

AUSGABE / ISSUE #127
RESORTIZATION

ART VENTURE

Allan Schwartzman in conversation with Amanda Schmitt



Instituto Inhotim, Galeria Adriana Varejão, Brasília / Brazil

Museums have long been a fixture of the international tourism industry and are sometimes a key reason why visitors flock to certain cities or towns. The remote “destination” collections, by contrast, where the experiences offered by the institution in question constitute the singular attraction, would seem to reflect a novel tendency. One example is the Centro de Arte Contemporânea Inhotim in the Brazilian state of Minas Gerais, a kind of art resort embedded in a sprawling garden and surrounded by the Atlantic Forest. The conversation between the New York-based curator Amanda Schmitt and the art consultant Allan Schwartzman, who was involved in building the Inhotim collection, raises the question of whether presenting art as a tourist attraction impairs the aesthetic experience of the objects or whether this can in fact help counter the ostensible exclusivity of cultural elitism.

AMANDA SCHMITT: Besides and beyond a simple Marxist argument along the lines of “capitalist consolidation of the leisure, luxury, and art industry is bad – critical art distributed by stakeholders and the state is good,” there is an opportunity here to discuss important aspects of collecting, identity, and, especially, ideology formation. Rather than focusing solely on the market aspects of what you do and the extraordinary amount of money pumped into some of these destination-collections that you’ve advised on, I’d like to focus on the curatorial role that art advisors play. There is a public misconception about advising being mainly about access and negotiation at the higher price points and trend forecasting in the emerging sector. However, in certain cases, advising really has to do with identity formation – and perhaps even more so in large “destination” projects. You are known

ART VENTURE

Allan Schwartzman im Gespräch mit Amanda Schmitt

Museen sind seit Langem ein fester Bestandteil des internationalen Tourismussektors und manchmal Hauptgrund für den Besuch bestimmter Städte und Gemeinden. Eine neue Entwicklung scheint sich hingegen mit jenen abgelegenen „Reiseziel“-Sammlungen zu manifestieren, in denen die von der jeweiligen Institution angebotenen Erfahrungswerte die hauptsächliche Attraktion konstituieren. Ein Beispiel hierfür ist das Centro de Arte Contemporânea Inhotim im brasilianischen Bundesstaat Minas Gerais, das eingebettet in eine großzügige Gartenanlage und umgeben vom Atlantischen Regenwald einer Art Kunstresort gleicht. Das Gespräch zwischen der Kuratorin Amanda Schmitt und dem Kunstberater Allan Schwartzman, der selbst am Aufbau dieser Sammlung beteiligt war, wirft die Frage auf, ob Kunst, präsentiert als Tourist*innenattraktion, der ästhetischen Kunsterfahrung schadet oder ob auf diese Weise der vermeintlichen Exklusivität des Kultur-elitismus etwas entgegengesetzt wird.

AMANDA SCHMITT: Neben und jenseits einer schlichten marxistischen Argumentation nach dem Motto „Die kapitalistische Konsolidierung der Freizeit-, Luxus- und Kunstindustrie ist schlecht – kritische Kunst, die durch Stakeholder*innen und den Staat verbreitet wird, ist gut“, haben wir hier die Gelegenheit, über wichtige Aspekte zu diskutieren, die das Sammeln, die Identität und insbesondere die Ideologiebildung betreffen. Ich möchte mit dir nicht nur über die merkantilen Aspekte deiner Tätigkeit und die enormen Summen sprechen, die in einige der Destination Collections geflossen sind, die du beraten hast. Mich interessiert vor allem die kuratorische Funktion von Kunstberater*innen. Es ist ein verbreiteter Irrglaube, dass es bei Kunstberatung in erster Linie um Zugänge und Verhandlungen im oberen Preissegment sowie um die Vorhersage von Trends im Nachwuchsreich geht. Beratung hat in manchen Fällen doch

eher mit Identitätsbildung zu tun – und das gilt vielleicht umso mehr bei großen „Destinationsprojekten“. Du bist bekannt für deine Zusammenarbeit mit Sammler*innen (oder Institutionen), die du bei der Konzeption und beim Aufbau von Sammlungen beraten hast, die als internationale „Reisedestinationen“ funktionieren – darunter Bernardo Paz’ Inhotim in Brasilien und Marlies Hessels Museum am CCS Bard in der Nähe von New York, aber auch deine aktuelle Tätigkeit für das AlUla-Projekt in Saudi-Arabien. Wie wurdest du ein solch gefragter, freier Berater für diese Großprojekte?

ALLAN SCHWARTZMAN: Ich habe einen Background als Kurator und Autor. In den 1980er Jahren habe ich mich mit Schreiben finanziert. Ich habe von Anfang an verstanden, dass ich Kunst nicht als rein intellektuelle oder emotionale Angelegenheit betrachten durfte, sondern als Werke, die in einem Warensystem als Waren existieren; denn als ich anfang, über Kunst zu schreiben, war das der grundlegende Bezugsrahmen, in dem man Kunst meistens sah. Aus einem kritischen Blickwinkel erschien dies als die informiertere Herangehensweise, journalistisch über Kunst zu schreiben. Und dadurch habe ich eine Kunstmarktkompetenz entwickelt. Ich verstand den Markt und seine Funktionsweisen, ich verstand die Preisgestaltung und den Unterschied zwischen Primär- und Sekundärmarkt. Denn Tatsache ist: Unabhängig davon, wie wohlhabend Sammler*innen sind, möchten praktisch alle ab einem bestimmten Punkt die Gewissheit haben, den richtigen Preis zu bezahlen.

Meine Herangehensweise war immer, dass jede Sammlung (unabhängig davon, ob sie jünger oder älter ist) ihre eigenen Ziele und Prioritäten hat, selbst wenn diese den Sammler*innen noch

for working directly with collectors (or institutions) to advise on, build, and form the vision for several international “destination” collections, such as Bernardo Paz’s Inhotim in Brazil and Marlies Hessel’s museum at CCS Bard in upstate New York, as well as your recent activity with Saudi Arabia’s ALUla project. How did you come to be the “go-to” advisor for massive projects like these?

ALLAN SCHWARTZMAN: My background is as a curator and writer. In the 1980s, I was supporting myself from my writing. From the very beginning, I understood that I needed to look at art not as a purely intellectual or emotional pursuit but as artworks that exist as commodities within a system of commodities – because that had become fundamental to the frame around which we view most art when I started writing about it. From a critical perspective, it seemed like a more informed way to be writing journalistically about art. And so, as a result, I developed an expertise in the market. I understood the market and how it functions, I understood pricing, the difference between the primary and the secondary market, and so on. The reality is that no matter how wealthy a collector is, above a certain price point, virtually all collectors want confidence that they’re being charged the right price.

I’ve always taken the approach that each collection (whether emerging or mature) has its goals and priorities, even if the collector isn’t yet quite aware of what they are. What I do is help to define what those are, to work with the collector to articulate the path that’s right for that collection and to help guide it to be the best version of itself. Sometimes this means it is not about “curating” the collection per se but about fulfilling

an emotional mandate for the collector toward their collection.

SCHMITT: And so in certain cases, the bigger picture, or the best way to articulate the “whole,” was to work in tandem with architects or even the landscape to fully articulate what the collection was about or where it was moving toward?

SCHWARTZMAN: Yes, with Marlies Hessel, we were already thinking about the idea of the museum as a destination – that the collection would be exhibited in a space that was designed for it. The idea of the new building was that students at CCS Bard would curate from the collection and reexamine it from different perspectives. So in addition to working with Marlies on the collection, I also worked with the architecture firm Goettsch Partners to imbue the building with a thought process that could provide endless opportunities for these curators to bring new meaning to the collection each year, and with the intimate scale and sequence of rooms more akin to that of a private residence. So in that case, it was about creating a system for curating, rather than curating myself.

SCHMITT: It is around this time when you were finalizing the Hessel project, in the early 2000s, that you met Bernardo Paz and started to conceptualize the vision for Inhotim, isn’t it? Can you provide some background on how that came into being?

SCHWARTZMAN: When we first started conceptualizing Inhotim, Bernardo was a collector (previously of Brazilian modernism, and at that time, he had already begun to build a robust collection of contemporary art, again with a focus on Brazilian

nicht ganz bewusst sind. Ich helfe ihnen, zu definieren, was diese Ziele und Prioritäten sind; ich arbeite mit den Sammler*innen daran, den richtigen Weg für diese Sammlung festzulegen, und helfe ihr, zu ihrer besten Version zu werden. Manchmal bedeutet das, dass es nicht darum geht, die Sammlung als solche zu kuratieren, sondern darum, den emotionalen Auftrag zu erfüllen, den Sammler*innen gegenüber ihrer Sammlung haben.

SCHMITT: Der größere Zusammenhang oder die beste Art und Weise, das Ganze umzusetzen, ergab sich daher manchmal aus einer Arbeit im Einklang mit Architekt*innen oder sogar mit der Landschaft – um umfassend zu artikulieren, worum es bei einer Sammlung geht oder welche Richtung sie einschlagen soll?

SCHWARTZMAN: Ja, wir hatten mit Marlies Hessel schon über die Idee nachgedacht, dass das Museum eine Destination sein sollte; dass die Sammlung in einem für sie entworfenen Raum gezeigt werden sollte. Der Grundgedanke des neuen Gebäudes war, dass die Studierenden des Center for Curatorial Studies am Bard College Ausstellungen aus der Sammlung kuratieren und die Sammlung aus verschiedenen Perspektiven neu untersuchen sollten. Ich habe also nicht nur mit Marlies an der Sammlung gearbeitet, sondern auch mit dem Architekturbüro Goettsch Partners; das Gebäude sollte eine Denkweise widerspiegeln, die den Kurator*innen endlose Möglichkeiten bietet, der Sammlung jedes Jahr eine neue Bedeutung zu geben – ein Gebäude mit kleineren Räumen und einer Raumfolge, die eher einem privaten Wohnhaus ähnelt. In diesem Fall ging es also mehr darum, ein System zum Kuratieren zu entwerfen als selbst zu kuratieren.

SCHMITT: Zu Beginn der 2000er Jahre, kurz vor dem Abschluss des Hessel-Projekts, hast du Bernardo Paz kennengelernt und begonnen, die Vision für Inhotim zu entwickeln, richtig? Kannst du etwas zu den Hintergründen dieses Vorhabens sagen?

SCHWARTZMAN: Als wir anfangen, ein Konzept für Inhotim zu entwickeln, war Bernardo Sammler (er hatte zunächst brasilianische Kunst der Moderne gesammelt und war dabei, eine solide Sammlung zeitgenössischer Kunst aufzubauen – wiederum mit einem Schwerpunkt auf brasilianische Künstler*innen). Er kommt aus dem brasilianischen Bundesstaat Minas Gerais, der gebirgig und reich an Bodenschätzen ist, aus der Nähe von Brumadinho, einer Kleinstadt, die für größere Projektentwickler*innen uninteressant war. Dieser Ort gilt als nicht erfolgversprechend oder als ungesund (weil dort einmal eine Leprosie-Kolonie angesiedelt war). Doch Bernardo machte sich daran, 140 Hektar Land in seiner Umgebung zu erwerben. Er wollte ursprünglich einen botanischen Garten anlegen lassen, einen Raum, der ausschließlich der Schönheit und Kontemplation dienen sollte, und arbeitete dafür mit Roberto Burle Marx zusammen. Bernados umfassendere Vision ging schließlich über die Idee, lediglich ein Naturschutzgebiet zu schaffen, hinaus: Es sollte ein Raum für Menschen entstehen, die seinen Garten genießen.

Wir fingen also an, zusammenzuarbeiten und ein Konzept zu entwickeln, bei dem die Landschaft auch zu einem Platz für Bernados andere Leidenschaft, das Kunstsammeln, werden konnte. Dabei sollte die Kunst nicht in einer Reihe von White Cubes, sondern im Außenraum präsentiert und bewahrt werden, was für die Künstler*innen

artists). He is from the mountainous and mineral-rich region of Minas Gerais in Brazil, close to Brumadinho, a small town that was of no interest to bigger developers because it was considered unlucky or toxic (because a leper colony had previously been located there). However, Bernardo went about acquiring about 3,000 contiguous acres of land around him. His original intention was to develop a botanical garden, a space used exclusively for beauty and contemplation, which he started in collaboration with Roberto Burle Marx. In a broader vision, he wanted to create a space for people to enjoy this garden, rather than simply establish an environmental preserve.

So, working together, we began to develop a concept in which the landscape could offer a home to his other passion, collecting art, and that works would be presented and preserved in an open-air environment, rather than a series of white cubes, which would be incredibly inspiring to artists. We set on the idea of acquiring and commissioning large-scale, permanent installations by artists; significant artworks that belong in museums, but that urban museums wouldn't be able to afford to house or display.

I think, importantly, there was no rush to develop a "program." We wanted to focus on it as a collection and a destination. I would also add that from the very beginning, Inhotim was also about people: Bernardo wanted to create a place that could serve and engage the public, something that would create a legacy and live beyond him, and that serves a very broad public, which crosses socioeconomic lines in a way that doesn't typically happen in Brazilian society.

SCHMITT: It seems like the intent from the beginning was that this would be and could be an art

destination; that Inhotim was not only something that people traveled internationally to get to but that it also would have a contingent of visitors from the region. The term "resortization" brings to mind a concept of luxury, the resort as a space for a wealthy, privileged, and specialized audience. But from what you describe, Bernardo really had a popular, or abstractly universal, audience in mind. Or perhaps both?

SCHWARTZMAN: When Inhotim first opened to the public, we had no idea who would show up. We thought maybe we'll get a few hundred people in a week. Well, we got 8,000 people on a nice weekend day. So, the audience is massive and the majority of visitors are locals, an audience that is working class to poor. The vast majority are people who have never been to a museum, and many of them are there more for the garden than for the art, since they don't arrive with a relationship to art.

We have found that people really engage with the art precisely because it's not presented like in a traditional museum. It's much more accessible. We intentionally don't use labels; this is unlike in a museum where viewers might go straight to the label, especially art-world people because they want to see who owns it. In Inhotim, the art exists separate from the person who made it, or the gallery that supports it, and so on.

I also believe that in Paz's own way (in a way that doesn't appear to be political), it's extremely meaningful to him that this exists in a place, in a country, that is very stratified by race and money. He wanted to create this place where all kinds of people are welcome. This was really his inspiration, and I think for Inhotim the natural elements were really the neutralizing factor.



Doug Aitken, „Sonic Pavilion“, 2009

dann unglaublich inspirierend sein würde. Wir beschlossen also, großformatige, permanente Installationen zu erwerben oder in Auftrag zu geben – bedeutende Kunstwerke, die in Museen gehören, deren Aufbewahrung oder Präsentation für städtische Museen jedoch zu kostspielig wäre.

Ich denke, es war wichtig, dass wir nicht unter Zeitdruck ein Programm aufstellen mussten. Wir wollten uns auf Inhotim als Sammlung und als Destination konzentrieren. Ich möchte hinzufügen, dass es bei Inhotim von Anfang an auch um Menschen ging: Bernardo wollte einen Ort schaffen, der dem Publikum etwas bietet und die Leute fasziniert – etwas wie sein Vermächtnis, das ihn überleben sollte. Inhotim sollte sich an

ein sehr breites Publikum richten und sozioökonomische Schranken auf eine Weise überwinden, die in der brasilianischen Gesellschaft selten ist.

SCHMITT: Es scheint, dass Inhotim von Anfang an eine Kunstdestination sein sollte und konnte – nicht nur ein Reiseziel für ein internationales Publikum, sondern dass ein Teil der Besucher*innen aus der Umgebung kommen würde. Bei dem Begriff „Resortisierung“ denkt man an Luxus, an das Resort als Raum für ein begütertes, privilegiertes und spezialisiertes Publikum. So, wie du es beschreibst, hatte Bernardo wirklich ein breites oder in einem abstrakten Sinne universelles Publikum im Sinn. Oder vielleicht auch beides?

SCHMITT: I worry about the emphasis on immersion experiences for a public or popular audience and what that does to art as well as the experience and process of thinking about it. For example, this brings to mind recent phenomena such as environments like Burning Man and Meow Wolf, or hyper-produced tourist spots like the touring Van Gogh “Immersive Experience,” or Summit One Vanderbilt in New York. I hesitate to even bring these up because these “environments,” or whatever we want to call them, seem like a dirty word in the art world, almost as if the “intellectual” audience doesn’t want to acknowledge their existence. But the reality is that the popular notion of art today is becoming much more aligned with these fabricated or pop-up environments. I realize that what you’re building with Inhotim is a “legacy collection” and something meant to be permanent, but there does seem to be a growing trend and wider desire to see and experience art outside of the white cube. When developers or creators (whether they are corporations, collectives, or individual artists) build an immersive experience tailored to a particularly wide audience, there is a neutralizing factor that democratizes art, making it more accessible to a wider audience.

Populism and a wider audience is presented here as a positive valence to counter the elitism of “resortization,” but it is unclear that populism as a criteria is itself better or even educational, or that the pressure to bring in high-volume audiences is in any way good for any institution. In this experiential drive, where does “art” begin and end? When and where are we in a situation in which we are left with only a mass attraction?

SCHWARTZMAN: There is nothing that we have acquired or commissioned with the intent or with

the suggestion that it be “spectacular.” If the word *spectacular* is in relation to Inhotim, it is about the art experience, not about the popularization of the art experience. Inhotim was created almost 20 years ago, before Instagram, before selfies. We wanted to find an inspiration point for developing and mature artists to realize their greatest dreams within a landscape that has a range of possibilities. In many ways this did relate to Dia Art Foundation since, in the beginning, Dia was the only model we had. While we don’t look like Dia and we don’t have the same artists as Dia, the intention is similar: to have what the patrons believed to be the greatest works of our time and to enable artists to make their most ambitious works in scale of thought, and often in physical scale. We knew, however, that Inhotim wasn’t going to be a sculpture park. Part of its vision was to integrate the art into the environment so that it becomes a seamless part of a broader day’s experience in what was first and foremost a botanical garden. What we’ve found is that sometimes the art is ambitious in scale and sometimes it’s very intimate in scale, sometimes situated in open air and sometimes located inside a pavilion. In fact, one of our most popular pavilions is also one of the most vaporous or dematerialized works – the *Sonic Pavilion* by Doug Aitken. So, I suppose you should not underestimate your audience and how they can experience art when it is positioned within a focused environment and features inclusive ways in which to experience it. You don’t have to turn it into a sound and light extravaganza.

However, in the broader scope, the reality is that at a certain level of wealth and worldly ambition, creating culture has become a primary route toward attracting a diverse range of people

SCHWARTZMAN: Als Inhotim zum ersten Mal für das Publikum öffnete, hatten wir keine Vorstellung davon, wer kommen würde. Wir dachten, dass wir vielleicht ein paar Hundert Besucher*innen pro Woche haben. Nun, wir hatten achttausend Personen an einem schönen Wochenendtag. Das Publikum ist also riesig, und die Mehrheit kommt aus der Umgebung, ein Publikum, das der Arbeiter*innenschicht angehört oder arm ist. Die Allermeisten waren vorher noch nie in einem Museum, und viele sind eher wegen des Gartens dort als wegen der Kunst, weil sie ohne eine vorgefasste Beziehung zur Kunst dorthin kommen.

Wir haben festgestellt, dass sich die Menschen wirklich mit der Kunst auseinandersetzen, gerade weil sie nicht wie in einem traditionellen Museum präsentiert wird, sondern viel zugänglicher ist. Wir verwenden bewusst keine Beschilderung; es ist also anders als in einem Museum, wo die Leute direkt auf die Schilder zugehen – vor allem Leute aus der Kunstwelt, die wissen wollen, wem etwas gehört. In Inhotim existiert die Kunst losgelöst von der Person, die sie gemacht hat, oder von der Galerie, die dahintersteht.

Außerdem glaube ich, dass es Paz auf seine Weise (eine Weise, die unpolitisch wirkt) sehr viel bedeutet, dass es so etwas an einem Ort und in einem Land gibt, das ethnisch und ökonomisch tief gespalten ist. Er wollte einen Ort schaffen, an dem alle Menschen willkommen sind. Er war wirklich beseelt von dieser Vorstellung, und ich glaube, dass die Naturelemente in Inhotim ein versöhnender Faktor waren.

SCHMITT: Die Betonung der Immersionserfahrung, die eine Öffentlichkeit oder ein breites Publikum machen soll, finde ich bedenklich. Ich frage mich, was das für die Kunst, aber auch für die

Kunsterfahrung und das Nachdenken über Kunst bedeutet. Mir fallen dazu jüngere Phänomene ein, wie die Environments Burning Man oder Meow Wolf, oder hyperproduzierte Touristenattraktionen wie „Van Gogh – The Immersive Experience“, die durch verschiedene Städte tourt, oder SUMMIT One Vanderbilt in New York. Ich zögere etwas, solche „Environments“ – oder wie man sie auch nennen mag – überhaupt zu erwähnen, weil sie in der Kunstwelt geradezu anrühlich sind. Es scheint fast so, als wolle das intellektuelle Publikum ihre Existenz nicht akzeptieren. Tatsache ist jedoch, dass diese vorgefertigten oder Pop-up-Environments zunehmend einer heute weit verbreiteten Vorstellung von Kunst entsprechen. Ich verstehe durchaus, dass mit Inhotim eine Legacy Collection aufgebaut wird, die etwas Bleibendes sein soll. Aber es gibt offenbar eine steigende Tendenz und einen allgemeinen Wunsch, Kunst außerhalb des White Cube zu sehen und zu erleben. Wenn Entwickler*innen oder Kreative (seien es Firmen, Kollektive oder einzelne Künstler*innen) eine Immersionserfahrung konstruieren, die auf ein besonders breites Publikum zugeschnitten ist, gibt es einen neutralisierenden Faktor, der die Kunst demokratisiert und einem größeren Publikum zugänglich macht.

Dabei werden der Populismus und das größere Publikum als etwas Positives dargestellt, um dem Elitismus der Resortisierung entgegenzutreten. Aber es ist unklar, ob Populismus an sich ein besseres Kriterium oder gar aufklärerisch ist oder ob der Druck, hohe Publikumszahlen zu erzielen, für eine Institution überhaupt gut ist. Wo beginnt in dieser dynamischen Erfahrung die Kunst, und wo hört sie auf? Wann und wo geraten wir in eine Situation, die nur noch eine Massenattraktion ist?

to a location who might not otherwise prioritize going there. It's become one of the major drivers of tourism and visitation around the world, and we're seeing more and more new "destination" museums in nations of new wealth.

SCHMITT: You've outlined how unique the destination is for Inhotim and even how the ample space between pavilions can benefit the viewing experience. This idea of experiencing art in an isolated environment, however, is not new: in fact, the white cube exhibition space is itself an isolated (and isolating) environment. Yet what we are discussing here is the idea of the "destination" and specifically the art tourism facet to much of contemporary art.

Before we move into the specifics of how this is great for Saudi Arabia, which may well be the case, we must address the legitimacy and public standing of the clients discussed. Marlies Hessel is a philanthropist building a collection in the United States that has, from its inception, heavily focused on women and had educational purposes. You have explained Paz's utopian motivations, but the fact remains that he was (only a few years ago) sentenced to nine years in prison for funneling money raised overseas for Inhotim to support expenses related to his mining and steel companies (he has since been acquitted of all charges). Brazil is a democracy, however imperfect. You have also served on the advisory board for Saudi Arabia's ALUla art project as a part of their "Vision 2030" initiative.

Here, I must ask about your own reputational risk assessment and ideological calculations in relationship to the Saudi regime and its position toward women, laborers' rights, capital punishment, and the assassination and dismemberment

of Jamal Khashoggi. The development of this project, and your involvement in it, is (as I outlined above) a somewhat controversial topic. From a Western foreigner's point of view, it seems that ALUla is some form of "art-washing" or an attempt to capitalize on the Bilbao effect. Before getting involved in a large-scale or high-profile project, how does your advisory firm consider reputational damage and how do you vet your clients?

SCHWARTZMAN: We have turned down projects, and this happens for one of two reasons: either because the primary needs of the client compete with those of another we are working on or the personalities and values are simply incompatible.

As it relates to your question about money and the ethics behind the money of people who buy art — the line of tolerance moves, and it's moved a lot in the last few years all around the world, especially in the United States, for totally understandable reasons. Frankly, I'm surprised that it took this long to start talking about it. I have not worked with a private collection where those questions ever gave cause for concern.

Regarding the term "resortization," if we were attempting to use art as a route to developing a destination resort, we would already have a hotel at Inhotim! Which makes things inconvenient now, since not all the art can be seen in one day. More broadly, I believe in the power of art to transform cultures and create tolerance, exchange, and mutual understanding. And with regards to Bernardo Paz, he was the victim of a politicization of local ports. He was cleared of all charges, and since then the museum, its lands, pavilions, and permanent works have been gifted to an independent non-profit, as was his intention prior to the accusation.



„Immersive Van Gogh“, New York City, 2021, Ausstellungsansicht / installation view

SCHWARTZMAN: Wir haben nichts mit der Absicht erworben oder mit dem Hinweis in Auftrag gegeben, dass es „spektakulär“ sein sollte. Wenn etwas im Zusammenhang mit Inhotim spektakulär ist, dann die Kunsterfahrung, nicht die Popularisierung der Kunsterfahrung. Inhotim entstand vor fast 20 Jahren, vor Instagram, vor den Selfies. Wir wollten etwas finden, das junge und erfahrene Künstler*innen gleichermaßen inspiriert, ihre größten Träume in einer Landschaft zu verwirklichen, die ein breites Spektrum von Möglichkeiten bietet. Das hing in vielerlei Hinsicht mit der Dia Art Foundation zusammen, weil Dia am Anfang das einzige Vorbild war, das wir hatten. Wir sehen zwar nicht aus wie Dia und wir haben auch nicht dieselben Künstler*innen wie Dia, aber die Intention ist ähnlich: etwas zu haben, was die Käufer*innen für die bedeutendsten Kunstwerke unserer Zeit halten, und den Künstler*innen zu ermöglichen, ihre ambitioniertesten Werke zu schaffen – und das betrifft nicht nur ihre gedankliche, sondern oft auch ihre physische Dimension.

Wir wussten allerdings, dass Inhotim kein Skulpturenpark werden würde. Die Vision von Inhotim beruhte auch darauf, die Kunst in die Umgebung zu integrieren, sodass sie zu einem nahtlosen Bestandteil einer umfassenderen Alltagserfahrung an einem Ort wird, der in erster Linie ein botanischer Garten ist. Wir haben festgestellt, dass die Größe der Kunstwerke mal sehr ambitioniert und mal sehr reduziert, intim, sein kann; mal stehen sie unter freiem Himmel, mal befindet sie sich in einem Pavillon. Einer unserer beliebtesten Pavillons ist tatsächlich eine der flüchtigsten oder entmaterialisiertesten Arbeiten – der Sonic Pavilion von Doug Aitken. Deshalb glaube ich, dass man sein Publikum und dessen Kunsterfahrung nicht unterschätzen sollte, wenn die Kunst in einer darauf ausgerichteten Umgebung positioniert ist und auf inklusive Weise erlebt werden kann. Man muss daraus kein Licht-und-Klang-Spektakel machen.

Grundsätzlich ist es allerdings eine Tatsache, dass die Schaffung von Kultur zu einer



Alicja Kwade, „In Blur“, Desert X AlUla, 2022, Ausstellungsansicht / installation view

maßgeblichen Möglichkeit geworden ist, ganz unterschiedliche Menschen an einen Ort zu bringen, der ansonsten nicht auf ihrer Prioritätenliste gestanden hätte. Das ist inzwischen einer der wichtigsten treibenden Faktoren für den Tourismus und für Besichtigungen weltweit, und wir sehen immer mehr neue „Reiseziel“-Museen in Ländern, die in jüngerer Zeit reich geworden sind.

SCHMITT: Du hast beschrieben, wie einzigartig Inhotim als Destination ist und dass die Kunsterfahrung von den großzügigen Abständen zwischen den Pavillons profitieren kann. Die Idee, Kunst in einer abgeschiedenen Umgebung zu erleben, ist allerdings nicht neu. Tatsächlich ist der Ausstellungsraum des White Cube selbst eine isolierte (und isolierende) Umgebung. Wir sprechen hier jedoch über die Idee der Destination und insbesondere über die kunsttouristische Facette eines großen Teils der zeitgenössischen Kunst.

Bevor wir näher darauf eingehen, warum das für Saudi-Arabien vielleicht wunderbar ist, müssen wir über die Legitimität und das öffentliche Ansehen der erwähnten Auftraggeber*innen sprechen. Marlies Hessel ist eine Philanthropin und baut in den USA eine Sammlung auf, die sich von Anfang an sehr auf Frauen konzentriert hat und einen Bildungsauftrag verfolgt. Du hast Paz' utopische Motivation geschildert, aber es bleibt die Tatsache, dass er (erst vor ein paar Jahren) zu neun Jahren Gefängnis verurteilt wurde, weil Geld, das er im Ausland für Inhotim akquiriert hatte, angeblich verwendet wurde, um Kosten seiner Minen- und Stahlunternehmen zu decken (er wurde inzwischen in allen Punkten der Anklage freigesprochen). Brasilien ist eine, wenn auch unvollkommene, Demokratie. Du warst auch im

Beirat des saudischen Kunstprojekts AlUla, das Teil der Initiative „Vision 2030“ ist.

An dieser Stelle muss ich dich nach der Risikobewertung für deine Reputation und nach deinem ideologischen Kalkül fragen, wenn es um das saudische Regime und dessen Haltung gegenüber Frauen, dem Arbeitsrecht, der Todesstrafe und der Ermordung und Zerstückelung von Jamal Khashoggi geht. Die Entwicklung dieses Projekts und deine Beteiligung daran ist (wie eingangs erwähnt) ein ziemlich umstrittenes Thema. Aus der Perspektive einer westlichen Ausländerin erscheint AlUla als eine Form von *artwashing* oder als Versuch, aus dem Bilbao-Effekt Kapital zu schlagen. Wie evaluiert deine Beratungsfirma mögliche Reputationsverluste, und wie überprüft du deine Auftraggeber*innen, bevor du dich an einem Großprojekt oder einem Vorhaben beteiligst, das im Fokus der Öffentlichkeit steht?

SCHWARTZMAN: Wir haben Projekte abgelehnt, und zwar aus einem von zwei Gründen: entweder weil die grundlegenden Erfordernisse eines Klienten oder einer Klientin mit denen anderer Kund*innen konkurrieren, mit denen wir schon zusammenarbeiten, oder weil die Persönlichkeiten und Werte einfach unvereinbar sind.

Das bringt mich zu deiner Frage nach dem Geld und nach der Ethik hinter dem Geld der Menschen, die Kunst kaufen – diese Toleranzschwelle ist fließend, und sie hat sich in den letzten Jahren überall auf der Welt, und vor allem in den USA, aus sehr nachvollziehbaren Gründen stark bewegt. Ich bin ehrlich gesagt überrascht, dass es so lange gedauert hat, bis diese Debatte in Gang kam. Ich habe noch nie mit einer Privatsammlung zusammengearbeitet, wo diese Fragen Anlass zur Sorge gaben.

SCHMITT: This is certainly central to our conversation, considering that your Inhotim partner, Paz, was convicted (and since acquitted) of money laundering. In the case of Inhotim, all of this attention went toward one individual; however, with institutions in the US, many are led by dozens of trustees whose sources of wealth might not be as rigorously scrutinized because they are diluted by the group. In the case of a board, the different and ambiguous sources of money become diluted into this overall image of an altruistic organization that serves its community. Whereas in the case of a privately-funded museum or one funded predominantly by one individual, all of the pressure of whose money is good or bad gets placed on one individual who in turn is more heavily scrutinized than a group is. Oftentimes, the scrutiny falls more heavily on the public-facing activities of the institution and the curator's exhibitions, rather than focusing on the source of money that is funding them.

Along the lines of advisor-as-curator, generally, institutional curators are restrained by public opinion: by the judgement of peers and artists, the press, the museum boards, etc. As we have witnessed in recent years, the tensions between the boards' ideologies (and/or the origin of their riches) and the ideas put forward by the curators generates immense institutional and PR problems. In your experience of working outside of the institutional "board" model, how does the unencumbered client/advisor relationship actually work, and what new possibilities does it allow by virtue of being private and thus unregulated (perhaps especially in more remote or "decentralized" locations such as Minas Gerais or the Arabian Desert)? Do you see the elimination of

the group-funded institution as a faster way to achieve legitimacy curatorially?

SCHWARTZMAN: I have been very fortunate to have worked on and continue to work on a significant number of projects that are forming collections that will go to museums or that have become museums. However, this all depends upon who you're working with and how you're working with them.

It would be very natural to assume that a curatorial team in a museum can put together a more thoroughly thought-through program or collection, because you've got so many different viewpoints and minds working at the same table, but unfortunately, I think that too often what we have wound up with are agreements by consensus rather than alignment in vision. The museum collections that were formed with great vision throughout the 20th century are, for the most part, built upon the collections of individuals. In fact, the core of the MoMA collection is formed by an assembly of private collections – and curatorial collection leaders of the museum's past, such as Alfred Barr, Rene d'Harnoncourt, or Bill Rubin, who all had strong viewpoints. That space has eroded. Most institutions now function with a team of curators who each have a depth of thoughtful and informed research, but this becomes a problem in the collection because it is less likely that you're going to have an alignment of values. Collections become more archival in scope.

I think some museums today have built their programming specifically around the idea that there is no single viewpoint that's meaningful and therefore they can embrace multiplicities of viewpoints. In most instances, those museums

Zum Begriff „Resortisierung“: Wenn wir versuchen würden, die Kunst zu benutzen, um ein Reiseziel zu entwickeln, hätte Inhotim schon ein Hotel! Was die Sache inzwischen unkomfortabel macht, weil man die ganze Kunst nicht an einem Tag sehen kann. Grundsätzlich glaube ich an die Kraft der Kunst, Kulturen zu transformieren und Toleranz, Austausch und gegenseitiges Verständnis zu fördern. Und was Bernardo Paz angeht: Er war ein Opfer der Politisierung lokaler Behörden. Er wurde in allen Punkten freigesprochen, und danach wurden das Museum, das Grundstück, die Pavillons und die permanenten Kunstwerke einer unabhängigen Non-Profit-Organisation geschenkt, was schon vor der Anklage seine Absicht war.

SCHMITT: Das ist sicher ein entscheidender Punkt unserer Debatte. Dein Partner bei Inhotim, Paz, wurde wegen Geldwäsche verurteilt (und später freigesprochen). In diesem Fall richtete sich die Aufmerksamkeit auf eine einzige Person. Viele US-amerikanische Institutionen werden jedoch durch Dutzende von Trustees geleitet. Die Quellen ihres Reichtums lassen sich vielleicht nicht so leicht untersuchen, weil sie in der Gruppe zusammenfließen. Die verschiedenen unklaren Geldquellen verschwimmen im Gesamtbild einer altruistischen Organisation, die ihrer Community dient. Im Fall eines Privatmuseums oder einer Institution, die im Wesentlichen von einer einzigen Person finanziert wird, liegt der Druck, ob dieses Geld gut oder schlecht ist, hingegen nur auf diesem Individuum, das dann gründlicher durchleuchtet wird als eine ganze Gruppe. Oft werden dann eher die öffentlichen Aktivitäten dieser Institution und die Ausstellungen der Kurator*innen untersucht, anstatt sich darauf zu konzentrieren, woher das Geld dafür kam.

Was Berater*innen-als-Kurator*innen angeht, werden institutionelle Kurator*innen grundsätzlich durch die öffentliche Meinung kontrolliert: etwa durch das Urteil der Kolleg*innen und Künstler*innen, der Presse oder der Museumskuratoren. Wir haben in den vergangenen Jahren erlebt, dass das Spannungsverhältnis zwischen den Ideologien der einzelnen Board-Mitglieder (und/oder dem Ursprung ihres Reichtums) und den Ideen, die die Kurator*innen vorbringen, zu enormen institutionellen und PR-Problemen führt. Du arbeitest außerhalb des institutionellen Board-Modells. Wie funktioniert deiner Erfahrung nach die unbelastete Beziehung zwischen Auftraggeber*in und Berater*in, und welche neuen Möglichkeiten bietet sie dadurch, dass sie privat und daher nicht reguliert ist (vielleicht besonders an eher entlegenen oder dezentralen Orten wie Minas Gerais oder der arabischen Wüste)? Hältst du den Ausschluss der gruppenfinanzierten Institution für einen schnelleren Weg zu kuratorischer Legitimität?

SCHWARTZMAN: Ich hatte das große Glück, in der Vergangenheit und auch derzeit an einer bedeutenden Zahl von Projekten zu arbeiten, aus denen Sammlungen entstehen, die an Museen gehen werden oder die zu Museen wurden. Es hängt jedoch alles davon ab, mit wem man arbeitet und wie man zusammenarbeitet.

Es erscheint erst einmal ganz logisch, dass ein kuratorisches Team in einem Museum ein durchdachteres Programm oder eine besser konzipierte Sammlung zusammenstellen kann, weil viele verschiedene Standpunkte und Köpfe zu einer Sache beitragen. Ich glaube allerdings, dass dabei leider allzu oft keine gemeinsamen Visionen, sondern konsensorientierte Vereinbarungen

are doing much better than when those same museums 20 years ago were trying to define “what is most important” as a singular problem. In no way am I trying to put down museums, the benefit of them, the success of their professionalization, or the quality of many of their curators. However, in some of the collections I’ve worked on – which were formed with the commitment and intention of donating them to museums – we’ve been able to step back, look at the museum, and see where its strengths are and where its needs are, and in many cases we’ve done this in discussion with the curators themselves so that we’re in alignment with a long-term vision while acquiring separately.

I’ve had the great fortune, through working the way I do, that my clients’ collections have been able to have a very significant impact on the development of a museum collection, because we’ve been able to maintain a clarity of vision and intent, simply because one or two people have honed a viewpoint, however precisely or broadly that is played out.

herauskommen. Die musealen Sammlungen, die im 20. Jahrhundert mit großer Weitsicht aufgebaut wurden, gründen überwiegend auf den Sammlungen von Individuen. Der Kernbestand der Sammlung des MoMA beruht auf einer Zusammenführung von Privatsammlungen – und auf kuratorischen Sammlungsleitern der Vergangenheit wie Alfred Barr, Rene d’Harnoncourt oder Bill Rubin, die alle starke Standpunkte vertraten. Dieser Raum hat sich verengt. Heute arbeiten die meisten Institutionen mit einem kuratorischen Team, in dem alle ihre durchdachten und informierten Recherchen machen, aber das führt in der Sammlung zu einem Problem. Denn es wird unwahrscheinlicher, dass man übereinstimmende Werte vertritt. Sammlungen weisen deshalb eine eher archivarische Bandbreite auf.

Ich denke, die Programme einiger Museen beruhen heute ausdrücklich auf der Vorstellung, dass es den einen bedeutenden Standpunkt nicht gibt, sodass sie eine Vielzahl von Standpunkten umfassen können. In den meisten Fällen schneiden diese Museen heute deutlich besser ab als vor 20 Jahren, als dieselben Museen versuchten, „das, was am wichtigsten ist“, als eine einzige Aufgabe zu definieren. Ich möchte Museen, ihre Vorzüge, ihre Professionalisierungserfolge oder die Qualität vieler ihrer Kurator*innen in keiner Weise schlechtreden. Doch bei einigen Sammlungen, an denen ich gearbeitet habe – die mit dem Engagement und der Absicht entstanden, als Schenkung an ein Museum zu gehen –, konnten wir einen Schritt zurücktreten, das Museum genauer betrachten und herausfinden, wo seine Stärken und seine Bedarfe liegen. Und in vielen Fällen haben wir das im Gespräch mit den Kurator*innen getan, sodass wir die Ankäufe zwar eigenständig, aber im Einklang mit einer langfristigen Vision getätigt haben.

Durch meine Arbeitsweise hatte ich das große Glück, dass die Sammlungen meiner Auftraggeber*innen einen sehr bedeutenden Einfluss auf die Entwicklung einer musealen Sammlung nehmen konnten. Denn wir konnten eine Klarheit der Vision und der Intention bewahren, einfach weil ein oder zwei Menschen eine Sichtweise verfeinert haben, unabhängig davon, wie präzise oder frei man diese umsetzt.

Übersetzung: Barbara Hess

AUTOR*INNEN, GESPRÄCHSPARTNER*INNEN / CONTRIBUTORS

DOMENICK AMMIRATI

lebt als Autor und Redakteur in New York. Er schreibt regelmäßig für *Artforum*, seine Kritiken sind in zahlreichen anderen Publikationen erschienen, darunter *4Columns*, *Frieze*, *Mousse*, *Dis* und *Los Angeles Review of Books*, zudem in Ausstellungskatalogen für Künstler*innen wie Josh Kline und Frances Stark. Er war Redakteur für die *Documenta 14* und das Guggenheim Museum und ist Dozent im Graduiertenprogramm für Curatorial Studies an der School of Visual Arts. is a writer and editor based in New York. He is a regular contributor to *Artforum*, and his criticism has appeared in a variety of other publications, including *4Columns*, *Frieze*, *Mousse*, *Dis*, and the *Los Angeles Review of Books*, as well as in exhibition catalogues for artists including Josh Kline and Frances Stark. He is a former editor for *documenta 14* and the Guggenheim Museum and is a writing instructor for the School of Visual Arts graduate curatorial studies program.

EI ARAKAWA

ist ein Performance-Künstler, der in Los Angeles lebt und arbeitet.

is a performance artist who lives and works in Los Angeles.

ILKA BECKER

ist Professorin für Kunstgeschichte an der Hochschule Mainz. Aktuell arbeitet sie an einem Buch über Pilze, Mykoästhetiken und Ökologien in der Kunst der (Spät-) Moderne.

is a professor of art history at the Mainz University of Applied Sciences. She is currently working on a book about fungi, mycoaesthetics, and ecologies in (late) modernism.

JULIA BERNARD

ist freiberufliche Kunsthistorikerin, Kritikerin sowie Übersetzerin und lebt in Washington, DC. Sie hat umfänglich über dortige Ereignisse und Phänomene der Kunstwelt geschrieben und arbeitet an mehreren Buchprojekten, von denen eines die Verbreitung von Bildern mit Bezug zum Holocaust in der modernen und zeitgenössischen Kunst untersucht. is an independent art historian, freelance critic, and translator living in Washington, DC. She has written extensively about that city's art-world events and phenomena and is at work on several book projects, one of which deals with the prevalence of Holocaust-related imagery in modern and contemporary art.

MLADEN BIZUMIC

ist ein in Wien und Aotearoa/Neuseeland lebender Künstler. Im Jahr 2022 schloss er seine Doktorarbeit mit dem Titel „Fotokapitalismus: On Social Relations in the Production and Distribution of Contemporary Art“, betreut von Diedrich Diederichsen, an der Akademie der bildenden Künste in Wien ab. Seine künstlerischen Arbeiten waren Teil der Ausstellungen „Metadata: Rethinking Photography from the 21st Century“ im Ringling Museum of Art, Sarasota, FL und „Enjoy. Die mumok Sammlung im Wandel“ im mumok, Wien. is an artist based in Vienna and Aotearoa/New Zealand. In 2022, he completed a PhD thesis, „Photo-Capitalism: On Social Relations in the Production and Distribution of Contemporary Art“, supervised by Diedrich Diederichsen, at the Academy of Fine Arts, Vienna. His artwork was included in the exhibition „Metadata: Rethinking Photography from the 21st Century“ at the Ringling Museum of Art, Sarasota, FL, as well as in „Enjoy – the mumok Collection in Change“ at mumok, Vienna.

DORA BUDOR

ist eine in Kroatien geborene und in New York lebende Künstlerin und Autorin. Im Jahr 2022 wurde ihre Arbeit in der Einzelausstellung „Continent“ im Kunsthaus Bregenz sowie in „The Milk of Dreams“ auf der 59. Biennale von Venedig präsentiert.

is a Croatian-born artist and writer based in New York. In 2022, her work was presented in the solo exhibition „Continent“ at Kunsthaus Bregenz and in the 59th Venice Biennale, „The Milk of Dreams.“

JESÚS CARRILLO

ist Dozent für zeitgenössische Kunstgeschichte an der Universidad Autónoma in Madrid und Analyst mit Fokus auf Politiken der Kunst und ihrer Institutionen. In den vorangegangenen Jahren war er Direktor des Kulturprogramms im Museo Reina Sofía (2008–2015) und in der Stadtverwaltung von Madrid (2015/16).

is a lecturer in contemporary art history at the Universidad Autónoma de Madrid and an analyst of the politics of art and its institutions. He was formerly a director of cultural programs at Museo Reina Sofía (2008–15) and the Madrid City Council (2015/16).

SARAH FRIEND

ist Künstlerin und Softwareentwicklerin mit Schwerpunkt Blockchain, Spiele und p2p-Web. Zu ihren jüngsten Ausstellungen zählen „Off:Endgame“ (Public Works Administration, New York), „Worldbuilding“ (Julia Stoschek Collection, Düsseldorf), „Proof of Stake“ (Kunstverein Hamburg), „Breadcrumbs“ (Galerie Nagel Draxler, Köln), „Proof of Art“ (OÖ Kultur, Linz) und „Panarchist's Dinner“ (Floating University, Berlin).

is an artist and software developer, specializing in blockchain, games, and the p2p web. Recent exhibitions include “Off: Endgame” (Public Works Administration, New York), “Worldbuilding” (Julia Stoschek Collection, Düsseldorf), “Proof of Stake” (Kunstverein in Hamburg), “Breadcrumbs” (Galerie Nagel Draxler, Cologne), “Proof of Art” (OÖ Landes-Kultur, Linz), and “Panarchist Dinner” (Floating University, Berlin).

ISABELLE GRAW

ist Herausgeberin von *Texte zur Kunst* und lehrt Kunstgeschichte und Kunsttheorie an der Hochschule für Bildende Künste – Städtelschule in Frankfurt/M. Ihre jüngsten Publikationen: *In einer anderen Welt: Notizen 2014–2017* (DCV, 2020), *Three Cases of Value Reflection: Ponge, Whitten, Banksy* (Sternberg Press, 2021) und *Vom Nutzen der Freundschaft* (Spector Books, 2022).

is the cofounder and publisher of *Texte zur Kunst* and teaches art history and theory at the Staatliche Hochschule für Bildende Künste – Städtelschule in Frankfurt am Main. Her most recent publications are *In Another World: Notes, 2014–2017* (Sternberg Press, 2020), *Three Cases of Value Reflection: Ponge, Whitten, Banksy* (Sternberg Press, 2021), and *Vom Nutzen der Freundschaft* (The Uses of Friendship) (Spector Books, 2022).

RAMONA HEINLEIN

ist Kunsthistorikerin, Redakteurin und Autorin. Sie lebt und arbeitet in Wien.

is an art historian, editor, and author. She lives and works in Vienna.

TONI HILDEBRANDT

ist Kunsthistoriker und Koordinator des Forschungsschwerpunkts „Mediating the Ecological Imperative“ an der Universität Bern und der UNAM in Mexiko-Stadt.

is an art historian and coordinator of the research area “Mediating the Ecological Imperative” at the University of Bern and UNAM in Mexico City.

MARIETTA KESTING

ist Medien- und Kulturwissenschaftlerin.
is a media and cultural studies scholar.

JACOB KING

ist Kunsthändler und Berater, ansässig in New York.
is an art dealer and advisor based in New York.

JUTTA KOETHER

ist Künstlerin.
is an artist.

CHRISTIAN KRAVAGNA

ist Professor für Postcolonial Studies an der Akademie der bildenden Künste Wien. Jüngste Buchveröffentlichungen: *Transmoderne: Eine Kunstgeschichte des Kontakts* (b_books, 2017) und *Das amerikanische Museum: Sklaverei, Schwarze Geschichte und der Kampf um Gerechtigkeit in Museen der Südstaaten* (mit Cornelia Kogoj; Mandelbaum, 2019). 2022 erscheint *Transmodern: An art history of contact, 1920–60* (Manchester University Press).

is a professor of postcolonial studies at the Academy of Fine Arts Vienna. His most recent book publications include *Transmoderne: Eine Kunstgeschichte des Kontakts* (b_books, 2017) and (with Cornelia Kogoj) *Das amerikanische Museum: Sklaverei, Schwarze Geschichte und der Kampf um Gerechtigkeit in Museen der Südstaaten* (Mandelbaum, 2019). Forthcoming in 2022 is the English edition *Transmodern: An Art History of Contact, 1920–1960* (Manchester University Press).

JULIE MEHRETU

ist eine Malerin, die in New York City lebt und arbeitet.

Sie wurde mit dem MacArthur Award (2005) und dem US Department of State Medal of Arts Award (2015) ausgezeichnet. Mehretus Gemälde, Drucke und Zeichnungen wurden in zahlreichen Museen, Biennalen und Galerien ausgestellt und sind weltweit in öffentlichen und privaten Sammlungen vertreten.

is a painter who lives and works in New York City. She is the recipient of a MacArthur Award (2005) and the US Department of State Medal of Arts Award (2015). Mehretu's paintings, prints, and drawings have been exhibited extensively in museums, biennials, and galleries and are represented in public and private collections worldwide.

CRISTINA NORD

leitet seit 2019 das Berlinale Forum, eine unabhängige Sektion der Berlinale.

heads the Berlinale Forum, an independent section of the Berlinale, since 2019.

FRANCESCA RAIMONDI

ist Juniorprofessorin für Philosophie an der Kunstakademie in Düsseldorf. Sie lebt in Amsterdam und Berlin.

is a junior professor of philosophy at the Kunstakademie Düsseldorf. She lives in Amsterdam and Berlin.

MAGNUS SCHAEFER

ist Historiker und Kurator mit Forschungsschwerpunkt digitale Klangsintese.

is a historian and curator with a research focus on digital sound synthesis.

JAKOB SCHILLINGER

ist Historiker für moderne und zeitgenössische Kunst. Seine Forschung konzentriert sich auf die medientechnischen und sozialen Bedingungen von Kunst und visueller Kultur, unter anderem in Verbindung mit Gender-Aspekten.

is a historian of modern and contemporary art. His research focuses on the media-technological and social conditions of art and visual culture and on their connection to gender.

AMANDA SCHMITT

ist als Kuratorin, Autorin und Galeriedirektorin von kaufmann repetto in New York ansässig.

is a New York-based curator, writer, and director of kaufmann repetto.

ALLAN SCHWARTZMAN

ist Gründer und Geschäftsführer von Schwartzman&. Er verfügt über mehr als 30 Jahre Erfahrung in der Beratung einiger der einflussreichsten und anspruchsvollsten Sammler*innen der Welt und betreut ihre Bestände an zeitgenössischer Kunst sowohl individuell als auch in Verbindung mit ihrer Funktion in Führungsteams bedeutender Museen. Seine Kunstberatungsfirma ist auch auf die Nachlassplanung und Beratung von Künstler*innen und -nachlässen, Museen sowie bürgerlichen und kulturellen Initiativen spezialisiert.

is the founder and director of Schwartzman&. He has more than 30 years' experience advising some of the world's most influential and sophisticated collectors, informing their holdings of contemporary art, both individually and in conjunction with their stewardship of major museums. His art advisory firm also specializes in legacy planning and advisory work for artists and artists' estates, museums, and civic and cultural initiatives.

AVERY SINGER

ist eine in New York City geborene und dort lebende Künstlerin.

is an artist born and based in New York.

SUSANNE VON FALKENHAUSEN

ist Prof. em. für Neuere Kunstgeschichte mit Schwerpunkt Moderne an der Humboldt-Universität zu Berlin.

is a professor emeritus of modern art history with a focus on modernism at Humboldt-Universität zu Berlin.

ALEX WISSEL

ist Künstler und lebt in Düsseldorf.

is an artist living in Düsseldorf.

TEXTE ZUR KUNST GmbH & Co. KG

Strausberger Platz 19
D-10243 Berlin
www.textezurkunst.de
Fon: +49 (0)30 30 10 45 330
Fax: +49 (0)30 30 10 45 344

VERLAGSLEITUNG / MANAGING DIRECTOR

Silvia Koch
verlag@textezurkunst.de

VERLAGSASSISTENZ /

ASSISTANT TO THE MANAGING DIRECTOR

Susann Kowal
mail@textezurkunst.de

REDAKTION / EDITORIAL BOARD

Fon: +49 (0)30 30 10 45 340
redaktion@textezurkunst.de

CHEFREDAKTEURIN / EDITOR-IN-CHIEF

Karolin Meunier (V.i.S.d.P.)

REDAKTEUR / EDITOR

Christian Liclair

BILD- UND ONLINE-REDAKTEURIN /

IMAGE AND ONLINE EDITOR

Anna Sinofzik

REDAKTIONSASSISTENZ / EDITORIAL ASSISTANT

Maike Lauber

VERLAGSMITARBEIT / CIRCULATION ASSISTANT

Leonie Riedle, Ceren Yeltan

ÜBERSETZUNGEN / TRANSLATIONS

Brian Hanrahan, Barbarba Hess, Sonja Holtz,
Gerrit Jackson, Soliman Lawrence, Isolda Mac Liam,
Nikolaus Perneczky

LEKTORAT / COPY EDITING

Dr. Antje Taffelt, Erin Troseth

KORREKTORAT / PROOFREADING

Diana Artus, Elizabeth Stern

ANZEIGEN / ADVERTISING

Diana Nowak (Anzeigenleitung / Head of Advertising),
Maximilian Klawitter
Fon: +49 (0)30 30 10 45 345
Fax: +49 (0)30 30 10 45 344
anzeigen@textezurkunst.de

EDITIONEN / ARTISTS' EDITIONS

Diana Nowak
Fon: +49 (0)30 30 10 45 345
Fax: +49 (0)30 30 10 45 344
editionen@textezurkunst.de

GEGRÜNDET VON / FOUNDING EDITORS

Stefan Germer (†), Isabelle Graw

HERAUSGEBERIN UND GESCHÄFTSFÜHRERIN /

PUBLISHER AND EXECUTIVE DIRECTOR

Isabelle Graw

BEIRAT / ADVISORY BOARD

Sven Beckstette, Sabeth Buchmann, Helmut Draxler,
Jutta Koether, Mahret Ifeoma Kupka, Dirk von Lowtzow,
Ana Magalhães, Hanna Magauer, André Rottmann,
Irene V. Small, Beate Söntgen, Mirjam Thomann,
Brigitte Weingart

KONZEPTION DIESER AUSGABE /

THIS ISSUE WAS CONCEIVED BY

Isabelle Graw, Jacob King, Jutta Koether

AUTOR*INNEN,

GESPRÄCHSPARTNER*INNEN / CONTRIBUTORS

Domenick Ammirati, Ei Arakawa, Ilka Becker, Julia
Bernard, Mladen Bizumic, Dora Budor, Jesús Carrillo,
Susanne von Falkenhausen, Sarah Friend, Isabelle
Graw, Ramona Heinlein, Toni Hildebrandt, Marietta
Kesting, Jacob King, Jutta Koether, Christian Kravagna,
Julie Mehretu, Cristina Nord, Francesca Raimondi,
Magnus Schaefer, Jakob Schillinger, Amanda Schmitt,
Allan Schwartzman, Avery Singer, Alex Wissel

COVER

Image: Fernando Torres

Design: Anna Sinofzik

GRAFISCHE KONZEPTION / DESIGN CONCEPT

Mathias Poledna in Zusammenarbeit mit /
in collaboration with Bärbel Messmann

LAYOUT

Sebastian Fessel

layout@textezurkunst.de

TEXTE ZUR KUNST

Vierteljahreszeitschrift / quarterly magazine

EINZELVERKAUFSPREIS / SINGLE ISSUE

Euro 16,50

ABONNEMENT FÜR VIER AUSGABEN

ANNUAL SUBSCRIPTION (FOUR ISSUES)

Euro 50,- (zzgl. Versand / plus shipping)

VORZUGSABONNEMENT FÜR 4 AUSGABEN UND 4 EDITIONEN / SPECIAL ANNUAL SUBSCRIPTION

(FOUR ISSUES AND FOUR ARTISTS' EDITIONS)

Euro 1680,- (zzgl. Versand / plus shipping)

ABOSERVICE / SUBSCRIPTIONS

mail@textezurkunst.de

VERTRIEB / DISTRIBUTION

Texte zur Kunst Verlag GmbH & Co. KG

Strausberger Platz 19

D-10243 Berlin

UST-ID-Nr.: DE 122773787

Registergericht: Amtsgericht Charlottenburg /

Registernummer: HRA 32925

Copyright © 2022 FÜR ALLE BEITRÄGE

FOR ALL CONTRIBUTIONS

Texte zur Kunst Verlag GmbH & Co. KG

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck nur mit vorheriger
Genehmigung des Verlags.

Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos
wird keine Haftung übernommen. / All rights reserved.

No part of this magazine may be reproduced without
the publisher's permission. "Texte zur Kunst" assumes
no responsibility for unsolicited submissions.

HERSTELLUNG / PRINTED BY

Europrint, Berlin

ISBN 978-3-946564-25-6 / ISSN 0940-9596

DANKSAGUNG / ACKNOWLEDGMENTS

Brit Barton, Daniel Baumann, Mike Bellon, Esther Buss,
Sabeth Buchmann, Imayna Caceres, Brendan Carney,
Mitchell F. Chan, Simon Denny, Flavie Durand-Ruel,
Kevin Francis, Jil Gielessen, Annika Haas, Katharina
Hausladen, Steph Holl-Trieu, Robert Jarmatz, Lisa
Jeschke, Pujan Karambeigi, Emily Knapp, Lisa Kohli,
Glenn Ligon, Genevieve Lipinsky de Orlov, John Miller,
Jeannette Mundt, Rhea Myers, Michaela Ott, Sarah
Rentz, Sophia Rohwetter, Stephan Schmidt-Wulffen,
Paige Scanlan, Pierre Schwarzer, Pieter Schoolwerth,
shl0ms, Philippa Snow, Camila Sposati, Alper Turan,
Jan Verwoert, Steven Warwick, Jamieson Webster,
Annette Weisser, Khadija von Zinnenburg Carroll

CREDITS

Cover: Unsplash, photo Fernando Torres; 42: Courtesy of the artist and Meyer Riegger Berlin, Karlsruhe, Basel; 45: Courtesy of Hauser & Wirth, photo Daniel Schäfer; 48: © Adrian Deweerdt, courtesy of Luma Arles; 53: Courtesy of The Five Arms; 54: Courtesy of documenta fifteen; 57: © Durand-Ruel & Cie., courtesy of Archives Durand-Ruel; 58: © Fred Merz | Lundi13; 61: Courtesy of KÖNIG GALERIE Berlin, Seoul, Vienna, photo Christoph Philadelphia; 62: A. Hyatt Mayor Purchase Fund, Marjorie Phelps Starr Bequest, 2009; 64: Courtesy of the artists; 70: Courtesy of the artist and Galerie Buchholz; 73: Courtesy of the artist and Kraupa-Tuskany Zeidler, photo Roman März; 76: © Julie Mehretu, photo Tom Powel Imaging; 79: Courtesy of Thomas Borgmann, Berlin; 83: Courtesy of the artist, photo Lance Brewer; 84: © Julie Mehretu, photo Berndt Borchard; 88: Courtesy Galerie Nagel Draxler, photo Julia Maja Funke; 91: Tell Brak project 2001, photo Jack Cheng; 92: Courtesy of the artist; 94: © Simon Denny, courtesy of the artist and Galerie Buchholz; 95: 3D printable digital model by Christine Webber, commissioned by Rhea Myers; 98: © Ketuta Alexi-Meskhisvili; 101: © Ei Arakawa; 102: Courtesy of the artists; 104: © Ei Arakawa; 105: Courtesy of the Kunsthalle Zürich; 108: Courtesy of Hauser & Wirth, photo Jason Ingram; 111: Courtesy of Hauser & Wirth, photo Sim Canetty-Clarke; 112+115: Courtesy of Hauser & Wirth; 116: Courtesy of Instituto Inhotim, architecture Tacoa Arquitetos, photo Rossana Magri; 121: Courtesy of the Instituto Inhotim, photo João Kehl; 125: Courtesy of Lighthouse Immersive, photo Nina Westervelt; 126: Photo Lance Gerber; 132+135+136+139: © Warner Media; photos by Mario Perez/HBO; 142: Kunsthistorisches Museum Vienna; 145: From the publication „A Photographic Trip Around the World, John W. Illiff & Co.,” Chicago, 1892; 146: © Peter Fischli David Weiss; © Urs Fischer; © The Estate of Heidi Bucher, courtesy of Gagosian, photo Julien Gremaud; 147: Courtesy of Gagosian, photo Annik Wetter; 152-159: © Alex Wissel; 161–163: Courtesy of Lizzie Borden and Anthology Film Archives; 164: © Maria Eichhorn / VG Bild-Kunst, Bonn 2022, Courtesy of La Biennale di Venezia, photo Jens Ziehe; 166: Photo Ilka Becker; 167: Maurizio Milam, Silvio Manfrinato, Letizia Artioli and Milan Ingeneria S.p.A., © ifa, from the publication Maria Eichhorn, Relocating a Structure, Deutscher Pavillon 2022, 59. Internationale Kunstausstellung – La Biennale di Venezia, Ed. Yilmaz Dziewior, Cologne 2022, photo Giovanni Pellegrini; 169–171: Photo Filipe Braga; 173: Courtesy of Venus Over Manhattan, New York; 174+176: Courtesy of Museum of Contemporary Art, North Miami, 2021, photo Oriol Tarridas; 178+180+181: Courtesy of the artist and Reena Spaulings Fine

Art LA/NY, photo Joerg Lohse; 182+184: © Michaela Melián / VG Bild-Kunst, Bonn, 2022, photo Jens Ziehe; 186+189: Photo Achim Kukulies; 190+192+195: © Georgia Sagri, photo Stathis Mamalakis; 196: © Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Courtesy of the photographic archive of the Museo Reina Sofía; 198: © Carlos Monsivais Collection, Estanquillo Museum; 201–202: © Carrie Mae Weems, courtesy of the artist and Jack Shainman Gallery, New York and Galerie Barbara Thumm, Berlin; 204+207+208: Courtesy of the artist and Galerie Filiale, photo Wolfgang Günzel; 210: © Fredrik Nilsen Studio; 215-217: © Jeanette Mundt, courtesy of the artist, Société, Berlin and Company Gallery, New York, printed by Supreme Digital; 219: © Pieter Schoolwerth, courtesy of the artist, Kraupa-Tuskany Zeidler, Petzel Gallery, and Capitain Petzel, Berlin, printed by Labor Pixel Grain GmbH; 221: © Glenn Ligon, courtesy of the artist, Hauser & Wirth, New York, Regen Projects, Los Angeles, Thomas Dane Gallery, London and Galerie Chantal Crousel, Paris, printed by Griffin Edition