

**CANDIDA
HÖFER
KUEHN
MALVEZZI**

MIT BEITRÄGEN VON
WITH CONTRIBUTIONS FROM
**CHRIS DERCON
OKWUI ENWEZOR
AXEL SOWA**

Kuehn Malvezzi Unsere Zusammenarbeit mit Candida Höfer begann 2002, als wir den Auftrag bekamen, die Ausstellungsbauarchitektur für die Documenta 11 zu gestalten und damit auch die Binding-Brauerei in Kassel, in der Candidas Rodin-Projekt installiert wurde. Nach der Documenta schaute sie sich weitere Projekte von uns an und begann an einer Reihe von Fotografien zu arbeiten, für die sie 2004 auch Aufnahmen in der leeren Brauerei machte, als nur noch Teile unserer Architektur standen. Trotzdem waren manche Räume noch immer so zu erkennen, wie wir sie angelegt hatten. Wie verstehst du das Verhältnis von Architektur und Präsentation oder dem präsentierten Werk, um mit einem konkreten Beispiel wie der Documenta zu beginnen?

Okwui Enwezor Was ich im Hinblick auf die Beziehung von Candida Höfers Werk und diesen Bildern der Binding-Brauerei hier wirklich interessant finde, ist die offensichtliche Tatsache, dass Höfers Arbeiten die Perspektive der „Artefakte“, wenn man so will, zum Ausgangspunkt machen, die archivhafte Präsenz der Räume und ihre institutionalisierten Typologien, darunter auch Bibliotheken und Sammlungen. Was an der Zusammenarbeit mit euch und an den Fotos von der Binding-Brauerei außerdem interessant ist, ist die Umkehrung der Logik, der unablässigen archivhaften Einschreibung im Werk

OKWUI ENWEZOR

Kuehn Malvezzi Our work with Candida Höfer started in 2002 when we were asked to create an exhibition architecture for Documenta 11 and hence also for her installation of her Rodin project at the Binding brewery in Kassel. Following Documenta she started looking at our other works and began a series of photographs, including those made at the same empty brewery two years later in 2004, when only parts of our architecture were left, but you could still perceive spaces the way we had created them. How do you see the relationship between architecture and display or the displayed work, starting with a concrete example like Documenta?

Okwui Enwezor What is really very interesting for me in terms of the relationship between Candida Höfer's work and these documentations here is, of course, the obvious fact that Höfer's works start from the point of view of the 'artefacts', if you will, the kind of archival presence of spaces, and their institutionalised typologies such as libraries, collections, among others. What is still interesting in this collaboration with you and these photos of Binding is the inversion of that logic of constant archival inscription within Candida Höfer's

Candida Höfers. Es kommt mir vor, als würde sie ihren Blick hier nur auf die Spuren richten, auf das, was geblieben ist, das entvölkerte Archiv, wenn man so will. Auf diese Weise wird das Gebäude bzw. der Raum selbst zum Stellvertreter. Diese Bilder, diese leeren, entvölkerten Räume haben etwas Geisterhaftes. Und in ihrer tödlichen Stille finde ich sie alarmierend, auf produktive Weise. Die Anatomie der Architektur entpuppt sich hier als die Möglichkeit, das Problem zu umgehen, die Ausstellung ausschließlich über die Struktur der gesammelten Kunstwerke oder Artefakte wahrzunehmen. Beim Betrachten dieser Bilder stellt sich bei mir unwillkürlich ein Eindruck ein, der sich gewissermaßen wieder auf Candida Höfers Werk insgesamt bezieht: dass der Ausstellungsraum hier zum anthropologischen Objekt wird. In gewisser Weise wird er damit wieder in das System zurückgeführt, in die Typologie dieser Räume – ganz gleich, ob es sich nun um ein Diorama oder eine Bibliothek handelt – was typisch für Höfers archivhafte Fotopraxis ist. Solche anthropologischen Räume sind interessant. Und es ist interessant, die Ausstellung spezifisch als anthropologisches Objekt zu betrachten.

Kuehn Malvezzi Es geschieht, ohne die Architektur mit symbolischen Zeichen oder Illustrationen aufzuladen.

Okwui Enwezor Aber genau deshalb finde ich die Vorstellung von einem entvölkerten Raum, dort wo der Raum etwas Schwellenhaftes gewinnt und doch eine Art geisterhafte Präsenz hat, so frappierend. In den Bildern dieser Räume ist eine Art Schwingung zu spüren, wenn wir sie ohne die Kunstwerke er-

IM GESPRÄCH MIT KUEHN MALVEZZI IN CONVERSATION WITH KUEHN MALVEZZI

work. It seems to me that she is just looking at the traces, the remainders of the evacuated archive. So the building or the space itself becomes a representation of that and there is a kind of spectral quality to the images, to these empty, evacuated spaces. I find that in its deadly stillness it is alarming, in a productive sense. Here the anatomy of architecture becomes 'the' way of getting around the problem of always seeing the exhibition only through the structure of the collected mass of artworks or artefacts. Looking at these images one of the things that I absolutely feel that relates back to Candida Höfer's work is that, in a sense, the exhibition space becomes an anthropological object. So it's really reinserted into the mechanism, into the typology of these spaces, whether it's a diorama or a library, common to Höfer's archival photographic practice. These kinds of anthropological spaces are interesting. To look at the exhibition specifically as an anthropological object is interesting.

Kuehn Malvezzi It happens without loading the architecture with any figurative signs or illustrations.

Okwui Enwezor But that's why for me the idea of the evacuated space, in which the space gains both a certain liminal quality, but also has a kind of a spectral presence, is so striking. There is a kind of vibration, if you will, in the image of the spaces when we apprehend it without the artworks. So if you look

fassen. Blickt man also in einen Korridor, wirkt er fast wie eine Skulptur von Bruce Nauman, behäbig, bedrohlich, klaustrophobisch.

Insofern hat unsere Raumerfahrung eine höchst interessante haptische oder semantische Dimension. Dies ist kein Raum, in dem früher einmal die Kunst gewohnt hat – vielmehr wird der Raum selbst zum Gefäß für Körper. Ich finde die Zusammenarbeit mit Candida Höfer sehr interessant, weil Ausstellungen aus meiner Sicht auch kulturelle Praktiken sind und nicht einfach nur Präsentationsflächen. Meiner Meinung nach sind Ausstellungen im Grunde eine sehr spezifische Form kultureller Praxis. Unter genau diesem Gesichtspunkt hat sich Candida Höfer in ihrem Werk mit der Geschichte der Institutionen auseinandergesetzt, mit der Geschichte der Zivilisationen, den Geschichten dessen, was Derrida „domiciliation“¹ nennen würde, und den Geschichten vom „Hausarrest“ der Zeichen, Bücher, Bilder usw. Denn im Grunde ist ein Archiv nichts anderes, als etwas in Haft zu nehmen, etwas unter Hausarrest zu stellen. Denn jeder will unbedingt dorthin, jeder arbeitet irgendwann damit. Deshalb halte ich es für so produktiv, den Ausstellungsraum und die Ausstellung selbst als kulturelle Praxis zu begreifen und den Ausstellungsraum als anthropologisches Objekt. Es ist eine Art darüber nachzudenken, nicht über das Davor oder das Danach, sondern über die Spuren der Zeichen – allerdings ohne dass die Zeichen dabei in die Strukturen eingebettet wären.

Kuehn Malvezzi Als wir die Architektur für die Binding-Brauerei entworfen haben und du dann begonnen hast, mit diesem Raum zu arbeiten, war das Ganze zu Beginn eine modulare Matrix. Es war, als hätten wir ein Grundmuster definiert, das sich dann zu einer konkreten Raumfolge entwickelte, in der du die Installationen der Künstler mit absoluter Präzision platziert hast. Alles fügte sich letztendlich zu einem Ganzen, als anthropologisches Archiv wie auch als realer Raum. Dies geschah durch die Kunstwerke, die dort zu sehen waren aber auch durch die Art, wie der Raum als solcher mit einbezogen wurde. Für uns bedeutete das nicht nur, die Präsentationsfläche zu gestalten, sondern auch die Bewegungen der Besucher, die Anlage der Flächen, so dass Parcoursoptionen und Verbindungsmöglichkeiten zwischen den Arbeiten und Räumen entstanden. Es ergab sich durch die konstituierende Wirkung der Wände und die Distanz der einzelnen Arbeiten zueinander, nicht nur durch räumliche Nähe.

Okwui Enwezor Eine Sache, an die ich mich natürlich erinnere, ist der Anfang unserer Zusammenarbeit, als ihr zum ersten Mal eure Pläne vorgestellt habt. Was wir daran so unglaublich aufregend fanden, war die Logik, die sich hinter der Navigation

down the corridor it is almost like one of Bruce Nauman's sculptures: ponderous, menacing and claustrophobic.

Thus there's a very interesting haptic dimension or semantic dimension to the way in which you experience the space. It's not a space that has been formerly inhabited by art, but the space itself becomes this container of bodies. I think it's a very interesting collaboration, because for me exhibitions are cultural practices as well, they are not just simply display surfaces. Exhibitions really constitute, in my thinking, a very particular type of cultural practice, which is exactly the way in which Candida Höfer's work has reflected on the history of institutions, the history of civilisations, the histories of what Derrida would call "domiciliation"¹ and the histories of the incarceration of signs, books, images and so on. That is essentially what an archive is, putting something in remand, putting something under house arrest. Because everybody really wants to go there and everybody comes to work with it. So this idea of the exhibition space and the exhibition as a cultural practice, and the exhibition space as an anthropological object is one that I think I find very productive. A way in which to think about, not the before or aftermath, but just the traces of the signs without the signs being embedded within the structures.

Kuehn Malvezzi When we designed the architecture for the Binding brewery, and then you started working on this space, it started out as a modular matrix, like a template we provided, and then was transformed into a concrete succession of spaces where you precisely positioned the artists' installations. It very much came together both as a concrete anthropological archive and also as a real space. And not only through the works of art that could be seen there, but also the way the space itself was involved, which for us always meant not only shaping the display, but also shaping the movements of the visitor and the shape of the surfaces to create possible circulations and possible connections between works and spaces. This all also came about through the defining power of walls and the distances between the works, not only through proximity.

Okwui Enwezor Well, one of the things, of course, that I remember is the beginning when you guys were first presenting your plan. What we found absolutely exciting about it was the

des Raums verbar, wie bei einer Stadtplanung. Das alles wirkte weniger wie Ausstellungsräume, mehr wie ein Raum, der Werte wie Gemeinschaftlichkeit, Sozialität, den demokratischen Raum oder das Prinzip öffentlicher Plätze vermittelt. Dann waren da die schmalen Gänge, durch die man ging und von wo aus man plötzlich in die Weite hineintrat, die zugleich Ausstellungsraum war. Wir waren wirklich ziemlich angetan von den überraschenden Wendungen, die in dem Entwurf steckten, denn was hier implizit oder explizit zum Ausdruck gebracht wurde, war kein bloßes Navigationssystem, sondern vielmehr die Subjektivität des Betrachters. Ausstellungen sind im Grunde Spaziergänge, sind Metaphern dafür, wie wir uns von einem Gegenstand zum nächsten bewegen. Auf diese Weise wird die Beziehung von Zeitlichkeit und Räumlichkeit durch unser Innehalten und Weitergehen ständig in den Raum eingeschrieben. So entspinnt sich eine Erzählung, eine Verbindung von Formen, Ideen, Bildern und Konzepten. Diese Narration kann durch den Betrachter immer wieder neu inszeniert werden, ein Prinzip, auf dem im Grunde jedes kuratorische Konzept beruht. Was außerdem sehr auffällig war – um auf die Vorstellung vom anthropologischen Objekt zurückzukommen – ist das industrielle Flair der Binding-Brauerei. Sie verkörpert eine Art von Industriearchitektur, die in vielen Gegenden der entwickelten Welt am Schwenden ist. Sie hat ihren Zweck verloren und plötzlich ist das einzige, was in diesen Bauten möglich

logic of the navigation of the space as a kind of urban design. It's not so much a series of galleries, but it's a kind of space that has certain values that relate to communities, sociality, democratic space or the idea of the plaza for example. And then there are the alleyways through which you move and then enter into these vistas that constitute the galleries. We were really quite taken by the surprising turns the design presented, because what was being implied or expressed specifically was not simply a navigation system, but the subjectivity of the viewer. Exhibitions are really perambulations, they are metaphors for how we walk from one thing to the other, so that you have that relationship between temporality and spatiality constantly inscribed with the stopping and moving, thus creating a narrative, a link between forms, ideas, images, concepts. There is a way in which the narrative is constantly being restaged by the viewer, which is basically the way in which curatorial plans work.

So what also was very striking, if we go back to this idea of the anthropological object, is that Binding feels industrial, it recalls the kind of industrial architecture that is highly contingent in many developed parts of the world. Because their uses have disappeared and suddenly the only thing that

scheint, die Unterbringung kultureller Institutionen wie Museen oder Galerien. Man nimmt also ein Fabrikgebäude und organisiert dort eine Ausstellung. Mich hat fasziniert, wie ihr mit der Binding-Brauerei umgegangen seid – Industriearchitektur als anthropologischer Raum. Trotzdem habt ihr die industrielle Anmutung des Baus nicht hervorgehoben, sondern euch vielmehr darauf konzentriert, ein selbstverständlicheres Raumerlebnis zu schaffen und die Ausstellungsräume als Pfade zu gestalten, die neue Formen des Erlebens erschließen. Dennoch habt ihr die Räume nicht zu einem selbst-reflexiven Objekt gemacht, ein Phänomen, das bei Ausstellungen in alten Gebäuden oft zu beobachten ist. Normalerweise bauen die Wertesysteme zeitgenössischer Kunst einen Gegensatz zwischen der rohen Ausdruckskraft industrieller Architektur und dem Kunstwerk selbst auf. Dieser Gegensatz verleiht der zeitgenössischen Kunst eine Aura, die schon fast dekorativ ist. Was die Binding-Brauerei in meinen Augen so bezeichnend gemacht hat, war die Idee, Zeit und Raum auf unterschiedliche Weise ständig neu zu inszenieren, und zwar durch die räumliche Navigation des Gebäudes; außerdem durch die Art und Weise, wie ihr die verschiedenen Parcours angelegt hattet, so dass die Wegeführung nicht linear war. Auch hier stand der Besucher im Mittelpunkt.

seems possible in these buildings are cultural institutions such as museums and galleries. So you take a factory building and put an exhibition in there. I was fascinated by the way you guys have treated Binding as a kind of an anthropological space of industrial architecture. But you deemphasised the industrial quality of the building, you focused on a more naturalised experience of the galleries as pathways leading to new types of experiences, but without making the spaces into a self-conscious object, which is what we see a lot in exhibitions that use old buildings. Typically the values of the contemporary art always create a contrast between the raw power of industrial architecture and the work of art. This contrast in a way gives contemporary art an aura, but in an almost decorative way.

So for me that's what made Binding very significant, this idea of the ways in which time and space are constantly enacted in the navigation of the building and the ways you guys have planned the different exhibition routes so that the pathway is not linear. Again, the visitor is given a lot of attention.

Kuehn Malvezzi Auch für dich war es von Anfang an wichtig, dass die Besucher immer die Möglichkeit hatten, sich neue Routen durch die Ausstellung zu suchen. Es gab keinen festgelegten Pfad; die Besucher wurden nicht einfach wie ein unauflöserlicher Strom durch die Ausstellung geschleust. Stattdessen waren sie immer in der Lage, sich frei zwischen verschiedenen Parcoursoptionen zu entscheiden, ohne das Gefühl zu haben, sich in einem großen offenen Raum zu befinden, in dem man alles auf einmal erfassen konnte. Das Ganze war eher so etwas wie eine Erzählung, eine Kette von Ereignissen, die sich auf verschiedene Weise zusammenfügen ließen.

Okwui Enwezor Genau. Eine Sache, die mir gefällt, ist die Art, wie die Schuppen von Fischen funktionieren: mosaikartig, es gibt also eine spezifische Folge verschiedener Schichten. Mir gefällt daran, dass die Natur ganz einfach weiß, wie dieses Mosaik zu gestalten ist. Einerseits wollte ich eine solche Art von Schichtung, andererseits sind da auch Überschneidungen. Ein Phänomen bei großen Ausstellungen, die zu linear angelegt sind, ist, dass die Leute irgendwann erschöpft sind – sie neh-

men einfach nichts mehr auf. Alles ist nur noch eine endlose Folge von Dingen, es wird monoton. Alles wird so schnell homogen.

Was den Entwurf, den ihr uns vorgestellt habt, für uns so attraktiv machte, war auch das Ineinandergreifen von Innen- und Außenraum. Es war durch natürliche Elemente für ständige Zirkulation gesorgt, so dass es nicht stickig wurde. Ihr hattet diese Gänge entworfen, die langen Korridore, die in verschiedene Richtungen abzweigten und trotzdem so geschickt angeordnet waren, dass sie nicht zu einem verwirrenden Labyrinth wurden und die Leute jederzeit nach draußen gehen und wieder hereinkommen konnten. Ihr hattet Grenzen definiert, die auf wunderbare Weise durchlässig waren. Auch deshalb war der Entwurf ein so triumphaler Erfolg. Weil er die Erfahrung der Besucher wirklich zum Ausdruck brachte. Denn wenn man nach draußen ging und sich auf eine Bank setzte, war das ein Anreiz für andere, sich ebenfalls umzuschauen. Außerdem musste man nicht alles in einem einzigen Durchgang ansehen, man konnte sich setzen, seine Gedanken sammeln, nach draußen schauen, Tageslicht sehen und wieder zurückgehen. Und um es nochmal zu sagen: Die grafische Qualität der Bänke hatte für die Leute, die draußen saßen, auch etwas Einladendes.

Kuehn Malvezzi Das Ganze funktionierte als Leitsystem, ohne dabei eine Richtung vorzugeben. Die Architektur war sehr stark auf die Bewegung der Besucher zugeschnitten und funktionierte deshalb wie eine Metastruktur, wie ein urbaner Raum,

Kuehn Malvezzi It was important from the outset, for you too, that visitors would always be able to select a different route through the exhibition. There was no forced track, and visitors were not just channelled through an exhibition like a constant stream of water, but were always in a position to choose freely between options of circulation, yet without feeling they were in one big open space where everything could be seen at once. This was something like a narration, a chain of events happening that could be put together in different ways.

Okwui Enwezor Yes, one thing that I like is the way the fish-scale works: it is tessellated, which means it has this specific series of planes. I like the way nature just knows how to design that tessellation. On the one hand I wanted that kind of layering, but at the same time you have the over-laps. One of the things you have with large-scale exhibitions is that if

you make it too linear, people become exhausted: they simply glaze over. It is just one thing after the other, it becomes monotonous. It so easily becomes homogenized.

What made the design that you guys offered us very attractive was the integration of the inside and outside. It was a constant circulation of the kind of natural elements you need so that it doesn't become stuffy. You designed the pathways, the long corridors that veer off into different directions, and are yet well regulated so that the spaces don't become confusing labyrinths in such a way that people can always walk outside and get inside. You created these porous boundaries in a very beautiful way. And again, that's why the design was triumphant, because it really expressed this quality of the experience of the visitor. Because when they go out and sit on one of those benches, it gives people the incentive to look. And you don't have to go through it all at once; you can sit down, collect your thoughts, look outside and see the light of the day and then come back. Again, the graphic quality of the benches was also the quality of invitation for the people sitting outside.

Kuehn Malvezzi It worked as a guiding system without being directional. The architecture was very much related to the movement of the viewers and therefore functioned as a meta-structure, like an urban setting, but not as a master plan. But

allerdings nicht wie ein Masterplan. Trotzdem haben sich manche von der Raumgestaltung überfordert gefühlt.

Okwui Enwezor Einer der Gründe, weshalb ich glaube, dass manche Leute in diesem Architekturumfeld ungehalten wurden, war die Leuchtkraft der Struktur. Einerseits war die Architektur eine Art Leitsystem, andererseits war sie auch von einer unglaublichen Leuchtkraft, das heißt, sie war physisch unglaublich präsent, wie eine dritte Skulptur. Sie war so eindrücklich sichtbar. Sie war nicht theatralisch, hatte aber eine gewisse Dramatik. Sie war im Grunde etwas zu leuchtend. Die Lesbarkeit des architektonischen Zeichens war zu präsent. Als Kurator glaube ich aber im Grunde, dass Kunstwerke eine Kulisse brauchen, sie brauchen etwas, das sie umfängt, sie müssen gerahmt werden, sie brauchen Puffer. Sonst werden sie zu etwas anderem.

Ich glaube es ist klar, dass wann immer man es mit einem symbolischen Objekt zu tun hat – und genau so funktionieren Kunstwerke oder Bilder im Grunde, als Ikonen – wenn man also die Etymologie dieser Dinge berücksichtigt, dann muss man einen Raum schaffen, der strukturell sowohl dem Diskurs des Objekts als auch der Wahrnehmungsfähigkeit des Betrachters oder Zuschauers gerecht wird. In dem Moment, in dem man et-

some people also felt overwhelmed by the impact of the spatial design.

Okwui Enwezor One thing I thought that made some people impatient in the architecture was the luminosity of the structure. So while it was a kind of guiding system, it also had this incredible luminosity, meaning that it was very physically present, like a third sculpture. It was so powerfully visible. It wasn't theatrical but it had drama in it. So it was a little bit too luminous. The legibility of the architectural sign was too present. But for me, as a curator, I like to believe that artworks need backdrops, they need things to contain them, they need framing, they need buffers. Otherwise it becomes something else.

I think obviously, whenever you take any symbolic object, which is really the way artworks or images function – they are icons – if you go back to the etymology of all these things you have to create a space that can adequately structure both the discourse of the object and the receptivity of the beholder or viewer. The moment you put something in a space it acquires

was im Raum positioniert, gewinnt es eine geradezu sakrale Qualität. Und das Interessante an zeitgenössischer Kunst ist natürlich immer der Widerstand zeitgenössischer Künstler gegen jede Form von Sakralisierung. Es ist fast so, als würde zeitgenössische Kunst produziert, um kontinuierlich auf die De-Sakralisierung der Objekte hinzuwirken, um sie weniger anthropologisch oder religiös zu machen. Und das ist ein Kampf. Denn wenn die Ausstellung wie ein Zirkelschluss funktioniert, dann liegt der Widerspruch immer im Versuch, mit dem Ausstellungsrahmen eine Art heilige Aura zu manifestieren. Deshalb ist es auch eine Herausforderung, ein beeindruckendes Werk von großer Schönheit zu nehmen und es in einem architektonischen Raum zu isolieren, der eine solche Leuchtkraft hat, wie die Räume, die ihr dort realisiert hatten. Für mich ist der Ausstellungsraum grundsätzlich ein profaner Raum, selbst wenn die Erfahrung des Objekts oft einen Rückgriff auf die sakrale Dimension geweihter Räume erfordert.

Ich empfinde diese Spannung zwischen dem Profanen und dem Sakralen als produktiv. Als Kurator neige ich dazu, mich aktiv dieser Spannung zu stellen; ich betrete den Ausstellungsraum, um diese Gesetzmäßigkeit aufzuheben, um diese Art von sakralem Rahmen abzuschaffen, der das am Leben erhält, was wir Meisterwerke nennen. Mir geht es darum, die Konventionen des Anthropologischen aufzubrechen. Und wie das aufzubrechen ist, wie sich neue Räume schaffen lassen – das ist zugleich ein Versuch, die Art, wie Menschen ein Werk

a kind of sacral quality. And the interesting thing in contemporary art is always the resistance by contemporary artists to sacralisation. It's almost as if contemporary art is produced to constantly de-sacralise the objects, to make them less anthropological and religious. And this is a struggle. If the exhibition functions within a circular logic, then the contradiction is always the attempt in the exhibition frame to manifest a kind of sacred aura. So it's a challenge to take a powerful, beautiful work and isolate it in an architectural space that is as luminous as the spaces you created. Fundamentally, the exhibition space for me is a secular space, even if the experience of the object of art often demands a return to the sacred dimension of a consecrated space.

I think this tension between the secular and the sacral is a productive one. As a curator I tend to confront this tension; I enter into the exhibition space to abrogate, to do away with the type of sacred framing that sustains what we call masterpieces. I seek a way to break down the conventions of what is anthropological. And how to break it, how to create new spaces, is an attempt to really not systemise or overly thematise the way people read the work. There are pluses and minuses in that. And you can see within the context of the 2008 Manifesta, for example, how that works.

lesen, nicht zu kategorisieren oder zu über-kategorisieren. Das hat Vor- und Nachteile. Wie das funktioniert, lässt sich am Beispiel der diesjährigen Manifesta sehen.

Es gibt äußerst unterschiedliche Typen von Ausstellungsansätzen, die sich bewähren, wenn man auf bestimmte Weise mit Räumen arbeitet. Eine Sache, die ich als Kurator wirklich mag, ist das Aufbauen der Arbeiten. Das genieße ich richtig. Ich mag dieses Zusammenspiel, ich mag es, wenn sich die Dinge in gewisser Weise wie von selbst zu Diskursen oder Narrationen fügen, die sich überschneiden; ich mag dieses Bild der mosaikartigen Schuppen eines Fisches; all diese Ansätze eröffnen neue Möglichkeiten.

Kuehn Malvezzi Es geht darum, ein Gleichgewicht zu schaffen – sich zugleich vor und hinter die Kulissen versetzen zu können –, darum, dass die Architektur weder reine Kulisse bleibt noch zum eigenständigen Objekt wird. Trotzdem muss ein Raum immer interagieren und sich auf ein Zusammenspiel mit dem Exponat oder den Menschen in diesem Raum einlassen; Architektur sollte nie ausschließlich Kulisse sein. Sie sollte weder ein reines Bühnenbild sein noch sich als Objekt oder Entwurf selbst auf die Bühne drängen. Wir versuchen, die nötige räumliche Ausdruckskraft durch klare Formen zu schaffen, nicht durch Ornamentik, nicht durch Materialien oder irgendwelche Bühneneffekte.

Okwui Enwezor Ich glaube, eine Ausstellung wie die Documenta, auf der die Besucher im Schnitt zwei Tage aktiv mit Besichtigen zubringen, braucht unbedingt Räume, die eine so intensive Form des Betrachtens und Anschauens unterstützen. Denn es ist ja nicht nur die Binding-Brauerei, an der ihr gearbeitet habt, sondern auch der Kulturbahnhof; die Art, wie ihr mit den Räumen in der Documenta-Halle umgegangen seid und wie die Räume im Fridericianum genutzt wurden. Und all das hat es meiner Ansicht nach möglich gemacht, eine großartige Ausstellung zu realisieren, wenn wir mal nicht bescheiden sein wollen. Was im Grunde auch sehr klar war, war die Lesbarkeit, die die Ausstellungsräume auszeichnete. Die Künstler waren begeistert. Die Besucher waren absolut begeistert. Wir könnten uns hier natürlich in der endlosen kritischen Diskussion über den White Cube verlieren, die ich unglaublich langweilig finde. Im Gegensatz zu all den Angriffen auf den White Cube –

There are very different types of exhibition logics that they obtain when you work with spaces in particular ways. One of the things I really like as a curator is when I install the work. I really enjoy that. I like that interplay, I like when things begin to sort of organise themselves into overlapping discourses or narratives, this fish-scale idea of tessellation, all these forms open up to other possibilities.

Kuehn Malvezzi It is about achieving a balance between being behind and being in front of things and about the architecture not acting as a mere backdrop, but also not being an object in its own right. But a space must always interact and create an interplay with the exhibit or with the people in that space, so architecture should never be just a backdrop. It should not just be scenery but nor should it come forward as an object or a design that puts itself on stage. We try to achieve the necessary spatial strength through a certain clarity of form, and not through ornamentation, not through material, nor through whatever kind of scenery.

Okwui Enwezor Well I think that an exhibition like Documenta, where people spend on average two days of active looking, really needs spaces conducive to that kind of intensity of viewing and looking. It's not only just in Binding, it's also the way you worked with Kulturbahnhof, the way you worked with the spaces in the Documenta Halle, the way the spaces were used in Fridericianum. And all of that made it possible for us to make a great exhibition, if I were to be immodest about it. But what also was really very clear was the legibility of the spatial quality of the galleries. The artists loved it. The public really loved it. We can get into the kind of endless critique of the White Cube, which for me is completely boring.

für die es gute Gründe gibt, insbesondere im Zusammenhang mit Michael Fried's vernichtender Kritik an der Theatralität des Minimalismus – wirkt zeitgenössische Kunst meiner Ansicht nach am besten in weißen, neutralen Räumen. Ich glaube, es gibt eine ganze Reihe allgemein verbreiteter Vorstellungen, was ein Ausstellungsraum für zeitgenössische Kunst leisten soll, sobald Kuratoren versuchen, die rahmende Leuchtkraft – nennen wir sie mal die Präsenz des White Cube – aufzubrechen. Das führt zu einer sich selbst sehr bewussten Anti-Theatralität. Und das kann die Zielsetzungen einer Ausstellung überlagern, besonders bei Gruppenausstellungen. Doch ganz offensichtlich war es mir bei der Documenta 11 sehr wichtig, die Bauten von jeglicher Ornamentik zu befreien. Die Besucher bewegten sich durch verschiedene Arten von Raumqualitäten. Die Binding-Brauerei war eine Art geordneter Grundriss mit gewollten Brüchen und kontinuierlichen Flüssen; das Fridericianum eher eine Enfilade mit einer räumlichen Aussparung in der Mitte. Hanne Darboven im Zentrum dieser Aussparung zu positionieren war wirklich sehr, sehr eindrücklich. Und die Documenta-Halle war ein wunderbarer Basar. Das sieht man daran, wie die Monitore angeordnet waren und die Bänke von den Besuchern genutzt wurden, um sich zu setzen und die Videos anzuschauen. Die Documenta-Halle hat mich an eine Suchmaschine erinnert. Bei diesem langen Tisch am Eingang war das sehr deutlich zu spüren. Diese vom Charakter her äußerst verschiedenartigen Raumqualitäten haben es ermög-

Contrary to the attacks against the White Cube, and there are good reasons for that, especially in relation to Michael Fried's scathing critique of the theatricality of Minimalism, contemporary art, to my mind, looks best in white or neutral spaces. I think there are a series of received notions about what a contemporary exhibition space is going to be about when curators seek to break down the framing luminosity, shall we say 'presentness', of the White Cube, which creates a self-conscious anti-theatricality. This can dominate the objectives of an exhibition, especially the group exhibition. But obviously, the de-ornamentation of the structures of Documenta 11 was, for me, very important. The public moved through different spatial qualities. Binding was a kind of regulated plan with conscious discontinuities and constant flows, Fridericianum was more like an enfilade with a void in the middle. Placing Hanne Darboven at the center of the void was really very, very strong. And Documenta-Halle was a very nice bazaar. You see it from the way the monitors were arranged, and the way the benches were used by the viewers, to sit and view the videos. Documenta-Halle reminded me of a search engine. That long table as you enter was very, very significant. To create these specifically different spatial qualities allowed for an exhibition that was coherent,

licht, eine Ausstellung zu realisieren, die kohärent und trotzdem nicht homogen oder monoton war. Mir ist sehr bewusst, in welcher Größenordnung wir dort arbeiten konnten und dass wir die Ressourcen hatten, die verschiedenartige räumliche Logistik so detailliert zu planen und umzusetzen; schließlich ist das ein Luxus, der nur bei Ausstellungen möglich ist, die einen vergleichbaren Anspruch haben wie die Documenta. Eine Ausstellung wie die Documenta hat die Kapazitäten und Ressourcen, um solche Qualitäten zu realisieren. Und obwohl wir letztendlich doch nicht so viel Geld für die Architektur hatten, hat es in meinen Augen doch immerhin gereicht.

Markus Müller Ich verstehe, was du meinst: Du beziehst dich auf die Nutzung, auf das zeitliche Moment und die Bewegung im Raum. Aber es liegt doch auf der Hand, dass wir Gefahr laufen, im Nachhinein allzu zufrieden zu sein und uns zu sehr zu loben. Und es gibt da noch eine Sache, die ich nicht ganz verstehe: Es geht um den ökonomischen Umgang mit der Zeit der Besucher. Bereits als die Documenta 11 noch in der Planungsphase war, wussten wir doch, dass es aus rein zeitlichen Erwägungen für jemanden, der nach Kassel kam, so gut wie unmöglich sein würde, alles zu sehen. Das war ein einfa-

but not homogenous or monotonous. My sense of working in this scale, and having the resources to carefully plan and create the various spatial logics, is significant because it is a luxury that only exhibitions of the ambition of Documenta have. An exhibition like Documenta has the capacity and the resources to be able to realise these qualities. Even though we didn't have so much money for the architecture in the end, it was still enough I think.

Markus Müller I see your point, which goes back to the idea of usage and time and movement through space. But obviously we are pretty close to falling into the trap of being too happy and self-congratulatory in retrospect. And there's one thing that I still don't quite understand, which has to do with the economy of the viewers' time. We knew, even when Documenta 11 was only still in the planning stage, that economies of time would make it quite impossible for somebody who came to Kassel to see everything. That was based on a very

ches Rechenspiel, man musste nur die gesamte Laufzeit aller Videos und Filme addieren. Heute glaube ich, eine Möglichkeit wäre gewesen, eine Reihe von Kabinetten zu installieren, an denen die Besucher entlang gegangen wären. Das hätte, glaube ich, das Offensichtliche noch deutlicher gemacht, die schiere Hoffnungslosigkeit im Versuch, alles sehen zu wollen. Die Besucher hätten eine Art Ende wahrnehmen können, aber zugleich gesehen, dass dieses Ende in weiter Ferne liegt und es womöglich ein ganzes Leben lang dauern würde, dort anzukommen. Ich glaube, was wir in der Binding-Brauerei angeboten haben, war im Grunde ein paradigmatischer Lösungsansatz, wie sich diese Hoffnungslosigkeit überwinden ließe. In der Haupthalle gab es ein Wechselspiel zwischen negativem und positivem Raum; die Leute haben sehr schnell begriffen, dass ihnen eine Vielzahl von Richtungen und Möglichkeiten offenstand und dass es ihre eigene Verantwortung war, nach diesen Möglichkeiten zu navigieren und aktiv eine persönliche Wahl zu treffen.

220

simple calculation, adding up all the total time of all the videos and all the films. Today I think that one possibility would have been to have a string of cabinets people could pass by, which I think would have really reinforced the obvious, the very hopelessness of trying to see it all. Visitors would have been able to sense a kind of end, but would see that the end is very far away and that it might take a whole lifetime to get there. I think that what we offered in the Binding brewery was somehow paradigmatic as a way for the visitor to actively overcome that sense of hopelessness. In the main hall there was an interplay between negative and positive space and people very quickly realised that there was a multitude of directions and possibilities for them to take and that they themselves were responsible for navigating through these possibilities and making active choices.

Okwui Enwezor One of the things that we considered very clearly in Documenta was the time element you mentioned, but really not to work with it as an impossibility, but to work with the

Okwui Enwezor Eine Sache, die wir bei der Documenta sehr klar durchdacht haben, war das zeitliche Element, das du erwähnt hast, aber eben nicht so, als würden wir mit etwas Unmöglichem arbeiten, sondern vielmehr im Sinne eines epischen Zeitkonzepts. Im Kontext der Documenta, im Hinblick auf die Arbeiten, hatte die Zeit eine epische Qualität. Als wir zum Beispiel mit Ulrike Ottinger über ihr Projekt sprachen, an dem sie gerade arbeitete, meinte sie: „Oh, aber ich kann den Film nicht kürzer als acht Stunden machen“. Woraufhin ich meinte: „Ok, dann lass' ihn ruhig acht Stunden lang sein oder fünfzehn oder wie lang auch immer.“ Trotzdem war das ein sehr interessanter Aspekt – Jef Geys' Arbeit war 36 Stunden lang, die Arbeit von Johan van der Keuken vier Stunden. Und was uns wirklich begeistert hat, als wir viele Arbeiten wie diese in die Documenta aufnahmen, war, dass diese Filme – obwohl Filme strukturell gesehen eher zur Linearität neigen – nun ja, dass die Zeit der Bilder in den Arbeiten, die diese Künstler schufen, nicht linear war. Dieser Eindruck von non-linearer Zeit wurde im Grunde zum Muster, das sich durch diese Arbeiten zog, wenn man so will. Und dann hatten wir da noch die großen Compendien. Wir hatten Chohreh Feyzjou, wir hatten Frédéric Bruly Bouabré, wir hatten Park Fiction, diese monumentalen Installationen, dann gab es da On Kawara, Ecke Bonk, Maria Eichhorn. Und denken wir nur an Maria Eichhorns Arbeit: Da ist die Zeit tatsächlich eine aktive Zeit, kein Objekt. Es ist eine offene Zeit. Vor diesem Hintergrund war das epische Zeitkonzept, das auf der Documenta umgesetzt wurde, eine sehr bewusste Ent-

idea of epic time. Time in Documenta, in terms of the works, was epic, because when we were talking to Ulrike Ottinger about making her work, she said “oh, but I cannot make it shorter than eight hours”. So I said “ok, make it eight hours by all means or make it 15 or whatever”. But it was very interesting. Jef Geys's work was 36 hours long, Johan van der Keuken's was four hours. What we really loved, while bringing a lot of this work into Documenta, was that while these films, while the structure of film lends itself to linearity, well, the time of the image is not linear within the kind of works these people made. That sense of non-linear time really became one template in the works, if you will, so we moved from that to large compendiums. We had Chohreh Feyzjou, we had Frédéric Bruly Bouabré, we had Park Fiction, these huge installations, then we have had On Kawara, Ecke Bonk, Maria Eichhorn. Think of Maria Eichhorn's work, that yes, the time of that work is an active time, it is not an object, it is an open time. This framework and how the idea of epic time was deployed in Documenta was very, very conscious on our part. And that meant that there was no invitation for the viewer to sit and watch it all. The Igloolik Isuma Productions, that presentation along the corridor in Binding with the 13 episodes of the *Nunavut* series – I remember when they came, they were so happy to see the way it was displayed, they loved it, espe-

scheidung unsererseits. Und das heißt auch, dass es gar keine Einladung an die Besucher gab, sich hinzusetzen und alles anzuschauen. Ich erinnere mich, dass Igloodik Isuma Productions, die auf dem Flur der Binding-Brauerei mit den 13 Episoden der *Nunavut*-Serie gezeigt wurden, sich so gefreut haben, als sie ankamen und gesehen haben, auf welche Weise die Arbeit gezeigt wurde. Sie waren begeistert, besonders darüber, dass der Standort in einem stark frequentierten Korridor lag; ein Durchgangsort, ein Ort des Übergangs weckte bei ihnen Assoziationen an das offene Zeitverständnis der Inuit-Kultur. Das fanden sie großartig. Und mit dem Film von Jonas Mekas war es dasselbe. Er dauerte fünf Stunden lang oder sogar länger. Wir konnten den Film nur zweimal täglich zeigen und mussten die Öffnungszeiten sogar um zwei Stunden erweitern, um zwei Vorführungen unterbringen zu können. Es gab so viele schöne Dinge, die sich im Zuge der Ausstellung herauskristallisierten und bedacht werden mussten.

Wenn man sich Ulrike Ottingers Film angesehen und auch nur 30 Minuten davon gesehen hatte, dann hatte man einen Film gesehen, man hatte 30 Minuten Film gesehen. Nicht irgendeinen Clip.

cially that it was in a busy corridor, a transitional space and a space of transit for them evoked the sense of open time in Inuit culture. They loved that. So it's the same thing with Jonas Mekas's film. It was five hours or more. We could only do two screenings a day and still had to add two hours extra to closing time to be able to accommodate two screenings per day. So there were so many beautiful things that unfolded in the exhibition that were very necessary to think about.

If you see the Ulrike Ottinger film and you sit through 30 minutes of it, what you saw was a film, you saw 30 minutes of a film. It was not a clip.

Kuehn Malvezzi Certainly not a video. But to a certain degree this turned out to be a very classical show in a way. When you go to the Louvre, for example, then there too you cannot see everything. When you look at a painting, you can spend several minutes looking at it, which is already more than the average visitor would spend in front of one work. But you could also spend 10 hours in front of it and you would still discover something

Kuehn Malvezzi Bestimmt keinen Videoclip. Aber im Grunde war das Ganze in gewisser Weise eine sehr klassische Ausstellung. Wenn man etwa in den Louvre geht, dann kann man dort auch nicht alles sehen. Wenn man sich ein Gemälde anschaut, kann man es einige Minuten lang betrachten – was schon mehr ist, als der durchschnittliche Besucher vor einem Kunstwerk investiert. Aber man könnte auch zehn Stunden davor verbringen und immer noch etwas Neues entdecken. Es bleibt die eigene Entscheidung, wann man weitergehen will. Die Frage ist also, wie sich zeitintensive Medien integrieren lassen, Filme, zum Beispiel, bei denen die Wahlmöglichkeiten für den Betrachter begrenzter sind als etwa im Louvre, die aber trotzdem grundlegend durch den Zeitfaktor definiert sind. Außerdem haben Filme spezifische technische Anforderungen, wie etwa Licht und Ton, die alle mit in das Konzept der Ausstellungsarchitektur integriert werden müssen. Trotzdem sollte man vermeiden, Wahrnehmung ausschließlich unter technischen Gesichtspunkten zu betrachten, um nach wie vor eine klassische Form von Wahrnehmung zu ermöglichen, die die Kunst als Kunst sieht.

Okwui Enwezor Höhepunkt der Ausstellung war für mich der Steve-McQueen-Raum. Der war wirklich unglaublich. Man kommt in den Raum ... Er war so glücklich, als er in den Raum kam. Das war Kino. Das war unglaublich. Und wenn man an das Umfeld denkt, in dem die Werke zu sehen waren – alles

new. It remains your choice when to move on. The question then is how to integrate time-intensive media, like film, where your choices as a viewer are more reduced than in the Louvre, but they remain basically defined by time. A film also has its own technical requirements such as lighting and sound, all of which needs to be integrated into exhibition design – but perception in technical terms has to be avoided so as to still allow classical perception of the art as art.

Okwui Enwezor The pièce de résistance of the show for me was the Steve McQueen space. It was really incredible. You enter into that space, and he was so happy when he walked into that space. It was a cinema, it was amazing and if you think about the viewing situation, the conditions were all so very hospitable. With the Isaac Julian space with the platforms or Craigie Horsefield's space – think about that piece, it was 48 hours, day and night and simply to sit through that work was such an enormous pleasure. You walk in there and people are actually lying down there during the sound part of the film, before the image appears. You know, the image takes two hours before it appears – because it's sound first then the images emerge. And people were like: 'But it's so magical, so beautiful'.

war sehr einladend. Zum Beispiel der Isaac-Julien-Raum oder die Podeste im Raum für Craigie Horsfield. Erinnert ihr euch an seine Arbeit? 48 Stunden lang, Tag und Nacht und ... nur da zu sitzen war ein unglaublich bereicherndes Erlebnis. Man ging hinein, und die Leute lagen während der Filmsequenz, in der nur der Ton zu hören war, bevor die Bilder kamen, sogar auf dem Boden. Wisst ihr noch, es dauerte zwei Stunden, bevor überhaupt Bilder erschienen – erst hörte man nur den Ton, die Bilder kamen später dazu. Und die Leute fanden das so magisch, so wunderschön.

Aber auch für mich war das sehr interessant, ihr erinnert euch vielleicht noch daran, dass Craigie Horsfield eine der schwierigeren Entscheidungen war. Als ihr den Raum dann ganz ans Ende verlegt hattet, so dass die Besucher Zugang von außen hatten, ergab sich sofort das Problem mit dem Ton. Aber Horsfield akzeptierte das, es gefiel ihm sogar, und er arbeitete mit den Raumbedingungen. Die wiederum machten es möglich, von außen in den Raum hinein zu projizieren, während Licht einfiel. Wenn man das Gebäude von der Seite aus betrat und durch die Installation von Fabián Marcaccio gehen musste, die draußen stand, und dann zurückschaute, gab es da ein architektonisches Element, das ein Gefühl von Non-Linearität entstehen ließ. Und schließlich befassten sich beide Künstler ja auch mit unterschiedlichen Themen. Vom Standpunkt der Nutzung aus war dieser Raum wirklich brilliant. Denn

in der Binding-Brauerei wurde eines konsequent umgesetzt: Es gab keine Sackgassen. Es gab einen ständigen Fluss. Und um noch einmal darauf zurückzukommen, das Entscheidende war die Subjektivität des Betrachters. Dies ernst zu nehmen, war sehr bezeichnend für euren Entwurf, für den Rahmen der Binding-Brauerei.

Kuehn Malvezzi Die Besucher waren auch eingeladen und herausgefordert, sich zu verlaufen und an einen Punkt zu kommen, an dem sie eigene Wege fanden. Sehr oft warten Besucher darauf, durch eine Ausstellung geführt zu werden, aber hier gab es eine solche Führung nicht, und die Leute mussten ein gewisses Misstrauen überwinden und Eigeninitiative zeigen.

Okwui Enwezor Das war eine der Entscheidungen, die wir getroffen haben. Wir wollten keine Bildlegenden, die die Werke erläutern, es gab keine Wegweiser: hier entlang, da entlang. Keine Vorschriften. Es war eigentlich die Folgerichtigkeit der eigenen Bewegung, die bestimmte, nach welcher Logik man etwas sah. Zunächst einmal ist es eine gute Sache, den Betrachtern große Aufmerksamkeit zu schenken – doch

But for me what is very interesting: you remember that Craigie Horsfield was among the more difficult decisions and when you guys moved it to the very end, so people could walk in from the outside, you immediately had the sound problem. Horsfield accepted it and loved it, and then used that condition where you can project outside with the light pouring in. So that device of the architecture where you come in from the side and you go through the Fabián Marcaccio piece outside and then look back, created a moment of non-linearity, because both artists were dealing with divergent concerns. I thought that was a really brilliant space, in terms of the way it was used. What is very consistent about Binding, is that there were no dead ends. There was always a flow. And to go back, the significant thing is the subjectivity of the viewer and taking that seriously was something what was very significant about the design, the framing at Binding.

Kuehn Malvezzi There was also an invitation and a challenge for visitors to get lost and to reach that point where they followed their own paths. Very often visitors somehow wait to be guided through a show, but here there was no such guide

and people had to overcome a certain distrust and then take their own initiative.

Okwui Enwezor That was one of the decisions we made. We didn't want to provide wall labels explaining the works, there were no directions; "go this way, go that way", no prescriptions. It was really the consistency of the way that you move through the space that determined the logic of what you saw. Because first of all it's great to be very attentive to the viewers. And then you write up the meaningless short statements that are attached right next to the work and people read it and they don't look at the work. The wall text becomes a substitute for the experience of the work and that becomes tedious. So what we did was no wall text, we just

dann geht man hin und verfasst sinnlose Kurzkomentare, die direkt neben dem Werk angebracht werden. Dann lesen die Leute und schauen sich die Werke nicht mehr an. Der Wandtext wird zum Stellvertreter für die Erfahrung des Kunstwerks. Und das wird langweilig. Wir haben also keine Wandtexte verwendet. Wir hatten bloß knapp gehaltene Schilder. Wenn man Interesse hatte, ging man hin und schaute nach, wer der Künstler war, wie der Titel des Werks lautet, woraus es besteht usw. Und es gab keine Mystifizierung, nur Fakten. Wenn man wirklich tiefer gehen wollte, konnte man sich einen Kurzfürer kaufen.

Natürlich stammte der Entwurf von Kuehn Malvezzi, es war ihr Konzept, aber es war erstens klar, dass ich mit einem jungen Büro zusammenarbeiten wollte, sozusagen mit meinen Zeitgenossen. Zweitens wollte ich so weit wie möglich einen Entwurf, der beides ist – einerseits ein Ausdruck jener Freiheit, die die zeitgenössische Kunst bietet, andererseits ein Hinweis auf die Bedingungen, unter denen zeitgenössische Kunst existiert, die nicht zulassen wollen, dass sie die Moderne überwindet – womit ich die Rahmenbedingungen meine, das System, nach dem die Moderne das Kunstobjekt definiert hat. Wie lassen sich diese beiden Aspekte zusammenbringen? Zunächst einmal glaube ich, dass Großausstellungen schon von ihrer Grundstruktur her einen ganz anderen konzeptuellen Ansatz erfordern. Denn wie Markus bereits erwähnt hat, geht es um einen ökonomischen Umgang mit der Zeit, doch ebenso geht es um die Ökonomie der Zeichen. Wie also können wir diese

verschiedenen Ansätze zusammenbringen, um eine Ausstellung zu realisieren, die einerseits ansprechend ist, andererseits äußerst ernst. Eine Ausstellung, die Spaß macht, aber nicht zur Unterhaltung wird usw. Das waren die Fragestellungen, die wir bei unseren Überlegungen berücksichtigen, durchspielen, untersuchen mussten. Als Wilfried, Johannes und Simona kamen und ihren Entwurf präsentierten – wir hatten ja auch andere eingeladen –, wussten wir sofort, dass sie bestimmte Vorgaben, die wir definiert hatten, ganz wesentlich erfasst hatten. Und das war es dann; aber natürlich hätte es ebenso gut nicht funktionieren können. Und genau das ist ja beinahe passiert, weil wir so wenig Zeit hatten. Es war eine riesige Herausforderung. Die Entscheidung fiel im Dezember 2001 und das Budget war noch nicht bewilligt. In vielerlei Hinsicht entstand der Entwurf parallel zu unserem Arbeitsprozess.

had short labels, so if you are really interested, you go quickly and look who the artist is, the title of the work, what it is made of and so on. So there's no mystification, just information. If you really want to dig deeper, get a short guide.

It was obviously the design of Kuehn Malvezzi, it was their proposal, but I was already very clear that I wanted to work with a young firm, sort of working with my contemporaries, so to speak. I also wanted, as much as possible, to really get a design that is both expressive of the kind of freedom that contemporary art offers, but also reflective of the conditions that contemporary art has, that have not allowed it to overcome modernism, which is the framing systems, the kind of systematic way that modernism defined the object of art. So how do you bring these two things together? I think first, that the basic structure of the large-scale exhibition really requires a different kind of conceptual elaboration. Because as Markus was mentioning, the economy of time is there, but there's also an economy of signs as well. So how do we combine these different logics to make an exhibition that is enjoyable but that is also deadly serious. An exhibition that is fun but doesn't become an amusement and so on. These were the kinds of issues that we needed to advance in our thinking, to

play out, to interrogate. When Wilfried, Johannes and Simona came and made their presentation, because we invited other people too, we knew immediately that they captured the essence of some of the basic prompts that we gave. So that was it. Again, it could've been a failure. And it nearly was, because there was very little time. It was a very huge challenge. It was December 2001 when the decision was made and the budget had not yet been approved and in many ways the design was designed as we went along.

Kuehn Malvezzi We didn't want to provide a whole system from the outset. To go back to what you were saying about a master plan: we planned a model that could be a process, and still retain its main features, which was not so much the shape

Kuehn Malvezzi Wir wollten nicht von Anfang an ein geschlossenes System vorgeben. Um darauf zurückzukommen, was du zum Masterplan gesagt hast: Wir hatten ein Modell geplant, das als Prozess funktionieren und dennoch seine wesentlichen Eigenheiten behalten würde, womit ich nicht so sehr die Form der Räume meine, sondern die Form der Bewegungen, das Muster. Aus diesen Mustern heraus konnten wir schließlich alles zusammenfügen, kombinieren und entwickeln. Es ging darum, einen mnemotechnischen Raum zu schaffen, statt eine beliebige Raumfolge. Die Besucher sollten ihre eigene, spezifische und deshalb im Gedächtnis bleibende, persönliche Route finden – was so ziemlich das Gegenteil vom Besuch einer Kunstmesse ist.

Okwui Enwezor Dort setzt immer eine enorme Lethargie ein. Weil man einfach nicht mehr kann, weil alles schwimmt und zu einer riesigen Tapete wird. Ich musste eigentlich gerade daran denken, was ich im Arsenal gemacht hätte, um diese Form der Präsentation aufzubrechen. Aber wie dem auch sei, die Herausforderung bei der Documenta ist immer die, neue Realitäten für die räumlichen „Gefäße“ zu erfinden, in denen die Kunstwerke ihren Platz finden. Und die Documenta 12 hat definitiv versucht, mit der Leuchtkraft, die wir geboten haben, zu brechen. Sie wollte Transparenz, was tatsächlich dazu geführt hat, dass die Werke auf andere Art und Weise wahrgenommen wurden. Für mich ist das sehr wichtig, denn beim Kuratieren geht es nicht darum, Objekte zu arrangieren, es geht vielmehr darum, sich sehr sorgfältig mit dem Chronotopos des Narra-

tiven auseinanderzusetzen. Ich schätze Michail Bachtin sehr, besonders seine Gedanken zur Beziehung von Abenteuerzeit und Alltagszeit. Die Abenteuerzeit ist die Zeit des Imaginären, während die Alltagszeit der Moment ist, in dem sich das Imaginäre entfaltet, und damit absolut im Rahmen des eigenen Einflussbereichs liegt. Letztendlich ist das ja das Konzept des Romans. Eigentlich habe ich schon immer gedacht, ich würde gern Ausstellungen machen, die den Anspruch eines Romans haben.

Kuehn Malvezzi Im Grunde willst du eine Geschichte erzählen – nicht indem du die Besucher manipulierst, sondern indem du ihnen die Möglichkeit gibst, sich auf eine Reise zu begeben, sich gemeinsam mit dir auf die Reise zu machen. Dabei ist die Zeit ein entscheidender Faktor. Du arbeitest an einer Ausstellung und dazu brauchst du Zeit, du gibst der Zeit Raum und lässt sie selbst sprechen.

Okwui Enwezor Genau deshalb spürt man ja auch dieses Geisterhafte, wenn man sich Candida Höfers Fotografien wieder anschaut.

Das Gespräch mit Okwui Enwezor wurde von Johannes Kuehn, Wilfried Kuehn und Markus Müller geführt.

1. Vgl. Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris 1995, S. 14.

of the spaces, but the shape of the movements, the patterns. Out of these patterns things could be really put together, combined and developed. It was about creating a mnemonic space where instead of an indifferent flow, the visitors would devise their own specific and therefore memorable personal route – quite the opposite of visiting an art fair.

Okwui Enwezor What you have is an enormous lethargy that then sets in. Because you just keel over, things then blend together and it all becomes like one big wallpaper. I was actually thinking specifically about the kinds of things I would have done in the Arsenal to kind of break down that way of presenting the exhibition. In any case, the challenge of Documenta is always to invent new realities for the containers of the work of art and Documenta 12 definitely attempted to break away from the luminosity that we offered. They wanted to work with transparency and that really created a different perception of the work. I think this is very, very important for me, as curating is not about arranging objects, it's really about being very carefully attentive to the chronotope of the narrative. I like Mikhail Bakhtin very much, in terms of the relationship between the adventure time and the everyday time.

The adventure time is the time of the imaginary and everyday time is that very moment when the imaginary unfolds, absolutely in your domain. This is the concept of the novel – I've always thought that I want to make exhibitions that have the ambition of a novel.

Kuehn Malvezzi You want to really tell a story. Not manipulating the visitors, but giving them the chance to go on a journey, to go on a trip with you. Time is a very important issue here. You work on an exhibition by using time, you give time space and you also give time a stance.

Okwui Enwezor That's why, when we look at Candida Höfer's photographs again, there is this spectral quality.

This discussion with Okwui Enwezor was conducted by Johannes Kuehn, Wilfried Kuehn and Markus Müller.

1. Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, Chicago & London, 1995, p. 3.