

EXPLORATIONEN 11 **BEYOND CURATING**

STRATEGIES OF KNOWLEDGE TRANSFER IN DANCE,
PERFORMANCE AND VISUAL ARTS

28.–30. JANUARY 2011



tanzplan essen 2010

pact
ZOLLVEREIN

EXPLORATIONEN 11 BEYOND CURATING

IM RAHMEN VON TANZPLAN ESSEN 2010
PACT ZOLLVEREIN ESSEN, 28.–30. JANUAR 2011
WITHIN THE FRAMEWORK OF TANZPLAN ESSEN 2010
PACT ZOLLVEREIN, 28.–30. JANUAR 2011

DOWNLOAD PDF EXPLORATIONEN11:
WWW.TANZPLAN-ESSEN-2010.DE

PROGRAMM PROGRAM:

28. JANUAR 2011

14.00–14.30 UHR ARTIST STATEMENT / FILM
MARYSIA LEWANDOWSKA (P/GB)
›MUSEUM FUTURES: DISTRIBUTED‹

14.45–15.30 UHR LECTURE
BEATRICE VON BISMARCK (DE)
›CURATORIAL CONDITIONS‹

15.30–16.00 UHR QUESTIONS & ANSWERS
**GABRIELE BRANDSTETTER (DE), JUAN DOMÍNGUEZ (ES),
BEATRICE VON BISMARCK (DE)**

16.30–18.00 UHR PANEL
**INKE ARNS (DE), JENS HOFFMANN (CR/US),
VERONICA KAUP-HASLER (AT/DE), BETTINA KOGLER (AT),
MODERATION: IRIS DRESSLER (DE)**
›MANY DISCIPLINES, MANY CURATORIAL
APPROACHES‹

18.30 UHR LECTURE
TIM ETCHELLS (GB)
›METAL POSTCARD‹

29. JANUAR 2011

10.00–11.00 UHR LECTURE
CORINNE DISERENS (CH/FR/DE)
›PERFORMATIVITY AS MUTUAL CONCERN‹

11.15–12.45 UHR PANEL
**BORIS CHARMATZ (FR), COSMIN COSTINAS (RO/NL),
JUAN DOMÍNGUEZ (ES), MARYSIA LEWANDOWSKA
(P/GB), MODERATION: GABRIELE BRANDSTETTER (DE)**
›KEY PROJECTS IN THE INTERDISCIPLINARY FIELD‹

14.00–15.00 UHR DIALOGUE
**ONG KENG SEN (SG), NAYSE LOPEZ (PT/BR),
MODERATION: PETRA ROGDEL (DE)**
›MAPPING: STRATEGIES OF GLOBAL, REGIO-
NAL, GLOCAL CURATING‹

15.00–16.00 UHR PERFORMANCE LECTURE
ANTON VIDOKLE (RU/DE/US)
›ART WITHOUT ARTISTS?‹

18.30 UHR PRESENTATION
**FLORIAN MALZACHER (A), TEA TUPAJIĆ (HR),
PETRA ZANKI (HR)**
›LAUNCH FRAKCIJA MAGAZINE‹
WORKING SESSION
TEA TUPAJIĆ (HR), PETRA ZANKI (HR)
›THE CURATOR'S PIECE‹

30. JANUAR 2011

10.00–11:00 UHR LECTURE
SIMON SHEIKH (SE/DE/DK)
›BURNING FROM THE INSIDE:
NEW INSTITUTIONALISM REVISTED‹

11.00–12.15 UHR DIALOGUE
ADRIAN HEATHFIELD (GB), IRIT ROGOFF (GB)
›A VOCABULARY OF EDUCATION‹

12.30–14.00 UHR PANEL
**DEUFERT + PLISCHKE (DE), IRIS DRESSLER (DE),
FLORIAN MALZACHER (A), SHUDDHABRATA
SENGUPTA / RAQS MEDIA COLLECTIVE (IN),
MODERATION: ELKE VAN CAMPENHOUT (BE)**
›ARTISTIC RESEARCH AS CHALLENGE FOR
A CURATORIAL PRACTICE‹



SUCHFIGUR UND ZWISCHENSPIELER

Ist der Holzball eine gute Eröffnung – agil, aufregend, unberechenbar? Oder sollte am Anfang besser das Feuerzeug stehen, spektakulär und hitzig? In ihrer Versuchsanordnung bieten die kroatischen Künstlerinnen Tea Tupajić und Petra Zanki Kuratoren 23 Objekte an. Aus diesen sollen sie zehn auswählen und zu einem Festival zusammenstellen, eine Dramaturgie der Dinge erstellen. Die Arbeitssession ihres Stückes ›The Curators Piece‹ beim Symposium ›Beyond Curating‹ machte – etwas provokant und ironisch – zwei Aspekte des Kuratierens höchst anschaulich: Selektion und Kombination. Warum ist die Lupe eine interessantere Performance als die Halogenbirne? Ist der Löffel ein guter Kommunikator? Wen klingelt das Glöckchen an? Welche Kriterien regeln die Auswahl und wie werden Dinge miteinander in Dialog gebracht?

NETZWERKENDE STRICKLIESEL

Die fünfte und letzte Ausgabe des Symposiums EXPLORATIONEN bei PACT Zollverein im Rahmen von tanzplan essen 2010, gefördert von Tanzplan Deutschland, war ein schöner Sonderfall: Sie nahm den Kurator ins Blickfeld, und zwar disziplinübergreifend. Internationale Künstler, Kuratoren, Festivalleiter und Wissenschaftler aus Bildender wie Darstellender Kunst diskutierten drei Tage lang über Fragen der Verantwortung und Fürsorge, über Dramaturgien und Prozesse, Profile und Widerstände, über Einladungen und Ausschlüsse. Dabei warfen sie weniger Thesen auf, sondern durchquerten vielmehr bestimmte Themenfelder und streiften durch benachbarte Gegenden des Kuratierens. Und nicht zuletzt das große Echo zeigt, dass das Thema derzeit virulent ist: Über 150 Teilnahmebewerbungen gingen ein, knapp hundert Teilnehmer kamen. Kuratiert wurde ›Beyond Curating‹ von Christine Peters, Sigrid Gareis und Stefan Hilterhaus. Während die vorangehenden EXPLORATIONEN stets das Feld des Lernens in den Blick nahmen und damit indirekt, förmlich durch den Rückspiegel, berufliche Praxen, war es diesmal umgekehrt: Die Diskussion um Stellungnahmen und Verortungen dieser spezifischen beruflichen Tätigkeit führte zu Klarheit darüber, dass und wie Auseinandersetzungen – und mithin Lernprozesse – notwendig sind. Subkutan, unter der Haut und unter der Hand, liefen dabei Formulierungen und Reformulierungen der gesellschaftlichen, sozialen und politischen Stellung von Kunst mit, ist sie doch erster und letzter Bezugspunkt der netzwerkenden Strickliesel namens Kurator.

HEILER UND SAMMLER

Seine Berufsbezeichnung leitet sich vom Lateinischen ›curare‹ – sorgen, pflegen, bewahren – ab, doch seine Begriffsgeschichte liegt in der Bildenden Kunst, wo er Ende des 18. Jahrhunderts als Kustos auftrat, um kulturelles Erbe zu sammeln und

SEEKER AND INTERPLAYER

Is the wooden ball a good opening – agile, exciting, unpredictable? Or should there be a light at the start, spectacular and fervid? Croatian artists Tea Tupajić and Petra Zanki are intending to curate 23 objects and attempt to put them in order. Out of the 23, they need to choose ten objects and create a festival, create a dramaturgy of things. The working session of their performance ›The Curators' Piece‹ at the ›Beyond Curating‹ symposium brought to life – in quite a provocative and ironic manner – two aspects of curation: selection and combination. Why is a magnifying glass a more interesting performance than a halogen light-bulb? Is the spoon a good communicator? For whom does the little bell toll? What criteria govern the choices and how are things to be brought into dialogue with each other?

A NETWORKING KNITTING DOLL

The fifth and final session of the EXPLORATIONS symposium at PACT Zollverein, which is part of tanzplan essen 2010 and is supported by Tanzplan Deutschland, was a wonderful special case: in a cross-disciplinary way it brought the curator firmly into focus. International artists, curators, festival directors and experts from the visual arts as well as the performing arts spent three days discussing questions of responsibility and welfare, of dramaturgy and process, of image and contradiction, of invitation and exclusion. In doing so they didn't just propose theses but, instead wandered through various topics, and in the process touched upon the adjacent area that is curating. And it has to be said that the immense response revealed that this is the burning issue of the moment: more than 150 applications were received, just under a hundred people came. ›Beyond Curating‹ was curated by Christine Peters, Sigrid Gareis and Stefan Hilterhaus. Whilst previous EXPLORATIONS always had education and learning firmly at its centre and looked at professional practice indirectly and formally through the rear view mirror, this time it was the other way around. The discussions based on opinion and positioning around this particular professional activity not only made clear that disagreements – and thus learning processes – are essential, and how. Running subcutaneously, under the skin and under hand, were formulations and re-formulations of the societal, social and political attitude to the arts that is the first and last reference point of the networking knitting doll called a curator.

HEALER AND COLLECTOR

The name of the profession comes from the Latin ›curare‹ – to care for, look after, preserve – yet the history of the term comes from the visual arts, where it appeared at the end of the 18th century as Kustos, the custodian, who was there to collect

zu systematisieren. Im Theater tritt er seit rund zehn Jahren in Erscheinung, als etwa Matthias Lilienthal 2002 das Berliner HAU übernahm, arbeiteten an seiner Seite keine Dramaturgen, sondern Kuratoren. Nicht zuletzt ist dies einer veränderten Theaterpraxis geschuldet: In den 1990er Jahren sind Formate wie Festivals und Kongresse an Theatern eingezogen, es wird vermehrt zu einem Ort, an dem Kunstproduktion mit Theoriebildung verknüpft und Interdisziplinarität gepflegt wird. Damit gilt es auch, Kontexte für einzelne Arbeiten zu schaffen und künstlerische Handschriften ins Verhältnis zu setzen. Nicht zuletzt sind Tätigkeiten der Zusammenstellung und Vermittlung von Informationen, Gegenständen und Personen stärker nachgefragt in einer Gesellschaft, die sich (nicht nur in den Künsten) wesentlich über inhaltliche Konzeptionen und theoretische Fundierungen aufstellt und auf die beziehungsstiftende Qualität von Ereignissen setzt.

GRENZGÄNGER

Bei ›Beyond Curating‹ wurde der Begriffstransfer zwischen Bildender und Darstellender Kunst, ihre Kontaktzonen und Differenzen, zum Leitmotiv. Dabei wurde immer wieder die Übertragbarkeit disziplinärer Geschichte und Spezifika diskutiert – etwa die Frage, ob der Tanz eigentlich auch Institutionskritik benötige oder wie der Kunstkurator vom Dramaturgen lernen könne, künstlerische Prozesse zu begleiten. Dabei scheint die Reflexion dieser beruflichen Praxen in den Bildenden Künsten stärker zu einem kanonischen Diskurs zu gehören als im Tanz – was nicht zuletzt der wesentlich höheren Anzahl von Publikationen, seien es nun Fachzeitschriften oder Kataloge, zugeschrieben wurde –, wo dies zwar in Gesprächen, seltener jedoch im größeren Rahmen diskutiert wird. Einen Anfangspunkt hatte Tanzplan Deutschland mit seinen Veranstaltungen ›tanz/kuratieren‹ gesetzt, konzipiert und moderiert von Christine Peters. Die erste Publikation zum Thema ›Curating in Performing Arts‹ erschien im November 2010, eine Ausgabe des kroatischen Performancemagazins ›Frakcija‹, deren Herausgeber Florian Malzacher, Petra Zanki und Tea Tupajić sie beim Symposium vorstellten. Sie ist die erste Publikation in der Performance-Szene überhaupt über das Kuratieren und markiert damit laut Dramaturg Florian Malzacher eine Leerstelle: »Die Diskussion über Darstellende Kunst ist rar gesät. In den Bildenden Künsten kann man mit ihr Bibliotheken füllen, es gibt viel geschriebenen Diskurs. Im Theater ist dieser überraschend selten.« Somit ist ›Beyond Curating‹ auch ein Auftakt in Sachen Selbstreflexion und Auslotung des Standortes.

Folgerichtig standen in der Diskussion stets Begriffe zur Disposition. Wen oder was kuratiert der Kurator? Welche Zeit verwaltet der Dramaturg? Einerseits galt es, das Vokabular zu klären und den Standort zu definieren, von dem aus gesprochen wurde: Der Kurator wurde zur Suchfigur. Andererseits aber insistierte nicht nur die Theoretikerin Irit Rogoff, dass es darum gehen müsse, Namen und Bezeichnungen so mehrdeutig zu halten, dass sie sich letzten Zuschreibungen entziehen. Dem Kurator kommt das natürlich gerade recht, ist der doch ein Zwischenspieler, der als richtungsweisen- des Gelenk zwischen Künstlern, Institutionen, Politik und Öffentlichkeit agiert.

the cultural inheritance and to systematise it. In theatre it appeared about ten years ago, roughly about the time that Matthias Lilienthal took over the HAU in Berlin and had curators working at his side instead of dramaturges. And finally it is indebted to a changed theatre practise: in the 1990s, formats such as festivals and congresses were pulled into theatres, which started to become a place where the production of art was linked to the development of theory and where interdisciplinary work was fostered. What also became important was creating a context for individual works and comparing them with artistic signatures. And finally, activities such as the combining and mediation of information, objects and people started to be in demand in a society that is more set up for content concepts and theoretical foundations (not only in the arts) and looks to the relational quality of events.

FRONTIER WORKER

The transfer of the concept between visual arts and the performing arts, their points of contact and their differences, became the leitmotif for ›Beyond Curating‹. At the same time the transferability of disciplinary histories and specificities were repeatedly discussed – for example, the question as to whether dance needs institutional criticism or whether the artistic curator could learn from dramaturges how to accompany artistic processes. Although in the visual arts, reflecting on this professional practice appears to belong more strongly to a canonical discourse than in dance – which perhaps accounts for the large number of publications, whether specialist journals or catalogues, dedicated to it. Whereas in dance, although there might be conversations, these are rarely discussed within a broader context. Tanzplan Deutschland made a start with its series of events ›tanz/kuratieren‹: conceived and moderated by Christine Peters. The first publication on the theme ›Curating in Performing Arts‹ was published in November 2010, it was an edition of the Croatian magazine for performance ›Frakcija‹, whose publishers Florian Malzacher, Petra Zanki and Tea Tupajić gave a presentation at the symposium. It is the first publication about curating ever to appear in the performance scene and according to the dramaturge, Florian Malzacher, highlights a gap, »Discussions in the performing arts are few and far between. One could fill a library in terms of the visual arts, there is a lot of written discussion. In theatre this is surprisingly rare«. And so ›Beyond Curating‹ is a kick-off in terms of self reflection and exploration of this point of view.

As a result it was always the terms that were up for grabs during the discussions. Who or what does the curator curate? What time is managed by the dramaturge? On the one hand it was important to explain the vocabulary and to define the perspective, from which viewpoint it was said that the curator becomes a seeker. On the other hand, theoretician Irit Rogoff was not the only one who insisted that it had to be about maintaining multi-meaning names and descriptions, so that it eluded that last attribution. Which of course is fine by the curator, who after all is a mediator, acting as a kind of trend-setting link between artists, institutions, politics and the public.

SPIELER UND GASTGEBER

Neben diesen Versuchen, Stellungen zu beziehen, ging es wesentlich um Verortungen, um die Reflexion von Institutionen, gerade in der Bildenden Kunst. Wesentliche Aspekte wurden nur am Rande angerissen – etwa, wie sich das Kuratieren zeitbasierter Künste, wie es Tanz und Theater sind, von dem zumeist objekthafter Kunstwerke unterscheidet. Wie bringt man Performances ins Zusammenspiel, wie lässt man sie miteinander kommunizieren oder einander widersprechen, wenn man sich gar nicht sicher sein kann, dass der Zuschauer mehrere von ihnen sieht – und in welcher Folge? Wie rechnet man ein, was das Spiel von Tea Tupajić und Petra Zanki links liegen ließ, dass es nämlich häufiger darum geht, Prozesse anzustoßen als Produkte einzukaufen? Auch Fragen der Kontextualisierung selbst, das Infrage stellen dramaturgischer Routinen sowie die Rolle des Kurators als Gastgeber, liefen vielmehr am Rande mit. Dabei ist es womöglich gar nicht so wichtig, wie die verknüpfende Figur heißt, ob sie ein Dramaturg ist, dem das Drama abhanden gekommen ist, oder ein Produzent, Kurator, Programmacher, Künstlerischer Leiter. Wichtiger ist es, die Veränderungen im Tanz zu reflektieren, Stellung zu beziehen und Verantwortung zu übernehmen. Und dann kann aus dem Kurator vielleicht werden, was ein Zuhörer einwarf: Er habe sich immer vorgestellt, ein Kurator im Theater sei einer, der ein wunderschönes Haus habe und dorthin Künstler einlade, um für sie große Partys zu geben.

Diese Dokumentation vertextet die fortlaufende Debatte, dieses dreitägige, immer wieder fallengelassene, immer wieder aufgenommene und wieder verwandelte, sich zerfasernde und wieder fokussierende Gespräch. Sie verfolgt Diskussionen, Vorträge und künstlerische Seitenblicke in den Randzonen des Kuratierens und skizziert anhand von ihnen ein Suchbild des Kurators. Sie tut dies am Stück und in Strängen, wobei Überschriften vielmehr als Einwürfe agieren, die Zwischenstände benennen. Begleitet, ergänzt und kommentiert wird sie von einer Textmontage aus gesammelten Einladungen und Stellungnahmen, Appellen und Aufmerksamkeiten des Wochenendes, aber auch aus anderen Quellen, wobei Unvollständigkeit Methode ist.

Esther Boldt, Februar 2011

ESTHER BOLDT STUDIERT ANGEWANDTE THEATERWISSENSCHAFT IN GIESSEN. SIE LEBT UND ARBEITET ALS AUTORIN UND KRITIKERIN IN FRANKFURT AM MAIN, SCHREIBT UNTER ANDEREM FÜR JOURNAL FRANKFURT, NACHTKRITIK.DE, CORPUSWEB, TANZ UND DIE TAZ; CO-KURATORIN DER VERANSTALTUNGSREIHE RECHERCHEN AM MOUSONTURM.

PLAYER AND HOST

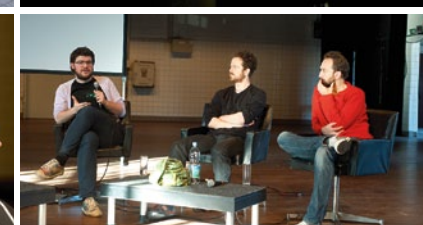
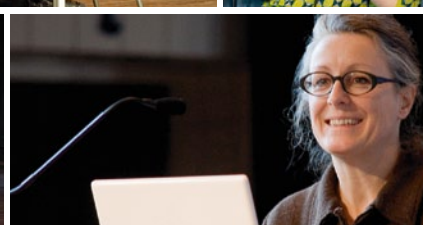
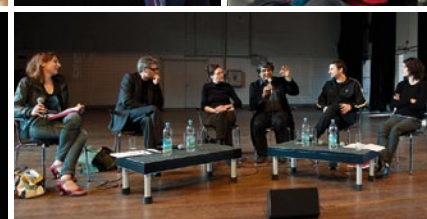
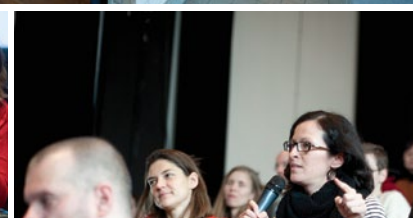
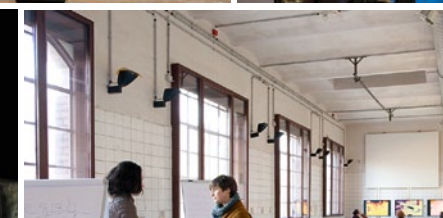
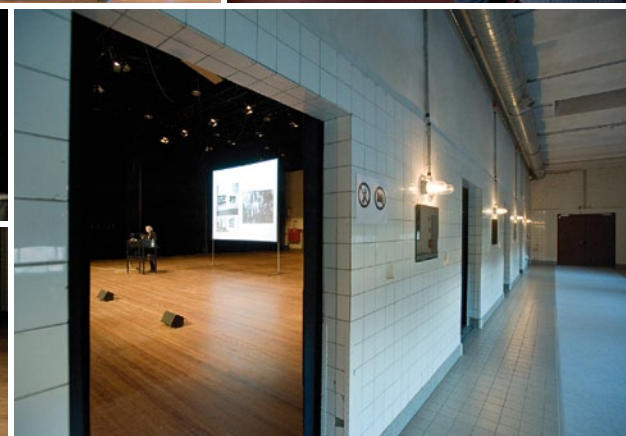
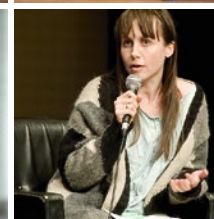
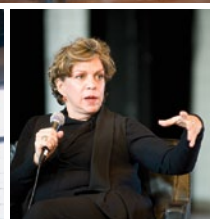
As well as these attempts to take a stand, most of the discussion was about positioning, about the reflection of institutions, particularly in the visual arts. Some important aspects were skirted around, for example, the curating of time-based arts, such as dance and theatre, which is clearly different to objectual works of art. How does one bring performances into interplay, how does one get them to communicate with each other or contradict each other if you are not at all sure that the viewer can see more than one of them – and any way, in what order? How does one take account of what Tea Tupajić and Petra Zanki's game ignored, i.e. that it is often more about bumping into processes than purchasing products? Even questions of contextualising itself, the querying of dramaturgical routines as well as the role of the curators as host, were dealt with on the sidelines.

So in fact what the person is called who pulls it all together is probably not that important. They could be a dramaturge for whom the drama has gone missing, or a producer, curator, programme-maker or artistic director. It is far more important to reflect the changes in dance, to take up a stance and to take responsibility. And then perhaps a curator can become what an audience member threw in: he had always imaged a curator in the theatre to be someone who has a wonderful house and who invites artists to go there in order to throw them huge parties.

This document is setting out in words the continuing debate. This three-day conversation was continuously let go and then picked up again, was forever changing, frayed at the edges and then was brought back into focus again. It followed discussions, lectures and artistic furtive glances to the fringes of curation and sketches through all of this a hidden picture of the curator. It does this without interruption and in strands, where titles act more much as interjections that label the interim results. It is accompanied, expanded and commented on by a textual collage of collected invitation and positions, appeals and acknowledgements of the weekend, but also from other sources, whereby fragmentation is part of the method.

Esther Boldt, February 2011

ESTHER BOLDT STUDIED APPLIED THEATRE STUDIES IN GIESSEN. SHE LIVES AND WORKS AS AN AUTHOR AND CRITIC IN FRANKFURT AM MAIN, AND WRITES FOR, INTER ALIA, JOURNAL FRANKFURT, NACHKRITIK.DE, CORPUSWEB, TANZ AND TAZ; SHE IS CO-CURATOR OF THE SERIES RECHERCHEN AT MOUSONTURM.





VOKABELN

Im Schnittfeld von Bildender und Darstellender Kunst wuchert es, Begrifflichkeiten wechseln die Seiten, und Protagonisten der Künste treffen sich spätestens in den Räumen von Performance und Installation, den ästhetischen Grauzonen zwischen den Gattungen. Dieses Kreuzfeld zwischen den Künsten nimmt Beatrice von Bismarck in den Blick, die in ihrem Vortrag ›Curatorial Conditions‹ die Bedingungen des Kuratierens oder vielmehr des Kuratorischen, wie sie es nennt, ausführt. Dabei ist das Leitmotiv des Symposiums für sie auch bezeichnend für die Tätigkeit selbst: ›Beyond Curating‹ hieße, dass es immer um die Dynamiken von Konstellationen gehe, von Räumen, Objekten, Subjekten und Kontexten – das Jenseitsliegende ist stets implizit. In ihrem Vortrag leitet von Bismarck, Professorin des frisch begründeten Studiengangs ›Kulturen des Kuratorischen‹ in Leipzig, den Begriff des Kurators und die Veränderung seines Tätigkeitsfeldes historisch her und umreißt es in Verweisen auf seine Stellung als (Be-)Spieler eines Zwischenraumes, der notwendig in Kontakt mit Protagonisten der benachbarten Gegenden und verwandten Felder tritt und somit keinesfalls reibungslos agiert, sondern vielmehr Gespräche eröffnet und Reibung erzeugt, Hitze produziert und Verhältnisse forciert.

Um dies präziser zu beschreiben und das Vokabular zu schärfen, unterscheidet Beatrice von Bismarck zwischen dem Kuratieren und dem Kuratorischen. Ersteres bezeichnet Techniken und Technologien, die benötigt werden, um eine Ausstellung zusammenzufügen, die Arbeit eines Künstlers in der Öffentlichkeit wirksam zu machen, eine Verbindung zwischen Menschen, Orten und Kontexten zu schaffen. Diese Techniken sind mit anderen Verbindungs-Aktivitäten wie dem DJ-ing verwandt, die einer besonderen sozialen Fähigkeit bedürfen. Das Kuratorische ist, in Abgrenzung und Erweiterung, eine prozessorientierte Aktivität, ein fortlaufender Vorgang der Erneuerung von Konstellationen, der selbst Bedeutung hervorbringt. In ihm verbinden sich Präsentation und Repräsentation, der Raum ist in doppelter Weise installiert: physisch und mental. »Damit ist das Kuratorische beides: Ein Set gegebener Relationen und ein Set von Potenzialitäten«, so von Bismarck.

Diese Akte des Verknüpfens weisen für sie Verwandtschaft zur postfordistischen Konzeption von Arbeit auf, die der italienische Philosoph Maurizio Lazzarato ›immaterielle Arbeit‹ nennt. Der Akt der Wertschöpfung hat sich seit der New Economy auf konzeptionelle Tätigkeiten verlagert, anstelle von Waren zirkulieren Informationen und kulturelle Güter. Damit gehört das Kuratieren dem unscharfen Feld der Servicetätigkeiten an, das in der Entwicklung von der Industrie- zur Dienstleistungsgesellschaft überproportional gewachsen ist. Das Tätigkeitsprofil des Kurators ist also keineswegs ein spezifisches, wie von Bismarck findet: Die wachsende weltweite Mobilität

VOCABULARY

At the intersection between visual and performing arts there is wild growth, technical terms are switching sides and the proponents of these arts now meet, if they have not before, in the spaces of Performance and Installation, the aesthetic grey areas between the disciplines. This zone of interference between the arts was examined by Beatrice von Bismarck, who, in her lecture ›Curatorial Conditions‹ examined the nature of curating, or rather, of what she would call curatorship. For her, the symposium's leitmotif was also indicative of the activity itself: ›Beyond Curating‹ means that what is most important is the dynamism of juxtapositions, of rooms, of objects, subjects and contexts – and that what lies beyond those things always remains implicit. In her lecture, von Bismarck, professor of the newly founded course ›Cultures of Curatorship‹ in Leipzig, traced the concept of the curator and changes to the field through history, and outlined it in reference to the curator's position as a (re-) player in a space between others. A curator is someone who necessarily makes contact with people in the adjoining areas and related fields, and who acts not so as to grease the wheels but quite the opposite: to open up debate, create friction, produce heat and act as a catalyst for relationships. In order to describe this more precisely and to sharpen up the vocabulary, Beatrice von Bismarck differentiates between curating and curatorship. The former designates the techniques and technologies that are required to put an exhibition together, to make it possible for the artist's work to reach the public and to establish a connection between people, places and contexts. These techniques are related to other connective activities, such as DJing, that need a certain social ability. Curatorship is, in contradistinction to that, a process-oriented activity, an ongoing method of renewing juxtapositions, one which itself brings out meanings. Presentation and representation are bound together; the installation in a room exists in double form: it is both physical and mental. »Curatorship is both a set of given relations and a set of potentials« says von Bismarck.

For her, these acts of connection are related to the Post-Fordist conception of work that the Italian philosopher Maurizio Lazzarato calls ›immaterial labour‹. The act of creating value has, since the advent of the New Economy, been transferred to conceptual activities; instead of commodities, it is information and cultural goods that circulate. As part of that, curating belongs to the vague field of service activities that has grown disproportionately as the economy shifts from an industrial to a service economy. The profile of a curator's activities therefore cannot be specified in any way, von Bismarck concluded. The increasing global mobility of information, people and objects is leading to a general upward revaluation of connective activities, and the requirements made of a curator are equivalent to those made of a manager in



von Informationen, Menschen und Objekten führt allgemein zu einer Aufwertung verknüpfender Tätigkeiten, das Anforderungsprofil des Kurators gleicht dem eines Managers in der Wirtschaft. Jene Zwischenspieler greifen in die Zirkulation ein, setzen sie kurzfristig aus und kombinieren flottierende Objekte und Ideen, um sie nach Ablauf der Veranstaltung wieder freizusetzen. Denn das kuratorische Projekt existiert nur für einen bestimmten Zeitraum, um sich danach wieder in seine Bestandteile aufzulösen: »Das Kuratorische ist ein temporärer Raum von Dingen«, definiert es von Bismarck. Das Kuratieren steht auch der künstlerischen Tätigkeit nahe: In den 1960er Jahren wird das Konzept zum konstitutiven Teil des Kunstwerks, künstlerische Verfahren sind nicht länger notwendig Schöpfungsakte, sondern verlagern sich auf das Auswählen, Zusammenstellen, Arrangieren, Kontextualisieren, Präsentieren und Kommunizieren. Dabei greift das Kunstwerk auch auf den Raum über, der Ausstellungsraum wird zum integralen Bestand künstlerischer Aktivität: Künstler fordern Zuschauer auf, sich auf bestimmte Weise zu bewegen, sie leiten ihre Blickrichtungen. Das Kunstwerk wird also mit seiner Präsentation kurzgeschlossen, es fordert Reaktionen ein und gestaltet Orte. Wenn aber die an der Bedeutungsproduktion beteiligten Handlungen, Konstellationen, Orte und Kontexte in den Vordergrund rücken, überschneiden sich kuratorische und künstlerische Tätigkeit.

Denn die Aufgabe des Kurators hat sich laut von Bismarck historisch stark gewandelt: Mit der Herausbildung von Museen und Galerien Ende des 18. Jahrhunderts entstand das professionelle Profil des Kurators, der zunächst vor allem für die Pflege der Sammlung verantwortlich war. Nach 1945 veränderte sich sein Tätigkeitsbereich in Folge wachsender Ausstellungs- und Sammlungsorte, sowie eines expandierenden Kunstmarktes. »Heute ist aus der Berufsbezeichnung ein Celebrity-Kult geworden«, sagt von Bismarck. In den 1970er Jahren erwächst ein Personenkult um den Kurator, mit dem von Moderne und Postmoderne ins Jenseits beförderte Figuren zurückkehren: Der Genius, der Visionär und der Autor schlüpfen wieder zur Hintertür herein. Harald Szeemann gilt als Prototyp dieses Kurators als Super-Künstler, der das kuratorische Konzept zum eigentlichen Kunstwerk erklärt. Für von Bismarck besteht die zentrale Veränderung darin, dass der Kurator nunmehr Teil hat am Prozess der Bedeutungsbildung, indem er Objekte kombiniert und ihre Beziehungen definiert. Allerdings ist auch jene historische Tätigkeit des Kurators, möchte man einwenden, eine Bedeutungsstiftende: In der Selektion von kulturellen Objekten, die als wertvoll oder relevant erachtet werden, in ihrer Archivierung und Ausstellung wird Bedeutung produziert, ein Gedächtnis geschaffen. Heute ist der Geniekult um den Kurator zwar noch nicht abgewickelt, doch die Hervorhebung einer Einzelleistung wird infrage gestellt, und das Kuratorische schafft einen offenen Raum, ein transdisziplinäres und transprofessionelles Feld, das auch von Professionellen anderer Bereiche gekapert und genutzt werden kann, wie es die Nähe zur künstlerischen Tätigkeit und zum Manager deutlich gemacht hat. An der Kontaktfläche zwischen Bildender Kunst, Theater und Tanz ist die Rolle des Kurators immer wieder neu verhandelbar, gerade weil sie durch Relationen definiert ist – zwischen Künstlern, Objekten, Beobachtern und Räumen.

come in. we're open.

Stay close to the worthless.
Sit with paradoxes.
Act them out.

ADRIAN HEATHFIELD

Pay attention to what you can't say.

SHUDDHABRATA SENGUPTA

We want to ask: who is really the worker in this new factory? The artist? The curator? The audience? What happens when these workers leave? And what happens when they return?

TEXT ZUR AUSSTELLUNG
»SHOCKWORKERS OF THE MOBILE
IMAGE«, JEKATERINBURG 2010

It is important to talk about names. Everyone is making up his own job profile.

PETRA ZANKI

business. These co-ordinators intervene in a given circulation, halt it temporarily, and combine fleeting objects and ideas in order to release them again after the event has run its course. Curatorial projects exist only for a limited period of time and then disintegrate again into its component parts: »Curatorship is a temporary space made up of objects« is how von Bismarck defined it. Curating is also close to artistic activity. In the 1960s, the concept became a constitutive part of the work of art; artistic processes were no longer confined to acts of creation, but were also transferred to selection, juxtaposition, arrangement, contextualization, presentation and communication. In this way, the work of art encroaches on the room and the exhibition space becomes an integral element of artistic activity: artists prompt visitors to move in particular directions and guide their lines of sight. The work of art is thus joined to its presentation, it demands reactions and shapes space. When, however, the actions, juxtapositions, places and contexts that create meaning are brought into the foreground, the activities of the curator and the artist overlap.

The task of the curator, according to von Bismarck, has been subject to a striking historical change. Hand-in-hand with the development of museums and galleries at the end of the 18th century emerged the profession of the curator, who was initially responsible, above all, for taking care of the collection. After 1945, this area of activity was widened as a result of the growing number of exhibition and collection spaces, as well as of the expanding art market. »Nowadays, this profession has been turned into a cult of celebrity«, says von Bismarck. In the 1970s, a cult of personality grew up around the curator, bringing back the figures that modernism and postmodernism had consigned to the past: the genius, the visionary and the auteur slipped in again through the back door. Harald Szeeman can be counted as the prototype of this curator-as-super-artist, as someone who declares the curatorial concept a work of art in its own right. For von Bismarck, the central change lies in the fact that the curator now takes part in the process of constructing meanings by combining objects and defining their relationship. However, the historical task of the curator, it must be objected, has always been one that shaped meaning: in the selection of cultural objects that are designated as valuable or relevant, in their archiving and exhibition, meanings are produced, a memory constructed. The genius cult has still not been dismantled yet, but the emphasis on individual achievement has been called into question. Curatorship produces an open space, an interdisciplinary and inter-professional area that can also be seized on and used by professionals from other fields – as has been made clear by its proximity to artistic activity and to that of the manager. At the interface between visual arts, theatre and dance, the role of the curator is constantly renegotiable, precisely because it is defined by relationships – between artists, objects, observers and spaces.

VERHANDLUNGEN / INTERMEDIATE

Im Anschluss an ihren Vortrag diskutiert Beatrice von Bismarck mit der Tanzwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter und dem spanischen Performer, Choreografen und Kurator Juan Domínguez über Verwandtschaften und Differenzen von künstlerischen und kuratorischen Praxen. Juan Domínguez selbst bespielt zahlreiche Felder im künstlerischen und kuratorischen Bereich, 2003 gründete er das Festival In-Presentable/La Casa Encendida und schloss damit eine Leerstelle: Bis dahin hatte es keinen Ort für zeitgenössischen Tanz in Madrid gegeben. »Ich habe mich gefragt, wie man Tanz kontextualisieren kann, und wollte eine Gemeinschaft schaffen«, erzählt er. Seine Praxen als Künstler und Kurator möchte Domínguez nicht von vorn herein unterscheiden, da überschneide sich vieles auf fruchtbare Weise. Als problematisch erfährt er aber die Frage der Macht: »Man wird mächtig in der Position des Kurators, und das Konzept der Macht ist heikel.« Von Bismarck relativiert diese, in der Diskussion um den Kurator immer wieder aufkommende Machtproblematik, indem sie ihre These ausführt, dass die Rolle des Kurators immer verhandelbar sei und man sich also immer entscheiden könne, wie man Verantwortung übernehmen könne für eine ästhetische Idee, für ein Publikum oder eine Institution. Somit geht es vielmehr darum, sich über seine Macht im Klaren zu sein, die auch Verantwortung mit sich bringt: Der Kurator ist derjenige, der eine Einladung ausspricht, und seine Tätigkeit umfasst damit auch Akte der Gastfreundschaft und der Großzügigkeit. Diese Kernfrage des Kuratorischen wird in den folgenden Tagen nur andiskutiert werden. Jens Hoffmann, Direktor des Wattis Institute in San Francisco, wird später anmerken, dass die Machtverhältnisse im Kuratorenbusiness durchaus umkehrbar sind, denn die Einladung kann auch abgelehnt werden: »Ich bin es leid, immer wieder die Machtfrage zu diskutieren, sie ist unterkomplex. Es gibt viele andere, weit diversere Formen von Beziehungen zwischen Künstlern und Kuratoren. Und schließlich gibt es auch eine Performanz der Arbeit selbst, eine Dramaturgie der Ausstellung.« Die Übernahme von Verantwortung erfordert paradoxer- oder konsequenterweise auch den Kontrollverlust, wenn es gilt, der Veranstaltung selbst eine Eigendynamik zuzugestehen, die sich dem Kurator notwendigerweise partial entzieht. Und nicht zuletzt verkreuzen und verschränken sich die Vokabulare von Bildender Kunst und Performance im Laufe der Veranstaltung immer wieder bei diesen Aspekten der Zeitbasiertheit von kuratierten Veranstaltungen, bei ihrer Dramaturgie und der ihr inne liegenden Dynamik.

STELLUNGNAHMEN / VERORTUNGEN

Dabei kommt nicht nur die Frage der Dramaturgie, sondern auch die nach dem Dramaturgen immer wieder auf. Worin unterscheidet sich seine Tätigkeit von der eines Kurators? Ist der Dramaturg der Innenminister einer Theaterproduktion, der ihre Diskurse intern verknüpft und vertieft und sie dem Publikum kommuniziert, während der Kurator als Außenminister vielmehr eine repräsentierende Funktion innehat und die Beziehungen zu angrenzenden Gebieten, zu anderen künstlerischen Arbeiten und Personen im Blick behält, sie pflegt und strukturiert? Und führt eben dies dazu, dass es

Who are the artists? – I think all of us, hum? Right?

TEA TUPAJIĆ, ONG KENG SEN

Der Mut in den Gedanken ist von dir

TOCOTRONIC:
DAS BLUT AN MEINEN HÄNDEN

Wir sitzen nicht alle im selben Boot, aber alle zwischen Stühlen.

IRIS DRESSLER

NEGOTIATIONS / INTERMEDIATES

Following her lecture, Beatrice von Bismarck discussed the relationship and differences between artistic and curatorial working practices with dance theorist Gabriele Brandstetter and the Spanish performer, choreographer and curator Juan Domínguez. Juan Domínguez himself is active in countless arena of the artistic and curatorial domain. In 2003, he founded the festival In-Presentable/La Casa Encendida and in doing so plugged a glaring gap: until then there had been no space for contemporary dance in Madrid. »I asked myself how one could contextualise dance, and I wanted to create a community«, he says. His activities as artist and as curator are not things that Domínguez would like to separate categorically, since many aspects of them overlap in a productive fashion. What he does find problematic is the question of power: »You become powerful in the position of curator, and the concept of power is controversial.« Von Bismarck relativised this problem of power, which always arises when the curator is being discussed, by proposing that the role of the curator is constantly renegotiable and that one can decide how to take on responsibility for an aesthetic idea, for an audience or for an institution. As such, it is far more a question of being clear about the extent of one's power, which is, of course, always concurrent with responsibility. The curator is the one who does the inviting and his activity therefore also encompasses acts of hospitality and generosity. This central issue of curatorship was touched on over the next few days. Jens Hoffmann, Director of the Wattis Institute in San Francisco, remarked later that the power relationships in the curating business are entirely reversible, since the invitation can also be rejected: »I'm tired of always discussing the issue of power; it does not merit it. There are many other, far more diverse forms of relationship between artists and curators. And ultimately there is also performance of the work itself, a dramaturgy of exhibition.« Taking on responsibility also, paradoxically or perhaps consequently, requires a relinquishing of control when the task is to provide the event with a dynamism of its own, necessarily requiring that the curator let go. And finally, the vocabularies of visual arts and performance interact and limit themselves during the course of an event due to the temporal limitation of curated events, through their dramaturgy and their inherent dynamism.

POSITIONS / LOCATIONS

It was not only the question of dramaturgy that was constantly raised, but also that of the dramaturge. In what way is his activity different from that of a curator? Is the dramaturge, as it were, the home secretary of a theatre production, who internally connects and deepens its discourses and who communicates them to the public, whilst the curator, as foreign secretary, has a more representative function, keeping an eye on relationships to adjoining fields, to other artistic activities and people, and maintaining and structuring them? And is it because of this that it is so easy to talk about the curator in topographical terms: locations and positions, territories and border areas? Dance theorist Gabriele Brandstetter reminded us that Marianne van Kerkhooen always placed the dramaturge in the second row. Does this apply equally

sich vom Kurator so gut in topologischen Begriffen sprechen lässt, in Verortungen und Stellungnahmen, Territorien und Grenzgebieten? Die Tanzwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter erinnert einmal daran, dass Marianne van Kerkhoven den Dramaturgen stets in der zweiten Reihe lokalisierte. Gilt dies auch für den Kurator, der in der Bildenden Kunst doch so gern die Frontseite des Programmzettels für sich beansprucht? Wo liegt sein Ort, wenn man jenes ›Zwischen‹ nicht allein als gegeben ansehen, sondern es befragen und scharfstellen möchte? Drei prominent besetzte Symposi-umstage lokalisieren den Kurator immer wieder in diesem Zwischenraum, der in der Bildenden Kunst wohl anderswo liegt, aber vielleicht nur knapp neben jenem der Dar-stellenden Kunst. Während hüben die Debatte um den Kurator eine 20jährige Diskurs-geschichte aufweisen kann, hat sie drüben gerade erst begonnen. Und darin geht es neben der Selbstreflexion auch darum, eine berufliche Praxis öffentlich zu verhandeln, sie sichtbar zu machen und damit kulturpolitisch aufzuwerten, die für viele im Halb-schatten des Ungefähren liegt. Schließlich ist die Situation jener, die im organisato-risch-künstlerischen Mittelfeld des sogenannten freien Theaters arbeiten, in Deutsch-land nicht leicht: Für Dramaturgen, Kuratoren und Produktionsleiter ist zuletzt Geld da, ihre Position ist der Kulturpolitik schwer vermittelbar. Für die Entwicklung eines Standpunktes, für Vergleiche und Abgrenzungen zwischen den Disziplinen werden bei PACT Begrifflichkeiten gedreht und gewendet, befragt und geschärft: Wo verlaufen die Grauzonen zwischen den Bezeichnungen und Praxen? Und ist es möglicherweise, wie Bettina Kogler von brut Wien einmal einwirft, nur für den Zahnarzt relevant, wel-che Berufsbezeichnung man trägt?

SEITENBLICKE I: ZURÜCK AUS DER ZUKUNFT

Die Kuratorin der Zukunft trägt ernste Miene zum routinierten Spiel, aufrecht sitzt sie im Designerstuhl, die Haare über dem ebenmäßigen Gesicht straff zurückgebun-den, die Maske der Seriosität gelegentlich durch pointiert gesetzten Enthusiasmus auflockernd. Hinter ihr schlägt ein schwerer, roter Vorhang dekorativ Falten, auf dem Tisch liegt ein i-Pad. Auf einem wandfüllenden Bildschirm (oder ist es doch ein Fens-ter?) geht die Sonne unter, eine Möwe gleitet im Sinkflug über sich sacht kräuselnde Wellen. In ihrem Film ›Museum Futures: Distributed‹ entwerfen Neil Cummings und Marysia Lewandowska in Interviewform eine künftige Geschichte des Museums: Im Juni 2058 spricht Direktorin Ayan Lindquist anlässlich des 100jährigen Bestehens des Moderna Museet in Stockholm über die Veränderungen von Kunstmarkt und Ausstel-lungspraxen im 20., vor allem aber im 21. Jahrhundert. Das kommende Museum er-scheint zugleich als Utopie und Dystopie. Eine Ausstellungsreform hat seine Arbeits-weise drastisch verändert: Es hat sich den Strategien der Neuen Medien geöffnet und bildet weltumspannende Netzwerke, durch die Kunstwerke transferiert werden und der Öffentliche Raum eine Revitalisierung erlebt. Doch auch in Sachen Corporate Design und anderen Oberflächenstrukturen sind die Museen up to date: Lindquist und ihre Interviewerin Miss Chan aus Shanghai treffen sich in einem makellosen, halb-virtuellen Raum, in dem die interkontinentale Verbindung nur gelegentlich Feedbacks

We are n'sync.

Don't trust corporate media.

Den geradlinigen Raum der Kontrolle durchkreuzen: den Dia-grammen Diagonalen entgegen-stellen, dem Raster Zwischenräu-me, den Positionen Bewegungen, den Identitäten Werden, den ein-fachen Naturen kulturelle Vielfalt ohne Ende, den Ursprungsansprü-chen die Artefakte. In einem schö-nen Buch sprach Jean Starobinski vor einigen Jahren vom Jahr-hundert der Aufklärung als der Zeit der »Erfindung der Freiheit«. Wenn die moderne Demokratie die Erfindung der Freiheit war, so will die radikale Demokratie heute die Erfindung des Gemein-samen sein.

JUDITH REVEL UND ANTONIO NEGRI:
DIE ERFINDUNG DES GEMEINSAMEN.
ACHT THESEN ZUR TRANSFORMATION
DER ARBEITSWELT

Everything is real. There is no audience.

Das Blut in den Gedanken ist von dir
Ich habe dich mir angeeignet
Einverleibt und ausgebeutet
Alles was ich weiß, weiß ich von dir

TOCOTRONIC: DAS BLUT AN MEINEN HÄNDEN

You are always in a way in charge.

GABRIELE BRANDSTETTER

to curators, who in the visual arts are usually so keen to reserve the programme's title page for themselves? Where is his position, if ›interstice‹ is not to be seen merely as a given, but to be examined and clarified? Three well-attended days of the symposi-um located the curator time and again in this space, which, in the visual arts, appears to be somewhere different but perhaps not that far from its equivalent in the perform-ing arts. Whereas, on one side, the debate about the curator can point to a twenty-year history of discourse, on the other it has only just begun. And in that it is also a question, alongside self-analysis, of publicly negotiating a professional approach, one that for many currently lies in a vague twilight, of making it visible and increasing its valuation in cultural politics. Ultimately the situation of those who work at the organ-isation-artistic interface of the so-called free theatre is not an easy one. Money is provided for dramaturges, curators and production leaders, but their position is hard to communicate to cultural policy-makers. Terminologies were flipped and twisted, examined and clarified at PACT, in order to develop a standpoint, to compare and dif-ferentiate between the disciplines: Where are the grey areas between the designa-tion and practice? And is it possible that, as Bettina Kogler of brut Wien remarked, only dentists who care about job titles?

TANGENTS I: BACK FROM THE FUTURE

The curator of the future is wearing an earnest expression, she sits upright in her designer chair, her hair pulled back tight from her even features, occasionally loos-ening her mask of seriousness to carefully replace it with enthusiasm. Behind her, a heavy red curtain hangs in decorative folds, on the table is an iPad. On the screen that covers an entire wall (or is it perhaps a window after all?) the sun is setting, a seagull is gliding in descent over gently-pleated waves. In their film ›Museum Fu-tures: Distributed‹, Neil Cummings and Marysia Lewandowska construct in interview form a future history of the museum. In June 2058, museum director Ayan Lindquist is speaking on the hundred-year anniversary of the Moderna Museet in Stockholm about changes in the art market and exhibition practices of the 20th and particularly the 21st centuries. The future museum appears both utopian and dystopian. An exhi-bition reform has drastically changed the way it works. It has taken on the strategies of New Media and now created networks that encircle the globe, through which art is transferred and which have revitalized public space. But the museums are also up to date when it comes to Corporate Design and other surface structures; Lindquist and her interviewer Miss Chan, from Shanghai, meet in an immaculate, semi-virtual room in which the intercontinental connection produces feedback only rarely. They recap Lindquist's career as well as one hundred years of art and exhibition history, they call up and dismiss discourses and people, Pop Art, the Sputnik shock and Bruno Latour, the critique of institutions and Chus Martinez – all prompted by the French philoso-phers of the late 20th century, Bataille, Foucault, Deleuze/Guattari, who have appar-ently not yet been superseded. In a kind of verbal ping-pong that is as amusing as it is overwhelming, buzzwords are cited, contexts adduced and, in a sure-footed rush

produziert. Sie rekapitulieren Lindquists Karriere sowie hundert Jahre Kunst- und Ausstellungsgeschichte, sie rufen aus dem FF Diskurse und Personalien ab und auf, Pop Art, Sputnik-Schock und Bruno Latour, Institutionskritik und Chus Martinez – alles souffliert von französischen Philosophen des späten 20. Jahrhunderts, Bataille, Foucault, Deleuze/Guattari, die offenbar auch 2058 noch keine Ablösung erhalten haben. Im ebenso amüsanten wie überfordernden Ping-Pong werden Stichworte abgerufen, Kontexte heruntergespult und, im trittsicheren Stehschritt darüber hinaus-eilend, ein utopisches Museum entworfen: Neben die sammelnde, bewahrende und Kunstgeschichte präsentierende Institution, tritt eine mobilere, experimentelle Organisationsform und Ausstellungspraxis, die die Tochtergesellschaften ›Moderna 2‹ und ›Moderna 3‹ hervorbringt. Auch die öffentliche Sphäre hat sich verändert, eine UN-Multitude agiert, die Rechte des geistigen Eigentums sind in den 2010er Jahren reformiert worden, und das Museum wird zunächst zu einem kollaborativen, öffentlichen kulturellen Netzwerk, in dem Kunst als ›eingebettete Koproduktion‹ verstanden wird. Im Jahr 2058 dann spielt das Museum vielmehr die Rolle eines Agenten. In heiteren Seitenhieben erfährt man ganz nebenbei, dass der zeitgenössische Kunstmarkt das Frischfleisch-Problem elegant gelöst hat, indem die Frieze Art Fair einfach ihre eigene Kunstakademie gegründet hat.

SEITENBLICKE II: SIOUXSIES MITTAGEISEN

So bildet der Film in seiner Zukunftszugewandtheit primär gegenwärtige Diskurse ab und wirkt, da er das Symposium eröffnet, als vorgreifender Kommentar: Zwischen open source, Multitude, transprofessionellen Aktivitäten und digitalen (Re-)Produktionen offeriert er verschiedene Möglichkeiten, die Funktionen von Institutionen, Künstlern, Kuratoren und Öffentlichkeit zu denken. Aber auch in Sachen Vokabular wirkt er vorausseilend kommentierend, wird hier doch Namedropping at it's best betrieben, browsen die beiden adretten, jungen Frauen mühelos durch Schichten von Institutions- und Kunstgeschichte, Künstlernamen und Werkgenesen. Vieles, was danach kommt, klingt zunächst wie ein Zitat, wenn Namen an- und aufgerufen werden, Ausstellungen zitiert und imaginäre Kontexte entworfen. Neben Dramaturgen, Kuratoren, Künstlerischen Leitern und Wissenschaftlern beziehen bei ›Beyond Curating‹ immer wieder Künstler Stellung, reflektieren ihre Arbeitsbedingungen mit Ironie und Präzision und situieren sich im Relationsgefüge der Kunstproduktion. So verhandelt Anton Vidokles Film ›New York Conversations‹ in einem dreitägigen Tischgespräch mit Künstlern, Kritikern und Autoren Bedingungen und Unmöglichkeiten künstlerischen Arbeitens in der gegenwärtigen Gesellschaft und schafft so einen öffentlichen Diskurs. Und in seiner Lecture-Performance ›Metal Postcard‹ denkt der versierte Geschichtenerzähler Tim Etchells, Autor und Regisseur der britischen Performancegruppe Forced Entertainment, über die Verdaulichkeit ökonomischer Güter nach sowie über die Verwobenheit von Kunst und Kapitalismus, darüber, welche Möglichkeiten von Subversion und kritischer Reflexion Kunst hat, wenn künstlerischen Strategien wie Flexibilität und Prozessualität längst Teil der Wirtschaftsordnung geworden sind:

what we once thought we had
we didn't
& what we have now will never
be that way again
so WE CALL UPON THE AUTHOR
TO EXPLAIN!!!
doop doop doop doop doop doop
doop &c

NICK CAVE & THE BAD SEEDS:
WE CALL UPON THE AUTHOR

The position of power is some-
thing that you have to give to
yourself. That's a good example of
why we are here.

MARYSIA LEWANDOWSKA

I think my advice [to a young cura-
tor] would probably not change
very much; it is to look and look
and look, and then look again, be-
cause nothing replaces looking...
I am not being in Duchamps words
'only retinal', I don't mean that. I
mean to be with art – I always
thought that was a wonderful
phrase of Gilbert & George's, 'to
be with art is all we ask.'

ANNE D'HARNOUCOURT IN H.U. OBRIST:
A BRIEF HISTORY OF CURATING

beyond that, a utopian museum is drawn up. Alongside the institution that collects and protects and presents art history, other, more mobile, more experimental forms of organisation and methods of exhibition have sprung up, bringing forth the daughter societies ›Moderna 2‹ and ›Moderna 3‹. The public sphere has also changed; a UN-›multitude‹ is in place, intellectual property law has been reformed in the 2010s and the museum has become a collaborative, public cultural network in which art is understood as ›embedded coproduction‹. In 2058, the museum plays a role far closer to that of agent. In an amusing dig, we learn that the contemporary art market has elegantly solved the problem of finding new blood in that the Frieze Art Fair has simply opened its own academy.

TANGENTS II: SIOUXSIE'S METAL POSTCARD

So the film, for all its orientation on the future, primarily depicted contemporary discourses and, because it opened the symposium, acted as a sort of pre-emptive commentary. In open source, multitude, inter-professional activity and digital (re-)production, it offered various possibilities for thinking about the functions of institutions, artists, curators and the public sphere. But it appeared as a pre-emptive comment equally in matters of vocabulary, by carrying out name-dropping at its finest; the two smart young women browse effortlessly through layers of institutional and art history, through artists and their works. Much that comes later sounds at first as if quoted, names are called up and dismissed, exhibitions cited and imaginary contexts delineated. Alongside dramaturges, curators, artistic directors and academics, time and again ›Beyond Curating‹ also allowed artists to express their opinions, to reflect their working conditions with irony and precision, and to locate themselves in the network of relationships that make up artistic production. Anton Vidokle's Film ›New York Conversations‹ thus negotiated in a three day conversation with artists, critics and authors, terms and conditions of working as an artist in contemporary society and, in so doing, created a public discourse. And, in his lecture-performance ›Metal Postcard‹, the experienced storyteller Tim Etchells, an author and director of the British performance group Forced Entertainment, considered the digestibility of industrial goods and the interwoven nature of art and capitalism, as well as what opportunities for subversion and critical reflection are left to art when artistic strategies such as flexibility and process-orientation have long since become part of the economic order: ›Sell even what is transient!‹. The title refers to a song by Siouxsie and the Banshees, ›Metal Postcard (Mittageisen)‹, which is, in turn, dedicated to the Dadaist John Heartfield. In his photomontage ›Hurrah, the butter is finished!‹, from 1935, Heartfield shows a German family at the dinner table, surrounded by the devotional objects of the Third Reich. Instead of bread and butter, the family are stuffing themselves with shovels, weights, screws and bicycle parts, eating the iron goods of industrial production. ›Eating is starvation‹, comments Etchells laconically; it is a satire of a speech in which Hermann Göring said that ›Iron has made a nation strong, butter and lard have only made the people fat‹.

›Verkauf das Flüchtige!‹ Im Titel bezieht Etchells sich auf einen Song von Siouxsie and the Banshees, ›Metal Postcard (Mittageisen)‹, der seinerseits dem Dadaisten John Heartfield gewidmet ist. In seiner Fotomontage ›Hurrah, die Butter ist alle!‹ von 1935 zeigt Heartfield eine deutsche Familie am Mittagstisch, umstellt von Devotionalien des Dritten Reiches. Anstelle von Butterbrot stopfen die Familienmitglieder sich Schaufeln, Gewichte, Schrauben und Fahrradteile in den Schlund, verspeisen eiserne Güter der industriellen Produktion. »Eating is starvation«, wie Etchells lakonisch kommentiert. Eine Persiflage von Hermann Görings Hamburger Rede, in der dieser sagte: »Erz hat stets ein Reich stark gemacht, Butter und Schmalz haben höchstens ein Volk fett gemacht.«

DAS ZITATPERLENSPIEL

Der Kurator, so Etchells, müsse die Fähigkeiten eines Agenten aufweisen, Kontexte schaffen und wechseln und die Kunst beherrschen, Dinge von einem zum nächsten zu bewegen. Aber darum gehe es in der Kunst ohnehin. Arbeiten beruhen auf dem Beobachten und Sammeln, »tatsächlich wird die Aufgabe, Bedeutung zu schaffen, immer vitaler.« Künstlernamen sind längst Markennamen geworden, die für Wiedererkennbarkeit stehen, in der Bildenden Kunst können auch Spuren von Arbeiten gesammelt und verkauft werden. Dagegen kriert die Performance keine Objekte, sondern einmaliges kulturelles Kapital durch das Ereignis – welches wiederum den Namen des Künstlers populär macht. Das Objekt kann ja immer noch nachkommen. Im weiteren Kontext schaffe der soziale, kognitive oder informationelle Kapitalismus Akte der Gelegenheit, der Verbindung und des Verkaufs. Angeboten werden dabei Ideen, Teilhabe und Daten. Wenn aber der Kapitalismus unser Begehren nach flüchtigen Erfahrungen feiert, kann die Performance nicht mehr als seine Bedrohung oder auch bloße Infragestellung gerahmt werden. Die Form des Kapitalismus ist subtiler geworden als in jenen Jahren der Industrialisierung. Wenn die Werte, wie es auch schon von Bismarck angesprochen hat, immateriell werden, ist die Produktion fließend, sie ist permanent und omnipräsent. »Heute steckt das Metall so tief in uns drin, wie es sich Siouxsie niemals hätte vorstellen können«, meint Etchells, »auch wenn das Metall nun zumeist aus Pixeln besteht. Alles fließt, und wir essen es sowieso.« Kapitalismus und Performance sind eng verknüpft, sie gehen für Etchells Hand in Hand. Heute seien viele Performanceräume mit denen der Massenproduktion verbunden, vormalige Industriehallen und Produktionsstätten werden bespielt – wie auch PACT Zollverein in der ehemaligen Waschkaue der Zeche angesiedelt ist. »Die Performance ist nach sonstwo gezogen«, erzählt Etchells, »auch in den Kopf des Zuschauers, in seine Imagination.« Viele Momente in den Stücken von Forced Entertainment finden ausschließlich im Imaginationsvermögen des Publikums statt, Ereignisse und Personen werden lediglich sprachlich benannt, angesprochen, beschrieben. Mit dem häufig attestierten Verlust des Außen im Kapitalismus geht der Gegenspieler und die Widerstandsfigur verloren, und doch oder gerade deswegen werden während ›Beyond Curating‹ immer wieder Potenziale des Utopischen oder auch nur der Ausübung von Kritik angespielt – sei es

I thought I'd drop a line
the weather here is fine.

SIouxIE AND THE BANSHees: METAL
POSTCARD (MITTAGEISEN)

We are just asking for the small-
est dreams.

Seriously.
Seriously and joyfully.

I propose mixing all the tasks
normally associated with a Na-
tional Choreographic Centre and
shaking them together inside a
framework that would be both an-
cient and modern, humorous and
antiquated, dusty and stimulating,
a Museum with no equivalent in
the world. I would like to put into
effect a transfiguration which
would give a meaning to the tasks
which have been fashioned in
the course of this institution's
history. Every activity that takes
place would be reviewed through
a different prism, a prism that
would be able to combine in one
single movement the patrimonial
and the spectacular, research
and creation, education and fun,
openness to singular artists and
the desire to produce a collective
work. It seems to me that the des-
ignation »Museum, Dancing Mu-
seum« could function like a door
flung wide open to culture and
the art of dancing that we will not
change into a sanctuary.

BORIS CHARMATZ: MANIFESTO FOR
DANCING MUSEUM

Talking about framing looks very
square.

NAYSE LÓPEZ

A PEARL NECKLACE OF QUOTATIONS

The curator, according to Etchells, has to possess the abilities of an agent to create and change contexts, and to have mastered the skill of moving things on. But one might say that this is the nature of art in and of itself. Works are based on observa-
tion and collection; »the task of creating meanings is becoming ever more vital«. Artists' names have become brand names that are there to be recognised; in the visu-
al arts, even traces of works can be collected and sold. By contrast, performance
creates no objects, but does create unique cultural capital in the form of events –
which, in turn, make their name popular. After all, the object can always be produced
later. In a wider context, social, cognitive and informational capitalism produce acts
of opportunity, of connection and of sale. On offer are ideas, participation and data.
If, however, capitalism presently celebrates our desire for fleeting experiences, per-
formance can no longer be seen as a threat to it or even as a questioning of it. The
forms of capitalism have become more subtle than in the years of industrialisation. If
value, as von Bismarck already pointed out, becomes immaterial, then production is
fluid, it is permanent and omnipresent. »Nowadays the metal is so deep inside us
that Siouxsie would never have been able to imagine it«, says Etchells, »even if the
metal now consists mostly of pixels. Everything flows past, and we eat it nonethe-
less«. Capitalism and performance are closely related; for Etchells, they go hand in
hand. Many performance spaces today are connected to those of mass production,
former factories and production plants – including PACT Zollverein, which occu-
pies the former shower facilities of a colliery. »Performance has moved elsewhere«,
says Etchells, »even into the head of the spectator, into his imagination«. Many mo-
ments in the pieces by Forced Entertainment take place in the audience's imagination;
events and people are merely named, mentioned, described. With the well-attested
loss of the capitalism's external side, its opponents have got lost, as have those re-
sisting it. And yet despite or perhaps precisely because of that, during ›Beyond Curat-
ing‹ the utopian potential or just the exercising of criticism was touched on again and
again – whether in ›Museum Futures: Distributed‹ or in discussions about knowledge
transfer and institutional critique. Even Tim Etchells, at the end of a lecture-perfor-
mance in which he strung together quotations like a pearl necklace, was not looking
for a utopia of waterfalls and rainbows, of harmony, absolute freedom and perfect
balance, nor of free love and untrammelled desire; he said no to the utopias of knowl-
edge, understanding and progress, but instead demanded an unbearable – perhaps
also indigestible – undefined utopia.

THE PRODUCT OF CIRCUMSTANCES

›Where are we speaking from? Why are we trying to define this position? What is this debate really about?‹ Iris Dressler, Co-Director of the Württembergischer Kunstverein in Stuttgart, asked of her guests on the podium. Under the title, ›Many Disciplines, Many Curatorial Approaches?‹, she talked to Inke Arns from Hartware MedienKunstVerein Dortmund, Jens Hoffmann from the Wattis Institute in San Francisco,

in »Museum Futures: Distributed« oder in Diskussionen über Wissenstransfers und Institutionskritik. Auch Tim Etchells wünscht sich am Ende seiner Zitatperlenkette von einer Lecture-Performance nicht jenes Utopia der Wasserfälle und Regenbögen, der Harmonie, absoluten Freiheit und vollkommenen Gleichheit, auch nicht jenes Utopia der freien Liebe und der ungebundenen Begierden, er sagt nein zu den Utopien des Wissens, Verstehens und Fortschritts, sondern fordert vielmehr ein unverträgliches – vielleicht auch unverdauliches –, nicht ausdefiniertes Utopia.

PRODUCT OF CIRCUMSTANCES

»Von wo aus sprechen wir? Warum versuchen wir, diese Position zu definieren? Wor-um geht es in der Debatte?«, fragt Iris Dressler, Ko-Direktorin des Württembergischen Kunstvereins in Stuttgart, ihre Podiumsgäste. Unter dem Titel »Many disciplines, many curatorial approaches?« spricht sie mit Inke Arns vom Hartware MedienKunst-Verein Dortmund, Jens Hoffmann vom Wattis Institut in San Francisco, Veronica Kaup-Hasler vom steirischen herbst in Graz und Bettina Kogler von brut Wien. Dabei versucht sie, Definitionen zu schärfen, Bedürfnisse und Problemstände zu fixieren sowie die Potenziale des Kuratorischen im Performativen zu eruieren. Jens Hoffmann findet, die Idee des Kurators sei ubiquitär geworden und könne nach ihrer umfassenden Kritik nicht mehr verwendet werden. »Auf eine gewisse Weise ist es heute zum F-Wort geworden«, so Hoffmann. Er würde sich vielmehr als Ausstellungsmacher begreifen. Seine Art und Weise zu arbeiten besetzt eine bestimmte Nische, für ihn stellt Kuratieren eine Spiegelung seiner eigenen Subjektivität dar: »Ein Autor bringt Ordnung ins Chaos, ein Kurator erstellt einen Index.« Auch Inke Arns leuchtet der Begriffstransfer in die Darstellende Kunst nicht ein: »Ich bin auch etwas müde und frage mich, woher die Notwendigkeit in Tanz und Performance kommt, Kurator zu werden. Warum will man das F-Wort werden?« Ihre Aufgabe sieht sie darin, eine Plattform für den Künstler zu schaffen, wobei jede Arbeit durch den Kontext stärker werden sollte. Zudem regt sie an, zwischen freien und institutionell gebundenen Kuratoren zu unterscheiden: »Als freischaffender Kurator muss man Geld sowie einen Ort ausfindig machen, um Projekte zu realisieren. Ich versuche jetzt am MedienKunstVerein, den Raum offen zu halten für andere freie Kuratoren sowie Kooperationen zu suchen.« Und Jens Hoffmann ergänzt, dass die institutionelle Bindung erst die Grundlage für weitere Projekte sei. Man dürfe nicht dem romantischen Beigeschmack des freien Kurators aufsitzen: »Die ökonomische Realität ist bitter, und auch für bekannte Kuratoren ist es fast unmöglich, es zu schaffen.« Viele Ausbildungsinstitutionen, die es heute gebe, schickten ihre jungen Kuratoren nach dem Abschluss in die Arbeitslosigkeit. Und eine weitere Unterscheidung möchte er treffen: Man stelle sich heute immer den glamourösen, reisenden, kreativen Kurator vor, dabei gebe es auch viele, die fest im Museum mit einer Sammlung arbeiteten. Bettina Kogler dagegen geht es weniger darum, eine treffende Bezeichnung für ihre Tätigkeit zu finden, als um eine Beschreibung der Tätigkeit selbst. Diese bestehe nicht primär aus Selektion und Präsentation, sondern vielmehr aus einer umfassenden

Moderna can proudly and quite rightly say that we participated in shaping the early 21st century movement of art from an exhibitionary practice based around art artifacts, spectacle and consumption to that of embedded co-production. Of course they were many complex factors involved.

AYAN LINDQUIST

Every art institution is more than a display.

MARIA LIND

Veronica Kaup-Hasler from the steirischer herbst in Graz and Bettina Kogler from brut Wien. She tried to sharpen definitions and define requirements and problem areas as well as to tease out the potential of the curatorial element in performance. Jens Hoffmann believes that the idea of the curator has become ubiquitous and, according to his comprehensive critique, that it is no longer usable. »In a way, it has become an F-word«, said Hoffmann. He would rather think of himself as an exhibition organizer. His way of working occupies a distinct niche; for him, curating presents a mirror of his own subjectivity: »An auteur brings order out of chaos, a curator creates an index«. Nor did Inke Arns think that transferring the concept into the performing arts made sense. »I'm a bit tired and I ask myself why it is necessary, in dance and performance, to become a curator. Why do people want to become the F-word?« She sees her task as providing a platform for artists where each work can become more effective through its context. She also urged the others to distinguish between freelance and institutionally-employed curators. »As a freelancer, you have to find money and a venue in order to realise a project. I'm trying at the moment at the MedienKunstVerein to keep the space open for other freelance curators, as well as trying to find co-operative projects.« Jens Hoffmann adds that connection to an institution is just the basis for further projects. It is important not to get hung up on the romantic associations of the independent curator: »The economic reality is bitter and it is almost impossible, even for established curators, to manage it.« Many educational institutions today are sending their curators from graduation straight into unemployment. And there is a further distinction he wanted to make. People always imagine a glamorous, travelling, creative curator, but there are also many who work solely in one museum with one collection. For Bettina Kogler, it is less a matter of finding a fitting designation for what she does, than of describing what it is. It does not primarily consist of selection and presentation, but rather of, in a more all-encompassing fashion, promoting and settling artists and contexts in one place. As a curator, Kogler has, inter alia, directed the festival imagetanz, a platform for young artists in which the possibility of failure is integrated into the presentation. In general, the brut Wien venue generates themes through discussions with artists; it often happens that different artists have the same pre-occupations, that there is, as it were, something in the air. This is then gathered together to provide a thematic programme for the festival. Veronica Kaup-Hasler also understands her profession on the basis of practice rather than theory, and works by selecting themes. Each year, the interdisciplinary festival steirischer herbst comes together under a leitmotif. This, however, does not function as border between inclusion and exclusion, but as a springboard: in order to, on the one hand, prompt intensive dialogue with artists and, on the other, to provide a way in for the visitor. »The leitmotif helps us to read the festival and to convey to the public where music, art, theatre and literature can meet«, said Kaup-Hasler. »One of our central questions is how we can communicate without dumbing down, how to make it festive and inviting.« As a production festival, the steirischer herbst aims to give artists hope and self-belief, and the festival's self-image is a relational one.

Förderung und Ansiedelung von Künstlern und Kontexten an einem Ort. Als Kuratorin hat Kogler unter anderem das Festival imagetanz geleitet, eine Plattform für junge Künstler, bei der die Möglichkeit zu scheitern Bestandteil der Präsentation ist. Im Allgemeinen würden in der Spielstätte brut Themen aus Gesprächen mit den Künstlern generiert, häufig befassten sich verschiedene Künstler mit ähnlichen Dingen, etwas liege in der Luft. Dieses werde dann zu einem Programm wie einem Themenfestival zusammengestellt. Auch Veronica Kaup-Hasler versteht ihren Beruf aus ihrer Praxis heraus und arbeitet mit Themensetzungen: Das transdisziplinäre Festival steirischer herbst firmiert in jedem Jahr unter einem Leitmotiv. Dieses fungiert aber weniger als fixierender, zugleich ein- und ausschließender Rahmen, denn als Eröffnung: einerseits, um einen intensiven Dialog mit den Künstlern zu beginnen, andererseits, um eine Eintrittspforte für die Zuschauer bereit zu stellen. »Das Leitmotiv ist für uns eine Hilfe, das Festival zu lesen, und dem Publikum zu vermitteln, wo sich Musik, Kunst, Theater und Literatur mischen«, erzählt Kaup-Hasler. »Eine unserer Hauptfragen ist, wie wir kommunizieren können, ohne an Niveau zu verlieren. Wie können wir es festlich und einladend machen?« Als Produktionsfestival gebe der steirische herbst viel Glaube und Hoffnung an die Künstler und verstehe seine Praxis als eine relationale.

DAS DRAMA DES VERSCHWINDENS

Überraschenderweise entspinnt sich die längste Diskussion um Probleme der Aufzeichnung und Archivierung, also um jene im Grunde historische Funktion des Kurators als desjenigen, der kulturelles Erbe sammelt und pflegt und darüber entscheidet, was in den Kanon überführt wird. Bettina Kogler weist darauf hin, dass etwa Objekten im Theater eine gänzlich andere Funktion zukomme als in der Bildenden Kunst: Verwendete Bühnenbilder und Gegenstände werden vollkommen entwertet und zu Abfall, sobald die Show abgespielt ist. Zudem würden viel zu wenige Stücke aufgezeichnet. »Dies führt zu einer gewissen Geschichtslosigkeit«, findet Kogler, »immer wieder geht Wissen verloren.« In der Bildenden Kunst dagegen werden Objekte gesammelt und erfahren mit der Zeit eine Aufwertung. Die Problematik, wie das Gedächtnis von zeitbasierten Künsten gepflegt werden könnte, wird seit einiger Zeit stark diskutiert, denn seine Überreste und Spuren erzählen nur höchst mangelhaft von einem zeitbasierten Ereignis wie der Performance, und die Videodokumentation kann das Live-Erlebnis nie einholen und in seiner Vieldimensionalität spürbar machen. Darüber hinaus ist auch die Halbwertszeit von Videobändern und DVDs begrenzt, das Gedächtnis des Theaters mit ihrer Hilfe nur unvollkommen erweiterbar und distributionsfähig. Iris Dressler sieht hier keine Differenzen, sondern vielmehr Gemeinsamkeiten zwischen performativer und kuratorischer Praxis: Flüchtigkeit sei auch das Drama der Ausstellung, die nach spätestens drei Monaten wieder verschwinde und sich in ihre konstitutiven Bestandteile auflöse. In den letzten Jahren hat es in beiden Bereichen Versuche gegeben, das Archiv zu vergegenwärtigen und sich durch die Produktion (neuer) Ereignisse mit der eigenen Geschichte auseinanderzusetzen: In der Darstellenden Kunst beispielsweise in Reenactments oder in einer vergegenwärtigenden Re-Aktivierung von Archivmaterial, in der Bildenden Kunst werden ganze Ausstellungen nachgebaut.

If it's not working, drop it.

JONATHAN BURROWS:
A CHOREOGRAPHER'S HANDBOOK

Temporalität ist aber auch das Drama der Ausstellung, nach maximal drei Monaten ist sie weg. Man kreiert einen Kontext, der immer wieder verschwindet.

IRIS DRESSLER

Private Garden. Access to key holders only. Please shut the gates.

The best music is what you have in your mind before writing it down.

BORIS CHARMATZ, EINEN UNBEKANN-
TEN KOMPONISTEN ZITIEREND

There is a Japanese word, Maa, that means the knowledge of the space in between.

ONG KENG SEN

THE DRAMA OF DISAPPEARANCE

Surprisingly, the longest discussion was on the problems of recording and archiving, i.e. on what are, at heart, the historical functions of the curator as the one who collects and protects our cultural heritage, and who decides what is taken up into the canon. Bettina Kogler pointed out that objects in the theatre, for example, are ascribed a wholly different function from those in the visual arts. Used staging and props are totally devalued and become rubbish as soon as the show's run is over. Far too few of these pieces are recorded. »This leads to a certain loss of historicity«, said Kogler. »Each time, knowledge disappears.« In the visual arts, on the other hand, objects are collected and increase in value over time. The problem of how to maintain a record of transient artistic events has been under hefty discussion for some time, because the remnants and traces of an event or performance can provide only a severely deficient account of it, and because video documentation can never capture the live experience and make it tangible in all its multi-dimensionality. Furthermore, VHS and DVDs have a limited shelf life, and their use can therefore extend and distribute the theatre's memory only incompletely. Iris Dressler saw no differences but rather many commonalities between performative and curatorial practice. Transience is also in the nature of exhibitions, which, after at most three months, disappear again as they disintegrate into their constituent parts. In recent years, there have been attempts in both fields to actualize the archive and to engage, through the production of new events, with their histories. In the performing arts, this has happened through re-enactments or in re-activation of archive material; in the visual arts, entire exhibitions have been recreated.

GREY AREAS I: GENEROSITY AND COPYRIGHT

At the end of the discussion, a question was thrown into the room by a member of the public: »How can we actually talk to each other?« On the one hand, »Beyond Curating« constantly revived the suspicion that the visual and performing arts are in differing discourse and time zones. Whereas engagement with the curator is considered old hat in the visual arts, in the performing arts the discussion about the curator's function and location is only just beginning, arguments are being gathered and standpoints being taken up. But on the other hand, this well-established displacement in self-conception has itself been called into question. »Yes, we have common interests, but differing ways of realising them«, said Marysia Lewandowska. For her, curating encompasses acts of generosity and restriction. The central question is one of ownership, of transmission and distribution, which also addresses aspects of knowledge production: »Who produces and who profits from it? How is value decided?« A photo showed one of these acts of restriction; through the jagged iron bars of a gate is visible a verdant green. A sign indicates that the park is private and accessible only to key-holders. But acts of generosity can equally be incorporated and turned into property. Robert Rauschenberg, for example, presented the Moderna Museet in Stockholm with a handwritten signature that it now uses as a trademark – all that's

UNSCHÄRFEZONEN I: GROSSZÜGIGKEIT UND KOPIERSCHUTZ

Am Ende der Diskussion wird aus dem Publikum die Frage in den Raum geworfen: »How can we actually talk to each other?« Einerseits wird bei ›Beyond Curating‹ der Verdacht stetig erneuert, dass sich Bildende und Darstellende Kunst in verschiedenen Zeit- oder Diskurszonen befinden, ist die Auseinandersetzung über den Kurator in den Bildenden Künsten doch ein alter Hut, während die Diskussion um seine Funktion und Stellung im Darstellenden Bereich gerade erst beginnt, Argumente zusammengeklaut werden und Standpunkte eingenommen. Doch ebenso wird diese konstatierte Verschiebung in Sachen Selbstreflexion infrage gestellt: »Ja, wir haben gemeinsame Interessen, aber verschiedene Praxen, um diese zu realisieren«, findet Marysia Lewandowska.

Für sie umfasst das Kuratieren Akte der Großzügigkeit und der Einschließung. Zentral sei die Frage der Eigentümerschaft, der Weitergabe und Verbreitung, die auch Aspekte der Wissensproduktion adressiert: »Wer produziert, und wer profitiert davon? Wie werden Werte hergestellt?« Ein Foto zeigt einen solchen Akt der Einschließung, durch die eisernen, zackigen Stäbe eines Tores ist sattes Grün zu sehen, ein Schild weist darauf hin, dass dieser Park privat ist und nur für Schlüsselinhaber zugänglich. Doch auch Akte der Großzügigkeit können inkorporiert und in Besitzstand verwandelt werden: Robert Rauschenberg schenkte beispielsweise dem Moderna Museet in Stockholm einen handschriftlichen Namenszug, den dieses nun als Markenzeichen verwendet – da fehlt nur noch das Copyright-Zeichen, das Lewandowska auf dem Foto der Signatur auf der Museumsfassade schon mal eingefügt hat. »Geschenke werden in Institutionen re-integriert.« Lewandowska wiederum verwandelte diesen Akt, lenkte ihn gewissermaßen um: In ›How Public is the Public Museum?‹ ließ sie Plakate eines Porträtfotos von Rauschenberg inklusive seines Schriftzugs anfertigen und machte sie den Museumsbesuchern zum Geschenk. Auch in anderen Projekten beschäftigt sich die Künstlerin mit Fragen des geistigen Eigentums und der öffentlichen Sphäre, der Akkumulation und Distribution von Fakten, Gütern und Informationen. Kollaborative Produktionsprozesse, Akte der Vervielfältigung und der Weitergabe beschäftigen auch das Podium ›Key projects in the interdisciplinary field‹, wo Künstler und Kuratoren ihre Projekte vorstellen und damit ihre Begrifflichkeiten und Konzepte zur Diskussion stellen. Neben Lewandowska sind dies Cosmin Costinas, Kurator bei BAK in Utrecht, der Choreograf Boris Charmatz, sowie der Kurator und Choreograf Juan Domínguez, der über sein Madrider Festival spricht. Dabei fragen sowohl Costinas Ausstellung ›Shockworkers of the Mobile Image‹ in Jekaterinburg als auch Charmatz’ ›Musée de la Danse‹ nach den Bedingungen der Kunstproduktion und den Potenzialen des Formats Ausstellung. »In Jekaterinburg lag ein zentrales Industriegebiet, ein Spiegel des Ruhrgebiets auf der anderen Seite des Eisernen Vorhangs«, erzählt Costinas. Mit seiner Ausstellung wollte er auf diese vorgefundenen Bedingungen antworten. Als ›Shockworker‹ – im Deutschen schlicht ›Schwerarbeiter‹ – wurden in der UDSSR jene Arbeiter bezeichnet, die ihr Pensum vor der Zeit bewältigten. Darin hätten sie Ähnlichkeit mit heutigen global arbeitenden Künstlern, Filmemachern und

Avoid fields. Jump fences.
BRUCE MAU: AN INCOMPLETE
MANIFESTO FOR GROWTH

Man könnte davon träumen, wie
die Lehre von jemandem ausse-
hen würde, der die Schlüssel zu
seinem eigenen Wissen nicht be-
säße, der es sich nicht aneignen
würde. Er würde dem Ort stattge-
ben, indem er die Schlüssel dem
Anderen überläßt, um das Wort
aus seiner Enklave zu befreien.

JACQUES DERRIDA: VON DER
GASTFREUNDSCHAFT

missing is the copyright sign, which Lewandowska once added to the photo of the signature on the museum’s facade. »Presents are re-integrated into institutions.« Lewandowska, in turn, transformed that act and, in a sense, re-directed it. In ›How Public is the Public Museum?‹, she had posters made of a portrait of Rauschenberg, including the signature, and gave it to the museum’s visitors as a present. In other projects as well, the artist engaged with questions of intellectual property and the public sphere, the accumulation and distribution of facts, goods and information.

Collaborative processes of production, acts of duplication and transmission were also the focus of the podium discussion ›Key projects in the interdisciplinary field‹, in which artists and curators presented their projects, and so opened up their concepts and working principles to discussion. Alongside Lewandowska, these were Cosmin Costinas, curator of the BAK in Utrecht, the choreographer Boris Charmatz, as well as the curator and choreographer Juan Domínguez, who talked about his festival in Madrid. Costinas’s exhibition ›Shock-workers of the Mobile Image‹ in Yekaterinburg and Charmatz’s ›Musée de la Danse‹ both explored the circumstances of artistic production and the potential of the exhibition format. »In Yekaterinburg there was a large industrial area, a mirror-image of the Ruhr Valley, on the other side of the Iron Curtain«, said Costinas. He wanted to draw out these pre-existing circumstances in his exhibition. In the USSR, shock-workers were those who completed their quota at high productivity. In that, Costinas sees a similarity to today’s global artists, film-makers and architects, and he decided to undertake a work, using copy & paste, that would explore the circulation of images and texts. As a result, the exhibition consisted largely of reproductions and copies of the works of international artists complete with collages found on location, created anonymously by the workers. The ›shock-workers‹ also examined the question of accumulated value – as well as the subterranean revaluation of work that runs underneath the discussion about the curator. This value can also be imaginary in nature; the choreographer Boris Charmatz’s ›Musée de la Danse‹ draws its life-blood from disappearance or indeed from what has already disappeared.

GREY AREA II: STOCKPILES OF THE IMAGINARY

In the symposium, a series of projects and concepts were presented that called into question the paradigms of the institution or attempted to transpose them into other contexts. Charmatz’s museum is not one of stone and iron in which objects, whose cultural and/or pedagogical value has been verified by some authority, are exhibited. Rather it is a mental building site, a container for the transient. In Rennes and Utrecht, he invited ten theatre makers, critics, academics, architects and dancers to discuss what a museum of dance might look like. He found himself rapidly confronted with nightmares and yearnings for a dance museum as retirement home, as mausoleum, as hospital. In the exhibition, the rooms were eventually left empty and the visitors were led instead into the visions of the individual participants through discussion; the museum thus shifted into the imaginary but also into the realm of narration,

Architekten, stellte Costinas fest, und entschied sich für eine Arbeit mit Copy & Paste, die die Zirkulation von Bildern und Texten aufgriff. So bestand die Ausstellung Großteils aus Reproduktionen und Kopien von Werken internationaler Künstler, erweitert durch von vor Ort gefundenen anonymen Collagen der Arbeiter. Auch die ›Shockworker‹ verhandeln die Frage akkumulierter Werte – aber natürlich auch jene Umwertung von Arbeit, die in der Diskussion um den Kurator stets subkutan mitläuft. Diese Werte können durchaus imaginärer Natur sein: Das ›Musée de la Danse‹ des Choreografen Boris Charmatz lebt vom Verschwinden oder vom bereits Verschwundenen.

UNSCHÄRFEZONEN II: HALDEN DES IMAGINÄREN

Denn beim Symposium werden eine Reihe von Projekten und Konzepten vorgestellt, die die Paradigmen von Institutionen infrage stellen oder versuchen, sie in andere Kontexte zu überführen. Charmatz’ Museum ist keines aus Stein und Eisen, in dem Objekte ausgestellt werden, deren kultureller und/oder pädagogischer Wert durch irgendeine Instanz verifiziert ist. Vielmehr ist es eine mentale Baustelle, ein Container für Flüchtiges. In Rennes und Utrecht hat er jeweils zehn Theatermacher, Kritiker, Wissenschaftler, Architekten und Tänzer eingeladen, um darüber zu diskutieren, was ein Museum des Tanzes sein könnte. Sehr bald sah er sich konfrontiert mit Alpträumen und Sehnsüchten von einem Tanzmuseum als Altenheim, Mausoleum, Krankenhaus. In der Ausstellung wurden die Räume schließlich leer belassen und die Besucher in die Visionen der einzelnen Diskussionsteilnehmer hineingeführt, das Museum ins Imaginäre verlegt, aber auch in die Erzählung, in die Begegnung. Denn es ging nicht nur um die Beschreibung dessen, das sein könnte, sondern auch um den direkten, konkreten Dialog, »und am Ende hat man das Museum tatsächlich erfahren.« So habe beispielsweise Tim Etchells Gäste in eine Ecke gelockt und ihnen für einen Euro zwei Geschenke angeboten: Er zeigte ihnen eine Geste, die er wiederum von Freunden geschenkt bekam. Das zweite Geschenk war ein Gegengeschenk, sein Gast sollte Etchells eine Geste geben. Ein unlauterer Trick, befand Charmatz zunächst, doch dann beschloss er, dass die geschenkte Geste auch für denjenigen, der sie Etchells gab, eine Neuentdeckung darstellte und an Wert gewann: Wenn er sie ausführt, wird er nun daran denken, dass sie Teil von Etchells Gestenrepertoire geworden ist. Alle diese Projekte fragen danach, wie man eintritt, wie man etwas öffnet, das einen Schlüssel braucht, schließt Lewandowska – wie eben jenen privaten Garten. Und sie erforschen Potenziale dessen, was eine Institution sein kann, wie sich mit den Zugangswegen auch Nutzungsweisen verändern und Vorstellungen veräumlichen lassen.

INSTITUTIONEN I: STRECKEN UND STAUCHEN

»Im Französischen gibt es keine Übersetzung für ›Kurator‹«, erzählt Corinne Diserens, »sondern zwei Begriffe, ›commissaire‹ oder ›conservateur‹.« Beide hat sie während ihrer 30jährigen Tätigkeiten im Museum verwendet, sie versteht sich aber eher als letzterer: »Ich konserviere.« Mit ihrer Einladung zum Symposium hat Diserens etwas

Kunst kann nicht dieselbe Wahrheitsproduktion für sich reklamieren wie die Mathematik, deren Methoden in unserer Gesellschaft viel stärker implementiert sind.
SIMON SHEIKH

I don’t get these long conversations, when we are actually supposed to be making art, trying to change things.
LAWRENCE WEINER

into that of encounters, because it consisted not merely of the description of what could exist but also of direct, concrete dialogue, »in the end, you really experienced the museum«. Tim Etchells, for example, lured guests into a corner and offered them two presents in exchange for a Euro. The first was a gesture given to him by a friend. The second was a return gift; the guest was then supposed to present Etchells with a gesture. A dirty trick, thought Charmatz initially, until he decided that the gesture given in return represented a new discovery for the giver as much as for the receiver, and thus gained in value. When he or she now performs it, s/he will remember that it is now a part of Etchells’ repertoire. All these projects examined ways of gaining access, how something that needs a key can be opened, concludes Lewandowska – just like the private garden. And they discover the potential of what an institution can be and how means of access can be deployed to change the way they are used and to realise imaginations in real space.

INSTITUTIONS I: STRETCHING AND SQUEEZING

»French has no translation for ›curator‹«, says Corinne Diserens, »but instead uses two terms, ›commissaire‹ or ›conservateur‹«. She has used both in her thirty-year museum career, but feels closer to the latter: »I conserve.« She went to and fro internally with her invitation to the symposium, she says, while, on the screen behind her, a white moth flaps and eats its way through a black space – Rosemarie Trockel’s ›De la motte‹. During email correspondence with the curators, Diserens finally received a title which she abbreviated and authorized: ›Performativity as Mutual Concern‹. To start off, she showed some photographs of South African train commuters, singing and clapping travellers in liminal space, whose daily ritual is to sing gospel music on the train while drumming on the walls of the carriage. Then the slide-show stopped, and during a long and silent moment of observation, three black men in long robes looked directly into the auditorium of the PACT Zollverein, the ventilation system suddenly rotated very loudly, paper rustled, and sunshine glinted on the windows. In her lecture, Diserens described mainly her own way of testing the limits of the museum as institution, and with that her own interests as a curator. She professed her affinity with the museum’s tasks of historicizing and archiving. She often works with archives and engages with what she unearths in them. »I concern myself with cultural heritage«, says Diserens. »How to activate this voiceless material; what can resonate through it? I always try to find an interface, a form that is defined, a way of marking the transmission. But not everything has to be accessible.« For her, it is about bringing a specific piece of research into a room. Nowadays, she has to fight just to be given the time and space for research. But despite or perhaps because of that, Diserens, who has been a museum director in Spain, France and Italy, emphasises: »I believe in the public institution«. Her belief is expressed in her testing of the museums’ boundaries and working with what she calls »frustrating material« – for example, in Dieter Roth’s exhibition in the Musée de Marseille, which was initially supposed to be called ›Stretch & Squeeze‹. »For the director of a museum, it is difficult to buy and install a

gehadert, erzählt sie, während sich auf der Leinwand hinter ihrem Rücken eine weiße Motte ihren Pfad durch einen schwarzen Raum flattert und frisst – Rosemarie Trockels ›De la motte‹. Diserens hat während eines E-mail-Verkehrs mit den Kuratoren schließlich einen Titel erhalten, den sie kürzte und autorisierte: ›Performativity as mutual concern‹. Zu Beginn zeigt sie einige Fotografien von südafrikanischen Pendlern im Zug, singenden und klatschenden Reisenden im Zwischenraum, deren tägliches Ritual es ist, Gospels im Zug zu singen, auf den Waggonwänden trommelnd. Dann bleibt die Diashow stehen, und für eine lange Stille des Sehens blicken drei Schwarze in langen Gewändern geradewegs in den Zuschauerraum der großen Bühne von PACT Zollverein hinein, wo plötzlich die rotierende Lüftung hörbar wird, Papier raschelt, Sonnenschein im Fenster glimmt. In ihrem Vortrag beschreibt Diserens primär ihre eigene Praxis, die Institution Museum zu strapazieren, und damit auch ihre Interessen als Kuratorin. Dabei bekennt sie sich klar zu den historisierenden und archivierenden Aufgaben von Museen: Häufig arbeitet sie mit Archiven und geht mit dem um, was sie dort ausgräbt. »Ich Sorge mich sehr um das Kulturerbe«, so Diserens. »Wie kann man dieses stumme Material aktivieren, was kann durch es rasonieren? Ich versuche immer, ein Interface zu finden, eine eigene Form, die definiert ist, eine Art und Weise, die Übertragung zu markieren. Es muss aber auch nicht alles zugänglich sein.« Es gehe ihr stets darum, eine bestimmte Recherche in einen Raum zu bringen. Dabei müsse man heute kämpfen, um überhaupt Zeit und Raum für Recherchen zu haben. Dennoch oder gerade deswegen stellt die Kuratorin, die unter anderem Museen in Spanien, Frankreich und Italien geleitet hat, klar: »Ich glaube an die öffentliche Institution.« Ihr Glauben äußert sich darin, dass sie deren Grenzen austestet und mit, wie sie sagt, »frustrierendem Material« umgeht – beispielsweise in Dieter Roths Ausstellung im Musée de Marseille, die zunächst ›Stretch & Squeeze‹ heißen sollte: »Für eine Museumsdirektorin ist es ein Problem, eine Waschmaschine zu kaufen und diese anzuschließen – denn im Museum ist kein fließendes Wasser erlaubt. Dennoch haben wir dort eine angeschlossen. Alkohol darf nicht verkauft werden, und dennoch wir haben im Ausstellungsraum eine schöne Bar eingerichtet.« Der Künstler habe sein Archiv antransportieren lassen, im Ausstellungsraum sein Büro eingerichtet und die meiste Zeit auch dort gelebt. Nach der Eröffnung habe sich im Grunde nicht viel daran geändert, nur dass nun auch Publikum durch die Räume flanierte: »Das Leben hat den Ausstellungsraum gestreckt und verdichtet.« Für Diserens ist die Institution ein Vakuum, das unterschiedlich gefüllt und verwendet werden kann, allein »man soll seine Verantwortung nie zurückweisen.« Damit steht die Institutionskritik schon im Raum, genährt und gewendet auch von Lewandowska und Charmatz. Am Sonntagmorgen wird sie vom Kritiker und Kurator Simon Sheikh in einem Vortrag mit dem vielversprechenden Titel ›Burning from the inside – New Institutionalism revisited‹ noch einmal explizit ausgeführt. »Für jene von euch, die aus der Bildenden Kunst kommen, wird es langweilig, denn es gibt nichts Neues zu hören«, warnt er gleich zu Beginn. Er wird – unter kurzen Verweisen auf die Institutionskritik – den New Institutionalism zusammenfassen. Zur

Erziehung produziert eine Menge Vergessen, dieses ist ein politisches Werkzeug.

ADRIAN HEATHFIELD

Stop doing what you can do! Fight identity.

MÅRTEN SPÅNGBERG

Beyond Curating? Curating is beyond me.

MARYSIA LEWANDOWSKA

Metal is tough, metal will sheen
Metal won't rust when oiled and cleaned
Metal is tough, metal will sheen
Metal will rule in my
masterscheme

SIOUXSIE AND THE BANSHEES:
METAL POSTCARD (MITTAGEISEN)

washing machine – because water is not allowed in the museum. But we managed to install one anyway. Nor is the sale of alcohol allowed, but we still managed to set up a nice bar in one of the exhibition rooms.« The artist had his archive transported to the museum, set up his office in the exhibition space and even lived there a lot of the time. Very little changed after the opening, only that the public were then wandering through the rooms. »Life stretched and squeezed the exhibition space.« For Diserens, the institution is a vacuum that can be filled and used in different ways; »you should never shy away from your responsibility to do so«. With that, institutional critique was brought into play, nurtured and used by Lewandowska and Charmatz. On Sunday morning, it was explicitly addressed by the critic and curator Simon Sheikh, in a presentation with the promising title ›Burning from the inside – New Institutionalism revisited‹. »For those of you who come from the visual arts, this will get boring, because there's nothing new to hear«, he warned right at the outset. He aimed – with brief references to institutional critique – to provide an overview of New Institutionalism. For his definition, Sheikh cited Wikipedia: »New institutionalism describes social theory that focuses on developing a sociological view of institutions, the way they interact and the way they affect society.«

INSTITUTIONS II: FIRE RISKS

In contrast to the institutional critique that emerged in the 1960s and 1970s, and which denoted artists' criticism of the museum from the outside, the second wave of institutional critique was initiated by a specific generation of curators – for example, one of the speakers, Jens Hoffmann, who invited not artists but institutions to the Museum Kiasma in Helsinki. Sheikh wanted to remind people that in the 1960s it was alternative spaces that were of paramount importance; »Museums wouldn't even touch contemporary art«. As the history of heroically freelance curators and of individual achievements starts to be written, this is largely forgotten. The aim of New Institutionalism is to reinvent the institution and to defend it – from within. The question is: »What makes art possible and therefore has to be defended?« It is thus a case of incorporating institutional critique into the institution itself. For example, Maria Lind, from the Munich Kunstverein, explained that, for her, the museum is not a place for presenting culture but rather »consists of one part community centre, one part laboratory and one part academy«. This opening up is also an attempt to reconcile contradictions – since the laboratory and the public sphere are usually mutually exclusive because experiments tend to be conducted behind closed doors. These acts of openness have not been without their consequences. Many New Institutional curators have run into problems with politicians, some institutions have even been closed. Thus, fanning the internal flames can also become an act of destruction. For Sheikh, it is the rejuvenation of the old social-democratic ideal in a moment in which, »democracy is slipping through our fingers, neo-liberalism is coming and striking hard«. Today it is largely about new models of institution. »New Institutionalism is an expression

Definition zieht Sheikh Wikipedia zu Rate: »New institutionalism describes social theory that focuses on developing a sociological view of institutions, the way they interact and the way they affect society.«

INSTITUTION II: INNENLIEGENDE BRANDHERDE

Im Unterschied zur Institutionskritik, die in den 1960er und 70er Jahren aufkam und eine künstlerische Praxis bezeichnete, das Museum von außen zu kritisieren, wurde diese zweite Welle der Institutionskritik von den Kuratoren einer bestimmten Generation initiiert – beispielsweise vom anwesenden Jens Hoffmann, der ins Museum Kiasma in Helsinki keine Künstler einlud, sondern Institutionen. Sheikh erinnert daran, dass in den 1960er Jahren für die Entwicklung der Kunst in erster Linie alternative Räume wichtig waren, »Museen fassten zeitgenössische Kunst gar nicht an.« Heute sei dies zumeist vergessen, es werde eine Geschichte heroischer freier Kuratoren und Einzelleistungen geschrieben. Dem New Institutionalism gehe es darum, die Institution neu zu erfinden und sie zu verteidigen – von innen. Die Frage sei: »Was ermöglicht Kunst und muss also verteidigt werden?« Es handelt sich also um eine Inkorporierung der Institutionskritik in die Institution selbst. Beispielsweise habe Maria Lind als Leiterin des Münchener Kunstvereins erklärt, das Museum sei für sie nicht nur ein Ort der Kunstpräsentation, sondern »es bestehe aus einem Teil Gemeinschaftszentrum, einem Teil Laboratorium und einem Teil Akademie.« Diese Öffnung ist auch ein Versuch, Widersprüchliches zu vereinen – schließen sich doch Labor und Öffentlichkeit im Grunde aus, weil Experimente üblicherweise hinter verschlossenen Türen stattfinden. Diese Akte der Öffnung blieben nicht folgenlos: Viele Kuratoren des New Institutionalism bekamen Probleme mit Politikern, manche Institutionen wurden gar geschlossen. Der Brand von innen kann also auch zum Vernichtungsakt werden. Für Sheikh ist er die Wiederbelebung der alten sozialdemokratischen Idee in einem Moment, in dem »die Demokratie uns durch die Finger rutscht, der Neoliberalismus kommt und zuschlägt.« Heute gehe es vor allem um neue Modelle des Instituirens. »Der New Institutionalism ist eine Wendung, mit der der Kurator zum Autor wurde, in dieser Bewegung stand sein Name immer auf der Frontseite – verbunden mit der Idee, ein Tandem mit dem Künstler zu bilden und in die künstlerischen Produktion eingebunden zu sein, ähnlich wie der Dramaturg im Theater.«

INSTITUTION III: LAUF! AUF DER STELLE

Im künstlerischen Prozess sei viel Kontingenz am Werk, doch das lerne man nicht im Kunstgeschichtsstudium, das Werk war immer schon fertig. Der Gegenwart attestiert Sheikh eine riesige Überproduktion, »in der Sprache des Marktes wie in der von Marx: Es gibt zu viele Künstler und Kuratoren.« Aus dem Publikum wirft Shuddhabrata Sengupta vom Raqs Media Collective ein, dass es immer eine Bohemien-Situation gegeben habe in Europa: »Künstler konnten Kritik üben, weil es ein Sozialsystem gab, das sie auffängt, und eine Gesellschaft, die Kritik einfordert.« Sheikh pflichtet ihm bei, der traditionelle Bürger sei das Publikum der Avantgarde, und es ist die Frage, wie andere

Hier und jetzt braucht es *parrhesia* als doppelte Strategie: als Versuch der Involvierung und des Engagements in einem Prozess der riskanten Widerrede, und als Selbsthinterfragung. Es braucht also Praxen, die radikale Gesellschaftskritik üben und die sich dennoch nicht in der imaginierten absoluten Distanz zu den Institutionen gefallen, zugleich Praxen, die Selbstkritik sind und sich dennoch nicht krampfhaft klammern an ihre Verstricktheit, ihre Kompliziertheit, ihr Gefangenendasein im Kunstfeld, ihre Fixierung auf die Institutionen und die Institution, ihr eigenes Institution-Sein.

GERALD RAUNIG: INSTITUTIERENDE PRAXEN. FLIEHEN, INSTITUTIEREN, TRANSFORMIEREN

with which the curator became an auteur; in that movement, his name was always on the front page – bound up with the idea of forming a duo with the artist and being connected to artistic production in a similar way to the dramaturge in the theatre.«

INSTITUTIONS III: RUN! ON THE SPOT

There is a lot of contingency at work within the artistic process, but that is not something you learn when studying art history; »it was always about a completed work«. Sheikh accused the present of massive over-production; »in the language of the market and of Marx: there are too many artists and curators«. From the audience, Shuddhabrata Sengupta, from the Raqs Media Collective, interjected that there has always been a bohemian milieu in Europe: »Artists were able to exercise criticism because there was a social system that would support them, and a society that demanded criticism«. Sheikh agreed that the traditional citizen has provided the audience for the avant-garde, and the question is how to bring in others, how to approach, say, a young hip-hopper. The openness and restrictiveness of institutions was also examined by Irit Rogoff and Adrian Heathfield in their dialogue, »A Vocabulary of Education«. The two of them, heatedly but good-naturedly, shot questions, theses and provocations at each other in a way that was a pure joy to watch. »We asked ourselves what's important when talking about knowledge«, started the theorist and curator Irit Rogoff, and admits, »I myself am between two vocabularies and am starting this dialogue in a state of total confusion«. The author and curator Adrian Heathfield said, »I am clear about two things. Firstly, the political violence of symbols; secondly, that we simultaneously find ourselves in a situation in which there is extreme linguistic violence against the academy, against students, the identity of the dreamer as well as a suspicion of redundancy and of waste. How do we escape these two forms of violence?« – »Two answers occur to me almost intuitively«, said Rogoff. »First, complexity is unwelcome, reproduction is easy. And secondly, that knowledge can in a way become selfish, we consolidate it, we keep it for ourselves«. In an hour of lively debate, they proposed and disposed of various evasive manoeuvres and strategies of resistance against well-known attacks on universities, against the processes of evaluation and justification, and looked at British students presently protesting about increases in tuition fees. Adrian Heathfield reported that protesting students gave a series of mini-lectures in banks. They had discovered that the banks would call the police after seven minutes, so they spoke about their situation for five. »They put the wrong questions in the wrong place and brought various thought-processes together in a performative way«, said Heathfield. He saw concepts of deception and of »undoing« as sources of creativity and of power. Irit Rogoff proposed agile, flexible, ambiguous concepts. Leaning on Derrida, she suggested they constantly shift their points of entry, never allowing themselves to form habits. »We must make even names so ambiguous that they consume themselves«. She sees constant movement and questioning of one's own start-position as the way to escape definition. But doesn't that reinforce capitalist practices, Heathfield objected? Instead of constant flexibility, he proposed strategies of refusal, of waiting, stopping.

hinkommen sollen. Wie soll man herankommen an die jungen Hip-Hopper? Offenheit und Geschlossenheit von Institutionen befragen auch Irit Rogoff und Adrian Heathfield in ihrem Dialog ›A Vocabulary of Education‹. Darin passen sich die beiden gut gelaunt und nicht wenig erhitzt Fragen, Thesen und Provokationen zu, dass es eine helle Freude ist. »Wir haben uns gefragt, was wertvoll ist, wenn man vom Wissen spricht«, eröffnet die Theoretikerin und Kuratorin Irit Rogoff, und bekennt: »Ich selbst befinde mich zwischen zwei Vokabularen und beginne den Dialog in einem Zustand von vollkommener Konfusion.« Autor und Kurator Adrian Heathfield sagt: »Ich bin mir über zweierlei im Klaren: Erstens über die politische Gewalt von Symbolen, zweitens befinden wir uns gleichzeitig in einer Situation, in der es eine extreme sprachliche Gewalt gegen die Akademie gibt, gegen Studenten, die Identität des Fantastikers, den Verdacht der Redundanz und der Verschwendung. Wie entschlüpfen wir diesen beiden Arten der Gewalt?« – »Mir fallen fast intuitiv zweierlei Antworten ein«, entgegnet ihm Rogoff. »Erstens: Komplexität ist unwillkommen, Wiedergabe ist einfach. Und zweitens wird das Wissen auf eine Art selbstsüchtig, wir konsolidieren, wir behalten es für uns.« In der nächsten Stunde entwerfen und verwerfen sie im lebhaften Gespräch Ausweichmanöver und Strategien des Widerstands gegen die attestierten Missstände an Hochschulen, gegen die Evaluierungs- und Rechtfertigungspraxen, protestieren doch auch die britischen Studenten in diesen Tagen gegen einer Erhöhung der Studiengebühren. Adrian Heathfield berichtet, dass eine Reihe von protestierenden Studenten Kurzvorträge in Banken hielten: Sie hätten herausgefunden, dass der Bankier nach sieben Minuten die Polizei ruft, also sprachen sie fünf Minuten über ihre Situation. »Sie stellten die falschen Fragen in den falschen Raum und brachten so Logiken auf eine performative Art und Weise in Verbindung«, sagt Heathfield. Er sieht Konzepte des Betrügens und des Undoing als Quelle von Kreativität und auch von Macht an. Irit Rogoff vertritt agile, wendige, mehrdeutige Denkkonzepte: Mit Derida schlägt sie vor, stets ihren Eintrittspunkt zu verschieben, sich keine Gewohnheit zu erlauben. »Auch Namen müssen wir so mehrdeutig anlegen, dass sie sich immer selbst aufessen.« In ständiger Bewegung und Infragestellung der eigenen Startposition möchte sie der Festlegung entkommen. Doch affirmiert man damit nicht vielmehr kapitalistische Praxen, wie Heathfield einwendet? Anstelle der ständig beschworenen Flexibilität entwirft er Strategien der Verweigerung, des Abwartens, Anhaltens.

UNSCHÄRFEZONEN III: WISSENSTRANSFER IN DER ZEITMASCHINE

Definitionsversuche einerseits und Ausweichmanöver andererseits kennzeichnen nicht nur diese Diskussion, sondern das gesamte Symposium als Versuche, Begriffe einerseits so klar zu fassen, dass sie verhandelbar werden, sie andererseits jedoch offen zu halten für andere Zugriffe und Zweckentfremdungen. Ein steter Grenzgang also, schillernd zwischen rechter Vagheit und alltagstauglichem Pragmatismus. »Wir haben uns selbst ein neues Ziel gesetzt«, eröffnet Petra Roggel vom Bereich Tanz und Theater des Goethe Instituts Zentrale München ihr Podium mit Nayse López und Ong Keng Sen, das ursprünglich unter dem Titel ›Mapping: Strategies of global,

GREY AREAS III: KNOWLEDGE TRANSFER IN THE TIME MACHINE

Attempted definitions on the one hand and evasive manoeuvres on the other characterised not only this discussion but the symposium as a whole, during which attempts to make concepts definite enough to grasp and utilise were lined against the desire to hold them open for other approaches and for re-appropriation. A constant navigation then between the Scylla of total vagueness and the Charybdis of quotidian pragmatism. »We have set ourselves a new aim,« was how Petra Roggel, from the dance and theatre department of the Goethe-Institut, began her podium discussion with Nayse López and Ong Keng Sen, originally programmed under the title ›Mapping: Strategies of Global, Regional, Local Curating‹. Initially they wanted to sharpen and clarify vocabulary more than discuss international transfer strategies. They first tried to examine how knowledge is constructed. Then, Ong Keng Sen wanted to open up the concepts of ›embodied‹ and ›embedded curatorship‹ for discussion. In their lively and witty debate, Nayse López, a dance critic and journalist from Rio de Janeiro, and Ong Keng Sen, an artist and curator from Singapore, compared their working practices and the cultural contexts in which these were situated and realised – since both of them, as López joked, are »the other« at this symposium, the representatives of non-European perspectives. López is a dance critic and artistic director of the Panorama Dance Festival in Rio de Janeiro, which is situated in the only Brazilian theatre that has control of its own budget. Founded twenty years ago by an artist, the festival is today the country’s largest. As a result it has a special status, which López understands as both a responsibility and a challenge to disseminate its work; by, for example, using the help of residents and collaborative projects to bring contemporary dance to other cities in Brazil, where it is still largely unknown and where significant proportions of the population are illiterate. In this way knowledge is to be transferred and communication explored, though it is still a new idea in Brazil that artists produce knowledge. Ong Keng Sen also wants to use his ›Flying Circus Project‹, which he founded in 1996, to allow people to experience and to convey how artists produce knowledge. »I’m an artist-curator who works over space and time«, was how the artistic director of TheaterWorks in Singapore described what he does. With the Flying Circus, he sets up a 24-hour laboratory environment and invites artists to realise their own ways of working in the space, and so make their specific form of knowledge production accessible to the public. Thus it is that the 25 artists of the Flying Circus, said Ong Keng Sen, make up the collection – there is no one standing outside who organises and evaluates them; rather, it is a case of ›embedded curatorship‹. He also emphasised that the accessibility of knowledge is very different in Singapore compared to Europe. There are very few academies, he himself co-founded an alternative university. Many texts by European philosophers such as Gilles Deleuze have not yet been translated into Vietnamese, a fact that changes the bases of his artistic-curatorial activity. »After all, universities are not the only opportunity to learn and to produce«, said López. »Every project is like a time machine«. A festival can also become a time machine, in which the visitor gets to know new objects and contexts, and in which the research

Den König spielen immer die anderen.

Let’s shift some goddamn paradigms.

MARYSIA LEWANDOWSKA

I’m always suspicious with practices calling themselves resistant.

SHUDDHABRATA SENGUPTA

Das Theater ist selbst ein ökologischer Raum, in dem das Verschiedenartige in seiner Unvereinbarkeit und Vereinbarkeit nebeneinander steht und eine Nachbarschaft pflegt, deren Gegenwart und Vergangenheit uns um so rätselhafter wird, je mehr wir uns einzugestehen in der Lage sind, wie wenig wir über seine Zukunft wissen.

DIRK BAECKER: KUNST, THEATER UND GESELLSCHAFT

regional, local curating« stand. Nun möchten sie weniger internationale Transferstrategien besprechen als das Vokabular schärfen und klären. Sie möchten erstens danach fragen, wie Wissen gebildet wird. Zweitens möchte Ong Keng Sen die Begriffe der verkörperten und der eingebetteten Kuratorenschaft zur Diskussion stellen, das »embodied« und »embedded curatorship«. Bei ihrem ebenso lebhaften wie witzigen Schlagabtausch vergleichen Nayse López, Tanzkritikerin und Journalistin aus Rio de Janeiro, und Ong Keng Sen, Künstler und Kurator aus Singapur, ihre Praxen und die kulturellen Kontexte, in denen sie diese situieren und realisieren – denn sie beide seien beim Symposium, wie López zu Beginn scherzend einwirft, »die Anderen«, die Vertreter der nicht-europäischen Perspektive. López ist Tanzkritikerin und künstlerische Leiterin des Panorama Dance Festival in Rio de Janeiro, angesiedelt in dem einzigen Theater Brasiliens, das über einen eigenen Etat verfügt. Vor zwanzig Jahren von einem Künstler begründet, ist das Festival heute das größte des Landes. Damit hat es einen singulären Status inne, den López auch als Verantwortung und Aufforderung versteht, auszustrahlen: etwa indem das Festival mithilfe von Residenzen und kollaborativen Projekten zeitgenössischen Tanz in andere Städte Brasiliens bringt, wo er noch keineswegs zur Sehgewohnheit gehört und große Teile der Bevölkerung Analphabeten sind. So soll Wissen transferiert werden und Kommunikation erprobt, obgleich die Idee in Brasilien noch recht neu ist, dass Künstler Wissen produzieren. Auch Ong Keng Sen möchte mit seinem »Flying Circus Project«, das er 1996 ins Leben rief, die Art und Weise erfahrbar und vermittelbar machen, wie Künstler Wissen produzieren. »Ich bin ein Künstler-Kurator, der über Zeit und Raum arbeitet«, beschreibt der künstlerische Leiter von TheaterWorks in Singapur seine Arbeit. Beim Flying Circus schafft er eine 24stündige Laborsituation und lädt Künstler dazu ein, ihre Arbeitsweise zu verräumlichen und damit spezifisch ihre Art der Wissensproduktion für ein Publikum zugänglich zu machen. Dabei, attestiert Ong Keng Sen, sind die 25 Künstler des Flying Circus selbst die Sammlung – es gibt keinen Außenstehenden, der sie ordnet und bewertet, vielmehr kommt es hier zu einer »eingebetteten Kuratorenschaft«. Zudem betont er mit Emphase, dass die Verfügbarkeit von Wissen in Singapur sich sehr von der europäischen Situation unterscheide. Dort gibt es nur wenige Akademien, er selbst hat eine alternative Universität mitbegründet. Viele Texte europäischer Philosophen wie Gilles Deleuze sind noch nicht ins Vietnamesische übersetzt worden, dies verändert auch die Grundlagen seiner künstlerisch-kuratorischen Tätigkeit. »Hochschulen sind ja nicht die einzige Möglichkeit, um zu lernen und zu produzieren«, wendet López ein. »Jedes Projekt ist wie eine Zeitmaschine.« So kann auch ein Festival zur Zeitmaschine werden, in der der Zuschauer neue Gegenstände und Kontexte kennenlernt und die Recherche eines Kurators als verräumlichter Denkprozess erfahrbar werden kann. Dabei betont López, dass die Referenz eines Projektes niemals allein der Kurator sein könne, sondern eben vielmehr das Wissen, die Kontexte, die er temporär akkumuliert. Zudem hat für die brasilianische Kuratorin die Frage des Archivierens und der Weitergabe von Wissen viel mit dem Transfer von einer Generation zur nächsten zu tun. Ong Keng Sen ist damit vollkommen einverstanden: In Asien

It is important that festivals are fragile, that they are brutal, that they might break.

ONG KENG SEN

There have to be blank spots.

THOMAS PLISCHKE

or is a constellation just a constellation?
is a constellation just a consolation?

DARWIN DEEZ: CONSTELLATIONS

Ich knüpfte Fäden und Ansatzpunkte zusammen, die ich für interessant halte, und schaffe ein dynamisches Gewebe. Darin kann der Zuschauer Arbeiten korrespondieren lassen und sie in einer experimentellen Versuchsanordnung erfahren. Denn in erster Linie funktionieren Programme als Erfahrungskontext.

JOACHIM GERSTMEIER, INTERVIEW, IM ERSCHEINEN

trail of a curator can be experienced as a materialised thought-process. López underlined that the co-ordinates of a project can never be the curator alone, but rather the knowledge and the contexts that he/she temporarily accumulates. For her, coming from Brazil, the question of archiving and knowledge transfer are also closely connected with transmission from one generation to the next. Ong Keng Sen was in full agreement: In Asia, the guru-model is widespread, i. e. knowledge transfer in a one-to-one situation, which is related to such practical forms as oral history.

A TRACE OF THE BODY

He made the criticism that, in the planning of festivals, he has noted that more and more workshops are being developed. But what is actually necessary is the development of new processes for learning and teaching, including in reference to the body. »How can we archive it? And in what direction can we move after Jérôme Bel and conceptual dance?« asked Ong Keng Sen. In his view, however, conceptual dance has not yet reached the point where the body vanishes. It is still very present in the performing arts, »and has been for quite some time«. Nayse López reported on the development of a new theory in Brazil, »The Body Media«. It conceives of the body as inherently processual, mutable, »it is something that goes from one thing to the next, a flow of information, something that was something else. Dance is the way the body thinks.« In reply to an objection from the audience that perhaps knowledge is not always a good thing, she said that it is a matter of building up knowledge and then finding out how to deal with this corpus. A similar strategy is pursued by Ong Keng Sen; he sees working in the archive as engaging with blank spaces since you have to imagine what lies between the collected photographs, videos and texts. In this way, archive material is less a witness to a truth and consists more of imagination. It is, however, always possible to find traces of the body, he said, coming back to his thesis. This is why archive research is related to criminal cases: »Artists, too, leave traces at the scene of the deed, ones from which a reconstruction can perhaps emerge. These traces can become impulses«. The mutability and remnants of the material, the induced as well as the chance marks it makes in time, are thus necessary conditions for the transfer of knowledge, whose gaps and breaks can be transformed into impulses and developments.

TANGENTS III: NEGOTIATIONS OVER BLANK SPACES

These productive gaps and blank spaces were also seen as promising by the last panel of the weekend, which again attempted to create and sharpen definitions. »Artistic Research as Challenge for a Curational Practice«, moderated by curator Elke van Campenhout, like the others before it, systematically abandoned its title. »What are Curational Working Practices?« asks van Campenhout of her guests, »and how do we deal with inter-functionality, with the interchangeability of audience, artists and curators?« Katrin Deufert, one half of the duo artistwin, thinks it necessary to find some definitions for the curatorial field in the performing arts. »My hypothesis is that,

sei das Guru-System weit verbreitet, also die Wissensvermittlung in einer eins-zu-eins-Situation, die verwandt ist mit anderen mündlichen oder praktischen Formen der Geschichtsschreibung wie der Oral History.

VOM KÖRPER EINE SPUR

Er beobachte bei der Konzeption von Festivals, kritisiert er, dass immer weitere Workshops entwickelt werden. Stattdessen aber sei es erforderlich, neue Prozesse des Lernens und Lehrens zu entwickeln, auch in Hinblick auf den Körper: »Wie können wir ihn archivieren? Und wohin bewegen wir uns nach Jérôme Bel und dem Konzepttanz?«, fragt sich Ong Keng Sen. Seiner Ansicht nach hat der Konzepttanz allerdings noch nicht erreicht, dass der Körper verschwindet: In der Performancekunst ist er immer noch sehr präsent, »und das schon seit einer langen Zeit.« Nayse López berichtet von der Entwicklung einer neuen Theorie in Brasilien, »The Body Media«. Diese denkt Körper immer schon prozessual, veränderbar, »er ist etwas, das von einem Ding zum nächsten geht, ein Fluss der Informationen, etwas, das etwas war. Tanz ist damit die Art und Weise, wie der Körper denkt.« Einem Einwand aus dem Publikum, ob Wissen in jedem Fall etwas Gutes sei, entgegnet sie, es gehe darum, das Wissen zunächst einzuräumen, um dann herauszufinden, wie man mit diesem Corpus von Wissen umgehe. Eine ähnliche Strategie verfolgt auch Ong Keng Sen: Arbeiten im Archiv sei ein Umgang mit Leerstellen, denn was zwischen den gesammelten Fotografien, Videos und Texten liegt, muss man sich vorstellen. Somit bestehe Archivmaterial stets aus einem guten Teil Fantasie, es sei weniger Zeuge einer Wahrheit. Dennoch könne man darin körperliche Spuren finden, kommt er wieder auf seine These zurück. Darum weist die Archivrecherche Verwandtschaft mit Kriminalfällen auf: »Auch Künstler hinterlassen Spuren am Tatort, die zusammen vielleicht eine Retrospektive ergeben. Diese Spuren können zu Impulsen werden.« Verwandlungsfähigkeit und Reste des Stofflichen, seine induzierten wie zufälligen Abdrücke in der Zeit sind also notwendige Bedingungen einer Weitergabe von Wissen, deren Soll- und Bruchstellen wiederum in Anstöße und Entwicklungen verwandelt werden können.

SEITENBLICKE III: VERHANDLUNGEN UM LEERSTELLEN

Von diesen produktiven Lücken und Leerstellen verspricht sich auch das letzte Panel des Wochenendes viel, das sich einmal mehr an der Schärfung von Begriffen und dem Entwerfen von Definitionen versucht. Und auch »Artistic research as challenge for a curational practice«, moderiert von der Kuratorin Elke van Campenhout, verfehlt systematisch seinen Titel. »Was ist die kuratorische Praxis?«, fragt van Campenhout ihre Gäste. »Und wie gehen wir mit der Transfunktionalität um, mit der Austauschbarkeit von Zuschauern, Künstlern und Kuratoren?« Katrin Deufert, Teil des Künstlerzwillings artistwin, findet es notwendig, Definitionen des kuratorischen Feldes in der Performancekunst zu finden: »Meine Hypothese heißt: In der Performancekunst kann die Dynamik des Unmittelbaren Aspekte von Selektion und Sammlung ersetzen.« Denn der Kurator entscheide sich in der Regel für etwas, dessen Entwicklung er noch gar

Jedes Geschenk muss sich in einer empfangsbereiten Position befinden, und der Akt seiner Entgegennahme wird zur Performance.

MARYSIA LEWANDOWSKA

Not having a fixed format, but a sense for opening up opportunities. Curating is a way of choreographing, replacing the places where the event is taking place, they are very closely linked.

GABRIELE BRANDSTETTER

Please shut the gate when entering or leaving the garden.

The issues are on the table, on the floor.

ONG KENG SEN

Kuratoren als Zeitreisende zwischen *post* und *prä*, zwischen Zukunft und Vergangenheit, die Gegenwart kurierend, also doch Avantgarde. Das System zum Stillstehen bringen, für einen Augenblick wahrnehmbar machen. Einen Pfeil abschießen, wie in *Curare* getaucht. Wenn die Aufgabe der Philosophie ist, ihre Zeit auf den Begriff zu bringen, wie noch Hegel sagte, vielleicht könnte es Aufgabe des Theaters sein, und damit Verantwortung auch von Kuratoren, Entschleunigung auf die Bühne zu bringen und damit unsere Zeit, Facetten unserer Gegenwart, wahrnehmbar zu machen.

STEFANIE WENNER: CURARE

in the performing arts, the dynamics of mediation can replace aspects of selection and collection« since the curator, as a rule, decides on something whose development he can't foresee, intensified by the fact that performance is always collaborative and thus a highly dynamic field. »You sometimes have to make blind decisions,« said Deufert. Her partner, Thomas Plischke, proposed two models: »Firstly, how can we find compositional modes that are decided collectively without writing or speaking? Secondly, how can we stop presenting and representing, stop displaying a festival as an investigation of certain themes? There have to be gaps.« Shuddhabrata Sengupta from the Raqs Media Collective agreed, saying that he always insists on elements that are inexplicable. For him, names should contain a secret, for example the name of his own collective. In Hindi, »Raqs« denotes a type of turn and is a common way of referring to a dancer. »Our secret is that we want to be dancers«, he jokes. This is not entirely inapposite, since there is no art that works without the body and since rhetoric is also a kind of dance. »The tongue is a limb, and in this sense the voice is music.« When he works as a curator, as, for example, for the Manifesta, he was concerned with crossing boundaries. But curating is also a subconscious practice in that you don't always know what you're doing. For Manifesta they produced a programme booklet that was received as a performance text – products can be diverted and transformed; the incalculable is a necessary part of the game. Grey areas and blank space are equally productive for Iris Dressler from the Württembergischer Kunstverein: »The greatest motivation for being a curator is not understanding something and then letting the problem circulate«. She views her work as process-based and collaborative. Florian Malzacher, curator and chief dramaturge of the steirischer herbst in Graz, would have liked a pragmatic discussion of the problem and points out what is lacking: »There is very little institutional critique; in the performing arts, all this is negotiated via the form. We have to confront ourselves with what exists, with relationships and permanent negotiations. How can we really understand these processes?« Sengupta was not entirely on board with this reductive view, but felt that the visual arts could learn from the theatre. There, the dramaturge has a forward-looking role, he creates contexts for the audience and maintains communication with the artists. »This accompanying process needs to be expanded in the visual arts«. As a result of the transience of movement, incalculable factors are curated, the curatorial role changes. Perhaps it should be the case in the performing arts, suggested Iris Dressler, that we first establish what is actually required – and that then we should give it a name. Since, as Sengupta interjected, a job title creates candidates. He supported, instead, the idea of neighbouring knowledge and non-knowledge as proposed by Thomas Plischke with his blank spaces. Plischke recapped: »The blank spaces are not empty. They are located in a neighbourhood, like a map with white areas. We are too pre-occupied with filling the programme, and the blank spaces are there to slow us down.«

nicht absehen könne, verschärft durch den Umstand, dass Performance immer eine kollektive Arbeit ist und damit ein höchst dynamisches Feld. »Man muss teilweise kopflose und blinde Entscheidungen treffen«, so Deufert. Ihr Partner Thomas Plischke möchte zwei Modelle vorschlagen: »Erstens: Wie können wir kompositorische Modi finden, die kollektiv getroffen werden, aber nicht schreibend und nicht sprechend? Zweitens: Wie können wir aufhören zu präsentieren und zu repräsentieren, aufhören, ein Festival als Investigation auszugeben mit einer Themengebung? Es muss Leerstellen geben.« Dem pflichtet Shuddhabrata Sengupta von Raqs Media Collective bei, indem er auf unerklärliche Reste besteht. Für ihn sollten Namen immer ein Geheimnis haben, und lüftet umgehend das des Namens seines eigenen Kollektivs. »Raqs« bezeichnet im Indischen eine Art der Drehung und sei eine übliche Bezeichnung für Tänzer. »Unser Geheimnis ist also: Wir möchten Tänzer sein«, scherzt Sengupta. Vollkommen abseitig sei dies jedoch nicht, schließlich arbeite keine Kunst ohne den Körper, und auch Rhetorik sei Tanz: »Die Zunge ist ein Glied, also ist die Stimme in diesem Sinne Musik.« Arbeitet er als Kurator, wie beispielsweise bei der Manifesta, so geht es ihm darum, Grenzen zu überschreiten. Dabei sei auch das Kuratorische eine unbewusste Praxis, denn man wisse nicht immer genau, was man tut. So hätten sie für die Manifesta einen Programmhefttext verfasst, der als Performancetext rezipiert wurde – Produkte sind umlenk- und verwandelbar, Unkalkulierbares ein notwendiger Teil des Spiels. Grauzonen und Leerstellen sind auch für Iris Dressler vom Württembergischen Kunstverein fruchtbar: »Die größte Motivation, Kurator zu sein ist, etwas nicht zu verstehen und dann das Problem zirkulieren zu lassen.« Sie fasst ihre Tätigkeit als prozessbasiert und kollaborativ auf. Florian Malzacher, Kurator und leitender Dramaturg beim steirischen herbst in Graz, vermisst eine pragmatische Diskussion des Problems und attestiert einmal mehr einen Mangel: »Es gibt wenig Institutionskritik, in der Performancekunst wird all dies über die Form verhandelt. Wir müssen uns selbst mit dem konfrontieren, was existiert, mit Beziehungen und permanenten Verhandlungen. Wie können wir diese Prozesse wirklich verstehen?« Sengupta ist mit dieser defizitären Lesart nicht ganz einverstanden, sondern findet vielmehr, die Bildenden Künste könnten vom Theater lernen. Dort habe der Dramaturg eine vorwärtsblickende Rolle inne, er erstelle Kontexte für Zuschauer und pflege die Kommunikation mit den Künstlern. »Diesen begleitenden Prozess braucht es vermehrt in der Bildenden Kunst.« Mit der Temporalität, in der Bewegung werden immer unberechenbare Faktoren kuratiert, das Kuratorische verändert sich. Vielleicht müsse es in der Darstellenden Kunst vielmehr darum gehen, schlägt Iris Dressler vor, zunächst festzustellen, wer oder was hier eigentlich fehlt – und ihm dann einen Namen zu geben. Denn, wie Sengupta einwirft, eine Berufsbezeichnung weckt Begehrlichkeiten. Er bejaht vielmehr die Idee der Nachbarschaft zwischen Wissen und Nichtwissen, die Thomas Plischke mit seinen Leerstellen vorschlug. Plischke rekapituliert: »Die Leerstellen sind nicht leer, sie befinden sich in einer Nachbarschaft, wie eine Karte mit weißen Flecken. Wir sind viel zu beschäftigt damit, Programm zu füllen, und die Leerstellen sind da, um uns zu verlangsamen.«

One of the issues of today is constantly moving: run! – No. Say stop. Don't run. Produce long, sustained processes with invisible results. – Yes, we cannot flee. Stay and be the contradiction.

IRIT ROGOFF, ADRIAN HEATHFIELD

a utopia of dispute might be better
a utopia of permanent contestation
anger and the unruly.
But not even those will satisfy
let's have instead the utopia
which resists all names,
refuses all belonging
refuses all place, definition or affiliation
i.e. not for us that which can be dreamed or imagined, described or spoken of
and not for us anything that can be caught in the noose of 26 letters (called an alphabet) and hanged
not for us what is offered
not for us what is given
not for us what is promised
not for us what is even possible
not that
not anything of it
but everything, everything which is other than that.
Friends, acquaintances, enemies
i look forward to our eventual meeting,
and to your full acceptance of these my most reasonable demands.

TIM ETCHHELLS, ON THE TRAIN
FROM PARIS TO LONDON,
THE 25TH OCTOBER 2009

In this way, productive impulses are isolated for both disciplines; theatre can learn from the visual arts how to solidify its discourses and thus practise a form of self-insurance, whilst, at the same time, reflecting back temporality and process-orientation to the visual arts. And so the symposium signalled the beginning of an interdisciplinary dialogue, marked points of overlap and encountered difference; it opened up areas for manoeuvre and brought new standpoints into play. One key question, that of potential for resistance and for exercising criticism, took centre stage: What is to be done? Slow down and tidy up the blank spaces, or accelerate beyond all limits? Define terms as well as possible, or leave them open and oscillating? Force collaborative practices through or seal off our own garden gate? At the end of »Beyond Curating«, what lies beyond has moved into focus, to be reflected in our own practice. Within the variety of perspectives and experiences, the figure of the curator is no less hard to grasp, but has nevertheless taken on newly-differentiated aspects in the spaces between the disciplines.

So werden fruchtbare Impulse für beide Disziplinen ausgemacht, kann das Theater von der Bildenden Kunst lernen, Diskurse zu verstetigen und damit auch Selbstversicherung zu betreiben, während es zugleich Zeitlichkeit und Prozessualität in die Bildende Kunst zurückreflektieren kann. Damit setzt das Symposium den Auftakt eines Dialoges über die Disziplingrenzen hinweg, markiert Überschneidungspunkte und stößt sich an Differenzen, wirft Verhandlungsspielräume auf und Positionen in den Ring. Eine zentrale Frage, jene von Widerstands- oder Kritikpotenzialen, steht lauter denn je im Raum: Was tun? Sich verlangsamen und Leerstellen einräumen oder sich vielmehr beschleunigen, über alle Maßen? Begriffe bestmöglich definieren oder sie facettenreich zum oszillieren bringen? Kollaborative Praxen forcieren oder das eigene Gartentor gut abdichten? Am Ende von ›Beyond Curating‹ ist das Jenseitsliegende ins Blickfeld gerückt, gerade in der Reflexion der eigenen Praxen. In der Mannigfaltigkeit der Ansichten und Erfahrungen schillert die Suchfigur des Kurators nicht weniger, hat jedoch ausdifferenziertere Facetten erhalten zwischen den Feldern.



GELADENE EXPERTEN INVITED EXPERTS

INKE ARNS

wurde 1968 geboren. Sie ist seit 2005 künstlerische Leiterin des Hartware MedienKunstVereins in Dortmund. Inke Arns ist seit 1993 freie Kuratorin und Autorin mit den Schwerpunkten Medienkunst und -theorie, Netzkulturen und Osteuropa. Sie kuratierte verschiedene Ausstellungen im In- und Ausland, unter anderem »IRWIN: Retroprincip 1983–2003« (2003), »What is Modern Art?« (2006), »The Wonderful World of irrational.org« (2006), »History Will Repeat Itself« (2007), »Anna Kournikova ... Kunst im Zeitalter des geistigen Eigentums« (2008), »Wach sind nur die Geister – Über Gespenster und ihre Medien« (2009), »Building Memory« (2010) und »Arctic Perspective« (2010). Inke Arns studierte Slawistik, Osteuropastudien, Politikwissenschaften und Kunstgeschichte in Berlin und Amsterdam von 1988 bis 1996. 2004 erfolgte ihre Promotion an der Humboldt-Universität zu Berlin mit einer Dissertation zum Paradigmenwechsel der Rezeption der historischen Avantgarde und des Utopie-Begriffs in (Medien-) künstlerischen Projekten der 1980er und 1990er Jahre in Ex-Jugoslawien und Russland. Verschiedene Lehraufträge führten Inke Arns an Universitäten und Kunstakademien in Berlin, Leipzig, Rotterdam, Zürich und Dortmund. Sie ist Autorin zahlreicher Beiträge zur Medienkunst und Netzkultur und Herausgeberin von Ausstellungskatalogen.

born 1968, is a curator and author specializing in media art, network cultures and Eastern Europe. She has been artistic director of the Hartware MedienKunstVerein in Dortmund since January 2005. Since 1993, she has curated exhibitions in Germany and abroad including »IRWIN: Retroprincip 1983–2003« (2003), »What is Modern Art?« (group show) (2006), »The Wonderful World of irrational.org« (2006), »History Will Repeat Itself« (2007), »Anna Kournikova ... Art in the Age of Intellectual Property« (2008), »Awake Are Only The Spirits – On Ghosts and their Media« (2009), »Building Memory« (2010) and »Arctic Perspective« (2010). Inke Arns studied Slavic Studies, Eastern European Studies, Political Science and Art History in Berlin and Amsterdam between 1988 and 1996. She obtained her PhD from the Humboldt-Universität Berlin in 2004 with a thesis examining the paradigmatic shift in the reception of the historical avant-garde and of the concept of Utopia in (media) art projects in the 1980s and 1990s in former Yugoslavia and Russia. She has held teaching positions at universities and art academies in Berlin, Leipzig, Rotterdam, Zurich and Dortmund. She is a publisher of numerous exhibition catalogues and co-founder of various networks and groups involved in media culture and regularly publishes on subjects related to media art and network culture.

www.inkearns.de

BEATRICE VON BISMARCK

lebt in Berlin und Leipzig. Sie ist Professorin für Kunstgeschichte und Bildwissenschaften an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig (HGB). Sie war von 1989 bis 1993 Kuratorin für Kunst des 20. Jahrhunderts am Städel Museum in Frankfurt am Main. Von 1993 bis 1999 hatte sie eine Assistenzprofessur an der Universität Lüneburg inne. Beatrice von Bismark ist Mitbegründerin und Ko-Direktorin des Projektraums »Kunstraum« an der Universität Lüneburg. Seit 2000 ist sie Programmdirektorin der Leipziger Galerie der HGB. Sie ist Mitbegründerin des Projektbereichs »D/O/C/K« der HGB Leipzig und Initiatorin des Masterstudiengangs Kulturen des Kuratorischen, der seit Herbst 2009 angeboten wird. Ihre Forschungsgebiete sind das Kuratorische; Modi kultureller Produktion, die Theorie und Praxis verbinden; Definitionen von künstlerischer Arbeit, Effekte von Neo-Liberalismus und Globalisation auf das kulturelle Feld sowie Post-Moderne Konzepte vom »Künstler«.

lives in Berlin and Leipzig. She is professor of art history and visual studies at the Hochschule für Grafik und Buchkunst (Academy of Visual Arts) Leipzig. From 1989 to 1993 she worked at the Städel Museum in Frankfurt am Main as curator of the department of 20th-century art. From 1993 to 1999 she held an assistant professor position at the Lüneburg University where she founded and co-directed the project »Kunstraum der Universität Lüneburg«. Since 2000 she is the programme director of the Gallery of the Academy of Visual Arts Leipzig. She is co-founder of the »D/O/C/K« Project Department of the HGB Leipzig and initiator of the M.A. programme Cultures of the Curatorial, which started in autumn 2009. Beatrice von Bismarck's research interests lie in curatorial practice; modes of cultural production connecting theory and practice; definitions of art, the implications of neo-liberalism and globalization in the field of culture as well as postmodern concepts of »the artist«.

GABRIELE BRANDSTETTER

ist Professorin für Theater- und Tanzwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Ihr Forschungsschwerpunkt ist die Geschichte und Ästhetik des Tanzes vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart; Theater, moderner Tanz und Avantgarde; Zeitgenössisches Theater und Tanz, Performance, Theatralität und Geschlechterdifferenz sowie Konzepte von Körper, Bewegung und Bild. Ausgewählte Publikationen sind: »Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien« (2005), »Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs »Sacre du Printemps«« (2007, zusammen mit G. Klein), »Schwarm(E)Motion. Bewegung zwischen Affekt und Masse« (2007, mit B. Brandl-Risi und K. van Eikels), »Tanz als Anthropologie« (2007, zusammen mit C. Wulf), »Prognosen über Bewegungen« (2009, zusammen mit S. Peters, K. van Eikels), »Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis« (2010, zusammen mit H.-F. Bormann, A. Matzke), »Notationen und choreographisches Denken« (2010, zusammen mit F. Hofmann, K. Maar) und »Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater« (2010, zusammen mit Birgit Wiens).

is professor of theatre and dance studies at the Freie Universität Berlin. Her research focuses on the history and aesthetics of dance from the 18th century until today; theatre, modern dance and avant-garde; contemporary theatre and dance, performance, theatricality and gender differences, concepts of body, movement and image. Selected publications are: »Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien« (2005), »Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs »Sacre du Printemps«« (2007, co-ed. G. Klein), »Schwarm(E)Motion. Bewegung zwischen Affekt und Masse« (2007, with co-editors B. Brandl-Risi and K. van Eikels), »Tanz als Anthropologie« (2007, with co-editor C. Wulf), »Prognosen über Bewegungen« (2009, co-editors S. Peters, K. van Eikels), »Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis« (2010, co-editors H.-F. Bormann, A. Matzke), »Notationen und choreographisches Denken« (2010, co-editors F. Hofmann, K. Maar) and »Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater« (2010, co-editor Birgit Wiens).

ELKE VAN CAMPENHOUT

ist freiberufliche Dramaturgin und Forscherin. Zuvor arbeitete sie als Kritikerin und Autorin für die Zeitung »De Standaard« sowie »Radio Klara« in Belgien und war Herausgeberin des Performance Magazins »et cetera«. Sie entwickelte künstlerische Forschungsprojekte für nadine in Brüssel, Paf (performing arts forum) Reims, TQW (Tanzquartier Wien), kunstenfestivaldesarts Brüssel und das gasthuis in Amsterdam. Elke van Campenhout ist für das künstlerische und pädagogische Profil sowie die Durchführung von a.pt/a.pass (advanced performance training) verantwortlich. Es handelt sich hierbei um ein internationales künstlerisches Forschungsprogramm, das auf den Prinzipien der Selbstorganisation und Kollaboration basiert.

is a freelance dramaturge and researcher. Previously she worked as a critic and writer for the newspaper »de standaard« and for »radio klara« in Belgium and was the editor of the performance magazine »et cetera«. She has developed artistic research projects at nadine in Brussels, paf (performing arts forum) Reims, TQW (Tanzquartier Wien), kunstenfestivaldesarts Brussels and gasthuis in Amsterdam. She is in charge of the artistic and pedagogical profile and running of a.pt/ a.pass (advanced performance training), an international artistic research programme based on the principles of self-organization and collaboration.

BORIS CHARMATZ

ist Tänzer und Choreograph aus Frankreich. Er entwickelte verschiedene eigene Arbeiten unter anderem »Aatt enen tionen« (1996) und »Levé des conflits« (2010) und arbeitete als Performer unter anderem mit Odile Duboc, Pierre Alféri und Meg Stuart. Regelmäßig nimmt er an Improvisationsabenden teil (mit Saul Williams, Archie Shepp, Médéric Collignon). Boris Charmatz war ab 2002 für drei Jahre artist-in-residence und Research-Leiter am Centre National de la Danse in Paris. In dieser Eigenschaft entwickelte er das Ausbildungsprojekt »Bocal«, das es sich zur Aufgabe macht, Studenten mit unterschiedlichen Hintergründen zusammenzubringen. Von 2007 bis 2008 war er Gastdozent an der Universität der Künste in Berlin. Hier arbeitete er mit am Curriculum für einen neuen Tanzstudiengang. Boris Charmatz veröffentlichte die Bücher »Entretenir / à propos d'une danse contemporaine« (mit I. Launay) und »Je suis une école«. Er ist Direktor des Musée de la danse in Rennes mit dem er die Projekte »expo zéro«, »héliogravures«, »rebutoh«, »service commandé« und »brouillon« realisierte. Boris Charmatz ist künstlerischer Partner des Festival d'Avignon 2011.

is a French dancer and choreographer. He has developed a series of works from »Aatt enen tionen« (1996) to »Levé des conflits« (2010). He tours extensively, participates in improvisational events on a regular basis (with Saul Williams, Archie Shepp, Médéric Collignon) and continues to work as a performer with, amongst others, Odile Duboc, Pierre Alféri and Meg Stuart. From 2002 to 2004, while artist-in-residence at the CND Centre national de la danse in Paris, he developed »Bocal«, a temporary and nomadic school for students from different backgrounds. In 2007 and 2008, he was visiting professor at the Universität der Künste Berlin, where he contributed to devising a new dance curriculum. Charmatz is also the author of »Entretenir / à propos d'une danse contemporaine« (with I. Launay) and »Je suis une école«. He is currently the director of the »Musée de la danse« in Rennes where he has realized projects including »expo zéro«, »héliogravures«, »rebutoh«, »service commandé« and »brouillon«. Boris Charmatz is an associated artist of the 2011 Festival d'Avignon.

www.museedeladanse.org
www.borischarmatz.org

COSMIN COSTINAȘ

Wurde 1982 in Rumänien geboren. Seit Anfang 2009 ist er Schriftsteller und Kurator bei BAK – basis voor actuele kunst in Utrecht. Ausstellungen, die er bei BAK bis dato kuratierte sind: Olga Chernysheva »In the middle of things«, Rabih Mroué »I, the Undersigned«, »Expo Zero« (ko-kuratiert zusammen mit Martina Hochmuth) sowie Mona Vătămanu und Florin Tudor »Surplus Value«. Zusammen mit Jill Winder gab er die erste Monografie über die Arbeit von Vătămanu und Tudor heraus (2009). Costinaș studierte Kunstgeschichte und Geschichte in Rumänien. Er ist Mitglied des künstlerischen Beirats des Festivals steirischer herbst in Graz und Beiratsmitglied des PATTERNS Programm der ERSTE Stiftung, Wien. Costinaș ko-kuratierte (mit Ekaterina Degot und David Riff) die erste »Ural Industrial Biennial« unter dem Titel »Shockworkers of the Mobile Image« (Jekaterinburg, 2010). Er verfasste Beiträge für viele Magazine, Bücher und Ausstellungskataloge in Europa und Asien, unter anderem für die documenta 12 magazines. Costinaș unterrichtete an verschiedenen Universitäten und Kunstakademien. Weitere kuratorische Projekte waren: »After the Final Simplification of Ruins. Forms of historiography in given places«, Centro Cultural Montehermoso Kulturunea (Vitoria-Gasteiz, 2009), »The Demon of Comparisons, Electric Palm Tree« Stedelijk Museum Bureau Amsterdam und Universität von Amsterdam (Amsterdam, 2009) und »Like an Attali Report, but different. On fiction and political imagination« Kadist Art Foundation (Paris, 2008). Costinaș lebt und arbeitet in Amsterdam und Utrecht.

was born 1982 in Romania. Since 2009 he has worked as a writer and curator at BAK – basis voor actuele kunst in Utrecht. Here he has curated the exhibitions ›In the middle of things‹ by Olga Chernysheva, ›I, the Undersigned‹ by Rabih Mroué, ›Expo Zero‹ (together with Martina Hochmuth) and ›Surplus Value‹ by Mona Vătămanu and Florin Tudor. He co-edited (with Jill Winder) the first monograph on the work of Vătămanu and Tudor (2009). Costinaș studied art history and history at Babes-Bolyai University in Cluj-Napoca, Romania. He is a member of the artistic advisory board of Steirischer Herbst Festival, Graz and an advisory panel member of PATTERNS program of ERSTE Foundation, Vienna. Costinaș co-curated (with Ekaterina Degot and David Riff) the 1st Ural Industrial Biennial, entitled ›Shockworkers of the Mobile Image‹ (Ekaterinburg, 2010) and was an editor of documenta 12 Magazines (Kassel, Vienna, 2005–2007). He has contributed to numerous magazines, books, and exhibition catalogs in Europe and Asia. Costinaș has been a visiting faculty member at various universities and art academies. Other recent curatorial projects include: ›After the Final Simplification of Ruins. Forms of historiography in given places‹, Centro Cultural Montehermoso Kulturunea (Vitoria-Gasteiz, 2009), ›The Demon of Comparisons, Electric Palm Tree‹ Stedelijk Museum Bureau Amsterdam and University of Amsterdam (Amsterdam, 2009), ›Like an Attali Report, but different. On fiction and political imagination‹ Kadist Art Foundation (Paris, 2008). Costinaș lives and works in Amsterdam and Utrecht.

DEUFERT&PLISCHKE

Der Künstlerzwillling deufert&plischke lebt und arbeitet in Berlin. Ihre Video- und Performancearbeiten werden seit 2001 international präsentiert. deufert&plischke schufen die Performance Triologie ›Directories‹ (2002–2006), ›Inexhaustible‹ (2003), ›As if (it was beautiful)‹ (2004), ›Sofia SP / science is fiction‹ (2004), ›Reportable Portraits‹ (2007) und ›Anarchiv#1: I am not a Zombie (2009)‹ / ›Anarchiv#2: second hand‹ (2010), sowie ›Anarchiv#3: songs of love and war (2011). Der Künstlerzwillling unterrichtet regelmäßig an Universitäten und Kunsthochschulen in Europa und Lateinamerika. Im Jahr 2006 waren sie Gast-professoren im Studiengang Performance Studies der Universität Hamburg und im Jahr 2008 am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Gießen. Seit 2010 unterrichten deufert&plischke im BA Studiengang Tanz, Kontext, Choreografie am HZT in Berlin. Im Oktober 2010 präsentierten sie ihr neues Projekt ›Emergence Room‹ am Mumok (Wien).

Artist twins deufert&plischke live and work in Berlin. Their video and performance work has been presented internationally since 2001. Their creations include the performance trilogy ›Directories‹ (2002–2006), ›Inexhaustible‹ (2003), ›As if (it was beautiful)‹ (2004), ›Sofia SP / science is fiction‹ (2004), ›Reportable Portraits‹ (2007) and ›Anarchiv#1: I am not a Zombie‹ (2009) / ›Anarchiv#2: second hand‹ (2010), and ›Anarchiv#3: songs of love and war (2011). They have taught regularly at various universities and art institutions in Europe and Latin America. In 2006 they were visiting professors at the Department of Performance Studies, Hamburg University and, in 2008, at the Institute for Applied Theatre Studies, University of Giessen. Since 2010, they teach on the BA Programme Dance, Context, Choreography at HZT Berlin. In October 2010, deufert&plischke exhibited their new project ›Emergence Room‹ at Mumok (Vienna).

www.artistwin.de

CORINNE DISERENS

ist Kuratorin und Kunsthistorikerin. Sie lebt und arbeitet in Paris und Berlin. Von 1989 bis 1993 war sie Kuratorin am IVAM in Valencia (Spanien). Von 1996 bis 2008 leitete sie als Direktorin das Musées de Marseille und das Musée des Beaux-Arts de Nantes in Frankreich, sowie das Museion, Museum for modern and contemporary art, Bozen (Italien). Corinne Diserens ist Mitbegründerin und Direktorin von Carta Blanca Edition, Madrid und Paris. Sie ist Kuratorin von monografischen und thematischen Ausstellungen sowie Publikationen und Biennalen (Tyne International, Newcastle upon Tyne in England; 4th Tirana International Contemporary Art Biannual in Albanien) sowie von Programmen für Kino, Darstellende Künste oder Symposien. Corinne Diserens ist Jurysvorsitzende der Akademie Schloss Solitude für die Jahre 2011 bis 2013.

is an art historian and curator living and working in Paris and Berlin. From 1989 to 1993 she was a curator at IVAM, Valencia (Spain). From 1996 to 2008, director of the Musées de Marseille (France); the Musée des Beaux-Arts de Nantes (France); and Museion – Museum for modern and contemporary art, Bolzano (Italy). Corinne Diserens is the co-founder and director of Carta Blanca Edition, Madrid and Paris. She has curated monographic and thematic exhibitions, publications and art biennials (Tyne International, Newcastle upon Tyne in England; 4th Tirana International Contemporary Art Biannual in Albania) as well as cinema & performing arts programmes and symposiums. Corinne Diserens is the chair of jury of the Akademie Schloss Solitude for 2011–2013.

JUAN DOMÍNGUEZ

ist Performer, Choreograf, Regisseur und Kurator. Er studierte Tanz und Videokunst in Spanien und den USA. Ab 1987 arbeitet er als Performer und künstlerischer Assistent für verschiedene Kompanien in Europa. Seit 1992 entwickelte er auch eigene Arbeiten, in denen er sowohl das Medium der Performance als auch Zeit und Raum als Parameter im Tanz hinterfragt. In seinen Performances lösen sich die Grenzen zwischen Fiktion und Realität auf – er erforscht hierbei die Beziehung zwischen verschiedenen Kodes. Seine letzten Arbeiten waren zum Beispiel der siebte Akt der Oper ›Seven Attempted Escapes from Silence‹ (2005), ›Shichimi Togarashi‹ (2006), ›All Good Artists my Age are Dead‹ (2007), das Forschungsprojekt ›From ... to ...‹ (2007), ›Don't Even Think About It‹ (2008), ›Blue‹ (2009) und die Serie ›Clean Room‹ (2010). Er war von 2004 bis 2005 artist-in-residence im PODEWIL (Berlin). Seit 2003 leitet und kuratiert er das Festival ›In-Presentable‹ am La Casa Encendida in Madrid und co-designed seit 2010 das Festival ›Living Room‹.

is a performer, choreographer, stage director and curator. He studied dance and video art in Spain and the USA. Since 1987, he has worked as a performer and artistic assistant with various companies in Europe, and, since 1992, developed his own work questioning the medium of performance as well as time and space as parameters of dance. His performances tend towards completely dissolving the borders between fiction and reality. His most recent works include the 7th act of the opera ›Seven Attempted Escapes from Silence‹ (2005), ›Shichimi Togarashi‹ (2006), ›All Good Artists my Age are Dead‹ (2007), ›the research project ›From ... to ...‹ (2007), ›Don't Even Think About It‹ (2008), ›Blue‹ (2009) and the series ›Clean Room‹ (2010). He was artist-in-residence at PODEWIL, Berlin between 2004 and 2005. Since 2003, he directs and curates the Festival ›In-Presentable‹ at La Casa Encendida in Madrid and, since 2010, he co-designs the ›Living Room‹ Festival.

www.juandominguezrojo.com
www.in-presentable.com

IRIS DRESSLER

wurde 1966 in Neuss geboren. Sie studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Literaturwissenschaft in Marburg und Bochum. 1996 gründete sie mit Hans D. Christ den Hardware MedienKunstVerein in Dortmund, den sie bis 2004 leitete. Von 2002 bis 2004 war sie zudem freie Kuratorin für Medienkunst am Museum am Ostwall in Dortmund. 2003 initiierte sie das Forschungsprojekt und den Kongress ›404 Object Not Found. Was bleibt von der Medienkunst?‹. Seit 2005 leitet sie gemeinsam mit Hans D. Christ den Württembergischen Kunstverein in Stuttgart. Ein Schwerpunkt liegt dabei auf der Erprobung offener und multiperspektivischer Formen des Kuratierens. Sie hat zahlreiche Texte über zeitgenössische Kunst und KünstlerInnen veröffentlicht bzw. Ausstellungspublikationen herausgegeben. Zuletzt (Ko-) kuratierte Ausstellungen und Projekte waren unter anderem: ›Re-Designing the East. Politisches Design in Asien und Europa‹ (2010), ›Territorien des In/ Humanen‹ (2010), ›Subversive Praktiken‹ (2009), ›Postcapital. Archive 1989–2001‹ (2008), ›NOH Suntag. States of Emergency‹ (2008), Stan Douglas. Past Imperfect‹ (2007) und ›Muntadas. Protokolle‹ (2006).

was born in 1966 in Neuss. She studied art history, philosophy, and literature in Marburg and Bochum. In 1996, she jointly founded with Hans D. Christ the Hartware MedienKunstverein in Dortmund, which she directed until 2004. From 2002 to 2004, she also served as free-lance curator for media art at Dortmund's Ostwall Museum. In 2003, she initiated the research project and symposium ›404 Object Not Found: What Remains of Media Art?‹. Since 2005, she co-directs with Hans D. Christ the Württembergischer Kunstverein Stuttgart where one of their main focuses is on exploring open multiperspectival forms of curating. Dressler has published numerous texts and also edited exhibition publications on contemporary art and artists. Exhibitions and projects that she has (co-) curated include: ›Re-Designing the East. Political Design in Asia and Europe‹ and ›Territories of the In/Human‹ (2010), ›Suversive Practices‹ (2009), ›Postcapital. Archive 1989–2001‹ (2008) and ›NOH Suntag. States of Emergency‹ (2008), ›Stan Douglas. Past Imperfect‹ (2007) and ›Muntadas. Protokolle‹ (2006).

TIM ETCHELLS

wurde 1962 geboren und ist ein in Großbritannien ansässiger Künstler und Autor. Tim Etchells arbeitet in unterschiedlichen Kontexten. Am bekanntesten ist seine Arbeit mit der Performance-Gruppe Forced Entertainment. Seine Arbeiten umfassen Performances, Videoarbeiten, Fotografien, Textarbeiten, Installationen und Fiktionen. Tim Etchells erstes Buch ›The Broken World‹ wurde 2008 bei Heinemann herausgegeben. Seine Monografie ›Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment‹ (erschienen bei Routledge, 1999), fand große Beachtung. In den letzten Jahren war Tim Etchells im Bereich der Bildenden Künste tätig. Er zeigte Solo-Vorstellungen bei Gasworks und Sketch in London und dem Künstlerhaus Bremen. Seine Arbeiten erschienen 2008 zur Biennale Manifesta 7 in Rovereto (Italien); Art Sheffield 2008; Göteborg Biennale (2009); October Salon Belgrade (2010) und zur Aichi Triennale in Japan 2010, zusammen mit Vlatka Horvat. Ausgewählte Gruppenvorstellungen fanden statt beim Netherlands Media Art Institute in Amsterdam, MUHKA in Antwerpen, Galleria Raffaella Cortese in Mailand, Sparwasser HQ in Berlin, MACBA in Barcelona, The Centre for Book Arts in New York und Exit Art in New York sowie dem Kunsthaus Graz. Er ist zurzeit ›Legacy: Thinker in Residence‹ (2009-2010) an der ›Tate Research and LADA‹ in London.

born in 1962, is an artist and writer based in the UK. He has worked in a wide variety of contexts, notably as the leader of the world-renowned performance group Forced Entertainment and in collaboration with a range of visual artists, choreographers and photographers. His work spans performance, video, photography, text projects, installation and fiction. His first novel ›The Broken World‹ was published by Heinemann in 2008 and his monograph on contemporary performance and Forced Entertainment, ›Certain Fragments‹ (Routledge, 1999), is widely acclaimed. In recent years Etchells has exhibited widely in the context of visual arts, with solo shows at Gasworks and Sketch (London) and Künstlerhaus Bremen. His work has appeared in the biennials Manifesta 7 (2008) in Rovereto (Italy); Art Sheffield 2008; Göteborg Biennale (2009); October Salon Belgrade (2010); and Aichi Triennale, Japan 2010, with Vlatka Horvat. Selected group shows include Netherlands Media Art Institute (Amsterdam), MUHKA (Antwerp), Galleria Raffaella Cortese (Milan), Sparwasser HQ (Berlin), MACBA (Barcelona), The Centre for Book Arts, and Exit Art (both New York) and Kunsthaus Graz. From 2009–2010, he was ›Legacy: Thinker in Residence‹ at Tate Research and LADA in London.

www.timetchells.com
www.forcedentertainment.com

ADRIAN HEATHFIELD

ist Autor und Kurator im Bereich Performance und Live Art. Er war 2003 Ko-Kurator für ›Live Culture‹ an der Tate Modern. Außerdem ist er Ko-Direktor von ›Performance Matters‹, einem dreijährigen kreativen Forschungsprojekt, das die Beziehung zwischen zeitgenössischen Performances und Ideen des kulturellen Wertes erforscht. Erst vor Kurzem veröffentlichte er die Monografie ›Out of Now: the Lifeworks of Tehching Hsieh‹ (erschienen bei: MIT Press und the Live Art Development Agency, 2009). Er verfasste weitere Werke unter anderem ›Live: Art and Performance‹ (erschienen bei: Tate Publishing and Routledge, 2004), ›Small Acts: Performance, the Millennium and the Marking of Time‹ (erschienen bei: Black Dog Publications, 2000) und the box publication ›Shattered Anatomies: Traces of the Body in Performance‹ (erschienen bei: Arnolfini, 1997). Adrian Heathfield ist Professor für ›Performance and Visual Culture‹ an der Roehampton Universität in London.

is a writer and curator working in performance and live art. He co-curated ›Live Culture‹ at the Tate Modern in 2003 and is co-director of ›Performance Matters‹, a three-year creative research project exploring the challenges that contemporary performance presents to ideas of cultural value. He recently published the monograph ›Out of Now: the Lifeworks of Tehching Hsieh‹ (MIT Press and the Live Art Development Agency, 2009) and is the editor of ›Live: Art and Performance‹ (Tate Publishing and Routledge, 2004), ›Small Acts: Performance, the Millennium and the Marking of Time‹ (Black Dog Publication,s 2000) and the box publication ›Shattered Anatomies: Traces of the Body in Performance‹ (Arnolfini, 1997). He is Professor of Performance and Visual Culture at Roehampton University, London.

www.adrianheathfield.com

JENS HOFFMANN

ist Direktor des CCA Wattis Institute for Contemporary Arts in San Francisco. Der renommierte Kurator und Autor lehrt am California College of the Arts, an der Nova Academia de Bella Arti in Mailand, sowie am Goldsmiths-College der University of London. Momentan kuratiert er zusammen mit Adriano Pedrosa die 12. Istanbul Biennale 2011 und ist Ko-Kurator der dritten Biennale der Kanarischen Inseln, für die er eine Ausstellung über das kontroverse Vermächtnis von Christopher Kolumbus entwickelt. Jens Hoffmann arbeitet zurzeit auch für die CIAC Foundation in Mexico City, dort kuratiert er ›BLOCKBUSTER: Cinema for Exhibitions‹ (2011). Er war Ko-Kurator für die zweite San Juan Triennial in Puerto Rico (2009), Kurator der zehnten Lyon Biennial (2008) und Gast-Kurator für die Manifesta 4 in Frankfurt (2002) sowie Assistenz-Kurator für die erste Berliner Biennale (1998). Er organisierte 1997 das Theaterprogramm ›Theater Outlines‹ für die Documenta X in Kassel. Von 2003 bis 2007 war Jens Hoffmann Ausstellungsleiter am Institute of Contemporary Arts in London und arbeitete unter anderem für Institutionen wie das Solomon R. Guggenheim Museum in New York, Portikus (Frankfurt) KIASMA-Museum of Contemporary Art (Helsinki), Hugh Lane Museum (Dublin), Kunstverein Köln, Hamburger Kunstverein, Kunst-Werke (Berlin), DIA Center for the Arts (New York) und das Museum Kunst-Palast in Düsseldorf. Seit den späten 1990ern hat Jens Hoffmann über drei Dutzend Ausstellungen kuratiert und verfasste über einhundert Essays über Kunst und kuratorische Praxis. Seine jüngsten Bücher sind ›The Next Documenta Should be Curated by An Artist‹ und ›Perform‹ zusammen mit Joan Jonas. Zurzeit arbeitet er an ›show time‹, das 2011 erscheinen soll. 2010 gründete Jens Hoffmann ›The Exhibitionist: A Journal on Exhibition Making‹.

is an exhibition maker and writer based in San Francisco, where he is the director of the CCA Wattis Institute for Contemporary Arts. He is teaching at the California College of the Arts, at the Nova Academia de Bella Arti in Milan, and at Goldsmiths College, University of London. Currently he is the curator, with Adriano Pedrosa, of the 12th Istanbul Biennial, 2011 and a co-curator of the 3rd Biennial of the Canary Islands, for which he is developing an exhibition on the controversial legacy of Christopher Columbus (2011). Hoffmann also currently works as curator for the CIAC Foundation in Mexico City, where he is curating ›BLOCKBUSTER: Cinema for Exhibitions‹ (2011). He was a co-curator of the 2nd San Juan Triennial in Puerto Rico (2009), a curator of the 10th Lyon Biennial (2008), a guest curator for Manifesta 4, Frankfurt (2002) and Assistant Curator for the 1st Berlin Biennial (1998). In 1997 he organized the theatre programme Theater Outlines for Documenta X, Kassel. From 2003 to 2007, Hoffmann was Director of Exhibitions at the Institute of Contemporary Arts, London and has worked for institutions such as Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Portikus (Frankfurt) KIASMA-Museum of Contemporary Art (Helsinki), Hugh Lane Museum (Dublin), Kunstverein Cologne, Hamburger Kunstverein, Kunst-Werke (Berlin), DIA Center for the Arts (New York), Museum Kunst-Palast Düsseldorf and others. He has curated more than three dozen exhibitions since the late 1990s and written more than 100 essays on art and curatorial practice. His most recent books include ›The Next Documenta Should be Curated by An Artist‹ (2004) and ›Perform‹, co-authored with Joan Jonas (2005). He is currently working on ›Show Time‹, London (2011). In 2010 Hoffmann founded ›The Exhibitionist: A Journal on Exhibition Making‹.

VERONICA KAUP-HASLER

wurde 1968 geboren und ist seit 2006 Intendantin des Gegenwartskunstfestivals steirischer herbst. Darüber hinaus ist sie als Jurorin in verschiedenen internationalen Jurys und Stiftungen tätig und seit 2008 Mitglied des Universitätsrates der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien. Veronica Kaup-Hasler war von 1993 bis 1995 als Dramaturgin am Theater Basel tätig. Von 1995 bis Juni 2001 arbeitete Veronica Kaup-Hasler bei den Wiener Festwochen als Festival/dramaturgin und seit 1998 als künstlerische Mitarbeiterin von Schauspiel/direktor Luc Bondy. Schwerpunkte ihrer Arbeit waren unter anderem die Konzeption und Durchführung des Regiewettbewerbes der Wiener Festwochen und die Entwicklung von Projekten, wie der Container-Aktion von Christoph Schlingensief. Von 1998 bis 2001 war sie zudem Lehrbeauftragte an der Akademie der Bildenden Künste Wien in der Meisterklasse von Prof. Erich Wonder. Von 2001 bis 2004 leitete Veronica Kaup-Hasler das Festival Theaterformen in Hannover und Braunschweig.

was born in 1968. Since 2006, she is the director of the contemporary art festival steirischer herbst. She also works on a number of juries and is a member of the Council of the University of Music and Performing Arts Vienna since 2008. She has worked in positions including dramaturge at the Theater Basel from 1993 to 1995 and festival dramaturge for the Wiener Festwochen from 1995 to 2001 where she was also theatre director Luc Bondy’s artistic collaborator from 1998 onwards. Her core activities in these positions included the conception and implementation of the young directors’ competition at the Wiener Festwochen, the development of projects such as Christoph Schlingensief’s Container Action and research in the field of the East European performing arts scene. She lectured at the Academy of Fine Arts Vienna from 1998–2001 and directed the Theater-formen festival in Hanover and Braunschweig from 2001 to 2004.

ONG KENG SEN

ist Regisseur und der künstlerische Leiter von TheatreWorks in Singapur. Sein wichtigstes Projekt ist ›The Flying Circus Project‹. Hier werden traditionelle und zeitgenössische Künstler aus den Bereichen Filmkunst, Video, Dokumentation und den Darstellenden Künsten, aber auch Philosophen, Literaturwissenschaftler und Künstler der neuen Medien und ›New Rituals‹ zusammengebracht. Er ist der Gründer und Leiter von In-Transit, einem jährlich stattfindenden interdisziplinären Festival der Künste in Berlin. Ong Keng Sen kuratierte unter anderem die Insomnia@ICA Saison der ›Southeast Asian cutting edge young visual artists and filmmakers for London’s Institute of Contemporary Arts‹ sowie ›Spaces and Shadows‹ ein Programm über zeitgenössische Südost Asiatische Kunst und urbane Gesellschaften im Haus der Kulturen der Welt in Berlin. Das ›Flying Circus Project (special edition Yokohama): The School of Politics‹ wurde auf der Yokohame Triennale gezeigt. Noch zu nennende Programme, in denen er kuratorisch tätig war, sind ›Insomnia48‹ beim Arts House und das ›night-Festival 2010‹. Er führte in mehreren großen Produktionen Regie, unter anderem für Theater der Welt, Edinburgh International Festival und das Lincoln Centre Festival. 1999 initiierte er das ›Arts network Asia‹, ein Netzwerk für asiatische Künstler, das die inter-asiatischen Beziehungen fördern soll. Ong Keng Sen studierte interkulturelle Performance an der Fakultät für Performance Studies an der Tisch School of the Arts, an der New Yorker Universität und absolvierte ein Jurastudium. Ong Ken Seng wurde 2010 der angesehenene ›Fukuoka Asiatische Kultur Preis für Kunst und Kultur‹ verliehen.

is the artistic director of TheatreWorks in Singapore. His most important project is the ›The Flying Circus Project‹ which in Asia brings together traditional and contemporary artists from the fields of visual arts, video, documentary and performing arts, as well as philosophers, literary specialists and artists of new media and ›new rituals‹. As a curator, he is known for his interdisciplinary approaches. He is the founder and Director of ›In-Transit‹, an annual interdisciplinary arts festival in Berlin. He also curated the Insomnia@ICA season of ›Southeast Asian cutting edge young visual artists and filmmakers‹ for London’s Institute of Contemporary Arts, as well as ›Spaces and Shadows‹, a programme on contemporary South East Asian art and urban societies, in the House of World Cultures in Berlin. His ›Flying Circus Project (Special Edition, Yokohama): The School of Politics‹, was presented at the Yokohama Triennale. Other curatorial programmes include ›Insomnia48‹ at the Arts House, as well as the ›Night Festival 2010‹. He has directed major productions for festivals including Theatre der Welt, Edinburgh International Festival and the Lincoln Centre Festival. In 1999, he initiated ›Arts Network Asia‹, a network for Asian artists to encourage inter-Asian engagement. He studied intercultural performance at the Performance Studies Department at Tisch School of the Arts, New York University and also holds a degree in law. Recently he was awarded the prestigious ›Fukuoka Asian Culture Prize 2010 for arts and culture‹.

www.theatreworks.org.sg

BETTINA KOGLER

wurde 1974 in Österreich geboren und studierte Kommunikationswissenschaften und Kulturanthropologie an der Universität Wien. Sie arbeitet zurzeit als Kuratorin für brut Wien und für das jährliche Tanz und Performancefestival imagetanz. Nach ihrem Studium war Bettina Kogler für verschiedene Darstellende Künstler und Kompanien in Österreich sowie für das Internet-magazin ›corpus‹ als Produktionsmanagerin tätig. 2009 arbeitete sie in Graz für den steirischen herbst als Dramaturgin für die Österreichische Choreographen Plattform. Sie ist Ko-Kuratorin des Festivals sommerszene in Salzburg 2008 und 2011.

was born in 1974 in Austria and studied Communication and Cultural Anthropology at the University of Vienna. She is currently curator at brut wien in Vienna and also for the annual dance and performance festival imagetanz. After university, Bettina Kogler worked as a production manager for various performing artists and companies in Austria as well as the internet magazine ›corpus‹. In 2009, she was the steirischer herbst festival’s advisor for the Austrian choreographic platform in Graz. She is co-curator of the festival sommerszene Salzburg 2008 and 2011.

MARYSIA LEWANDOWSKA

ist eine aus Polen stammende Künstlerin, die in London lebt. Mittels kollaborativer Projekte erforschte sie die öffentliche Funktion von Medienarchiven, Sammlungen und Ausstellungen. Zwischen 1995 und 2008 kollaborierte sie mit Neil Cummings. Die Recherche hat eine zentrale Rolle in all ihren Projekten inne. Hierzu erschienene Publikationen waren unter anderem: ›The Value of Things‹ und ›Capital‹, eine Einführung in die ›Contemporary Interventions‹ Serie an der Tate Modern (2001). Das gemeinsam mit Neil Cummings entstandene Projekt ›Enthusiasm‹ wurde in der Whitechapel Gallery in London, Kunst Werke in Berlin und der Tapies Foundation in Barcelona zwischen 2005 und 2006 gezeigt. Das Filmprojekt ›Screen Tests‹ wurde in der ›British Art show 6‹ und an verschiedenen Orten in ganz Großbritannien gezeigt. Das Ereignis ›Social Cinema‹ wurde in Zusammenarbeit mit 51% Studios für die London Architecture Biennale 2006 verwirklicht. ›Generosity Broadcasting House‹ war Teil der ›Protections‹ Ausstellung am Kunsthaus Graz. Der Film ›Museum Futures: Distributed‹ entstand 2008 als Auftragswerk des Moderna Museet in Stockholm. Die Sound- und Filminstallation ›Tender Museum project‹ ist Teil der ständigen Ausstellung des Muzeum Sztuki (Lodz). Sie arbeitet mit dem ›Women’s Audio Archive‹ des CCS Bard College New York und dem ›Open Hearing‹-Projekt der Women’s Library in London zusammen. Geistiger Besitz ist das Hauptthema des jüngsten Projekts ›How Public is the Public Museum‹, Moderna Museet in Stockholm. In diesem Jahr erscheint ›Intellectual Property Reader and Marginalia‹ ein Auftrag für das Nationale Museum in Krakow. Marysia Lewandowska ist Professorin für Kunst im öffentlichen Raum an der Konstfack in Stockholm, hier gründete sie auch das ›Timeline: Artists’ Film und Video Archive‹.

is a Polish born artist based in London who, through her collaborative projects, has explored the public function of media archives, collections and exhibitions. She collaborated with Neil Cummings between 1995 and 2008. Research has played a central part in all her projects, which include the book ›The Value of Things‹ and ›Capital‹, inaugurating the ›Contemporary Interventions‹ series at the Tate Modern (2001). Her and Cummings' ›Enthusiasm‹ project has been shown at the Whitechapel Gallery (London), Kunst Werke (Berlin) and the Tapies Foundation in Barcelona in 2005–2006. The film project ›Screen Tests‹ was featured in the British Art Show 6 at several venues across Britain. ›Social Cinema‹ events were made in collaboration with 51% Studios for the 2006 London Architecture Biennale. ›Generosity Broadcasting House‹ was part of the ›Protections‹ exhibition at Kunsthaus Graz. Post-production featured in the latest edition of Manifesta7 in Bolzano. The film ›Museum Futures: Distributed‹ was commissioned by Moderna Museet in Stockholm in 2008; and ›Tender Museum‹ project, a sound and film installation, is part of the permanent collection of the Muzeum Sztuki (Lodz). She collaborated with Women's Audio Archive at CCS Bard College (New York) and Open Hearing at the Women's Library (London). Intellectual Property is a subject of ›How Public is the Public Museum‹, Moderna Museet in Stockholm. Forthcoming in 2011 are the ›Intellectual Property Reader and Marginalia‹, a new commission for the National Museum in Krakow. Marysia Lewandowska is a professor of art in the public realm at Konstfack in Stockholm, where she established ›Timeline: Artists' Film and Video Archive‹.

www.marysialewandowska.com

NAYSE LÓPEZ

ist seit 1993 als Kulturjournalistin und Tanzkritikerin in Rio de Janeiro tätig. Sie hat als Reporterin und Chefredakteurin im Kulturbereich für verschiedene brasilianische Zeitungen gearbeitet. Sie gründete 2003 das größte Webportal für zeitgenössischen Tanz für Portugal ›idanca.net‹, das sie bis heute leitet. Als freischaffende Autorin schrieb sie für Magazine in Brasilien und Europa. Sie organisierte viele Treffen im Bereich der künstlerischen Kooperation und Netzwerkstrategien. Nayse López arbeitet seit 2001 für das Panorama Dance Festival in Rio de Janeiro. Zuerst als Koordinatorin für internationale Zusammenarbeit, seit 2005 als Kuratorin und künstlerische Leiterin neben Eduardo Bonito.

has worked as a cultural journalist and dance critic in Rio de Janeiro since 1993. She has held positions as reporter and chief editor for culture with various newspapers in Brazil. In 2003, she created the largest web portal for contemporary dance in Portuguese ›idanca.net‹, which she still edits. As a freelance writer, she has published in magazines in Brazil and Europe. She has organized many meetings in the fields of artistic cooperation and network strategies. Since 2001, she has worked at the Panorama Dance Festival in Rio de Janeiro first as international collaboration coordinator and since 2005, as curator and artistic director alongside Eduardo Bonito.

www.idanca.net

FLORIAN MALZACHER

ist Leitender Dramaturg und Kurator des Festivals steirischer herbst in Graz, sowie freier Dramaturg und Kurator am Burgtheater in Wien. Er arbeitete als Theater- und Kulturjournalist für deutschsprachige Tageszeitungen und internationale Zeitschriften. Florian Malzacher ist Gründungsmitglied des freien Kuratorenkollektivs ›Unfriendly Takeover‹ in Frankfurt. Als Dramaturg arbeitete er unter anderem mit Rimini Protokoll, Lola Arias und dem Nature Theater of Oklahoma. Er war als freischaffender Kurator unter anderem in Frankfurt für die Internationale Sommerakademie Mousonturm tätig und kuratierte hier das ›Wörterbuch des Krieges‹. Verschiedene Lehraufträge führten ihn an die Universität Wien, sowie an die Universität Frankfurt am Main. Er ist Mitglieds des Beirats von DasArts – Master of Theatre (Amsterdam) und als Berater der Schillertage Mannheim tätig. Zuletzt erschienen von ihm u. a. Bücher über Forced Entertainment und Rimini Protokoll, sowie ›Frakcija Nr. 55‹ zum Thema ›Curating Performing Arts‹. Florian Malzacher lebt in Zagreb und Graz.

is co-programmer of the steirischer herbst festival in Graz (Austria) and a freelance dramaturge/curator for the Burgtheater in Vienna. He has worked as a freelance theatre journalist for major daily papers and international magazines and is a founding member of the independent curators' collective ›Unfriendly Takeover‹ in Frankfurt. As a freelance dramaturge, he has collaborated with ›Rimini Protokoll‹, ›Lola Arias‹ and ›Nature Theater of Oklahoma‹. He has worked as an independent curator for, amongst others, the International Summer Academy at Mousonturm in Frankfurt where he curated the ›Dictionary of War‹. He has taught at the Universities of Vienna and Frankfurt. He is a member of the advisory board of DasArts – Master of Theatre (Amsterdam) and advisor to the festival Schillertage Mannheim. His latest publications include books on Forced Entertainment and Rimini Protokoll as well as ›Frakcija #55‹ on ›Curating Performing Arts‹ (co-edited with Tea Tupajic & Petra Zankl). Florian Malzacher lives in Zagreb and Graz.

PETRA ROGDEL

studierte Ökonomie an der Technischen Hochschule in Berlin. Sie nahm Unterricht in Ballett, Modern und zeitgenössischem Tanz und assistierte im Bereich der Produktionen, sowie des Kuratierens während verschiedener Tanzfestivals unter anderem am Hebbel Theater in Berlin und Dance Umbrella in London. Petra Roggel kuratierte das Tanzfestival Greifswald für das Siemens Arts Program und das Tanzprogramm der sophiensaele in Berlin. 1996 war sie Ko-Produzentin von ›Allee der Kosmonauten‹ von Sasha Waltz & Guests. Von 1995 bis 1998 zeichnet sie für das Tanzprogramm am Theater am Halleschen Ufer in Berlin verantwortlich. Von 1999 bis 2003 arbeitete sie auf freiberuflicher Basis als Dramaturgin und Produzentin unter anderem für Xavier Le Roy, Thomas Lehmen und Christina Ciupke. Von 1999 bis 2006 war Petra Roggel deutsche Partnerin für das Tanznetzwerk ›aerowaves‹ in London und von 2004 bis 2008 Ko-Künstlerische Leiterin des Kaaitheaters in Brüssel. Seit September 2008 arbeitet sie am Goethe-Institut in München für den Bereich Tanz und Theater.

studied economics at the Technische Hochschule Berlin. She took classes in ballet, modern and contemporary dance, assisted in production and curating during several dance festivals at Hebbel Theater Berlin, Dance Umbrella London and curated the Tanzfestival Greifswald for Siemens Arts Programme and the dance programme at sophiensaele in Berlin. She was co-producer of ›Allee der Kosmonauten‹ by Sasha Waltz & Guests in 1996. From 1995 to 1998 she was in charge for the dance programme at Theater am Halleschen Ufer (Berlin). From 1999 and 2003 she worked on a freelance basis as dramaturge and producer for artists including Xavier Le Roy, Thomas Lehmen and Christina Ciupke. Between 1996 and 2006 Petra Roggel was German partner for the dance network ›aerowaves‹, based in London. From 2004 to 2008 she was co-artistic director of Kaaitheater Brussels. Since September 2008 she works for the Goethe Institut Munich, Department of Theatre and Dance.

IRIT ROGOFF

ist Theoretikerin, Kuratorin und Organisatorin, die an der Schnittstelle zwischen der kritischen, der politischen und zeitgenössischen Kunstpraxis schreibt. Sie ist Professorin für Visual Culture bei Goldsmiths, ein Fachbereich, den sie 2002 ins Leben rief. Ihre Arbeit im Rahmen einer Serie von neuen ›Ideenfabrik‹-Doktorandenstudiengängen bei Goldsmiths (Recherche Architektur, Kuratorisches/ Wissen) fokussiert die Möglichkeiten des Wissensaustausches über die professionelle Praxis, selbst generierte Foren, akademische Institutionen und individuellen Enthusiasmus. Sie publizierte unter anderem: ›A.C.A.D.E.M.Y.‹ (2006), ›Unbounded – Limits Possibilities‹ (2008) und ›Looking Away – Participating Singularities, Ontological Communities‹ (2010). Ihre kuratorische Arbeit umfasst ›De-Regulation with the work of Kutlug Ataman‹ (2005–2008), ›ACADEMY‹ (2006), ›Summit – Non Aligned Initiatives in Education Culture‹ (2007), ›Education Actualised‹ und die Sonderausgabe ›reflux online journal 14‹.

is a theorist, curator and organizer who writes at the intersections of the critical, the political and contemporary arts practices. Rogoff is Professor of Visual Culture at Goldsmiths, a department she founded in 2002. Her work in a series of new ›think tank‹ Ph.D. programmes at Goldsmiths (Research Architecture, Curatorial/ Knowledge) focuses on the possibility of exchanging knowledges across professional practices, self generated forums, academic institutions and individual enthusiasms. Publications include: ›A.C.A.D.E.M.Y.‹ (2006), ›Unbounded – Limits Possibilities‹ (2008) and ›Looking Away – Participating Singularities, Ontological Communities‹ (2010). Her curatorial work includes ›De-Regulation with the work of Kutlug Ataman‹ (2005–2008), ›ACADEMY‹ (2006), ›Summit – Non Aligned Initiatives in Education Culture‹ (2007), ›Education Actualised‹ and the special issue ›reflux online journal 14‹.

SHUDDHABRATA SENGUPTA

ist Künstler und Autor des Raqs Media Collective. Raqs Media Collective (bestehend aus Jeebesh Bagchi, Monica Narula und Shuddhabrata Sengupta) wurden sowohl als Künstlergruppe, Medienschaffende, Kuratoren, Forscher, Herausgeber und Katalysatoren kultureller Prozesse bezeichnet. 2000 war Raqs Mitbegründer des ›Sarai Programme‹ am Zentrum für Studien der Gesellschaftsentwicklung (Centre for the Study of Developing Societies). Die Mitglieder sind auch Mitglieder des redaktionellen Kollektivs der ›Sarai Reader Series‹. Raqs arbeitet am Schnittpunkt von zeitgenössischer Kunst, philosophischer Spekulation, Recherche und Performance. Die hieraus entstandenen Arbeiten wurden an verschiedenen internationalen Häusern für zeitgenössische Kunst gezeigt, wie z. B. auf der Documenta in Venedig, Sao Paulo, Istanbul, Sydney und der Liverpool Biennale. Eine Sammlung von Schriften und Bild-Text Arbeiten der Mitglieder wurde unter dem Titel ›Seepage‹ von Sternberg Press, Berlin herausgegeben. Sie kuratierten 2008 ›The Rest of Now‹ für die Manifesta 7 in Bozen. Das Raqs Media Collective arbeitet kollaborativ unter anderem mit Architekten, Software Programmierern, Kuratoren und Theaterleitern. Hierbei entstanden verschiedene hybride Arbeiten, Orte, Performances und Situationen.

is an artist and writer with the Raqs Media Collective. Raqs Media Collective (Jeebesh Bagchi, Monica Narula & Shuddhabrata Sengupta) have been variously described as artists, media practitioners, curators, researchers, editors and catalysts of cultural processes. In 2000, Raqs co-founded the ›Sarai Programme‹ at the Centre for the Study of Developing Societies; its members are also members of the editorial collective of the ›Sarai Reader Series‹. Raqs' work at the intersections of contemporary art, philosophical speculation, research and performance. Its work has been shown at several international contemporary art venues, including the Documenta and the Venice, Sao Paulo, Istanbul, Sydney and Liverpool Biennales. ›Seepage‹, a collection of its members' writing and image-text work, was recently published by the Sternberg Press, Berlin. They curated ›The Rest of Now‹ for Manifesta 7 in Bolzano/Bozen in 2008. The Raqs Collective has also worked in collaboration with architects, software programmers, curators and theatre directors to produce several hybrid works, sites, performances and situations.

www.raqsmediacollective.net

SIMON SHEIKH

ist freischaffender Kurator und Kritiker. Er ist Korrespondent für ›Springer‹ (Wien) und schreibt Kolumnen für das e-flux Journal (New York). Er ist ein Forscher für das laufende ›Former West‹ Projekt, das von BAK in Utrecht initiiert wurde. Gleichzeitig forscht er für seine Doktorarbeit in Lund mit dem Schwerpunkt Ausstellungsgestaltung und politische Vorstellungen. Von 2002 bis 2009 war er Koordinator für das Programm ›Kritische Studien‹ an der Malmö Kunstakademie in Schweden und von leitete 1999 bis 2002 als Direktor das Overgaden – Institute for Contemporary Art (Kopenhagen). Simon Sheikh war von 2003 bis 2004 Kurator am NIFCA in Helsinki. Von 1996 bis 2000 war er der Herausgeber des Magazins ›Øjeblikket‹ und von 1993 bis 2000 Mitglied der Projektgruppe GLOBE. Seine kuratorische Arbeit umfasst Ausstellungen wie ›Naust‹ (Øygarden, Bergen, Norwegen, 2000), Nikolaj – Copenhagen Contemporary Art Center (2005), ›Capital (It Fails Us Now)‹ für UKS (Oslo, 2005) und Kunsthøone (Tallinn, 2006) sowie ›Vectors of Possibility‹ bei BAK (Utrecht, 2010). In letzter Zeit erschienene Publikationen sind: ›Knut Åsdam‹, ›In the Place of the Public Sphere?‹ und ›Capital (It Fails Us Now)‹. Eine Sammlung seiner Essays erscheint in Kürze. Simon Sheikh schreibt für folgende Zeitschriften: Afterall, AnArchitecture, Open und Texte zur Kunst. Er lebt in Berlin und Kopenhagen.

is a freelance curator and critic. He is a correspondent for ›Springerin‹ (Vienna) and a columnist for e-flux Journal (New York). He is a researcher for the ongoing ›Former West‹ project, initiated by BAK in Utrecht and, at the same time, is undertaking doctoral studies in Lund on the topic of exhibition making and political imaginaries. From 2002 to 2009, he was Coordinator of the Critical Studies Programme, Malmö Art Academy in Sweden. From 1999 to 2002, he was director of Overgaden – Institute for Contemporary Art in Copenhagen, And, from 2003 to 2004, curator at NIFCA, Helsinki. Between 1996 and 2000, he was editor of the magazine ›Øjeblikket‹ and a member of the project group GLOBE. His curatorial work includes exhibitions such as ›Nausti (Øygarden, Bergen, Norway 2000); ›Circa Berlin‹, Nikolaj – Copenhagen Contemporary Art Center, 2005; ›Capital (It Fails Us Now)‹ at UKS, Oslo, 2005 and Kunstihoone, Tallinn, 2006; and ›Vectors of Possibility‹ BAK, Utrecht, 2010. Recent publications include the anthologies ›We are all Normal‹ (with Katya Sander), Black Dog Publishing, London 2001; ›Knut Åsdam‹, ›In the Place of the Public Sphere?‹ and ›Capital (It Fails Us Now)‹. A collection of his essays is forthcoming. His writings can also be found in such periodicals as Afterall, AnArchitecture, Open and Texte zur Kunst. Simon Sheikh lives in Berlin and Copenhagen.

TEA TUPAJIĆ

geboren 1984, lebt und arbeitet als Theaterdirektorin und Autorin in Zagreb. Nach ihrem Studium der Regie und Radio Kunst an der Akademie für Theater, Film und Fernsehen in Zagreb, war sie 2009 artist-in-residence beim Tanzquartier Wien. Zurzeit arbeitet sie sowohl an Solo-Projekten im Kontext zwischen Performance und Bildkunst, als auch in einer Kollaboration mit Jan Ritsema für ›The Agora Project‹. Mit Petra Zanki entwickelt sie ›The Curators‘ Piece‹.

was born in 1984 and lives and works as a theatre director and author in Zagreb. After studying theatre directing and radio art at the Academy of Dramatic Art, University of Zagreb, she was artist-in-residence at Tanzquartier Wien in 2009. She is currently working on solo projects in the performing and visual arts context, as well as on projects in collaboration with Jan Ritsema ›The Agora Project‹ and Petra Zanki ›The Curators‘ Piece‹.

www.curatorspiece.net

ANTON VIDOKLE

wurde in Moskau geboren und lebt zurzeit in New York und Berlin. Seine Arbeiten wurden unter anderem auf der Biennale in Venedig, der Biennale in Lyon, der Biennale in Dakar, der Biennale in Lodz und der Tate Modern in London gezeigt. Als Gründer von e-flux entwickelte er Projekte wie ›Next documenta should be curated by an artist‹, ›Do it‹, ›Utopia Station poster project‹ and organized ›An image bank for Everyday Revolutionary Life‹, ›Martha Rosler Library‹ und ›e-flux video rental‹ (mit Julieta Aranda). Als Ko-Kurator der später abgesagten Manifesta 6, initiierte er Forschung über Bildung als Ort Künstlerischer Praxis. Als Reaktion auf die Absage der Manifesta 6 organisierte Anton Vidokle zusammen mit anderen in Berlin das zwölfmonatige freie Projekt ›Unitednationsplaza‹, das mehr als hundert Künstler, Autoren, Philosophen und unterschiedliches Publikum involvierte.

was born in Moscow and is currently based in New York and Berlin. His work has been exhibited in shows such as the Venice Biennale, Lyon Biennale, Dakar Biennale, Lodz Biennale and Tate Modern (London). As founder of e-flux he has produced projects such as ›Next documenta should be curated by an artist‹, ›Do it‹, ›Utopia Station poster project‹ and organized ›An image bank for Everyday Revolutionary Life‹, ›Martha Rosler Library‹ and ›e-flux video rental‹ (with Julieta Aranda). Vidokle initiated research into education as site for artistic practise as Co-Curator for Manifesta 6, which was canceled. In response to the cancellation Vidokle and others set up an independent project in Berlin called ›Unitednationsplaza‹ – a twelve-month exhibition at school involving more than hundred artists, writers, philosophers and diverse audiences.

PETRA ZANKI

Performance- und Tanzschaffende, wurde 1977 in Split geboren. Petra Zanki erhielt ihren MA in Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und Französisch. Im Anschluss hieran vervollständigte sie ihr Studium an der Abteilung für Theater und Darstellende Künste an der Universität Sorbonne in Paris (M.Res.). Sie ist Mitbegründerin der Künstlerorganisation ›Banana Guerilla‹ und ›EkS-scena platform‹. Sie arbeitete mit mit Britta Wirthmüller, Montažstroj, Shadow Casters und Via Negativa. Zurzeit kollaboriert sie mit Tea Tupajić für ›The Curators‘ Piece‹, das 2011 Premiere haben wird.

Performance and dance maker, born in Split in 1977. After receiving her MA in comparative literature and French, she pursued her studies at the theatre and performing arts department at the Sorbonne Nouvelle in Paris. She is co-founder of the artistic organizations ›Banana Guerilla‹ and ›EkS-scena platform‹ and has collaborated with Britta Wirthmüller, Montažstroj, Shadow Casters and Via Negativa. She is currently working with Tea Tupajić on ›The Curators‘ Piece‹, which will premiere in 2011.

www.curatorspiece.net

PROJEKTKONZEPTION UND ENTWICKLUNG
PROJECT CONCEPT AND DEVELOPMENT

SIGRID GAREIS

Nach ihrem Studium der Völkerkunde, Klassischen Archäologie und Alten Geschichte baute Sigrid Gareis von 1990 bis 2000 für das Siemens Arts Program in München die Fachbereiche Theater/Tanz und Internationale Kulturarbeit auf und war Mitbegründerin von Tanz- und Theaterfestivals in Moskau, München, Nürnberg und Greifswald. Von 2000 bis 2009 war sie Gründungsintendantin des Tanzquartier Wien und von 2005 bis 2007 Gründungsvorsitzende des European Dancehouse Network (EDN). Heute ist sie als Kuratorin und Dramaturgin für Tanz und Theater tätig (z. B. Wiener Festwochen, SPIELART München, euro-scene Leipzig) und lehrt zum Thema Kuratieren in zeitgenössischem Tanz und Theater an der Universität Wien, Paris-London-Universität Salzburg und LMU München. Sie ist Mitglied in zahlreichen Jürs (z. B. Expertenkommission für das Culture Programme 2007–2013, Hauptstadtkulturfonds, Allianz Kulturstiftung) und war als Gutachterin für die Akademie der bildenden Künste Wien und die Amsterdam School of the Arts tätig. Sigrid Gareis publizierte diverse Bücher. Sie lebt in Berlin und Wien.

After studying Anthropology, Classical Archaeology and Ancient History, Sigrid Gareis built up the departments of performing arts and international cultural work at Siemens Arts Program in Munich from 1990 to 2000. She is the co-founder of dance and theater festivals in Moscow, Munich, Nuremberg and Greifswald. From 2000 to 2009 she was the founding director of Tanzquartier Wien and from 2005 to 2007 founding president of the European Dance House Network (EDN). Today she works as a curator and dramaturge for dance and theater (Wiener Festwochen, SPIELART Munich, euro-scene Leipzig). She teaches and lectures on curating contemporary dance and theater at the University of Vienna, the Paris Lodron University of Salzburg and the Ludwig Maximilians University of Munich. She is member of numerous juries (including the expert commission for the Culture Programme 2007–2013 of the European Commission, Hauptstadtkulturfonds, Allianz Kulturstiftung) and was a reviewer for the Academy of Fine Arts in Vienna and Amsterdam School of the Arts. Sigrid Gareis has various book publication credits to her name. She lives in Berlin and Vienna.

STEFAN HILTERHAUS

ist Künstlerischer Leiter von PACT Zollverein in Essen. Er studierte Romanistik und Geschichte, ließ sich zum Bootsbauer ausbilden und schloss das Studium des Modernen und Klassischen Tanz, u. a. in Köln und Essen, mit Diplom ab. Er erhielt ein Graduiertenstipendium für Choreographie und war Meisterschüler bei Jean Cébrou. Stefan Hilterhaus arbeitete international als Tänzer und Performer, als Regisseur und Choreograph. Seit 1998 ist er Künstlerischer Leiter der Tanzlandschaft Ruhr, Essen, ein ruhrgebietsweites Kunstprojekt mit Inszenierungen und Produktionen in Stadträumen, umgenutzten Industriebrachen und neuen Theaterräumen, mit Workshops und Symposien, die sich auf die Grenzbereiche zwischen Tanz und u. a. Technologie, Architektur und Medienkunst konzentrieren. Seit 2002 ist Stefan Hilterhaus Künstlerischer Leiter und Mitgründer von PACT Zollverein, Essen, einem avancierten Produktionszentrum für die performativen Künste. Stefan Hilterhaus ist Mitglied in zahlreichen europäischen Netzwerken und war in verschiedenen regionalen und internationalen Jürs tätig.

is the artistic director of PACT Zollverein in Essen. Having studied romance philology and history, he trained as a boat builder and subsequently studied and obtained a diploma in contemporary and classical dance in Cologne and Essen. He received a graduate scholarship in choreography and was a master pupil of Jean Cébrou. He has worked internationally as a dancer, performer, director and choreographer. Since 1998, he is the artistic director of Tanzlandschaft Ruhr, Essen, an art project operating throughout the Ruhr Region presenting performance productions in urban spaces, rededicated industrial sites and new theatre spaces as well as conducting workshops and symposiums addressing the intersection of dance and other disciplines including technology, architecture and media art. Since 2002, he is the artistic director and co-founder of PACT Zollverein in Essen, an advanced production center for the performing arts. Stefan Hilterhaus is a member of numerous European networks and active in various regional and international juries.

CHRISTINE PETERS

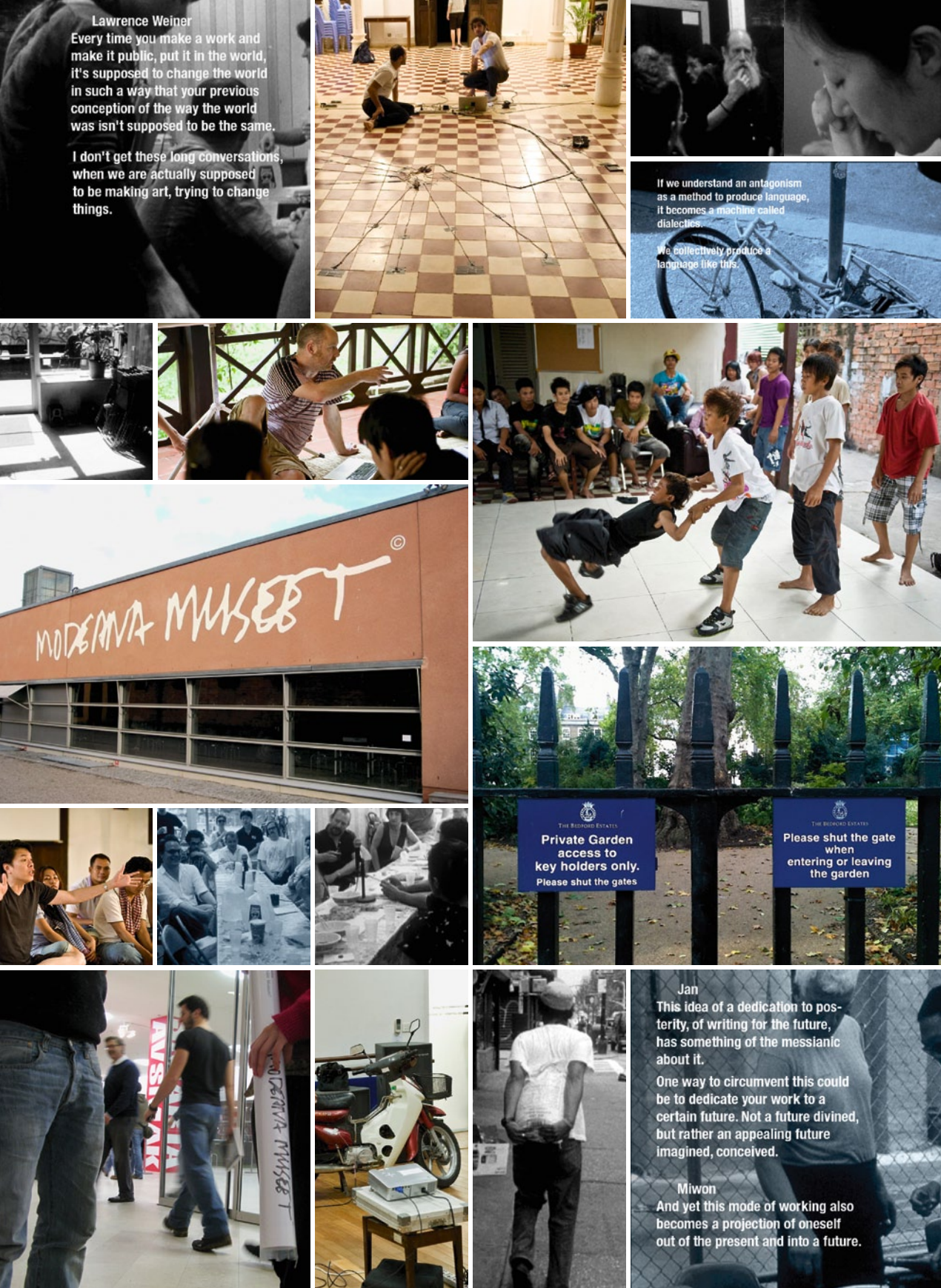
war von 1992 bis 1998 Projektleiterin und von 1998 bis 2003 Künstlerische Leiterin am Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt am Main. Schwerpunkt ihrer Arbeit ist die interdisziplinäre Produktion von Theorie und Praxis in der Gegenwartskunst. Seit 2004 ist sie freie Kuratorin, Autorin und Dramaturgin, u. a. für Theater der Welt Stuttgart 2005, steirischer herbst Graz 2006 (ko-kuratierte die Gruppenausstellung ›Protections‹ am Kunsthaus Graz), Richard Siegel/The Bakery Berlin-Paris, seit 2006. 2008–2009 konzipierte und moderierte sie als künstlerische Beraterin für Tanzplan Deutschland, ›Tanz / Kuratieren zwischen Theorie und Praxis‹ (Berlin, Leipzig, Hamburg). Christine Peters unterrichtet seit 2005 ›Kuratieren im interdisziplinären Kontext‹ an verschiedenen Universitäten und Hochschulen. 2010 kuratierte sie die preview Vortrags-, Essay- und Performance – Reihe ›Schöne Aussicht‹ für Theater der Welt in Essen und Mülheim und ko-kuratierte die Gruppenausstellung ›Play Admont‹ im Museum für Gegenwartskunst Admont, Österreich. Sie war Künstlerische Leiterin des temporären Kunstraums in den Türmen der Deutschen Bank in Frankfurt, 2010–2011. Christine Peters lebt in Frankfurt am Main.

From 1992–1998 Project Director and from 1998–2003 Artistic Director of the Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt am Main. The main focus of her work lies in the interdisciplinary research and production of theory and practice in contemporary art. Since 2004 she has worked as freelance curator, author and dramaturge for, amongst others, Theater der Welt 2005, Stuttgart, festival steirischer herbst Graz, 2006 (where she co-curated the group exhibition ›Protections‹ at Kunsthaus Graz) and Richard Siegal / The Bakery since 2006. From 2008–2009 she was artistic consultant for Tanzplan Deutschland's initiative ›Dance/Curating between Theory and Practice‹ (Berlin, Leipzig, Hamburg). Since 2005 she teaches ›Curating in the interdisciplinary context‹ at various universities and academies. In 2010 she curated the preview lecture, essay and performance series ›Schöne Aussicht‹ for the Theater der Welt festival in Essen and Mülheim and co-curated the group exhibition ›Play Admont‹ at the Museum for Contemporary Art Admont, Austria. From 2010–2011, she was Artistic Director of the temporary art space at the Deutsche Bank Towers. Christine Peters lives in Frankfurt am Main.

TEILNEHMENDE EXPERTEN PARTICIPATING EXPERTS

BERNARD AKOI-JACKSON Künstler, Autor, Kurator / artist, writer, curator
TAWNY ANDERSEN Performer / performer **CHARLES AUBIN** Postgraduiertenstudengang Kuratieren / postgraduate student in curating **SONJA AUGART** Künstlerin (Fragmenta), Kuratorin (Frascati Amsterdam) / artist (Fragmenta), curator (Frascati Amsterdam) **ZIYA AZAZI** Tänzer, Choreograph / dancer, choreographer **MARTIN BAASCH** Kurator Plateaux Festival, Leiter des mouson Produktionsbüros / curator Plateaux Festival, Director of the mouson production office **HELGA BAERT** künstlerische Koordinatorin / artistic coordinator **SILKE BAKE** Dramaturgin, Kuratorin / dramaturge, curator **FANTI BAUM** freie Dramaturgin, Kuratorin / freelance dramaturge, curator **MYRON BEASLEY** Kuratorin, Professorin / curator, professor **FRANZISKA BORK PETERSEN** Doktorandin / PhD student **NATHALIE BOSEUL SHIN** Kuratorin / curator at Total Museum of Contemporary Art Seoul **SILVIA BOTTIROLI** Kuratorin für darstellende Künste, Organisatorin / performing arts curator, organizer **MARY ELIZABETH BRADY** Kuratorin / curator **AXEL BRAUN** Künstler / artist **FANG-WEI CHANG** Direktorin / Director Biennial and International Projects Office of the Taipei Fine Arts Museum **HANS D. CHRIST** Kurator, Kodirektor Württembergischer Kunstverein Stuttgart / Curator, Co-director Württembergischer Kunstverein Stuttgart **INGRID COGNE** Choreographin / Choreographer **RENÉE COPRAIJ** Kuratorin, Dramaturgin, Performerin / curator, dramaturge, performer **ANNETTE DABS** Künstlerische Leiterin / Artistic Director of the International Festival Fidenä **NANCY DE FREITAS** Außerordentliche Professorin, Postgraduiertenstudium, Kunst und Design, Kuratieren / Associate Professor, Postgraduate Studies, Art and Design, Curating **SALLY DE KUNST** Direktorin / Director Belluard Bollwerk International **DR. BARBARA ENGELBACH** Kuratorin für Gegenwartskunst am Museum Ludwig, Köln / curator for contemporary art at the Museum Ludwig, Cologne **OLIVIA EBERT** Studentin, freie Kulturmanagerin / student, freelance cultural manager **GURUR ERTEM** Kuratorin / curator iDANS **ELODIE EVERS** Kuratorin / curator Kunsthalle Düsseldorf **KERSTIN EVERT** K3 – Zentrum für Choreographie K3 Tanzplan Hamburg / Center for Choreography K3 Tanzplan Hamburg **PHILIPP FÜRNKÄS** Kurator / curator **MARILYNE GRIMMER** Studentin / student **HELEN GROGAN** Kuratorin, Künstlerin, Choreographin / curator, artist, choreographer **REBECCA GROVES** Akademikerin, Dramaturgin, Stiftungsmanagerin / academic, dramaturge, foundation executive **ANNETTE HANS** Kuratorin / curator Kunstverein Hamburg **ANTJE HILDEBRANDT** Doktorandin (praxis-basiert) / PhD student (practice-based) **BETTINA HOLZHAUSEN** Choreographin, Kuratorin / choreographer, curator of stromereien Performance Festival Zürich **SABINE JANK** Szenografin, bildende Künstlerin / scenographer, visual artist **INGRID KALKA** Geschäftsführung / Business Manager Tanztendenz München e. V. **ALEXANDRA KARABELAS** Choreographin, Kuratorin, Öffentlichkeitsarbeitberaterin / choreographer, curator, PR Adviser **JESI KHADIVI** Kuratorin, Kunstautorin / curator,

arts writer **BEA KIESSLINGER** Sprecherin TanzSzene BW / Spokesperson TanzSzene BW **KARIN KIRCHHOFF** Kuratorin, Produktionsleitung, Dramaturgin / curator, production manager, dramaturge **VANIA KOUBADINSKA** Programmassistentin Goethe-Institut Bulgarien / Programm Assistant Goethe-Institut Bulgaria **DR. DORIS KRYSTOF** Kuratorin / curator Kunstsammlung Düsseldorf **ISABEL LEWIS** Performance Künstlerin, Kuratorin / artist and curator **BRUNO LISTOPAD** Choreograph, interdisziplinärer Künstler, Lehrer / choreographer, interdisciplinary artist, teacher **ALBERTO MAGNO** Programmierer / programmer **ALEKSANDRA MALIEJEWSKA** Performerin, Studentin / performer, student **MALIN SCHILLER** Programmierer / programmer Göteborg Open Lab **ULRIKE MELZWIG** freie Produzentin, Kuratorin Tanz / freelance producer, curator dance **VANESSA JOAN MÜLLER** Kuratorin / curator, Direktorin / Director Kunstverein Düsseldorf **TIMOTHY MURRAY** Mitbegründer / co-founder legwork.cc **ANDREA NIEDERBUCHNER** Kunstmanagerin / arts manager **ISIN ONOL** unabhängige Kuratorin, Kunstkritikerin / independent curator, art critic **TOBIAS OTT** Sachbearbeiter im Kulturprojektbüro der Stadt Erlangen / clerk at the cultural project office of the city of Erlangen **SIGRID PAWELKE** Kuratorin / curator **LIISA PENTTI** Choreographin, Tänzerin / choreographer, dancer **KRISTA PETÄJÄJÄRVI** Produzentin, Performance Künstlerin / producer, performance artist **CLAUDIA PLÖCHINGER** Kuratorin, Produzentin / curator, producer **MARLIES PUCHER** Kunstmanagerin / arts manager **AGNES QUACKELS** Produzentin / producer **SRIDHAR RANGAYAN** Festival Direktor, Kurator / festival director, curator **KATHLEEN REINHARDT** Doktorandin, freie Kuratorin / doctoral candidate, freelance curator **ELISA RICCI** unabhängige Kuratorin / independent curator **JOCHEN ROLLER** Choreograph, Lehrer / choreographer and teacher **KAYA SASAKI** Tänzerin / dancer **MERET SCHLEGEL** Leiterin / Director Tanzhaus Zürich **JETTE SCHNEIDER** Künstlerische Koordinatorin / artistic coordinator Danslab **CHRISTOPH BENJAMIN SCHULZ** Literaturwissenschaftler, Kurator / literary scholar, curator **KIRSTEN SEELIGMÜLLER** Geschäftsführerin / Business Manager Dock 11 **ULA SICKLE** Choreographin, bildende Künstlerin / choreographer, visual artist **AYDIN SILIER** Kuratorin / curator **IDANS SILVIA SIMONCELLI** professionelle Künstlerin / art professional **MÅRTEN SPÅNGBERG** University of Dance Stockholm **SEBASTIAN STEIN** Kurator, Autor, Projektemacher / curator, writer, project executor **JONNA STRANDBERG** Produzentin, Programmiererin / producer, programmer in Kiasma Theatre, Museum of Contemporary Art **REINHARD STROBL** Student / student **SVEN CHRISTIAN SCHUCH** Kurator / curator **URSULA TEICH** Projektleiterin / project manager KOMED im Mediapark GmbH **MAREIKE THEILE** Master-Studentin Theaterwissenschaft, ehrenamtliche Leitung Theaterfestival megaFon / Master Student in Dramatics, volunteer Director Theater Festival megaFon **ANNA TILL** Choreographin, Performerin / choreographer, performer **AUKJE VERHOOG** Studentin / student **NADINE VOLLMER** freischaffende Dramaturgin und Kuratorin / freelance dramaturge and curator **ELISABETH WATERHOUSE** Tänzerin, Autorin, Lehrerin / dancer, writer, teacher **DANIELA WETTSTEIN** PAK Praxis für angewandte Kunst / Practice for Applied Art **ADVA ZAKAI** Student / student



Lawrence Weiner
Every time you make a work and make it public, put it in the world, it's supposed to change the world in such a way that your previous conception of the way the world was isn't supposed to be the same.

I don't get these long conversations, when we are actually supposed to be making art, trying to change things.

If we understand an antagonism as a method to produce language, it becomes a machine called dialectics.

We collectively produce a language like this.

Jan
This idea of a dedication to posterity, of writing for the future, has something of the messianic about it.

One way to circumvent this could be to dedicate your work to a certain future. Not a future divined, but rather an appealing future imagined, conceived.

Miwon
And yet this mode of working also becomes a projection of oneself out of the present and into a future.

TANZPLAN DEUTSCHLAND

WWW.TANZPLAN-DEUTSCHLAND.DE

Tanzplan Deutschland ist eine mit 12,5 Mio Euro ausgestattete 5-Jahres-Initiative der Kulturstiftung des Bundes, mittels der bis zum Jahr 2010 nachhaltige Maßnahmen für den Tanz entwickelt werden.

Berlin, Bremen, Dresden, Düsseldorf, Essen, Frankfurt am Main, Hamburg, München und Potsdam sind ›Tanzpläne vor Ort‹: ihre Angebote reichen von der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen über neue Tanzstudiengänge, tourende Gastspielprogramme, interdisziplinäre Symposien bis zu neuen Residenzorten.

Die ›Tanzplan Ausbildungsprojekte‹ initiierten im Frühjahr 2008 mit allen 11 staatlichen Tanz- und Fachhochschulen die ›1. Biennale der Tanzausbildung‹ im HAU / Berlin, der eine zweite in 2010 in Essen folgte, organisieren hochschulübergreifende Arbeitstreffen, erarbeiten im Rahmen eines groß angelegten Forschungsprojekts die Publikation inkl. 2 DVD's ›Tanztechniken 2010 – Tanzplan Deutschland‹ (Henschel Verlag) u. v. m. Darüber hinaus förderte Tanzplan Deutschland die Koproduktionsförderung / NPN, die Künstleraufenthalte im Rahmen der Tanzplattform Deutschland (2006 bis 2010) sowie mit einer einmaligen Förderung die Internetportale dance-germany.org und tanznetz.de. Alle Projekte wurden vom Verein ›Tanzplan Deutschland‹ koordiniert und durch Fachtagungen, kulturpolitische Gesprächsrunden und Beratungen vor Ort begleitet.

Equipped with a budget of 12.5 million Euros, Tanzplan Deutschland is a 5 year initiative of the German Federal Cultural Foundation to develop sustainable measures in dance until the year 2010.

The Tanzplan centres are Berlin, Bremen, Dresden, Düsseldorf, Essen, Frankfurt am Main, Hamburg, München and Potsdam. Their activities range from working with children and young people to touring guest performances; from conducting interdisciplinary symposiums to establishing new dance study programs and residency venues.

The ›Tanzplan Educational Program‹ initiated the ›1st Dance Education Biennale‹ held in spring 2008 in collaboration with all eleven state-run dance education institutions at HAU / Berlin. This was followed by a second edition in 2010 in Essen.

The programme also organized inter-university exchange meetings and, as part of a major research project, released the publication ›Tanztechniken 2010 – Tanzplan Deutschland‹ (published by Henschel Verlag) which includes 2 DVDs. In addition, Tanzplan Deutschland supported the coproduction funding of the National Performance Network (NPN) as well as artists' expenses at the German Dance Platform (2006 to 2010) and also granted one-off funding to the internet forums dance-germany.org and tanznetz.de.

All projects were coordinated by the non-profit association ›Tanzplan Deutschland‹ and accompanied by local conferences, discussions on cultural policy and counseling.

Photos links: © by Marysia Lewandowska, Ong Keng Sen, Anton Vidokle

EXPLORATIONEN 11

BEYOND CURATING

TANZPLAN ESSEN 2010
C/O CHOREOGRAPHISCHES ZENTRUM NRW E. V.
BULLMANNAUE 20A, 45327 ESSEN
WWW.TANZPLAN-ESSEN-2010.DE

PROJEKTKONZEPT UND ENTWICKLUNG PROJECT CONCEPT
AND DEVELOPMENT Sigrid Gareis, Stefan Hilterhaus, Christine Peters
PROJEKTL EITUNG PROJECT DIRECTION
Ingo Dellmann, Isa Köhler, Jasmina Schebesta
ASSISTENZ PROJEKTL EITUNG PROJECT DIRECTION ASSISTANCE
Nora Breuker, Christina Müllenmeister, Laura Pilat
PROJEKTT EAM PROJECT TEAM Katharina Charpey, Melanie Dellmann,
Johanna-Yassira Kluhs, Yvonne Whyte
FINANZMANAGEMENT FINANCE MANAGEMENT Dirk Hesse
PRESSE- UND ÖFFENTLICHKEITSARBEIT PRESS AND PUBLIC RELATIONS
Nassrah-Alexia Denif, Tobias Fritzsche
TECHNIK TECHNICIANS Manuel Fischer, Tim Franke, Michael Goetz,
Oded Hubermann, Markus Keller, Sebastian Voigt, Arnd Wortelkamp
TEXTE TEXTS Esther Boldt
ÜBERSETZUNG TRANSLATION Penny Black, Mitch Cohan, Alexander Starritt
FOTOS WENN NICHT ANDERS ANGEGBEN
PHOTOS UNLESS OTHERWISE STATED Dirk Rose
VIDEODOKUMENTATION VIDEO DOCUMENTATION Robin Junicke
REDAKTION EDITING Jasmina Schebesta
REDAKTION ENGLISCH ENGLISH EDITING Mitch Cohan
GESTALTUNG DESIGN labor b designbüro
KÜNSTLERISCHE LEITUNG TANZPLAN ESSEN 2010
ARTISTIC DIRECTION TANZPLAN ESSEN 2010 Stefan Hilterhaus

tanzplan essen 2010 wird von Tanzplan Deutschland gefördert. Tanzplan Deutschland
ist eine Initiative der Kulturstiftung des Bundes
tanzplan essen 2010 is supported by Tanzplan Deutschland. Tanzplan Deutschland is
an
initiative of the Federal Cultural Foundation (Kulturstiftung des Bundes).

tanzplan deutschland

