

KUNSTFORUM

Bd. 231 Februar - März 2015

INTERNATIONAL



VERWEIGERUNG ALS SCHÖPFERISCHE PROVOKATION
KUNSTVERWEIGERUNGSKUNST I

Miteinander reden und voneinander lernen

Ein Rundtable - Gespräch von Susanne Boecker mit Fachteilnehmern des World Biennial Forum No 2: Ugochukwu-Smooth C. Nzewi, Eva Scharrer und Alya Sebti



World Biennial Forum No 2: Workshop on Biennial Practice. Foto: Maycon Amoroso, Courtesy ICCo/Biennial Foundation

Auch wenn es immer wieder kritisiert und in Frage gestellt wird: Das Ausstellungsformat „Biennale“ ist nach wie vor das populärste, erfolgreichste und experimentellste Modell für die Präsentation und Vermittlung internationaler zeitgenössischer Kunst. Nach dem Biennale-Boom der 90er-Jahre begann man über das expandierende Ausstellungsformat zu diskutieren, um theoretische Grundlagen zu erarbeiten und vielleicht so etwas wie Standards zu definieren. Im Jahr 2000 fand im Vorfeld der Documenta 11 die erste Biennale-Konferenz statt – seither gab es zahlreiche weitere internationale Konferenzen.

2012 organisierte die Biennial Foundation gemeinsam mit der Gwangju Biennale das erste World Biennial Forum (siehe dazu „Supermarktsystem Biennalen“, Kunstforum Band 219). Nun wurde im Rahmen der São Paulo Biennale vom

26.-30. November 2014 die zweite Ausgabe der internationalen Konferenz veranstaltet. Geleitet wurde sie von dem Kuratorenteam der 31. São Paulo Biennale, CHARLES ESCHE, GALIT EILAT, NURIA ENGUITA MAYO, PABLO LAFUENTE, LUIZA PROENÇA, OREN SAGIV UND BENJAMIN SEROUSSI. Organisatoren der Veranstaltung waren neben der Biennial Foundation die Fundação Bienal de São Paulo und das ICCo – Instituto de Cultura Contemporânea.

Lag der Fokus des WBF No 1 auf den asiatischen Ländern, sollten die Biennalen diesmal aus der Perspektive der südlichen Hemisphäre, dem „Global South“, betrachtet werden. Zu den wichtigen Themen, die auf dem Forum zur Sprache kamen, gehörte der Spagat zwischen Kontinuität und Neuerfindung, den jede dieser periodischen Ausstellungen zu bewerkstelligen hat. Während neue

Biennalen nach Möglichkeiten suchen, sich jenseits nationaler Kunst-Wettbewerbe und neoliberalen Stadtmarketing zu positionieren, müssen sich länger laufende Biennalen mit Fragen der Nachhaltigkeit und Archivierung auseinandersetzen.

„How to Make Biennials in Contemporary Times“ – bereits der Titel deutete die neue, praxisorientierte Ausrichtung der Konferenz an. Erstmals gab es nicht nur Vorträge und Paneldiskussionen, sondern auch „Workshops on Biennial Practice“. In diesen nicht öffentlichen Runden, die von den künstlerischen Leitern moderiert wurden, konnten Biennale-Vertreter und Fachleute die zuvor auf dem Podium aufgerufenen Themen im kleinen Kreis diskutieren.

DIE GESPRÄCHSTEILNEHMER



ALYA SEBTI

(Marokko/Deutschland) arbeitet als freie Kuratorin. Sie war künstlerische Direktorin der 5. Marrakesch Biennale (2014) und ist Co-Kuratorin des Programms von Mons 2015, Europäische Kulturhauptstadt. Alya Sebti ist Board Member der Internationalen Biennial Association und Beraterin für bildende Kunst und kulturelle Initiativen in Nordafrika.



UGOCHUKWU-SMOOTH C. NZEWI

(Nigeria/USA) ist Künstler, Kunsthistoriker und Kurator für afrikanische Kunst am Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, USA. Zusammen mit Elise Atangana und Abdelkader Damani kuratierte er die 11. Dak'Art Biennale (2014). Er ist Mitherausgeber von New Spaces for Negotiating Art (and) Histories, einem demnächst erscheinenden Buch über unabhängige Kunstinitiativen in Afrika.



EVA SCHARRER

(Deutschland) ist freie Kuratorin und Kritikerin. Seit 2014 arbeitet sie für den Neuen Berliner Kunstverein, unter anderem recherchiert sie für eine Archivausstellung über die kuratorische Praxis von René Block. Von 2009 bis 2013 war sie Agentin, kuratorische Wissenschaftlerin und Autorin für die dOCUMENTA(13). 2007 war sie Co-Kuratorin der 8. Sharjah-Biennale.

SUSANNE BOECKER: Das Ausstellungsformat „Biennale“ ist sehr erfolgreich. So verzeichnet die Biennial Foundation auf ihrer Landkarte über 160 Biennalen, und es kommen ständig weitere hinzu. Warum hält diese Entwicklung immer noch an?

UGOCHUKWU-SMOOTH C. NZEWI: Das exponentielle Wachstum der Kunstbiennalen ist die bedeutsamste Entwicklung der internationalen Kunstwelt seit den 90er-Jahren. Diese Entwicklung hat dazu beigetragen, das Verständnis zeitgenössischer Kunst zu erweitern. Biennalen erheben den Anspruch, einen Raum zu schaffen, an dem man den Puls künstlerischer Zeitgenossenschaft in einem kritischen Zweijahres-Rhythmus treffen oder erfahren kann. Trotz der steigenden Anzahl von Kunstmessen werden Biennalen aufgrund ihres im Vordergrund stehenden *Zeitgeistes* weiterhin domi-

nieren. Sie besetzen den kritischen Mittelgrund zwischen den rein marktgetriebenen Messen und den Museumsausstellungen, die vorgeblich künstlerische Reputation behaupten. Im Weltkunst-System spielt wohl keine Institution und kein Netzwerk eine mit den Biennalen vergleichbare Rolle.

EVA SCHARRER: Mit dem Shift vom „Venedig-Modell“ nationaler Repräsentationen zur „Kuratoren-Biennale“ und einer zunehmenden Globalisierung der Kunstwelt, spätestens seit 1990, sind es vor allem Biennalen, die ehemals periphere Orte jenseits der bislang dominanten Kunstzentren in den Fokus einer internationalen Kunstszene stellen. Heute sind Biennalen die Orte, an denen man sich einen Überblick über zeitgenössische Kunstproduktion jenseits der etablierten Museen und kommerziell geprägten Kunstmes-

sen verschaffen kann. Gleichzeitig können sie Schaufenster für eine lokale Kunstszene sein und durch ihre Zeitlichkeit und Ortsspezifität einen Werkstattcharakter haben, der andere Diskurse und Sichtbarkeiten ermöglicht als Museumsausstellungen. Natürlich besteht die Gefahr der Inflation und einer zunehmenden Beliebigkeit durch immer mehr Mobilität.

ALYA SEBTI: Ich würde zunächst den Begriff eines spezifischen Biennale-Formats in Frage stellen, da jede ihr eigenes Format zu erfinden scheint. MARIEKE VAN HAL'S Definition - „ein kritisches Experimentierfeld für das Machen von Ausstellungen, das Künstlern, Kuratoren und dem Publikum eine vitale Alternative zum Museum und ähnlichen Institutionen bietet“ - umfasst diese Pluralität der Formate. Weil sie flexibel ist und die Fähig-

keit hat, mit jeder Ausgabe ein neues Format zu erfinden, bleibt die Biennale eine „instabile Institution, die nicht vollständig zum System gehört und subversive Möglichkeiten entstehen lassen kann“ (Carlos Basualdo). Ein solcher Raum für kritisches Experimentieren ist für die künstlerische Freiheit notwendig.

Was ist – für Dich – eine „gute“ Biennale?

UGOCHUKWU-SMOOTH C. NZEWI: Eine gute Biennale erfasst und artikuliert den Stand der Gegenwart und hinterlässt bei ihrem Publikum einen bleibenden Eindruck. Sie will wirklich kommunizieren und kommt ohne unnötiges Geschwafel und obskures Vokabular daher.

EVA SCHARRER: Eine gute Biennale sollte mehr sein als eine Ausstellung, sondern sollte im besten Falle ein Experimentierfeld sein, das einen kritischen Dialog zwischen den lokalen und internationalen Kunstschaffenden ermöglicht und vor allem auch ein lokales Publikum anspricht und einbezieht. Sie ist immer auch ortsspezifisch, in dem Sinne, dass sie die Bedingungen und Bedürfnisse des Ortes an dem sie entsteht, reflektiert. Eine gute Biennale ist eine, die es schafft, ein bleibendes Erlebnis beim Besucher zu hinterlassen und eine gewisse Nachhaltigkeit an einem Ort zu produzieren – anstatt alle zwei Jahre wie ein Ufo zu irgendwo zu landen um dann wieder zu verschwinden.

ALYA SEBTI: Ich denke nicht, dass es „gute“ oder „schlechte“ Biennalen gibt, aber eine meiner Inspirationen für die 5. Marrakesch Biennale war Hou Hanru's Idealkonzept einer Biennale: „kulturell bezogen auf die lokalen Traditionen des Ausstellungsortes, aber offen für internationalen Austausch“. Die Fundierung innerhalb der Stadt und die Ansprache des lokalen Publikums sind ebenfalls Prioritäten – insbesondere wenn eine Biennale den „gerechten Zugang zu kulturellen Gütern und Dienstleistungen“ des lokalen Publikums fördern will, wie es beispielsweise Simon Njami mit den Bamako Encounters erfolgreich getan hat.

Kann man Biennalen vergleichen?

UGOCHUKWU-SMOOTH C. NZEWI: Je-



v.l.n.r.: ANTHONY GARDNER (Professor für zeitgenössische Kunstgeschichte und Theorie an der Universität Oxford), MELISSA GRONLUND (freie Autorin, Mitherausgeberin des Kunstmagazins *Afterall*), PETER OSBORNE (Professor für Moderne Europäische Philosophie und Direktor des Centre for Research in Modern European Philosophy (CRMEP), Kingston University, London, und Herausgeber der britischen Zeitschrift *Radical Philosophy*), ANDREW WEINER (Assistenz-Professor für Kunsttheorie und Kritik am Department of Art and Art Professionals an der NYU-Steinhardt. Foto: Maycon Amoroso, Courtesy ICCo/Biennial Foundation)

de Biennale hat ihre festgelegten Ziele. Hinter manchen steht eine Ideologie, andere werden von kultureller Diplomatie oder aus wirtschaftlichen Gründen betrieben. Ich denke, dass man jede Biennale auf der Basis der Ziele betrachten sollte, die sie sich gesetzt hat.

ALYA SEBTI: Es gibt verschiedene Versuche, eine Typologie von Biennalen zu definieren. René Block definierte sie auf Basis der Organisation, CHARLOTTE BYDLER (Freie Autorin und Kritikerin, Dozentin für Kunstgeschichte an der School of Culture and Communications, Söderrörn University College, Stockholm. 2004 veröffentlichte sie ihre Dissertation *The Global Art World Inc.: On the globalization of contemporary art.*) auf Basis des historischen Kontextes. Ich würde jedoch sagen, dass es unmöglich ist Biennalen zu vergleichen, da es ebenso viele Modelle und Typologien gibt wie Biennalen.

Was sind heute die größten Herausforderungen für das Ausstellungsformat „Biennale“?

UGOCHUKWU-SMOOTH C. NZEWI: Die große Zahl der Biennalen wirft die Frage auf, ob das Format immer noch eine nützliche Art der Kommunikation ist. Die Dringlichkeit, die Energie und der Einfluss, den Biennalen zu Beginn des Booms in den 90er-Jahren hatten, scheint sich

mit dem Aufkommen immer neuer Biennalen zu verflüchtigen. Aber: Was wäre der Neoliberalismus ohne Replikationen und Proliferation?

EVA SCHARRER: Bei so vielen Biennalen weltweit besteht die Gefahr einer zunehmenden Inflation oder Beliebigkeit. Die Notwendigkeit, auch eine Biennale zu haben, ist vielleicht nicht mehr dieselbe wie Anfang der Neunziger – oft geht es dabei um Interesse des nationalen Wettkampfes und um Stadtmarketing.

Du warst als Respondent der Workshops Gast des World Biennial Forum No 2. Was hast Du aus dieser Erfahrung gelernt?

UGOCHUKWU-SMOOTH C. NZEWI: Für mich war es interessant zu erfahren, wie andere Biennale-Praktiker über ihre Arbeit denken – denn das ist ja unser kollektives Investment in die Institution „Kunstabennale“. Aus den Präsentationen und Diskussionen mit Kollegen habe ich so viele Einblicke gewonnen, dass hier nicht der Platz ist, alle aufzuzählen. Die Grundsatzrede von PETER OSBORNE hat bei mir den Stein ins Rollen gebracht. Seine Beschreibung der Biennale und der Arbeit der Biennale-Praktiker als „ein Cocktail von Fantasie“ – wenn ich es richtig erinnere – hat mich bis zum Schluss gereizt. Es ist kein sehr schlechter Satz, aber einer, der mehrere offene Interpretationen zulässt. Ich habe

seine Präsentation genossen, wenn es mir auch schwergefallen ist, seinem Wortschwall zu folgen und ich einige Aspekte ein wenig problematisch fand - vor allem seinen Versuch, ein Verständnis von Biennalen hauptsächlich durch die Linse des „ökonomischen“ Kapitals zu artikulieren. Dieser Blickwinkel unterstreicht natürlich den Ursprung der Kunstbiennalen in den Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts.

So sehr ich Osbornes Argumente schätze, bin ich dennoch nicht sicher, dass die Motive aller Biennalen vor allem aus kapitalistischen Überlegungen bestehen. Mehr noch, im Kontext von Biennalen sind verschiedene Arten von Kapital am Werk, die in seiner Grundsatzrede nicht berücksichtigt wurden. Beim Zuhören habe ich überlegt, ob der Tenor seiner Rede ein anderer gewesen wäre, hätte er zum Beispiel Ideologie als Kapital anerkannt und berücksichtigt, wie diese die institutionellen Visionen mancher Biennalen prägt. Ich habe mich auch gefragt, was das Publikum von seiner Rede hätte mitnehmen können, wenn er das soziale Kapital berücksichtigt hätte, das meiner Ansicht nach seinem Begriff des „Cocktails von Fantasie“ entsprochen hätte.

Ich denke, dass Biennalen ergänzende oder konkurrierende Fantasien von Individuen umfassen. CHARLOTTE BYDLERS bahnbrechendes Buch „The Global Art World Incorporated“ untersucht den zwielichtigen Aspekt des sozialen Kapitals - verstanden als Networking - im Kontext des Welt-Kunst-Systems. Es gibt immer die Tendenz, Biennalen als eine Art neoliberale Maschine zu betrachten. Aber solche unnötige Abstraktion löscht Schuld aus und erlaubt es den Leuten, auf Verantwortung zu verzichten. Dabei wissen wir, dass die Hebel der Biennalen von Personen bedient werden. Dies bedeutet, dass Individuen immer ihre Interessen verteidigen werden, seien sie altruistisch oder pekuniär. Es ist sehr wichtig zu berücksichtigen, wie solche Interessen die Strukturen von Biennalen beeinflussen oder sich in der Biennale-Praxis spiegeln.

EVA SCHARRER: Das World Biennial Forum ist eine einmalige Gelegenheit, sich zu vernetzen und sich mit Kollegen, die alle auf die eine oder



v.l.n.r.: DANIEL RANGEL, Künstlerischer Leiter des Instituto de Cultura Contemporânea, São Paulo, LUIS TEREPINS, Präsident der Fundação Bienal de São Paulo, MARIEKE VAN HAL (Direktorin der Biennial Foundation), CHARLES ESCHÉ (Kurator der 31. Biennale São Paulo, Direktor des Van Abbemuseums, Eindhoven). Courtesy ICCo/Biennial Foundation

andere Art in die Produktion von Biennalen involviert sind, auszutauschen und voneinander zu lernen. Peter Osborne's Keynote über Biennalen als kollektive Fantasien war ein inspirierender und Gedanken anregender Auftakt. Insbesondere das Panel „Once Again, as If fort he First Time: archives, biennial memory and the balance between continuity and reinvention“ war für mich sehr interessant – angefangen von ANTHONY GARDNER'S Einführung in die ersten Biennalen im „globalen Süden“, lange vor der Biennialisierung der globalen Kunstwelt, von denen wir heute kaum noch Zeugnis haben. Der angeregteste Austausch fand jedoch sicher während der Workshops statt, wo in kleineren Gruppen über die Themenschwerpunkte diskutiert wurde.

ALYA SEBTI: Es war besonders interessant, das World Biennial Forum No 1, das 2012 in Gwangju, Korea, stattfand, mit dieser Ausgabe zu vergleichen. Die erste Ausgabe des Forums war eher didaktisch angelegt mit mehreren anregenden Grundsatzvorträgen, welche die Konzepte von Biennalen in einem mehr theoretischen Rahmen diskutierten. Diese formalen Präsentationen ließen nur wenig Raum für Diskussionen zwischen den Teilnehmern. Die Präsentationen des World Biennial Forum No 2 basierten mehr auf Erfahrungen, waren kritischer und oft mit

praktischen Fragestellungen verbunden. Das Format der täglichen Workshops hat die zum Teil äußerst interessanten Gespräche unter den Teilnehmern sehr gefördert. Mich persönlich haben sie beispielsweise angeregt, die Perspektiven hinter dem Begriff des „Global South“ noch stärker zu hinterfragen.

Thematischer Fokus des WBF No 2 war der „Global South“. Wie bedeutsam ist diese Thematik Deiner Meinung nach?

UGOCHUKWU-SMOOTH C. NZEWI: Das Wichtigste, das sich für mich während des Forums abgezeichnet hat, war die zunehmend umfassendere Definition des „Global South“. Aus diesem Grund hatte Osborne argumentiert, dass der „Global South“ als eingreifendes Konstrukt an seine Grenzen gestoßen ist. Seine Überlegungen machen Sinn, aber für mich war es ebenso wichtig, die raison d'être des Begriffs zu betrachten. Mir wurde klar, dass man den Terminus durch verschiedene Linsen betrachten kann, um zu verstehen, warum ihn viele noch mit Leidenschaft verwenden. Dazu gehören ideologische, ökonomische, soziologische und politische Linsen. Je nach dem Kontext ihres Gebrauchs können diese entweder zusammenfallen oder in Bezug auf bestimmte Länder oder Regionen einzeln angewendet werden.

In diesem Punkt hat mir die Präsen-

tation von MARINA FOKIDIS sehr weitergeholfen. Fokidis, künstlerische Direktorin der Kunsthalle Athena, beschrieb Griechenland als Teil des „Global South“ in Bezug auf die schwächende Schuldenkrise, die das Land geplündert hat und das Versagen Europas, hier zusammenzuhalten. Ich fand ihre Ausführungen auf zwei Ebenen bemerkenswert. Zunächst die Idee, dass Griechenland aus geographischer Sicht zum „Global South“ gehört, weil es ein Mittelmeerland ist und an einige Länder grenzt, die zur sogenannten „Dritten Welt“ gezählt werden – ein Konstrukt, das eigentlich nicht mehr genutzt wird. Und zweitens ist Griechenland ein finanzielles Leichtgewicht und hat daher in Brüssel keinen Einfluss. Ich habe aus dem Forum viel zum Nachdenken mitgenommen.

Der Grund für die Erfindung von Konstrukten wie dem „Global South“ liegt in der Vorherrschaft eines Weltreiches, das immer noch die ungleiche Verteilung von globalem Kapital und Ressourcen manifestiert. Mit anderen Worten: Es gibt eine Logik des „Global South“ und diese Logik bestimmt immer noch maßgeblich das Verständnis unserer Welt und ihrer Geschichten. Im Kunstwelt-Kontext war die Zunahme von Biennalen in den 90er-Jahren das Ergebnis der Notwendigkeit, die Ungleichheit der globalen kulturellen Transaktionen und Austausche anzusprechen. Das ist immer noch ein langer Prozess, aber allmählich werden wir dorthin kommen.

ALYA SEBTI: In den Diskursen über zeitgenössische Kunst spielen die Begriffe „Non West“, „Peripherie“ oder „Global South“ eine immer wichtigere Rolle. Damit wird versucht, allgemeine Charakteristiken für diesen weiten Raum zu finden und zu definieren, wobei der gemeinsame Nenner meistens die gegenseitige „Andersheit“ oder Entfernung vom „Zentrum“ oder „Norden“ ist. Im Gegensatz dazu denke ich jedoch, dass jede Perspektive einzigartig ist: Sie ist der Ausgangspunkt, von dem aus man spricht und nicht der Versuch, eine kollektive und vereinheitlichte Sprache zu definieren oder dieser zuzuhören. Peter Osborne sagte in seiner Grundsatzzrede: „Es gibt keine adäquate



MARINA FOKIDIS (Direktorin der Kunsthalle Athena, Athen). Foto: Maycon Amoroso, Courtesy ICCo/Biennial Foundation

kulturelle Kartographie, welche die Aufteilung der Welt aufzeichnet“. Ich würde mich eher auf die Perspektive der individuellen Kartographien konzentrieren, in denen jedes Zentrum/Norden und Süden subjektiv ist, und von diesem Punkt aus die Kreuzungen betrachten, die auf den Mikrogeschichten individueller Praktiken basieren.

Eine Panel-Diskussion des Forums widmete sich dem Archiv, dem Biennalen-Gedächtnis und der Balance zwischen Kontinuität und Neuerung. Nur wenige Biennalen verfügen über die finanziellen Mittel, um fixe Strukturen aufrecht zu erhalten und funktionierende Archive aufzubauen. Wie könnte man das Wissen, die Erfahrungen und die Dokumente von Biennalen erhalten?

UGOCHUKWU-SMOOTH C. NZEWI: Das ist tatsächlich eine Frage der Finanzen. Nur sehr wenige Biennalen können einen permanenten Ausstellungsraum, Humankapital, Energie, eine kontinuierliche Finanzierung etc. vorweisen. Diejenigen, die über diese Ressourcen verfügen, machen ihr institutionelles Archiv schrittweise online zugänglich. Mit ihrem engagierten öffentlichen und gemeinschaftlichen Engagement ist die São Paulo Biennale zum Beispiel eine der wenigen wirklich institutionalisierten Biennalen, die mit beachtlichen Ressourcen ihre Archive digitalisiert hat. Die Dak'Art Biennale, die ich am besten kenne, ist da-



ANNE SZEFER KARLSEN (Kuratorin und Autorin. Von 2008-2014 leitete sie das Hordaland Art Centre in Bergen, Norwegen). Foto: Maycon Amoroso, Courtesy ICCo/Biennial Foundation

bei, ihr Archiv zu digitalisieren, aber es fehlt an politischem Willen und Ressourcen für so ein teures Unternehmen. Ich denke, dass die steigende Zahl von Doktorarbeiten über Biennalen eine Zwischenlösung sind für solche Biennalen, die nicht über die nötigen Mittel verfügen, um ihr Wissen, Erfahrung, Archiv und Dokumente der Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen.

EVA SCHARRER: Das Fehlen institutioneller Strukturen ist ja gerade ein Kriterium vieler jüngerer Biennalen, die oft mit wenig finanziellen Ressourcen an Orten entstehen, die weit jenseits von sogenannten Kunstzentren liegen oder an denen es vielleicht noch nicht einmal zeitgenössische Kunstinstitutionen gibt. Gerade an solchen Orten können Biennalen mitunter einiges bewegen, auch wenn dieser Aufbruch vielleicht nur das Erlebnis weniger Beteiligten und eines vorwiegend lokalen Publikums bleibt. Im digitalen Zeitalter ist zwar die Dokumentation und deren Speicherung einfacher und kostengünstiger geworden, doch ohne eine Institution, welche die gespeicherten Daten ordnet, archiviert und für die Nachwelt aufarbeitet, gehen viele Ressourcen verloren.

Natürlich sind hier finanzielle Mittel nötig, über die weit nicht jede Biennale verfügt. Eine Möglichkeit der Institutionalisierung kann zum Beispiel die Gründung einer Foundation sein, wie z.B. die International Foundation Manifesta oder die Shar-



NURIA ENGUIITA MAYO (Kuratorin der 31. Biennale São Paulo, Mitherausgeberin des Kunstmagazins Afterall). Foto: Maycon Amoroso, Courtesy ICCo/Biennial Foundation

jah Art Foundation, die seit 2009 Organisation und Dokumentation der Sharjah Biennale (gegründet 1993) bis rückwirkend 2007 übernommen hat. Darüberhinaus gibt es externe Plattformen, wie z.B. die Website „Universes in Universe“ oder auch die Zeitschrift Kunstforum, die mit ausführlichen Fotostrecken relativ gute Dokumentation gerade von Biennalen zur Verfügung stellen.

Welche Rolle sollten oder könnten Biennale-Archive spielen und wie könnten diese organisiert werden?

UGOCHUKWU-SMOOTH C. NZEWI: Biennale-Archive sind entscheidend, wenn es darum geht, die institutionellen Unterschiede, Visionen, Ziele, Herausforderungen und Triumphe der einzelnen Biennalen zu verstehen. Weder Kunsthistoriker noch Kuratoren können über einzelne Biennalen schreiben oder diese kuratieren ohne mit ihrer Geschichte vertraut zu sein. Während des World Biennial Forums haben die Mitglieder des Kuratorenteams der 31. São Paulo Biennale immer wieder darauf hingewiesen, wie wichtig die Geschichte für ihre Arbeit war. Als einer der Kuratoren der 11. Dak'Art Biennale kann ich sagen, dass die Geschichte der Biennale und die besondere Kulturpolitik entscheidend war für unsere kuratorische Vision. Dass ich meine Dissertation über die Biennale geschrieben hatte und daher mit ihren Archiven vertraut war, war ebenso hilfreich.

Die Beschäftigung mit den Archiven ist sehr wichtig, wenn es darum geht, die Entwicklung einer Biennale zurückzuverfolgen und das Rad der Biennale, mit der man zu tun hat, neu zu erfinden.

EVA SCHARRER: Seit spätestens 1990 hat sich das Modell Biennale als eigenständiges Ausstellungsformat zeitgenössischer Kunst etabliert, das auch für die Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft eine wichtige Rolle spielt. Immer mehr Dissertationen widmen sich dem Biennale-Phänomen. Wenn man über Biennalen schreibt oder selbst eine Biennale kuratiert, ist die Kenntnis der Geschichte der jeweiligen Biennale(n) essenziell. Gleichzeitig macht die stetig wachsende Anzahl von Biennalen weltweit eine vollständige Rezeption unmöglich. Allein durch digitale Archivierung von Ausstellungsansichten, Dokumentationen einzelner Werke, Digitalisierung von PRESSEDTEXTEN und Katalogen, Mitschnitte von Performances, Symposien und Rahmenveranstaltungen sowie Aufarbeitung der Presse-Resonanz lässt sich eine Biennale für diejenigen, die sie nicht sehen konnten, bzw. für die Nachwelt vermitteln. Diese Aufgabe wird zunehmend wichtiger.

Ein Beispiel, bei dem diese Funktion von Anfang an mitgedacht wurde – auch wenn es sich dabei nicht um eine Biennale handelt – ist die documenta in Kassel. Das documenta Archiv wurde vom documenta Initiator Arnold Bode gegründet und ist heute eine eigene städtische Institution. Mit bescheidenen finanziellen Mitteln wurde in den letzten Jahren sämtliches Bild- und Pressematerial der ersten fünf Ausgaben digitalisiert und öffentlich zugänglich gemacht. Für wissenschaftliche Arbeiten, die sich mit Kunst- und Ausstellungsgeschichte seit 1955 befassen, ist das documenta Archiv eine unerlässliche Informationsquelle. Ich selbst habe das Archiv, als ich im Team DOCUMENTA (13) mitgearbeitet habe, viel genutzt. Es ist zu hoffen, dass mit einer Eingliederung des Archivs in die documenta und Museum Fridericianum GmbH auch die finanziellen und personellen Ressourcen verbessert werden können. Leider ist trotz langer Bemühungen das Vorhaben, das private Archiv Harald Szeemanns ebenfalls

nach Kassel zu verlegen, gescheitert. Denn nicht zuletzt können auch private Archive von Ausstellungs-machern als wichtige Quellen dienen. Im Rahmen der Ausstellung „Ich kenne kein Weekend. Das Archiv René Block“, die 2015 im Neuen Berliner Kunstverein und der Berlinischen Galerie gezeigt werden wird, beschäftige ich mich derzeit mit dem Archiv von René Block, das seine kuratorische Praxis von 1964 bis heute umfasst, dabei auch mehrere wichtige Biennalen (Sydney 1990, Istanbul 1995, Gwangju 2000, Cetinje 2004).

Was erhoffst Du Dir von dem nächsten World Biennial Forum?

UGOCHUKWU-SMOOTH C. NZEWI: Es sollte sich auf Künstler konzentrieren und untersuchen, wie sie ihre Beziehung zu Biennalen sehen. Das ist wirklich eine Perspektive, die der Aufmerksamkeit bedarf.

EVA SCHARRER: Ich fände es sehr wünschenswert, wenn das Format sich weiter öffnen würde und bei der nächsten Ausgabe neben Kuratoren auch Künstler zu Wort kämen. Die Sicht von Künstlern auf Biennalen ist für mich ein essentieller Aspekt in deren Entwicklung, und immerhin wird die nächste Manifesta in Zürich von einem Künstler kuratiert.

ALYA SEBTI: Weitermachen mit der „Schwerpunktverlagerung“, hoffentlich mit einer nächsten Ausgabe in Afrika. Und mehr unabhängige kulturelle Initiativen integrieren.



Juan Downey, Mapa Mundi, 1979. Foto: Harry Shunk. Courtesy Marilys Belt Downey The Juan Downey Estate.

WORLD BIENNIAL FORUM NO 2

How to Make Biennals in Contemporary Times

Sao Paulo, 26.-30.11.2014
www.worldbiennialforum.org

BIENNIAL FOUNDATION
info@biennialfoundation.org
www.biennialfoundation.org