

Cumulus from America : growing pains = Probleme des Erwachsenwerdens

Autor(en): **Fowle, Kate / Himmelberg, Wolfgang**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2006)**

Heft 78: **Collaborations Olaf Nicolai, Ernesto Neto, Rebecca Warren**

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-681424>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

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.

KATE FOWLE

GROWING PAINS

If the nineties can be said to be synonymous with relational aesthetics, then this current decade will go down as the era that the curator came of age.

While there are ongoing arguments as to whether curating should be regarded as a profession or a passion, it could generally be said that the role of the curator has shifted from arbiter of taste to connector of art, space, and audience. Increasingly compared to an artist's practice, the position is less engaged in upholding an institutional mandate than in trying to transform it through experimentation with processes and materials. Key factors by which curating is measured today include the extent to which activities address and

KATE FOWLE is Chair of the MA program in Curatorial Practice at California College of the Arts in San Francisco.

confront artistic, social, or political issues; the responsiveness of projects to the situations in which they occur; and the viability of exhibitions and events as platforms for both the curators' and artists' philosophies and interests.

Though I currently work in the U.S., I have recently spent time in both Asia and Europe, where I have conducted much research on this topic. Through conversations with artists and curators, together with articles I have recently read in the art press, I have been led to reflect on the current emphasis of the curatorial role and the different ways in which curators are positioned in relation to an evolving art world that is increasingly locating itself within larger sociopolitical arenas.

Harald Szeemann was regarded as the first "independent curator"; his career spanned nearly five decades and

established precedents in terms of exhibition making and building relationships with artists, which are now regarded as integral to the current understanding of the curator's role. His passing in 2005 may have spurred more obituaries and articles in the non-art press than any curator has ever received, which reflects the way in which curators are being recognized in the media as celebrities newsworthy beyond their field, and quite apart from the conversations going on within it.

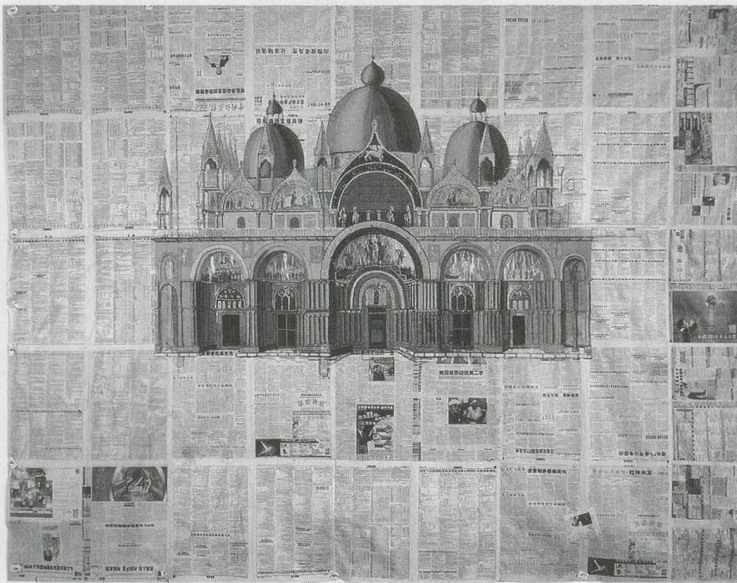
The onslaught of "viral" publishing, through blogs and websites, has also proliferated. The internet, once the domain of governments, activist organizing, gaming, and commercial sales, is now also the site for the proliferation of discussion over recent events in art—from fair openings and auctions

to resignations and protests. Through this mass availability of information, the curator has, in recent months more than ever, begun to be heralded in the news and even seen as a radical figure, with opposition to museums and other art institutions discussed in the same framework as other activist gestures. This was made evident when Chris Gilbert abruptly resigned from the Matrix position at the Berkeley Art Museum in California as a stand against what he calls the “imperialist capitalist values” of the art institution. The case attracted international attention through the viral dissemination of his essay-cum-resignation letter, which in turn provoked numerous blog discussions and therefore late-night bar conversations. The art press followed the frenzy most recently in the pages of *Artforum* in September 2006, where, inspired by Gilbert’s resignation and the ongoing media attention, Liam Gillick questioned the potential for curatorial rhetoric to instill change.

Similarly, the cancellation of Manifesta 6 in Nicosia, Cyprus and the ensuing legal battles attracted much attention via the Manifesta website and various independent writers on line as well as in the mainstream art press. In this case, the curators of the Manifesta Foundation chose to take on a contested region as its subject. Where Gilbert reportedly resigned over the museum administration’s clamp-down on his solidarity with the Bolivarian struggle in Venezuela, shown by his choice of language on the labels for his exhibition program, the Manifesta team chose to use the positioning of exhibition-making and events to transcend political borders, which in the end proved to be beyond the current power and ability of the curatorial role. While all of this makes for good reading and conversation, the question is to what extent the curator, working in mainstream politics or even established art institutions, has succeeded in implementing meaningful statements or

actions and laying groundwork toward future practices for artists, curators, and audiences.

An article in the September 2006 issue of *Frieze* suggests that curators have been able to radicalize centers for contemporary art in Europe.¹⁾ This phenomenon, currently being termed “New Institutionalism” or “Experimental Institutionalism,” involves previously independent curators taking on the directorship of public spaces and transforming their programs by placing equal emphasis on publishing, research, residency, and lecture series, as much as exhibitions. In the U.S., a comparison could be made with the hires being made at universities—from Robert Storr as Dean of Yale School of Art to Lawrence Rinder as Dean of California College of the Arts. Most recently, the San Francisco Art Institute has taken this current “faith in the curator” a step further by hiring Okwui Enwezor and Hou Hanru to transform not only the academic programs but



ZHOU TIEHAI, *VENICE - ST. MARCO SQUARE*, 2005, mixed media on paper, 102 1/4 x 131 3/4" / *VENEDIG MARKUSPLATZ*, verschiedene Materialien auf Papier, 260 x 335 cm.
(PHOTOS OF ZHOU TIEHAI'S WORK: SHANGHART GALLERY, SHANGHAI)

also the exhibitions and lecture series, with a similar “New Institutional” impetus. In effect, this is a transferal of roles: institutional critique, which has been the domain of the artist from the seventies on, is now in the hands of curators and directors, who are taking direct responsibility for questioning the mechanisms and activities of the institution in which they work.

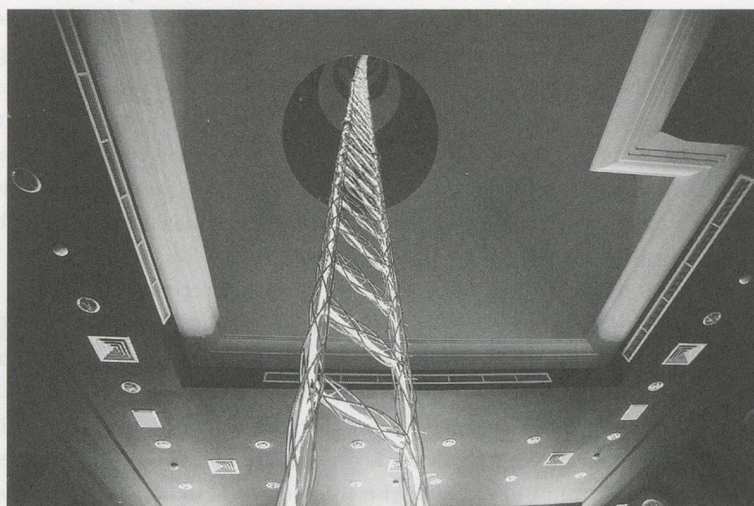
While an increasingly large percentage of column inches in art magazines, journals, and the Internet are taken up with the processes and politics of curating, additionally, since 2000, there has been a proliferation of books specifically focused on the topic. Generated by people working within the field and emerging out of symposia, on-line discussions, diaristic accounts, and interviews, the commentaries and publications are indicative of the inherent self-reflexivity that comes from simultaneously initiating, producing, disseminating, and evaluating multiple projects. This accumulation of texts and articles is creating the beginnings of a critical framework, as well as establishing a rationale through which curatorial practices acquire a kind of autonomy from their social and cultural contexts and from the funding and bureaucratic structures that give them shape. But, while this can be regarded as important groundwork in identifying particularities of practice without due consideration of the bigger picture, it has the potential to inflate the value and importance of certain exhibitions, projects, or people, as in the case of the above-mentioned Manifesta project or Chris Gilbert’s resignation.

For example, while attention is paid to artistic practices and the burgeoning art market in Asia, there are few articles in the Western press (and even

fewer books) that discuss or compare parallel developments and changes in curating. The concept of “New Institutionalism,” for instance, takes on a different meaning in view of developments in China. On one level, the climate is similar to that of Europe and the U.S., with institutions now being headed up by internationally recognized independent curators, such as Fan Dian at the National Museum in Beijing, Pi Li at a space called Universal Studios-Beijing in the East End Art District, and Gu Zhenqing at the Zhu Qizhan Art Museum in Shanghai. But this is only a subtext to the larger narrative of China’s building boom. Since the turn of the century, the country has entered what curator Gao Minglu calls “the art museum age.”²⁾ Depending on which report you read, between three hundred and one thousand new venues, financed by both corporate and government funds, will be opening across the country by 2010, making

China the world’s fastest growing market for museums. And the entrepreneurial interest is not only local—it is now confirmed that the Pompidou will build a new museum in Shanghai, and both the Guggenheim and MoMA are currently considering sites for their China branches.

Such frenetic activity is also fanning interest in the question of who will run these spaces, quite apart from the issue of where the funds will come from in order to maintain programming. Academies are now setting up arts management and curating courses, of which the first was established at the Central Academy in Beijing. Now with over one hundred students enrolled and pilot programs running in Shanghai, the curriculum has the task of providing both management and curatorial training that is not only relevant to needs in the national context, but that also reflects the burgeoning international exchange. In talking with curators and



YAYOI KUSAMA, *LADDER TO HEAVEN*, 2006, installation view
 Singapore Biennale / HIMMELSLEITER, Installationsansicht.
 (ALL PHOTOS OF THE SINGAPORE BIENNALE: NATIONAL ARTS COUNCIL, SINGAPORE)

artists in Shanghai, I came to the conclusion that it is predominantly artists who have the greatest knowledge of contemporary strategies and a vision for the future of institutions. Shanghai-based artist Zhou Tiehai, for example, has been traveling, selling, and exhibiting internationally for the last ten years. As a result he has more first-hand experience of a variety of curatorial, art market, and management practices than many curators based in China. Although Zhou isn't about to become a curator, he is currently working with a consortium to organize the Shanghai Art Fair next year, and his position highlights the unique situation the country is in, whereby the prominent artists of the last decade are potentially the untapped advisors to the curatorial field today.

Radicalism also takes on different guises in the Asian context. It is common knowledge that curators and artists have experienced censorship from the Chinese government for years, the most well-known example of which is the infamous closing of the 1989 "China/Avant-Garde" exhibition at the National Gallery in Beijing only hours into the opening. The situation is improving, but censorship is still a concern, albeit one that is largely unreported in the U.S. and European art press. In the last year, the authorities in Shanghai closed two exhibitions for including what was deemed pornographic material—the first at the newly opened Zendai Museum and, more recently, a project organized by the alternative art space BizArt. Resigning from curatorial positions to protest such censorship is not a common strategy, not least because it would have little effect in terms of causing change or fueling a larger debate in the long

term. This is due, in part, to the absence of broadly read reporting both on-line and in the print media. Instead people find ways to negotiate with the authorities and navigate the political system in order to advance the cause of contemporary art and build a viable art scene.

Another recent case in point is the first Singapore Biennale (2006), for which the artistic director Fumio Nanjo and his curatorial team spent hours meeting with government officials to negotiate permission for the presentation of works in non-art sites, or to have the content of works approved. Largely unaware of this behind-the-scenes activity, the international art world used a predominantly western-centric lens to review the project, commenting more on the originality of the concept, the roster of artists, and the location of works, than considering the project in relation to the political climate that artists and curators in Singapore confront on a daily basis. From the curators' perspective, the fact that the biennale opened with all selected artworks on display was an achievement that continues to pave the way for more public freedom of expression in the country, a point that was made all the more pertinent with the censorship of freedom of speech that took place during the IMF meeting in the city in September. In contrast, there was an unusual display of bi-national curatorial solidarity recently when David Ross and Charles Esche both retracted their participation in curating projects for the Korean "guest country" program at the forthcoming ARCO 2007 in Madrid. They made this move in support of Sunjung Kim's resignation as the country's appointed Commissioner of Artistic Programs, following the Korean

Cultural Ministry's intrusive involvement in determining what cultural activities should be presented in Spain. This has, however, gone largely unreported in the Western press.

As 2006 draws to a close it could be said that the process of the curator coming of age is one of transforming the legacy of nineteenth- and twentieth-century art institutions and finding a voice within broader social, cultural, and political arenas. It is also a time when political awareness, on all levels, is heightened through increasing viral activity and the media, which at least provide rhetorical support. But, regardless of the chat, as opportunities open up internationally and curators take on increasingly politicized exhibition topics and roles, the growing pains are centered on the development of skills that enable face-to-face communication with a widening array of professionals, arts supporters, and collectors, as well as an ability to multitask between creative and bureaucratic activities. If the curatorial role is to create space for art to have a truly political and cultural impact, then the reality for the curator is that of sustaining a practice on the frontline.

1) Alex Farquharson, "Bureaux de change," *Frieze* 101, Sept. 2006, pp. 156–59.

2) Gao Minglu is currently a faculty member in the Art and Architecture department of the University of Pittsburgh. He was editor of China's leading art journal *Meishu* in the 1980s, and a key figure in reporting on the "85 Movement" in China. In 1989 he curated the "China/Avant-Garde" Exhibition at the National Art Gallery in Beijing. He left China for the U.S. in 1991 where he is now a leading researcher, writer, and authority of twentieth century East Asian art. Gao curated "Inside Out: New Chinese Art" in 1998, which was the first major show of Chinese art to tour the United States.

PROBLEME DES ERWACHSENWERDENS

Falls man sagen kann, dass die 90er Jahre für relationale Ästhetik standen, wird dieses Jahrzehnt als die Zeit in die Geschichte eingehen, in der der Kurator erwachsen wurde.

Ohne die alte Streitfrage aufzubringen, ob das Kuratieren als ein Beruf oder eine Leidenschaft zu betrachten ist – generell könnte man sagen, dass die Rolle des Kurators sich gewandelt hat: Aus einem «Geschmacksrichter» ist ein Vermittler geworden, der Kunst, Raum und Publikum miteinander verbindet. Mehr und mehr wird die Tätigkeit des Kurators mit der des Künstlers verglichen; war es in früherer Zeit seine Aufgabe, im Sinne einer institutionellen Kontinuität zu arbeiten, so wird heute von ihm erwartet, die Institution fortlaufend zu transformieren und mit Prozessen und Materialien zu experimentieren. Zu den Schlüsselfaktoren, an denen die Tätigkeit des Kurators heute gemessen wird, zählen Fragestellungen wie diese: In welchem Ausmass

KATE FOWLE leitet das MA-Studiengangprogramm «Curatorial Practice» am California College of the Arts in San Francisco.

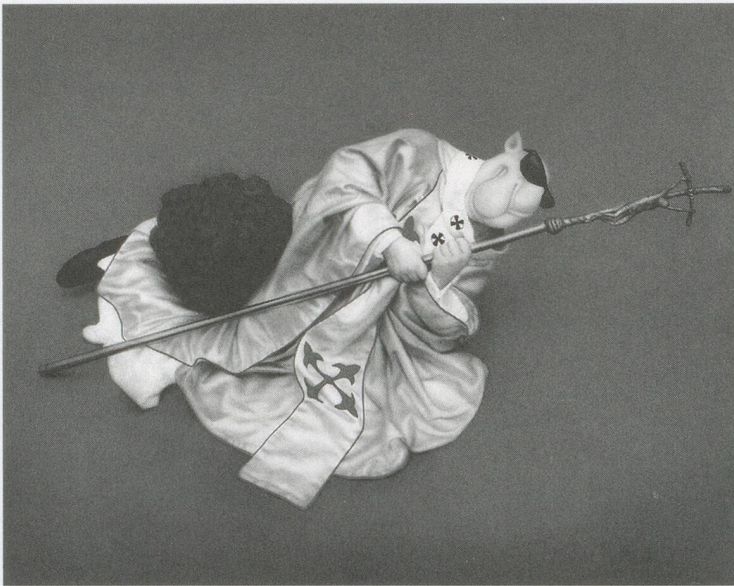


N.S. HARSHA, *COSMIC ORPHANS*,
2006, installation view
Singapore Biennale /
KOSMISCHE WAISENKINDER,
Installationsansicht.

werden künstlerische, gesellschaftliche und politische Fragen angesprochen? Wie reagieren die Projekte auf die Situationen, in denen sie realisiert werden? Inwieweit erfüllen die Ausstellungen und Events eine Plattformfunktion für die Philosophien und Interessen der Kuratoren wie der Künstler?

Meiner jetzigen Tätigkeit in den USA gingen längere Forschungsaufenthalte in Asien und Europa voran. Meine Gespräche mit Künstlern und Kuratoren und meine Lektüre der Kunstzeitschriften der letzten Jahre waren der Ausgangspunkt für meine Überlegungen zur heutigen stark hervorgehobenen Rolle des Kurators mit ihren verschiedenen Positionierungen in Bezug auf eine sich fortentwickelnde Kunstwelt, die sich in zunehmendem Masse in grössere gesellschaftspolitische Zusammenhänge integriert.

Harald Szeemann gilt als der erste «unabhängige Kurator»; in seiner sich über fast fünf Jahrzehnte erstreckenden Laufbahn organisierte er Ausstellungen und baute Beziehungen zu Künstlern auf, die heute als beispielhaft betrachtet werden und die Erwartungen, die die Öffentlichkeit an den



ZHOU TIEHAI, MAURIZIO CATTELAN, 2006, airbrush on canvas,
78 3/4 x 59" / Airbrush auf Leinwand, 200 x 150 cm.

Kurator stellt, entscheidend mitbestimmt haben. Szeemann starb 2005. Wie keinem Kurator zuvor wurden ihm in zahlreichen Zeitungen und Zeitschriften Nachrufe gewidmet – ein Zeichen dafür, dass die Medien in Kuratoren inzwischen «Celebrities» sehen, die für ein breites Publikum ausserhalb der Kunstwelt interessant geworden sind.

Auch das «Viral Publishing» über Blogs und Websites hat epidemische Ausmasse angenommen. Das Internet – einst die Domäne von Regierungen und politischen Aktivisten, von Glücksspielveranstaltern und kommerziellen Anbietern – ist heute auch ein Diskussionsforum für neueste Ereignisse in der Welt der Kunst, von Messeeröffnungen und Auktionen bis hin zu Rücktritten und Protestaktionen. Dieser freie Informationszugang hat in

den letzten Monaten dazu geführt, dass der Kurator mehr denn je zuvor als eine für die breite Öffentlichkeit relevante Figur betrachtet wird, ja als eine radikale aktivistische Figur, die den Museen und anderen Kunstinstitutionen gegenübergestellt wird. Das wurde deutlich, als der Fall des abrupten Rücktritts Chris Gilberts als Matrix-Kurator am Berkeley Art Museum in Kalifornien – ein Zeichen des Protests gegen die in seinen Worten «imperialistischen kapitalistischen Werte» der Kunstinstitutionen – durch die virale Verbreitung seines Essays in Form eines Rücktrittschreibens zahlreiche Blog-Diskussionen auslöste und zum Gesprächsthema der Nachtschwärmer in den Bars wurde. Die etablierten Kunstzeitschriften wollten nicht zurückstehen; erst im September 2006 liess Liam Gillick sich in *Artforum* von

Gilberts Rücktritt und dem anhaltenden Wirbel in den viralen Medien dazu inspirieren, die Möglichkeiten des Kurators, Änderungen herbeizuführen, in Frage zu stellen.

Aus ähnlichen Gründen haben auch die Absage der Manifesta 6 in Nikosia, der Hauptstadt Zyperns, und die folgenden juristischen Aussetzungen eine grosse Aufmerksamkeit auf sich gezogen, über die Manifesta-Website und verschiedene unabhängige Online-Autoren ebenso wie über die etablierte Kunstpresse. Auch hier ging es um eine umkämpfte Region, die jedoch in diesem Fall für die Kuratoren und die Manifesta Foundation nicht so sehr Thema als vielmehr Austragungsort war. Während Gilbert seinen Rücktritt mit der Torpedierung seiner ausdrücklichen Solidaritätsbekundung mit der «Bolivarischen Revolution» in Venezuela begründete – die Museumsdirektion hatte entsprechende Formulierungen im Wandtext zu der Ausstellung «Now-Time Venezuela: Media along the Path of the Bolivarian Process» abgelehnt –, wollte das Manifesta-Team mit seinem Ausstellungsprojekt politische Grenzen überwinden – ein Ziel, das, wie sich herausstellen sollte, ausserhalb der derzeitigen Möglichkeiten der Kuratoren lag. Das alles stellt sicherlich einen interessanten Lese- und Gesprächsstoff dar, die Frage ist jedoch, wie weit die Kuratoren sich ihrem Ziel angenähert haben, politische Aufklärungsarbeit zu leisten, in etablierten Kunstinstitutionen mit sinnstiftenden Statements oder Aktionen der Zukunft – für Künstler, Kuratoren und für das Publikum.

Ein Artikel in der *Frieze*-Ausgabe vom September 2006 lässt darauf schliessen, dass es einigen Kuratoren gelungen ist, Zentren für zeitgenössi-

sche Kunst in Europa zu radikalisieren.¹⁾ Dieses Phänomen wird zurzeit als «New Institutionalism» oder «Experimental Institutionalism» bezeichnet: Zuvor unabhängige Kuratoren übernehmen die Leitung öffentlicher Kunstinstitutionen und geben ihnen eine neue Programmausrichtung, die sich nicht nur auf die Ausstellungspolitik auswirkt, sondern auch auf die Veröffentlichungen, die Forschungstätigkeit, Stipendien und Vortragsprogramme. Eine Parallele in den USA könnte in der Berufungspolitik einiger Universitäten gesehen werden – von der Verpflichtung Robert Storrs als Dekan der Yale School of Art bis hin zu der Lawrence Rinders als Dekan des California College of the Arts. Erst in jüngster Zeit ist das San Francisco Art Institute noch einen Schritt weiter gegangen und hat Okwui Enwezor und Hou Hanru engagiert, um nicht nur das akademische, sondern auch das Ausstellungs- und Vortragsprogramm unter vergleichbaren «New Institutional»-Vorzeichen umgestalten zu lassen. Letzten Endes findet hier nichts weniger als ein Rollentausch statt: Die Institutionskritik, seit den 70er Jahren die

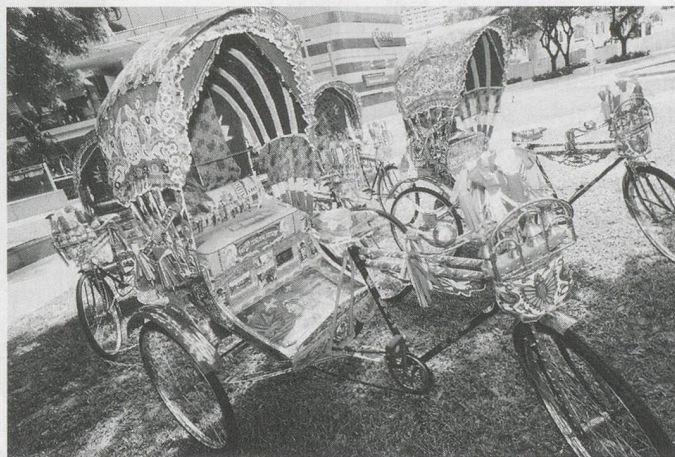
Domäne der Künstler, ist heute die der Kuratoren/Direktoren, die die unmittelbare Verantwortung für die Hinterfragung der Mechanismen und Aktivitäten ihrer Institutionen übernehmen.

Nicht nur in Kunstzeitschriften, in der Presse und im Internet wird den Kuratoren, ihrer Tätigkeit und dem Kontext, in dem sie arbeiten, eine immer grössere Aufmerksamkeit gewidmet, seit 2000 ist eine Fülle von Publikationen erschienen, die der Thematik gewidmet sind. Diese gehen aus Symposien, Online-Diskussionen, Tagebuchaufzeichnungen und Interviews hervor, verfasst werden sie von Menschen, die in diesem Bereich tätig sind. Aus solchen Texten spricht die inhärente Selbstreflexivität, die aus der gleichzeitigen Initiierung, Produktion, Verbreitung und Bewertung mehrerer verschiedener Projekte herrührt. Diese sich anhäufenden Bücher und Artikel stehen für einen im Entstehen begriffenen kritischen Rahmen und etablieren darüber hinaus ein rationales Erklärungsmuster, das der Tätigkeit der Kuratoren eine Art Autonomie von den gesellschaftlichen und kulturellen Kontexten, aus denen sie

hervorgeht, und von den Finanzierungs- und Bürokratiestrukturen, die diese Tätigkeit gestalten, verleiht. Mit diesen Veröffentlichungen sind zwar wichtige Vorarbeiten für die Identifizierung bestimmter Tätigkeitsbereiche geleistet worden, doch ohne eine gebührende Betrachtung des Gesamtbildes bergen sie die Gefahr, dass bestimmte Ausstellungen, Projekte oder Personen überbewertet werden, wie es in jüngster Zeit im Falle Chris Gilberts oder des Manifesta-Projekts geschehen ist.

Während sich zum Beispiel die Kunstproduktion und der florierende Kunstmarkt in Asien über mangelnde Aufmerksamkeit nicht beklagen können, gibt es in der westlichen Presse nur wenige Artikel, in denen auch parallele Entwicklungen und Änderungen im Bereich des Kuratierens zur Sprache kommen (von Büchern ganz zu schweigen). Das Konzept des «New Institutionalism» nimmt beispielsweise eine andere Bedeutung an, wenn man China in den Blick fasst. Auf einer Ebene herrscht dort ein ähnliches Klima wie in Europa und den Vereinigten Staaten: Kunstinstitutionen werden

SHAHIDUL ALAM, *BELIEF, AND PRACTICES*,
2006, installation view Singapore Biennale /
GLAUBE, UND BRÄUCHE, Installationsansicht.



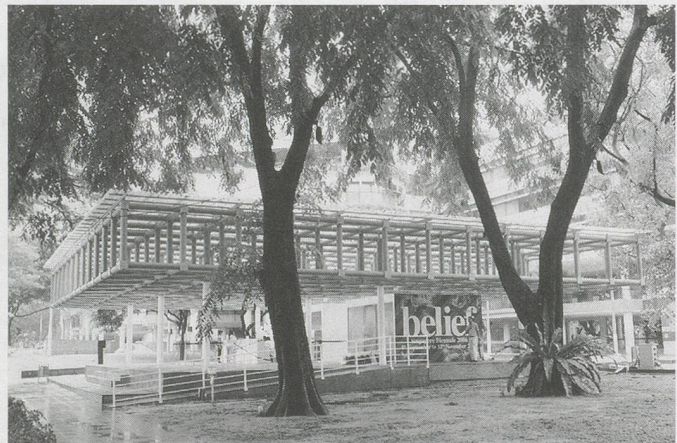
heute von international anerkannten unabhängigen Kuratoren geleitet – Fan Dian steht dem National Museum in Beijing vor, Pi Li hat dort in der Nähe eines zum «Kunstpark» umfunktionierten Industrieareals die «Universal Studios» als «unabhängigen» Kunstraum gegründet, und Gu Zhenqing leitet das Zhu Qizhan Art Museum in Shanghai. Doch das ist nur ein Subtext zur grösseren Erzählung des chinesischen Baubooms. Mit der Wende zum 21. Jahrhundert hat in China das, wie der Kurator Gao Minglu sagt,²⁾ «Zeitalter des Kunstmuseums» begonnen. Bis 2010 werden nach unterschiedlichen Angaben über das ganze Land verteilt zwischen 300 und 1000 neue Kunstinstitutionen entstehen, sowohl mit öffentlichen Mitteln als auch auf Initiative einzelner Unternehmen, und damit ist China der am schnellsten wachsende Museumsmarkt der Welt. Auch das Ausland ist beteiligt – inzwischen steht fest, dass das Centre Pompidou ein neues Museum in Shanghai bauen wird, und sowohl das Guggenheim als auch das MoMA sind zurzeit auf der Suche nach geeigneten Standorten in China.

Mit dieser rasanten Entwicklung gewinnt neben der Frage, woher die Mittel für die laufenden Kosten und die Finanzierung der Ausstellungen kommen sollen, auch die, wer diese Institutionen leiten soll, eine immer grössere Bedeutung. Aus diesem Grund richten die chinesischen Akademien jetzt Lehrgänge für angehende Kuratoren und Kunstmanagement ein, die nicht nur auf den nationalen Kontext zugeschnitten sind, sondern auch den zunehmenden internationalen Austausch berücksichtigen. Den Anfang machte die Zentralakademie in Beijing, wo jetzt mehr als 100 Studenten

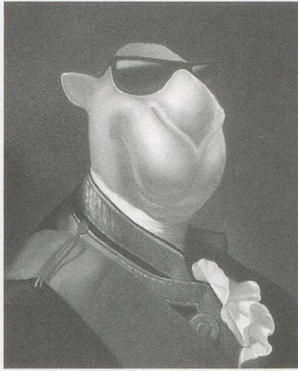
für diesen Studiengang eingeschrieben sind, auch in Shanghai ist inzwischen ein Pilotprogramm angelaufen. Nach meinen Gesprächen mit Kuratoren und Künstlern in Shanghai bin ich zu dem Schluss gekommen, dass eingehende Kenntnisse über moderne Kunstmanagementstrategien und Visionen für die Zukunft der Kunstinstitutionen hauptsächlich unter Künstlern zu finden sind. Der in Shanghai lebende Künstler Zhou Tiehai hat zum Beispiel in den letzten zehn Jahren die Welt bereist und seine Werke in westlichen Galerien und Ausstellungsinstitutionen gezeigt. Aus erster Hand hat er Erfahrungen mit verschiedenen Aspekten der Ausstellungspraxis, des Kunstmarkts und des Kunstmanagements sammeln können, die vielen chinesischen Kuratoren fehlen. Zhou wird zwar nicht die Position eines Kurators übernehmen, doch zurzeit arbeitet er mit einem Konsortium zusammen, das die für 2007 geplante Kunstmesse in Shanghai vorbereitet. In seiner Person verdeutlicht sich die singuläre Situation, in der China sich heute befindet: Die prominenten chinesischen Künst-

ler des letzten Jahrzehnts sind heute die potenziellen Berater der Kuratoren ihres Landes.

Auch der Radikalismus nimmt im asiatischen Kontext eine andere Gestalt an. Es ist allgemein bekannt, dass Kuratoren und Künstler seit Jahren mit Zensurmassnahmen der chinesischen Regierung leben müssen; das berühmt-berüchtigtste Beispiel ereignete sich 1989, als die Ausstellung *China/Avant Garde* in der Nationalgalerie in Beijing nur wenige Stunden nach der Eröffnung geschlossen wurde. Diese Situation hält nach wie vor an, auch wenn sie sich verbessert hat. In amerikanischen und europäischen Kunstzeitschriften wird nur wenig darüber berichtet. Im letzten Jahr wurden in Shanghai zwei Ausstellungen von den Behörden geschlossen; zunächst war das neu eröffnete Zendai Museum betroffen und später das alternative BizArt Centre. In beiden Fällen wurde die Schliessung mit dem Vorwurf der Pornographie begründet. In China ist es nicht üblich, dass ein Kurator aus Protest gegen solche Zensurmassnahmen zurücktritt. Ein solcher Rücktritt



SHIGERU BAN, *Paper House / Papierhaus*, 2006, Singapore Biennale.



ZHOU TIEHAI, ADMIRAL LORD
 GEORGE BRYDGES RODNEY BRYDGES,
 2006, airbrush on canvas, 23 3/4 x 20 1/2" /
 Airbrush auf Leinwand, 60 x 52 cm.

könnte weder kurzfristig etwas bewirken, noch nachhaltige Diskussionen in Gang setzen, zumal in den weit verbreiteten Online- und Print-Medien nicht darüber berichtet werden würde. Stattdessen suchen die Kuratoren nach Wegen, mit den Behörden zu verhandeln; sie lavieren sich durch das politische System, um die Sache der zeitgenössischen Kunst zu fördern und eine lebensfähige Kunstszene aufzubauen.

In diesem Zusammenhang muss auch die im September eröffnete erste Biennale in Singapur genannt werden. In stundenlangen Zusammenkünften mit Behördenvertretern mussten der künstlerische Direktor, Fumio Nanjo, und sein Kuratorenteam inhaltlich beanstandete Werke und die Präsentation bestimmter Werke ausserhalb des Ausstellungsgeländes genehmigen lassen. Was hinter den Kulissen vorging, blieb der internationalen Kunstwelt weitgehend verborgen. Das Projekt wurde hauptsächlich aus einem westlichen Blickwinkel heraus betrachtet; besprochen wurden die Originalität des Konzepts, die Auswahl der Künstler und der präsentierten Werke; das politische Klima, mit dem Künstler und Kuratoren in Singapur tagtäglich konfrontiert sind, blieb unbeachtet. Aus der Perspektive der Kuratoren war die

Tatsache, dass sämtliche von ihnen ausgewählte Kunstwerke tatsächlich auch auf der Biennale präsentiert wurden, ein weiterer Schritt auf dem Weg, für sich und ihre Kollegen in Singapur eine grössere Ausdrucksfreiheit zu erreichen – ein Erfolg, der angesichts der Einschränkung der Redefreiheit anlässlich des Treffens des Internationalen Währungsfonds (IMF), das ebenfalls noch im September dort stattfand, von umso grösserer Bedeutung ist. Zu einer ungewöhnlichen nationenübergreifenden Solidaritätsaktion unter Kuratoren kam es dagegen erst kürzlich, als David Ross und Charles Esche ihre Mitarbeit an Projekten für das koreanische «Gastland»-Programm der in Planung befindlichen ARCO 2007 in Madrid aufkündigten, um Sunjung Kim zu unterstützen, die nach massiven Interventionen des koreanischen Kulturministeriums von ihrem Amt als Kommissarin für das künstlerische Programm zurückgetreten war. Auch das ist jedoch in der westlichen Presse kaum zur Kenntnis genommen worden.

Im Prozess des «Erwachsenwerdens» des Kurators transformiert sich, so lässt sich heute, gegen Ende des Jahres 2006, sagen, das Erbe der Kunstinstitutionen des 19. und 20. Jahrhunderts,

und es findet jetzt eine Stimme in breiteren gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Geltungsbereichen. Wir befinden uns heute in einer Zeit, in der das politische Bewusstsein durch wachsende virale Aktivitäten und die Medien auf allen Ebenen geschärft worden ist, und das bringt zumindest eine rhetorische Unterstützung mit sich. Entscheidend ist jedoch: Indem sich Möglichkeiten auf internationaler Ebene eröffnen und Kuratoren eine zunehmend politisierte Rolle übernehmen, konzentrieren sich die Probleme des Erwachsenwerdens auf die Entwicklung von Fähigkeiten, die eine unmittelbare Kommunikation mit einer sich erweiternden Vielfalt an Künstlern, Kunstförderern und Sammlern sowie den ständigen Wechsel zwischen kreativen und bürokratischen Aktivitäten ermöglichen. Falls es die Aufgabe des Kurators ist, Raum für eine Kunst zu schaffen, die einen wahrhaft politischen und kulturellen Einfluss ausüben kann, wird er auf unabsehbare Zeit an vorderster Front seine Stellung halten müssen.

(Übersetzung: Wolfgang Himmelberg)

1) Alex Farquharson, «Bureaux de change», *Frieze*, 101, September 2006, S. 156–159.

2) Gao Minglu lehrt zurzeit am Art and Architecture Department der University of Pittsburgh. In den 80er Jahren war er Herausgeber von *Meishu*, der führenden chinesischen Kunstzeitschrift, und eine Schlüsselfigur in der Berichterstattung über die «85 Movement» in China. 1989 kuratierte er die Ausstellung *China/Avant-Garde* in der National Art Gallery in Beijing. 1991 emigrierte er in die USA, wo er heute zu den führenden Autoritäten auf dem Gebiet der ostasiatischen Kunst des 20. Jahrhunderts zählt. 1998 kuratierte Gao *Inside Out: New Chinese Art*, die erste grosse Wanderausstellung moderner chinesischer Kunst in den USA.