

N°087

Iwona

Blazwick

Iwona Blazwick
Show and Tell /
Zeigen und Erzählen

Iwona
Blazwick
*Show and Tell /
Zeigen und
Erzählen*



Area Bolide 1, 1967
Area Bolide 2, 1967
Caetano-Gil Tent, 1968
in Hélio Oiticica, *Eden*,
installation / Installation,
Whitechapel Gallery,
London, 1969

Iwona Blazwick

Show and Tell

A recent novel by the English writer A. S. Byatt features a runaway boy who escapes the brutal conditions of an 1890s pottery factory in the English Midlands, to find refuge in the South Kensington Museum (now the V&A).¹ At night he sleeps in the storerooms and by day feeds himself from leftovers in the café. The museum gives him shelter and twenty-four-hour access to Asian, Middle Eastern, and European ceramics. By contrast with industrially produced pottery, the exquisite vases and figurines he studies are made by individual craftsmen. They inspire him to create something himself.

This idea of the museum as a place of refuge and self-realization made me think of the curatorial structure for dOCUMENTA (13), which addresses four states of being: under siege, on retreat, on stage, and in a state of hope. Could we understand the institution itself as being subject to these same conditions?

The word “siege” evokes the idea of a fortress, which might translate as the cultural fortress of the museum. However, as critic Andreas Huyssen has noted, at the end of the past cen-

1 | A. S. Byatt, *The Children's Book* (London: Chatto & Windus, 2009).

tury, “The museum’s role as site of an elitist conservation, a bastion of tradition and high culture gave way to the museum as mass medium, as a site of spectacular mise-en-scène and operatic exuberance.”² Though the museum is now the locus of desire for architects, corporations, governments, and oligarchs, its holdings and programs have become increasingly radical. Its position at center stage of cultural politics is due, in part, to the long siege waged against it by successive generations of artists; artists whom the museum once excluded on lines of gender, ethnicity, or geography, symbolically reinforcing their wider political invisibility.

Artist and critic Brian O’Doherty describes the outcome of those charges led by artists, particularly since the 1960s:

much of the art of the late sixties and seventies had this theme. How does the artist find another audience or a context in which his or her minority view will not be forced to witness its own co-optation? The answers offered—site specific, temporary, non-purchasable, outside the museum, directed towards a non-art audience, retreating from object to body to idea—even to invisibility—have not proved impervious to the gallery’s assimilative appetite.³

The museum has absorbed its own opposition. But it has not remained unaltered. Even as museums mutate to reflect the prevailing interests of their political or financial benefactors, the

2 | Andrea Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia* (London: Routledge, 1995), p. 14.

3 | Brian O’Doherty, “The Gallery as a Gesture,” *Artforum* (December 1981); reprinted in *Thinking of Exhibitions*, ed. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, and Sandy Nairne (London: Routledge, 1996), p. 330.

range of artists and the subjects they show has dramatically expanded. In a 1983 lecture on power relations in arts institutions, artist Adrian Piper commented:

The “masses” . . . have their own rich, highly developed ethnic cultures and therefore do not need Euroethnic art for the imprimatur of aesthetic cultivation. What they do need is more economic and social legitimation of their indigenous cultures from existing art institutions, so that they will be more disposed to protect and develop rather than abandon them as they increasingly achieve political and economic parity. . . . As women who have experienced the benefits of consciousness-raising collectives already know, the mere discovery that one’s ostensibly unique experiences in a certain role are in fact universal is itself a major step toward altering those experiences for the better. I believe that artists, and other concerned art practitioners, would benefit by taking seriously the consciousness-raising model with respect to their participation in existing art institutions.⁴

From the 1980s to the present, a greater mobilization and diversification of personnel has led to the questioning and invigorating of museum programs and their management—from the inside. Exclusion on the basis of gender, geography, or media has become increasingly untenable. Could we consider the institution today as a political arena for both consciousness raising and historical revisionism?

British government policy in the 1990s enabled museums to admit audiences free of

4 | Adrian Piper, “Power Relations within Existing Art Institutions” [orig. 1983], in *Institutional Critique: An Anthology of Artists’ Writings*, ed. Alexander Alberro and Blake Stimson (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2009), pp. 272–73.

charge. Coupled with unprecedented media attention for their buildings and programs, this recognition of culture within a political economy heralded a new accessibility embraced by millions. Despite the spectacle and the commerce, the invisible are at last made visible, active within a symbolic space of representation and an expanded field of scholarship and critical debate so as to take their place in history.

I think the nullity implied in the museum is actually one of its major assets.

—Robert Smithson⁵

The word “retreat” evokes, for me, the exhibition space, typically characterized as the white cube. The “neutrality” of the white cube has been exposed as politicized and socially specific. But is its endurance testament to its utopian potential? Can we exploit its *appearance* as a no-place? The tabula rasa of the white cube hosts a dynamic sequence of changing exhibitions, enabling artists to displace the stasis of orthodoxy. Its apparent timelessness paradoxically allows artists to give histories and subjectivities buried by the past the urgency of the here and now.

The Whitechapel Gallery, of which I am currently director, was built in 1901 as an enlightening retreat from the impoverished environs of London’s East End. For his *Whitechapel*

5 | Robert Smithson, “What Is a Museum? A Dialogue with Allan Kaprow,” *Arts Yearbook 9* (1967), in Alberro and Stimson, *Institutional Critique* (see note 4), p. 56.

Experiment, staged there in 1969, Brazilian artist Hélio Oiticica described how

structures become general, given, open to collective-casual-momentary behaviour; in Whitechapel behaviour opens itself up for whoever arrives and bends forward into the created environment, from the cold of London streets, repetitive, closed and monumental, and recreates himself as if back to nature, to the childhood warmth of allowing oneself to become absorbed: self-absorption, in the uterus of the constructed open space.⁶

Free of the imperative to sell or to instruct, the public gallery can become “the uterus,” nurturing embryonic life—a work of art—and the re-birth of the viewer as participant.

The street is routinely cited as the authentic space of public address, but can it function as *agora*? “Public” space bristles with the imperatives of commercial and municipal power. In tandem with social media, it offers a world stage for protest but also for surveillance and brutal reprisal. The work of reflection and renewal requires interiority. The space of the institution can offer freedom to contemplate, to become immersed in the Eros and the ethics of aesthetic consciousness.

Galleries and museums are public space. Public spaces are political arenas.

—Adrian Piper, 1983⁷

6 | Hélio Oiticica, “Apocalipopotese,” in *Aspiro ao Grande Labirinto* (Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1986), p. 120; quoted in Guy Brett, “Hélio Oiticica’s ‘Whitechapel Experiment,’” in *Whitechapel Gallery Centenary Review* (London: Whitechapel Gallery, 2000), p. 78.

7 | Piper, “Power Relations within Existing Art Institutions” (see note 4), p. 242.

What of its efficacy as a stage? O’Doherty gives a hilarious characterization of the white cube as a masochist: “However roughly treated, the white cube is like a straight man in a slapstick routine. No matter how repeatedly hit on the head, no matter how many pratfalls, up it springs, its seamless white smile unchanged, eager for more abuse.”⁸ This capacity for toleration has enticed other disciplines, desperate to escape the imperatives of the “creative industries.”

The markets look to culture for entertainment and profit while the state seeks the soft power of diplomacy or instrumentalized forms of education. Embracing boredom, disinformation, abjection, uselessness, and the right to fail, the exhibition space can be a place of creative refusal. Cultural forms are beginning to migrate from the platforms that have come to define them—the cinema, the proscenium stage, the book, the academy. With a white cube at our disposal we can say: “Filmmakers, come to us. Forget box-office revenues and make two-minute loops! Writers come and perform your words—live, in the dark! Dancers, enter this sculpture, feel the bodily proximity of your audience! Philosophers, we have wine, we have audiences eager to share their ideas with you!” And they are coming. This permeability enables the curatorial team of *DOCUMENTA* (13) to bring together a constellation of anthropolo-

8 | Brian O’Doherty, “Boxes, Cubes, Installations, Whiteness and Money,” in *A Manual for the 21st Century Institution* (London: Koenig Books, 2009), p. 27.

gists, scientists, philosophers, into the ambit of the exhibition as institution.

I want the public to be inside a brain in action.

—Thomas Hirschhorn⁹

What about us, the audience? We are hungry for experience, but we also judge, analyze, and identify with what we view. The process of showing and telling triggers criticism, exposing experiment to peer review and provoking debate. The spatial conditions of the enduring, if battered, white cube afford the invention of new cultural forms. They can also bring reciprocity between artists and their audiences through poetic, erotic, and revelatory encounters.

The experiments that spark or fail in the laboratories of the white cube can find permanence, on display in the museum. By presenting representations of a multitudinous past and a heterogeneous, cosmopolitan, global present, museums can be a source of empowerment. Alternatively, they may need only be, to paraphrase Joseph Beuys on the art academy, a warm, dry place.

Iwona Blazwick is Director of the Whitechapel Gallery in London and Agent for dOCUMENTA (13).

9 | Thomas Hirschhorn, *24th Foucauld Journal* (Paris: Palais de Tokyo, 2004), quoted in *Participation*, ed. Claire Bishop (London: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2006), p. 156.

Iwona Blazwick

Zeigen und Erzählen

Ein kürzlich erschienener Roman des englischen Schriftstellers A. S. Byatt handelt von einem Ausreißerjungen, der den unmenschlichen Zuständen in einer Tonwarenfabrik der 1890er Jahre in den englischen Midlands entflieht, um Zuflucht im South Kensington Museum (dem jetzigen Victoria and Albert Museum) zu finden.¹ Nachts schläft er in den Lagerräumen und tagsüber ernährt er sich im Café von den Überresten. Das Museum bietet ihm Schutz und rund um die Uhr Zugang zu asiatischer Keramik, der des Mittleren Ostens und Europas. Im Gegensatz zu industriell hergestellten Tonwaren sind die auserlesenen Vasen und Figurinen, die er studiert, von individuellen Kunsthandwerkern hergestellt. Sie inspirieren ihn dazu, selbst etwas zu schaffen.

Diese Vorstellung des Museums als Ort der Zuflucht und Selbstverwirklichung ließ mich an die kuratorische Struktur der dOCUMENTA (13) denken, die vier Seinszustände thematisiert: im Belagerungszustand, auf dem

1 | A. S. Byatt, *Das Buch der Kinder*, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2011 [Orig. 2009].

Rückzug beziehungsweise in Klausur, auf der Bühne und im Zustand der Hoffnung. Könnten wir die Institution selbst als eben diesen gleichen Bedingungen unterworfen begreifen?

Der Begriff »Belagerung« ruft die Vorstellung einer Festung hervor, die sich in die kulturelle Festung des Museums übersetzen ließe. Doch wie der Kritiker Andreas Huyssen Ende des vergangenen Jahrhunderts anmerkte, hat die »Funktion des Museums als Ort elitärer Bewahrung, als Bastion der Tradition und der Hochkultur den Weg freigegeben für das Museum als Massenmedium, als Ort spektakulärer *Inszenierung* und opernhaften Überschwangs.«² Obwohl das Museum nun der Sehnsuchtsort von Architekten, Unternehmen, Regierungen und Oligarchen ist, wurden seine Bestände und Programme zunehmend radikal. Seine Stellung im Mittelpunkt kultureller Politik ist teilweise der langen Belagerung durch nachfolgende Generationen von Künstlern geschuldet, Künstlern, die das Museum einst aufgrund ihres Geschlechts, ihrer ethnischen Zugehörigkeit oder geografischen Verortung ausgeschlossen hatte und dadurch ihre umfassendere politische Unsichtbarkeit verstärkte.

Der Künstler und Kritiker Brian O'Doherty beschreibt das Ergebnis dieser von Künstlern insbesondere seit den 1960er Jahren artikulierten Anklagen wie folgt:

2 | Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, London: Routledge 1995, S. 14.

In der Tat, das war das große Thema der Kunst der späten 60er und der 70er Jahre: Wie findet der Künstler ein anderes Publikum oder einen Kontext, in dem er nicht miterleben muß, wie seine Minderheitenposition von der Gesellschaft kooptiert wird? Die bekannten Antworten auf diese Frage: ortsbezogene, ephemere, nicht verkäufliche, außerhalb des Museum angesiedelte, an ein kunstfernes Publikum gerichtete und vom Objekt über den Körper zur Idee, ja bis zur Unsichtbarkeit sich verflüchtigende Arbeiten, all diese Ausweichversuche haben sich dem Verwertungsinteresse der Galerie nicht total entziehen können.³

3 | Brian O'Doherty, »The Gallery as a Gesture«, in: *Artforum*, Dezember 1981, dt. zit. n.: »Die Galerie als Gestus«, in: Brian O'Doherty, *In der weißen Zelle*, Berlin: Merve 1996, S. 113–114.

Das Museum hat seine eigene Opposition in sich aufgenommen. Doch es blieb nicht unverändert. Selbst als Museen sich wandeln, um die aktuellen Interessen ihrer politischen oder finanziellen Gönner zu reflektieren, erweitert sich die Auswahl der gezeigten Künstler und Themen drastisch. In einem Vortrag über Machtverhältnisse in Kunstinstitutionen bemerkte die Künstlerin Adrian Piper 1983:

Die »Massen« [...] haben ihre eigenen reichen, hochentwickelten ethnischen Kulturen und brauchen daher keine euroethnische Kultur für das Imprimatur der ästhetischen Bildung. Was sie vielmehr brauchen, ist mehr ökonomische und soziale Legitimation ihrer indigenen Kulturen seitens bestehender Kulturinstitutionen, so daß sie eine höhere Bereitschaft zeigen, diese zu schützen und weiterzuentwickeln, anstatt sie aufzugeben, wenn sie zunehmend politische und ökonomische Gleichberechtigung erlangt haben. [...] Wie die Frauen, die den Nutzen von selbstbe-

wußtseinssteigernden Kollektiven kennengelernt haben, bereits wissen, ist die bloße Entdeckung, daß die scheinbar einmaligen Erfahrungen in einer bestimmten Rolle in Wirklichkeit universell sind, bereits ein wichtiger Schritt zur Veränderung dieser Erfahrungen zum Besseren. Ich bin überzeugt, daß KünstlerInnen und andere im Kunstbereich Tätige davon profitieren würden, wenn sie das Modell der Bewußtheitssteigerung im Hinblick auf ihre Beteiligung an bestehenden Kunstinstitutionen ernst nähmen.⁴

Seit den 1980er Jahren bis zur Gegenwart hat eine größere Aktivierung und Diversifizierung der Mitarbeiter zu einer Infragestellung und Belebung der Museumsprogramme und ihres Managements geführt – von innen heraus. Ein Ausschluss auf der Grundlage von Geschlecht, Geografie oder Medium wurde zusehends unhaltbar. Könnten wir die Institution heute daher als politische Arena sowohl für eine Steigerung des Bewusstseins als auch für einen historischen Revisionismus betrachten?

In den 1990er Jahren ermöglichte die britische Regierungspolitik es den Museen, ihren Besuchern freien Eintritt zu gewähren. Verbunden mit einem noch nie da gewesenen Medieninteresse für ihre Bauten und Programme läutete diese Anerkennung der Kultur innerhalb der politischen Ökonomie eine neue Zugänglichkeit ein, die von Millionen angenommen wurde. Trotz Spektakel und Kommerz werden die Unsichtbaren endlich sichtbar und

4 | Adrian Piper, »Power Relations within Existing Art Institutions« [Orig. 1983], in: *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*, hrsg. v. Alexander Alberro und Blake Stimson, Cambridge, Mass.: MIT Press 2009, S. 272–273, dt. zit. n. einem Auszug unter dem Titel »Machtverhältnisse in bestehenden Institutionen«, in: *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*, hrsg. v. Christian Kravagna und Kunsthaus Bregenz, Köln: Walther König 2001, S. 54 und 55–56.

aktiv innerhalb eines symbolischen Raums der Repräsentation und eines erweiterten Feldes der Forschung und der kritischen Auseinandersetzung, um ihren Platz in der Geschichte einzunehmen.

Aber ich denke, daß die implizite Nullität des Museums tatsächlich einer seiner wesentlichen Vorzüge ist ...

– Robert Smithson⁵

Der Begriff »Rückzug« oder »Klausur« beschwört für mich den typischerweise als White Cube charakterisierten Ausstellungsraum herauf. Die »Neutralität« des White Cube wurde als politisch und gesellschaftlich spezifisch entlarvt. Doch bezeugt seine Beständigkeit sein utopisches Potenzial? Können wir seinen *Anschein* als Nicht-Ort nutzen? Die Tabula rasa des White Cube nimmt eine dynamische Abfolge von Wechselausstellungen auf, die es Künstlern ermöglicht, den Stillstand der Konventionalität zu verdrängen. Paradoxerweise erlaubt seine scheinbare Zeitlosigkeit es den Künstlern, in der Vergangenheit begrabenen Geschichten und Subjektivismen die Dringlichkeit des Hier und Jetzt zu verleihen.

Die Whitechapel Gallery, deren Direktorin ich derzeit bin, wurde 1901 als aufgeklärter Rückzugsort von der verarmten Umgebung des Londoner East Ends errichtet. Für sein

5 | Robert Smithson, »What Is a Museum? A Dialogue with Allan Kaprow«, in: *Arts Yearbook*, 9, 1967, dt. zit. n.: »Was ist ein Museum? Ein Dialog zwischen Allan Kaprow und Robert Smithson«, in: *Robert Smithson. Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Eva Schmidt und Kai Vöckler, Kunsthalles Wien, Köln: Walther König 2000, S. 207.

1969 dort inszeniertes *Whitechapel Experiment* schilderte der brasilianische Künstler Hélio Oiticica, wie

Strukturen allgemein, geneigt, offen für kollektiv-zufällig-flüchtiges Verhalten werden; in der Whitechapel öffnet sich das Verhalten für jeden, der aus der Kälte der monotonen, abweisenden, monumentalen Londoner Straßen kommt, sich in das geschaffene Environment fügt und wieder belebt, als ob er zurück in die Natur käme und in die Wärme der Kindheit, die es ihm erlaubt, sich zu vertiefen: selbstversunken im Uterus des konstruierten offenen Raums.⁶

Frei vom Gebot zu verkaufen oder zu belehren kann die öffentliche Galerie zum »Uterus« werden, der das entstehende Leben – ein Kunstwerk – nährt und die Wiedergeburt des Betrachters als Teilnehmer.

Die Straße wird routinemäßig als authentischer Raum öffentlicher Ansprache angeführt, doch kann sie die Rolle der *Agora* einnehmen? »Öffentlicher« Raum sträubt sich gegen die Imperative kommerzieller und kommunaler Macht. Im Verbund mit den sozialen Medien bietet sie eine Weltbühne für Protest, aber auch für Überwachung und brutale Repressalien? Die Arbeit der Reflexion und Erneuerung verlangt nach Innerlichkeit. Der Raum der Institution kann die Freiheit bieten, nachzudenken und in den Eros und die Ethik des ästhetischen Bewusstseins einzutauchen.

6 | Hélio Oiticica, »Apocalipopopotesa«, in: *Aspiro ao Grande Labirinto*, Rio de Janeiro: Ed. Rocco 1986, S. 120; zit. n.: Guy Brett, »Hélio Oiticica's »Whitechapel Experiment«, in: *Whitechapel Gallery Centenary Review*, London: Whitechapel Gallery 2000, S. 78.

Galerien und Museen sind öffentliche Räume. Öffentliche Räume sind politische Schauplätze. – Adrian Piper, 1983⁷

Was ist mit der Wirkmacht als Bühne? O'Doherty gibt eine urkomische Beschreibung des White Cube als Masochisten zum Besten: »Wie groß auch immer er behandelt wird, der White Cube gleicht einem Stichwortgeber in einer Slapsticknummer. Ganz gleich, wie oft er auf den Kopf geschlagen wird, egal wie viele Reinfälle er erlebt, schon springt er, sein makelloses weißes Lächeln unverändert, wieder auf, begierig nach mehr Schmähungen.«⁸ Diese Duldungsfähigkeit hat andere Disziplinen angelockt, die den Imperativen der »Kreativindustrie« unbedingt entfliehen wollen.

Die Märkte erwarten sich von der Kultur Unterhaltung und Gewinn, während der Staat nach der sanften Macht der Diplomatie oder den instrumentalisierten Formen der Bildung strebt. Indem er Langeweile, Desinformation, Verwerfen, Nutzlosigkeit und das Recht zu scheitern einschließt, kann der Ausstellungsraum ein Ort kreativer Verweigerung sein. Kulturelle Formen beginnen von den Podien abzuwandern, die bestimmend für sie geworden sind – das Kino, die Theaterbühne, das Buch, die Akademie. Mit einem White Cube an der Hand können wir sagen: »Filmemacher, kommt zu uns. Vergesst die Einnahmen an der

7 | Piper, »Power Relations within Existing Art Institutions« (wie Anm. 4), S. 242.

8 | Brian O'Doherty, »Boxes, Cubes, Installations, Whiteness and Money«, in: *A Manual for the 21st Century Institution*, London: Koenig Books 2009, S. 27.

Kinokasse und dreht Zwei-Minuten-Loops! Kommt, Autoren, und führt eure Worte auf – live, aufs Geratewohl! Tänzer, betretet diese Skulptur, spürt die körperliche Nähe eures Publikums! Philosophen, wir haben Wein und Zuschauer, die darauf erpicht sind, ihre Ideen mit euch zu teilen!« Und sie kommen. Diese Durchlässigkeit ermöglicht es dem kuratorischen Team der dOCUMENTA (13), eine Gruppe von Anthropologen, Wissenschaftlern, Philosophen im Bereich der Institution Ausstellung zusammenzuführen

Ich möchte, dass sich die Öffentlichkeit in einem Hirn in Aktion findet.

– Thomas Hirschhorn⁹

Wie sieht es mit uns, dem Publikum, aus? Wir sind hungrig nach Erfahrung, doch urteilen wir auch, analysieren und identifizieren uns mit dem, was wir sehen. Der Vorgang des Zeigens und Erzählens ruft Kritik hervor und setzt das Experiment der Begutachtung und herausfordernden Debatte aus. Die räumlichen Gegebenheiten des beständigen, wenn auch angeschlagenen White Cube lassen die Erfindung neuer kultureller Formen zu. Über poetische, erotische und offenbarende Begegnungen können sie zudem einen Austausch zwischen Künstlern und ihren Zuschauern herbeiführen.

9 | Thomas Hirschhorn, *24th Foucault Journal*, Paris: Palais de Tokyo 2004, zit. n. *Participation*, hrsg. v. Claire Bishop, London: Whitechapel Gallery/MIT Press 2006, S. 156.

Die Experimente, die in den Laboratorien des White Cube zünden oder scheitern, können im Museum zur Schau gestellt Beständigkeit finden. Indem sie Repräsentationen einer vielgesichtigen Vergangenheit und einer heterogenen, kosmopolitischen, globalen Gegenwart zeigen, können Museen eine Quelle der Ermächtigung sein. Alternativ müssen sie, um eine Aussage von Joseph Beuys zur Kunstakademie zu paraphrasieren, möglicherweise nur ein warmer trockener Platz sein.

Iwona Blazwick ist Direktorin der Whitechapel Gallery in London und Agentin der dOCUMENTA (13).

100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken

Nº087: Iwona Blazwick

Show and Tell / Zeigen und Erzählen

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 Lamer

Proofreading / Korrektorat: Stefanie Drobnik, Sam Frank

Translation / Übersetzung: Astrid Wege

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

© 2012 documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel;

Hatje Cantz Verlag, Ostfildern; Iwona Blazwick

Illustrations / Abbildungen: p. / S. 1: View of / Ansicht des Monte Verità, ca. 1906

(detail / Detail), Fondo Harald Szeemann. Archivio Fondazione Monte Verità in

Archivio di Stato del Cantone Ticino; p. / S. 2: © César Oiticica/Projeto Hélio Oiticica,

photo / Foto: © John Goldblatt, courtesy Whitechapel Gallery, Whitechapel Gallery

Archive

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 978-3-7757-2936-9 (Print)

ISBN 978-3-7757-3116-4 (E-Book)

Printed in Germany

Gefördert durch die



funded by the German Federal
Cultural Foundation

Iwona
Blazwick
*Show
and Tell /
Zeigen
und
Erzählen*