

Nº003

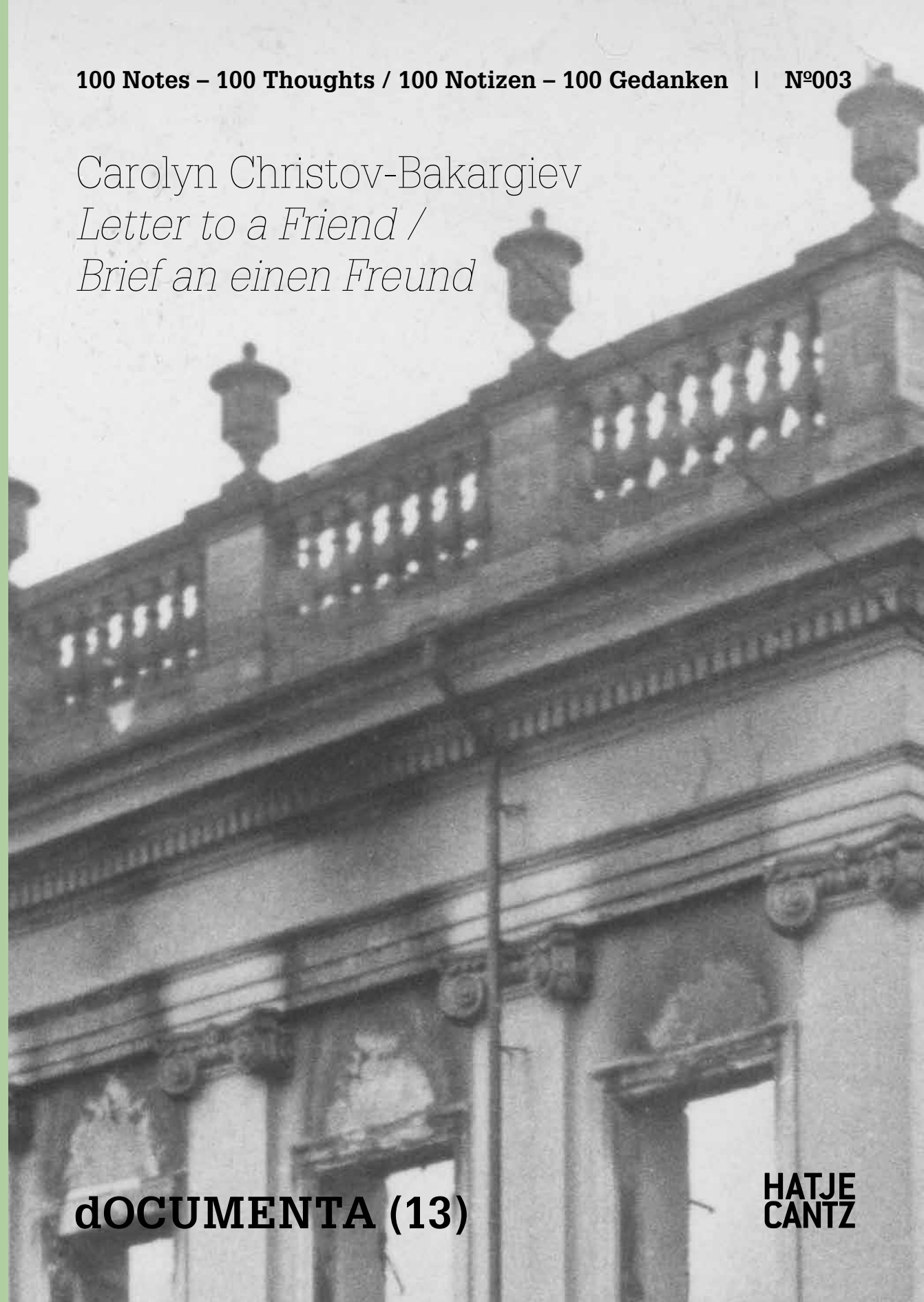
Carolyn
Christov-
Bakargiev

100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken | N°003

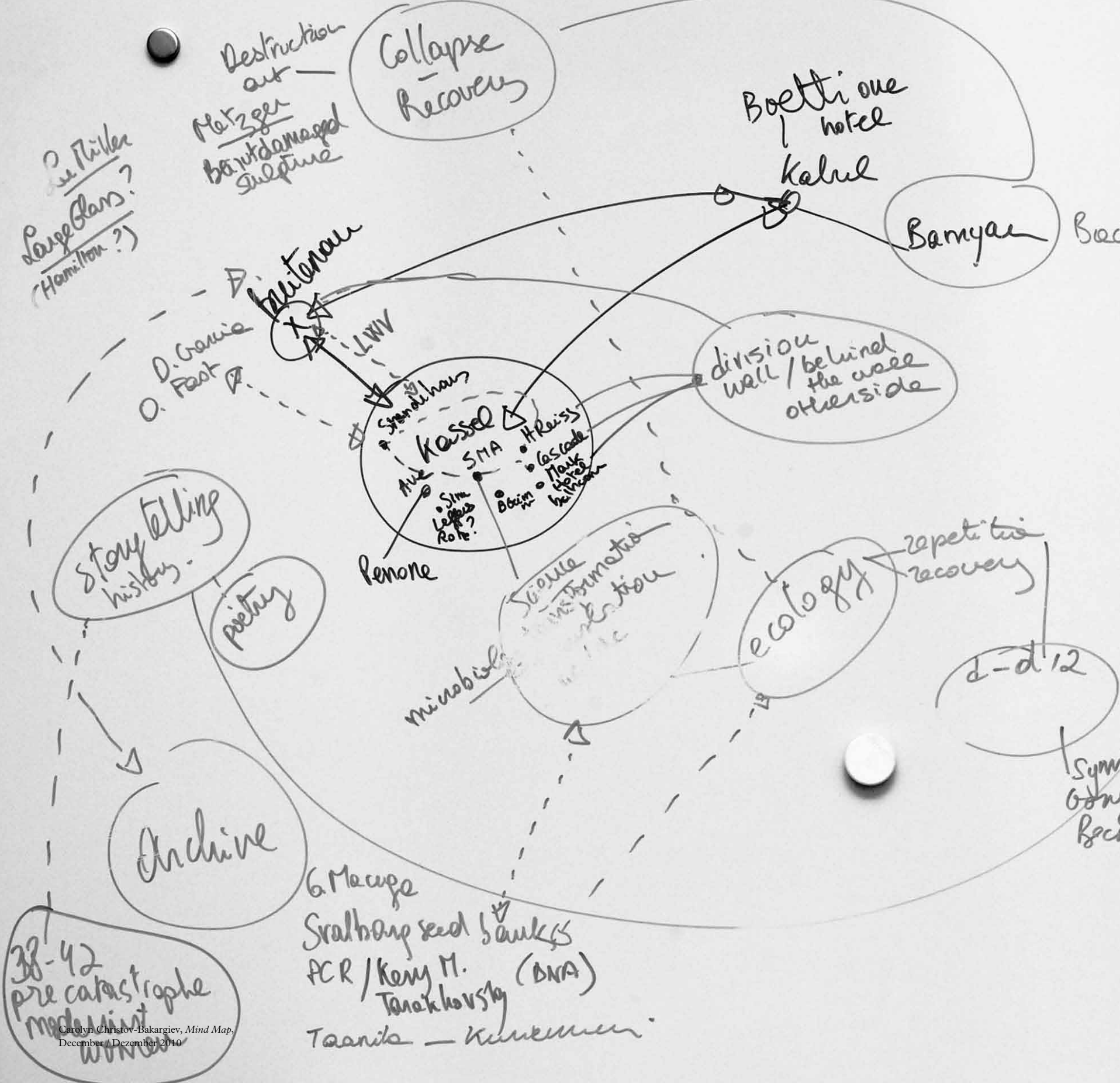
Carolyn Christov-Bakargiev
Letter to a Friend /
Brief an einen Freund

DOCUMENTA (13)

**HATJE
CANTZ**



Carolyn
Christov-
Bakargiev
Letter
to a Friend /
Brief
an einen
Freund



structure
1000
stones
Masolini
Powers of Imaginative
to resist
negativity
destruction
even in
pre-catastrophic

Carolyn Christov- Bakargiev *Letter to a Friend*

October 25, 2010

My dear friend,

I have been away from home now for two years, and there are so many things to tell you. But information is not the obvious objective of any communication today. May I ask you where you are reading this, and whether you are comfortable?

I read a story on the Internet the other day, when I was looking for some inspiration so that I could perform my daily exercise of writing to you, and I came across a tale of origins, which I would like to share. But before I tell you that tale, there are a few more things I would like to bring up with you, perhaps as a form of deferral.

I remember you had written to me some time ago about a single orange tree that produced oranges all year round in the middle of a field on the edge of a contemporary city, and about how no one would cut it down, even though the oranges got smaller and smaller each year, so that the developers were unable to build there, and the property was magic and valueless. The story I read on the website, while looking for some inspiration to write my own, or perhaps while deferring my obligation to invent a story from scratch, was about when the world began: there was a large gray cloud and it was raining and there was thunder and lightning. The cloud hit the tops of tall trees. The next day, after the storm, on the tops of those trees, eagles—or were they maybe falcons?—were perched. One bird spread its wings and flew to the ground, where it turned into a person. Others followed, and so people were born. Over time, they forgot their lives as birds, but those who do remember them know that wings have two sides—if they had only one side, they could not fly. On one side is the mind (the intellect), the body (movement), and the soul (emotion). When these three are balanced, a person is balanced as an individual. On the other side of the wing, there are three other elements: society (praxis: politics

and the judiciary), process (the course of a person's life), and ceremony (the dance together), and when these three are balanced, then a person is in balance with others. When the two sides of their wings are also in balance, the eagles fly. But the curious thing is that they never worry about all that. They just fly.

I should tell you a little bit about documenta, or rather about dOCUMENTA (13); what to expect when you arrive in Kassel in a year and a half, where to stay, where to eat, where the artworks will be located, and who is making them. But before I do that, pardon my further deferral and lack of communication on the matter, which I am however considering with the utmost attention, to the degree that it is first necessary to digress once more.

Your intuition is right. dOCUMENTA (13) is for me more than, and not exactly, an exhibition—it is a state of mind. Its DNA is different from other international exhibitions of contemporary art mainly because it did not emerge from the nineteenth-century trade fairs or world fairs of the colonial period—bringing to the old European centers the marvels of the world. It emerged in the aftermath of World War II from *trauma*, and within the space where collapse and recovery are articulated. It emerged at the juncture of where art is felt to be of the utmost importance as an international common language and a world of shared ideals and hopes (which implies that art has indeed a major role to play in social processes of reconstruction of civic society, practices of healing and recovery), and where, during the so-called late modernist period, art was also still felt to be the most useless of all possible activities (within the legacy of the notion of the autonomy of art). At the juncture of both these spheres, where the social role of art and the autonomous field of art meet, lay “*les enjeux de l’après-guerre*” and the politics of the West in the mid-twentieth century, for better or for worse, of which documenta was also an expression.

Kassel had been a major political center (with its Landgraf and the Prince-Elector of Hesse) as well as an economic hub (its factories had produced locomotives, cars, and weapons since the time of Bismarck in the 1800s, and consequently it was severely bombed in the 1940s). In short, it was a city whose traumatic past was for the most part wiped out when it was rebuilt in the 1950s and up to the 1970s. The financial crisis of the late 1920s led to the rise of the Nazi Party in the elections of 1933. Prior to this crisis, it was not a given that German modernism would have collapsed into totalitarianism and war. documenta was therefore conceived at a time when the formal and aesthetic liberty of postwar abstractionism progressed hand in hand with the restoration of a liberal economy. Today, on the other hand, documenta provides a platform on which the extreme and often painful consequences of a completely liberal economy can be assessed through art and culture.

Yet, to make an exhibition into a meaningful experience for the audience is complicated. There is never one, homogeneous audience in a given place at a given time. There are many: the more cultured and aware of so-called high art, the people who by chance enter into the exhibition as flâneurs, those who think art is the only space left for activism, the local art world, the international or global or transnational art “tribe,” the many art worlds that will become aware of the exhibition only indirectly, the people who are suspicious of art, people from different communities and cultural backgrounds, people with widely different notions of quality. Therefore, an exhibition may be conceived as a network of many exhibitions, each shifting continuously between forefront and background, some visible, some invisible, some visible only many years after the event.

The rise of the art exhibition has its roots in the notion of “going public,” and most of the first public museums arose in the late 1700s (British Museum,

Fridericianum, Louvre), with earlier roots in the Musei Capitolini and the Uffizi galleries of the Renaissance period. This public and educational/nation-building notion of the public display was hybridized with the rise of the trade fairs and international fairs of the colonial age, to produce the Salons—public exhibitions of two-thousand-plus paintings, held every spring in Paris. But it is in the twentieth century that the format of the exhibition became both the place to exhibit artworks made for the context of the exhibition, and the material itself of the artworks, as in early twentieth-century Futurist, Dada, and Surrealist examples. In the second half of the twentieth century, in the late 1960s, just more than a decade after documenta started in 1955, the exhibition itself (its concept, its sites, its installation) became the object of the exhibition. For artists, art makers, critics, and the emerging profession of the curator, more than for the general public, the exhibition itself is used to explore perceptions, ideas, understanding, and knowledge. Merging theater, the history of display and phenomenology, the theory of perception and psychology, and late-'60s thought, the contemporary art group exhibition was forged through the alliance of curators and artists who “displayed the display” and thought about the experience of viewing art, and the social and radical potential therein, as the material of their labors.

Today the question is difficult and complex, and I really have very little to say, because I am so busy doing things, as you can imagine. I suggest we discuss it again later. The little I can say is that, on the one hand, a form of mannerism of the exhibition has evolved, so that, at times, specific contents have become neutralized, specific artworks have become almost expendable and interchangeable. On the other hand, the embodied nature of the gathering in an exhibition, the celebration of a “real” coming together, has become a performative ritual that resists the atomized, molecular organization of human transactions in the digital age, to the degree that this obsolete twentieth-century object, the exhibition, takes on a new life as it mutates into a noncommercial place to intensely aggregate.

And there are innumerable digressions possible, time wasted, time stolen from the productive time of the new offices—new places where there is a form of forced leisure—where workers must play ping-pong or with audio-video editing software in the afternoon, because our world is supposedly a *creative* one across the board. There is no more time left for old, hard assembly-line labor, or for picking up stones, or for collecting seeds. We are much too busy today creating new ideas in the realm of immaterial labor to bother with such things.

Your intuition is right, my friend: I was being ironic. I am in favor of opening the boundaries of disciplines and fields of knowledge, especially now, when collecting and storing data, archiving and comparing data digitally, or even imaging, is changing science, art, and consciousness. I believe that procedural questions are as meaningful as, if not more than, the so-called thematic content or subject matter of an art project—how one exercises agency and relates to others, how one proceeds as an artist, or how one acts as a member of the audience, for example. Although the process through which one reaches a result might be “creative,” it is important to not turn that process itself into a new kind of product, and as a consequence, I am not fully in favor of the emerging, uncritical, dominant ideology of creativity.

Thus, a problem we both need to consider carefully today is how to proceed as artists, makers of culture, and intellectuals in the emerging economy and hegemony based on the exchange of knowledge products. But this would open up a long digression, into the writings and thoughts of many, and you might want to take a break from reading this before we go on.

notebooks → daughter - (Alpach Tyrol)

→ store information where ~~you~~ it is impossible to retrieve the information
this → freedom - (cryptophony).

what is reality → how much extent
role of information does it depend on
it -

[entanglement] experiments

→ photons correlations? at great distance

measurement of
connectedness over large distance

⇒ maybe the source influences the measurement apparatus -
(crystal)

140 km

⇒ you decide what is being measured

either

① something travels at faster

② reality does not exist

we cannot talk about properties of systems unless

I will wait for you.

(If, on the other hand, you would like to talk about these questions, we might think together about today's world, where individuals have gotten used to sudden change, the unusual, and to the unexpected; a reality that is repeatedly innovated and where the distinction between a stable "inside" and an uncertain and telluric "outside" blurs, a world of "not feeling at home," of homelessness. Some thinkers propose exodus and withdrawal as modes of resistance to this state of affairs. dOCUMENTA (13) proposes paradoxes, ways of speaking without speech, acting without performing action, and an archaeological perspective, according to which every cultural project that moves forward can be grounded in a backward gaze, in an ecological relationship to the past, as well as constantly escaping itself in a play and display of lack.)

Thank you for returning.

I have traveled extensively over the past two years, visiting artists, writers, scientists, anthropologists, archaeologists, conservationists, philosophers, activists. I have visited many places, small and large, remote and urban, sometimes with friends, sometimes alone. Much is based on trust and taking walks, some on conversations. I went to Brazil with Chus, and we had Japanese food with artists. We also visited the granddaughter of a great painter of the 1920s—her name slips my mind right now—and we spoke about multi-naturalism with Eduardo in Rio. We reminisced about our previous journey to Helsinki and our intense discussions about the birth of the computer age from the 1950s through the 1980s with Mika, Erkki, Perttu, Lars, Joasia, and Alex. Just a few months prior, Andrea and I had gone to do research in Kabul, Herat, and Bamiyan with Mario, Mick, and Francis, Mariam, Kadim, and Tom, and I remember the many illuminating conversations there with Jolyon and Ajmal and Aman and Ashraf and Rahraw, and the generosity of Afghanistan's cultural community. We spoke about how history repeats itself and also never does, about globalization, internationalism, and the role art and culture might play in rebuilding civic societies in conflict or postconflict situations, in how identity can grow as a paradox and within contradictions. That reminds me of my journey to the central desert of Australia with Hetti, Cesare, and Rosa, where we met with Warwick in Alice Springs, listened to his stories, watched his films, and discussed the many open questions that this journey continues to raise, around tangible and intangible heritage and how to negotiate the contemporary practice of remote-community indigenous people like Doreen, with what has been up to now considered as "art" in a place like Kassel.

Of course, there were also moments of thinking with Pierre, and also other journeys, to Mexico with Sofia, and Asia with Sunjung, and moments of working through dusty documents in György Lukács' home in Budapest with Livia, and talking about Mauritania ship cemeteries with Koyo and Javier. In Chicago with Jane and Mike and Madeleine, I met Theaster, and lost my last notebook, you know? I am still distressed by this unfortunate event, because it contained notes from my Skype conversation with William and Peter about time and clocks and the ways in which the metaphysical can be found in the physical. And then there were those wonderful talks about sex in Scandinavia with Marta, and about her dog—how it got stranded in Como due to border controls in Norway, which reminds me of our little dog—and about Donna's wonderful lessons on the possibilities of thinking through multispecies coevolution and de-anthropocentricizing cultural practice (do you remember how she wrote: "I love the fact that the Human genome can only be found in about

10% of all the cells that occupy the mundane space I call my body"), which is something I discussed with Kitty in Banff, where the bears are, and where I felt on a retreat.

Indeed, I believe in oblique and indirect agency, rather than in direct intentionality—and how we treat other species of animals and other forms of life on the planet tells us a lot about how we treat humans—ourselves (and I can never forget how the 1911 massacre of the dogs in Istanbul—a process of modernization—preceded the Armenian massacre by just a couple of years). I am interested in surrealist strategies in artistic practice and in questioning the boundaries of the fields of human activity that we accept passively; I am interested in the labor of artists because they are both very specific to a field (art) and also very *a-specific*, or nonspecific, to any field; I am interested in love, because so few people are willing in the digital age to pay the cost of being in a state of love, as Etel put it so wisely when we met in Beirut with Walid.

But I am digressing again—and I would suggest interrupting your reading here, should you wish to stretch your legs, or read something more to your taste for a while. We both know we will soon be together again, for better or for worse.

I would like to tell you a little bit more about dOCUMENTA (13), and how its provisional title came about, a sentence I wrote some time ago—please excuse that it is only in German, and a bad German at that, but with the way English has been transformed over the past ten or twenty years through the Internet, multiplying and morphing into myriad different variations, I am sure you can tolerate my broken German.

This is the sentence:

Der Tanz war sehr frenetisch, rege, raselnd, klingend, rollend, verdreht und dauerte eine lange Zeit.

In my journeys in and around Kassel, I came across a small monastery of the twelfth century that had been transformed into a prison in the nineteenth century and has continued to be a space of reclusion, or at least exclusion, since then. In the mid-1950s, and until 1973, it became a girls' reformatory, and a dance hall was built there for the detained women. That reminds me of my trip with Raimundas and Ruth to visit Dixie Evans, who used to perform as Marilyn in the 1950s, a true queen of burlesque, and who told us the stories that made me understand, once again, how paradigms shift and things can swing from one extreme to the next, and—oddly enough—how the revival of burlesque might well be a form of feminist practice today as it *reperforms* the transitional dance of veiling and unveiling, revealing and withdrawing, in an age of too simple on/off, covered/uncovered dichotomies. The dance hall in the girls' reformatory near Kassel performed a different function from the halls of the burlesque in the 1950s, a form of entertainment that almost disappeared with the rise of television, when people stopped going out in the evening.

So I began to research a *Bamboule*—a slave dance performed in New Orleans, interestingly after the successful slave revolt of 1791 in Haiti, a dance, it is said, that was banned out of fear that it might foster further rebellions in the Americas. This was well before the Civil War broke out.

The German sentence inspired by descriptions of the *Bamboule* on the Web was my attempt to create a phrase that was both narrative and imaginative (through which one can imagine a sequence of choreographed gestures and movements), a phrase that would indicate a number of procedures, as opposed to any theory or concept. It was intended as a phrase that indeed might escape memorizing and the reduction to those *common places* that characterize

language today. Dance grounds the subject in the here and now and reminds me of the embodied nature of being that can be achieved through training; at the same time, dance encourages a movement of the imagination beyond the here and now, suggesting “another” place—somewhere else.

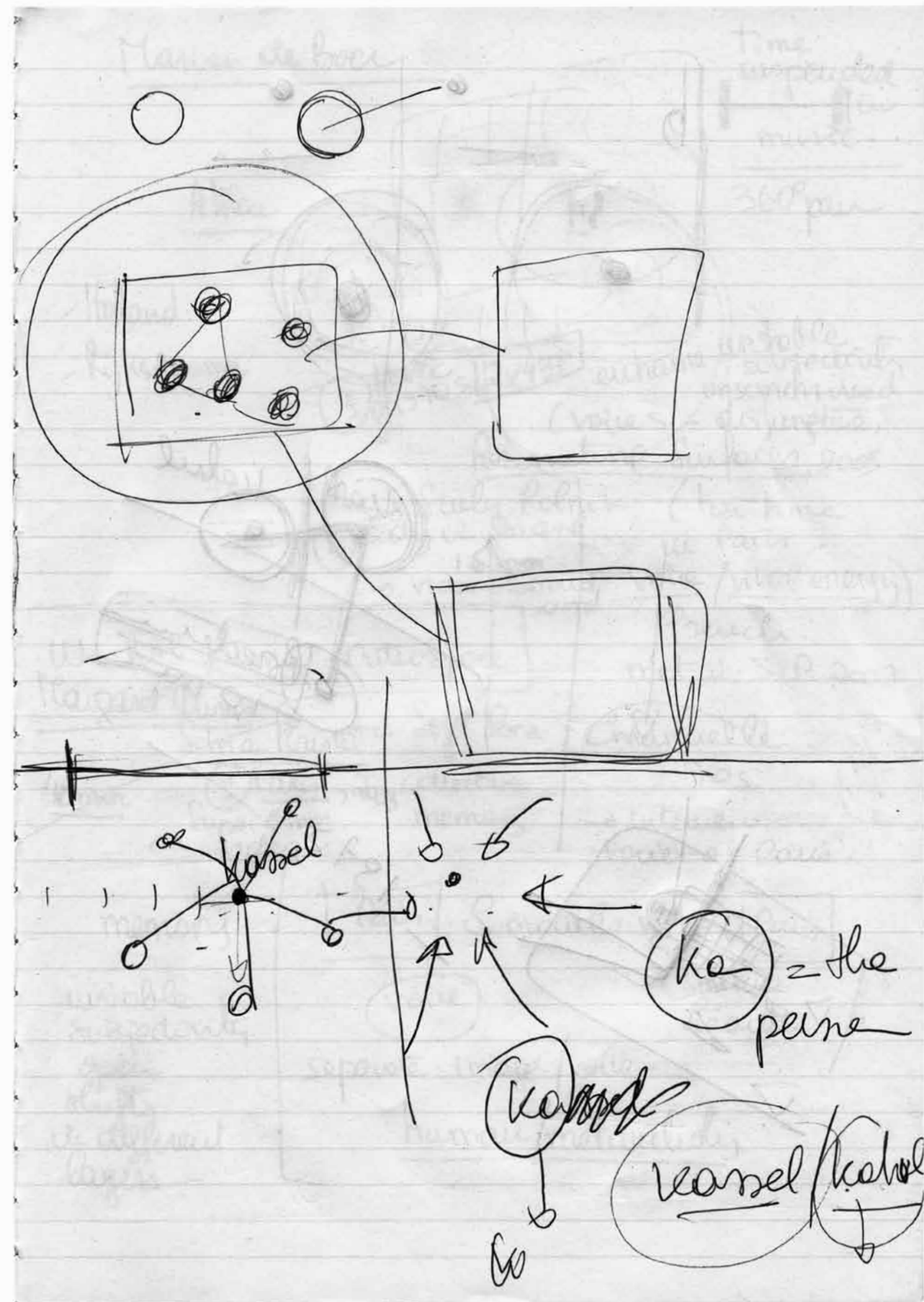
That is why I do not follow a single, overall concept but engage in conducting, and choreographing, manifold materials, methods, and knowledge. DOCUMENTA (13) is a series of artistic acts and gestures that are already taking place, as well as an exhibition that will open on June 9, 2012, and that will run for one hundred days.

Questions of personal and collective emancipation through art emerge in the process of making DOCUMENTA (13) by thinking through a number of “composite ontologies” (as Chus calls them) that generate paradoxical conditions of contemporary life and artistic production. These include: participation and withdrawal as simultaneous modes of existence today; embodiment and disembodiment, and their mutual dependence; rootedness and homelessness as a dual condition of subjecthood; proximity and distance, and their relativity; collapse and recovery, occurring simultaneously as well as in succession; the flood of uncontrolled information and the contemporaneous obsession with control and organization; translation and untranslatability, and their negotiation; inclusion and exclusion, and their connectedness; access and inaccessibility, and their coexistence; the obsolescence of a Eurocentric notion of art and the paradoxical emergence of practices related to that same notion in the world at large today; human life and other forms of life facing multispecies entangled histories; advanced science/technology and its alliance with ancient traditions; tangible and intangible heritage and their interconnectedness with contemporary culture; the specificity of being an artist and the nonspecificity of artistic practice.

Generally speaking, there are many things that are necessary in the world today. A clear sense of what is necessary, and the transmission of this sense to the artists participating in an exhibition, however, is not necessarily useful for the objective of creating a project where those necessities of contemporary culture are focused on and worked through collectively, by artists, curator, and “audience.”

To hold a critical sense of the “present tense,” we need to understand it by relating it to ideas of the recent past. How does time pass, and what is time in terms of how we experience it? The question is not how we historicize the past, but rather how the present tense was understood in the recent past, and how this notion was primarily constructed in the twentieth century. Looking at the various documenta exhibitions retrospectively suggests that there has been a shift from a diachronic movement of art to a synchronic movement of curatorial practice, from the experimental avant-garde’s historical self-positioning in a forward movement (from one generation to the next, from one art movement or concept of art to the next) to a practice that detemporalizes art into a geographic and spatial expansion of the field (bringing artists from different parts of the world together, acting in between geographies), which has gone hand in hand with an increase in projects related to struggles and causes around the world.

Time is both the problem and the resource of documenta. Occurring every five years, documenta is characterized particularly in terms of time and duration, which contrasts with the speed and short attention span of today. It follows a slower pace than most biennales and art events around the world. documenta-time does not go in the direction of efficiency (the time of production) and of the pseudo-activities of productive society. documenta may locate itself where the



gaps in speech, and the silences of psychoanalysis, and the words not said under hypnosis, find meaning. In that silence, emotions emerge that are able to break through the clutter of the pseudo-activities. It contrasts the embedded element of *timeliness* to the constructed structures of *topicality*.

Following this logic, it might be time to intersect two points of view. This is possible by expanding in time backward and sideways, in nonlinear, disobedient ways, while incorporating the shift of the field from time to space. Our times, similar in some ways to the Renaissance in their openness to new encounters, are also deeply aware of loss and of the past, as was the Renaissance. This ambivalence provides the key to conceiving both reenactment and reactualization.

But it is late, and I have not told you about walking in the Auepark with Raimundas, Jessica, Ryan, Gerard, Roman, and Gabriel, talking about Giuseppe's bronze tree with river stone, and of the Bactrian polychrome stone princesses, and what it might mean that humans have been able to keep the fragments of those tiny sculptures together over thousands of years, from one generation to the next. Or how, in Mumbai with Tejal and Nalini, the same conversation has come up, except for the fact that we also talked about the bees disappearing, and what food and the world would be like when and if that were ever to really happen.

We live in and between geographies as well as in and between histories, since geography and history are not and were never distinct but are mutually engendered and are constantly reshaping together. This allows for the exercise of historically reconstructing chains of events in the form of storytelling, thus understanding time as a form of consciousness. Something from another time always persists, and it is possible to pit a linear and established vision of art history against a nonlinear, disobedient, argumentative, and perhaps contradictory story of the consequences of artistic acts. Because there can be no history according to one point of view, this new story time can only be the stories of gestures, actions, relations, and conversations between singular individuals in a series of interconnected, or disconnected, places around the world.

This reminds me that I must tell you about the notebooks that we will publish. Yes, a hundred little pieces of bound paper in various sizes that Bettina is carefully overseeing and bringing together. As a prelude to the 2012 exhibition, they will start to appear next year, in 2011. Note-taking encompasses witnessing, drawing, writing, and diagrammatic thinking; it is speculative, manifests a preliminary moment, a passage, and acts as a memory aid or trace. With contributions by authors from a range of disciplines, such as art, science, philosophy and psychology, anthropology, economic and political theory, language and literature studies, as well as poetry, *100 Notes – 100 Thoughts* constitutes a space of dOCUMENTA (13) to explore how thinking emerges and lies at the heart of reimagining the world. In its cumulative nature, this publication project is a continuous articulation of the emphasis on the propositional. Thoughts, unlike statements, are always variations: a note is a trace, a word, a drawing, that all of a sudden becomes part of thinking and is transformed into an idea. Chus says that this project follows the path of presenting the mind in a prologue state, in a pre-public arena, within the space of intimacy and not yet of criticism. It is a bit like publishing the unpublishable, she says, where the voice, and the reader, are our alibi and ally. I have been thinking now, while writing those last lines, whether I should mention some of the authors—like Susan and Emily, Anton, Christoph, Jalal, Mick, Vandana, Ian, or Paul with Rene and Ayreen.

But what is it that we are talking about anyway? What could the word *art* be a stand-in for? As a conventional term, it has been used to indicate an empirical and practical form of knowledge formation through the making and experience of aesthetic objects that are at once metaphors, models, and actual embodiments of how perception is elaborated into a form of knowledge and understanding in a specific place, time, and society. It also proceeds by identifying the language of its investigation and the object of its investigation—glass with glass, language with language, color with color, gesture through gestures, representation with figuration, politics with praxis (or rather praxis with politics), social relations with situations of social interaction, etc. This notion of art I am describing is, however, relatively recent in Europe. As an autonomous field of culture, it has existed only since the birth of the bourgeoisie at the dawn of the carbon-fossil-fuel age in the 1700s in Europe, and the ancient Greeks had only the work *techne*, which is closer to “craft” than to how I describe art.

Although defined as autonomous and nonproductive, art was “read” and veiled since the late 1800s with the birth of modern art criticism, as somehow interpretable, translatable, analyzable, and meaningful. The early twentieth-century avant-gardes positioned art as an experimental field where ideas were to be tested, albeit freely from any use, as well as a field that needed to loosen and give up its autonomy in favor of its fusion with real life (bringing art close to life, in an obsession for the “real”) through its socially engaged nature, or through a new form of functionalism (Bauhaus) and its directly political potential.

On the other hand, science is traditionally the production of knowledge through scientific methods. Divided into natural sciences and human sciences, it employs a systematic practice, where experiments can be verified and repeated, and they are based on observation, hypothesis, prediction, experiment, and conclusion. In art practice, the order is often different, and it is accepted that there can be no conclusion to any experiment. At times, I remember that for the alchemist, a so-called pre-scientific researcher, the transformations of the self and of the world go hand in hand, so that ideas cannot be separated from the sensual, as Mariana always says.

Truthfully, I am not sure that the field of art will continue to exist in the twenty-first century. There may be some redefinitions of the fields, both in the sciences and in the human sciences, and also in between these, that may result in different ways of organizing culture and exhibitions. This is a doubt and a question, and I would like to learn from you and share your thoughts. But did I tell you about talking with Ayreen and Rene late at night from Budapest on Skype? About authorship and anonymity, and about their friends from AND AND AND? They told me it was an artist-run initiative, which would use the time between now and 2012 to consider with individuals and groups across the world the role art and culture can play today and the constituent publics or communities that could be addressed. Rene and Ayreen say that the series of interventions, situations, and occurrences entitled AND AND AND have now become part of dOCUMENTA (13) and are composing a map of emergent positions, concerns, and possible points of solidarity.

This evening—but it is late already, and we must soon adjourn—I would have liked to look at some photographs with you. Together, they form possibilities of attention, and complications. Instead, because there were so many to say, we have only spent time with words, but we can imagine the images.

I realize this letter may seem endless, and it might take you time to read through it all. Please feel free to stop whenever you have had enough. We are facing a period of extreme instability. We are told that we live in a state of

permanent crisis, a state of emergency and thus of exception. Since the early 1990s, the Internet has widened our access to information and fostered the exchange of opinions and the digital elaboration of forms of collective and shared knowledge, building interconnected networks and archives, but its bits, blogs, and summaries have also introduced an experience of knowledge that is increasingly indirect and a partial collapse of intellectual endeavor, as well as a crisis in ethics and behavior, generosity, and integrity.

Two questions, only apparently unrelated to this, have occupied much of the debate around contemporary art in recent years. On the one hand, there is the question of collaborative artistic practice and collective action, while on the other lies the question of the archive and the practice of archiving.

Over the past ten to fifteen years, technological devices have constituted “molecular” networks where people are both more and more connected yet more and more separated. Access to information is quicker, so more information needs to become available—hence the obsession with scanning as much as possible of our past and present lives. In the digital age, the past haunts us like never before, a potentially inexhaustible repository of traces of history, from which memory (and hence subjectivity) might possibly emerge. A different definition of the archive has therefore developed, according to which an archive is a tagged storage space, a mediated collection of digitalized materials to be experienced secondhand and from anywhere. These digital archives, like Wikipedia and YouTube, are keyed toward increasing access, developing modes of self-regulation and knowledge-sharing. These become, progressively, the expression of a collective subjectivity that is unauthored and shaped by data flows (and, to a certain extent, this letter is like that, too). To build these archives of everything, more and more people must be put to work collaboratively, in an economy that functions on the basis of the products of this immaterial labor.

To understand our time, there are conversations to be had with the past, through an archaeological approach, excavating backward. In what appears to be a work about the past, a reading through and a building up of archives concerning specific twentieth-century events, one can build a project about our own time, and about our future, that is enigmatic. Just as when Picasso created his famous painting only a few months after the bombing of Guernica, and while the World Fair in Paris in the summer of 1937, where it was first shown, seemed blissfully unaware of the incumbent disaster of World War II in a parade of contrasting nationalist self-representations and political ideologies in the different countries’ pavilions, our post-9/11 times seem also unable to fully register, understand, and act. With all the imaginable facts before us, we seem nonetheless to know nothing. Unique events, echoed through time by similar events, can however be connected by a storyteller—they become related. As in a dream, they occur synchronically and thus enter into a form of kairological time, where meaning condenses and the instant expands and thickens into consciousness. Authoritarian language is one-directional, it imposes itself. We try to create more equal forms of exchange and conversation, but even those are fraught today, in our times of social networks. Storytelling is also one-directional, but it openly declares itself to be an interpretation, a negotiation of history, a possibility among many. It denies its own factual authority by the very nature of its stated fiction. The exercise in learning how to tell stories—where human actions are repeated yet always different, layered in repetition—is an exercise in the appearance of past events and their simultaneous disappearance in the projections onto the present. Time becomes mythic

time, not linear time, and the ability to tell a story is related to constantly adapting it to the subsequent contexts within which it appears.

Therefore, an exhibition is not so much a multilayered, revisited archive as it is an expression of the possibility and desire to build this archive; it is not so much a space for creating collaborative and collective projects through meetings as it is a space to discuss how and why—and even if—collaboration is possible today. In counterpoint to the apparent heterogeneity of the space of congregation that we will set up together, the platform of enunciations that might take place in dOCUMENTA (13) constitutes a locus of experimentation of a collective and anonymous murmur—a celebration and a place of enactment of subjectivity that is both singular and plural, that resists disembodiment and uses fragmentation of the self against that same fragmentation, through the potentiality of provisional aggregations.

In a further slippage and celebration of the transformative powers of art, within dOCUMENTA (13) is a belief in the potential of reenactment, in the hope that by allowing more layers of meaning to be added, a form of closure can be avoided. Aware of the provisional, anonymous, and often corporate nature of online archives based on word searches, as occurs with Internet search engines, we intervene on those platforms as well, potentially affecting them. We contrast the digital with the embodied, while at the same time interfering in the virtual world of immaterial knowledge organization. At our still embryonic historical stage of the Web, indeed, it is possible to redirect and alter the imaginary constellations to which we are subjected: the field of information around these spaces has morphed into a much more complex space of awareness of the contradictions of truth, histories, humanity, and life in general.

My friend, we must soon part. You see, you ask me for a program, and I have barely been able to provide you with an affect or intent:

In 2007, while thinking of the surge in attention toward the contemporary and toward the visual arts, I wrote you a letter, which you may remember and I excerpt here:

The question today is how *not* to be contemporary, how *not* to make a festival, how *not* to communicate, how *not* to produce any knowledge, and yet somehow manage to articulate intelligence and love. For a curator today, to do a project means to learn from artists and others how to navigate these misunderstandings, how to create an exhibition with them as a *decoy*, how to open up spaces of revolt with them, how to deny, withdraw or defer, while celebrating with them.

I think I still agree with myself. I have been writing now for several days, and have been to Central Asia and back since starting it, and I still have so many things to say, so many stories to tell, so many thoughts to note down, and I have only you to write all this to: I know you are my alibi, my reason for being, myself. And that “myself” is only a pale reflection of you, ungraspable, unfathomable, singular and choral, so beautiful—a beautiful thing, a poet wrote once, about a person he had seen with a black eye. A well of humanity irrupting into the text, and just as swiftly smothered.

I look forward to our future exchanges, and promise I will write again soon.

Carolyn

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

Carolyn Christov- Bakargiev *Brief an einen Freund*

25. Oktober 2010

Mein lieber Freund,

nun bin ich schon zwei Jahre von zu Hause fort und hätte Dir so viel zu erzählen. Aber der Austausch von Informationen ist heute nicht mehr der vordergründige Zweck jeder Kommunikation. Darf ich Dich fragen, wo Du dies liest und ob es Dir gut geht?

Als ich im Internet einmal nach Anregungen für meine tägliche Übung, Dir zu schreiben, suchte, stieß ich auf eine Geschichte vom Ursprung der Menschheit, die ich mit Dir teilen möchte. Bevor ich Dir diese Geschichte jedoch erzähle, möchte ich, vielleicht um Zeit zu gewinnen, einige weitere Dinge zur Sprache bringen.

Ich erinnere mich, wie Du mir vor einiger Zeit von einem Orangenbaum schriebst, der, mitten auf einem Feld am Rande einer modernen Stadt stehend, das ganze Jahr hindurch Früchte trug, und obwohl die Orangen von Jahr zu Jahr kleiner wurden, fällte niemand diesen Baum, so dass kein Unternehmer an dieser Stelle bauen konnte, was das Grundstück ebenso magisch aufblühen wie wertlos machte. Die Geschichte, die ich auf der Website las, während ich nach Inspiration für eine eigene suchte oder vielleicht auch nur meiner Verpflichtung auswich, eine von Grund auf neue Geschichte zu erfinden, handelte vom Beginn der Welt: Damals gab es eine riesige graue Wolke, aus der es unter Donnern und Blitzen regnete. Die Wolke berührte die Spitzen der hohen Bäume. Am Tag nach dem Sturm hatten sich Adler – oder waren es vielleicht Falken? – auf den Wipfeln dieser Bäume niedergelassen. Einer der Vögel breitete seine Schwingen aus, flog zu Boden und verwandelte sich dort in einen Menschen. Weitere folgten, und so entstand die Menschheit. Mit der Zeit vergaßen die Menschen ihr früheres Vogelleben, diejenigen jedoch, die sich noch daran erinnern, wissen, dass Flügel über zwei Seiten

verfügen – besäßen sie nur eine Seite, so könnte man nicht mit ihnen fliegen. Die eine Seite beherbergt Geist (Verstand), Körper (Bewegung) und Seele (Gefühl). Wenn diese drei Aspekte ein Gleichgewicht bilden, ist auch eine Person als Individuum ausgewogen. Die andere Seite des Flügels ist Träger dreier weiterer Elemente: Gesellschaft (Praxis: Politik und Judikative), Prozess (der Lebenslauf einer Person) und Zeremonie (der gemeinschaftliche Tanz). Wenn diese drei Aspekte ausgeglichen sind, befindet sich die jeweilige Person im Gleichgewicht mit anderen. Wenn beide Seiten ihrer Schwingen sich ebenfalls in einer Balance befinden, fliegen die Adler. Eigenartigerweise jedoch scheint sie all das nicht zu kümmern. Sie fliegen einfach.

Ich sollte Dir an dieser Stelle etwas über die documenta, genauer gesagt über die DOCUMENTA (13) berichten: was Dich bei der Ankunft in Kassel in anderthalb Jahren erwarten wird, wo man übernachten und essen kann, wo die Kunstwerke zu finden sein werden und von wem sie stammen. Zuvor jedoch bitte ich um Nachsicht für einen weiteren Aufschub und die mangelnde Kommunikation zu diesem Thema, dem ich allerdings höchste Beachtung schenke, und zwar derart, dass es zunächst erforderlich ist, nochmals abzuschweifen.

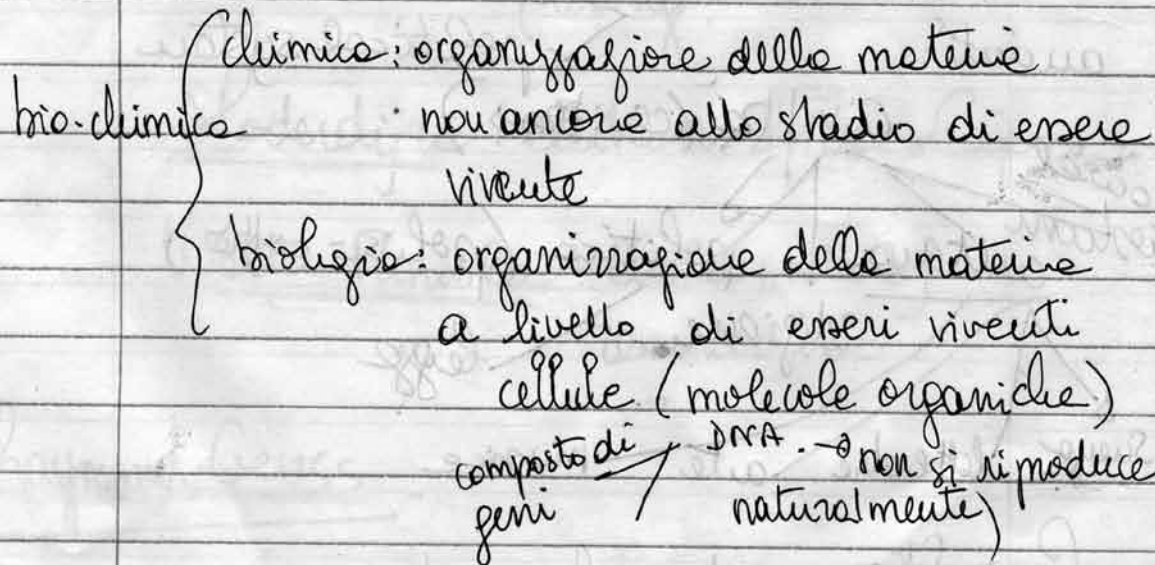
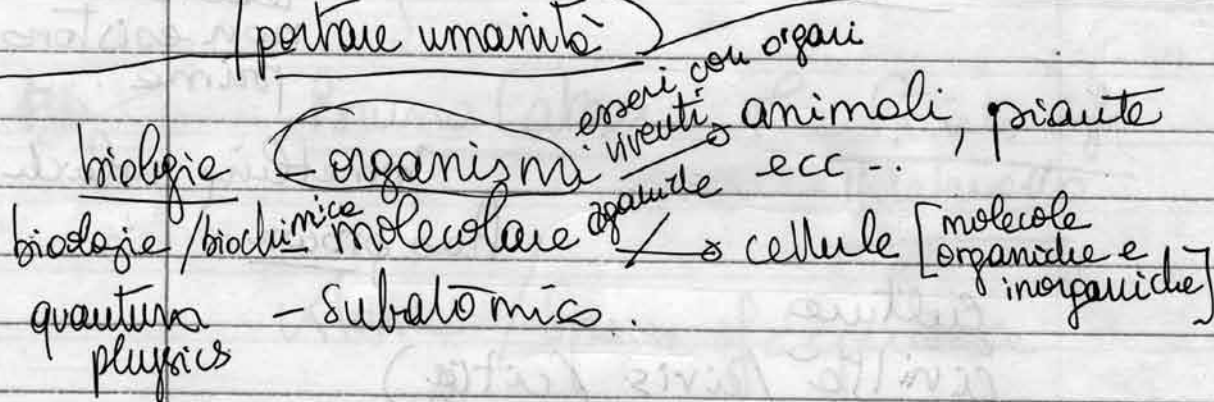
Deine Intuition trägt Dich nicht. Die DOCUMENTA (13) ist meiner Ansicht nach mehr als eine Ausstellung und gleichzeitig keine Ausstellung im üblichen Sinne – sie ist eine Geistesverfassung. Ihre DNA unterscheidet sich von der anderer internationaler Ausstellungen zeitgenössischer Kunst insbesondere dadurch, dass sie nicht aus den Handelsmessen oder Weltausstellungen des kolonialen 19. Jahrhunderts hervorging, welche die Wunder der Welt in die alten europäischen Zentren trugen. Vielmehr ging die documenta nach dem Zweiten Weltkrieg aus einem lokalen *Trauma* hervor, in dem sich gleichermaßen Zusammenbruch und Neubeginn manifestiert. Sie entstand an der Schnittstelle, an der die wesentliche Bedeutung der Kunst im Sinne einer allgemein gültigen internationalen Sprache und eines Universums gemeinsamer Ideale und Hoffnungen erkannt wurde (was impliziert, dass die Kunst tatsächlich eine wesentliche Funktion innerhalb gesellschaftlicher Prozesse bei der Wiederherstellung einer bürgerlichen Gesellschaft und innerhalb von Heilungs- und Regenerationspraktiken übernimmt) und an der die Kunst noch während der sogenannten Spätmoderne als nutzloseste unter allen möglichen Handlungen (im Rahmen des überlieferten Begriffs von der Autonomie der Kunst) galt. Am Schnittpunkt dieser beiden Bereiche, an dem die gesellschaftliche Funktion der Kunst und ihre Autonomie aufeinandertreffen, sind – im Guten wie im Schlechten – »*les enjeux de l'après-guerre*« und die westliche Politik Mitte des 20. Jahrhunderts anzusiedeln, die auch in der documenta ihren Ausdruck fanden.

Kassel war einst ein entscheidendes politisches Zentrum (als Sitz des Landgrafen und Kurfürsten von Hessen) wie auch wirtschaftlicher Knotenpunkt (mit Bismarck wurden hier im 19. Jahrhundert Lokomotiven, Waggonen und Rüstungsgüter gefertigt, was zur Bombardierung Kassels in den 1940er Jahren führte). Kurz, Kassel war eine Stadt, deren traumatische Vergangenheit während ihres Wiederaufbaus von den 1950er bis in die 1970er Jahre größtenteils ausgelöscht wurde. Die Weltwirtschaftskrise Ende der 1920er Jahre führte 1933 zur Machtergreifung der Nationalsozialisten. Vor dieser Krise konnte man keinesfalls selbstverständlich annehmen, dass die deutsche Moderne zusammenbrechen und in Totalitarismus und Krieg münden würde. Die documenta entstand zu einer Zeit, als sich die formale und ästhetische Freiheit der Nachkriegsabstraktion parallel zur Wiederherstellung

① What are the bounds of the field of documenta?

- fare cose che danno senso al lavoro degli artisti
- get funding from various fields

(perché umano)



einer liberalen Wirtschaftsordnung entwickelte. Heute dagegen bietet die documenta eine Plattform, auf der die drastischen, häufig negativen Folgen einer allzu liberalen Ökonomie mit den Mitteln der Kunst beziehungsweise Kultur verhandelt werden.

Die Verwandlung einer Ausstellung in eine sinnstiftende Erfahrung für die Besucher ist kompliziert. Niemals existiert an einem gegebenen Ort zu einer gegebenen Zeit nur ein homogenes Publikum. Es gibt vielfältige Publikumsgruppen: die kultivierteren und mit der sogenannten »hohen Kunst« vertrauten Besucher, diejenigen, die als Flaneure zufällig den Weg in die Ausstellung finden, diejenigen, die die Kunst als den letzten Freiraum für Aktivismus erachten, die lokale Kunstwelt, die internationale, globale oder transnationale Kunst-»Sippe«, die zahlreichen Kunstwelten, die nur auf indirektem Wege von der Ausstellung erfahren, diejenigen, denen Kunst verdächtig ist, Menschen aus verschiedenen Gemeinschaften und mit verschiedenem kulturellen Hintergrund, Menschen mit völlig unterschiedlichen Qualitätsbegriffen. Daher lässt sich eine Ausstellung als Netzwerk mehrerer Ausstellungen verstehen, die unaufhörlich abwechselnd in den Vorder- oder Hintergrund treten, manche sichtbar, manche unsichtbar und manche erst viele Jahre nach einem solchen Ereignis sichtbar.

Das Aufkommen der Kunstaussstellung hat ihren Ursprung in der Idee der »Öffentlichkeit«, wobei die ersten öffentlichen Museen gegen Ende des 18. Jahrhunderts entstanden (British Museum, Fridericianum, Louvre), mit früheren Wurzeln in der Zeit der Renaissance wie den Kapitolinischen Museen in Rom und den Uffizien in Florenz. Die Kreuzung dieses öffentlichen, pädagogisch-staatsbildenden Konzepts der öffentlichen Ausstellung mit den Handelsmessen und Weltausstellungen der Kolonialzeit brachte die Salons hervor – alljährlich im Frühjahr in Paris stattfindende, öffentlich zugängliche Ausstellungen von zweitausend und mehr Gemälden. Erst im 20. Jahrhundert allerdings wurde das Ausstellungsformat sowohl zum Ort für die Präsentation von eigens zu diesem Anlass produzierten Kunstwerken als auch zum Material dieser Werke selbst, wie Futurismus, Dada und Surrealismus, Beispiele aus dem frühen 20. Jahrhundert, belegen. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in den späten 60er Jahren, gerade einmal etwas über ein Jahrzehnt nach der ersten documenta von 1955, wurde die Ausstellung (ihr Konzept, ihre Orte, ihr Aufbau) zum Gegenstand ihrer selbst. Für Künstler, Kritiker und den neu entstehenden Berufsstand des Kurators dient die Ausstellung in stärkerem Maße als für die breite Öffentlichkeit einer Untersuchung von Wahrnehmungen, Ideen, Verstehen und Wissen. In ihrer Verbindung aus Theater, Ausstellungs- und Phänomenologiegeschichte, Wahrnehmungstheorie, Psychologie und dem Denken der späten 1960er Jahre war die zeitgenössische Gruppenausstellung vom Zusammenwirken von Kuratoren und Künstlern geprägt, die »die Präsentation präsentierten« und sich mit der Erfahrung der Kunstbetrachtung und dem darin enthaltenen sozialen beziehungsweise radikalen Potenzial als Gegenstand ihrer Arbeit beschäftigten.

Die Frage, die sich heute stellt, ist ebenso schwierig wie komplex, und ich kann schon deshalb wenig hierzu beizutragen, da ich gerade so sehr mit anderen Dingen beschäftigt bin, wie Du Dir denken kannst. Ich schlage vor, wir kommen später darauf zurück. Ich kann an dieser Stelle nur so viel sagen, dass sich einerseits eine Art Manierismus der Ausstellung herausgebildet hat, was mitunter zu einer Neutralisierung bestimmter Inhalte und zu einer Entbehrlichkeit oder Austauschbarkeit bestimmter Arbeiten führt. Andererseits

ist die in einer Ausstellung verkörperte Eigenschaft des Sich-Versammelns, das Zelebrieren einer »wirklichen« Begegnung, zu einem performativen Ritual geworden, das sich der atomisierten, molekularen Ordnung menschlicher Transaktionen im digitalen Zeitalter zu einem solchen Grad widersetzt, dass dieser überholte Gegenstand des 20. Jahrhunderts, die Ausstellung, bei seiner Verwandlung in einen nichtkommerziellen Ort intensiver Gemeinschaft zu neuem Leben erweckt wird.

Es gibt unzählige mögliche Formen des Abschweifens, der Zeitverschwendung oder des Diebstahls an der Produktivzeit der neuen Arbeitsplätze – neue Orte, die sich durch eine Art erzwungener Freiheit auszeichnen –, an denen Arbeitnehmer nachmittags Tischtennis spielen oder mit Audio-/Video-Schnittprogrammen herumexperimentieren müssen, weil es sich bei unserer Welt vorgeblich um eine generell *creative* handelt. Es ist keine Zeit mehr für jene alte Fließbandarbeit, für das Auflesen von Steinen oder das Sammeln von Saatgut. Wir sind heute viel zu sehr damit beschäftigt, neue Ideen auf dem Gebiet immaterieller Arbeit hervorzubringen, um uns mit derartigen Dingen zu befassen.

Dein Instinkt trägt Dich nicht, mein Freund: Ich habe das ironisch gemeint. Ich bin dafür, die Grenzen der Disziplinen und Wissensbereiche aufzuheben, insbesondere da das Sammeln und Speichern von Daten, das digitale Archivieren und Vergleichen von Daten, ja selbst Abbildungsverfahren heute zu einem Wandel innerhalb der Wissenschaften, der Kunst und des Bewusstseins führen. Ich bin der Ansicht, dass Verfahrensfragen ebenso aussagekräftig, wenn nicht aussagekräftiger sind als der sogenannte Inhalt oder das Thema eines künstlerischen Projekts – wie man Wirkung erzielt und wie man sich zu anderen verhält, wie man als Künstler vorgeht oder wie man als Teil des Publikums agiert. Auch wenn der zur Erzielung eines Ergebnisses genutzte Prozess möglicherweise ein »kreativer« ist, erscheint es mir wichtig, diesen Prozess nicht selbst in ein Produkt zu verwandeln. Folglich bin ich keine große Verfechterin der sich abzeichnenden dominanten unkritischen Ideologie der Kreativität.

Wir sollten uns heute daher beide sehr genau mit dem Problem befassen, wie Künstler, Kulturproduzenten und Intellektuelle innerhalb der sich auf der Grundlage des Austauschs von Wissensprodukten entwickelnden Ökonomie und Hegemonie verfahren können. Dies allerdings würde uns zu einer langen Abschweifung und zahlreichen Schriften und Theorien anderer führen, und vielleicht möchtest Du kurz mit der Lektüre innehalten, bevor wir fortfahren.

Ich warte auf Dich.

(Wenn Du allerdings über diese Fragen reden möchtest, sollten wir vielleicht gemeinsam über unsere heutige Welt nachdenken, in der sich die Menschen an plötzliche Veränderungen, an das Ungewöhnliche und Unerwartete gewöhnt haben; eine Realität, die sich ständig erneuert und bei der die Unterscheidung zwischen einem stabilen »Innen« und einem ungewissen, tellurischen »Außen« verschwimmt, eine Welt des »Sich-nicht-zu-Hause-Fühlens«, der Heimatlosigkeit. Einige Denker schlagen Exodus und Rückzug als Widerstandsmodi gegenüber diesem Zustand vor. Die DOCUMENTA (13) schlägt Paradoxe vor, Wege des Sprechens ohne Sprache, des Handelns ohne Handlung und eine archäologische Perspektive, nach der jedes fortschreitende kulturelle Projekt auf einem rückwärtsgewandten Blick, auf einer ökologischen Beziehung zur Vergangenheit beruhen kann und sich selbst in einem Spiel mit dem Mangel und einer Präsentation desselben unablässig entflieht.)

Danke, dass Du wieder da bist.

Ich bin in den vergangenen zwei Jahren viel gereist und habe zahlreiche Künstler, Autoren, Wissenschaftler, Anthropologen, Archäologen, Umweltschützer, Philosophen und Aktivisten getroffen. Ich habe verschiedenste Orte besucht, kleine und große, nahe und ferne, allein oder mit Freunden. Vieles beruht auf Vertrauen und gemeinsamen Spaziergängen, manches auf Gesprächen. Ich war mit Chus in Brasilien, wo wir mit Künstlern japanisch essen gingen. Außerdem besuchten wir die Enkelin einer berühmten Malerin aus den 1920er Jahren – deren Name mir gerade entfallen ist – und unterhielten uns in Rio mit Eduardo über Multinaturalismus. Wir schwelgten in Erinnerungen an unsere vorangegangene Reise nach Helsinki und an unsere intensiven Diskussionen mit Mika, Erkki, Perttu, Lars, Joasia und Alex über die Geburt des Computerzeitalters, angefangen mit den 1950er Jahren bis in die 1980er Jahre. Nur wenige Monate zuvor waren Andrea und ich zusammen mit Mario, Mick, Francis, Mariam, Kadim und Tom zu Forschungszwecken nach Kabul, Herat und Bamiyan gereist, und ich erinnere mich an die zahlreichen erhellenden Gespräche dort mit Jolyon und Ajmal und Aman und Ashraf und Rahraw sowie an die Großzügigkeit der afghanischen kulturellen Community. Wir sprachen darüber, dass sich die Geschichte wiederholt und doch nicht wiederholt, über Globalisierung, Internationalismus und die mögliche Rolle von Kunst und Kultur im Rahmen des Wiederaufbaus bürgerlicher Gesellschaften in Konflikt- oder Nachkonfliktsituationen und darüber, inwiefern Identität als Paradox und innerhalb von Widersprüchen wachsen kann. Das erinnert mich wiederum an meine zusammen mit Hetti, Cesare und Rosa unternommene Reise in die australische Zentralwüste, in deren Verlauf wir uns in Alice Springs mit Warwick trafen, seinen Geschichten zuhörten, seine Filme ansahen und die zahlreichen offenen Fragen erörterten, die diese Reise nach wie vor aufwirft, Fragen nach einem materiellen beziehungsweise immateriellen Erbe und die Frage, inwieweit man die heutige Praxis von indigenen Menschen aus abgelegenen Gebieten wie Doreen mit dem an Orten wie Kassel bis heute gültigen Kunstbegriff in ein Verhältnis setzen kann.

Natürlich gab es da auch die Momente des Nachdenkens mit Pierre, außerdem weitere Reisen nach Mexiko mit Sofia und nach Asien mit Sunjung, Momente, in denen ich mit Livia in György Lukács' Haus in Budapest verstaubte Unterlagen durchforstete oder mich mit Koyo und Javier über mauretanische Schiffsfriedhöfe unterhielt. In Chicago traf ich mit Jane, Mike und Madeleine auf Theaster, und weißt Du, dass ich dort mein letztes Notizbuch verlor? Ich bin immer noch betrübt über dieses Missgeschick, denn darin befanden sich meine Aufzeichnungen zu einer Skype-Unterhaltung mit William und Peter über das Thema Zeit und Uhren und darüber, wo das Metaphysische im Physischen zu finden ist. Und dann gab es noch diese großartigen Gespräche, die ich mit Marta in Skandinavien über Sex und über ihren Hund führte – wie er aufgrund der Grenzkontrollen in Norwegen in Como festgehalten wurde, was mich wiederum an unseren kleinen Hund erinnert –, außerdem über Donnas wunderbare Vorträge zu den sich der Koevolution mehrerer Arten und einer entanthropozentrierten kulturellen Praxis verdankenden Möglichkeiten des Denkens (erinnerst Du Dich daran, dass sie schrieb: »Mir gefällt, dass sich das menschliche Genom nur in etwa zehn Prozent aller Zellen finden lässt, die jenen irdischen Ort bevölkern, den ich als meinen Körper bezeichne«?), worüber ich auch mit Kitty in Banff diskutierte, wo es Bären gibt und ich mich wie an einem Rückzugsort fühlte.

To speak is transitive → LA
is an act - → hence it is political -
presents not represents -
operative LA, political -
transformative
destructive

no time no delay, no language
self-erased? a LA tends to
elimination of its interlocutor -
~~ambiguity feature~~
⇒ There is no language that needs
no translation -

clarity of self-erasing speech
(war) -
to continue to speak, disagree in
as many LAs as possible -

LA of war dehumanising? it removes
the human being?
~~the~~ violence

Tatsächlich glaube ich eher an indirekte Handlungen als an eine direkte Intentionalität, wobei der Umgang mit bestimmten Tierarten oder anderen Lebensformen auf diesem Planeten uns viel über unseren Umgang mit den Menschen – uns selbst – verrät (ich muss immer daran denken, dass das Hundemassaker in Istanbul von 1911 – ein Modernisierungsprozess – dem Massaker an den Armeniern nur um wenige Jahre vorausging). Mich interessieren surrealistische Strategien einer künstlerischen Praxis und das Infragestellen der passiv hingenommenen Grenzen menschlichen Handelns; mich interessiert die Arbeit von Künstlern, da sie sowohl für einen bestimmten Bereich (Kunst) spezifisch als auch für jeden (anderen) Bereich nichtspezifisch ist; mich interessiert die Liebe, da im digitalen Zeitalter nur noch wenige gewillt sind, den Preis dafür zu zahlen, dass man sich im Zustand der Liebe befindet, wie es Etel einmal so klug ausdrückte, als ich sie mit Walid in Beirut traf.

Aber ich schweife schon wieder ab, und ich möchte Dir empfehlen, die Lektüre an dieser Stelle zu unterbrechen, falls Du Dir ein wenig die Füße vertreten oder eine Zeitlang etwas lesen möchtest, was eher nach Deinem Geschmack ist. Wir wissen ja beide, dass wir bald wohl oder übel wieder zusammenfinden werden.

Ich möchte Dir gern etwas mehr über die dOCUMENTA (13) erzählen und wie sie zu ihrem provisorischen Titel kam, einem Satz, den ich vor einiger Zeit niederschrieb. Auch wenn ich diesen Satz in schlechtem Deutsch formulierte, bin ich mir sicher, dass Du mir aufgrund der Art und Weise, wie sich das Englische in den vergangenen zehn oder zwanzig Jahren durch das Internet gewandelt und in eine Fülle unterschiedlicher Variationen vervielfacht und verformt hat, mein gebrochenes Deutsch nachsehen wirst.

Der Satz lautet:

Der Tanz war sehr frenetisch, rege, rassend, klingend, rollend, verdreht und dauerte eine lange Zeit.

Auf meinen Reisen in und um Kassel herum stieß ich auf ein kleines Kloster aus dem 12. Jahrhundert, das im 19. Jahrhundert als Gefängnis genutzt wurde und auch heute noch ein Ort der Einsamkeit oder doch zumindest des Ausschlusses ist. Von der Mitte der 1950er Jahre an bis 1973 diente das Kloster als Erziehungsanstalt für Mädchen und wurde um einen Tanzsaal für die hier verwahrten Frauen erweitert. Das erinnert mich an meinen mit Raimundas und Ruth unternommenen Besuch bei Dixie Evans, die in den 1950er Jahren als Marilyn Monroe auftrat, eine wahre Königin der Burlesque, und durch deren Geschichten ich erneut begriff, wie sich Paradigmen wandeln und Dinge von einem Extrem ins andere umschlagen können und inwieweit es sich beim Revival der Burlesque eigenartigerweise um eine heutige Form feministischer Praxis handeln könnte, da hier eine *Neuinszenierung* des flüchtigen Schleier- und Entschleierungstanzes, des Enthüllens und Verbergens im Zeitalter allzu simpler Ein/Aus- oder Verhüllt/Enthüllt-Dichotomien stattfindet. Der Tanzsaal der Besserungsanstalt bei Kassel erfüllte eine andere Funktion als der Varietésaal in den 1950er Jahren, eine Unterhaltungsform, die mit dem Aufkommen des Fernsehens beinahe vollständig verschwand, weil die Menschen aufhörten, abends auszugehen.

Also begann ich, die *Bamboule* zu recherchieren, einen Sklaventanz, der, interessanterweise in der Folge des erfolgreichen Sklavenaufstandes in Haiti im Jahr 1791, in New Orleans getanzt wurde und der angeblich aus Sorge, er könnte weitere Rebellionen in Nord- und Südamerika befördern, verboten wurde. Dies passierte lange vor Ausbruch des Amerikanischen Bürgerkriegs.

Jener von Beschreibungen der *Bamboule* im Internet angeregte deutsche Satz stellte einen Versuch meinerseits dar, eine ebenso narrative wie fantasie-

volle Formulierung zu entwickeln, welche die Vorstellung einer Abfolge choreografierter Gesten und Bewegungen hervorruft und eine Reihe von Abläufen schildert, die im Gegensatz zu jeder Theorie und jedem Konzept stehen. Diese Formulierung sollte sich faktisch dem Memorieren und der Reduktion auf jene *Gemeinplätze* widersetzen, welche die Sprache heute prägen. Der Tanz erdet das Subjekt buchstäblich im Hier und Jetzt und erinnert mich an die Verkörperung des Seins, die sich durch Training erreichen lässt. Gleichzeitig fördert der Tanz ein Hinausgehen der Imagination über das Hier und Jetzt und verweist auf einen »anderen« Ort – irgendwo anders.

Ich verfolge daher nicht ein einzelnes Konzept, sondern beschäftige mich damit, vielfältige Materialien, Methoden und Erkenntnisse zu dirigieren und zu choreografieren. Die dOCUMENTA (13) besteht aus einer Reihe bereits stattfindender künstlerischer Akte und Gesten und aus einer Ausstellung, die vom 9. Juni 2012 an hundert Tage lang geöffnet sein wird.

Die Vorbereitungen zur dOCUMENTA (13) werfen Fragen der individuellen und kollektiven Emanzipation durch Kunst auf, bei denen eine Reihe von »verschränkten Ontologien« (wie Chus sie nennt) durchgespielt werden, die paradoxe Voraussetzungen für das moderne Leben und das künstlerische Schaffen liefern. Dazu zählen Teilhabe und Rückzug als simultane Modi heutiger Existenz; Verkörperung (*embodiment*) und Entkörperlichung (*disembodiment*) und ihre gegenseitige Abhängigkeit; Verwurzelung und Heimatlosigkeit als doppelte Verfasstheit des Subjekts; Nähe und Distanz und ihre Relativität; Zusammenbruch und Erneuerung, die gleichzeitig oder nacheinander auftreten können; die Flut unkontrollierter Daten und die gleichzeitige Fixierung auf Kontrolle und Organisation; Übersetzung und Unübersetzbarkeit und wie man diese verhandelt; Inklusion und Exklusion und wie diese miteinander zusammenhängen; Zugang und Unzugänglichkeit und ihre Koexistenz; das Anachronistische des eurozentrischen Kunstbegriffs und das paradoxe Aufkommen von Praktiken, die heute weltweit auf diesen Kunstbegriff verweisen; das menschliche Leben und andere Lebensformen angesichts einer gemeinsamen Geschichte wechselseitiger Abhängigkeiten; hoch entwickelte Wissenschaften/Technologien und ihre Verwandtschaft mit alten Traditionen; materielles und immaterielles kulturelles Erbe und seine Verbundenheit mit der zeitgenössischen Kultur; die Spezifität des Künstlerseins und die Nicht-Spezifität künstlerischer Praxis.

Allgemein gesprochen existieren zahlreiche Dinge, die für die heutige Welt unerlässlich sind. Ein klares Gefühl für das Notwendige und die Vermittlung dieses Gefühls an die an einer Ausstellung beteiligten Künstler sind nicht unbedingt dem Ziel eines Projekts dienlich, in dessen Fokus ebendiese Notwendigkeiten zeitgenössischer Kultur stehen, die von Künstler, Kurator und »Publikum« kollektiv durchgespielt werden.

Zur Bewahrung einer kritischen Haltung gegenüber der »Gegenwart« müssen wir diese begreifen, indem wir sie in eine Beziehung zu Ideen der jüngeren Vergangenheit setzen. Wie vergeht Zeit, und was ist Zeit im Hinblick auf ihre Wahrnehmung? Die Frage lautet nicht, inwiefern wir die Vergangenheit historisieren, sondern wie Gegenwart in der jüngeren Vergangenheit begriffen wurde und inwiefern dieser Begriff wesentlich im 20. Jahrhundert konstruiert wurde. Ein Rückblick auf die verschiedenen bisher stattgefundenen documenta-Ausstellungen legt eine Verschiebung von einer diachronen Bewegung der Kunst hin zu einer synchronen Bewegung der kuratorischen Praxis nahe, von der historischen Selbstpositionierung der experimentellen Avantgarde innerhalb einer vorwärtsgerichteten Bewegung (von einer Generation

zur nächsten, von einer Kunstbewegung oder einem Kunstbegriff zur/zum nächsten) hin zu einer Praxis, welche den Zeitaspekt zugunsten einer geografischen und räumlichen Erweiterung dieses Feldes vernachlässigt (indem Künstler aus verschiedenen Teilen der Welt zusammengebracht werden und zwischen den Geografien agiert wird). Diese Entwicklung verläuft parallel zur steigenden Zahl von Projekten, welche sich mit Konflikten und Ursachen in der ganzen Welt beschäftigen.

Zeit ist gleichermaßen das Problem wie der Rohstoff der documenta. Alle fünf Jahre stattfindend, zeichnet sich die documenta insbesondere durch ihr spezifisches Verhältnis zur Zeit beziehungsweise Zeitdauer aus, die im Gegensatz zur heutigen Geschwindigkeit und kurzen Aufmerksamkeitsspanne steht. Sie folgt einem langsameren Takt als die meisten der weltweit stattfindenden Biennalen und anderen Kunstgroßereignisse. Die documenta-Zeit verläuft nicht in Richtung Effizienz (der Produktionszeit) oder in Richtung der Pseudo-Aktivitäten einer Produktivgesellschaft. Die documenta ist vielleicht an jener Stelle zu verorten, an der die Sprach-Lücken, das Schweigen der Psychoanalyse und die unter Hypnose unausgesprochenen Wörter einen Sinn ergeben. Dieses Schweigen erzeugt Gefühle, mit denen sich der Wirrwarr der Pseudo-Aktivitäten durchbrechen lässt. Sie stellt den konstruierten Strukturen der *Aktualität* das in ihr verwurzelte Element der *Zeitlichkeit* gegenüber.

Nach dieser Logik wäre es unter Umständen an der Zeit für eine Überschneidung zweier Standpunkte. Dies ist auf nichtlineare, ungehorsame Weise durch eine rückwärtige oder seitliche zeitliche Erweiterung bei gleichzeitiger Einbeziehung der Verschiebung des Zeitlichen in Richtung Raum möglich. Unsere heutige Zeit besitzt, ähnlich wie die Renaissance mit ihrer Aufgeschlossenheit gegenüber neuen Begegnungen, im selben Maße wie jenes Zeitalter ein Bewusstsein für den Verlust und das Vergangene. Diese Ambivalenz liefert den Schlüssel für das Verständnis sowohl von Reenactment wie von Reaktualisierung.

Doch es ist schon spät, und ich habe Dir noch nicht von meinem Spaziergang mit Raimundas, Jessica, Ryan, Gerard, Roman und Gabriel im Auepark erzählt, von unserem Gespräch über Giuseppes Bronze-Baum mit Flussstein, über die griechisch-baktrischen polychromen Steinprinzessinnen und darüber, was es bedeutet, wenn Menschen in der Lage sind, die Fragmente dieser winzigen Skulpturen über einen Zeitraum von Tausenden von Jahren von einer Generation zur nächsten zu bewahren. Oder davon, dass es in Mumbai mit Tejal und Nalini zum selben Gespräch kam, abgesehen davon, dass wir außerdem über das Verschwinden der Bienen redeten und darüber, welche Auswirkungen es auf die Nahrung und die Welt hätte, sollte es wirklich jemals dazu kommen.

Wir befinden uns im selben Maße in und zwischen verschiedenen Geografien, wie wir uns in und zwischen den Geschichten befinden, da sowohl Geografie als auch Geschichte niemals eigenständig sind oder waren, sondern sich gegenseitig hervorbringen und einander unablässig umformen. Dies erlaubt eine historische Neukonstruktion von Ereignisketten mittels des Erzählens von Geschichten, wodurch sich Zeit als eine Form des Bewusstseins begreifen lässt. Es überdauern immer Reste einer anderen Zeit, und so ist es möglich, ein lineares, etabliertes Bild der Kunstgeschichte gegen eine nichtlineare, ungehorsame, argumentative und womöglich widersprüchliche Geschichte der Konsequenzen künstlerischer Handlungen antreten zu lassen. Da es jedoch keine Geschichte aus lediglich einer Perspektive geben kann, kann diese neue Geschichtszeit nur auf den zahlreichen Geschichten von Gesten, Handlungen,

Beziehungen und Gesprächen zwischen einzelnen Individuen an verschiedenen miteinander verbundenen oder unverbundenen Orten irgendwo auf der Welt beruhen.

Das bringt mich wiederum darauf, dass ich Dir von den Notizbüchern erzählen muss, die wir veröffentlichen werden. Ja, einhundert kleine Stapel gebundener Blätter unterschiedlichen Formats, die von Bettina sorgsam betreut und zusammengebracht werden. Als Auftakt zur 2012 stattfindenden Ausstellung werden sie ab dem kommenden Jahr, 2011, erscheinen. Das Festhalten von Notizen setzt Zeugenschaft, Aufzeichnen, Aufschreiben und diagrammatisches Denken voraus; es ist spekulativ, drückt einen vorläufigen Augenblick, einen Übergang aus und dient als Gedächtnisstütze oder -spur. Die Publikationsreihe *100 Notizen – 100 Gedanken* mit Beiträgen von Autoren aus unterschiedlichen Disziplinen wie Kunst, Naturwissenschaft, Philosophie und Psychologie, Anthropologie, Ökonomie und Politikwissenschaft, Literatur- und Sprachwissenschaft sowie Dichtung konstituiert einen Ort innerhalb der dOCUMENTA (13), an dem untersucht wird, wie Denken entsteht und wie dieses die Grundlage für Neuentwürfe der Welt bildet. Durch seinen ausgesprochenen Sammlungscharakter artikuliert dieses Projekt unablässig die entscheidende Funktion des denkenden Sprechens. Anders als feststehende Aussagen sind Gedanken stets Variationen: Eine Notiz ist eine Spur, ein Wort, eine Zeichnung, die unversehens zum Teil des Denkens wird und sich in eine Idee verwandelt. Wie Chus sagt, wird der Gedanke in diesem Projekt in einem prologartigen Zustand, in einem vor-öffentlichen, intimen, noch-nicht-kritischen Raum präsentiert. Es sei ein wenig wie eine Veröffentlichung des Unveröffentlichten, sagt sie, bei der die Stimme und der Leser unser Alibi und unsere Verbündeten sind. Während ich jene letzten Zeilen schreibe, kommt mir der Gedanke, ob ich Dir einige der Autoren nennen sollte – etwa Susan und Emily, Anton, Christoph, Jalal, Mick, Vandana, Ian oder Paul mit Rene und Ayreen.

Aber worüber reden wir hier überhaupt? Wofür könnte das Wort *Kunst* stellvertretend stehen? Im konventionellen Sinne verwendet, bezeichnet es eine empirische, praktische Form der Erkenntnisbildung durch die Herstellung und Wahrnehmung ästhetischer Objekte, die gleichzeitig Metaphern, Modelle und unmittelbarer Ausdruck der Verfeinerung der Wahrnehmung zu einer Form des Wissens und der Erkenntnis an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit innerhalb einer bestimmten Gesellschaft sind. Daneben beruht die Vorgehensweise der Kunst auf einer Gleichsetzung der Sprache ihrer Untersuchung mit dem Gegenstand ihrer Untersuchung – Glas mit Glas, Sprache mit Sprache, Farbe mit Farbe, Geste mit Gesten, Repräsentation mit Figuration, Politik mit Praxis (oder eher Praxis mit Politik), gesellschaftliche Beziehungen mit Situationen gesellschaftlicher Interaktion und so weiter. Der hier beschriebene Kunstbegriff ist in Europa allerdings noch verhältnismäßig jung. Im Sinne eines autonomen kulturellen Feldes existiert er hier erst seit dem Aufkommen des Bürgertums zu Beginn des Zeitalters der fossilen Brennstoffe im 18. Jahrhundert, während man im antiken Griechenland hierfür lediglich das Wort *techné* kannte, das eher mit »Handwerk« denn mit Kunst, wie ich sie beschreibe, zu übersetzen ist.

Obwohl die Kunst als autonom und unproduktiv definiert wird, wurde sie mit dem Aufkommen der modernen Kunstkritik seit Ende des 19. Jahrhunderts als in gewisser Weise interpretierbar, übersetzbar, analysierbar und sinnträchtig »gedeutet« und entsprechend instrumentalisiert. Die künstlerischen Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts begriffen Kunst als Experimentierfeld, auf

dem sich verschiedene Ideen ohne Anspruch auf konkreten Nutzen erproben ließen, beziehungsweise als einen Bereich, der durch soziales Engagement oder durch eine neue Form des Funktionalismus (Bauhaus) und dessen unmittelbares politisches Potenzial seine Autonomie zugunsten einer Verschmelzung mit dem wirklichen Leben (eine in der Obsession für das »Reale« begründete Annäherung von Kunst und Leben) lockern und aufgeben sollte.

Andererseits steht die Wissenschaft traditionellerweise für eine Erkenntnisproduktion auf der Grundlage systematischer Methoden. In Naturwissenschaften und Humanwissenschaften unterteilt, verfolgt sie eine konsequente Praxis, die eine Verifizierung und Wiederholung von Experimenten erlaubt, und basiert auf Beobachtung, Hypothese, Vorhersage, Experiment und Schlussfolgerung. In der künstlerischen Praxis ist die Reihenfolge oft eine andere, und es wird allgemein akzeptiert, dass hier kein Experiment zu irgendeinem zwingenden Schluss führt. Mitunter, zumindest gilt dies für den Alchimisten, einen sogenannten vorwissenschaftlichen Forscher, geht die Verwandlung des Ichs mit einer Verwandlung der Welt einher, so dass die Gedanken untrennbar mit den Sinnen verbunden sind, wie Mariana zu sagen pflegt.

Ich bin mir ehrlich gesagt nicht sicher, ob das Feld der Kunst auch im 21. Jahrhundert überdauern wird. Möglicherweise wird es einige Neudefinitionen auf dem Gebiet der Natur- und Humanwissenschaften und ihrer Zwischenbereiche geben, die unter Umständen zu unterschiedlichen Methoden der Organisation von Kultur und Ausstellungen führen. Dies ist gleichermaßen ein Zweifel wie eine Frage, und an dieser Stelle möchte ich von Dir lernen und Deine Meinung hören. Aber habe ich Dir schon von dem Gespräch erzählt, das ich spätnachts in Budapest über Skype mit Ayreen und Rene führte? Über Autorschaft und Anonymität und über ihre Freunde von AND AND AND? Sie erzählten mir, dass es sich hierbei um eine Künstlerinitiative handelt, die aktuell bis ins Jahr 2012 mit einzelnen Personen oder Gruppen weltweit die heute mögliche Funktion der Kunst und die durch sie zu erreichenden Öffentlichkeiten oder Communitys untersucht. Rene und Ayreen teilten mir mit, dass die zahlreichen unter dem Titel AND AND AND zusammengefassten Interventionen, Situationen und Ereignisse inzwischen ein Bestandteil der dOCUMENTA (13) sind und eine Landkarte aus neu entstehenden Positionen, Anliegen und möglichen Punkten der Solidarität bilden.

Heute Abend – aber es ist bereits spät und wir müssen bald Schluss machen – hätte ich mir gerne ein paar Fotos mit Dir angesehen. Zusammengekommen eröffnen sie sowohl unterschiedliche Wahrnehmungsweisen als auch Komplikationen. Weil es so viel zu sagen gab, haben wir uns jedoch die ganze Zeit nur mit Wörtern befasst, aber wir können uns die Bilder vorstellen.

Ich merke, dass dieser Brief schier endlos erscheint und Du wohl einige Zeit brauchen wirst, ihn ganz durchzulesen. Du kannst die Lektüre jederzeit unterbrechen, wenn Du genug hast. Wir stehen vor einer Zeit äußerster Instabilität. Uns wird vermittelt, dass wir uns in einem Zustand der permanenten Krise, in einem Notstand und damit Ausnahmezustand befinden. Seit Anfang der 1990er Jahre hat das Internet unseren Zugang zu Informationen erweitert und so den Meinungs austausch sowie die digitale Vervollkommnung von Formen kollektiven und geteilten Wissens durch miteinander verbundene Netzwerke und Archive befördert, doch die Bits, Blogs und Zusammenfassungen haben gleichzeitig eine zunehmend indirekte Wissenserfahrung und einen teilweisen Zusammenbruch intellektueller Vorhaben sowie eine Krise bezogen auf Ethik und Verhaltensweisen, Generosität und Integrität zur Folge.

x lost knowledge
x expeditions, stories, ...
alignment of stars

Time

Put together what man
separated

Zwei nur scheinbar in keinem Zusammenhang hierzu stehende Fragen bestimmten in den vergangenen Jahren wesentlich die Diskussion um die zeitgenössische Kunst. Die erste Frage betrifft eine kollaborative künstlerische Praxis beziehungsweise kollektive Handlung, die zweite das Archiv beziehungsweise die Praxis des Archivierens.

In den vergangenen zehn bis fünfzehn Jahren haben digitale Hilfsmittel »molekulare« Netzwerke hervorgebracht, innerhalb derer die Menschen immer stärker miteinander verbunden und gleichzeitig immer stärker voneinander getrennt sind. Der Zugriff auf Informationen hat sich so beschleunigt, dass noch mehr Informationen verfügbar werden müssen – daher auch jener Zwang, unser gesamtes früheres und aktuelles Leben möglichst lückenlos zu erfassen und abzubilden. Im digitalen Zeitalter werden wir in nie dagewesener Weise von der Vergangenheit heimgesucht, eine praktisch unerschöpfliche Fundgrube für Geschichtsspuren, aus denen möglicherweise Erinnerung (und somit Subjektivität) hervorgeht. Dies hat zu einer neuen Definition des Archivs geführt, das als markierter Speicherort, als vermittelte Sammlung digitalisierter Materialien begriffen wird, die sich aus zweiter Hand und von jedem Ort aus nutzen lassen. Diese digitalen Archive wie Wikipedia und YouTube sind im Hinblick auf einen wachsenden Zugriff kodiert, für den neue Arten der Selbstregulierung und des Wissensaustauschs entwickelt werden. Diese wiederum werden immer mehr zum Ausdruck einer nicht-aktorialen und durch Datenaustausch bestimmten kollektiven Subjektivität (wie es in gewisser Weise auch dieser Brief ist). Zum Aufbau dieser buchstäblich alles umfassenden Archive müssen immer mehr Menschen dazu gebracht werden, kollektiv im Rahmen einer Ökonomie zusammenzuarbeiten, die auf der Grundlage der Erzeugnisse aus dieser immateriellen Arbeit funktioniert.

Um unsere Zeit zu begreifen, muss man über einen archäologischen Ansatz, über das Ausgraben des Geschehenen, mit der Vergangenheit kommunizieren. Was wie eine Arbeit über die Vergangenheit, wie die Lektüre und Zusammenstellung von Archiven zu bestimmten Vorfällen des 20. Jahrhunderts erscheint, kann zu einem hintergründigen Projekt über unsere eigene Zeit und unsere Zukunft werden. So wie bei Picasso, als er wenige Monate nach der Bombardierung Guernicas sein berühmtes Gemälde schuf. Und während man auf der im Sommer 1937 stattfindenden Pariser Weltausstellung, in deren Rahmen das Bild erstmals gezeigt wurde, in all ihrer Zurschaustellung gegensätzlicher nationalistischer Selbstdarstellungen und politischer Ideologien innerhalb der verschiedenen Länderpavillons nichts von den drohenden Schrecken des Zweiten Weltkriegs zu ahnen schien, scheint man in unserer Post-9/11-Epoche ebenfalls zu einem vollständigen Wahrnehmen, Verstehen und Handeln unfähig zu sein. Trotz aller erdenklichen uns vorliegenden Fakten sind wir offenbar unwissend. Einzelne Ereignisse, die ihren zeitlichen Wiederhall in ähnlichen Vorkommnissen finden, lassen sich jedoch durch einen Geschichtenerzähler miteinander verbinden – und so in Beziehung zueinander setzen. Wie in einem Traum verlaufen diese Ereignisse synchron zueinander und treten damit in eine Art kairologische Zeit ein, in der sich Bedeutung verdichtet, der Augenblick auf das Bewusstsein übergreift und sich in ihm verfestigt. Die autoritäre Sprache ist unidirektional, sie zwingt sich auf. Wir streben nach einer Entwicklung gleichberechtigter Formen des Austauschs und der Kommunikation, aber selbst diese sind in unserer Zeit der sozialen Netzwerke belastet. Auch das Geschichtenerzählen verläuft unidirektional, bekennt sich allerdings offen dazu, nur eine Deutung oder Verhandlung der Geschichte, eine Möglichkeit von vielen zu sein. Das Erzählen verneint seine faktische

Autorität schon aufgrund des Charakters seiner erklärten Fiktionalität. Das Erlernen des Erzählens von Geschichten – in denen menschliche Handlungen wiederholt werden, jedoch stets variierend und übereinandergeschichtet – ist eine Übung, die die Erscheinung vergangener Ereignisse und ihr gleichzeitiges Verschwinden in Projektionen auf die Gegenwart betrifft. Zeit wird zu einer mythischen, nicht-linearen Zeit, wobei die Fähigkeit, eine Geschichte zu erzählen, mit einer ständigen Anpassung an nachfolgende Kontexte, in denen sie auftaucht, verbunden ist.

Daher handelt es sich bei einer Ausstellung weniger um ein vielschichtiges, wiederaufgesuchtes Archiv als vielmehr um einen Ausdruck der Möglichkeit und des Wunsches, ein solches Archiv aufzubauen; es handelt sich hierbei weniger um einen Ort, an dem Gemeinschaftsarbeiten und kollektive Projekte dank gemeinsamer Begegnungen ins Leben gerufen werden, als um einen Ort für Diskussionen darüber, inwiefern und aus welchem Grund – beziehungsweise ob überhaupt – so etwas wie Gemeinschafts- oder kollektive Arbeit heute möglich ist. Als Kontrapunkt zur augenscheinlichen Heterogenität des Versammlungsortes, den wir gemeinsam anlegen werden, konstituiert die Plattform für die im Rahmen der dOCUMENTA (13) eventuell stattfindenden Kundgebungen einen experimentellen Ort kollektiven und anonymen Gemurmels – ein Fest und ein Ort der Inszenierung von Subjektivität, die sich durch Singularität und Pluralität gleichermaßen auszeichnet. Dieser Ort widersetzt sich jeder Entkörperlichung und nutzt die Fragmentierung des Ichs unter Berücksichtigung des Potenzials provisorischer Gruppenbildungen als Mittel gegen ebenjene Fragmentierung selbst.

In einer weiteren Verschiebung und Feier der transformativen Kräfte der Kunst zeichnet sich die dOCUMENTA (13) durch den Glauben an das Potenzial des Reenactment aus, verbunden mit der Hoffnung, dass sich aufgrund der Berücksichtigung zusätzlicher Bedeutungsschichten so etwas wie eine Abschließung verhindern lässt. Da wir uns über den provisorischen, anonymen und häufig unternehmensartigen Charakter von Online-Archiven im Klaren sind, die wie Internet-Suchmaschinen auf Wortsuchen basieren, intervenieren wir auch auf solchen Plattformen und wirken damit potenziell auf sie ein. Wir setzen dem Digitalen das Körperliche entgegen und greifen gleichzeitig in die virtuelle Welt immaterieller Wissensorganisation ein. In der derzeitigen, noch embryonalen historischen Phase des Internets ist es tatsächlich noch möglich, jene imaginären Konstellationen, denen wir unterworfen sind, umzulenken beziehungsweise zu verändern: Das diese Räume umgebende Feld von Informationen ist zu einem wesentlich komplexeren Bewusstseinsraum für die Widersprüche im Hinblick auf Wahrheit, Geschichte(n), die Menschheit und das Leben im Allgemeinen geworden.

Mein Freund, wir müssen schon bald Abschied nehmen. Wie Du siehst, fragst Du mich nach einem Programm, und ich bin kaum in der Lage, Dir einen Affekt oder eine Intention anzubieten:

Als ich 2007 über das allgemein zunehmende Interesse an zeitgenössischer und an bildender Kunst im Allgemeinen nachdachte, schrieb ich Dir einen Brief, an den Du Dich vielleicht noch erinnerst und aus dem ich hier zitieren möchte:

Die Frage lautet heute, wie es möglich ist, *nicht* zeitgenössisch zu sein, *kein* Festival zu organisieren, *nicht* zu kommunizieren, *kein* Wissen zu erzeugen und dabei trotzdem Intelligenz und Liebe zu artikulieren. Für einen heutigen Kurator bedeutet die Ausführung eines Projekts, von Künstlern und anderen Personen zu lernen, wie man diese innerhalb der Ausstellung als *Köder* ausgelegten Missverständnisse umschiffet, wie man mit ihrer Hilfe Orte der Rebellion schafft und inwiefern im Rahmen eines gemeinschaftlichen Zelebrierens Widerspruch, Rückzug oder Aufschub möglich sind.

Ich glaube, ich bin immer noch derselben Auffassung. Ich schreibe nun schon seit Tagen und bin seitdem bereits einmal nach Zentralasien und wieder zurück gereist, und doch habe ich noch so vieles zu sagen, so viele Geschichten zu erzählen, so viele Gedanken niederzuschreiben, die ich alle nur Dir schreiben kann: Ich weiß, dass Du mein Alibi, dass Du mein Grund zu leben, dass Du ich selbst bist. Und dass »ich selbst« nur Dein blasses Abbild bin, nicht greifbar, unergründlich, einzigartig und chorisch, wunderschön – ein schönes Ding, schrieb ein Dichter einmal über eine Person mit einem blauen Auge, die er gesehen hatte. Ein Quell der Menschlichkeit, der sich in den Text ergießt und ebenso schnell versickert.

Ich freue mich auf unseren künftigen Gedankenaustausch und verspreche Dir, bald wieder zu schreiben.

Carolyn

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

100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken

N°003: Carolyn Christov-Bakargiev

Letter to a Friend / Brief an einen Freund

dOCUMENTA (13), 9/6/2012 – 16/9/2012

Artistic Director / Künstlerische Leiterin: Carolyn Christov-Bakargiev
Agent, Member of Core Group, Head of Department /
Agentin, Mitglied der Kerngruppe, Leiterin der Abteilung: Chus Martínez
Head of Publications / Leiterin der Publikationsabteilung: Bettina Funcke

Managing Editor / Redaktion und Lektorat: Katrin Sauerländer
Proofreading / Korrektorat: Sam Frank, Cordelia Marten
Graphic Design and Typesetting / Grafische Gestaltung und Satz: Leftloft
Typeface / Schrift: Glypha, Plantin
Production / Verlagsherstellung: Stefanie Langner
Reproductions / Reproduktionen: weyhing digital, Ostfildern
Paper / Papier: Pop' Set, 240 g/m², Munken Print Cream 15, 90 g/m²
Printing / Druck: Dr. Cantz'sche Druckerei, Ostfildern
Binding / Buchbinderei: Gerhard Klein GmbH, Sindelfingen

© 2011 documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel;
Hatje Cantz Verlag, Ostfildern; Carolyn Christov-Bakargiev

Illustrations / Abbildungen: p. / S. 1: Fridericianum, September 1941 (detail / Detail),
Photohaus C. Eberth, Waldkappel; Universitätsbibliothek Kassel, Landesbibliothek
und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel; all other illustrations / alle anderen
Abbildungen: © Carolyn Christov-Bakargiev; Photo pp. 2–3 / Foto S. 2–3: Nils Klinger

**documenta und Museum Fridericianum
Veranstaltungs-GmbH**

Friedrichsplatz 18, 34117 Kassel
Germany / Deutschland
Tel. +49 561 70727-0
Fax +49 561 70727-39
www.documenta.de
Chief Executive Officer / Geschäftsführer: Bernd Leifeld

**Published by / Erschienen im
Hatje Cantz Verlag**

Zeppelinstrasse 32, 73760 Ostfildern
Germany / Deutschland
Tel. +49 711 4405-200
Fax +49 711 4405-220
www.hatjecantz.com

ISBN 978-3-7757-2852-2 (Print)
ISBN 978-3-7757-3032-7 (E-Book)

Printed in Germany

Gefördert durch die



funded by the German Federal
Cultural Foundation

Carolyn
Christov-
Bakargiev
*Letter to a
Friend / Brief
an einen
Freund*