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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2008)

Heft: 84: Collaborations Zoe Leonard, Tomma Abts, Mai-Thu Perret

Artikel: Cumulus from America : curating left and right = kuratieren nach allen Seiten

Autor: Hoffmann, Jens / Opstelten, Bram

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681142

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: 07.01.2026

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

CUMULUS

From America

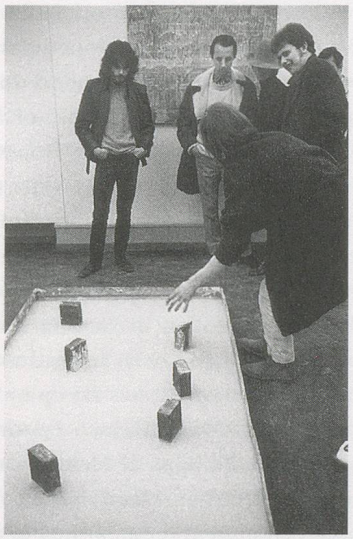
IN EVERY EDITION OF PARKETT, TWO CUMULUS CLOUDS, ONE FROM AMERICA, THE OTHER FROM EUROPE, FLOAT OUT TO AN INTERESTED PUBLIC. THEY CONVEY INDIVIDUAL OPINIONS, ASSESSMENTS, AND MEMORABLE ENCOUNTERS—AS ENTIRELY PERSONAL PRESENTATIONS OF PROFESSIONAL ISSUES.

Curating *Left* and *Right*

JENS HOFFMANN

Much has been made of the shifts, developments, and expansions in curatorial practice over the last two decades, from the emergence of the so-called "creative curator" and "exhibition author" to the biennial curators of the 1990s and the emergence of New Institutionalism in the current decade. Until very recently, explorations of this subject barely took the New World into consideration, and it might be argued that the emergence of curating as an increasingly creative and less institutionally bound practice had its origins almost entirely in Europe. While the history of curating is rather short, and its full genealogy yet to be documented, it is fair to say that the Swiss curator Harald Szeemann has been the one most influential person in the field, except perhaps his compatriot Hans Ulrich Obrist, who single-handedly revolutionized curating during the 1990s.

JENS HOFFMANN is director of the CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco.



"When Attitudes Become Form," 1969, exhibition view / Ausstellungsansicht. (PHOTO: KUNSTHALLE BERN)

In Europe there are, of course, many other individuals who have developed new concepts of exhibition making over the last three decades including Pontus Hultén, Johannes Cladders, Suzanne Page, Kasper König, Jean-Hubert Martin, Saskia Bos, René Block, and Jean-Christophe Ammann. And then there is the generation that has emerged in the last fifteen years, which includes Maria Lind, Eric Troncy, Hou Hanru, Vasif Kortun, Massimi-

"When Attitudes Become Form," 1969, exhibition view / Ausstellungsansicht. (PHOTO: KUNSTHALLE BERN)

liano Gioni, Charles Esche, Catherine David, Ute Meta Bauer, Matthew Higgs, and Nicolas Bourriaud, among others.

In the United States, on the other hand, only a few names come to mind. One reason might be the lack of a personality like Szeemann's to serve as a trigger, as well as the lack of certain conditions that enable the emergence of a more experimental and personalized notion of curating. Curatorial practice in the United States is inextricably bound to large, traditional institutions, which are, unlike in Europe, barely funded by the government and constrained by daunting political and economic expectations. In addition, they often have to wrestle with powerful boards and thus generally shy away from taking chances. There are exceptions, such as the brilliant work being done at the Walker Art Center in Minneapolis and the Museum of Contemporary Art in Los Angeles—proof that it is possible for larger institutions to educate a public over an extended period of time rather than staging tedious blockbuster exhibitions back to back, which in most cases are an insult to an audience that is far more receptive and well-informed than the institutions seem to assume.

There was a time when American museums were much more adventurous. Many of them were originally set up around private collections amassed by unconventional and forward-thinking individuals. One example of this is the Menil Collection in Houston, which once worked closely with maverick curator Walter Hopps (often described as the American Harald Szeemann). An even better example is Dia Art Foundation in New York, the most visionary American art institution of the last century. It was set up by the German art dealer Heiner Friedrich and his wife, Philippa de Menil, daughter of the Houston Menils. One could argue that museums established by private American collectors today are a far cry from such experiments, and collecting has become little more than trophy hunting. The recently opened Broad Contemporary Art Museum, an annex of the Los Angeles County Museum of Art, certainly includes some postwar masterpieces, but it is primarily a display of power and status, lacking any artistic or curatorial vision.

In order to get a sense of what private collectors in North America can do for the practice of curating, one needs to cross the border and visit the Ydessa Hendeles Art Foundation in Toronto. Hendeles, who is not only a curator and a collector but perhaps also an artist using the form of the exhibition as her medium, has over the last ten years curated some of the most experimental, eccentric, and fascinating exhibitions. She could be described as an author-curator who follows her own personal obsessions. Her flawless installations are intellectually and historically rigorous, bringing together unique and extremely inspiring combinations of high-caliber artworks and contemporary and historical non-art objects. The exhibitions often highlight very intimate aspects of Hendeles's life; she once juxtaposed Maurizio Cattelan's kneeling Hitler sculpture, titled HIM (2001), with thousands of teddy bear photographs to relate her experiences as a child in Germany born to Holocaust survivors.

The recent impetus to expand exhibition practice in the United States has largely come from artists who are putting on the hat of the curator, a tradition that goes back to the famous exhibition by the Dada group, Duchamp's well-known Surrealist exhibition for the Beaux-Arts Gallery in Paris, or the Independent Group's 1956 "This Is Tomorrow" or even Courbet's "Salon des Refusés." With the rise of institutional critique since the late 1970s, artists opened doors for a more analytical

engagement with the structures of museums, forms of display, and the interpretation of artworks. Examples include Martha Rosler's exhibition, publication, and series of symposia *If You Lived Here* (1989), Andrea Fraser's "Aren't They Lovely" (1992), Fred Wilson's MINING THE MUSEUM (1992), and numerous projects by Group Material, an art collective whose projects have included AMERICANA and AIDS TIMELINE, both of which were part of the Whitney Biennial (in 1985 and 1991, respectively). Donald Judd's compound in Marfa is a further example of outside-the-box curating by an artist. It was originally conceived as a museum for three artists to show exclusively works by Donald Judd, John Chamberlain, and Dan Flavin. Not surprisingly, it was Heiner Friedrich and Dia who supported Judd's early endeavors in West Texas. As in the case of Judd, artists felt the need to take creative control into their own hands and to display art according to what they understood as appropriate conditions for their work.

One of the most risk-embracing curatorial innovators in the United States has been the Chicago-based Mary Jane Jacob, who left the museum world almost two decades ago and revolutionized our understanding of art in public space with exhibitions such as "Places with a Past: New Site-Specific Art in Charleston" (1991) and "Culture in Action" (1991–1993). Dan Cameron, Ralph Rugoff, Bob Nickas, and Joshua Dector are other prominent American curators who have flirted on and off with a more European curatorial approach, while Lynne Cooke, a curator at Dia for more than a decade, has worked on a wide range of international projects. Okwui Enwezor is another internationally active curator who comes from Nigeria and in based in the US. On the other hand, many strong curators in the United States—Madeleine Grynsztejn, Douglas Fogle, Laura Hoptman, Thelma Golden, Lawrence Rinder, Nancy Spector, Ann Goldstein, to name a few—remain close to institutions. Going back in history, Marcia Tucker (founding director of the New Museum of Contemporary Art in New York), Walter Hopps, Seth Siegelaub, and Lucy Lippard were all American curatorial pioneers on par with Szeemann, yet their work never gained the momentum that his did.

Since the United States has no locally or state-funded exhibition spaces like the European Kunsthalle or Kunstverein, American curatorial innovation has mainly taken place in smaller, artist-run or "alternative" spaces, nonprofit galleries, and university museums: Artists Space, New York; Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE); Renaissance Society, Chicago; the Institute of Contemporary Art, Philadelphia; Apex Art, New York; MIT's List Visual Arts Center, Cambridge, Massachusetts; and P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island City, New York, and countless other places around the country.

A prominent American curator told me recently in conversation that he had no interest in expanding or innovating the field of curatorial practice. He was only interested in staging large, monographic exhibitions of individual artists, since he is keen on focusing on a more scholarly approach but also because that would supposedly help his career in the museum world. Perhaps European curators understand themselves more as part of the legacy of the avant-garde, whose first loyalty is to progress and to pushing the limits of an established order, with the idea that development in the field of art creates possibilities for larger political transformations. The culture of American art institutions, with their particular competitiveness and paranoia came as a big surprise when I moved to the United States after enjoying more generous, collegial, and supportive relationships among European curators, for whom the sharing of ideas and information, as fundamental principles of the profession, often override the more guarded attitudes of curators in the United States. This is not to say by any means that North American institutions have not produced remarkable or forward-thinking exhibitions. I would count "Places with a Past" (Whitney Biennial, 1993), "Helter Skelter: L.A. Art in the 1990s" (1992), "The Play of the Unmentionable" (1990), "Reconsidering the Object of Art: 1965–1975" (1996), "Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary American Art" (1995), "Representations of Masculinity in Contemporary American Art" (1999), and "WACK! Art and the Feminist Revolution" (2007) as extremely innovative, all showing what the format of the exhibition can do creatively as well as intellectually. Yet I have often wondered why such forceful and iconoclastic curators as Szeemann and Obrist have never curated a major exhibition in the United States.

One answer might be the lack of possibilities to work independently. The biennial or triennial exhibition has been a primary playing field for non-American independent curators, but it has never really taken off in the United States—with a few exceptions, such as the visionary "inSite" in San

Diego/Tijuana, and that so far has been arguably more a Latin American affair. As opposed to Manifesta, for instance, or the biennials in Lyon and Berlin, most American biennials are bound to museums (most importantly, the Whitney Biennial and the Carnegie International, soon to be joined by the New Museum's triennial) and often fall back on the same rules as any other large-scale exhibition in such a venue. There might be other, perhaps more profound, reasons for the disconnect between the highly subjective, political, and critical European approach to curating and the tamer American institution-based practice, which focuses more on art-historical scholarship and the display of objects. The American approach is in many ways tied to the funding structure of its institutions, which are dependent on the goodwill of foundations and private donors and cannot run the risk of losing their support. It is certainly more feasible to gather the interest of board members for individual artists than to tackle complex political questions.

The North American art world often generalizes European curatorial approaches. But the work of such innovators as Charles Esche, Vasif Kortun, Eric Troncy, or Ute Meta Bauer, for instance, could not be more different, oscillating between art and social change, highly formal and more academic styles of curating. It will take some time for American audiences not only to be exposed to their work, but also to understand it as diverse and differentiated.

New Institutionalism, on the rise in Europe since 2000, is a buzz word for the running of institutions by formerly independent curators; it is still unimaginable in the United States and could perhaps only have emerged in the European context. Here the individual curators impose their agendas as directors of smaller or medium-size institutions and perhaps it was again Szeemann who was the pioneer when he was the director of the Kunsthalle Bern in Switzerland and revolutionized the art world with his groundbreaking exhibition "When Attitudes Become Form" (1969), which for the first time brought together radical artistic practices formed in the late 1960s such as Conceptual Art, Arte Povera, Performance Art, and Minimalism—and ultimately cost Szeemann his job.

"Partners," 2003, exhibition view / Ausstellungsansicht.
(PHOTO: WILFRIED PETZI / HAUS DER KUNST, MÜNCHEN)

The question now is: If Europe is so golden, then why have a number of prominent European curators moved to American educational institutions? This is the case with Maria Lind, now the director of the Bard College Center for Curatorial Studies; Ute Meta Bauer, director of the visual arts program at MIT; and the Chinese-born French curator Hou Hanru, chair of exhibitions and museum studies and director of exhibitions at the San Francisco Art Institute; not to mention my own move in 2007 from the Institute of Contemporary Arts in London to the CCA Wattis Institute of Contemporary Arts in San Francisco. The phenomenon of an exhibition space within an educational environment is largely unheard of in Europe and clearly provokes much interest in curators, with its potential for very practice-focused curatorial explorations within a fully developed, intellectually stimulating academic setting. This niche is a truly innovative American structure, allowing curators to participate in the educational process while continuing to develop experimental exhibitions, the success of which is judged not by their box office or audience numbers but purely by what takes place in the exhibition space. Perhaps this truly original invention of the US is the future for a differentiated, creative, and at times more political form of curatorial practice.

Kuratieren nach *allen Seiten*

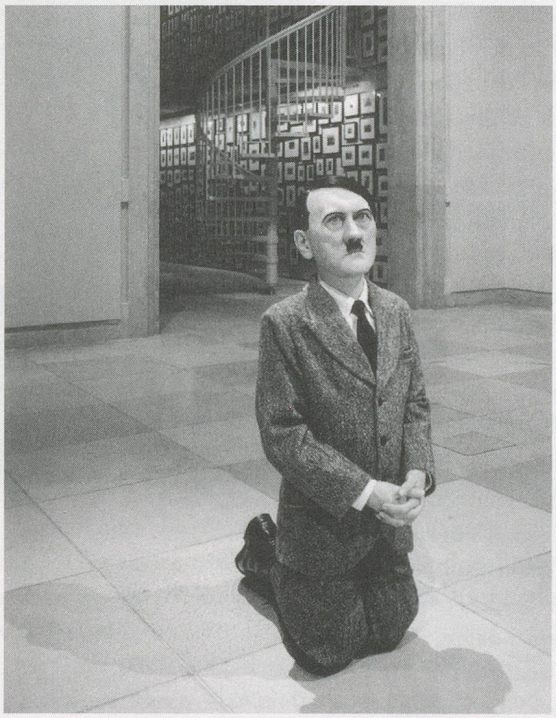
JENS HOFFMANN

Über die Veränderungen, Entwicklungen und Erweiterungen kuratorischer Praxis während der beiden letzten Jahrzehnte, vom Aufstieg des sogenannten «kreativen Kurators» und «Ausstellungsautors» bis zu den Biennale-Kuratoren der 90er-Jahre und dem Aufkommen des «New Institutionalism» in unserem Jahrzehnt, ist viel Aufhebens gemacht worden. Bis vor Kurzem spielte bei Betrachtungen zu diesem Thema die Neue Welt kaum eine Rolle, und tatsächlich hat die Entwicklung einer zunehmend kreativen und weniger institutionsgebundenen kuratorischen Praxis weitestgehend in Europa ihren Ausgang genommen. Zwar blickt das unabhängige Kuratieren bisher nur auf eine relativ kurze Geschichte zurück und seine Genealogie wurde noch nicht im Detail dokumentiert, doch kann man mit Fug und Recht behaupten, dass die bislang wohl einflussreichste Persönlichkeit auf diesem Gebiet der Schweizer Kurator Harald Szeemann war, sieht man vielleicht einmal von seinem Landsmann Hans Ulrich Obrist ab, der das Kuratieren in den 90er-Jahren im Alleingang revolutioniert hat.

JENS HOFFMANN ist Direktor des CCA Wattis Institute for Contemporary Arts in San Francisco.

In Europa gibt es natürlich noch zahlreiche weitere Personen, die während der vergangenen drei Jahrzehnte als Ausstellungsmacher neue Wege aufgezeigt haben, darunter Pontus Hultén, Johannes Cladders, Suzanne Page, Kasper König, Jean-Hubert Martin, Saskia Bos, René Block und Jean-Christophe Ammann. Und dann gibt es noch die Generation, die in den letzten fünfzehn Jahren hervorgetreten ist und der unter anderem Maria Lind, Eric Troncy, Hou Hanru, Vasif Kortun, Massimiliano Gioni, Charles Esche, Catherine David, Ute Meta Bauer, Matthew Higgs und Nicolas Bourriaud angehören.

In den Vereinigten Staaten dagegen sind nur einige wenige Namen präsent. Ein Grund dafür mag das Fehlen einer

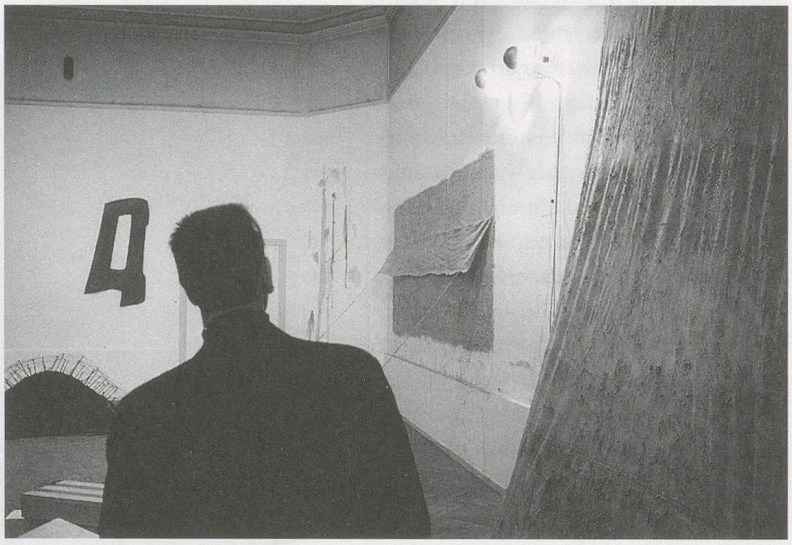


MAURIZIO CATTELAN, HIM, 2001, exhibition view / Ausstellungsansicht.
(PHOTO: WILFRIED PETZI / HAUS DER KUNST, MÜNCHEN)

als Auslöser fungierenden Persönlichkeit wie Szeemann sein wie auch die nicht vorhandenen Bedingungen, die dem Aufkommen eines eher experimentellen und persönlichkeitsgebundenen Verständnisses kuratorischer Arbeit förderlich sind. Die kuratorische Praxis in den Vereinigten Staaten ist unauflöslich mit grossen, traditionellen Einrichtungen verknüpft, die anders als in Europa weitgehend ohne staatliche Subventionen auskommen müssen. Sie stehen dadurch unter besonders hohem politischem und wirtschaftlichem Erwartungsdruck, müssen sich in vielen Fällen mit mächtigen Vorständen abplagen und sind deshalb risikoscheu. Es gibt Ausnahmen, etwa das Walker Art Center in Minneapolis und das Museum of Contemporary Art in Los Angeles, wo hervorragende Arbeit geleistet wird. Sie beweisen, dass es grösseren Kunsteinrichtungen möglich ist, über längere Zeit hinweg ein Publikum zu erziehen, statt eine phantasielose Blockbuster-Ausstellung nach der anderen zu zeigen, die in den meisten Fällen die Intelligenz des Publikums beleidigen, das wesentlich aufgeschlossener und kenntnisreicher zu sein pflegt, als die Institute offenbar annehmen.

Es gab eine Zeit, da amerikanische Museen noch wesentlich wagemutiger waren. Viele dieser Museen waren ursprünglich um Privatsammlungen herum gegründet worden – zusammengetragen von unkonventionellen, vorausdenkenden Personen. Ein Beispiel hierfür ist die The Menil Collection in Houston, die damals eine enge Zusammenarbeit mit dem eigenwilligen – und vielfach als den amerikanischen Harald Szeemann bezeichneten – Kurator Walter Hopps pflegte. Ein noch besseres Beispiel ist die Dia Art Foundation in New York, die amerikanische Kunsteinrichtung des vergangenen Jahrhunderts mit dem grössten Weitblick. Gegründet wurde sie von dem deutschen Galeristen Heiner Friedrich und seiner Frau Philippa de Menil, der Tochter des Houstoner Ehepaars de Menil. Man kann den Standpunkt vertreten, dass die Museen, die heute von amerikanischen Privatsammlern errichtet werden, nurmehr wenig mit derlei Experimenten verbindet und dass das Sammeln weitgehend zu einer Jagd nach Trophäen verkommen ist. Das kürzlich als Erweiterung des Los Angeles County Museum of Art eröffnete Broad Contemporary Art Museum zählt ohne Frage einige Meisterwerke der Nachkriegszeit zu seinen Beständen, ist aber in erster Linie eine Demonstration von Macht und Status, der jede künstlerische oder kuratorische Vision abgeht.

Um eine Vorstellung davon zu bekommen, wie Privatsammler in Nordamerika die Praxis des Kuratierens bereichern können, muss man über die Grenze gehen und der Ydessa Hendeles Art Foundation in Toronto einen Besuch abstatten. Hendeles, die nicht nur Kuratorin und Sammlerin ist, sondern vielleicht auch eine Künstlerin, der das Medium Ausstellung als Ausdrucksform dient, hat im Lauf der letzten zehn Jahre einige der experimentierfreudigsten, exzentrischsten und faszinierendsten Ausstellungen kuratiert. Man könnte sie als eine Autorin/Kuratorin bezeichnen, die ihren ganz persönlichen Obsessionen nachgeht. Ihre tadellosen Installationen zeichnen sich durch intellektuelle und historische Strenge aus und vereinen in einzigartiger und höchst anregender Manier hochkarätige Kunstwerke



"When Attitudes Become Form," 1969, exhibition view / Ausstellungsansicht. (PHOTO: KUNSTHALLE BERN)

und zeitgenössische oder historische, kunstfremde Objekte. Die Ausstellungen heben oft ganz persönliche Aspekte von Hendeles' Biographie hervor: Einmal kombinierte sie Maurizio Cattelans Skulptur eines knienden Hitler (HIM, 2001) mit Tausenden von Photographien von Teddybären, um auf ihre Erfahrungen als in Deutschland geborenes Kind von Holocaust-Überlebenden zu verweisen.

Jüngste Impulse zu einer erweiterten Ausstellungspraxis in den Vereinigten Staaten gingen vor allem von Künstlern aus, die in die Rolle des Kurators schlüpfen, eine Tradition, die auf die berühmte Dada-Ausstellung, auf Duchamps bekannte Surrealisten-Ausstellung in der Galerie des Beaux Arts in Paris, auf die 1956 von der Independent Group veranstaltete Schau «This Is Tomorrow» oder sogar auf Courbets Salon de Refusés zurückgeht. Mit dem Aufkommen einer institutionellen Kritik seit den späten 70er-Jahren öffneten Künstler einer eher analytischen Beschäftigung mit musealen Strukturen, Präsentationsformen und der Interpretation von Kunstwerken Tür und Tor. Beispiele hierfür sind Martha Roslers Ausstellung, Publikation und Symposiumsreihe «If You Lived Here» (1989), Andrea Frasers «Aren't They Lovely?» (1992), Fred Wilsons «Mining the Museum» (1992) und zahlreiche Projekte des Kunstkollektivs Group Material, darunter «Americana» und «AIDS Timeline», die beide im Rahmen der Whitney Biennial (1985 beziehungsweise 1991) realisiert wurden. Donald Judds Anwesen in Marfa ist ein weiteres Beispiel für eine aussergewöhnliche kuratorische Leistung eines Künstlers. Es war ursprünglich als ein Museum für drei Künstler gedacht, das ausschliesslich Werke von Donald Judd, John Chamberlain und Dan Flavin zeigen sollte. Dass Heiner Friedrich und Dia die Anstrengungen Judds im westlichen Teil von Texas in der Anfangszeit unterstützten, dürfte nicht weiter überraschen. So wie im Fall Judd, verspürten Künstler das Bedürfnis, die Dinge kreativ in die eigene Hand zu nehmen und Kunst unter Bedingungen auszustellen, die nach ihrem Verständnis ihrem Werk angemessen waren.

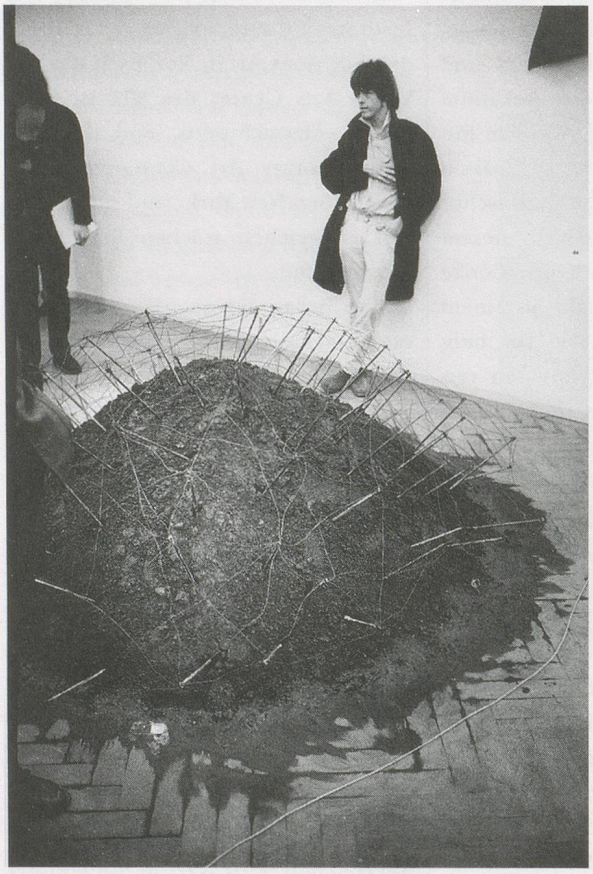
Zu den risikofreudigsten und innovativsten Kuratoren in den Vereinigten Staaten zählt Mary Jane Jacob aus Chicago, die sich vor knapp zwei Jahrzehnten vom Museumsbetrieb verabschiedet und seither mit Ausstellungen wie «Places with a Past» (1991) und «Culture in Action» (1991–1993) unser Verständnis von Kunst im öffentlichen Raum revolutioniert hat. Dan Cameron, Ralph Rugoff, Bob Nickas und Joshua Dector sind weitere bekannte amerikanische Kuratoren, die sich hin und wieder an ein eher europäisch geprägtes Verständnis kuratorischer Arbeit herangetastet haben. In diesem Zusammenhang ist auch Lynne Cooke zu erwähnen, die seit mehr als einem Jahrzehnt als Kuratorin bei Dia tätig und sich immer wieder mit den verschiedensten internationalen Projekten befasst. Okwui Enwezor ist ein weiterer Kurator, der wie Cooke im Ausland, nämlich in Nigeria, geboren ist, aber hauptsächlich von den Vereinigten Staaten aus agiert. Zahlreiche fähige Kuratoren in den USA wie, unter anderen, Madeleine Grynsztejn, Douglas Fogle, Laura Hoptman, Thelma Golden, Lawrence Rinder, Nancy Spector and Ann Goldstein bleiben jedoch Instituten verbunden. Und wenn wir einen Blick in die Vergangenheit werfen, so waren Marcia Tucker (Gründungsdirektorin des New Museum of Contemporary Art in New York), Walter Hopps, Seth Siegelaub und Lucy Lippard allesamt zwar bahnbrechende amerikanische Kuratoren vom Rang eines Harald Szeemann, ihre Arbeit aber hatte nie die gleiche Stosskraft.

Da es in den Vereinigten Staaten keine städtisch oder staatlich finanzierten Ausstellungsstätten wie die Kunsthallen oder Kunstvereine in Europa gibt, hat sich die Innovation im kuratorischen Bereich in den USA hauptsächlich in kleineren, von Künstlern betriebenen oder «alternativen» Kunsträumen, gemeinnützigen Galerien und Universitätsmuseen abgespielt. Artists Space in New York, Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE), die Renaissance Society in Chicago, das Institute of Contemporary Art in Philadelphia, Apex Art in New York, das List Visual Arts Center des MIT in Cambridge, Massachusetts, und das P.S.1 Contemporary Art Center in Long Island City, New York, sind nur einige von zahlreichen solchen Stätten im ganzen Land.

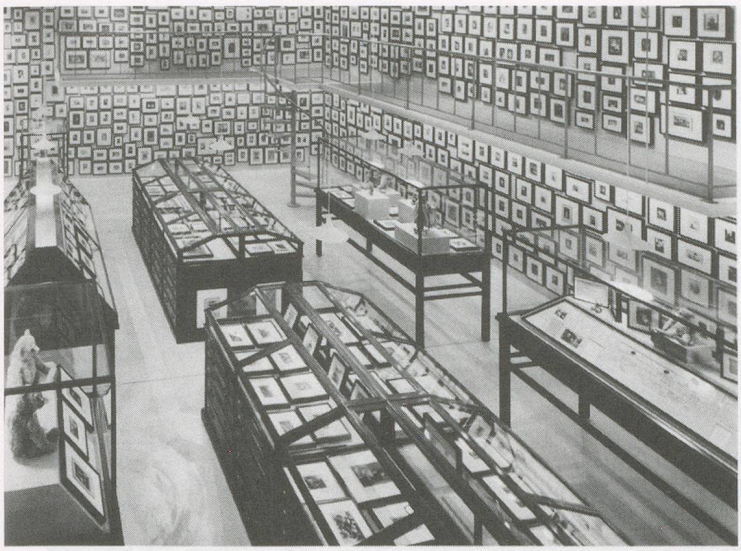
Ein bekannter amerikanischer Kurator erzählte mir neulich im Gespräch, dass ihm nicht an einer Erweiterung oder Erneuerung kuratorischer Praxis liege, sondern nur daran, grosse monographische Ausstellungen einzelner Künstler zu veranstalten, weil er sich auf eine eher wissenschaftliche Betrachtungsweise konzentrieren wolle, aber auch weil dies angeblich seiner Museumslaufbahn förderlich sei. Vielleicht sehen europäische Kuratoren sich eher in der Tradition der Avantgarde und ihres Bekenntnisses zu Fortschritt und Infragestellung der bestehenden Ordnung – in der Überlegung, dass sich durch die Entwicklung

im Bereich der Kunst Möglichkeiten für einen übergreifenden politischen Wandel ergeben. Die Kultur amerikanischer Kunsteinrichtungen mit ihrem eigentümlichen Konkurrenzdenken und ihrer Paranoia war eine grosse Überraschung für mich bei meiner Übersiedlung in die USA, nachdem ich in der Beziehung zu europäischen Kuratoren mehr Verbindlichkeit, Kollegialität und Unterstützung erlebt hatte. Für Letztere ist der Austausch von Ideen und Information etwas, was ihrem beruflichen Selbstverständnis zugrunde liegt und was oft schwerer wiegt als die für Kuratoren in Amerika kennzeichnende Zurückhaltung. Das soll keineswegs heissen, dass nordamerikanische Kunsteinrichtungen keine bemerkenswerten oder vorausschauenden Ausstellungen hervorgebracht hätten. Ich halte «Places with a Past», die Whitney Biennial des Jahres 1993, «Helter Skelter: L.A. Art in the 1990s» (1992), «The Play of the Unmentionable» (1990), «Reconsidering the Object of Art: 1965–1975» (1996), «Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary American Art» (1995), «Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s» (1999) sowie «WACK! Art and the Feminist Revolution» (2007) allesamt für höchst innovative Ausstellungen, die beweisen, welche kreativen wie intellektuellen Möglichkeiten dieses Medium in sich birgt. Trotzdem habe ich mich oft gefragt, warum emphatische, bilderstürmerische Kuratoren wie Szeemann und Obrist nie eine grössere Ausstellung in den USA kuratiert haben.

Ein Grund mag der Mangel an unabhängigen Wirkungsmöglichkeiten sein. Biennalen oder Triennalen waren bislang das wichtigste Betätigungsfeld für nicht amerikanische unabhängige Kuratoren, in den Vereinigten Staaten aber hat sich dieses Format nie richtig durchgesetzt, sieht man von einigen wenigen Ausnahmen ab wie etwa die weitblickende Biennale InSite in San Diego/Tijuana, und sogar die war bisher, wenn man so will, eher eine lateinamerikanische Angelegenheit. Im Gegensatz etwa zur Manifesta oder zu den Biennalen in Lyon und Berlin sind die Biennalen in Amerika in den meisten Fällen an Museen gebunden (allen voran die Whitney Biennial und die Carnegie International, zu denen demnächst die Triennale des New Museum hinzukommen wird) und gehorchen am Ende oft den gleichen Regeln wie jede andere Grossausstellung an solchen Stätten. Es mag noch andere, vielleicht tiefer liegende Gründe für die Kluft zwischen dem höchst subjektiven, politischen und kritischen Verständnis kuratorischer Praxis in Europa und der eher zahmen, institutionsgebundenen amerikanischen Praxis geben, die sich in stärkerem Masse auf kunsthistorische Forschung und die Zurschaustellung von Objekten konzentriert. Der



"When Attitudes Become Form," 1969, exhibition view / Ausstellungsansicht. (PHOTO: KUNSTHALLE BERN)



"Partners," 2003, exhibition view / Ausstellungsansicht. (PHOTO: WILFRIED PETZI / HAUS DER KUNST, MÜNCHEN)

amerikanische Ansatz hängt in vielerlei Hinsicht mit der Finanzierungsstruktur der Kunsteinrichtungen in diesem Land zusammen, die auf das Wohlwollen von Stiftungen und privaten Geldgebern angewiesen sind und nicht das Risiko eingehen können, deren Unterstützung zu verlieren. Es ist sicherlich eine leichtere Aufgabe, Vorstandsmitglieder für einen einzelnen Künstler zu begeistern als sie hinter einem Projekt zu scharen, das sich mit komplexen politischen Fragen auseinandersetzt.

Der nordamerikanische Kunstbetrieb neigt dazu, kuratorische Ansätze in Europa über einen Kamm zu scheren, doch die Arbeit von solchen Erneuerern wie Charles Esche, Vasif Kortun, Eric Troncy oder Ute Meta Bauer zum Beispiel könnte in ihrer wechselnden Akzentsetzung zwischen Kunst und gesellschaftlichem Wandel, streng formalem und eher akademischem kuratorischem Stil unterschiedlicher nicht sein. Es wird seine Zeit dauern, bis ein amerikanisches Publikum mit ihrer Arbeit überhaupt in Berührung kommen, geschweige denn deren Mannigfaltigkeit und Differenziertheit erfassen wird.

Der Begriff «New Institutionalism», seit 2000 in Europa allmählich zum Modewort aufgestiegen, bezeichnet das Phänomen, dass ehemals unabhängige Kuratoren nunmehr Kunsteinrichtungen leiten – etwas, was in Amerika bis auf Weiteres undenkbar ist und sich so wohl tatsächlich nur in Europa entwickeln konnte. Die einzelnen Kuratoren setzen jetzt als Direktoren kleinerer oder mittelgrosser Einrichtungen ihre Ideen durch, und auch hier war es wohl wiederum Szeemann, der in seiner Zeit als Direktor der Kunsthalle Bern als Wegbereiter gewirkt und mit seiner bahnbrechenden Ausstellung «When Attitudes Become Form» (1969) den Kunstbetrieb revolutioniert hat – einer Schau, die erstmals in der zweiten Hälfte der 60er-Jahre aufgekommene Formen radikaler künstlerischer Praxis wie Konzeptkunst, Arte Povera, Performancekunst und Minimalismus zusammenbrachte und die Szeemann am Ende den Job kosten sollte.

Die Frage ist: Wenn in Europa alles so rosig ist, warum ist dann eine Reihe bekannter europäischer Kuratoren an Bildungseinrichtungen in den USA tätig? Dies gilt für Maria Lind, die heute Direktorin des Bard College Center for Curatorial Studies ist, für Ute Meta Bauer, Leiterin des Kunstprogramms am MIT, für den aus China stammenden französischen Kurator Hou Hanru, Professor für Ausstellungs- und Museumsforschung und Ausstellungsleiter am San Francisco Art Institute, sowie für mich selbst, nachdem ich 2007 vom Institute of Contemporary Arts in London an das CCA Wattis Institute of Contemporary Arts in San Francisco gewechselt habe. Das Phänomen der einer Bildungseinrichtung angegliederten Ausstellungsstätte ist in Europa weitgehend unbekannt und stösst mit den durch sie gebotenen Möglichkeiten für stark praxisorientierte kuratorische Erkundungen in einem ausgereiften, intellektuell stimulierenden akademischen Umfeld offensichtlich auf erhebliches Interesse von Kuratorenseite. Diese Nische ist eine wahrhaft innovative amerikanische Konstruktion, die es Kuratoren erlaubt, am Bildungsprozess Anteil zu haben und zugleich weiter experimentelle Ausstellungen zu erarbeiten, deren Erfolg nicht nur an Kartenerlösen oder Besucherzahlen gemessen wird, sondern einzig und allein daran, was in den Ausstellungsräumen geschieht. Vielleicht wird diese wirklich neuartige amerikanische Erfindung die Zukunft für eine differenzierte, kreative und gelegentlich politischere Form der kuratorischen Praxis sein.

(Übersetzung: Bram Opstelten)