel ziehen können, von diesen Ausstellungsmöglichkeiten ausgeschlossen wurden. So erschien uns die Malerei von Christopher Wool ausserordentlich aktuell, desgleichen die Arbeiten



TRISHA DONNELLY,  
CANADIAN RAIN, 2002, video projection,  
Lyon 2003 / Videoprojektion.

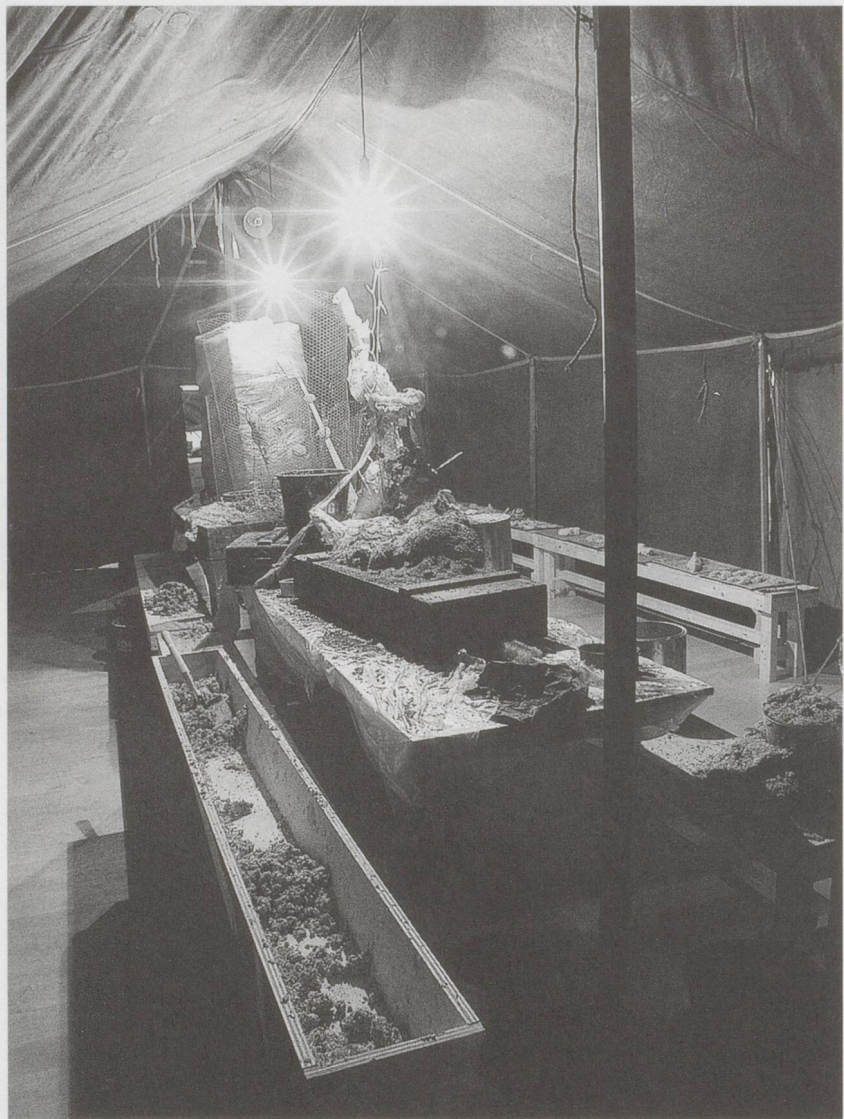




von Robert Grosvenor oder Gustav Metzger. Und statt die dritte Generation von Plagiatoren Larry Clarks zu präsentieren, schien es uns angebrachter, das Werk von Larry Clark selbst auf seine innovative Kraft hin zu untersuchen. So war es nur logisch und legitim, eher Yayoi Kusama als irgendjemand anderen einzuladen, um zu zeigen, wie Obsession zur Form wird – und nebenbei zu begreifen, dass das Formenuniversum dieser Künstler alle wesentlichen Elemente für die Entstehung der künstlerischen Sprachenvielfalt der aktuellen Kunst beinhaltet. Am Anfang dieser Ausstellung stand eine Grundüberzeugung: jene der Kontinuität der Kunst als einer eigenen Sprache. Wir vertrauten der sprachlichen Ausdruckskraft der Kunst noch immer und mehr denn je, in ihrer ganzen Eigenart und ohne jede Abstützung auf andere Ausdrucksformen. Vielleicht war es eines unserer Ziele, die Formen der Kunst ohne nostalgischen Rückgriff auf den Formalismus zu zeigen – selbst wenn paradoxerweise einige jüngere Künstler (Gary

Webb, Dan Coombs, Mark Handforth) dazu tendieren, den Formalismus mit den Waffen unserer Zeit erneut ins Auge zu fassen. Schliesslich versteht es sich von selbst, dass wir diese Ausstellung ohne jede Einschränkung hinsichtlich nationaler Zugehörigkeit oder bezüglich Gattung, Stil oder Medien in Angriff nahmen: Was hat das schon mit Kunst zu tun?

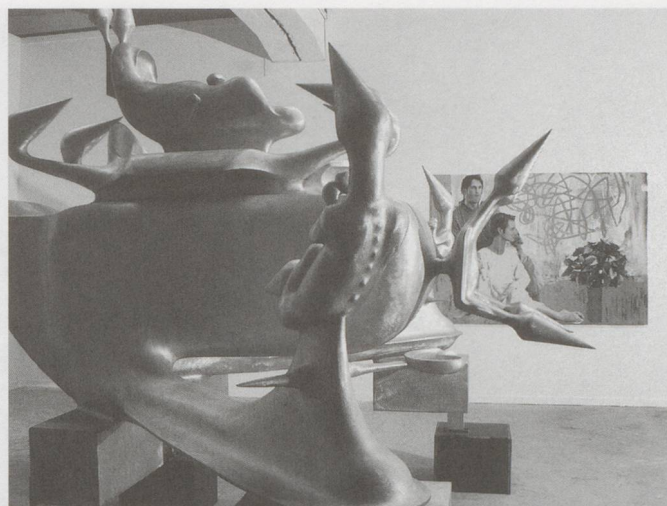
Auch die Suche nach dem Neuen war kein Beweggrund für die Konzeption dieser Ausstellung: Wir haben uns keinerlei Reisen auferlegt, jede Art von Tourismus lag uns fern. Dass Katharina Fritsch uns einige von Postkarten inspirierte Werke vorlegte, hat uns gefreut, wirken doch so viele an Biennalen präsentierte Werke wie Postkarten ihrer Kuratoren.



PAUL McCARTHY & MIKE KELLEY, SOD AND SODIE SOCK COMP. O.S.O., 1998, installation view, Biennale de Lyon 2003 / Installationsansicht.



Exhibition view with works by /  
Ausstellungsansicht mit Werken von BRUNO GIRONCOLI  
und FRANZ WEST, Biennale de Lyon 2003.



Dagegen entstand diese Ausstellung auf der Basis unentwegter Diskussionen – an ihrem Anfang stand eher das Wort als die Bewegung. Schliesslich wurde der Präsentation der Werke in den Ausstellungsräumen ebenso viel Wichtigkeit beigemessen wie der Auswahl der Künstler, der «Teilnahmen» müsste man eher sagen, denn es schien uns für eine solche Ausstellung absolut nicht notwendig, irgendjemandem eine *Carte Blanche* zu erteilen. Dass SOD AND SODIE SOCK COMP O.S.O. (1998) von Paul McCarthy und Mike Kelley vor einigen Jahren bereits in der Wiener Sezession gezeigt wurde, hielt uns nicht davon ab, das aussergewöhnlich Treffsichere dieser Arbeit noch einmal aufzuzeigen.

Es wäre ideal gewesen, wenn wir der Ausstellung ihren Titel erst hätten geben können, als sie bereits stand, aber die Kommunikationsstrategie der Auftragnehmer hat diese Absicht im Keim erstickt. Wir haben den Titel einem Film aus der Hollywood-Ära des französö-

sischen Cinéasten René Clair entlehnt: *C'est arrivé demain* (Es geschah morgen, 1944). Der Film (weit davon entfernt, ein Meisterwerk zu sein) schildert die Abenteuer eines Journalisten, der auf wunderbare Weise jeweils die morgige Zeitung schon am Abend zuvor erhält, und dies ausnützt, um seine Kollegen auf die Schippe zu nehmen und auszustecken – bis zu dem Tag, als er seine eigene Todesanzeige in der Zeitung liest. Während der Titel einerseits auf einen Zeitkollaps hindeutet, der durch aus einen Bezug zur Ausstellung selbst hat, schien uns dieses Szenario andererseits auch erstaunlich genau auf den Kunstbetrieb im Allgemeinen und die Biennalen im Besonderen zuzutreffen. Ist es möglich, die vorbestimmte Zukunft zu verhindern? Diese Frage, die der Film sehr fein ausarbeitet, scheint sich uns auch im Hinblick auf den heutigen Kunstbetrieb zu stellen. Denn es ist unverkennbar, dass all die Abwege, die wir mittlerweile nur allzu gut kennen – vom Kunstobjekt zum Spekula-

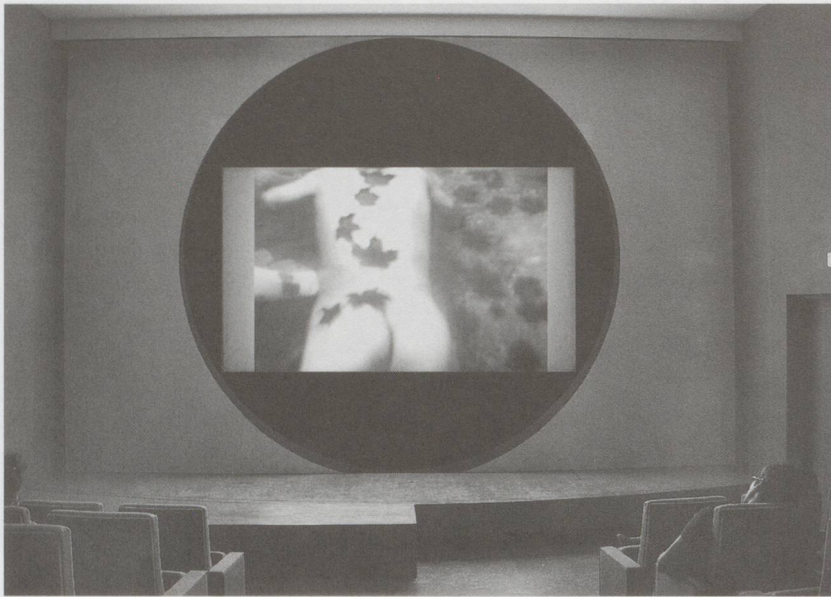
tionsobjekt, vom Gedanken zum Produkt, vom noch raffinierteren Gedanken zur noch raffinierteren Produktion, von der Kunst zur Kultur und zur Unterhaltung, von der Kritik zum Kommentar, vom Singulären zum Alltäglichen, vom Individuum zur Masse und so fort –, dass dies alles unser einstiges Tätigkeitsfeld, das inzwischen zur Industrie geworden ist, nur in eine Zukunft führen kann, die man gerne noch etwas hinauszögern möchte.

(Übersetzung aus dem Französischen:  
Suzanne Schmidt)

1) «L'exposition d'art contemporain», 17–18 September 2001, Musée d'art contemporain de Lyon. Organisiert von der Association des Conservateurs d'art contemporain (CAC40). Obwohl im Programm angekündigt, machten sich weder Saskia Bos noch Catherine David oder Kasper König die Mühe zu erscheinen.

2) Donna Tartt, *The Secret History* (1992) und *The Little Friend* (2002); Jeffrey Eugenides, *The Virgin Suicides* (1993) und *Middlesex* (2002).





*Reconstruction of Frederick Kiesler's movie screen (New York, 1929) for the presentation of artists' films at the Biennale de Lyon / Rekonstruktion der Kinoleinwand von Frederick Kiesler (New York, 1929) für die Biennale de Lyon.*

# *A Future One Would Like to Be Able to Defer...*

ERIC TRONCY

In the last decade, biennials have emerged by and large as the only occasions for large-scale exhibitions. Their proliferation, evidently, is in direct relation to the scarcity of wide-ranging exhibitions such as the ones one might have seen up until the eighties. There are, of course, many reasons for this proliferation: one might point out the transformation of the artistic field into an industry (whose actors are themselves in constant growth), as well as the evolution of the very notion of

avant-garde into an alibi in the service of culture, of tourism, or of an event—but rarely of art. Thus, during an “international colloquium”<sup>1)</sup> at the Museum of Contemporary Art in Lyon in 2001, Lewis Biggs (who left the position he had held since 1990 as director of the Tate Liverpool to become the director of the Liverpool Biennial) was able to justify the creation of the Liverpool Biennial in 1999 with this simple statement: “The press is lazy and our colleagues are busy.” Above anything

else, biennials are touristy events: they are financed in major part by cities for their own cultural and economic prestige. Some of them, like the Venice Biennale, also take on the role of an ordinary occurrence within the game of international protocol; others, finally, have assigned themselves missions of a psychoanalytic bent, inscribing themselves within a complex redemptive processing of the guilt of dominant countries in the global liberal economy. Whatever is said and done, the



single objective of all biennials is their attendance level. Thus, they register and precipitate the mutation of the viewer into "the public," accelerating the disappearance of the individual within the mass—a goal one would have thought far from the usual concerns of art. In a kind of mirror structure, this desired inflation of the public's undifferentiated mass naturally brought about the inflation of an undifferentiated mass of artists—so much so that the first question typically put to the curator of a biennial has to do with the number of participating artists, *quantity* being, in this case, the indispensable counterpart of a notoriously hypothetical *quality*.

The disappearance, during the nineties, of structured artistic movements such as those that had existed until then (and which were essentially national in nature: Swiss Concrete Art, Italian Transavanguardia, mostly American Neo-Geo, German Neo-Expressionism, French *Figuration Libre*, and even the Young British Art, whose name itself proclaims its national spirit) has without a doubt slowed down the production of sweeping exhibitions based on the promotion of a group of artists, a theoretical notion or a personal agenda, as was the case for "Westkunst," "Les Immatériaux," "A Forest of Signs," or even "Les Magiciens de la Terre." The rise of the "young artist" as a category in itself has worked as a counterpoint, filling the gap, and indeed being used, if not as an alibi, at least as a theoretical basis, for a number of biennials.

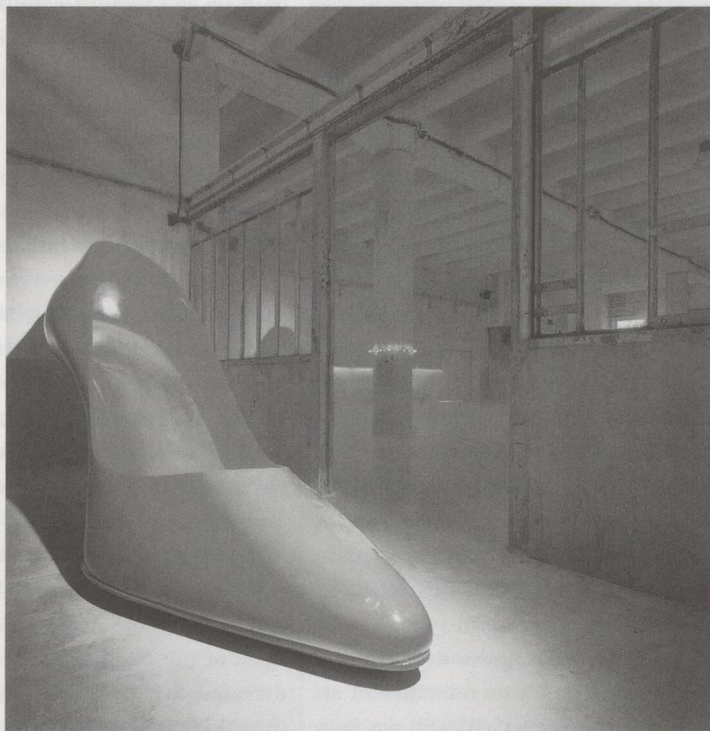
There is a fundamental difference between an exhibition (in the sense of the exhibitions mentioned above) and a biennial. An exhibition is like a text that an author would then attempt to

publish; a biennial, by contrast, is like those magazine columns that must come out each week or each month, no matter what. An exhibition is a text, a biennial is a pretext. Whereas Donna Tartt or Jeffrey Eugenides may let ten years go by between their first and second novels,<sup>2)</sup> whereas Blondie can justify a fifteen-year break between two albums, the biennial returns, with an inexorable regularity, for the simple reason that it is not the artistic proposal of an author, but a format waiting to be filled. As culturally noble as its mission might be, the biennial or triennial must occur in absolute indifference to the reality of artistic projects at a given moment: as co-curator of "Manifesta 4," Stéphanie Moisdon-Trembley soon understood that prospecting in Europe

meant walking on the well-trodden path of her predecessors, and that two years had not sufficed to allow new artistic proposals to emerge. Indeed, as the logic of past biennials has shown, prospecting can readily play the role of theoretical underpinning, transforming the curator into a kind of investigator whose extended field of inquiry, ever since "Les Magiciens de la Terre," seems to be taken as a sign of progress.

Once the format was there, it was necessary to invent an object for it. Schematically speaking, the object of a biennial was agreed, almost unconsciously, to be the purview of the present. The absence of any theorized artistic movement, along with the cultural (rather than artistic) ambitions of the biennial format, naturally led biennial

CLAUDE LEVEQUE, VALSTAR BARBIE, 2003, installation view,  
Biennale de Lyon 2003 / Installationsansicht.





organizers to think that the present in question was that of the world, rather than that of art. It is neither impertinent nor original to state that "Documenta 11" presented itself, above anything else, as a quasi-exhaustive panorama of the world's woes at the present time, rather than as the convergence point of the present history of artistic forms.

These reflections led us to envisage the 2003 Lyon Biennial first and foremost as an exhibition and not as a biennial. It was clear to us from the start that our intended audience would be the viewer, not the public, and that the present of art, more than the present of the world, was our object. It soon became apparent as well that "young artists" were not necessarily better equipped than their elders to circumscribe this object in all its contemporaneity. One of the perverse effects of past biennials was to proscribe from their midst any artist whose birth date might have clouded the resolve to track down the present. Yet Christopher Wool's painting seemed extraordinarily contemporary to us; so did the work of Robert Grosvenor or Gustav Metzger. And instead of presenting the third generation of Larry Clark plagiarists, the work of Larry Clark seemed indeed the most apt to explore what it had itself invented. In the same line of thinking, it seemed more legitimate to invite Yayoi Kusama, rather than anyone else, once we set out to show how obsessions become form—and, on the whole, how the formal universes of these artists are essential elements in the development of the current diversity of artistic languages.

One conviction grounds the entire exhibition: that of the relevance of art as a language in itself. We still put faith

in the enunciative power of art, now more than ever—an art taken in all its singularity, without its having to hang onto other forms of language. One of our ambitions is probably to show the forms of art without any nostalgia for formalism—even though, paradoxically, some younger artists (Gary Webb, Dan Coombs, Mark Handforth) seem to aspire to revisit formalism with the tools of our time. It goes without saying that we embarked on this exhibition without any constraints of nationality, genre, style, or medium: what does any of that have to do with art?

Prospecting was in no way a driving force: we didn't force ourselves to take trips, leaving tourism far from our concerns. We were even delighted by the fact that Katharina Fritsch presented a series of work based on postcards, particularly because so many works in biennials seem like postcards from their curators. Rather, the exhibition was built on the basis of countless conversations—speech, not motion, was its precursor. Finally, the display of works in the exhibition spaces was considered just as important as the choice of artists, or of "participations," to be more exact, for we deemed nothing in the structure of the exhibition to warrant that anyone be given carte blanche. The fact that SOD AND SODIE SOCK COMP O.S.O. (1998), by Paul McCarthy and Mike Kelley, was presented at the Vienna Secession a few years ago did not mean, in our opinion, that we had to abstain from showing the extraordinary relevance of this work today.

It would have been ideal to give the exhibition its title after it had been put together, but the public relations strategies of the biennial's patrons quickly defeated that ambition. We borrowed the title of the exhibition from a movie

by the French filmmaker René Clair, from his Hollywood phase: *It Happened Tomorrow* (1944). The movie (which is far from a masterpiece) tells the story of a reporter who, every evening, miraculously receives the next day's newspaper, and is thus able to out-scoop all of his colleagues—until the day he sees the announcement of his own death on the obituary page. Not only does the title point to a temporal collapse, which is not without relevance for the exhibition itself, but the scenario also seemed remarkably pertinent to us, alluding as much to biennials in particular as to the art industry in general. "Is it possible to prevent the programmed future from happening?" the film asks, and the same question must be posed to the art industry today. For it is all too clear that the driftings we all know (without appearing to care)—of the art object toward the speculative object, of thought toward the product, of the sophistication of thought toward the sophistication of production, of art toward culture and entertainment, of criticism toward commentary, of singularity toward the ordinary, of the individual toward the mass—can only bring what was a field of activity and has become an industry toward a future one would like to be able to defer.

(Translated from the French  
by Anthony Allen)

- 1) "L'exposition d'art contemporain," 17–18 September, 2001, Museum of Contemporary Art, Lyon. Organized by the Association of Contemporary Art Curators (CAC40). Though mentioned on the program, neither Saskia Bos, nor Catherine David, nor Kasper König cared to attend.
- 2) Donna Tartt, *The Secret History* (1992) and *The Little Friend* (2002). Jeffrey Eugenides, *The Virgin Suicides* (1993) and *Middlesex* (2002).