

N°074

Alanna

Heiss

Introduction / Einführung:
Carolyn Christov-Bakargiev

100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken | N°074

Alanna Heiss
*Placing the Artist /
Die Platzierung des Künstlers*

Introduction / Einführung:
Carolyn Christov-Bakargiev

DOCUMENTA (13)

**HATJE
CANTZ**

Introduction

Carolyn Christov- Bakargiev

The text that follows was a lecture given by Alanna Heiss during a conference that took place April 26–29, 1978, at LAICA, the Los Angeles Institute of Contemporary Art, housed on 2020 South Robertson Boulevard. Heiss' text was published in a book titled *The New Arts Space: A Summary of Alternative Visual Arts Organizations Prepared in Conjunction with a Conference*. It focused on “curatorial” practice (this may be one of the first texts to use that adjectivized noun so common today), at a time when curating was not constituted as a parallel and at times even competitive practice to artistic research.

In 1971, Alanna Heiss (b. 1943, Louisville, Kentucky), who worked in the arts in New York, filed for a four-day permit to conduct a film shoot under the Brooklyn Bridge. Instead, she organized an exhibition of contemporary art and performances there, which took place on May 24. She included more than twenty artists, such as Carl Andre, Bill Bollinger, Jene Highstein (her partner at the time), Sol LeWitt, Richard Nonas, Dennis Oppenheim, Philip Glass, Gordon Matta-Clark, and Dorothea Rockburne. Shortly afterward, she founded the non-profit Institute for Art and Urban Resources, dedicated to utilizing abandoned buildings all over New York for exhibitions, performances, and studios. She was close to artists such as Matta-Clark and others whose urban interventions inspired her practice outside the modernist white cube. Among the important venues of the institute was the Clocktower in downtown Manhattan, which provided a location for various radical events and artworks such as Matta-Clark's *Clock Shower*. In 1976, the exhibition “Rooms” at an old school building in Queens led to the new P.S.1 Contemporary Art Center/Institute for Art and Urban Resources. During the next thirty-five years, in collaboration with

many curators drawn to P.S.1, Heiss organized more than 2,000 exhibitions in all media. Many years later, in 2000, P.S.1 merged with the Museum of Modern Art, and eight years later, in 2008, Heiss left P.S.1 to return to the Clocktower Gallery and run its exhibition, residency, performance, and online radio programs, operating at www.ARTonAIR.org.

P.S.1 was so named because it was located in what had once been a public school, across from a taxi parking lot and the post office on Forty-Sixth Avenue, and near the subway stop on the 7 line, which cuts horizontally across from the outskirts of Flushing in Queens all the way to Times Square on Forty-Second Street. A particularly diverse and eclectic set of subway riders are found on the 7 line.

Heiss' way of working has always been based on a belief in and commitment toward artists. In the early 1970s, when applying for funds and needing to fill in a line on the application form where it was requested that the applicant state what type of institution they were applying for, Heiss decided to write “alternative space” as an expression that would appear institutional enough to gain support while vague enough to stay outside the system. Since then, this term has become standard to indicate artist-run spaces and other independent or non-profit art spaces. The possibility of the alternative, of an alter-worldliness, the potential within the space for otherness, even to oneself, all remain political, aesthetic, social, psychological, and scientific questions of great importance. The alternative is the space not of normalization, but of the *hōs mē*—a space to act as if the actual condition were not, to act therefore with the imagination, as if we were already after, already elsewhere, without waiting for solutions proposed by existing political systems.

Carolyn Christov-Bakargiev (b. 1957) is Artistic Director of dOCUMENTA (13).

Carolyn Christov- Bakargiev

Alanna Heiss präsentierte den hier abgedruckten Text als Vortrag anlässlich einer Tagung, die vom 26. bis 29. April 1978 am LAICA – Los Angeles Institute of Contemporary Art, 2020 South Robertson Boulevard, stattfand. Er erschien in einer Publikation mit dem Titel *The New Arts Space: A Summary of Alternative Visual Arts Organizations Prepared in Conjunction with a Conference* (Der neue Kunstraum: Ein Überblick über alternative Organisationen für bildende Kunst, entstanden im Zusammenhang mit einer Tagung). Der Text beschäftigte sich mit »kuratorischen« Praktiken (vielleicht einer der ersten Texte, in denen die heute so verbreitete Adjektivierung des Substantivs verwendet wurde) zu einem Zeitpunkt, als das Kuratieren noch nicht als eine Praxis galt, die parallel zur künstlerischen Recherche verläuft und manchmal sogar mit ihr konkurriert.

1971 beantragte Alanna Heiss (geb. 1943, Louisville, Kentucky), die in New York im Kunstbereich arbeitete, eine Genehmigung für viertätige Dreharbeiten unter der Brooklyn Bridge. Tatsächlich organisierte sie dort jedoch eine Ausstellung mit zeitgenössischer Kunst und Performances, die am 24. Mai stattfand. Sie hatte dazu mehr als zwanzig Künstlerinnen und Künstler eingeladen, darunter Carl Andre, Bill Bollinger, Jene Highstein (ihr damaliger Lebensgefährte), Sol LeWitt, Richard Nonas, Dennis Oppenheim, Philip Glass, Gordon Matta-Clark und Dorothea Rockburne. Wenig später gründete sie das gemeinnützige Institute for Art and Urban Resources, das sich zum Ziel setzte, leerstehende Gebäude in ganz New York für Ausstellungen, Performances und als Ateliers zu nutzen. Sie hatte enge Verbindungen zu Künstlern wie Matta-Clark und anderen, deren urbane Interventionen ihre eigene Praxis, außerhalb des modernistischen White Cube zu arbeiten, beeinflussten. Einer der bedeutenden Veranstaltungsorte des Institute for Art and

Urban Resources war die Clocktower Gallery in Downtown Manhattan, die zum Schauplatz diverser radikaler Ereignisse und Kunstwerke wie etwa Matta-Clarks *Clock Shower* wurde. 1976 ging aus der Ausstellung »Rooms« in einer alten Schule in Queens das neue P.S.1 Contemporary Art Center/Institute for Art and Urban Resources hervor. In den folgenden 35 Jahren organisierte Heiss, in Zusammenarbeit mit vielen Kuratoren, die das P.S.1 anzog, mehr als 2.000 Ausstellungen aller künstlerischen Medien. Viele Jahre später, im Jahr 2000, schloss das P.S.1 sich mit dem Museum of Modern Art zusammen; acht Jahre später, 2008, verließ Heiss das P.S.1, um zur Clocktower Gallery zurückzukehren und dort das Ausstellungs-, Residency-, Performance- und Online-Radio-Programm (www.ARTonAIR.org) zu leiten.

Der Name P.S.1 geht auf die ursprüngliche Funktion des Gebäudes als Schule (Primary School One) zurück; es liegt gegenüber von einem Taxistand und dem Postamt an der 46th Avenue und in der Nähe einer Haltestelle der Linie 7, die von den Randbezirken von Flushing in Queens bis zum Times Square an der 42nd Street fährt. Auf der Linie 7 trifft man eine besonders bunte, eklektische Mischung von Fahrgästen an.

Die Arbeitsweise von Alanna Heiss beruhte stets auf dem Glauben an und dem Engagement für die Künstler. Wenn sie in den frühen 1970er Jahren Förderanträge schrieb und auf einem Formular eintragen sollte, welcher Art von Institution die Förderung zukommen sollte, verwendete sie die Bezeichnung »alternative space«, ein Ausdruck, der institutionell genug klang, um die Mittel zu erhalten, und zugleich offen genug war, um sich außerhalb des Systems zu bewegen. Seither hat sich dieser Begriff eingebürgert, um von Künstlern selbst organisierte und andere unabhängige oder nichtkommerzielle Ausstellungsräume zu bezeichnen. Die Möglichkeit des Alternativen, einer Gegenweltlichkeit, und das Potenzial des Raums für Andersartigkeit, die sogar das Selbst einbezieht, bleiben politische, ästhetische, gesellschaftliche, psychologische und wissenschaftliche Fragen von großer Bedeutung. Der alternative Raum ist nicht der Raum der Normalisierung, sondern des *hōs mē* – ein Raum, in dem man handeln kann, als bestünden die tatsächlichen Verhältnisse nicht, in dem man also mit der Vorstellung handeln kann, wir befänden uns bereits in einer Zeit danach, an einem anderen Ort, ohne auf Lösungen zu warten, die von den bestehenden politischen Systemen vorgeschlagen werden.

Carolyn Christov-Bakargiev (geb. 1957) ist künstlerische Leiterin der dOCUMENTA (13).

Alanna Heiss

Placing the Artist

In junior high school I was given a test called the Future Career Adjustment Analysis (FCAA), the object of which was to select the occupation that most nearly suited the subject's aptitude and predilection. When my responses were analyzed, I was told that I wanted to be a forest ranger. This bothered me. At that time in my life, I was an intensely committed musician, practicing six hours a day, and determined to attend the best conservatory of music that would admit me. I thought about the life of a forest ranger—living alone, daily confronting an identical environment, scrutinizing it for disturbances, slowing the mind to apprehend punishingly gradual and subtle processes of change. I rebelled against the prospect. A second application of the FCAA was ordered. The results were the same.

I might have shrugged it off, but for the urgent importance that occupations have for an adolescent in a small town, bent on transportation to glamour and growth. My dreams had tended toward being, if not a musician, then a ballerina—not a dancer, but a ballerina, with all the implications of grace, nobility, and tortured personal perfection, of female success without male competition—or a foreign correspondent, a spylike keeper of rendezvous at dimly lit hotel bars in rainy, unpronounceable cities. But not a forest ranger, imprisoned by unanswering vastness.

Some dreams later, I am the director of an art institute and the curator of two exhibition spaces. I assemble shows, raise funds, apply for grants, write notes, and stage openings.

This is a particular dicey time in which to be a curator, especially a curator of an “alternative,” non-museum, space. Historically, the responsibilities entailed by the job were neatly characterized by the French translation of the word “curator,” which came close in sound and sense to the word “conciierge”: a person who fulfills a service capacity by supplying information to and about the occupants of a building. This humble role—created by the advent of public exhibition spaces after a period in which most works of art had remained in

private homes for generations—served adequately through the modern period in painting and sculpture. The curator's task was to select artworks of quality and present them in a suitable environment, where they would be seen in a hospitable light against a hospitable background, free of distractions, complemented by the accompanying works. To be sure, the task was construed to require well-developed powers of intellectual and aesthetic discernment, but these powers were to be used to facilitate the spiritual traffic between artist and audience, not to impose an additional statement that might color or compromise the artist's intention.

While the demands of art centered on the meaningful expression of the self, the demands of curating predominantly included the ability to absent the self, to provide the neutrality of context necessary to artists and audience, much as a discreet concierge might direct two circumspect lovers to the same clean and quiet room.

It is surprising, then, to hear with increasing frequency the opinion that “the real art of the seventies is in curating shows.” If this statement were as true as it is facile, it would mandate the alarming judgment that the art being produced in this decade is so anemic and un compelling that it survives only in a format conceived by a clever curator—and that, fortunately, is untrue.

Today as ever, the strength of the curator's role in selecting and placing art is dependent wholly on the strength of the art itself. The statement that the “real art” resides in curating appears at first to be an aggrandizement of the curator's responsibilities. In fact, it is an abdication of the traditional function: preserving neutrality of context.

This function has been made increasingly difficult by the nature of the new work being produced, much of which is environmental or site-directed. When installation becomes integrated into art making, the artist assumes responsibilities and powers previously held by the curator, as he or she situates the work in the process of creating it. At the same time, the curator absorbs some of the artist's latitude, since location is so much a part of the art. The relationship is more collaborative than ever before or, seen another way, more perilous. Stakes rise, contradictions mount, and new levels of sophistication are demanded of the curator. Indeed, part of the attraction of environmental works for some artists is the opportunity to supersede the imposition of context (for which the curator is the primary agent).

To project artistic impulses out of a realm of passive exhibition in a neutral space, into an authorship of the environment itself, is a placing of contexts within (and without) contexts. Where the traditional functions of curating have been archival, academic, and preservation-oriented, there must now be a willingness on the curator's part to conspire with the artist in the subversion of the very conventions of

exhibition to assume a more flexible, less defensive role. In the task of curating at present, there is a current of multiplied uncertainty. A paralysis threatens the tasks of selection and location. The exhibition space becomes a more implacable, sometimes isolating, environment. One stares down the setting, evaluating its potentials for neutrality and subterfuge, searching for the clues, the anomalies, and the pitfalls. The term “curator” itself seems inadequate. What is the French for “forest ranger”?

The bright side to this shakeup of the curator’s function is the opportunity to construct a new vocabulary of exhibition. Especially as it applies to works by living artists, for surely this is the most challenging and interesting task for the contemporary curator. In my own work at P.S.1 and the Clocktower, I have evolved a provisional rule of thumb that has helped me to place the curatorial role in perspective: Place the artist, not the art.

The curator, especially in an alternative exhibition setting, should recognize a primary responsibility to the art and a tertiary responsibility to the audience. For museums—with their contrasting economics, architecture, and perceived function—the schedule of priorities is generally some permutation of this. Museums are, to a greater extent than alternative spaces, in the audience business, a business that often includes subsuming a work of art to the composition of a room or theme. Alternative spaces are in the artist business—the business of allowing an artist to make coherent statements, which take precedence over the location and circumstances of exhibition, and to then get personal and direct with his or her audience.

This is considerably easier to do in solo shows than in group shows. To me, works of art invariably are more effective and demanding in solo shows. The reason most solo shows look so good is that most group shows look so bad. A group show intensifies the dangers of too close proximity among works (for me, ten feet is the minimum space between small paintings, but then I have spent a lot of time in South Dakota), and the imputation of undesirable relationships of theme, style, “movement,” and “school.” While the first trap is laid by the old inevitables—space and money—the second is a function of an unhealthy presumption on the part of some curators.

There are legitimate reasons for group shows: the necessity of exposing artists whose work is not well known to the public (the biennials are prototypes of this kind of show), to cope realistically with the fact of limited space, time, and budget, and to allow artists to exchange energy and ideas in the creation of the exhibition.

But of the several available organizing gambits for group shows, some are more legitimate than others. A geographic basis, e.g., “San Diego artists,” sounds arbitrary but is valuable for precisely that rea-

son. It places no burden of supposed sympathy of style or philosophy on the artists involved. It provides as good a means of identification as any without disturbing the neutrality of context offered by the exhibition space and, thus, the integrity of the participants. It places the artists, not the art. By contrast, a “conceptual” show that seeks to identify the artists as coreligious in some nascent or ongoing movement is more likely to produce compromise than complementarity. It places the art, using the pieces as elements of the curator’s argument, rather than placing the artists in a position to communicate freely with one another and their audience.

Artists are not dumb. They resent having the corners knocked off their individuality, and rightfully so.

The placing of well-known artists in a show in order to bring lesser-known artists to the public’s attention is a legitimate, pragmatic activity, but it must be governed by sufficient sensitivity to avoid the interpretation that the exhibition is about a star and his disciples. In this consideration, as in those mentioned above, it may be useful to think of a group show as a chain—the sort of chain in which small links, serving as connectors, alternate with larger ones. The works of art are the large links; the curatorial function is the forging of the links between them. In a successful show, the large links are all essential, each as strong as those beside it. The chain is functional, capable of supplying cohesive strength without bending any link out of shape. It is when the chain becomes merely decoration, a glittering rope around the neck of a theory or an occasion, that the connecting links grow so large as to compete with what they connect, and the definition of the individual pieces is lost, obscured by the dazzle of the chain’s elegance. This type of exhibition enjoys a wide currency and a casual relationship with the dictum of “curating-as-art.” The curator makes a pitch for stardom, the audience is presented with the manifesto of a movement whose parameters, if not existence, are at best debatable, and the artist awakens on the morning of the opening to find that he is now an example first and an individual artist second.

One alternative is the sort of painting show I did at P.S.1 in 1977. It was time for a group painting show—unavoidably; there were certain artists who had been insufficiently presented in the preceding year, and we had to do it. I had six rooms and two corridor rooms to work with. I selected six artists for each of the six rooms, called the artists in, and said, “Okay, I’m giving you room assignments. There are three hanging walls in each room. I want you to work it out—decide among yourselves which works get exhibited in each room. I’m not going to come to your studios and select work for the show. But I will hang the corridor rooms a few days before the show opens.” Keeping the corridor rooms made it possible for me to balance the show insofar

as it needed balancing, to retain some of the arbiter's last-word function. But, having placed the artists, I allowed them to place the art in the space, so they created both the works and the show in which the works were presented. And it worked—it was a successful experiment, not only in putting a show together in an equitable way but in increasing the involvement and sympathy of the artists with the difficult decision-making processes of exhibition.

“Place the artist, not the art” is the most important of the precepts I have made for myself while trying to bring the curatorial role into phase with the changing character of the art being produced. Like the guidelines listed below, like all common-sense ideals, it is always desirable but only sometimes manageable. I have not been able to fulfill all of these in every exhibit, and I never will be, but they are a useful catechism of marks to shoot for.

Get money—for the artists and the exhibition space. Learn the politics of fund-raising, and get good at it.

Plan imaginative publicity and audience-attracting devices. An exhibition space is not, or should not be, a department store, where an obligatory consumer function is discharged, but maximizing audience attendance is part of the responsibility to the artist. Learn techniques of advertising, and do it well.

Do not subject the artist to involvement in either of the above.

Keep the information about the show—title, catalog descriptions—as neutral and free of pigeonholing as possible. When this is done, circulate the information enthusiastically. Inform professional colleagues about each exhibition and demand equivalent information from them.

Run interference for the artist in his or her relationship with the administrative and custodial staff. Be a buffer. Insist that functionaries of the exhibition space come to you, not the artist, with problems.

Agree to a budget and stay with it. Do not hold the exhibition hostage for more money halfway through its completion.

Provide the best possible catalog, with as many reproductions, photographs, biographies, and essays by (or interviews with) the artists as possible. When possible, include works of the artist not included in the show.

Do the installation at the agreed location. Choose artists and works with the location in mind.

The show is a tool for the artist, not the curator, the critics, the funding agency, or the audience. Let the artist know that you know this. And make it stick.

Alanna Heiss founded and was Director of P.S.1 Contemporary Art Center from 1976 to 2008 and is Director of the Clocktower Gallery and its radio station, ARTonAIR.org, New York.

Alanna Heiss

Die Platzierung des Künstlers

Im dritten Highschool-Jahr ließ man mich einen Test mit der Bezeichnung »Future Career Adjustment Analysis (FCAA)« absolvieren, dessen Zielsetzung darin bestand, den Beruf herauszufinden, der den Fähigkeiten und Vorlieben der Testperson am nächsten kam. Nachdem meine Antworten analysiert worden waren, sagte man mir, dass ich Försterin werden wolle. Ich war beunruhigt. Damals beschäftigte ich mich intensiv mit Musik und übte täglich sechs Stunden; ich war fest entschlossen, das beste Musikkonservatorium zu besuchen, das mich annehmen würde. Ich dachte über das Försterdasein nach – man lebt allein und ist jeden Tag mit derselben Umgebung konfrontiert, die man sorgfältig nach Störungen absucht; man entschleunigt sein Denken, um unfassbar langsame und beinahe unmerkliche Veränderungsprozesse wahrzunehmen. Ich rebellierte gegen diese Aussicht. Ein zweiter FCAA-Test wurde angefordert. Das Ergebnis war identisch.

Ich hätte es gelassen hinnehmen können, wäre da nicht die große Bedeutung des Berufs für eine Jugendliche gewesen, die in einer Kleinstadt aufwächst und etwas anstrebt, das zu Glamour und Größe führt. Ich hatte schon davon geträumt, wenn nicht Musikerin, dann Ballerina zu werden – nicht Tänzerin, sondern Ballerina, mit all den Begleiterscheinungen von Anmut, Vornehmheit und einer unter Qualen erlangten persönlichen Vollkommenheit, von weiblichem Erfolg ohne männliche Konkurrenz; oder eine Auslandskorrespondentin, die sich wie eine Spionin in schummrigen Hotelbars verregneter, unaussprechlicher Städte zum Rendezvous verabredet. Aber nicht Försterin, gefangen in schweigenden, endlosen Weiten.

Einige Träume später bin ich Direktorin einer Kunstinstitution und Kuratorin von zwei Ausstellungsräumen. Ich stelle Ausstellungen zusammen, beschaffe Gelder, beantrage Zuschüsse, mache Notizen und inszeniere Eröffnungen.

Derzeit ist es besonders riskant, Kurator zu sein, vor allem, wenn man Kurator eines »alternativen«, nicht musealen Raumes ist. Die

Aufgaben, die dieser Beruf mit sich bringt, ließen sich historisch einmal gut mit der französischen Übersetzung des Begriffs »Kurator« beschreiben, der klanglich und sinngemäß dem Wort »Concierge« ähnelt: eine Person, die eine Dienstleistungsfunktion ausübt, indem sie Informationen für und über die Bewohner eines Gebäudes vermittelt. Im Zeitalter der Moderne war diese bescheidene Rolle – die mit dem Aufkommen öffentlicher Ausstellungsräume entstand, nachdem die meisten Kunstwerke zuvor über Generationen in Privaträumen aufbewahrt wurden – für Malerei und Skulptur adäquat. Die Aufgabe des Kurators bestand darin, qualitätvolle Werke auszuwählen und sie in einer angemessenen Umgebung zu präsentieren, wo man sie in günstigem Licht vor einem günstigen Hintergrund ohne Ablenkungen betrachten konnte und wo sie von den übrigen Werken ergänzt wurden. Diese Aufgabe erforderte selbstverständlich ein gut entwickeltes intellektuelles und ästhetisches Urteilsvermögen, doch diese Fähigkeiten waren darauf zu verwenden, den geistigen Austausch zwischen Künstler und Publikum zu fördern, und nicht darauf, ein eigenes Statement abzugeben, das die Intention des Künstlers beschönigen oder verleugnen konnte.

Während sich die Erfordernisse der Kunst auf einen bedeutungsvollen Ausdruck des Selbst konzentrierten, bestanden die Erfordernisse des Kuratierens vor allem in der Fähigkeit, für die Abwesenheit des Selbst zu sorgen und die Neutralität des Kontexts zu gewährleisten, die die Künstler und das Publikum brauchen – so wie eine diskrete Concierge zwei umsichtige Liebhaber in dasselbe saubere, stille Zimmer führt.

Es ist daher überraschend, immer häufiger die Meinung zu hören, dass »die eigentliche Kunst der 1970er Jahre das Kuratieren von Ausstellungen ist«. Wäre diese Behauptung ebenso zutreffend, wie sie oberflächlich ist, dann lautete ihr beunruhigendes implizites Urteil, dass die in dieser Dekade produzierte Kunst so kraftlos und wenig überzeugend ist, dass sie nur in einem Format überleben kann, das von einem cleveren Kurator entwickelt wurde – und das ist glücklicherweise nicht wahr.

Die Stärke der Rolle des Kurators bei der Auswahl und Platzierung von Kunst beruht heute und schon immer ganz und gar auf der Stärke der Kunst. Die Behauptung, dass die »eigentliche Kunst« im Kuratieren bestehe, erscheint zunächst als eine Überhöhung der Verantwortlichkeiten des Kurators. In Wirklichkeit ist sie ein Verzicht auf seine traditionelle Funktion: die Neutralität des Kontexts zu bewahren.

Diese Funktion wird zunehmend erschwert durch die Beschaffenheit der neu entstehenden Arbeiten, die oftmals den Charakter von Environments haben oder ortsbezogen sind. Wenn die Installation zu einem Teil des künstlerischen Schaffens wird, übernimmt der Künst-

ler oder die Künstlerin eine Macht und eine Verantwortung, die früher in Kuratorenhand lagen, da er oder sie die Arbeit während ihres Entstehungsprozesses platziert. Gleichzeitig beansprucht der Kurator gewisse künstlerische Freiheiten für sich, da der Ort so sehr zum Bestandteil der Kunst wird. Ihre Beziehung beruht mehr denn je auf einer Zusammenarbeit; sie wird, anders betrachtet, immer gefahrenreicher. Die Risiken steigen, die Widersprüche nehmen zu, und vom Kurator werden immer neue Grade von Raffinesse verlangt. Tatsächlich sind Arbeiten mit Environment-Charakter für manche Künstler auch deshalb attraktiv, weil sie eine Möglichkeit bieten, die Vorgaben des Kontexts (dessen wichtigster Vertreter der Kurator ist) aufzuheben.

Wenn man künstlerische Impulse aus dem Bereich einer passiven Ausstellung in einem neutralen Raum in die Autorschaft des Environments selbst projiziert, platziert man Kontexte innerhalb (und außerhalb) von Kontexten. Während sich die traditionellen Funktionen des Kuratierens mit archivarisches, akademischen und konservatorischen Fragen beschäftigten, müssen Kuratoren heute bereit sein, sich mit dem Künstler bei der Subversion von Ausstellungskonventionen zu verschwören, um eine flexiblere und weniger defensive Rolle einzunehmen. Die kuratorische Aufgabe ist gegenwärtig von einer Vervielfachung der Ungewissheiten geprägt. Die Aufgaben der Auswahl und des Orts sind von Lähmung bedroht. Der Ausstellungsraum wird zu einer unerbittlicheren und manchmal isolierenden Umgebung. Auf der Suche nach Anhaltspunkten, Anomalien und Fallgruben starrt man auf den Schauplatz und bewertet sein Potenzial im Hinblick auf Neutralität und Tricks. Selbst die Bezeichnung »Kurator« erscheint unangemessen. Wie lautet das französische Wort für »Förster«?

Die angenehme Seite dieser Erschütterung der Kuratorenfunktion ist die Möglichkeit, ein neues Ausstellungsvokabular zu entwickeln. Dies ist sicher die anspruchsvollste und interessanteste Aufgabe heutiger Kuratoren, vor allem dann, wenn es um Arbeiten lebender Künstler geht. Während meiner eigenen Arbeit am P.S.1 und in der Clocktower Gallery habe ich eine provisorische Leitlinie entwickelt, die mir geholfen hat, die Kuratorenrolle richtig einzuordnen: Platziere den Künstler, nicht die Kunst.

Der Kurator sollte sich, vor allem an einem alternativen Ausstellungsort, in erster Linie gegenüber der Kunst und erst in dritter Linie gegenüber dem Publikum verantwortlich zeigen. Bei Museen – mit ihrer vollkommen anderen Ökonomie, Architektur und wahrgenommenen Funktion – wird diese Prioritätenliste im Allgemeinen etwas anders sortiert. Den Museen geht es in einem höheren Maß als den alternativen Ausstellungsräumen um Besucherzahlen, ein Geschäft, das es oft mit sich bringt, ein Kunstwerk der Gestaltung eines Raumes oder eines Themas unterzuordnen. Bei alternativen Ausstel-

lungsräumen geht es in erster Linie um den Künstler oder die Künstlerin – darum, ihm oder ihr zu ermöglichen, schlüssige Statements zu machen, was Vorrang gegenüber dem Ort und den Umständen der Ausstellung hat, und dann in einen persönlichen und direkten Kontakt mit dem Publikum zu treten.

Dies ist in Einzelausstellungen deutlich einfacher als in Gruppenausstellungen. Für mich sind Kunstwerke in Einzelausstellungen immer eindrucksvoller und fordernder. Der Grund, warum die meisten Einzelausstellungen so gut aussehen, ist, dass die meisten Gruppenausstellungen so schlecht aussehen. Eine Gruppenausstellung steigert die Gefahren einer übergroßen Nähe zwischen den Arbeiten (für mich sind drei Meter der minimale Abstand zwischen zwei kleinen Gemälden, aber ich habe zugegebenermaßen viel Zeit in South Dakota verbracht) und der Zuschreibung unwillkommener Beziehungen zwischen Themen, Stilen, »Bewegungen« und »Schulen«. Während die alten Unvermeidlichkeiten – Platz und Geld – die erste Falle bilden, ist die zweite eine Folge der ungesunden Anmaßung mancher Kuratoren.

Es gibt legitime Gründe für Gruppenausstellungen: die Notwendigkeit, Künstler zu zeigen, deren Werk dem Publikum nicht besonders vertraut ist (die Biennalen sind ein Prototyp dieser Art von Ausstellungen), der realistische Umgang mit der Tatsache, dass Raum, Zeit und Budget begrenzt sind, und die Schaffung der Möglichkeit, dass Künstler während der Entstehung einer Ausstellung Energien und Ideen austauschen.

Unter den verschiedenen verfügbaren Schachzügen bei der Organisation von Gruppenausstellungen sind einige jedoch legitimer als andere. Eine geografische Grundlage wie etwa »Künstler aus San Diego« klingt willkürlich, ist aber gerade deswegen nützlich. Sie bürdet den beteiligten Künstlerinnen und Künstlern keine stilistischen oder philosophischen Gemeinsamkeiten auf. Sie fungiert als Identifikationsmerkmal ebenso gut wie irgendein anderes, ohne jedoch die vom Ausstellungsraum gebotene Neutralität des Kontexts und damit die Integrität der Teilnehmer zu stören. Sie platziert die Künstler, nicht die Kunst. Im Unterschied hierzu wird eine »konzeptuelle« Schau, die darauf abzielt, die Künstler als Glaubensangehörige einer gerade aufkommenden oder schon länger existierenden Bewegung zu identifizieren, wahrscheinlich eher zu Kompromissen als zu einer gegenseitigen Ergänzung führen. Sie platziert die Kunst, indem sie die Arbeiten als Elemente einer Argumentation des Kurators verwendet, anstatt die Künstler in die Lage zu versetzen, miteinander und mit ihrem Publikum frei zu kommunizieren.

Künstler sind nicht dumm. Sie nehmen es übel, wenn ihre Individualität zurechtgestutzt wird, und das zu Recht.

Bekannte Künstler in einer Ausstellung zu platzieren, um die Aufmerksamkeit des Publikums auch auf weniger bekannte Künstler zu lenken, ist eine legitime, pragmatische Vorgehensweise, doch man muss sie mit genügend Sensibilität handhaben, um die Interpretation zu vermeiden, dass es in der Ausstellung um einen Star und seine Schüler geht. Bei diesen und den weiter oben genannten Überlegungen kann es hilfreich sein, sich die Gruppenausstellung als eine Kette vorzustellen – jene Art von Kette, in der sich kleine Glieder, die als Verbindungsstücke dienen, mit größeren abwechseln. Die Kunstwerke sind die großen Glieder; die kuratorische Funktion besteht darin, die Verbindungen zwischen ihnen herzustellen. In einer gelungenen Ausstellung sind alle großen Glieder wesentlich, und alle sind gleich stark. Die Kette ist funktionstüchtig und kann eine durchgehende Stärke gewährleisten, ohne dass ein einzelnes Glied seine Form verliert. Erst wenn die Kette zur bloßen Dekoration wird, zu einem glitzernden Strang, der sich um den Hals einer Theorie oder eines Anlasses legt, werden die Verbindungsstücke so groß, dass sie zu dem, was sie zusammenhalten, in Konkurrenz treten; dann geht die Definition der einzelnen Arbeiten verloren und wird von der blendenden Eleganz der Kette überstrahlt. Dieser Ausstellungstyp ist weit verbreitet und steht in einer losen Beziehung zur Maxime des »Kuratierens-als-Kunst«. Der Kurator preist Stars an, dem Publikum wird das Manifest einer Bewegung präsentiert, deren Parameter – wenn nicht gar deren Existenz als solche – bestenfalls umstritten sind, und der Künstler wacht am Morgen der Eröffnung auf und stellt fest, dass er nun in erster Linie ein Exempel und nur in zweiter Linie ein individueller Künstler ist.

Eine Alternative ist die Art von Malereiausstellung, die ich 1977 am P.S.1 organisiert habe. Es war an der Zeit für eine Malerei-Gruppenausstellung – unausweichlich, weil es bestimmte Künstler gab, die im Vorjahr nicht ausreichend präsentiert worden waren, und wir nun dafür sorgen mussten. Ich hatte sechs Räume und zwei Flure, mit denen ich arbeiten konnte. Ich wählte für die sechs Räume sechs Künstler aus, rief sie an und sagte: »Okay, ich weise euch die Räume zu. Es gibt in jedem Raum drei Wände zum Hängen. Ich möchte, dass ihr dafür eine Lösung findet – entscheidet, welche Arbeiten in welchem Raum gezeigt werden. Ich werde keine Atelierbesuche machen, um die Bilder für die Ausstellung auszusuchen. Aber ein paar Tage vor der Eröffnung werde ich Arbeiten in den Fluren hängen.« Indem ich mir die Flure vorbehielt, konnte ich die Ausstellung austarieren, falls sie ins Gleichgewicht gebracht werden musste, und etwas von der Funktion des Schiedsrichters behalten, der das letzte Wort spricht. Doch nachdem ich die Künstler platziert hatte, ermöglichte ich

ihnen, die Kunst im Raum zu platzieren, und so schufen sie sowohl die Arbeiten als auch die Ausstellung, in der die Arbeiten präsentiert wurden. Und es funktionierte – es war ein gelungenes Experiment, nicht nur dazu, wie man eine Ausstellung auf gleichberechtigte Weise zusammenstellt, sondern auch, wie man den Beitrag und die Zustimmung der Künstler zu den schwierigen Entscheidungsprozessen einer Ausstellung steigert.

»Platziere den Künstler, nicht die Kunst« ist der wichtigste Grundsatz, den ich für mich bei dem Versuch entwickelt habe, die kuratorische Rolle auf den wechselnden Charakter der gerade entstehenden Kunst abzustimmen. Seine Befolgung, ebenso wie die der unten genannten Leitlinien sowie aller Ideale des gesunden Menschenverstands, ist stets wünschenswert, aber nicht immer realisierbar. Ich konnte nicht alle Grundsätze bei jeder Ausstellung anwenden und werde es auch niemals tun können, aber sie bilden einen nützlichen Katechismus von Zielen, die man anstreben kann.

Beschaffen Sie Gelder – für die Künstler und den Ausstellungsraum. Erlernen Sie die Politik des Fundraisings und werden Sie gut darin.

Entwickeln Sie fantasievolle Maßnahmen der Werbung und Öffentlichkeitsarbeit. Ein Ausstellungsraum ist kein Kaufhaus, in dem sich eine obligatorische Konsumfunktion entlädt, oder sollte es zumindest nicht sein, doch ein Teil der Verantwortung gegenüber dem Künstler besteht darin, die Besucherzahlen zu maximieren. Erlernen Sie Werbetechniken und setzen Sie sie gut ein.

Nötigen Sie den Künstler nicht dazu, sich mit dem Obengenannten zu beschäftigen.

Halten Sie die Informationen über die Ausstellung – Titel, Katalogbeschreibungen – so neutral und so wenig klassifizierend wie möglich. Sobald dies getan ist, bringen Sie diese Informationen mit Enthusiasmus in Umlauf. Informieren Sie Berufskollegen über jede Ausstellung und fordern Sie entsprechende Informationen von ihnen.

Halten Sie dem Künstler oder der Künstlerin den Rücken frei, was seine oder ihre Beziehungen zum Verwaltungs- und Kustodenteam angeht. Seien Sie ein Puffer. Bestehen Sie darauf, dass die Funktions-träger des Ausstellungsraums mit Problemen zu ihnen kommen, nicht zum Künstler.

Stimmen Sie einem Budget zu und halten Sie sich daran. Nehmen Sie die Ausstellung mitten in den Vorbereitungen nicht als Geisel, um mehr Geld zu bekommen.

Sorgen Sie für den bestmöglichen Katalog, mit so vielen Reproduktionen, Fotos, Biografien und Essays (oder Interviews) der Künstler wie möglich. Berücksichtigen Sie darin möglichst auch Arbeiten der Künstler, die nicht Teil der Ausstellung sind.

Installieren Sie die Arbeiten am zuvor vereinbarten Ort. Wählen Sie Künstler und Kunstwerke mit Blick auf den Ort aus.

Die Ausstellung ist ein Werkzeug für den Künstler, nicht für den Kurator, die Kritiker, das zahlende Publikum. Lassen Sie den Künstler oder die Künstlerin wissen, dass Sie das wissen. Und lassen Sie es sie nicht vergessen.

Alanna Heiss gründete das P.S.1 Contemporary Art Center und leitete es von 1976 bis 2008; sie ist Direktorin der Clocktower Gallery und der dazugehörigen Radiostation ARTonAIR.org, New York.

Carolyn Christov-Bakargiev and / und Alanna Heiss



100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken

N°074: Alanna Heiss

Placing the Artist / Die Platzierung des Künstlers

Introduction / Einführung: Carolyn Christov-Bakargiev

documenta (13), 9/6/2012 – 16/9/2012

Artistic Director / Künstlerische Leiterin: Carolyn Christov-Bakargiev

Member of Core Agent Group, Head of Department /

Mitglied der Agenten-Kerngruppe, Leiterin der Abteilung: Chus Martínez

Head of Publications / Leiterin der Publikationsabteilung: Bettina Funcke

Managing Editor / Redaktion und Lektorat: Katrin Sauerländer

Editorial Assistant / Redaktionsassistentin: Cordelia Marten

English Copyediting / Englisches Lektorat: Melissa Lerner

Proofreading / Korrektorat: Stefanie Drobnik, Sam Frank

Translation / Übersetzung: Barbara Hess

Graphic Design and Typesetting / Grafische Gestaltung und Satz: Leftloft

Junior Graphic Designer: Daniela Weirich

Typeface / Schrift: Glypha, Plantin

Production / Verlagsherstellung: Maren Katrin Poppe

Reproductions / Reproduktionen: weyhing digital, Ostfildern

Paper / Papier: Pop/Set, 240 g/m², Munken Print Cream 15, 90 g/m²

Manufacturing / Gesamtherstellung: Dr. Cantz'sche Druckerei, Ostfildern

Alanna Heiss, "Placing the Artist" was originally published / zuerst veröffentlicht in:
*The New Arts Space: A Summary of Alternative Visual Arts Organizations Prepared
in Conjunction with a Conference, April 26–29, 1978*, Los Angeles: Los Angeles
Institute of Contemporary Art, pp. / S. 10–12.

© 2012 documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel;
Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, Carolyn Christov-Bakargiev, Alanna Heiss

Illustrations / Abbildungen: p. / S. 1: II. documenta, 1959, Orangerie, installation view
with / Installationsansicht mit Norbert Kricke, *Raumplastik*, 1958 (detail / Detail),
photo / Foto: © Günther Becker/documenta Archiv; © Nachlass Norbert Kricke;
p. / S. 19: courtesy Carolyn Christov-Bakargiev, photographer unknown / Fotograf
unbekannt

documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH

Friedrichsplatz 18, 34117 Kassel

Germany / Deutschland

Tel. +49 561 70727-0

Fax +49 561 70727-39

www.documenta.de

Chief Executive Officer / Geschäftsführer: Bernd Leifeld

Published by / Erschienen im Hatje Cantz Verlag

Zeppelinstrasse 32, 73760 Ostfildern

Germany / Deutschland

Tel. +49 711 4405-200

Fax +49 711 4405-220

www.hatjecantz.com

ISBN 978-3-7757-2923-9 (Print)

ISBN 978-3-7757-3103-4 (E-Book)

Gefördert durch die



funded by the German Federal
Cultural Foundation

Printed in Germany

Alanna Heiss
*Placing the
Artist /
Die Platzierung
des Künstlers*

Introduction / Einführung:
Carolyn Christov-Bakargiev