
**FEAK: THE FOUNDATION
FOR EXHIBITING ART & KNOWLEDGE**

Edited by Wesley Meuris

CONTENTS

3 Preface

ART CASE MAGAZINE: INTERVIEW (EN)

5 Reifying the Historical / The Foundation for Exhibiting Art and Knowledge (FEAK)

27 Art Case Magazine Interview / Professor Dr. Mary Anne Staniszewski

37 Art Case Magazine Interview / Professor Dr. Charlotte Klonk

45 Art Case Magazine Interview / Professor Dr. Julia Noordegraaf

56 Touring Exhibitions

65 FEAK-Projects

73 Architecture of Experiences

81 Exhibition Architecture

ART CASE MAGAZINE: INTERVIEW (NL)

104 Verdinglijking van het Historische / The Foundation for Exhibiting Art and Knowledge (FEAK)

109 Art Case Magazine Interview / Professor Dr. Mary Anne Staniszewski

111 Art Case Magazine Interview / Professor Dr. Charlotte Klonk

113 Art Case Magazine Interview / Professor Dr. Julia Noordegraaf

ART CASE MAGAZINE: INTERVIEW (FR)

116 Réifier l'Histoire / The Foundation for Exhibiting Art and Knowledge (FEAK)

121 Art Case Magazine Interview / Professeur Dr. Mary Anne Staniszewski

123 Art Case Magazine Interview / Professeur Dr. Charlotte Klonk

125 Art Case Magazine Interview / Professeur Dr. Julia Noordegraaf

128 Colofon

PREFACE

In February 2011, ABL Publishers invited Belgian artist Wesley Meuris to release the first part of his doctorate “Exhibiting Knowledge” which he is preparing for the Sint Lucas University College in Antwerp.

Meuris’ doctoral study deals with the history, artistic and economic policies of the internationally renowned Foundation for Exhibiting Art and Knowledge (FEAK).

On the conceptual level, Meuris has devised a multi-layered publication that combines the visions of artist-curator Pawel Jankowsky and sociologist Bizhan Mouradipour on the FEAK Foundation itself, with in-depth interviews by renowned specialists Prof. Mary Anne Staniszewski, Prof. Charlotte Klonk and Prof. Julia Noordegraaf that deal with general issues in the field of the history of exhibition design. The publication also contains an archival selection of original FEAK documents selected by the artist.

This publication will be presented at the Cultuurcentrum Brugge, where there will also be a sample of the FEAK inventory on display. The project culminates with a comprehensive exhibition entitled R-05.Q-IP.0001 at the Casino Luxembourg in May 2012.

ABL publishers would like to thank the artist Wesley Meuris, all contributors and our sponsors Casino Luxembourg and the Cultuurcentrum Brugge for their support.

Finally, we express our gratitude to the Administrative Board of FEAK for allowing the artist and the writers to work within the archives.

Simon Genarwitz

Editor ABL Publishers

REIFYING THE HISTORICAL

The Foundation for Exhibiting Art and Knowledge (FEAK)

A conversation between Bizhan Mouradipour and Pawel Jankowsky (Sobótka, February 2012)

BIZHAN MOURADIPOUR: *Pawel, when did you first hear about the Foundation for Exhibiting Art and Knowledge?*

PAWEL JANKOWSKY: I remember it was several years ago, whilst I was attending the Sharjah Biennial. Around that time, there was a buzz about FEAK amongst some of the artists and curators who were mainly operating in the Middle East. Looking back on it now, it strikes me that the stories about the Foundation ran parallel to the commotion surrounding the Trust.

A number of critical articles about the Trust had caused a stir amongst several of the artists who had been contacted by Trust representatives. Back then, the Trust was still quite secretive and many professionals were very doubtful of it. The same was true of the Foundation: very few people were aware of its existence. During one of the discussions in the Emirates, Parveen showed me an intriguing leaflet. It contained the mission statement of an art corporation called the Foundation for Exhibiting Art and Knowledge. The Foundation presented itself as the global specialist in the development of successful exhibition concepts and the acquisition of related knowledge. On the back of the glossy flyer, I noticed a list of their affiliated associates and a map of the world that indicated their geographical spread.

At that time, they were recruiting artists in Dubai and Oman for their upcoming exhibitions. They claimed to have devised a unique formula for successful exhibitions, based on quantifiable data concerning the most important artists, their best artworks and the star curators, for example. They were particularly interested in the position of the global visitor, their aesthetic and thematic preferences, general attitudes and the latest trends in art collections and at the art fairs. The list of the criteria used was extensive. In this leaflet, they also made suggestions about communication strategies, information control and so on.

To me, the most innovative, but at the same time problematic aspect of their endeavor was their interest in, and use of, different forms

of knowledge. Here, I refer not only to their hunger for data on art, artists and related discourse, but also about knowledge in general. The Foundation devised a range of complex classification systems in order to establish their vast data banks and then structure them. Not only could the data be used to make exhibitions or produce discourse, but it could also be used to directly inform, educate and even guide the ‘perfect’ visitor, operator or user of their exhibition products. Inscribed within their policy was the principle of continuous scrutiny, as well as the idea of gathering all sorts of potentially important types of information and the purchase, or acquisition, of other cultural products. This data would be subsequently stored, presented in exhibitions or made useful through other modes of dissemination. It was obvious to me, of course, that they were using their own set of criteria to decide which artist, presentation mode or discourse was important, or not. The same criteria applied to purchases and how acquisitions should be exhibited or communicated.

Rather like the APT, which apparently seemed to guarantee the future, and the pensions, of its artist members by mirroring the mechanisms and networks of the neo-liberal art world within a single global trust, I had the impression that the Foundation had a similar objective for their exhibition and presentation models, the diffusion of artworks and knowledge and, ultimately, the ways in which they could educate people about their cultural products.

BIZHAN MOURADIPOUR: *Do you mean a desire to structure, or even control, the art world and the diffusion of information about it?*

PAWEL JANKOWSKY: Absolutely. Controlling and institutionalizing the art world are key concepts within both companies. There are a number of investors at the heart of the Trust who want to stabilize, or control, the unpredictable art world and its fluctuations by installing, and enforcing, various mechanisms. One key element is the inclusion of artworks by large numbers of talented artists that



Creating inspirational experiences
THE FOUNDATION FOR EXHIBITING ART AND KNOWLEDGE
is about to reveal more than 500 new exhibition models - explore the test setup during our upcoming open days

FEAK Headquarters
12 - 21 MAY

Catalogues available on site
Registration required



FOUNDATION FOR EXHIBITING ART AND KNOWLEDGE

ANNOUNCEMENT

MISSION STATEMENT

HEAD-QUARTERS BUILDING R-263
Registration Number: 236595 15896
Contact Ref: MS-0063

Project: web-632
Manuscript 0001

original doc.
publication 60.000 ex

The FEAK is a place that fuels creativity, ignites minds and provides inspiration. With a collection of extraordinary exhibitions and all the knowledge that comes with it, FEAK is dedicated to the conversation between the past and the present, the established and the experimental. Our mission is to help you understand and enjoy art and knowledge in our time, with a specific focus on how it is brought to you.

Through the leadership of a specialized research team, the Foundation manifests this commitment by establishing, preserving, and documenting a permanent collection of the highest order that reflects the vitality, complexity and unfolding patterns of exhibiting; by presenting exhibition models and educational programmes of unparalleled significance; by sustaining a library, archives and a conservation laboratory that are recognized as an international centre of research; and by supporting scholarship and publications of preeminent intellectual merit.

With a strong desire to advance public appreciation for our exhibitions, the Foundation has found a way to keep art and knowledge in a controlled domain through an enterprising loan programme that makes the art available for exhibitions at accredited institutions throughout the world. The result is a lending library of exhibition formulas and an expansive collection that is regularly cited as one of the best in the world. In the past decade, the Foundation loaned nearly 1,590 exhibitions to 835 institutions with combined annual visitors of more than 50 million.

When an exhibition is added to the Foundation collection, that acquisition signifies our belief that the objects and works demonstrate a mature point of view and the exhibition shows potential for influencing the contemporary era. FEAK believes it is important to arrange exhibitions and installations that might prove difficult for a single institution or private individual to acquire and display. Our foundation safeguards these works for future public enjoyment. The strongest themes in the Foundation's collection - such as mass consumerism, the roles of representation and figuration, and political and social issues—extend the tastes and interests of our visions.

We strive to create a collection that provides scholars, students and curators with a more complete outlook on an exhibitions achievement while providing our borrowers with the resources to bring in-depth presentations to their audiences.

P 1.1

Document: 225/

Supported by the International Federation of Events and the Global Tourism Organization
Weekly events are communicated

Mission Statement approved by the entire Management Board during the 20th anniversary meeting in New Delhi.

have been selected by networks of specialists, renowned curators and museum directors affiliated to the Trust.

For its part, the Foundation developed a wide range of exhibition models and formats for art fairs and art galleries, but also for scientific institutions, amongst others. At the same time, they were at the source of texts and scientific analyses written about their own cultural activities and products. On a corporate level, FEAK sells or lends a large number of their exhibitions as ready-to-run products, to a wide range of private and state-run museums, which conspicuously hold the same fundraisers for the same patrons. You just have to think about their touring exhibitions that are stored in containers and shipped worldwide. I refer here to all those exhibitions and formats that are tied to the Foundation, but which were developed by a number of established curators, or were derived from well-known exhibition presentations.

But this story goes further: I felt that the FEAK wanted to institutionalize not only the way artworks were shown and presented to the public, but also the way in which the visitor could, or *had*, to see these works, or the way critics *had* to write about them and students *had* to learn about them, for example. Just recently, I heard that the Foundation had actually been established decades ago, with the aim of archiving and classifying exhibitions and presentations for academic purposes but that, ultimately, it evolved into a global producer of exhibitions and knowledge, thereby setting it's own standards. The FEAK based its methodology on a number of economic models and grew relentlessly. The massive central storage and exhibition space at their headquarters is a reminder of the fact that the Foundation is an important player in the exhibition market.

PAWEL JANKOWSKY: So, Bizhan, you had a different experience with the Foundation?

BIZHAN MOURADIPOUR: *Let's just say that, as I had the chance to meet Wertscher, one of the founding fathers of the FEAK, on several occasions in the late sixties and the early seventies, I've had a more extended insight into the birth and historical background of the Foundation. So my analysis is, in a way, more contextualized. In essence, I agree that the different initiators of the Foundation started out with a genuine interest in archiving and classifying different forms of exhibitions, presentations, artists, art practices, and the discourses surrounding all this, on a global level. And let's not forget, this was really quite innovative for the period. At a later stage, I'd*

situate this phase in the early eighties, the members began to feel the need to make a profit from their endeavor by institutionalizing their pursuits along the lines of a corporation. But certainly, in the beginning, it was all very idealistic.

Let's not forget that Wertscher's interest in the avant-garde art was aroused in the late sixties. He not only met Harald and Jean in the Kunsthalle in Bern, but also saw the groundbreaking exhibition "Op losse schroeven" at the Stedelijk Museum in Amsterdam. Furthermore, his friendship with Kretschmann, who was much older, proved to be decisive in terms of his personal evolution. It was Kretschmann who showed him, for example, the photos and documentation of Dylaby, an early and groundbreaking exhibition. It had a lasting influence upon him.

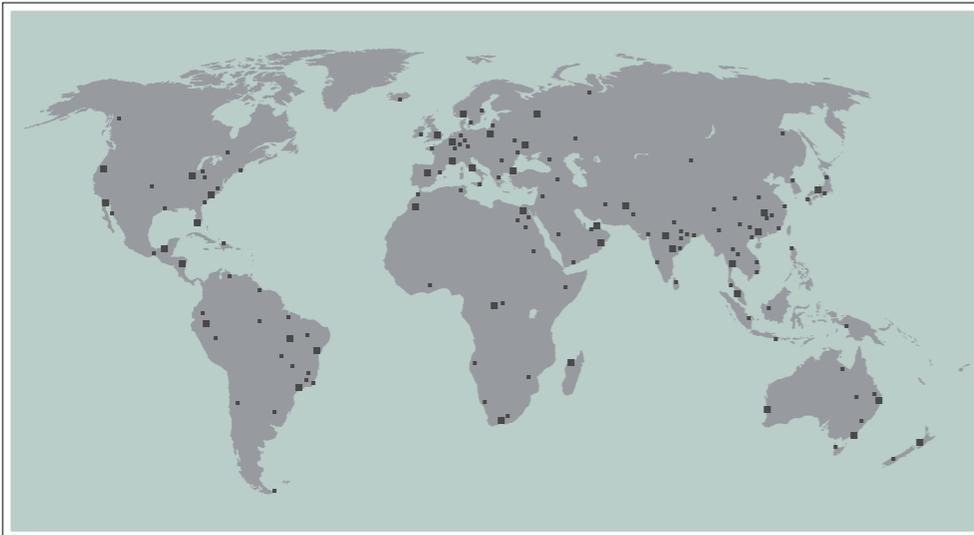
PAWEL JANKOWSKY: So basically, the starting point of the Foundation's activities in the late sixties was their archive, which the original members had developed?

BIZHAN MOURADIPOUR: *I guess their fascination with the archive was triggered by curators such as Harald, who had an extensive personal archive, but also by artists such as A & L, for whom the archive and the related critical discourse had become essential to their artistic practice. I think the Foundation felt, from the beginning, that the vast archives were not only repositories for interesting fragments of the past, but powerful tools that, in the future, would support the institute and its global-commercial aspirations.*

PAWEL JANKOWSKY: Michel Foucault argued that the archive can be seen as an instrument of surveillance and control. Did this idea play an important role?

BIZHAN MOURADIPOUR: *Undoubtedly! This partly explains their distrust of ever-expanding electronic archives. In this context, we noticed the hatching of the living, reciprocal, even migratory, archive. Via the Internet, everyone has the potential to establish their own personal archive, through which they can interact and exchange documents with other archives. Instead of collecting the accidental historic trace, the situation has evolved into the endless global production of information and a constant flow of distortions and reinvention. From the very earliest historical examples of the archive onwards, fiction has played an important role in terms of their operation and design and the creation of the 'real'. What we have now is a myriad of purely fictional archives,*

WORLD MAP - ASSOCIATES



ASSOCIATES	CITY	COUNTRY	EMPLOYEES	ASSOCIATES	CITY	COUNTRY	EMPLOYEES
AT-263	Tokyo	Japan	1,263	PL-205	Bangkok	Thailand	5,633
KL-635	Seoul	South Korea	826	QR-956	Chicago	USA	826
ER-153	Mexico City	Mexico	1,325	AA-002	Bogotá	Colombia	3,485
PL-445	New York City	USA	2,693	AC-759	Hyderabad	India	693
AL-256	Mumbai	India	453	ZO-789	Chennai	India	1,458
AA-639	Jakarta	Indonesia	3,663	AA-596	Essen	Germany	3,600
PL-012	São Paulo	Brazil	863	UI-078	Ho Chi Minh	Vietnam	145
AA-956	Delhi	India	5,693	AA-900	Hangzhou	China	726
AT-173	Osaka/Kobe	Japan	423	AT-789	Hong Kong	China	78
QR-304	Shanghai	China	1,563	ZO-456	Lahore	Pakistan	1,632
AT-331	Manila	Philippines	1,263	AT-035	Shenyang	China	1,000
AT-045	Los Angeles	USA	3,560	WM-715	Changchun	China	3,963
QR-310	Calcutta	India	4,423	AA-943	Bangalore-H	India	763
AC-625	Moscow	Russian Fed.	863	AC-002	Chengdu	China	863
ZO-032	Cairo	Egypt	1,002	UI-796	Santiago	Chile	136
AT-785	Lagos	Nigeria	565	AT-469	Guangzhou,	China	1,301
UI-485	Buenos Aires	Argentina	263	QM-425	St. Petersburg	Russian Fed.	263
AA-003	London	United Kingdom	2,153	AA-223	Kinshasa	DRC	2,036
WM-422	Beijing	China	8,163	SS-179	Baghdād	Iraq	4,015
AC-599	Karachi	Pakistan	142	ER-456	Jinan	China	363
AC-459	Dhaka	Bangladesh	326	AC-459	Houston	USA	678
SS-145	Rio de Janeiro	Brazil	1,503	WS-100	Toronto	Canada	1,596
WS-400	Tianjin	China	875	AC-400	Yangon	Myanmar	875
ER-647	Paris	France	32	AA-047	Alger	Algeria	486
AT-407	Istanbul	Turkey	932	QM-407	Philadelphia	USA	932
QM-333	Lima	Peru	45	AA-463	Qingdao	China	186
AA-486	Tehrān	Iran	166	AA-836	Milano	Italy	863

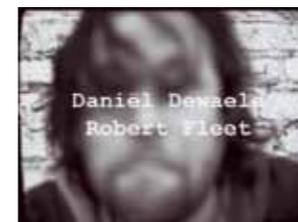
Selection of the Foundation's associations. Worldwide there are more than 5,000 institutes proclaimed as honored partners of the FEAk.

inhabited by fictional characters and companies with made-up identities. This is certainly detrimental to a Foundation that wants to control the economic dimensions of a very 'real' art world.

PAWEL JANKOWSKY: It seems that some of the original members of the Foundation were fascinated by outdoor sculptures, site-specific projects and the commissioning of new artworks for the public space quite early on. Didn't this later become one of the core businesses of the Foundation?

BIZHAN MOURADIPOUR: Indeed. The Foundation initiated some of the more groundbreaking exhibitions within that format but, of course, this was after they'd experienced these types of projects in the sixties and seventies. I recall the Foundation's exhibition "Great White Journey" as being one of the most extreme examples of an on-site project. I don't just mean in terms of the theme, the curatorship, the choice of artists or the daring new presentations, but in terms of the whole communication and visitor strategy, which was closely linked to a form of eco-tourism. It was quite impressive. So, one can indeed point to the meetings and collaborations between artists and curators from that period and imagine the possible influence that these might have had. I'd add here that Kretschmann provided Wertscher with some important insights into non-Western conceptual and contemporary art, which was exceptional for that period.

PAWEL JANKOWSKY: You're referring to his contact with the Czech, Polish and Russian art scenes of the sixties, for example? How important was that for him?



Daniël Dewaele - Robert Fleet THE LONDON CONVERSATION 1978 / © all rights reserved a no doubt production 1978 / Photography Lukasz Młodziński & Daniël Dewaele

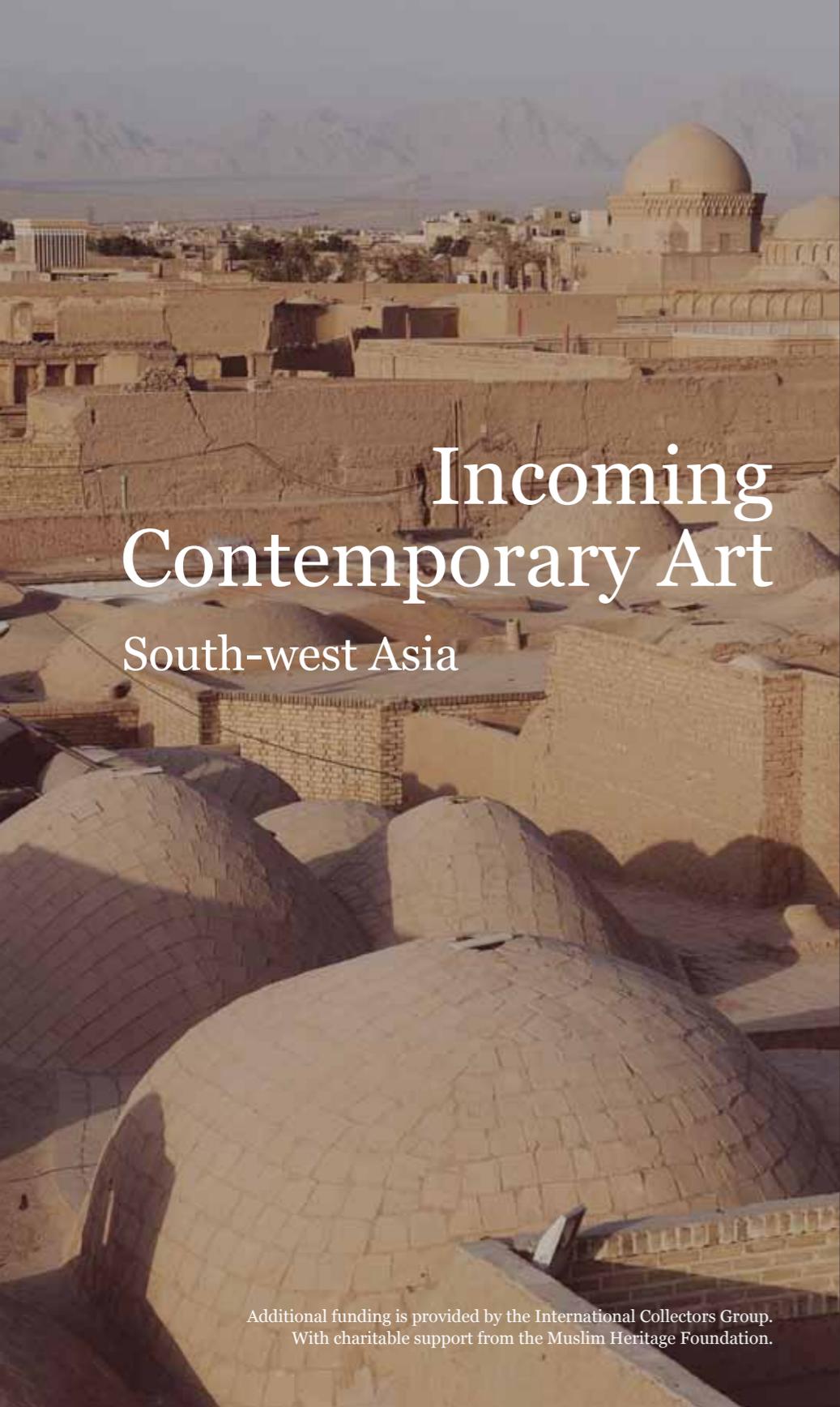
BIZHAN MOURADIPOUR: Again, it's difficult to assess the direct result that it might have had on his thinking, let alone upon the Foundation, but it did give him an immediate sense that the art world was a lot more global - at a point in time when the view in the West

was much more limited. I vividly remember the comparison he made between Krzysztof's drawings of chairs and Joseph's famous photos of the concept of the chair. Whether or not Wertscher actually saw the exhibition in Warsaw remains to be seen, but in the early seventies he obviously knew about the existence of Krzysztof's works and was able to relate them to Joseph's. On the other hand, I'm quite sure that he visited Warsaw in the seventies.

PAWEL JANKOWSKY: In a previous discussion you spoke about Kretschmann's contacts and networks further East, more specifically his relations with art scenes in India, Pakistan and Central Asia. Can you elaborate further?

BIZHAN MOURADIPOUR: Indeed, Kretschmann belonged to the generation of Westerners who travelled East, and to India in particular, on the so-called 'hippie trail'. India, with its rich culture and art scene, was at the heart of the Foundation's global aspirations from the very beginning. Through his contacts with art critic Mulk, he knew about the first Triennial held in Delhi. In Delhi, he not only saw glimpses of the Indian art scene in confrontation with mainly American minimalists, but he also met Norman of the Tate Gallery. He also encountered the British art critic Robert Fleet in Delhi, with whom he developed a long lasting friendship.

Another important feat was his attendance at the Shiraz and Persepolis Arts Festival, probably in 1972. He spoke about Jerzy at Persepolis and, in particular, about his encounters with the Persian artist Monir. At that time, Iran had a complex, even twisted, relationship with the 'Western' international forms of Modernism, which of course stemmed from the Shah's regime. In that respect, Iran was quite different from India. In India, forms of Western modernity appeared in a society that was still characterized by what was, in essence, a socialist-style government seeking to streamline society along such lines. In Iran, on the other hand, the Shah imposed a radical and superficial form of Westernization, without any real social consent or a suitable breeding ground. The Shiraz Arts Festival, for example, or the plans to construct several museums for modern art, were prompted more by the Shah's personal desire to be modern, thereby mirroring his foreign patrons, than by an active desire to change Persian society. I know that Kretschmann, and thus later Wertscher, were aware of this important difference and, luckily, it characterized the way that they related to different non-Western cultural practices.



Incoming Contemporary Art South-west Asia

The Foundation for Exhibiting Art and Knowledge applies its in-depth understanding of south-western Asian contemporary art to produce cultural programmes that have consistently proven to be visionary, educational and entertaining.

As part of its educational and cultural programme the Foundation's lending collection is available for exhibition purposes to recognized, non-profit, cultural institutions, such as museums or university galleries.

The Foundation considers written loan requests from accredited institutions, or those whose staff and facilities are similarly qualified. The borrowing institution is required to undertake all costs for packing, transporting, handling and insuring the artworks in transit to and from all venues and during the period of exhibition.

The Foundation fosters greater awareness and patronage of artists living inside and outside this formerly unknown area. Since its founding, FEAKE has taken a proactive and hands-on approach in collaborating with accredited art and cultural institutions to produce a wide variety of programmes ranging from touring museum exhibitions to private film screenings, panel discussions and master workshops.

Additional funding is provided by the International Collectors Group.
With charitable support from the Muslim Heritage Foundation.

FOLLOW US ON TWITTER

PAWEL JANKOWSKY: And was this visible in their series of exhibitions entitled *Incoming Contemporary Art* and, above all, in their blockbuster *Direction India*?

BIZHAN MOURADIPOUR: *Very early on, the Foundation did indeed purchase a substantial collection of art from Central Asia and Asia through its network of local collectors, curators, artists or critics. The policy was to lend the collection to a wide range of local institutions and to work solely with local curators. It's very striking that the Foundation assembled a comprehensive group of artworks, spanning the full range of Asian artists, well before they boomed in the West. It's especially interesting that the collection contains work by artists who clearly opposed Western Modernism or Post-Modernism. In that sense, the Foundation is capable of giving a nuanced representation of the respective cultural scenes that goes way beyond the typical distortions or simplifications that are encountered in most so-called 'national' exhibitions are seen everywhere these days. Of all the exhibitions about Indian contemporary art that we've seen in the last few decades, "Direction India" was probably the only one to confront the younger generation of Indian artists with their artistic forefathers. Not only this, but it also dared to confront their work with examples drawn from the wider Asian region and the West.*

PAWEL JANKOWSKY: Another important feature of the Foundation is the ongoing interest in the political and ideological conditions of the art world. From the late sixties onwards, the perception of exhibitions, and in particular the institutions organizing them, evolved. Do you agree that organizing exhibitions has gone from being a neutral, aesthetic activity to an enterprise that is heavily politicized?

BIZHAN MOURADIPOUR: *Yes, Wertscher and Kretschmann experienced this at first hand in the early seventies. When they were working on their exhibitions, it became apparent that hanging of a set of paintings was not a neutral activity, but one imbued with a range of political, ideological and gendered conditions or intentions. They realized that an exhibition form, format, or installation, reflects or embodies as many of the cultural constructions and social conditions as the work of art itself. This critical, or auto-reflexive aspect was clearly visible in a number of exhibitions organized by the Foundation in the nineties. The Foundation developed exhibitions in which the full range of exhibition presentations, curatorial positions, related discourses,*

and even the visitors programs, were critically scrutinized.

PAWEL JANKOWSKY: Are you referring here to projects such as *Treasures of a Colonial Era*?

BIZHAN MOURADIPOUR: *Some would say that Treasures of a Colonial Era is a fine example of an exhibition that combines a spectacular visitor experience with a critical self-reflexive analysis of the exhibition presentation. This exhibition, which combined so-called 'ethnic' African art with examples of contemporary African art practices, thrived on pastiche, satire, and even derision. The visitors had the constant impression that they had travelled back in time. They found themselves walking around an exhibition that, to all extents and purposes, had been organized from a late 19th century, colonial, white, European, masculine perspective: it was full of stereotypical representations about the Other, in this case the colonized African. The curators consciously expanded historic and contemporary cultural preconceptions about the Other through the selection and presentation of the objects and through the discourse, workshops and, above all, the language that was used to promote the exhibition. The purpose of this policy was to highlight the hidden, or outspoken, racial elements within our culture, and the different ways such elements are given expression.*

PAWEL JANKOWSKY: So this was an exhibition presentation that mirrored typical examples of the late capitalist experience-based economy?

BIZHAN MOURADIPOUR: *Yes. But in the case of Treasures of a Colonial Era, this was not initially a particularly negative point. Let's not forget that the presentation of the exhibition was highly critical of the types of displays that were then current in 'ethnographic museums'. On the other hand, the exhibition emphasized the direct contact and interaction between the visitor and the objects on display. Here, the organizers consciously played with easily recognizable images, or with deeply ingrained popular stories about the Other that, because of their familiarity, were likely to enhance the participation of the visitor. Thus the curators deliberately tried to activate the dormant desire for the exotic, or the fear of the Other and, on the other hand, the wish to be part of the primitive or, in essence, the forbidden. These are properties that are still attributed, or projected, onto the Other by various people, in this case the 'exotic African'. So they were hoping to convey certain critical reflections about this type of behavior and thinking,*

DIRECTION: INDIA

A survey of India's most important historical exhibitions, from the first Triennial to the art events of today



21 APRIL - 22 JUNE

Following the remarkable and rapid economic, social and cultural developments in India in recent years, *Direction: India* is a timely presentation of the pioneering exhibitions that are being made in this continuously developing country. The culmination of extensive research across India, this in-depth exhibition is one of the most prestigious projects which the Foundation for Exhibiting Art and Knowledge has worked on in recent years.

Direction: India has been developed by the Foundation for Exhibiting Art and Knowledge. This inaugural exhibition will continually grow and develop as it tours internationally to different institutions in subsequent years.

by working with the physical, the emotional, and the psychological relationship between the visitor/participant and the materiality of the exhibition. Satire played an important role here. For example, the visitor was invited to 'make magic objects', or 'create African masks for healing and exorcism' and to 'incarnate a typical African witch doctor'. This was all deliberately ludicrous, to say the very least. They obviously wanted to open people's eyes but, from the outset, there were clearly down sides to this daring presentation.

PAWEL JANKOWSKY: Would you say that the exhibition reified discrimination by rendering it inoffensive on a critical level, thus reinforcing biased positions instead of questioning them?

BIZHAN MOURADIPOUR: *Indeed. Playing on the often-disturbing subconscious feelings of certain visitors, or even inciting them to incarnate the 'savage Other' is hardly respectful of the visitor, and it's certainly not respectful of the 'personified Others'. On the other hand, this Post-Modernist form of racist-pastiche pretended*

to criticize all forms of cultural stereotyping, but at the same time it gave an almost scientific and canonized platform to all kinds of racist abuse. Stereotyping was thus objectified, and staged as though it were a game. Because the public received very little information about these thematic games and twists, and this was deliberate, many visitors remained unaware that the exhibition had any kind of critical dimension. Some left the exhibition in shock but there were others, a minority of extremists, who were truly enchanted.

PAWEL JANKOWSKY: To conclude, did the Foundation delve deeply into any kind of institutional self-criticism and did it change, or remain exactly the same?

BIZHAN MOURADIPOUR: *Yes, definitely. The Foundation staged and exhibited its own self-analysis and some of the harshest criticism was, indeed, self-generated. But, in the end, the Foundation absorbed these positions into its own fabric.*

FEAK: ARCHIVES

Declaration Form

Exhibition Classification System

Figures and Facts



59th storage corridor in the section B-26 Building at the Headquarters of FEAK: storage of medium size sculptures.

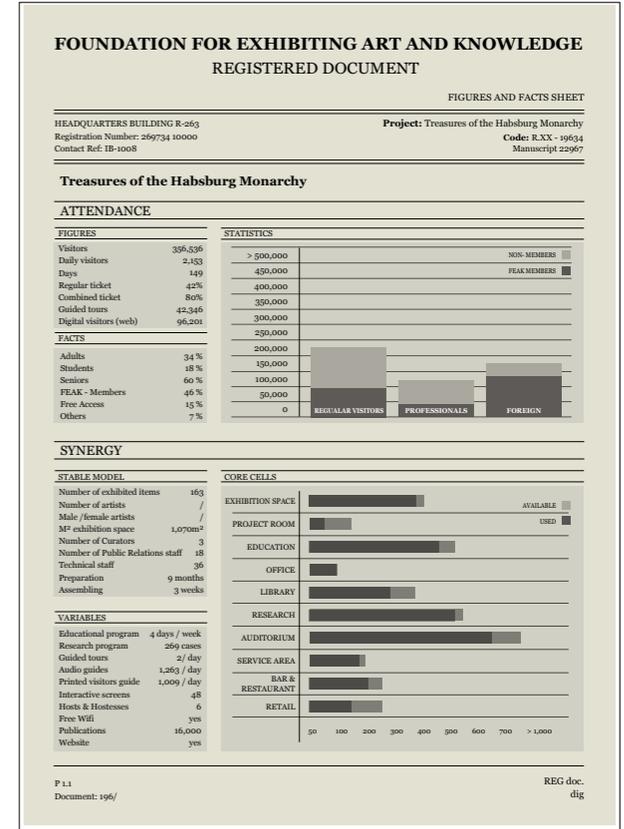
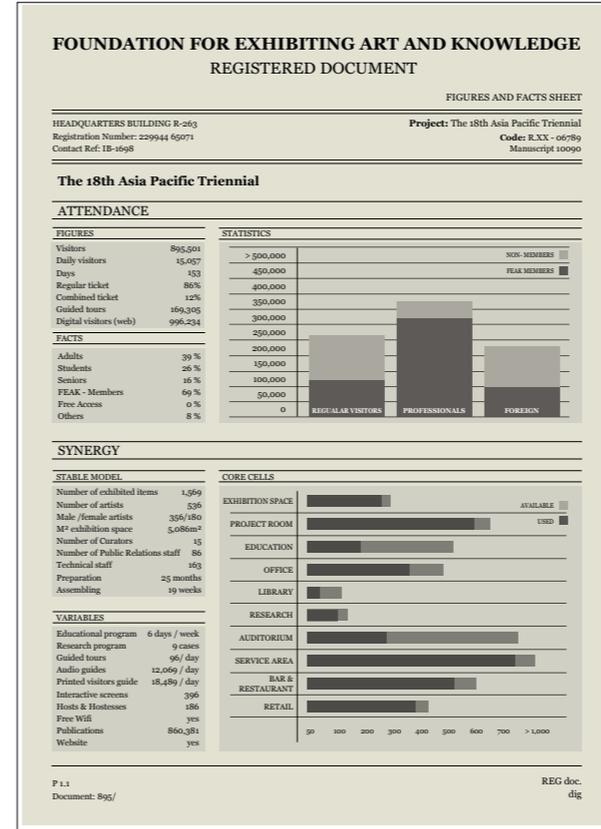
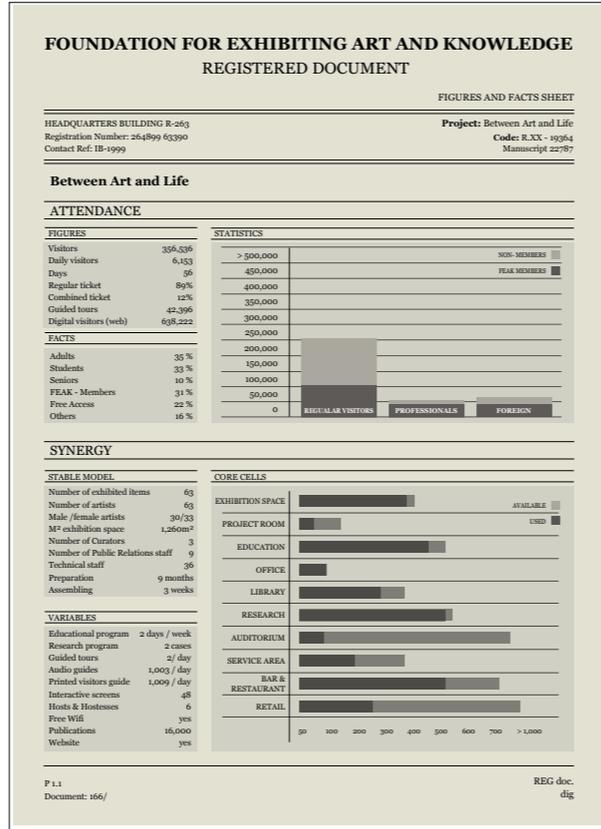
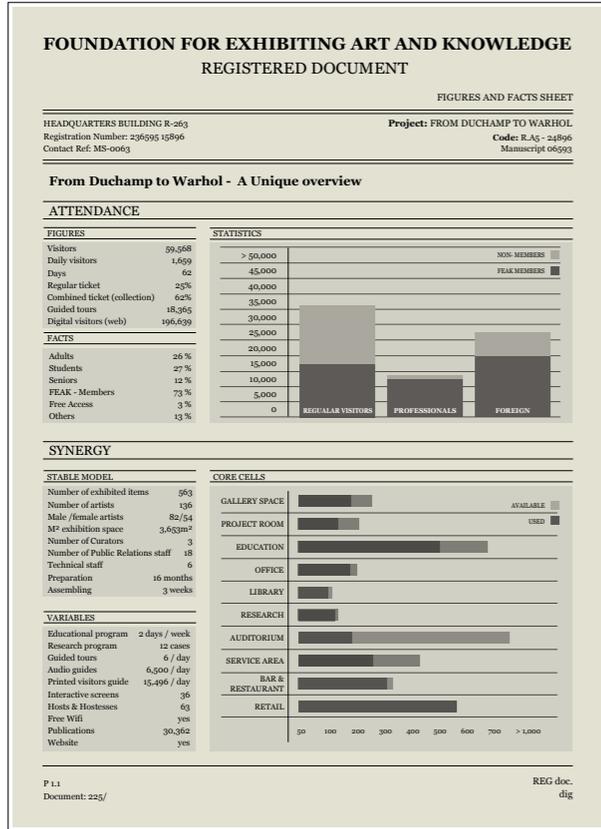
1 IMPORTER'S NAME Foundation for Exhibiting Art and Knowledge		DECLARATION FOR FREE ENTRY OF ART AND ART RELATED OBJECTS																														
2 IMPORTER'S PORT OF ARRIVAL Building R63 Quay 32 BIS		<p>We ask for this information in order to carry out the laws and regulations of the international art shipping federation. These regulations and forms apply to importers to ensure that they are complying with the law and to allow us to collect and transport all kinds of art. It is mandatory. Comments concerning the accuracy of this burden estimate and suggestions for reducing this burden should be directed to the Bureau of FEAK-Customs and Border Protection. Please consult the FEAK official for additional information or assistance. All of your statements are subject to verification. False declarations or failure to declare objects could result in penalties.</p> <p style="text-align: right;">FORM APPROVED NO. 3644-0626 BII</p>																														
3 NAME OF ARRIVING VESSEL, CARRIER AND FLIGHT/TRAIN TEVEX-TRANS, Flight number TJ695																																
4 NAMES OF ACCOMPANYING RESEARCHERS OR PERSONNEL Mr. Brown, Ms. Grunnwald, Ms. Laiko																																
5 CONSIGNER Museum of Contemporary Art Boston, Mass. US																																
6 CONSIGNER DEPARTURE Storage park - South Boston Row 263.56 Container CH-5693		<div style="text-align: center; font-size: 4em; opacity: 0.2; pointer-events: none;">FEAK</div>																														
7 CONSIGNER CONTACT Mr. Qulton																																
8 CONSIGNER DOCUMENTS /																																
9 NUMBER OF PACKAGES	10 GROSS WEIGHT KG	11 VOLUME SQUARE M	12 PACKAGING																													
			<input type="checkbox"/> None <input type="checkbox"/> Basket pads or quilts <input type="checkbox"/> Foam plastic <input type="checkbox"/> Cardboard wrapping <input type="checkbox"/> Paper <input type="checkbox"/> Cardboard box																													
			<input type="checkbox"/> Slate crate <input type="checkbox"/> Wooden closed crate <input type="checkbox"/> Plastic box <input type="checkbox"/> Flight case <input type="checkbox"/> Metal container <input type="checkbox"/>																													
13 PACKAGING CONDITIONS <input type="checkbox"/> Excellent <input type="checkbox"/> Good <input type="checkbox"/> Suitable <input type="checkbox"/> Inappropriate		14 PAYMENT																														
15 NOTE		16 OFFICIAL STAMP		<table border="1"> <thead> <tr> <th></th> <th>IMPORTER</th> <th>CONSIGNER</th> <th>OTHERS</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Packaging</td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Loading</td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Transport</td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Warehousing</td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Unloading</td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Insurance</td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> </tbody> </table>		IMPORTER	CONSIGNER	OTHERS	Packaging				Loading				Transport				Warehousing				Unloading				Insurance			
					IMPORTER	CONSIGNER	OTHERS																									
				Packaging																												
				Loading																												
				Transport																												
Warehousing																																
Unloading																																
Insurance																																
17 INSURANCE NUMBER																																
18 DATE DEPARTURE	TIME			19 DATE ARRIVAL	TIME																											
		20 CONDITION AT ARRIVAL																														
21 SIGNATURE OF CONSIGNEE		22 SIGNATURE OF IMPORTER	23 SIGNATURE OF TRANSPORT OFFICIAL* FEAK NB																													
<small>*An Authorized Transport Official is defined as a person who has actual knowledge of the facts and is specifically empowered under a power of attorney to execute this declaration.</small>																																

Specimen of Declaration form. The original form is used for every transfer of art and art related items between the Foundation and the concerned institute.

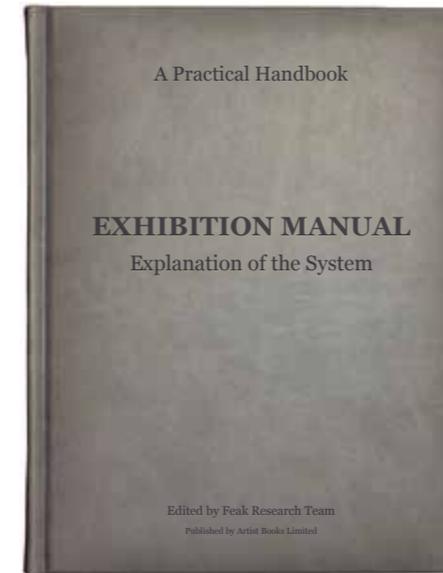
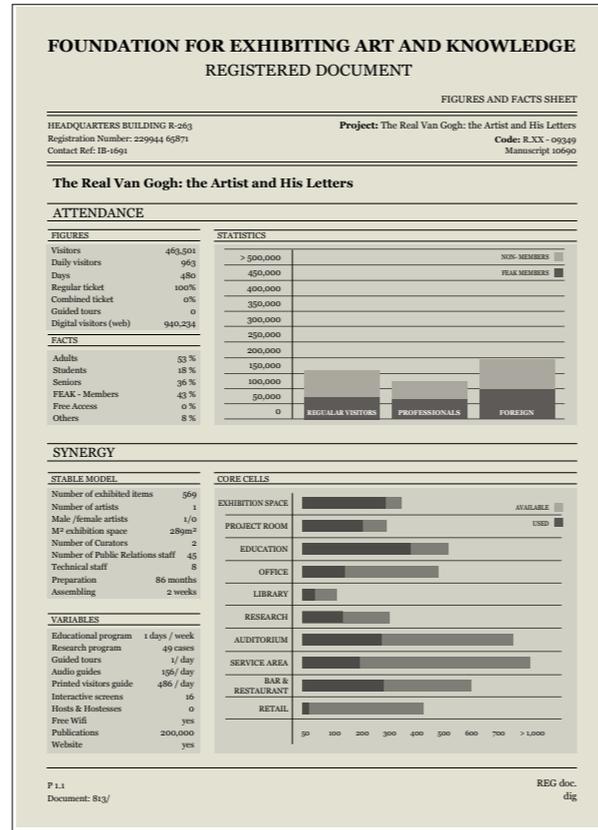
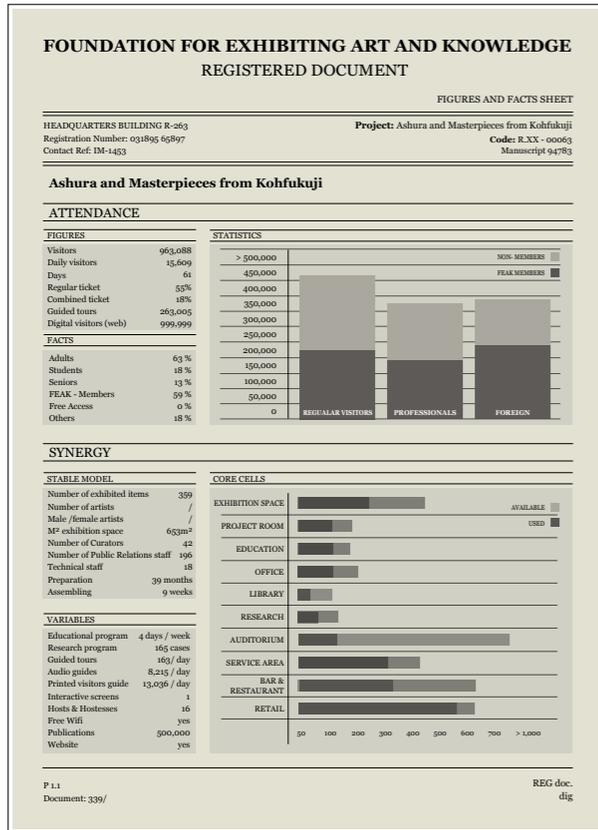
Foundation for Exhibiting Art and Knowledge / Exhibition Classification System

source			platform			exhibition space																			
scientific	R-S1	natural science	museum	Q-MI	international museum	ground space m ²																			
	R-S2	life science		Q-MN	national museum	0	50	250	500	1,000	1,500	2,000	5,000	10,000											
	R-S3	social theme		Q-ML	local museum	S-G1	S-G2	S-G3	S-G4	S-G5	S-G6	S-G7	S-G8	S-G9											
	R-S4	formal science		Q-MP	private museum	wall surface m ²																			
	R-S5	technology		Q-MO	open-air museum	0	50	250	500	1,000	1,500	2,000	5,000	10,000											
history	R-H1	ancient history	institute	Q-IN	non-profit space	S-W1	S-W2	S-W3	S-W4	S-W5	S-W6	S-W7	S-W8	S-W9											
	R-H2	modern history		Q-IP	art platform	wall color																			
	R-H3	archaeology		Q-ID	discipline specific	white	light	middle	dark	black	metal	stone	wood	glass	curtain	print									
	R-H4	political/social		Q-IH	heritage	S-Cw	S-Cl	S-Cz	S-Cd	S-Cb	S-Cm	S-Cs	S-Co	S-Cg	S-Cc	S-Cp									
cultural	R-C1	early cultures		Q-IS	historical	floor																			
	R-C2	modern cultures	organization	Q-OP	private	concrete	wood	stone	carpet	grind	metal	other													
	R-C3	anthropologic		Q-OT	tourism	S-Fc	S-Fw	S-Fs	S-Fp	S-Fg	S-Fm	S-Fo													
	R-C4	ethnographic		Q-OS	scientific	lighting																			
humanistic	R-Y1	religion		Q-OL	political/economical	daylight	spots	global	reflected	colored	dimmed	extra													
	R-Y2	philosophy	biennial	Q-BA	art	S-Ld	S-Ls	S-Lg	S-Lr	S-Lc	S-Lm	S-Le													
	R-Y3	knowledge		Q-BC	architecture	digital space																			
art	R-A1	architecture		Q-BL	location specific	items																			
	R-A2	design	festival	Q-FT	time-related	0	10	20	30	50	100	150	200	500	1,000	2,000 >									
	R-A3	graphic art		Q-FL	location specific	S-D1	S-D2	S-D3	S-D4	S-D5	S-D6	S-D7	S-D8	S-D9	S-D0	S-D*									
	R-A4	fashion		Q-FH	happening	attendance																			
	R-A5	fine arts	fair	Q-TA	art fair	total																			
	R-A6	written art		Q-TW	world exhibition	0	500	1,000	2,000	5,000	10,000	20,000	50,000	100,000	200,000										
	R-A7	music		Q-TL	location specific	A-T1	A-T2	A-T3	A-T4	A-T5	A-T6	A-T7	A-T8	A-T9	A-T0										
	R-A8	new media	gallery	Q-GC	commercial	daily																			
	R-E1	cinema		Q-GN	non-commercial	0	10	100	250	500	1,000	2,000	5,000	10,000											
entertainment	R-E2	comedy	university	Q-UP	project room	A-D1	A-D2	A-D3	A-D4	A-D5	A-D6	A-D7	A-D8	A-D9											
	R-E3	lectures		Q-UE	exhibition space	groups																			
	R-E4	games		Q-UC	campus	0	10	100	250	500	1,000	2,000	5,000	10,000											
	R-E5	recreation		Q-UA	auditorium	A-G1	A-G2	A-G3	A-G4	A-G5	A-G6	A-G7	A-G8	A-G9											
occasion	R-O1	collection	research	Q-RL	laboratory	professionals																			
	R-O2	retrospective		Q-RF	field related	0	500	1,000	2,000	5,000	10,000	20,000	50,000	100,000	200,000										
	R-O3	monographic	public space	Q-RE	exhibition space	A-P1	A-P2	A-P3	A-P4	A-P5	A-P6	A-P7	A-P8	A-P9	A-P0										
	R-O4	educational		Q-PP	park and nature	students																			
	R-O5	research		Q-PA	public area	0	500	1,000	2,000	5,000	10,000	20,000	50,000	100,000	200,000										
	R-O6	manuscripts	private	Q-QC	company	A-S1	A-S2	A-S3	A-S4	A-S5	A-S6	A-S7	A-S8	A-S9	A-S0										
	R-O7	documentary		Q-QQ	collector	foreign																			
	R-O8	memorabilia		Q-QS	club and services	0	500	1,000	2,000	5,000	10,000	20,000	50,000	100,000	200,000										
	R-O9	personal stories	traveling	Q-TC	container project	A-F1	A-F2	A-F3	A-F4	A-F5	A-F6	A-F7	A-F8	A-F9	A-F0										
	R-10	narratives		Q-TT	tour concept	public services / facilities																			
	R-11	crafts		Q-TP	tourist program	admission																			
	R-12	kids orientated	digital	Q-DW	world wide web	communication																			
	R-13	family orientated		Q-DD	digital software	signature and official stamp by:																			
	R-00	none		Q-DI	interactive system	<input type="checkbox"/> national committee <input type="checkbox"/> int. committee <input type="checkbox"/> regional alliances <input type="checkbox"/> affiliated organization <input type="checkbox"/> technical committee <input type="checkbox"/> curatorial team																			
	R-99	all	virtual	Q-ZZ	virtual world																				

public services / facilities			admission			communication																				
P-S01	parking lot	<input type="checkbox"/> outdoor <input type="checkbox"/> underground <input type="checkbox"/> private	MO	TU	WE	TH	FR	SA	SU	Y-01	invitation cards	X-01	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	
P-S02	access to public transport	<input type="checkbox"/> bus <input type="checkbox"/> subway / train <input type="checkbox"/> taxi	MO	TU	WE	TH	FR	SA	SU	Y-05	flyers	X-02	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
P-S11	ticket service	<input type="checkbox"/> automatic <input type="checkbox"/> ticket desk <input type="checkbox"/> online	MO	TU	WE	TH	FR	SA	SU	Y-15	brochures	X-03	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
P-S12	meeting point	<input type="checkbox"/> outdoor <input type="checkbox"/> seats <input type="checkbox"/> music	MO	TU	WE	TH	FR	SA	SU	Y-20	posters	X-04	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
P-S13	restroom / cloakroom	<input type="checkbox"/> free <input type="checkbox"/> paying	MO	TU	WE	TH	FR	SA	SU	Y-25	banners	X-05	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
P-S14	internet access	<input type="checkbox"/> free <input type="checkbox"/> paying <input type="checkbox"/> only members	MO	TU	WE	TH	FR	SA	SU	Y-30	street billboards	X-06	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
P-S15	first aid	<input type="checkbox"/> self care <input type="checkbox"/> assistance <input type="checkbox"/>	MO	TU	WE	TH	FR	SA	SU	Y-35	human billboards	X-07	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
P-S16	vertical circulation	<input type="checkbox"/> stairs <input type="checkbox"/> escalator <input type="checkbox"/> elevator	MO	TU	WE	TH	FR	SA	SU	Y-40	mobile screens	X-08	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
P-S17	document point	<input type="checkbox"/> info board <input type="checkbox"/> interactive screen <input type="checkbox"/> assistance	MO	TU	WE	TH	FR	SA	SU	Y-45	bus stop screens	X-09	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
P-S21	bar / snack	<input type="checkbox"/> takeaway <input type="checkbox"/> seats & tables <input type="checkbox"/> room with a view	MO	TU	WE	TH	FR	SA	SU	Y-50	wall paintings	X-10	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
P-S22	restaurant	<input type="checkbox"/> regular <input type="checkbox"/> 2 star <input type="checkbox"/> 3 star	MO	TU	WE	TH	FR	SA	SU	Y-55	street furniture	X-11	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
P-S23	gift shop / bookstore	<input type="checkbox"/> cash only <input type="checkbox"/> cash & credit card <input type="checkbox"/> delivery service	MO	TU	WE	TH	FR	SA	SU		window trimmer	X-12	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
P-S31	exhibition space	<input type="checkbox"/> free access <input type="checkbox"/> guided access <input type="checkbox"/> members only	MO	TU	WE	TH	FR	SA	SU		skywriting	X-13	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
P-S32	project space	<input type="checkbox"/> permanent <input type="checkbox"/> temporary <input type="checkbox"/> event based	MO	TU	WE	TH	FR	SA	SU		subway posters	X-14	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
P-S33	open-air display	<input type="checkbox"/> garden <input type="checkbox"/> street <input type="checkbox"/> pavilions	MO	TU	WE	TH	FR	SA	SU		magazine advertisement	X-15	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
P-S41	event area	<input type="checkbox"/> exhibition related <input type="checkbox"/> non exhibition related	MO	TU	WE	TH	FR	SA	SU		newspaper advertisement	X-16	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
P-S42	workshop area	<input type="checkbox"/> crafts <input type="checkbox"/> discussion <input type="checkbox"/> survey	MO	TU	WE	TH	FR	SA	SU		web advertisement	X-17	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
P-S43	kids corner	<input type="checkbox"/> 2 - 6 years <input type="checkbox"/> 6 - 10 years <input type="checkbox"/> 10 - 15 years	MO	TU	WE	TH	FR	SA	SU		radio commercials	X-18	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
P-S44	lounge area	<input type="checkbox"/> soft seats <input type="checkbox"/> hammocks <input type="checkbox"/> smoke cabin	MO	TU	WE	TH	FR	SA	SU		television commercials	X-19	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
P-S51	education room	<input type="checkbox"/> blackboard <input type="checkbox"/> video room <input type="checkbox"/> interactive screen	MO	TU	WE	TH	FR	SA	SU		text messages/ social network	X-20	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
P-S52	reading area	<input type="checkbox"/> group desk <input type="checkbox"/> individual desk	MO	TU	WE	TH	FR	SA	SU		in-flight advertisement	X-21	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
P-S53	auditorium	<input type="checkbox"/> 100 - 250 seats <input type="checkbox"/> 250 - 500 seats <input type="checkbox"/> 500 seats and more	MO	TU	WE	TH	FR	SA	SU		smart phone advertisement	X-22	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
P-S54	library	<input type="checkbox"/> books <input type="checkbox"/> documentation <input type="checkbox"/> digitals	MO	TU	WE	TH	FR	SA	SU		performance-based adv.	X-23	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
P-S55	research area	<input type="checkbox"/> public <input type="checkbox"/> members only	MO	TU	WE	TH	FR	SA	SU		pseudo-events	X-24	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
P-Y01	floor plan	<input type="checkbox"/> black-white print <input type="checkbox"/> colored <input type="checkbox"/> with images	MO	TU	WE	TH	FR	SA	SU		crowd sourcing	X-25	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
P-Y02	guided tours	<input type="checkbox"/> home language <input type="checkbox"/> 3 languages <input type="checkbox"/> 5 languages	MO	TU	WE	TH	FR	SA	SU		pseudo-survey	X-26	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
P-Y03	audio guides	<input type="checkbox"/> selected items <input type="checkbox"/> all items <input type="checkbox"/> thematic	MO	TU	WE	TH	FR	SA	SU		press release	X-27	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
P-Y11	workshops	<input type="checkbox"/> practice based <input type="checkbox"/> theoretical <input type="checkbox"/> self organized	MO	TU	WE	TH	FR	SA	SU		broadcasting interview	X-28	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
P-Y12	family tours	<input type="checkbox"/> 1 day program <input type="checkbox"/> after party <input type="checkbox"/> reunion	MO	TU	WE	TH	FR	SA																		



Figures and Facts: The Foundation keeps all information on their exhibitions. A selection out of the more than 12,500 collected sheets.
Six remarkable exhibitions concepts which travelled from one institute to another. (P.22 - 24)



CONTENTS

i Notes on Contributors 5
ii Introduction of 'An Exhibition Manual' 8
iii Historical background 10

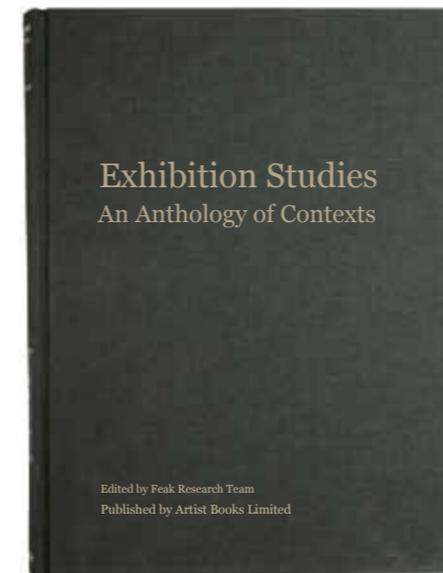
PART I: A Collection of Context

1 The universal survey museum *Carol Hudson and Francois Bazin* 19
2 Aims and principles of the exhibition construction *Malcom Fisher* 86
3 The development of artistic exhibitions *Elizabeth Kavanagh* 123
4 Some thoughts on architectural conditions *Jordanna Kinstoff de Gorgas* 136
5 Ambiguous messages *Edward N. Kennedy and Roger Lookey* 181

PART II: Arts, Crafts and Audiences

6 The exhibition as an art patron *Barbara Fisher* 199
7 Resonance and wonder, all about experience *Ruben Hooper-Greenhill* 215
8 Reality as illusion, the exhibition on the edge *Jiaying Zhang* 236

EXHIBITION MANUAL 1



CONTENTS

4 A LIST OF PLATES
12 B NOTES ON CONTRIBUTORS
19 C ACKNOWLEDGMENTS

23 I INTRODUCTION

PART II: THE FUTURE OF EXHIBITIONS

26 1 Large exhibitions and bigger biennials *Gerald Mc Ferguson and Jean-Francois Allouay*
46 2 Art curators and the politics of cultural representation *Mike Vandersal*
63 3 Creating space *Tony and Gerald Jackson*
89 4 The discourse of the historical exhibitions *Wes Muller*
106 5 Constructing spectacles of art in exhibitions and art fairs *Clementine Karp*

PART III: STAGING SPECTATORS

123 5 The complexity of manipulating spectators *Ivan Bal*
163 7 A visual machine *Robert Greenberg*

EXHIBITION STUDIES 1

The Foundation's most sold books. Exhibition Manual - Explanation of the system is up to his 18th edition and the Exhibition Studies. An Anthology of Contexts is available in 8 languages.

ART CASE INTERVIEWS

Professor Dr. Mary Anne Staniszewski

In conversation with Michel Dewilde, January 2012

MICHEL DEWILDE: *What relationships do you see between the modernist exhibition displays, or the didactic/political documentary exhibitions held before and during WW II, and the rise of installation art in the sixties?*

MARY ANNE STANISZEWSKI: Comparing the installation designs created by artists, designers, and architects during the first half of the twentieth century with the installation art that develops primarily in the 1960s and early 1970s can make visible a shift in the workings of the “apparatus” or “system” of contemporary art. I will add that this is particularly the case in the U.S. and is exemplified by what I considered to be the paradigm of modern art museums, the Museum of Modern Art, which has been a focus of much of my research on these issues.

The installation designs of the ‘international avant-gardes’ of the first half of the twentieth century foregrounded the creativity of the artists, designers, architects, and curators producing these displays, as well as the political, aesthetic, or economic dynamics, agendas, or “ideologies” of the institutions, organizations, or groups for which these works were made. With “installation art” of the second half of the century, the museum or organization sponsoring or presenting these works became a tabula rasa - in terms of public “ideological” perception and in regards to the literal, physical space as seen in the widespread adoption and pervasiveness of the “white cube”, this “blank” framework for the artist’s installation.

Much installation art of the 1960s and early 1970s was site-specific and many artists self-consciously featured political, financial, social issues, in addition to aesthetic ones in their practice. But different from the installation designs of earlier decades, the institutional context “looked” and seemed “ideologically” neutral.

In most cases these environments were variations on the empty, white gallery where the politically challenging questions or aesthetically

provocative issues were safely re-inscribed within the “frame”, the “signature”, the installation of the artists.

The great irony of installation art is that so much of it emerged as a critical challenge to aesthetic, political, economic, and social concerns both within and outside the gallery space and the art world. This work is often seen as evidence of contemporary art and its institutions becoming more political and socially engaged. And this is true - in some ways.

However, there remains an important paradox, one that is linked to the way politics and power are manifest within institutional or systemic contemporary art contexts. For installation art served as a practice/convention/invention that “freed” the institution or organizational context from these political, financial, and/or social issues. What had been previously highly visible and inextricably wed to this institutional matrix, in a sense, went underground or was safely contained, framed, and “tamed” as the expression/statement/creation/responsibility of the artist.

MICHEL DEWILDE: *One of the pivotal moments in the history of exhibition display and the role of the curator are a number of evolutions in the late sixties, early seventies, as represented in exhibitions, such as: “Op Losse Schroeven” (1969), “When Attitudes Become Form” (1969), or “The Information Show” (1970) at the MoMA.*

The selection of the artworks, the installation design, the relations and contacts with the visitor/viewer, roles traditionally “reserved” to the curator or the museum staff, where now taken over by the artist. In a sense the exhibition organizers seem to disappear from the “actual exhibition space” in favor of the artists.

MARY ANNE STANISZEWSKI: This issue of the change in role of the curator relates to the previous question. The re-inscription

MODERNIST EXHIBITION DISPLAY

EXHIBITION DISPLAY
BY AN ARTIST

March 5 - April 12
Opening March 4, 6 pm

EXHIBITION DISPLAY
BY AN ARCHITECT

April 20 - May 12
Opening April 19, 6 pm

EXHIBITION DISPLAY
BY A CURATOR

May 22 - June 27
Opening May 21, 6 pm

The Modernist Exhibition Display Programme has been developed in close collaboration with and is sponsored by Expo Pavilions Partners and organised in association with the Curatorial University College.



One of the archives under the management of the Foundation's research team.
Records are arranged, described and stored according to generally accepted archival standards. (P. 28 - 31)

of the political, economic, social, and aesthetic dynamics of a museum, gallery, or institution within the artist's "signature" when creating an installation is similar to the artist adopting certain roles, responsibilities, and domains of the curator, who is the individual acting as representative of these institutions and contexts.

However, there is a paradox here as well.

In one sense, the curator becomes more invisible and "less powerful" in relation to the artworks or exhibition, due the fact that the pieces will be created and installed by the artists on site. However, there is a mythic enhancement and visibility of many of these curators, who are simultaneously seen as creative artists. Examples are Harald Szeemann, Lucy Lippard, Pontus Hulten, and Seth Siegelaub. So exhibition organizers and curators simultaneously "disappear" while becoming more visible as artists, or as figures in the art world - the latter is a phenomenon we see today.

All of these changes and fluidities mark an erosion of fixed boundaries and roles, which is representative of an underlying critique of traditions, practices, and institutions. In other words, these dynamics are related to an enhanced awareness of institutional frames and aesthetic conventions; a dissolution of the power of the autonomous art object; and a strengthening, prominence, and visibility of the system, the institution, the installation, and "the frame".

MICHEL DEWILDE: *Some art historians and critics contend that the curators and museum directors of the eighties/early nineties, reclaimed this "lost territory", by appropriating several exhibition strategies and tactics developed by the 'avant-garde' artists of the sixties. They refer here specifically to so-called site- and context-specific exhibitions, held in the public space, city centers, or parks where curators invited artists to create new works based on certain themes and contexts. What is your view on this?*

MARY ANNE STANISZEWSKI: Regarding this question, I will be relatively brief, because I have not followed all of these debates, and I would prefer to answer this more simply, and generally.

Ideally, a curator or exhibition organization has the potential to be as creative and as innovative as an "artist". Most contemporary curators are engaged with and are immersed in the discourses and questions of contemporary art, which are practiced within a spectrum of

possibilities - from those works devised for a gallery context to those situated outside of traditional aesthetic venues. If a curator is to have a vital relationship with contemporary art in all its possibilities, then exhibitions that would have frameworks beyond the gallery or museum are inevitable and mandatory.

I think you are raising the question of whether these more experimental, outside-the-gallery exhibitions have become formulaic, and certainly these less traditional types of exhibition projects are now a convention. But they nonetheless may be the most appropriate possibilities for a show or a project, for different types of exhibitions suit different types of questions, agendas, bodies of works, and creative communities.

MICHEL DEWILDE: *Since the seventies several museums of contemporary art apparently abandoned experimenting with exhibition display and installation and chose forms or variations of a white wall (cube?) aesthetic format of presentation. How do you explain this policy?*

MARY ANNE STANISZEWSKI: There are many ways to address this question. One is that today's mainstream museum or gallery has become less a domain of "avant-garde" experimentation, such as what would have been found at the Hannover Museum in the 1920s or MoMA during its early years, and that the conventions for modern art museums and curators have become codified, and "institutionalized". Most traditional galleries and museums are sites for professionalized formulas, rather laboratories or theaters for the kind of experimentation that is more commonly found when cultural practices are being invented.

When initially introduced in the 1920s and 1930s, the installation of works in an isolated manner in neutral-colored, seemingly "decontextualized" interiors was a way of viewing art that was easy to read or "made sense" to the viewing public - and I will reference the U.S. audience at MoMA, which was the case study I investigated. These almost white interiors where viewers stand one-on-one face-to-face with a work of art provides a kind of mirror of their self-hood, their autonomy, their individuality, their identity as an idealized humanist subject. I think this is the underlying message of these installations, and this is a reason this type of display has become so ubiquitous, so beloved, so repeated, so global, and so everlasting...



MARY ANNE STANISZEWSKI, Associate Professor, Department of the Arts Rensselaer Polytechnic Institute, investigates culture, art, and media in relation to political and social perspectives. Her books include: "Believing is Seeing: Creating the Culture of Art" (Penguin USA) and "The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art" (The MIT Press). Staniszewski was also executive editor of *Signs of Change: Social Movement Cultures, 1960s to Now*, curators/editors, Dara Greenwald and Josh MacPhee (Exit Art and AK Press) and is co-editor with Lauren Rosati of the forthcoming *Alternative Histories: New York Art Spaces, 1960 to 2010* (Exit Art and The MIT Press). Staniszewski is completing a contemporary-historical portrait of the US dealing with issues of slavery and race.

A DIALOGUE BETWEEN ART AND ARCHITECTURE

SUMMER EXHIBITION

26 june - 15 september



PARKING LOT GALLERY

Located in a former parking lot, the gallery was born in an unexpected place. This atypical location enables new dialogues and synergies between the typology of such structures and the art of today. During the past twenty years, through encounters and experiences, the gallery has built a strong identity of generous and altruistic values.

Since last year the Parking Lot Gallery has been under the custody of the Foundation for Exhibiting Art and Knowledge. The Gallery keeps a conceptual autonomy, but is now financially supported by the Foundation.

Contemporary Tabrīz, Iran
Eşfahān Public Project Square, Iran
Semey Antiques, Kazakhstan
Khamis 3v Space, Saudi Arabia
Luxor Pyramid Gallery, Egypt
Brasília Store, Brasil
Beijing Art Triangle, China
João Pessoa Cube, Brasil
Tehrān Black Box Project, Iran
Mashhad Hidden Room, Iran
Suez Canal Projects, Egypt
Shīrāz Private Art Space, Iran
Kahrīz Window Project, Iran
Shanghai Factory, China
Prints and Books, Kazakhstan
Al Hufuf Carpets, Saudi Arabia
Cairo Great Gallery Palace, Egypt
Jaipur Fine Art Gallery, India
Santo André Gallery, Brasil
Al Maḥallah al Kubrá, Egypt
Natal Project Room, Brasil
Qom Store and Exhibit, Iran
Medina Square Projects, Saudi Arabia
Ahmadābād Wall Projects, India
Hyderābād Public Art Com, India
White Space Tai'an, China
Yueyang Smallest Gallery, China
Chengdu Gallery, China
Gallery Tianjin, China
Puyang 100, China
Shenyang Ancient and Modern, China
Shiyan New Art, China
Harbin Political Projects Space, China
Porto Alegre Gallery, Brasil
Xi'an Gallery and Bookstore, China

Belém Tree Cabine, Brasil
Digital Art Space Lanzhou, China
Young Gallery Guangzhou, China
Salvador Room of Art, Brasil
Gallery Jiddah, Saudi Arabia
San Miguel de Tucumán, Argentina
Modern Art Room La Plata, Argentina
Kaifeng Red Room Gallery, China
São Luís Casa, Brasil
Wuhan Fine Arts, China
Chongqing Wall Space, China
Mar del Plata Gallery, Argentina
Contemporary Alexandria, Egypt
Gallery Al Jizah, Egypt
Curitiba Box, Brasil
Goiânia Magazine, Brasil
Gallery room Ahvāz, Iran
Manaus Art Scene, Brasil
Ad Dammām Gallery, Saudi Arabia
Aṭ Ṭā'if Fine Arts, Saudi Arabia
Tabūk Art Space, Saudi Arabia
Belo Horizonte Gallery, Brasil
Nanjing Institute, China
Shenzhen Book and Gift Shop, China
Rio de Janeiro Art Space, Brasil
Mumbai Contemporary Art, India
Al Mubarraz Forum, Saudi Arabia
Fine Arts Qyzylorda, Kazakhstan
Aqtöbe Open Air Gallery, Kazakhstan
São Bernardo do Campo, Brasil
Delhi Gallery Foundation, India
Guarulhos Gallery, Brasil
Campinas, Brasil
Ust'-Kamenogorsk, Kazakhstan
Duque de Caxias, Brasil

Project Room Jaboaṭão, Brasil
Gallery Bengaluru, India
Calcutta Project Space, India
Pune Gallery Projects, India
Sūrāt City Institute, India
Kānpur New Art Space, India
Maceió Space, Brasil
Lucknow White Box, India
Nova Iguaçu Casa, Brasil
Nāgpur Gallery, India
Contemporary Raigarh Fort, India
Teresina Gallery, Brasil
Buenos Aires Space, Argentina
Campo Grande House, Brasil
Gallery Córdoba, Argentina
Rosario Display, Argentina
New Contempo Osasco, Brasil
Mendoza Projects, Argentina
Recife Beach House, Brasil
Gallery Pavlodar, Kazakhstan
Almaty Mobile Gallery, Kazakhstan
Port Said Boat Space, Egypt
Al Maṣṣūrah Fine Arts, Egypt
Gallery Al Fayyūm, Egypt
Astana Display Box, Kazakhstan
Black Box Riyadh, Saudi Arabia
Mecca Contemporary Art, Saudi Arabia
Ṭanṭā Antique Store, Egypt
New Gallery Sulṭānah, Saudi Arabia
Gallery Karagandy, Kazakhstan
Asyūṭ Store, Egypt
GALLERY Az Zaḡāziq, Egypt
Qaraghandy Art Space, Kazakhstan
Taraz Public Art Projects, Kazakhstan

VIRGIN SOIL ART FAIR

8 - 16 | February

Visit VIRGIN SOIL ART FAIR in February and take part in the contemporary art event of the year. Featuring the most interesting galleries working today, from New Delhi to Rio de Janeiro and from Tehran to Pyongyang, the fair showcases new and established artists.

Visitors can experience VIRGIN SOIL Projects, a unique and critically acclaimed programme of artists' commissions, and Art Talks, a prestigious programme of debates, panel discussions and keynote lectures.

VIRGIN SOIL Fair Tours are an excellent introduction to the fair for first-time and returning visitors alike. Presented in association with the FEAK Fund, tours are led by art-world professionals and last approximately one hour.

Early booking is recommended.

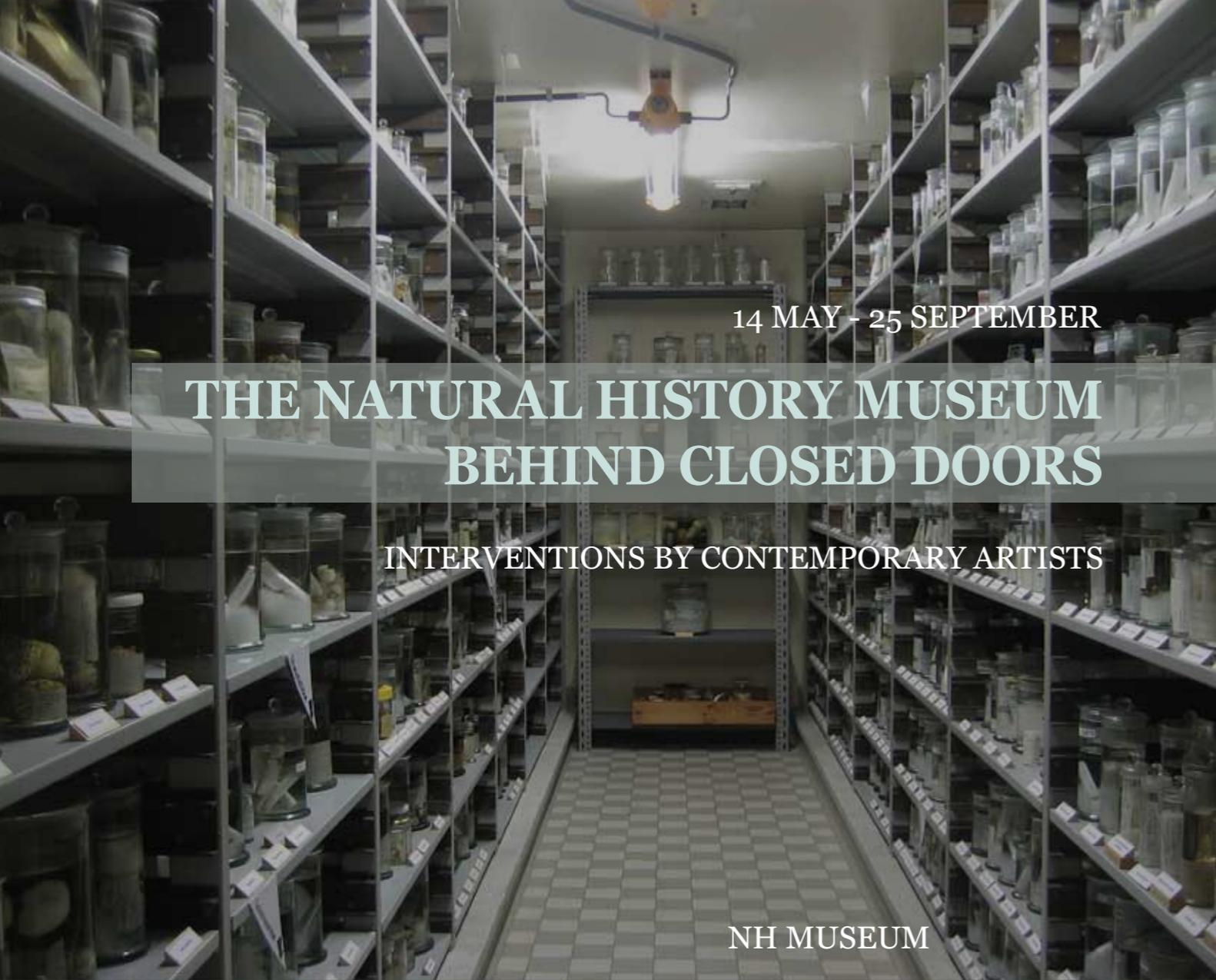
Bespoke private tours are also available.

VIRGIN SOIL FAIR YEARBOOK, an essential guide, featuring over 800 artists plus details of the participating galleries and interviews with the ten most important artists. Available from February onwards, at the fair and from all good bookshops. You are invited to attend the opening on the 7th February; a walking dinner will be offered at every gallery.

Main sponsors:

The International Bank Federation, Exclusive Hotels Association, Atlantic Shipping Company, South America Airlines, China Flights and the Made in China Companies

BROUGHT TO YOU BY
THE FOUNDATION FOR EXHIBITING ART AND KNOWLEDGE



14 MAY - 25 SEPTEMBER

THE NATURAL HISTORY MUSEUM BEHIND CLOSED DOORS

INTERVENTIONS BY CONTEMPORARY ARTISTS

NH MUSEUM

The Behind Closed Doors project is a journey through science and art. It is interconnected by the theme of a quest for scientific knowledge, as presented in the ideals of the Enlightenment, where the marvellous and the uncanny are combined with the pursuit of learning. The exhibition also pays tribute to the greatest scientists of our times.

Opening Hours
Tuesday - Friday: 9.30 a.m - 5.30 p.m.
Saturday and Sunday: 10 a.m. - 7 p.m.

Lectures and Scientific Talks
Every Sunday from 2 p.m.

Workshops and craft activities
Every Saturday from 2 p.m.

Production by: Foundation for Exhibiting Art and Knowledge / Project commissioned by: Science Department, National Tourist Federation, Cultural and Heritage Foundation

ART CASE INTERVIEWS

Professor Dr. Charlotte Klonk

In conversation with Michel Dewilde, January 2012

MICHEL DEWILDE: *Looking back at the last century: modern and contemporary art exhibitions mostly are aimed at or presuppose an 'individual visitor', instead of some rare illustrations of 'collective/group practices', such as for example projects by Herbert Bayer or El Lissitzky.*

Question: Can you explain this historic evolution/preference? What is the role of the economic/political/ideological context within this evolution? How do you see the present/future evolution with museums/exhibitions asserting the exhibition as an 'experience', connecting even implicating the visitor within a script?

CHARLOTTE KLONK: The rise of public exhibitions of art in the eighteenth century was predicated on the emergence of a significant consumer culture. The freedom from working according to the demands of traditional patrons, such as the church and the crown, came, however, at a price. Artists now had to produce for the highly volatile predilections of the market place. As the sociologist Georg Simmel already observed in 1908, this results in a self-perpetuating cycle of consumption in which people constantly seek to attain external markers of personality. New styles and tastes chase each other in a deceptive effort to assert individuality. Public exhibitions and individuality are thus tied together by the umbilical cord of the market. But where does this leave us now? At the moment there is no getting away from these dynamics. Any attempt to create new, perhaps less individualistic and more communal, forms of experience is quickly absorbed into the endless cycle of the ever new. However, this does not mean that it is not worthwhile to experiment with alternative forms of seeing and being in the gallery space. To my mind, it is indeed a very privileged environment in which a sense of a less individualistic, less alienated future can at least be attempted to be articulated. Past exhibitions by El Lissitzky, Walter Gropius, László Moholy-Nagy and others are, in their different ways, good examples of this possibility.

MICHEL DEWILDE: *What relationships do you see between modernist exhibition displays or the didactic/political documentary exhibitions held before and during WWII, and the rise of installation art in the sixties?*

CHARLOTTE KLONK: This is an interesting question. I see more similarities between Reich's and Mies's experiments and Herbert Bayer's propaganda shows, such as Road of Victory, organised for the Museum of Modern Art in New York during WWII, than with the various forms of installation art that emerged in the sixties. Reich, Mies, Bayer and colleagues at the Museum of Modern Art all shared the belief that an exhibition should have a clear message and an articulated viewpoint. Until well into the forties, propaganda did not have negative connotations. On the contrary, it was thought to be a means of education and emancipation. This changed, for obvious reasons, after the War. Where the didactic prevailed earlier, now immersion was more often than not the aim of the next generation of artists. I can't think of a single artistic installation of the sixties that had a clear and unambivalent take-away message.

MICHEL DEWILDE: *One of the (many) pivotal moments in the history of exhibition display and the role of the curator seems to be a number of evolutions in the late sixties/early seventies, as represented in exhibitions, such as: "Op Losse Schroeven" (1969), "When Attitudes Become Form" (1969), or "The Information Show" (1970) at the MoMA.*

The selection of the art works, the installation design itself, even the contact and relationship with the visitor/viewer, functions and roles traditionally 'reserved' to the curator or the museum staff, were now taken over by the artist. In a sense the exhibition organisers seem to disappear from the 'actual exhibition space' in favour of the artists.

Question: Some art historians and critics contend that the curators and museum directors of the eighties/early nineties, reclaimed this

HOMELAND & LANDSCAPE
12 -19 October

TRAVEL PROGRAMME

A fantastic sailing journey along the shores of Europe's most important historical places. One exhibition spread over four locations. Visit the world's greatest museums in an amazing one-week event.

BREAKFAST INCLUDED

○ LE HAVRE - GRAND PALAIS
○ LONDON - FINE ARTS GALLERY
○ ANTWERP - MUSEUM OF FINE ARTS
○ AMSTERDAM - MARITIME MUSEUM

Take care of your travel insurance
museuminsurance.mus

Sale No. 2308566 15:41:44

CARAVAGGIO'S MASTERPIECES
16 June - 26 October

THE GRAND PALACE GALLERY
SOUTH ENTRANCE

ADMISSION TICKET

<input type="checkbox"/> Adults	EUR 15
<input type="checkbox"/> Children	EUR 10
<input type="checkbox"/> Students & seniors	EUR 8
<input type="checkbox"/> Family pack	EUR 50
<input type="checkbox"/> Audio guide	EUR 5
<input type="checkbox"/> Musical programme	EUR 25
<input type="checkbox"/> Painting-workshop	EUR 30

One free coffee in our gallery bar for every ticket. Taste our delicious fruit pies and crumbles.

Sale No. 458931 15:41:44

MYTHIC CREATURES
DRAGONS, UNICORNS and MERMAIDS

25 September - 15 January

After Dark Ticket
Flashlights at the information desk

Visit the White Unicorn Bar
Black Dragon Gift Shop reopened

Sale No. 896831 15:41:44

THE DUTCH GOLDEN AGE
MASTER PAINTINGS

ADMISSION TICKET
2-DAY PROGRAMME

FIRST DAY

- 10 a.m. Explore the museum
- 1 p.m. Enjoy lunch in the Forecourt
- 3 p.m. Spotlight gallery tours
- 6 p.m. Concert in the courtyard
- 8 p.m. Exclusive Dutch dinner

SECOND DAY

- 10 a.m. Symposium on painting
- 1 p.m. Lunch
- 2 p.m. Meet and greet with the museum's director

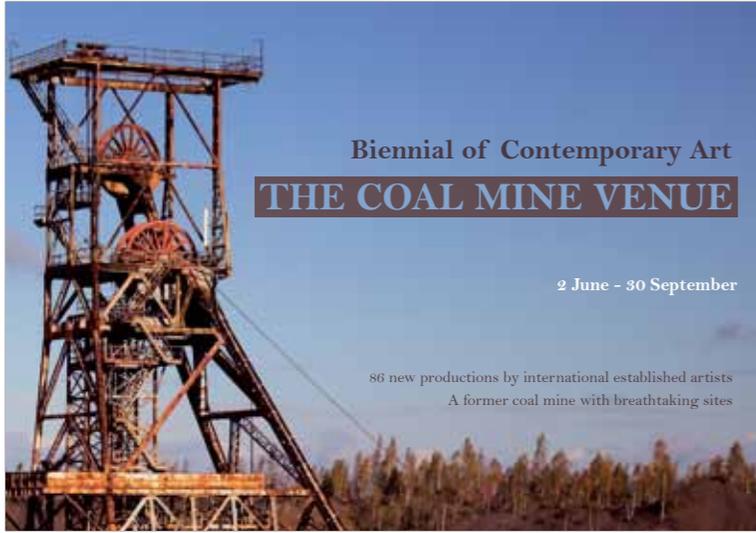
Enjoy this amazing experience!
The Exhibition Team.

THE COURTYARD MUSEUM
Every Sunday afternoon: painting workshop

FEAK - PRODUCTION

Sale No. 089611 15:41:44

Some admission tickets of amazing exhibition experiences. The Foundation organizes every year several exhibition concepts with a great respect for the spectators expectations. (P. 38 - 40)



Biennial of Contemporary Art
THE COAL MINE VENUE

2 June - 30 September

86 new productions by international established artists
A former coal mine with breathtaking sites

3-day ticket with free access to all public talks



Sale No. 642863 15:41:44



THE ROYAL SCULPTURE COLLECTION ON DISPLAY

ADMISSION TICKET
 Regular Royal invitation
 Guided All-inclusive

EATING AND DRINKING
HENRY MOORE PAVILION
 Fish restaurant / open from 7 p.m.
AUGUSTE RODIN SQUARE
 French cuisine / open from 11 a.m.
ALEXANDER CALDER CABIN
 Hamburgers / open from 11 a.m.
DONALD JUDD BAR
 Wine and whisky / open from 7 p.m.

Sale No. 642863 15:41:44

'lost territory', by appropriating several exhibition strategies and tactics developed by the 'avant-garde' artists of the sixties. They refer here specifically to so-called site- and context-specific exhibitions, held in the public space, city centres or parks where curators invited artists to create new works based on certain themes and contexts.

What is your position on this?

CHARLOTTE KLONK: I share the view that the eighties saw an attempt by curators to regain lost ground. The Tate Gallery director Nicholas Serota is very frank about this in his book *Experience or Interpretation* (1996). Yet, I don't believe, as your question implies, that this is necessarily a deplorable development. I don't think that artists alone should determine the gallery experience. There is nothing more deadening than to go from one room given over to an artist's installation to another without a mediating or even distancing structure that provides a discursive space in which to understand and perhaps even discuss the experience. Moreover, artists did not, of course, just relinquish once-gained ground. Rirkrit Tiravanija for example has been involved in many projects where he acted as a curator as well, and he also founded *The Land*, a collaborative art and ecology intervention in Chang Mai in Thailand. However, these activities have been criticised, with some justification, as no more than an artistic version of a late capitalist mode of existence that is based on loose networks, a highly flexible workforce and an idea-based economy. In fact, I think what is great about the gallery experience today is precisely that it allows many different forms of authorship and many different voices to compete with each other in an attempt to make sense of the culture we live in. To listen to the artist's own voice is of course highly important, but so is the structuring viewpoint of curators and perhaps even the interventions of spectators. If museums make sense today, it is to my mind in providing a space in which different viewpoints come to confront each other. The old model of the gallery as a temple of calm and quiet contemplation of whatever the artistic genius bestows on us or the curator says no longer makes any sense to me at all.

MICHEL DEWILDE: *Since the seventies several museums of contemporary art apparently abandoned experimenting with exhibition display and installation and chose forms or variations of a white wall (cube?) aesthetic format of presentation. How do you explain this choice? What was the impact/role of the artists, installation art etc. on this choice?*

CHARLOTTE KLONK: I think that the dominance of the white wall in the museum is a direct result of curators handing the space over to artists in the sixties. This required shells that determined as little as possible, so that the artists were free to articulate them as specifically and as individually as they wished. In fact, when the Tate Gallery canvassed artists in the run-up of planning Tate Modern, each and everyone said that they wanted neutral, well-lit rooms with white walls. That this kind of gallery room is far from neutral is, of course, another issue - one whose history I have tried to trace elsewhere. It is important to note, however, that this form of display is now also the dominant mode in department stores where one wanders from one designer alcove to the next. The experiences on offer in both spaces have become more similar than they have ever been in the past.

MICHEL DEWILDE: *How do you perceive the present evolutions of exhibition display in museums and in the public domain? We refer here for example to the rise of the exhibition architects/designers, engaged by curators to construct encompassing exhibition architectures? (for example Istanbul Biennial 2011: Ryue Nishizawa)*

CHARLOTTE KLONK: I actually think that some architect designed display structures are very interesting. Nishizawa's Istanbul Biennale is a good example, but so is Kühn Malvezzi's white town in the recently opened extension to the Städel Museum in Frankfurt. What to my mind would be dangerous would be if architects alone were now the sole arbiters of the way in which we experience art. As I said before, the more voices contend with each other in the gallery, the more interesting the museum itself will be, and the more chance there might be that a new and relevant space of experience emerges.

CHARLOTTE KLONK is Professor of Art History at the Humboldt University in Berlin. She studied in Hamburg and Cambridge, where she received her doctorate in 1993. Subsequently she was a Research Fellow at Oxford and from 1995 a Lecturer in the History of Art Department of the University of Warwick. In 2006 she joined the Department of Art and Visual History at the Humboldt University. She has been a Fellow at the Max-Planck Institute for the History of Science, the Institute of Advanced Study in Berlin and the Clark Art Institute in Williamstown. Her book on the history of museum displays was published in 2009 (*"Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800-2000"*, New Haven and London, 2009).

6 OCTOBER - 18 MAY

THE GREAT WHITE JOURNEY

A dazzling art exhibition

The First Art Biennial on the Seventh Continent
Visit art installations in an open-air exhibition at minus 30°C

ANTARCTICA

Starting point
Rothera Research Station
Position: 67°34' S - 68°08' W
Rothera Point, Adelaide Island

A guided tour starts every Sunday at 6p.m. The art parcours takes 7 days to visit. 24 artists and architects have created amazing works in relation to the continent's history. You will stay in the breathtaking Ice Hotel, which was built specially for the occasion.

Organised by:
Foundation for Exhibiting Art and Knowledge
and the Antarctica Research Federation

Main sponsors:
Antarctica Cruises - Top Travel Specialists
Worldwide Tourist Foundation

Additional support from:
Chile Airline Alliances - Antarctica Sailboat Rental - South Pole Equipment and Clothings -
Aventuria Life insurance, the online source - Mobile Hotel Company

TREASURES OF A COLONIAL ERA

UNIQUE OBJECTS ON DISPLAY AND BEHIND THE SCENE

WORKSHOPS AND MASTER CLASSES

Mask Secrets | Masks for dancing, healing and exorcism, learn about spiritual mysteries

Magic Objects | Bells, beads, shells: at the Central African Witchdoctor's School you create your own protective spells

Snakeskin and Pig Teeth | Identify animal materials and find a bestiary hidden behind the objects

Main Sponsors:

African Wood Supplies | International Anthropology Federation
National Education Programme | African Art Imports

ART CASE INTERVIEWS

Professor Dr. Julia Noordegraaf

In conversation with Michel Dewilde, January 2012

MICHEL DEWILDE: *What, in your opinion, has been the impact of the shift from the 'almost invisible museum script' to the 'museum as experience and hybrid script' on the role of creative artists? Indeed, various experts have underlined the growing rivalry between artists (with a penchant for site-specific installations) and curators and their team of designers. Both groups appear to be active within the actual museum space as well as in its virtual sphere of activity, such as the communication about an exhibition.*

JULIA NOORDEGRAAF: I believe that the emergence of the hybrid museum script centred on experience and evocation in about 1990 cannot be dissociated from the role and influence of creative artists. In my opinion, there can be no talk here of a one-way movement from museum to artist - it is rather a process which artists have helped shape and steer. Consider the exhibitions put together by film-maker Peter Greenaway (in 1991) and theatre-maker Robert Wilson (in 1993) for the Boijmans Van Beuningen Museum in Rotterdam. It was the artists themselves who drew on their experience with subject matter, staging and lighting to present their selection from the museum's collection. As I argued in my book *Strategies of Display* (2004), this coincided with the realization that one can best transmit knowledge about objects and their impact or function - visual art, historical artefacts as well as everyday objects and commodities - through presentations aimed at sensory experience and associative interpretation. The basic assumption of my book is that artists, museum curators, designers, display assistants and the public are all part of one and the same visual culture, and influence one another reciprocally in the changing manner in which this visual culture is given shape.

A further development, one I don't mention in my book and which unfolded in the 1990s, is the renewed interest in large-scale screenings of film and video, as can be seen from the prominent place accorded to video art at *documenta IX* in Kassel in 1992 (featuring work by

Stan Douglas, Tony Oursler and Bill Viola), the Venice Biennales of 1997, 1999 and 2001 (with first prizes attributed to Pipilloti Rist, Doug Aitken, Shirin Neshat, Pierre Huyghe and Janet Cardiff & George Bures Miller), and among the winners of the Turner Prize (Douglas Gordon, 1996; Gillian Wearing, 1997; Steve McQueen, 1999). The presentation of this type of work demands a space that has been darkened either fully or in part, and this in turn led the 'white cube' to disappear behind the 'light cube' that the exhibition space has been turned into, as art historian David Joselit argued in his eponymous article in *Artforum* in 2004.¹

It was also at this time that poststructuralist criticism of the museum, seen as a space where ideas about art, culture and nature are not communicated neutrally but are actively constructed and politically informed, reached the museum display itself. On the one hand, artists were given the space to present critical displays in the museum, such as the artist Fred Wilson who, in his pioneering exhibition *Mining the Museum* (1992), presented the collections of the Maryland Historical Society in such a way that the collection's racist and nationalist background came to the fore. On the other hand, museums themselves became more reflective about their history, as was the case with the Enlightenment Gallery at the British Museum in London, where a perhaps not intrinsically critical but nevertheless historically specific contextualization of part of the collection was given. The permanent presentation of the Indonesian collection of the Tropenmuseum in Amsterdam (*Eastward Bound! Art, Culture and Colonialism*) also pondered the collection's background and the relationship between the Netherlands, India and contemporary Indonesia.²

In my opinion, however, there can be no talk of the said blurring of the roles of artists on the one hand and curators and designers on the other. Museums invite artists as guest curators precisely because they have a vision of the collection which the museum itself does not have - it is the artist's very role as a critical outsider that determines the strength of this type of project. Wesley Meuris's project *Research*



Treasures of a Colonial Era is one of the exhibition models by the Foundation for Exhibiting Art and Knowledge. The 800 m² exhibition takes the spectator to and experience of history. (P. 46 & 48-52)

Building (2010) is a case in point: it is ultimately an ironic and critical reflection on museum conservation, description and exhibition rather than a traditional museum presentation - it is a *Gesamtkunstwerk* of which the presentation of the Schelfhout collection is merely a part.

MICHEL DEWILDE: *What about the impact on the artworks themselves, which, in this case, are included in an elaborate, at times showy setting?*

JULIA NOORDEGRAAF: The role and place of the presented objects in the said exhibitions put together by artists are secondary to the overall concept. More than the collection, it is the artist's vision that is the subject of such exhibitions. This is not to say that as a visitor one no longer sees the objects themselves. Greenaway's exhibition *The Physical Self* (Boijmans Van Beuningen Museum, 1991) was criticized for taking an irreverent approach to certain masterpieces and for presenting them with poor visibility. But the exhibition was also praised for the way the choice of the central theme and the presence of nude models in the glass showcases drew attention to aspects of the paintings, sculptures and everyday objects that one commonly overlooks. I think this is another crucial difference: artists are invited for the very purpose of offering a different vision on the collection and the institute that collects, describes, manages and presents these works.

MICHEL DEWILDE: *What do you make of the recent development that has seen curators of temporary (contemporary art) exhibitions call on architects/designers to conceive a new, often radical exhibition architecture for exhibitions in which artworks are then included? Are these exhibitions tied to the recent evolution of the museum script towards the museum as 'experience', where organizers wish in particular to immerse spectators in a spectacular, exciting experience?*

JULIA NOORDEGRAAF: *In recent years we have seen a continuation of the hybrid script that emerged in the early 1990s, which is why various presentation forms now coexist. Moreover, the longing for spectacular exhibition forms is, in my opinion, directly linked to the culture of experience that is present in a much broader sense. I do think that, after all the criticism and experiments with alternative presentation models, the white cube is accepted once again as the most suitable model for the display of modern and contemporary art. It's true that museums recognize that this is not a neutral presentation model, but they also praise the relatively*

inconspicuous character of, and multiple opportunities offered by, the white wall, as Iwona Blazwick, the director of the Whitechapel Gallery in London, acknowledged in her recent contribution to the Future Museum session in the Facing Forward lecture series in Amsterdam.³

MICHEL DEWILDE: *Do you see a link between so-called 'diffused routing', whereby the public can visit a museum or exhibition 'freely' and in an apparently 'unmediated' manner, and browsing on the Internet*

JULIA NOORDEGRAAF: The idea that a museum visit can indeed be unmediated is an illusion. 'Diffused routing' is in itself a choice that steers interpretation: it signals to visitors that they must actively reflect on connections between the works. It is thus less binding than a fixed itinerary, but not entirely free of mediation: even in the case of such a free itinerary, visitors try to reconstruct the logic underlining the exhibition maker's display. A good example is to be found in cultural theorist Mieke Bal's analysis of Ydessa Hendeles's exhibition *Partners* (Haus der Kunst, Munich, 2003-04). Bal argues that visitors recreate the thematic links established by Hendeles on the basis of recurrent motifs, despite the fact that no clear-cut itinerary has to be followed.⁴ Perhaps this type of exhibition is home to more of that serendipity that is typical of the Internet, where net surfers can come across unexpected connections. One clear difference between the two media, however, is that exhibitions always have finite physical boundaries - only a limited number of works is presented - while the Internet is so vast that there is always more to discover. It also depends on how one surfs the web: as Tate Modern director Chris Dercon points out, searching Google is the very opposite of serendipity, since one only finds what one is searching for.⁵ And when an exhibition is based on the modalities of the Internet - such as *MindFrames: Media Study at Buffalo 1973-1990*, an exhibition held at the ZKM Centre for Art and Media in Karlsruhe (2006-07) that used a database model as the basis for the presentation of this video-art collection - it is no easy matter for visitors to find their way around.⁶ I believe that we currently still have too little insight into the precise modalities of online exhibitions and the relationship between online and offline presentations. This is fertile ground for further research.

MICHEL DEWILDE: *In this respect, do you also see a link with the commercial sector, consumerism and the structure of shopping centres and their culture of experience?*







JULIA NOORDEGRAAF: You could say that the world of online shopping has had a good look at the world of museum presentation, in the sense that it displays a form of curating when it comes to seducing customers into a second and third purchase. A good example is the way Amazon draws the attention of its customers to books or other media that were bought by other clients who looked at or bought the same title. This ties in with the broader interest of online retailers in content curating; in the world of news services, for instance, there is a growing demand for expert selection of relevant and interesting content - in other words, separating the wheat from the chaff. This renewed interest in the expertise that is traditionally associated with curating has notably been observed by Steve Rosenbaum in his book *Curation Nation* (2011), which might well achieve cult status for the online domain just as *The Experience Economy* (B. Joseph Pine II and James H. Gilmore, 1998) did for the cultural and economic domain.

MICHEL DEWILDE: *What do you make of the current trend that has seen various museums (and curators) attempt to tie visitors to their activities and exhibitions, in particular through forms of 'active participation' and a personalized approach?*

JULIA NOORDEGRAAF: The desire for more interaction has been prompted by digital culture, in particular the rise of social

media, smartphones and the like. Museums assume that their visitors are used to a certain amount of interactivity and expect to find it in museums. Almost all museums have a Facebook page or online guestbook where visitors can leave their impressions, whether during or immediately after their visit. QR codes are also being used to obtain more detailed information or prolong the museum visit. Take for instance the QR code found at the exit to the Muybridge exhibition at Tate Britain (2010-11). The 'Muybridgizer' app allowed visitors themselves to make a short Muybridge-like film with their iPhones.⁷ From discussions with heritage professionals it emerges that this type of development only makes sense if it really ties in with what the museum has to offer - if it's merely a gimmick, visitors will soon lose interest. The 'Muybridgizer' is a good example of how it can be done properly: it's an app that is fun but that also provides insight into Muybridge's method and the emergence of film and thus also offers interesting content. This makes it an ideal example of how digital technology can extend and enrich the museum visit. However, I don't believe that this will render the role of the curator superfluous. As stated already, even in the free and anti-hierarchical world of the Internet, there is once more a need for forms of selection by people with the necessary expertise to bring interesting content into the limelight.

1 David Joselit. 'Inside the Light Cube: Pierre Huyghe's Streamside Day Follies and the Rise of Video Projection.' *Artforum* 42 (2004) 7: pp. 154-159.

2 <http://tropenmuseum.nl/-/MUS/12240/Tropenmuseum/Over-Tropenmuseum/Persinformatie/Persinfo-Algemeen/OOSTWAARTS!-Kunst,-Cultuur-en-Kolonialisme>.

3 <http://www.facingforward.nl/future-museum>.

4 Mieke Bal. 'Exhibition as Film.' In Robin Ostow, ed. *(Re)Visualizing National History: Museums and National Identities in Europe in the New Millennium*. Toronto: University of Toronto Press, 2008: pp. 15-43.

5 'Methods of Archiving with Chris Dercon & Hans Ulrich Orbist - Alfred Dunhill Discovery Evening.' *YouTube*. 14 July 2011. 9 Feb. 2012. <http://youtu.be/8KagzPjNYvI>.

6 See Claudia d'Alonzo. 'Expanded Archive: Mindframes Exhibition: A Case Study.' In Julia Noordegraaf, Cosetta Saba, Barbara Le Maitre and Vinzenz Hediger, eds. *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*. Framing Film. Amsterdam, Amsterdam University Press (forthcoming 2012).

7 <http://itunes.apple.com/gb/app/muybridgizer/id390894338?mt=8>.

JULIA NOORDEGRAAF is Associate Professor in the department of Media Studies at the University of Amsterdam, where she also coordinates the MA programme 'Preservation and Presentation of the Moving Image'. She is the author of "Strategies of Display: Museum Presentation in Nineteenth- and Twentieth-Century Visual Culture" (NAi Publishers/Museum Boijmans Van Beuningen, 2004) and chief editor of the volume "Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives" (Amsterdam University Press, forthcoming 2012). Her current book project ("Performing the Archive: Tracing Audiovisual Heritage in the Digital Age") explores the impact of virtual archives, online portals and other forms of recycled audiovisual heritage on the status of the audiovisual archive as a repository of knowledge. In 2010 Noordegraaf worked as a Fellow at the Netherlands Institute for Advanced Study in the Humanities and Social Sciences. Besides chairing the Publications Committee of the Association of Moving Image Archivists, she is also a member of the International Network for Transdisciplinary Research (INTR) and the Network for the Conservation of Contemporary Art Research, and is the editor of the "Tijdschrift voor Mediageschiedenis" (Journal of Media History).

Conference

Hidden Opportunities

17 - 18 September

This two-day conference looks at how museums and galleries can benefit from the fast growing technology in Eastern Countries. The programme highlights best practice and acts as a platform for artists and curators to reveal their ideas on latest trends.

FIRST DAY

7.30 a.m. - 8.30 a.m.
Continental breakfast - Centre Ballroom

8.30 a.m. - 9.30 a.m.
Keynote talk - FEAk President

9.30 a.m. - 12.30 p.m.
Presentation by Chinese Technology Federation

12.30 p.m. - 2.30 p.m.
Lunch (sponsored by China Telecom)

2.30 p.m. - 4.30 p.m.
New possibilities for art and art practice

4.30 p.m. - 6:30 p.m.
Workshop - sessions 1 and 2

6.30 p.m. - 10 p.m.
Dinner (sponsored by Indian Oil)

SECOND DAY

7.30 a.m. - 8.30 a.m.
Continental breakfast - Courtyard Pavilion

8.30 a.m. - 9.30 a.m.
Artist talks - 15-minute sessions

9.30 a.m. - 12.30 p.m.
Curator discussions

12.30 p.m. - 2.30 p.m.
Lunch (sponsored by Tata Steel)

2.30 p.m. - 4.30 p.m.
Museum directors in dialogue with economists

4.30 p.m. - 6.30 p.m.
On collaboration and coproduction.

6.30 p.m. - 10 p.m.
Dinner (sponsored by China Ocean Shipping)

10 p.m. - 2 a.m.
Party in the Software Building - Digital performance

TOURING

EXHIBITIONS

Every year more than 5,000 exhibitions on the move

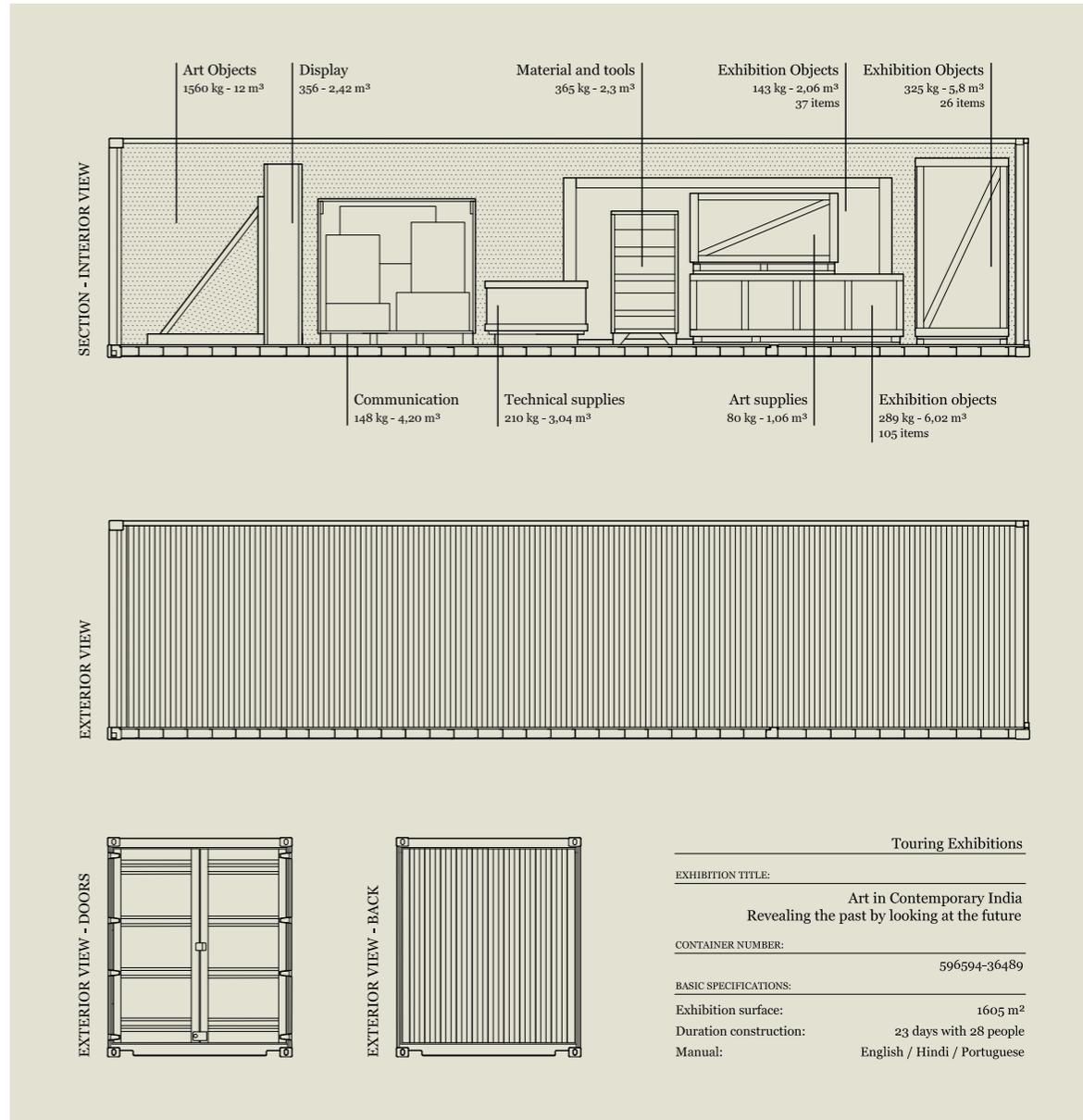
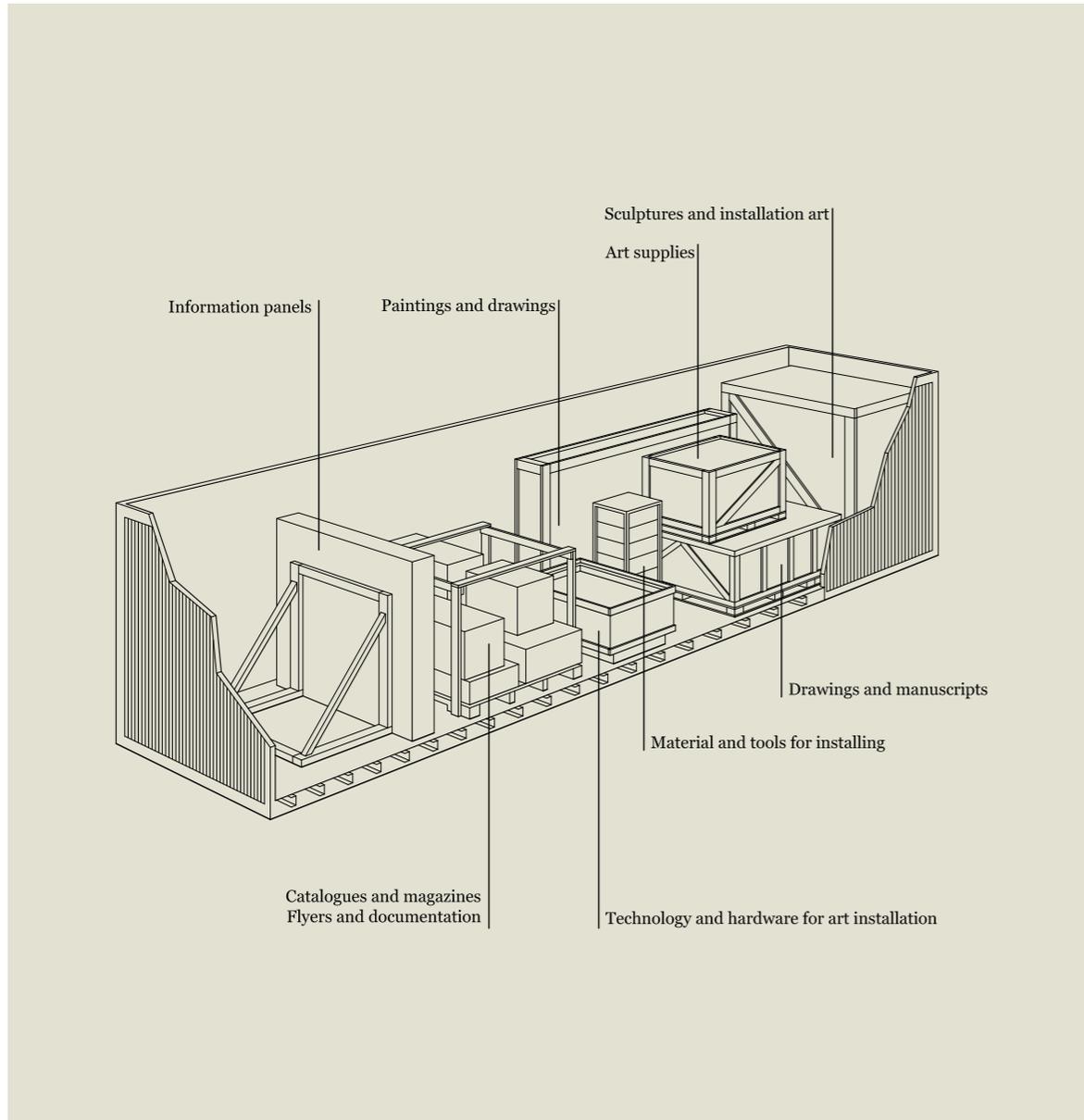
We aim to tour exhibitions as widely as possible in order to extend public awareness, knowledge and enjoyment of historical and contemporary culture.

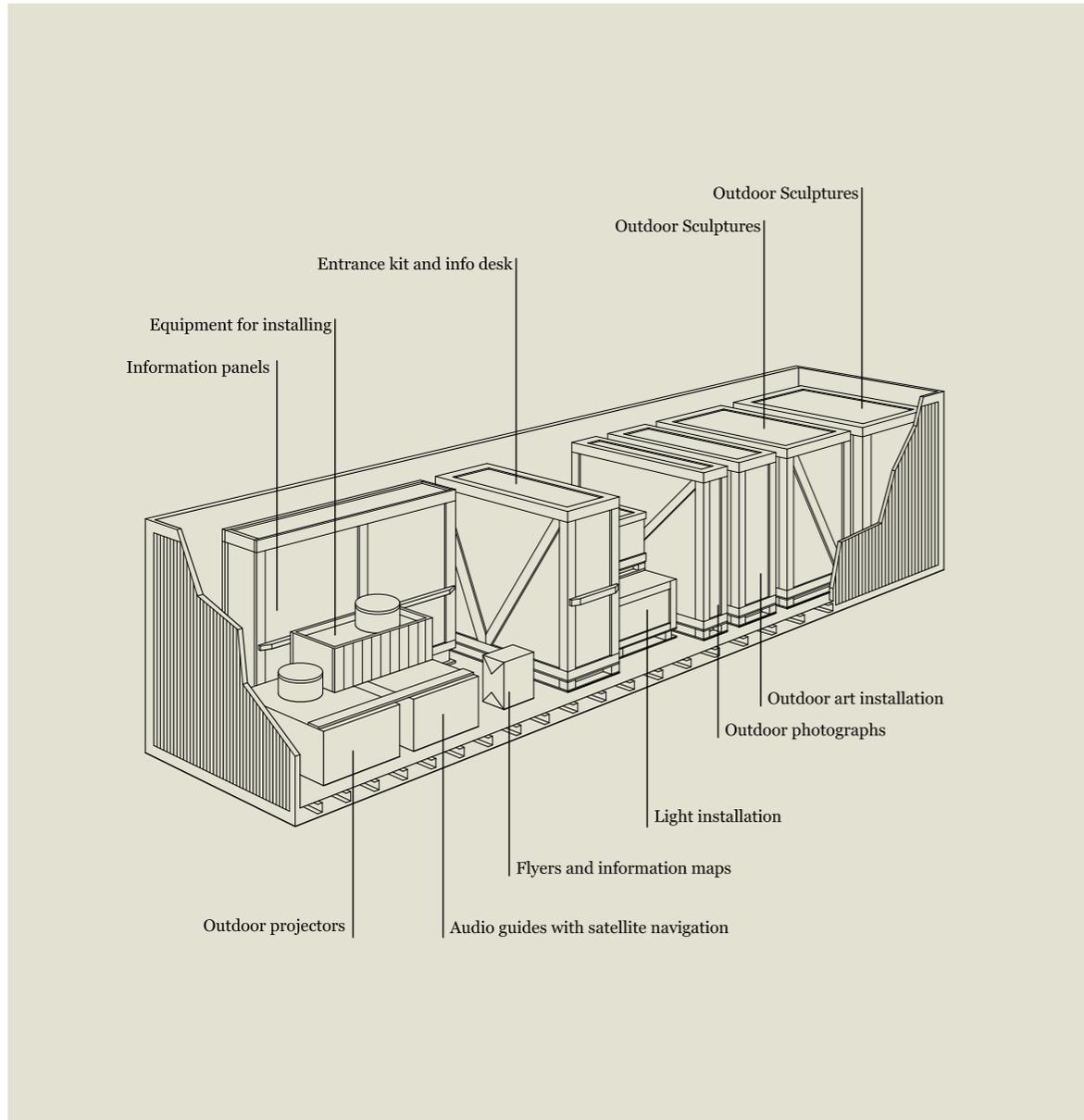
The latest exhibitions are available for hire, 250 new concepts are safely packed in containers, ready to be shipped to all corners of the world.

SPONSORED BY:

The International Shipping Federation







SECTION - INTERIOR VIEW

Technical supplies 186 kg - 1,5 m³

Information panels 316 kg - 1,96 m³

Entrance desk 246 kg - 2,16 m³

Exhibition objects 169 kg - 1,85 m³ 26 items

Exhibition objects 1565 kg - 6,48 m³ 2 items

Technical supplies 86 kg - 0,9 m³

Communication 46 kg - 0,9 m³

Technical supplies 374 kg - 4,96 m³

Technical supplies 263 kg - 2,83 m³ 8 items

Exhibition objects 569 kg - 5,04 m³ 2 items

EXTERIOR VIEW

EXTERIOR VIEW - DOORS

EXTERIOR VIEW - BACK

Touring Exhibitions

EXHIBITION TITLE: Keep the streets empty for me
Artistic interventions in the public domain

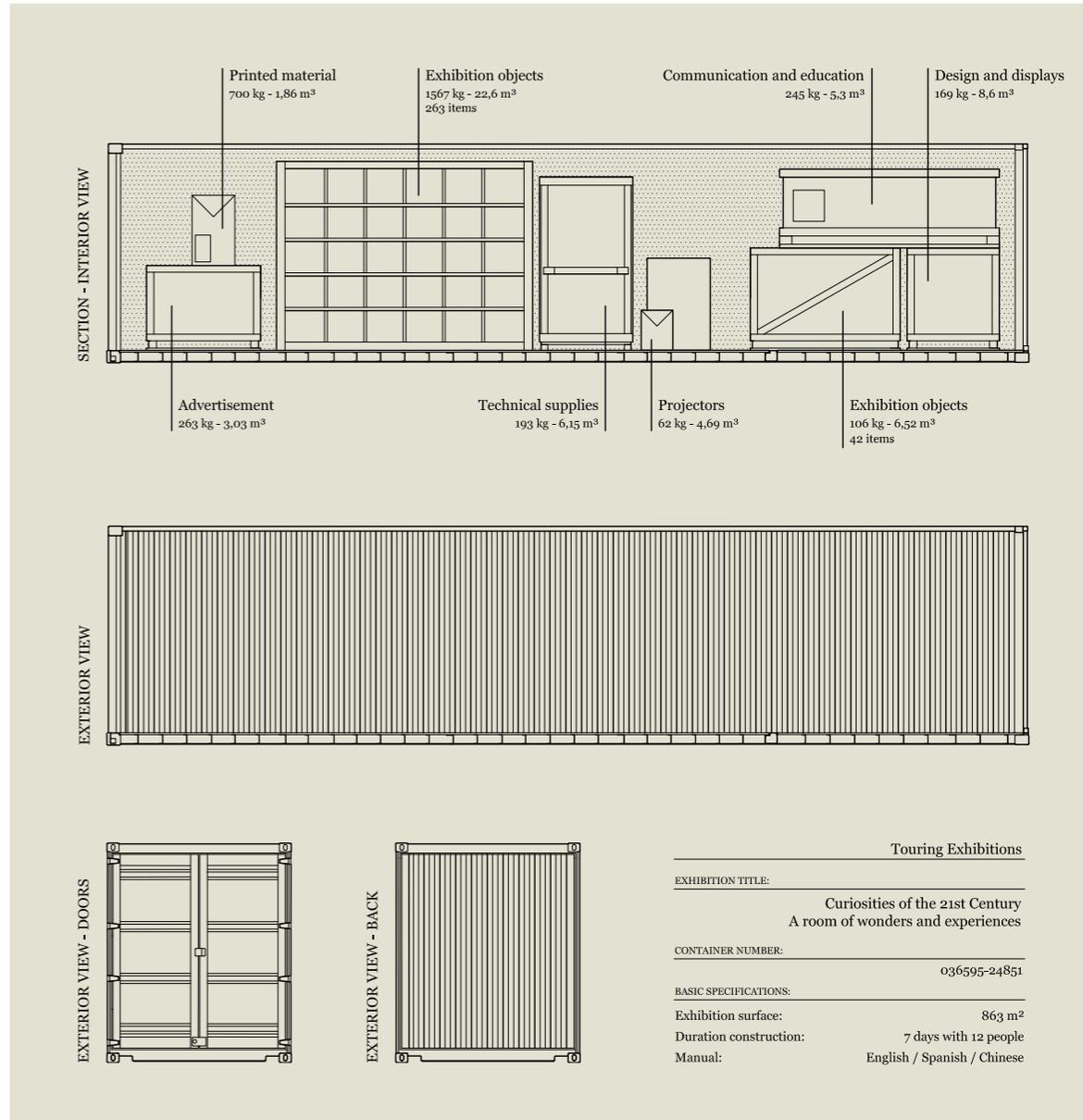
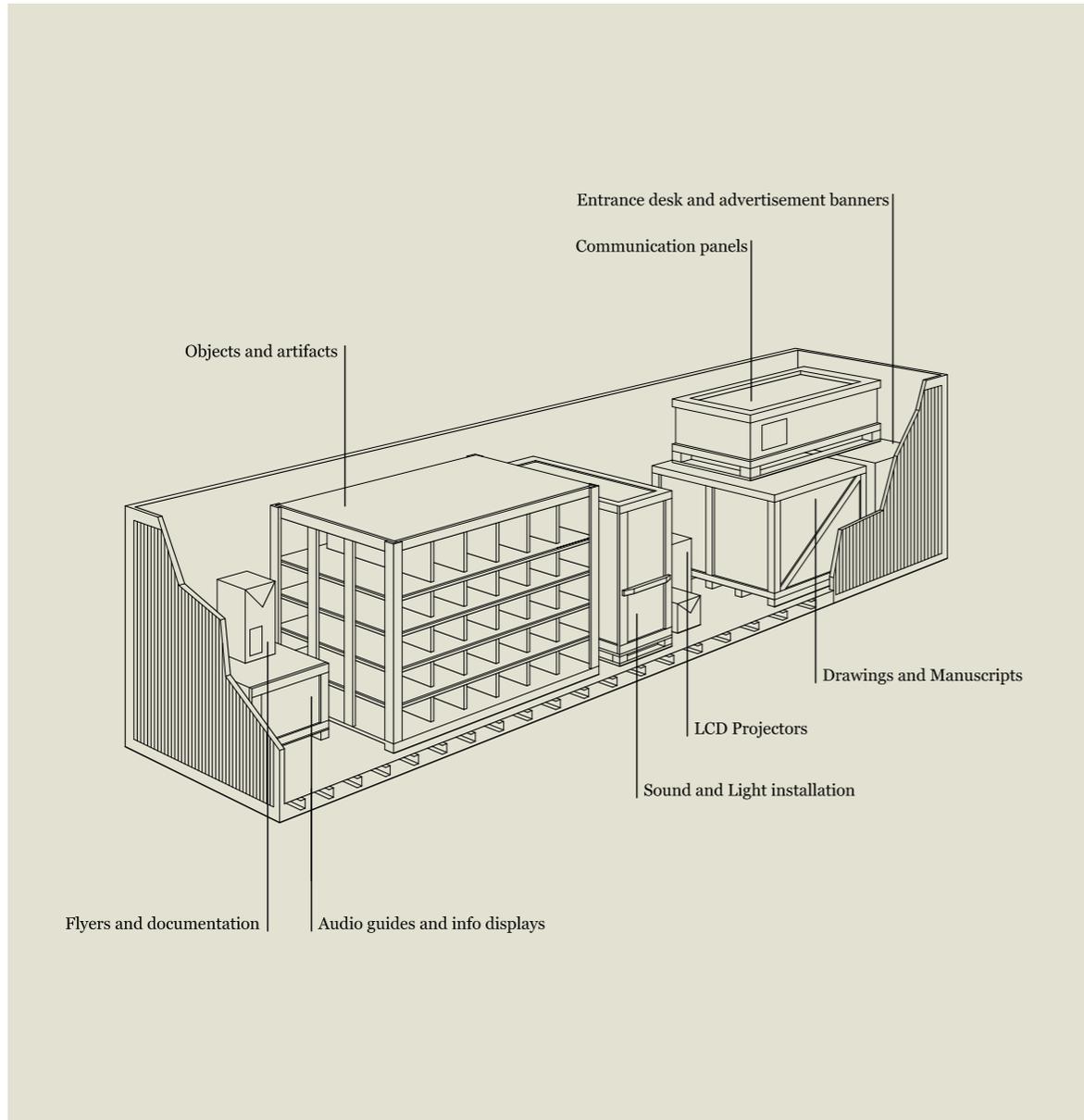
CONTAINER NUMBER: 156950-00946

BASIC SPECIFICATIONS:

Exhibition surface: various

Duration construction: 15 days with 32 people

Manual: English / Spanish / German



FEAK-PROJECTS

R-05.Q-IP.0001

MASTERPIECE INDICATOR

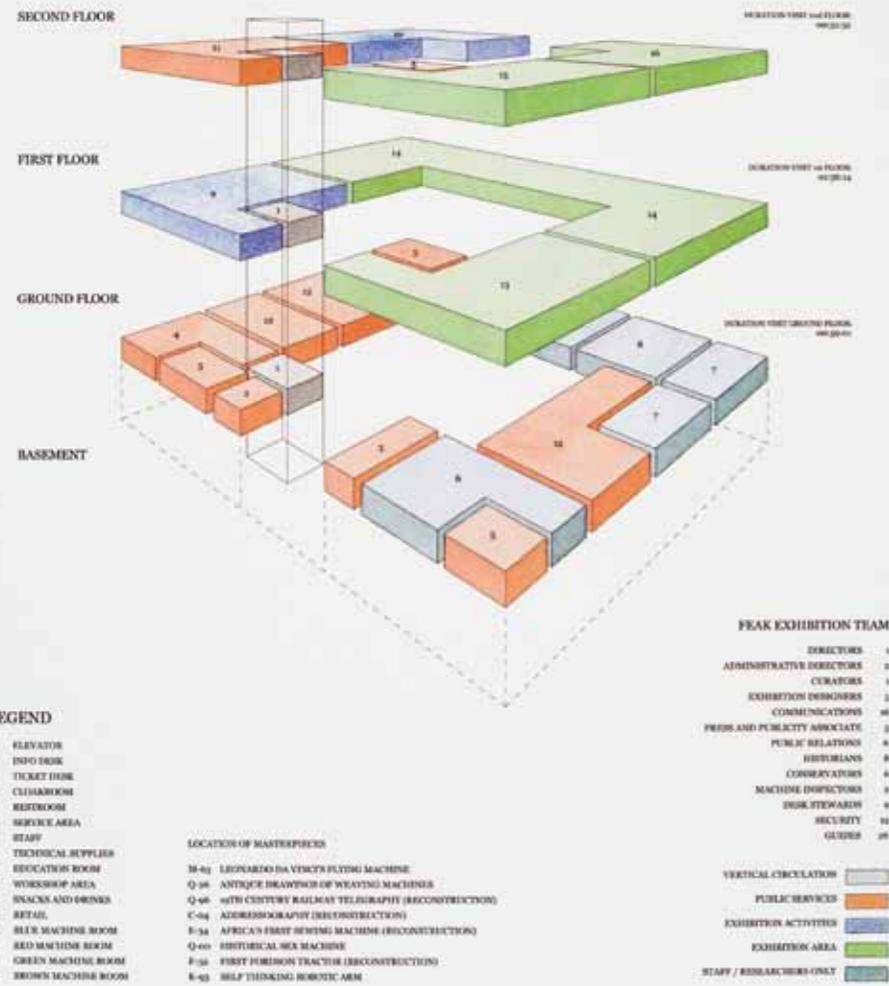


FOUNDATION FOR EXHIBITING ART AND KNOWLEDGE

THE ENTERPRISING LOAN PROGRAM THAT MAKES ART AVAILABLE FOR EVERYONE

EXHIBITION TYPE // R-85.Q08.0096

HISTORY EXHIBITION /// MACHINES THAT CHANGED THE WORLD

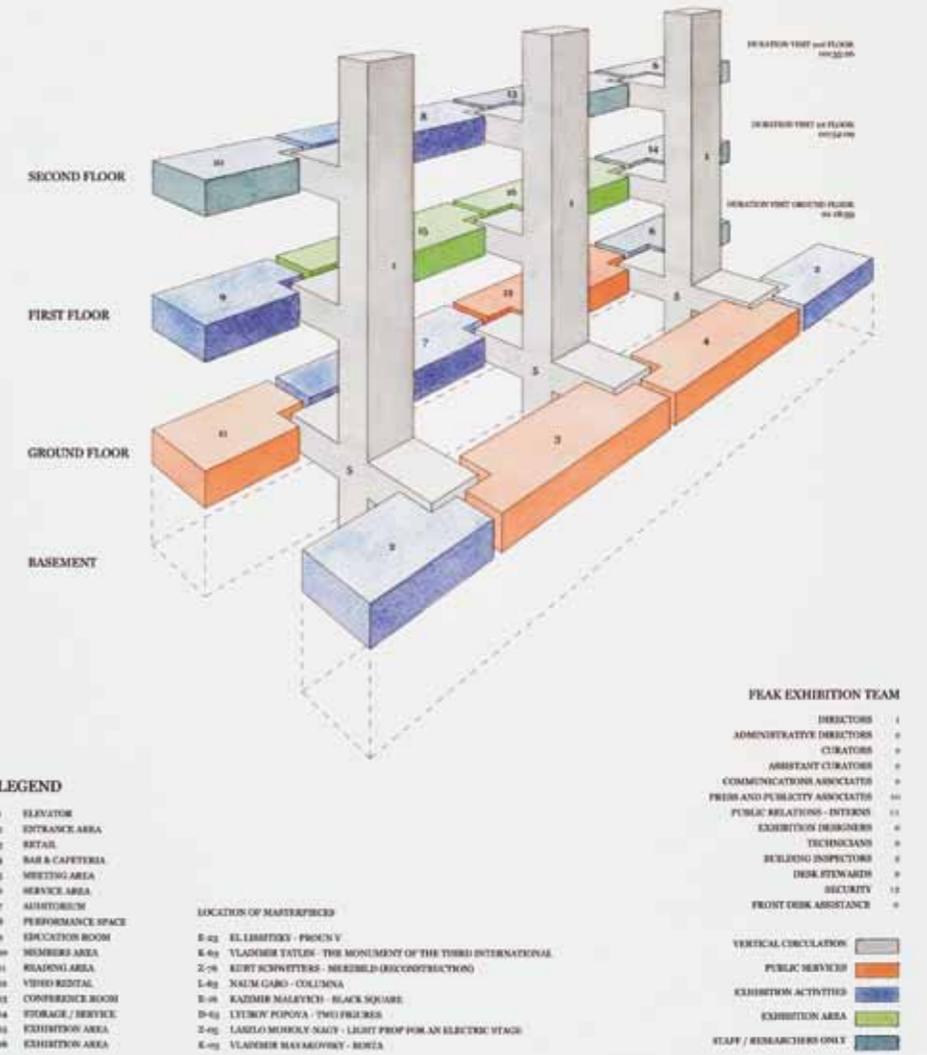


FOUNDATION FOR EXHIBITING ART AND KNOWLEDGE

THE ENTERPRISING LOAN PROGRAM THAT MAKES ART AVAILABLE FOR EVERYONE

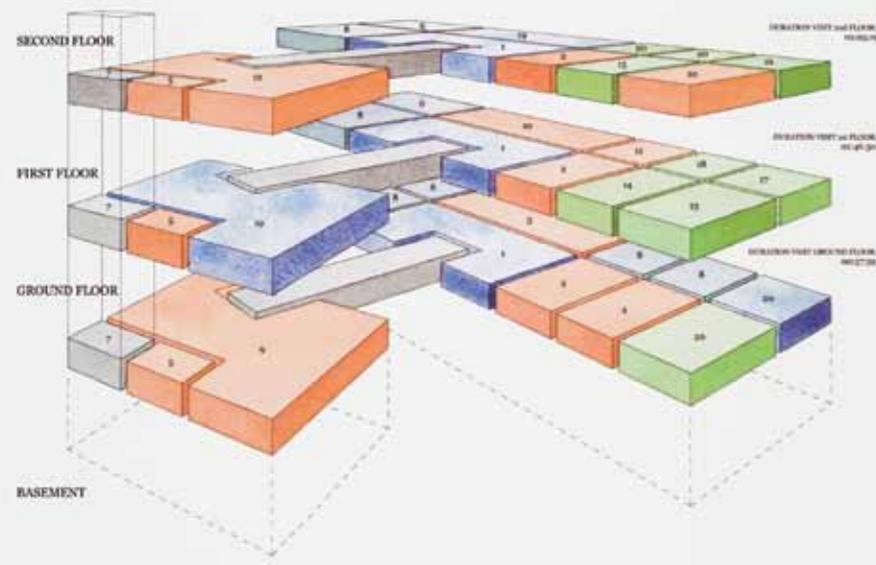
EXHIBITION TYPE // R-A5.Q-ID.4896

THEMATIC EXHIBITION /// HIGHLIGHTS OF CONSTRUCTIVISM



FOUNDATION FOR EXHIBITING ART AND KNOWLEDGE
THE ENTERPRISING LOAN PROGRAM THAT MAKES ART AVAILABLE FOR EVERYONE

EXHIBITION MODEL // R-A5.QML.0336
THEMATIC EXHIBITION /// ART IN BELGIUM AFTER 1977



LEGEND

- 1 MEETING POINT
- 2 INFO DESK
- 3 TICKET DESK
- 4 CLOAKROOM
- 5 RESTROOM
- 6 SERVICE AREA
- 7 ELEVATOR
- 8 TECHNICAL SUPPLIES
- 9 RESTAURANT
- 10 COFFEE BAR
- 11 SNACKS AND DRINKS
- 12 RETAIL
- 13 MAGAZINE ROOM
- 14 BICOOTHAIERS ROOM
- 15 PANAMARENSKI ROOM
- 16 ENSOR ROOM
- 17 RUBENS ROOM
- 18 VAN DYCK ROOM
- 19 AUDITORIUM
- 20 PROJECT SPACE

- LOCATION OF MASTERPIECES
- 1-02 JAN VERMEYSE - LES FAROUES DE
 - 1-03 JEF GUY - CHALET
 - 2-76 JACQUES CHARLIER - LE PROBLEME DE LA VIE
 - 1-04 LUC TUYMANS - FLEMISH VILLAGE
 - 1-05 GUILAUME BIL - ATOMSCHUTZKELDER
 - 0-04 JOELLE TURELINSCKY - A
 - 2-01 PANAMARENSKI - ARCHAEOPTERIX
 - 1-01 PATRICK CORILLON - PIET MOEDERMAN

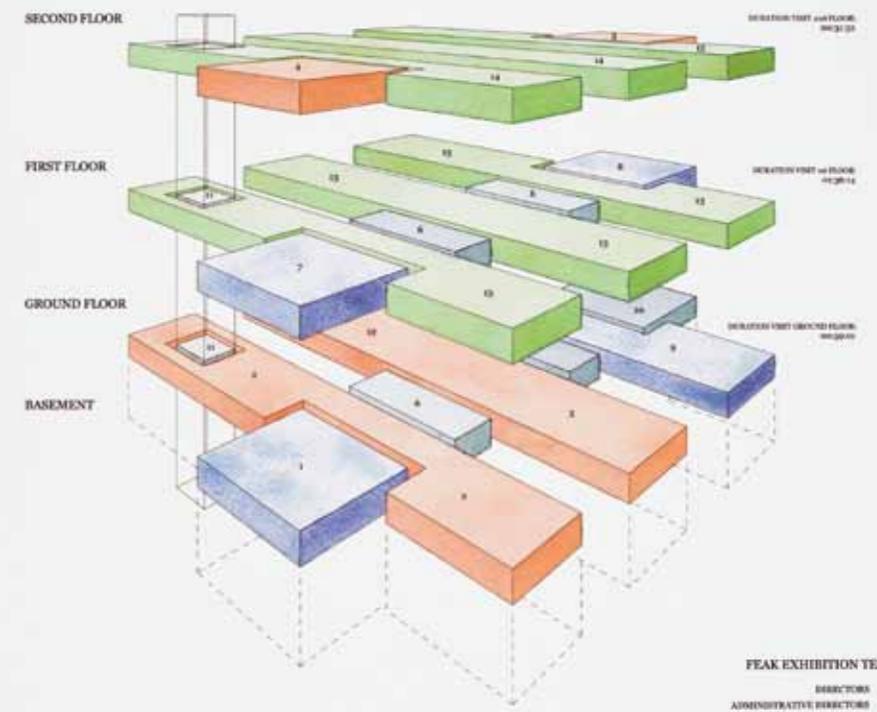
FEAK EXHIBITION TEAM

- DIRECTORS 1
- ADMINISTRATIVE DIRECTORS 1
- CONSERVATORS 2
- HISTORIANS 4
- GUIDES FOR KIDS 8
- GUIDES FOR ADULTS 14
- PUBLIC RELATIONS - INTERNS 12
- EXHIBITION DESIGNERS 14
- TECHNICIANS 2
- BUILDING INSPECTORS 1
- DESK STEWARDS 15
- SECURITY 22
- FRONT DESK ASSISTANCE 4

- VERTICAL CIRCULATION
- PUBLIC SERVICES
- EXHIBITION ACTIVITIES
- EXHIBITION AREA
- STAFF / RESEARCHERS ONLY

FOUNDATION FOR EXHIBITING ART AND KNOWLEDGE
THE ENTERPRISING LOAN PROGRAM THAT MAKES ART AVAILABLE FOR EVERYONE

EXHIBITION TYPE // R-A5.QMP.5398
THEMATIC EXHIBITION /// DRAWING - A SURVEY THROUGH TIME



LEGEND

- 1 ENTRANCE HALL
- 4 SERVICE AREA
- 3 RETAIL
- 4 BAR & CAFETERIA
- 5 LOUNGE AREA
- 6 SERVICE AREA
- 7 AUDITORIUM
- 8 WORKSHOP
- 9 EDUCATION ROOM
- 10 MEMBERS AREA
- 11 ELEVATOR
- 12 CRAFT SHOP
- 13 DRAWING REPAIR 1990
- 14 DRAWING AFTER 1990
- 15 STORAGE

- LOCATION OF MASTERPIECES
- A-01 WILLIAM BLAKE - SIR ISAAC NEWTON
 - B-02 JAN VERMEYSE DE VRIES - BOOK OF PERSPECTIVE
 - A-03 LEONARDO DA VINCI - SAINT SEBASTIAN
 - L-04 PABLO PICASSO - DYING MINOTAUR
 - A-26 EDGAR DEGAS - STANDING DANCER, HER HANDS BEHIND HER BACK
 - B-01 AUGUSTE RODIN - WOMAN LYING ON HER BACK WITH ARMS AND LEGS APART
 - L-02 HIL LEMITT - FOLDED DRAWING
 - L-01 LOUISE BOURGEOIS - UNTITLED
 - L-06 RACHEL WHETHEAD - FLOOR STUDY
 - A-28 FRANCIS ALTS - STUDY FOR FALLING DOG
 - B-24 YOKA KISHINOCHI - UNTITLED

FEAK EXHIBITION TEAM

- DIRECTORS 1
- ADMINISTRATIVE DIRECTORS 1
- CURATORS 1
- ASSISTANT CURATORS 4
- PUBLIC RELATIONS 14
- EXHIBITION DESIGNERS 1
- TECHNICIANS 2
- GUIDES / WORKSHOP COACHES 11
- GUIDES FOR KIDS PROGRAM 12
- SECURITY 22
- FRONT DESK ASSISTANCE 4

- VERTICAL CIRCULATION
- PUBLIC SERVICES
- EXHIBITION ACTIVITIES
- EXHIBITION AREA
- STAFF / RESEARCHERS ONLY

ARCHITECTURE OF EXPERIENCES



NUCLEAR POWER CENTRE

A new highly interactive exhibition exploring the complex world of nuclear science, medicine and nuclear power

The formerly active Nuclear Power Station as a new museum. The outstanding presentation looks not only at science and technology, but also at the changes in social attitudes over the last century. From early 20th century support for radioactive products to today's divided views on all things nuclear. The possibilities and shortcomings are explored through visual comments by artists.

OPENING HOURS: Wednesday, Friday and Saturday from 11a.m. to 6p.m.

TALKS AND LECTURES - WEDNESDAY

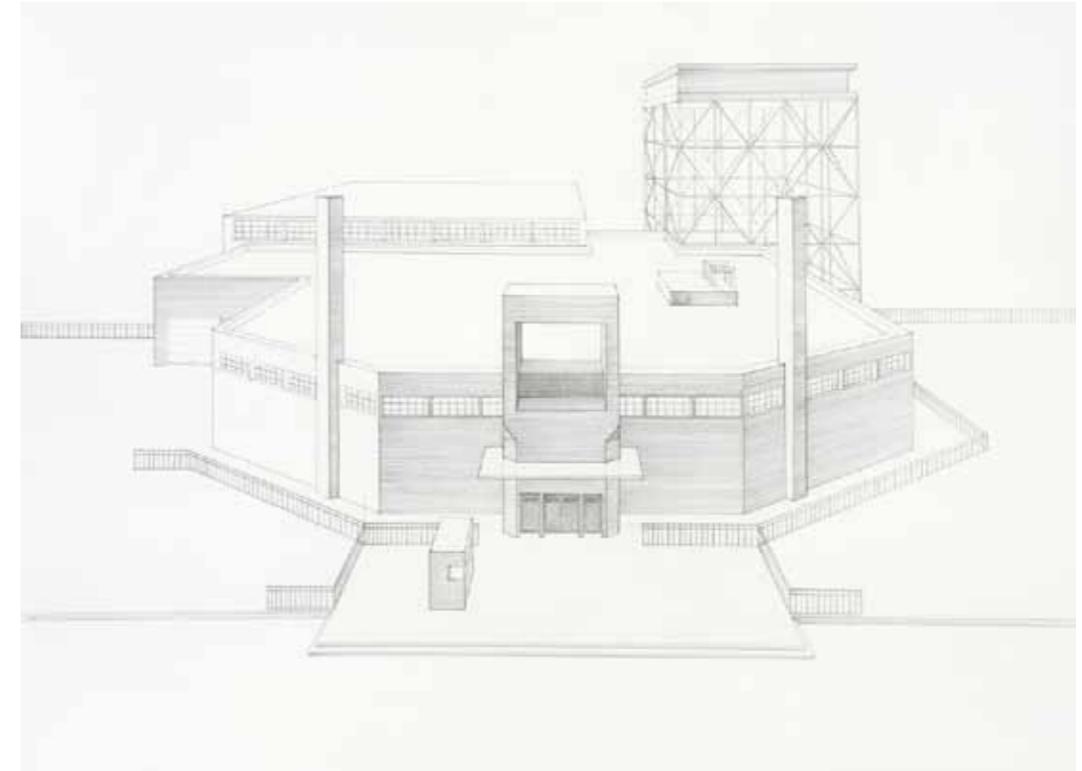
TALKS: Inside stories brought by many professionals: curators, museum staff, designers and experts on the field.

TALKS AND LECTURES - FREE RADICALS: A monthly series of sustainability talks about the use of nuclear power.

MUSEUM FOR HIRE: The Nuclear Centre is an award-winning facility offering spectacular architectural spaces for hire, including theatres, meeting rooms and exhibition areas suitable for cocktails, dinners and product launches. The museum is a truly

unique conference and special events venue.

NOTE: To keep the use of nuclear energy in line with the overall good of society, and in particular to ensure that the use of nuclear energy is safe for mankind and the environment and does not promote the proliferation of nuclear weapons, this centre lays down general principles for the use of nuclear energy, the implementation of nuclear waste management and the licensing and control of the use of nuclear energy, and the competent authorities.



NIGHT FACTORY CLUB

A great mix of the best music and the most beautiful people

The Night Factory Club is a two-floored home of top DJ's. Get grooving on the dance floor with the best music and state of the art sound and lighting. Three magnificent areas and an extensive outdoor courtyard. Nowhere else you can find a venue that combines so perfectly the greatest attributes of a night club and a superior bar and cocktail lounge.

OPENING HOURS: Thursday through Sunday from 11p.m. to 8a.m.

MAIN FLOOR: Plenty of room for imagination. A floating wooden dance floor, projections and comfy seats get you in the

right mood.

DEEP BLUE ROOM ON THE SECOND FLOOR: An intimate and luscious space that is completely separate from the rest of the venue.

DEPARTURE LOUNGE:

The lounge charismatically combines the cool and idyllic with the vibrant and the happening aspects of the rest of the club. In the early morning you can enjoy the serene surroundings of a bar with delectable cocktails. A friendly vivacious atmosphere to immerse yourself in.

OUTDOOR COURTYARD:

The outdoor bar is open all winter long and stays toasty warm with the help of our portable heaters. Even on blustery winter days you will find the bar full of perfectly counterbalanced pleasures.

DRESS CODE: Lounge suit/Cocktail dress.

CHAMPAGNE BAR: Champagne in the Deep Blue room and outdoor courtyard.

We want to ensure you have the best experience possible, so if you have any feedback or suggestions, please let us know.



JAZZ BAR 174 BAKER

Great music nightly - wonderfully big sounds from various artists

The key to being a great jazz bar is having great music. We invite international as well as local stars to entertain and dazzle our guests. This is a venue where musicians can challenge the ghost of jazz past and clear the way for new discoveries. It is our commitment to you to have the best, guaranteed. There's always a wide audience age-range, with a diverse assortment of music fans, tourists, locals, musicians and students. Even those who do not regard themselves as 'jazz fans' enjoy the stimulating live performance atmosphere.

OPENING HOURS: Seven nights a week from 6 p.m to 3 a.m.

ADMISSION: Sunday through Wednesday free admission. Thursday, Friday and Saturday cover charge.

DISCOUNTS: University students with reduced-fare card and combination tickets for the low season.

PAYMENT METHODS: You can pay by credit card, cheque or cash.

BECOME A FRIEND OF JAZZ: As a friend you can help us to build on our established reputation as a world- renowned jazz venue,

offering a diverse programme. In return you will enjoy several benefits.

KITCHEN: Counter service in a casual unpretentious fashion. Our kitchen is open late.

DRESS CODE: Smart casual.

WHISKEY AND CIGAR BAR: opens around 10.30p.m.

Advanced booking is advisable especially at weekends.



GRANT ENTOMOLOGY MUSEUM

An interactive exploration of the fascinating world of insects

In one fun-filled hour, you will become acquainted with the wonderful world of insects and their relatives through an amazing interactive show. The programme presents a positive view of insects and their role in the world's ecosystem. We use an interactive approach so children will have lots of fun learning about insect habitats, their characteristics and importance in the natural world. Take the opportunity to touch and maybe hold Madagascar Hissing Cockroaches, Whiptail Scorpions, Giant Millipedes and even eat some tasty mealworms - all in one programme!

OPENING HOURS: Tuesday through Sunday from 10 a.m. to 6.30 p.m.

ADMISSION: The workshops are free with regular admission to the museum.

DISCOUNTS: With reduced-fare cards, combination tickets for educational purposes and on your birthday.

PAYMENT METHODS: Cash or credit card
PROGRAMMES: Our museum offers an exciting tour programme that is guaranteed to educate and entertain children of all ages.

CRAFTS: The insectarium offers crafts for children to reinforce what they have learned during their trip. Craft projects can be

taken home and assembled back at school or camp or you can arrange to do a craft activity here at our museum with the staff.

BIRTHDAYS: What an unusual, funny way of celebrating a birthday! A guided tour and grab bags are available options to enhance your party.

NOTE: A number of special events are held at the museum each year. Find out what's scheduled!



CALL FOR ENTRIES

THE NEW RESIDENCY CENTRE

The New Residency Centre is an open forum. The building's organic shape is charged with strong visual impact, and the architecture itself is a vehicle of dialogue and inspiration.

The building's interior spaces are highly fluid and the various levels of art activities are not rigidly separated from one another, but intimately interconnected. The New Residency Centre is a place for the creation of art, which finds concrete expression in over 300 studios, constructed as live/work spaces for the artists in residence.

More than 300 fully equipped studios for research, experiment, production and presentations /// 450 artists annually from all over the world, coming from various, but always artistic, fields /// The residency award is organized every year. A prize of 150,000 dollars goes to the most talented artist /// Visiting critics series with professionals from well-known museums, galleries and famous institutes. Panels are always open to the public /// During Open Studios, residents present recent projects, work in progress, site-specific installations and their archives.

BURIED TREASURES

This underground storage vault stands ready to safeguard your cultural treasures

Clients of FEAK are now able to enjoy the highest possible level of safekeeping for the storage and management of their collections with the company's recent acquisition of a top security site ideally suited for art storage. Each of the vaults has been refurbished and equipped specifically for the arts community. Each benefits from a controlled stable environment, bespoke designed dehumidifier system, CCTV, anti-spark lighting, overhead gantry cranes, fire and security alarms and camera surveillance.

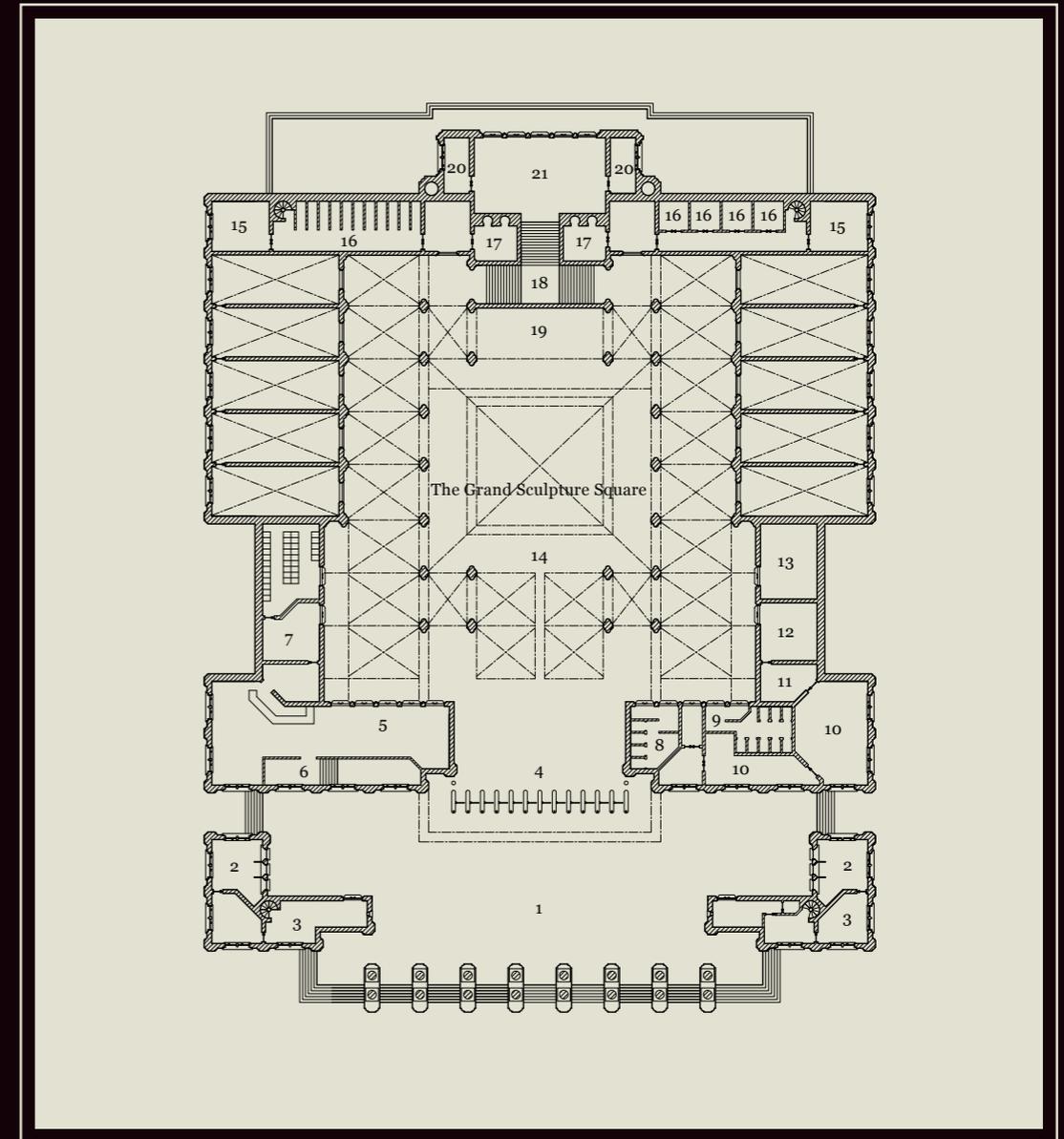
To arrange to store your artworks and artefacts away from the threats of fire, flood and the city environment, contact us.



In partnership with C.C.C.A.I. - Centre for Collecting and Conservation of Art Information

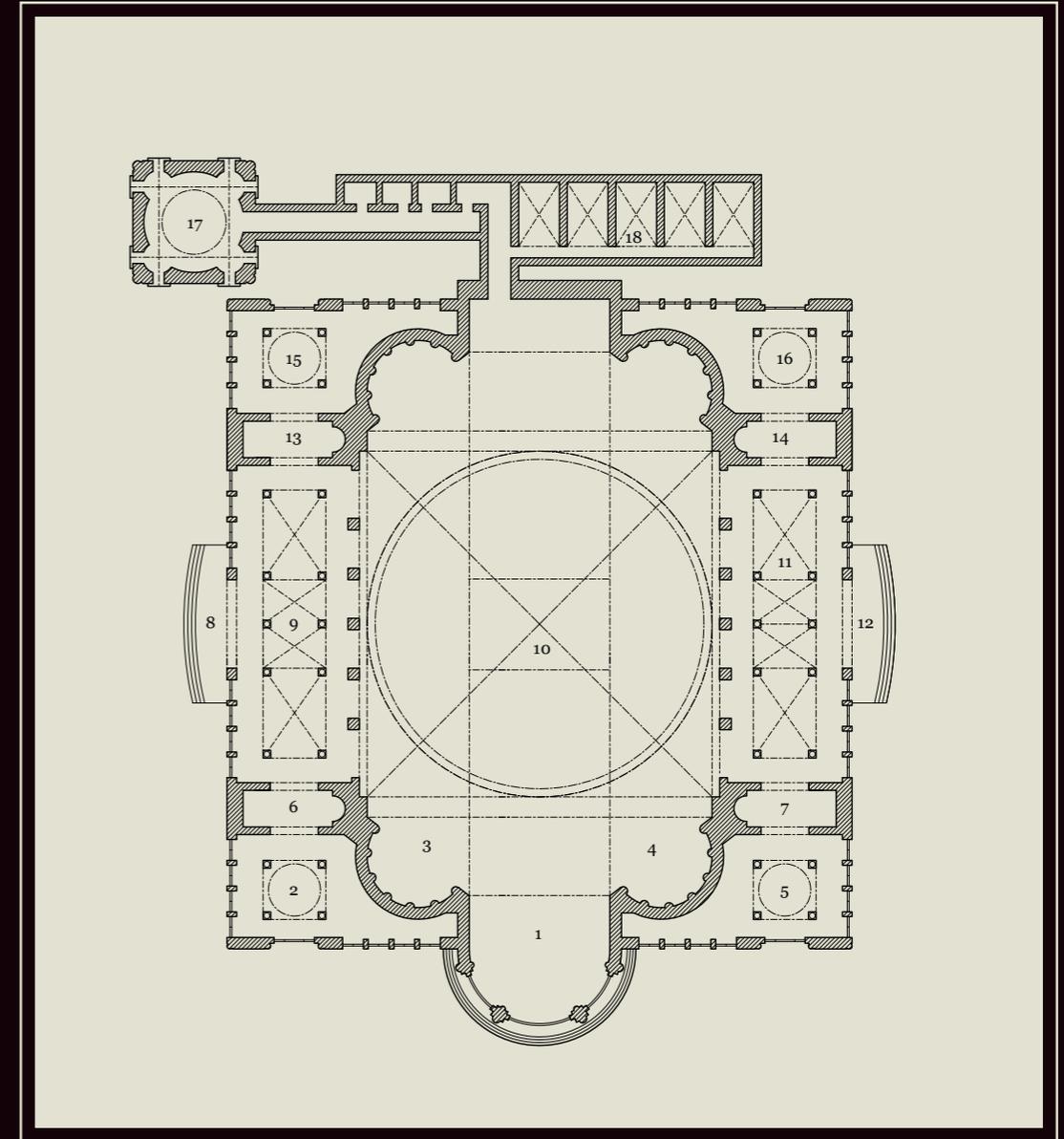
EXHIBITION ARCHITECTURE

THE NATIONAL MUSEUM OF ANCIENT CULTURES. Take a historical journey at the National Museum of Ancient Cultures. Our aim is to establish an active relationship between the museum and its visitors, be they children, teenagers or adults: whatever a visitor's age, a visit is a living dialogue with human history. The starting point for the discovery of the museum is based on a theme chosen by yourself or the group you are with. Without excluding the educational aspect, the creative programme and workshops are ways of developing the visitor's creativity, initiative and sensitivity. Treat yourself afterwards to a delectable lunch in one of our exclusive restaurants or a relaxing drink in one of our extraordinary venues.



1 - Main Entrance / 2 - Ticket Service and Information Desk / 3 - Offices / 4 - Electronic Control Entrance / 5 - The Acanthus Leaves Restaurant / 6 - Classical Music Stage / 7 - Restaurant Kitchen / 8 - Men's Room / 9 - Women's Room / 10 - Conference Room and Workshops / 11 - First Aid Post / 12 - Security and Staff / 13 - Projection Room / 14 - Exhibition Hall / 15 - Restoration Room / 16 - Depository / 17 - Elevator / 18 - Stairwell / 19 - Bookstore and Gift Shop / 20 - Storage / 21 - Passage to Sculpture Garden and Outdoor Lounge Bar

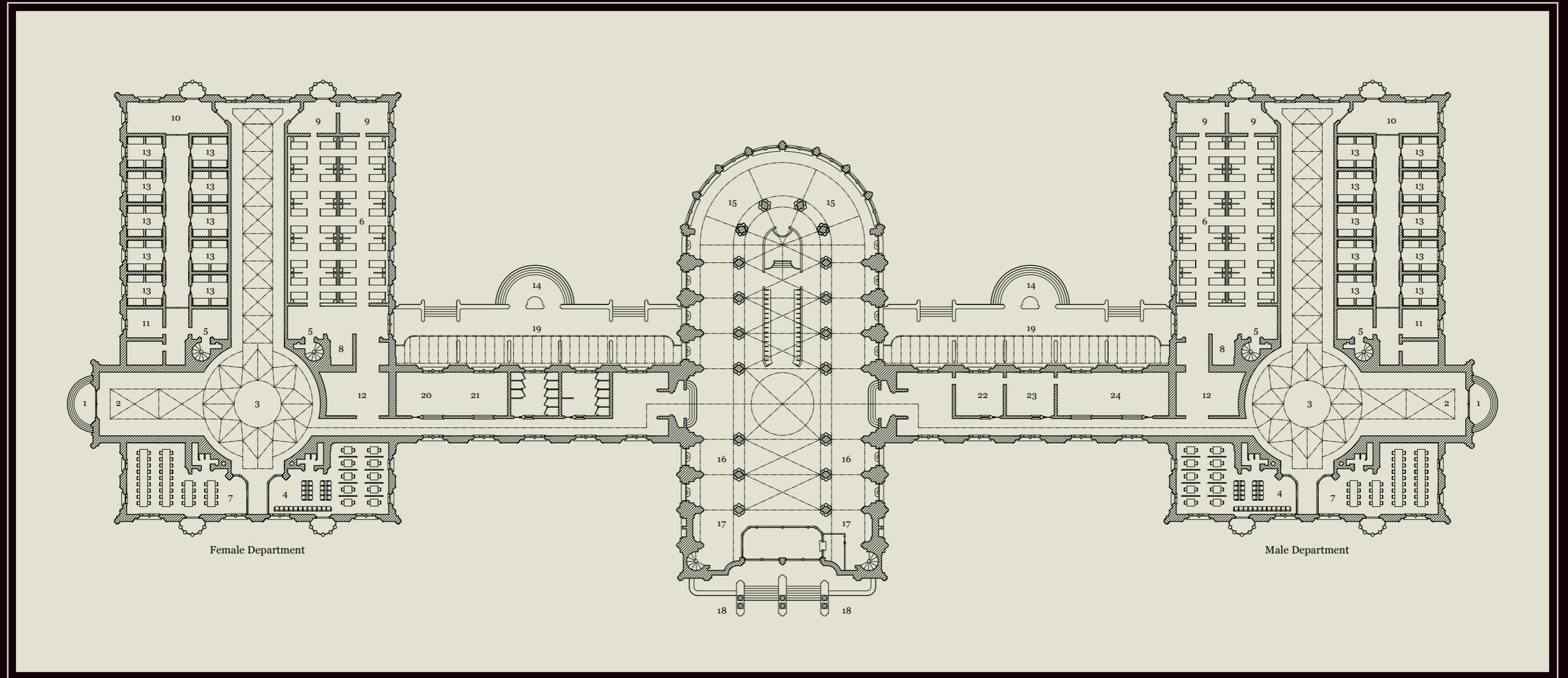
A MOSQUE WITH A CONTEMPORARY VIEW. A treasure hunt for contemporary ideologies among ancient monuments, this Mosque is a celebration of fundamental and cultural unity. A great architectural beauty, a religious domain and an exhibition venue, all under one roof. Since last year the building has been totally restored and the Mosque has embraced the new functions that came with this renewal. The result is an amazing museum and a touristic centre. While the Mosque is still in operation, visitors are able to explore this magnificent place from different angles. Shoes are not allowed. View the city from the Blue Minaret tower.



1 - Main Entrance and Ticket Service / 2 - Tourist Information Desk / 3 - Starting Point for Guided Tours / 4 - Temporary Exhibition Area Left Corner / 5 - Temporary Exhibition Area Right Corner / 6 - Storage for Shoes and Cloak Room / 7 - Lavatory / 8 - West Entrance / 9 - Contemporary Art Exhibition / 10 - Hall of Worship / 11 - New Ideologies on Display / 12 - East Entrance / 13 - Gift Shop / 14 - Local Specialities / 15 - Workshop Area / 16 - Auditorium and Event Hall / 17 - Minaret, Access to Panoramic View / 18 - Artists in Residence

A MONASTERY OPERATING AS A HOSPITAL FOR THE INSANE. The Monastery Hospital is one of the most extensive of its kind. It is especially unique in combining psychiatric treatment and traditional museum activities. The museum is located in one of the Hospital's original, fine and distinctive buildings, designed by a famous Neoclassical architect and opened in 1798. A multidimensional museum that brings you close to both today's psychiatry and its history - where the old buildings and the exhibition come together to create a rare picture of an otherwise secluded world.

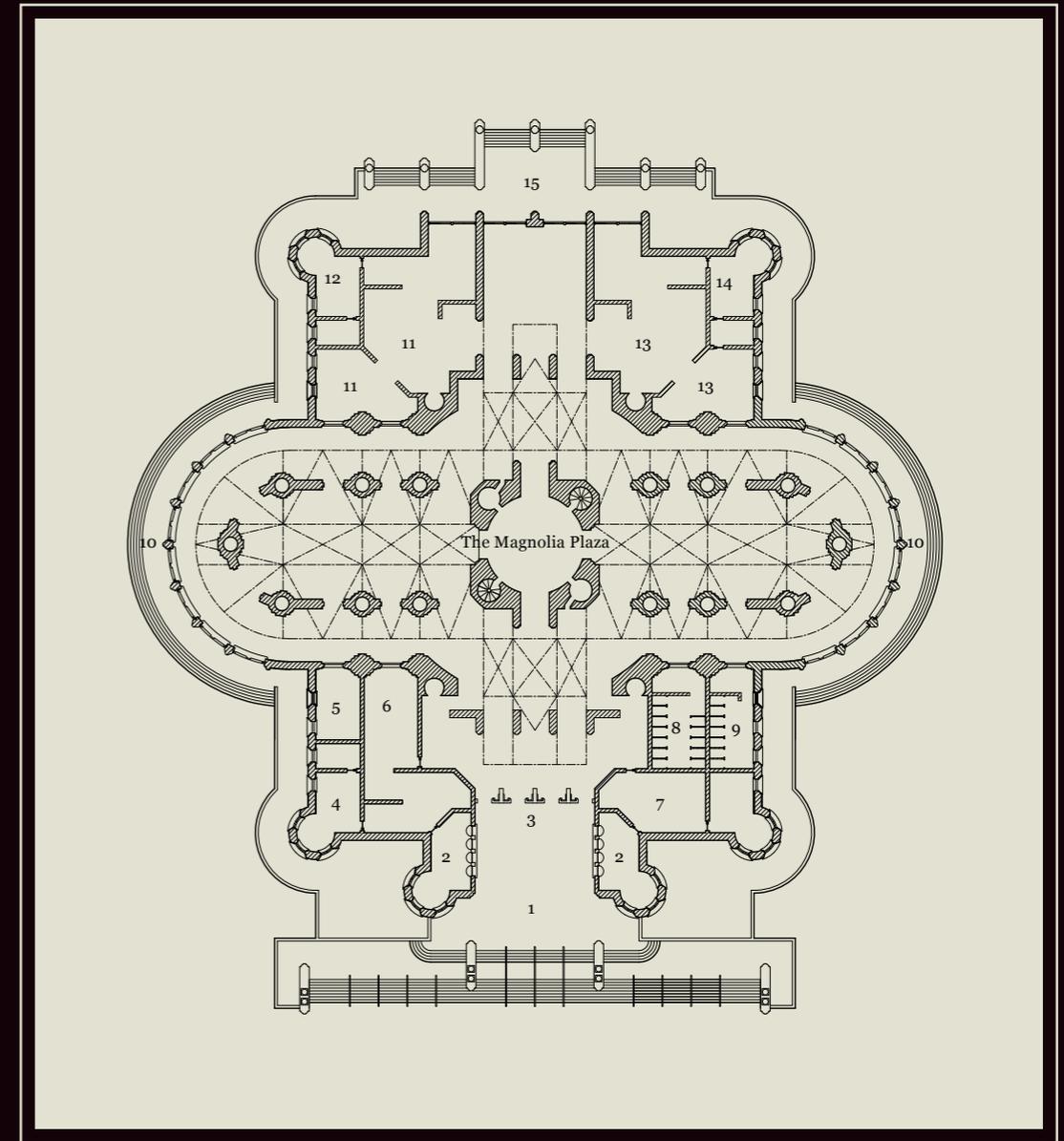
Furthermore, the museum represents a unique, continuous and vibrant centre of creativity with crafts, galleries of experimental surgery and cabinets of curiosities. All are welcome. Children twelve years and under must be accompanied by an adult. Large groups are asked to telephone in advance. All tours are guided. There is no admission charge. Free parking is available adjacent to the Monastery's Garden. Please enter through the North side entrance, where you will also find our exclusive Chapel Restaurant.



1 - Entrance for Patient Visitors / 2 - Registration Desk and Information Service / 3 - Waiting Hall / 4 - Patients Meeting Hall / 5 - Stairs to Second Level / 6 - Sleeping Hall / 7 - Dining Room for 146 Patients / 8 - Kitchen / 9 - Occupational Therapy and Consultation Room / 10 - Rain Bath and Physical Treatment Room / 11 - Operating Room and other Physical Interventions / 12 - Secured Passage / 13 - Secured Sleeping Room for Violent

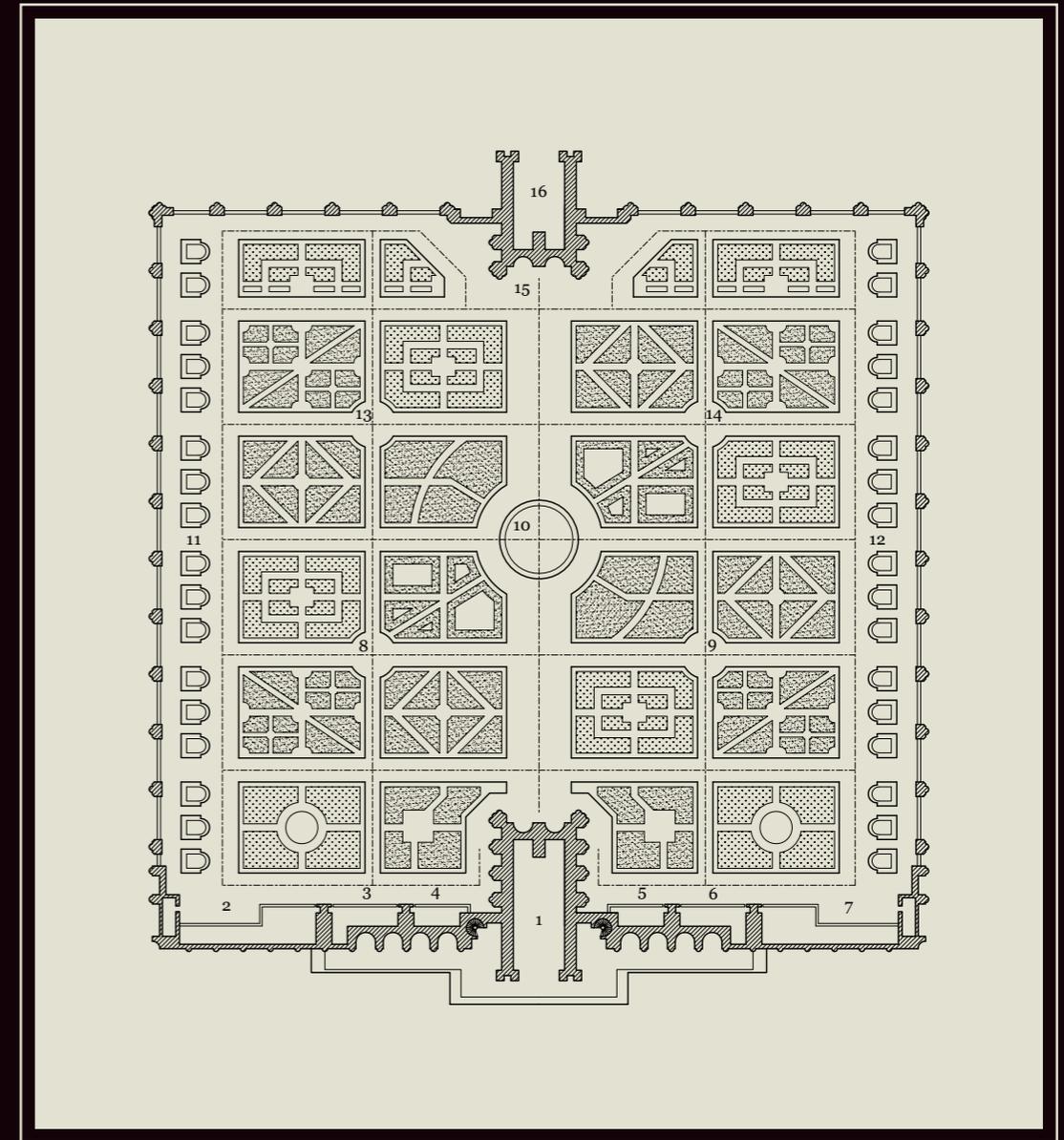
Patients / 14 - Entrance to Garden / 15 - Forgive our Sins Chapel with a Priest on Wednesdays and Sundays / 16 - Church Restaurant / 17 - Museum Meeting Point / 18 - Museum Entrance / 19 - Sun Porch / 20 - Cabinets of Curiosities / 21 - Experimental Treatments / 22 - Display Convalescent Patients / 23 - Display General Patients / 24 - Display Violent Patients

GREENHOUSE OF THE ROYAL BOTANICAL GARDEN. Spend the day exhibition hopping, in the warmth of the Royal Botanical Garden's Greenhouse. Travel to tropical rain forests and cactus-filled deserts on a tour through the World of Plants. No matter what time of year, it will be a rewarding experience, complete with an ever-changing natural palette of colour, fragrance, beauty and design. The Terrace Café offers a full menu of gourmet lunches and beverages. Picnicking is not permitted in the garden. Be sure to visit the gift shop for tools and books as you plan your spring garden.



1 - Main Entrance / 2 - Ticket Service and Information Desk / 3 - Ticket Control / 4 - Director's Office / 5 - Research Centre and Herbarium / 6 - Botanical Library / 7 - Gardening Lectures and Weekly Workshops / 8 - Women's Room / 9 - Men's Room / 10 - Passage to Outdoor Garden / 11 - Greenhouse Gift Shop / 12 - First Aid Post / 13 - Indoor Garden Restaurant / 14 - Restaurant Kitchen / 15 - Passage to Outdoor Terrace Cafe

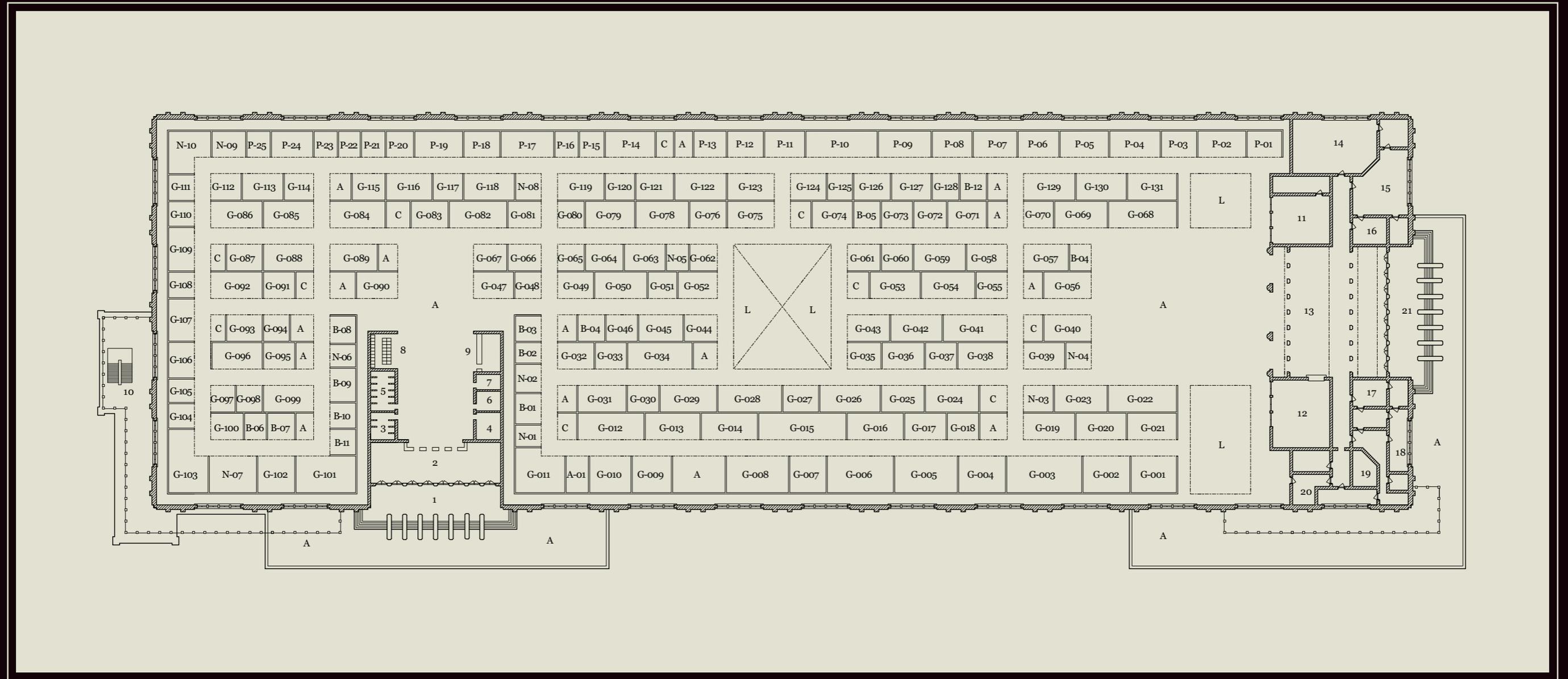
AN OUTSTANDING SCULPTURE GARDEN. Head to the Sculpture Garden and scout out garden treasures while making art and playing games together. At the Garden Entrance you can get an overview of all the artistic programmes, including exhibitions of works of art, performances, and educational activities taking place. Designed to complement different learning styles and multiple age levels, the activities promise surprising new adventures with every visit. There is a Family Guide to the Garden available for kids accompanied by an adult. Use your cell phone to listen to artists and curators discuss works in the Garden. Look for the Art on Call symbol on sculpture labels or pick up a map from the lobby desk. Subscribe to the podcast.



1 - Main Bridge Entrance / 2 - Gift & Garden Shop / 3 - Starting Point for Guided Tours / 4 - Ticket Service and Information Desk / 5 - Coffee Bar / 6 - Rent Pushchairs and Wheelchairs / 7 - Exhibition on the History of the Garden / 8 - Classical Sculptures / 9 - 17th and 18th Century Sculptures / 10 - Sculpture Fountain / 11 - Outdoor Sculpture Gallery / 12 - Outdoor Sculpture Portraits / 13 - 20th Century Area / 14 - Contemporary Interventions / 15 - Outdoor Garden Restaurant / 16 - Men's and Women's Rooms

THE MOST INSPIRING FAIR OF THE WORLD. Our art fair continues to consolidate its place as the flagship event in the art market, and its reputation has spread well beyond the country's borders. For professional dealers, an event such as this represents many weeks, or even months, of preparation. They need to select their finest pieces, objects and acquisitions, in the hope of catching the eyes of the many expected visitors and

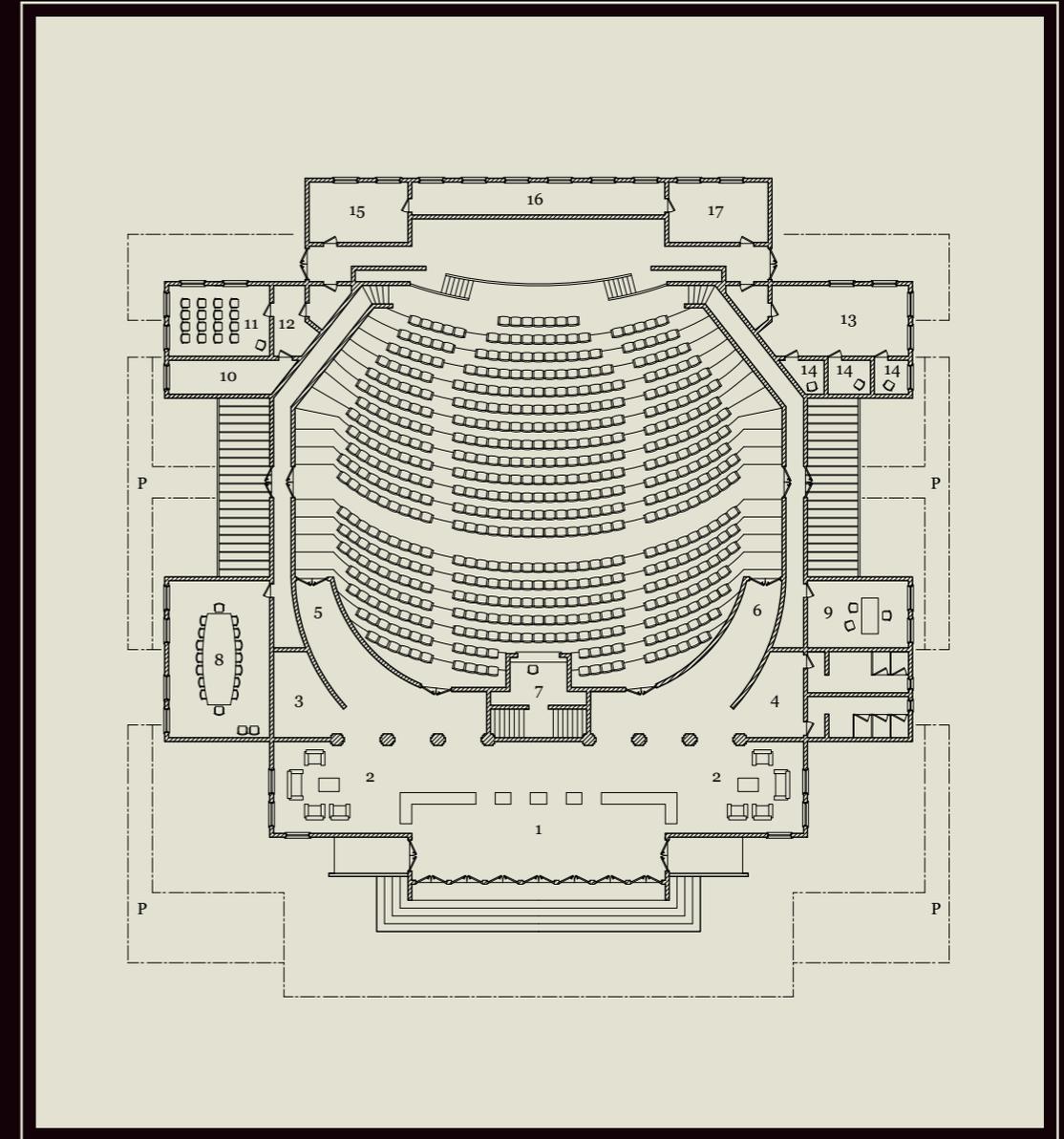
persuading art lovers to purchase the works. The acquisition of a work of art is a subtle and delicate transaction, where the beauty of an exhibit and the potential buyer's desire to own it meet the gallery owner's firm conviction. Explore your possibilities during this five-day event. To make your visit at the Fair enjoyable, each of your requests will be handled with the same steadiness up to your complete satisfaction.



1 - Entrance for Staff and Exhibitors / 2 - Security and Registration Area / 3 - Men's Room / 4 - Exhibitor's Support / 5 - Women's Room / 6 - Exhibition Design and Lighting Support / 7 - Champagne Storage / 8 - Lockers / 9 - Art Fair Catalogues and Flyers / 10 - Access to Parking Lot / 11 - Restaurant and Oyster Bar / 12 - Cigar and Whisky Bar / 13 - Amazing Welcome Installation / 14 - Auditorium / 15 - Members Area /

16 - Head Curators Team / 17 - Communication Team / 18 - Complaints Department / 19 - Financial Department / 20 - Security / 21 - Main Entrance and Access to the Outdoor Gallery Show / P - Project Room / G - Gallery Booth / N - Institutional Organization / B - Bookstores and Publishers / A - Artistic Interventions / C - Champagne Bar / L - Lounge Area

RESEARCH BUILDING - AUDITORIUM. The research symposium aims to bring experts in the field together in order to discuss specific topics, as well as brand-new research being conducted in that area. See art from different perspectives and be inspired by artists, critics, curators and designers. Join us for daily gallery talks and weekly lunchtime lectures. Attend performances and poetry readings inspired by modern and contemporary art. Talk to artists and curators about their work. Explore our online multimedia player for past lectures and events. Get involved through our social network. 536 auditorium seats.



1 - Ticket Office / 2 - Lobby and Meeting Area / 3 - Coat-check Area / 4 - Men's and Women's Rooms / 5 - Left Entrance to Auditorium / 6 - Right Entrance to Auditorium / 7 - Projection Room / 8 - Researchers Meeting Room / 9 - Department Head Office / 10 - Staff Supplies / 11 - Staff Meeting Room / 12 - Security Office / 13 - Relaxation Area / 14 - Individual Cabins / 15 - Backstage Supplies / 16 - Stage Storage / 17 - Backstage Research Archive / P - Access to Parking Lot

COMMISSIONS

LOGIC OF THE BIRDS

A new permanent artwork for our children, visible from their classrooms and interactive on the playground.

AN ARENA OF OUTSTANDING UNNATURAL BEAUTY

A new permanent artwork for the City Hospital, in the hallway, direction emergency surgery.

SEVEN SACRAMENTS AND SEVEN DIRTY WORDS

A permanent video installation in the confessional of the Old Cathedral.

THE BATTLE FOR A LOST LAND

A new permanent artwork at the Monumental Burial Ground, only visible after sunset.

THE VERTICAL LINE

A new interactive installation work for the County Jail, in the special handling unit.

TALKS AND EVENTS

A FIELD OF MEANING

A series of talks and events on art in the public sphere. All our events are free but space is limited.

THE INSTITUTE

PUBLIC SCOPE - IDEAS AND OPPORTUNITIES

Public Scope commissions and produces exceptional projects by outstanding contemporary artists. Over the past two decades, the projects have materialized in a range of different sites and situations and in countless forms of media.

FEAK CHANNEL

ART
AUCTIONS

EXHIBITION
DOCU

ARTISTS'
COOKING

STORIES BY
ARTISTS

CURATORS'
VIEW

ART
TRAVEL

ArtCase MAGAZINE

The World's Leading Art Magazine published by the Foundation for Exhibiting Art and Knowledge



The most widely-read, best-informed, most controversial contemporary art magazine in the world. Every issue includes profiles, news, reviews, city guides and specially commissioned artworks by established and emerging artists from around the globe. Keep up to date with FEAK!

For online viewing of back issues or online subscription go to
www.feak-projects.com



Plan your visit	Activities & Events	Mission & Organization	Collection	Loan Program	Press
<ul style="list-style-type: none"> Hours & Admission Groups, Tours Directions Floor Plans Accessibility Storage & Schools Membership Cafes & Restaurants Swadeshans & Shopping What's On Personal space Create your account RSKA newsletters RSS feeds FAQ Contact 	<ul style="list-style-type: none"> Guided Tours Audio Guide Video Tours Online Tours Open Company days Education Schools Training Educational material Cooperation Lectures & Symposia Activities & Films/ Podcast Exhibitions & Events Permanent exhibition Temporary exhibitions Selected Works 	<ul style="list-style-type: none"> Mission & Projects History of FEAK Team Curatorial Departments Organizational Chart All Work in the Foundation Public Procurement Learning about FEAK A Closer Look Cooperation Join Support FEAK Online Donation Form Join Sponsor us Gifts Volunteers Thanks to Your Donations 	<ul style="list-style-type: none"> Overview Collection management Acquisitions Browse the collections Photographic reproductions External online collection Research Research at FEAK Archives Projects International collaborations Publications Library catalogue Share sharing Development Cooperation Looking for an expert? Conferences 	<ul style="list-style-type: none"> About the loan program Loan exhibitions Loan Curators Loan Artists Purchase concepts Overview related products Accessing documents Requirements Loan specifications Returners must be Terms Rate of Loan Publishing Auditorial Productions 	<ul style="list-style-type: none"> Press releases Press kit Press review Media packs Online Media Social media Podcasts Visitor categories Accessibility Jobs

Supported by: (ART BOOKS LIMITED) + FEDERATION of ART EXHIBITIONS + TOURISM + B2B ONLINE SERVICES



FEAK & Enviromental Responsibility

FEAK PRINTS ON LESSEBO DESIGN a paper that is manufactured in harmony with nature.

Lessebo Design is FSC®-certified and is made from trees from environmentally certified Swedish forests. There are thousands of ways of protecting the environment. Printing on Lessebo Design is one of them.

The woodchips used to make the pulp for the paper come from local forests. Waste heat from the production process is used to supply district heating to local homes – a scheme that is unique in Europe.

Join FEAK and take a step towards a better world by printing on one of the world's most environmentally friendly papers.



FEAK relies on eco labels to identify trusted green products. Keeping the balance with nature is supporting art!

VERDINGLIJING VAN HET HISTORISCHE

The Foundation for Exhibiting Art and Knowledge

Een gesprek tussen Bizhan Mouradipour en Pawel Jankowsky (Sobótka, Februari 2012)

BIZHAN MOURADIPOUR: Pawel, wanneer hoorde u voor het eerst van de Foundation for Exhibiting Art and Knowledge?

PAWEL JANKOWSKY: Dat was jaren geleden, wanneer ik de Biënnale van Sharjah bijwoonde. Toen begonnen sommige kunstenaars en curators, die vooral in het Midden-Oosten actief waren, over de FEAK te spreken. Als ik er nu op terugkijk, valt het op dat de verhalen over de FEAK parallel liepen met de commotie omtrent de Trust.

Een aantal kritische artikelen over de Trust hadden beroering veroorzaakt bij verschillende kunstenaars die benaderd werden door vertegenwoordigers van de Trust.

De Trust was toen nog vrij geheimzinnig en vele professionals twijfelden zelfs aan het bestaan ervan. Hetzelfde geldt voor de Foundation; vrij weinig mensen waren op de hoogte van hun bestaan. Tijdens een discussie in de Verenigde Arabische Emiraten toonde Parveen me een intrigerende folder met het mission statement van een bedrijf genaamd Foundation for Exhibiting Art and Knowledge. De Foundation presenteerde zich als de wereldwijde specialist in de ontwikkeling van succesvolle tentoonstellingsconcepten en de verwerving van daaraan gerelateerde kennis. Op de achterkant van de glossy flyer zag ik een wereldkaart met de lijst en geografische verspreiding van hun aangesloten partners.

Op dat moment rekruteerden ze kunstenaars in Dubai en Oman voor hun volgende tentoonstellingen.

Ze beweerden dat ze een unieke formule hadden bedacht voor het maken van succesvolle tentoonstellingen op basis van kwantificeerbare gegevens over de belangrijkste kunstenaars, hun beste kunstwerken, beroemde curators, enz.

Ze bleken vooral geïnteresseerd in de positie van de mondiale bezoeker, zijn of haar esthetische en thematische voorkeuren, algemene attitudes en de recentste trends op vlak van kunstcollecties of op kunstbeurzen. De lijst van gebruikte criteria was lang. In de folder deden ze eveneens suggesties over communicatiestrategieën, informatiecontrole enz.

Het innovatiefste en tevens meest problematische aspect van hun onderneming was volgens mij hun interesse in en gebruik van verschillende

vormen van kennis. Ik verwijs hiermee niet alleen naar hun honger naar gegevens over kunst, kunstenaars en gerelateerde onderwerpen, maar ook naar kennis in het algemeen. De Foundation bedacht een waaier van complexe classificatiesystemen om hun enorme databases te structureren en te organiseren. De gegevens konden niet alleen gebruikt worden om tentoonstellingen te organiseren of teksten te produceren, maar ook om de ideale bezoeker, beheerder of gebruiker van hun tentoonstellingsproducten rechtstreeks te informeren, op te voeden en zelfs te gidsen. Hun beleid omvatte het continu onderzoeken en verzamelen van allerhande belangrijke types informatie, evenals de aankoop of verwerving van andere soorten culturele producten, die vervolgens werden bewaard of voorgesteld in hun tentoonstellingen of via andere kanalen toegankelijk werden gemaakt. Voor mij lag het natuurlijk voor de hand dat ze hun eigen criteria gebruikten om te beslissen welke kunstenaar, presentatiemethode of tekst al dan niet belangrijk is, of een kunstwerk dient te worden aangekocht, hoe het dient te worden tentoongesteld of gecommuniceerd.

Net zoals de Trust de toekomst en de pensioenen van de aangesloten kunstenaars leek te garanderen door de mechanismen en netwerken van de neoliberale kunstwereld te weerspiegelen binnen één wereldwijde trust, zo had ik de indruk dat de FEAK hetzelfde wilde bereiken voor de tentoonstellings- en presentatiemodellen, de verspreiding van kunstwerken en kennis, en ten slotte de opleiding in verband met hun culturele producten zelf.

BIZHAN MOURADIPOUR: Bedoelt u het verlangen om de kunstwereld en de verspreiding van informatie erover te structureren en zelfs te controleren?

PAWEL JANKOWSKY: Absoluut. De regeling en institutionalisering van de kunstwereld zijn sleutelbegrippen voor beide ondernemingen. Aan de basis van de Trust staan een aantal investeerders die de onvoorspelbare kunstwereld en de fluctuaties ervan willen stabiliseren of controleren door een aantal mechanismen te installeren en op te leggen. Een belangrijk element is het opnemen van kunstwerken van de hand van talrijke getalenteerde kunstenaars die zijn geselecteerd door netwerken van specialisten, befaamde curators, museumdirecteurs enz. die verbonden zijn aan de Trust. De Foundation ontwikkelde dan weer een brede waaier van tentoonstellingsmodellen, formules voor kunstbeurzen

en kunstgaleries, maar ook voor wetenschappelijke instellingen enz. Tegelijkertijd staan ze aan de bron van teksten, wetenschappelijke analyses die zijn geschreven over hun eigen culturele activiteiten en producten. Op bedrijfsniveau: de Foundation verkoopt of leent een groot aantal eigen tentoonstellingen als gebruiksklare producten aan een omvangrijke groep privé-musea en musea onder staatstoezicht die opvallend genoeg dezelfde fundraisers of mecenasen hebben. Denk maar aan hun rondreizende tentoonstellingen die in containers opgeslagen en over de hele wereld vervoerd worden.

Ik verwijs hier naar al die tentoonstellingen die ontwikkeld werden door een aantal gevestigde curators verbonden aan de Foundation of aan andere die afgeleid werden van bekende tentoonstellingspresentaties.

Maar het verhaal gaat verder: ik vond dat de FEAK niet enkel de manier waarop kunstwerken aan het publiek werden getoond en voorgesteld wilde institutionaliseren, maar ook de manier waarop bezoekers die werken konden of moesten bekijken, of de manier waarop critici erover moesten schrijven, studenten erover moesten leren enz. Onlangs hoorde ik dat de Foundation tientallen jaren geleden begonnen was met het archiveren en classificeren van tentoonstellingen en presentaties voor academische doeleinden, maar uiteindelijk evolueerde ze tot een wereldwijde producent van tentoonstellingen en kennis, die bovendien zelf haar normen bepaalt en oplegt. De FEAK baseerde haar methodologie op een aantal economische modellen en groeide gestaag.

Hun enorme centrale opslagplaats en tentoonstellingsruimte in hun hoofdzetel herinnert ons eraan dat ze een belangrijke speler werden op de tentoonstellingsmarkt.

PAWEL JANKOWSKY: Maar, Bizhan, u had een andere ervaring met de Foundation?

BIZHAN MOURADIPOUR: Wel, aangezien ik eind jaren '60 en begin jaren '70 meermaals de kans kreeg om Wertscher, een van de grondleggers van de FEAK, te ontmoeten, heb ik meer inzicht gekregen in het ontstaan en de historische achtergrond van de Foundation. Mijn analyse is dus in zekere zin in een bredere context geplaatst.

In feite ga ik ermee akkoord dat de verschillende initiatiefnemers van de Foundation van start gingen met een oprechte interesse voor het archiveren en classificeren van meerdere vormen van tentoonstellingen, presentaties, kunstenaars, kunstpraktijken en de discussies die daarmee gepaard gaan op wereldschaal. Dat was tenslotte behoorlijk vernieuwend voor die tijd.

In een later stadium, ik schat in de vroege jaren '80, groeide het verlangen bij de leden om winst te maken op hun onderneming door hun activiteit te institutionaliseren in een corporatief model.

Maar het begon allemaal vrij idealistisch. Laten we niet vergeten dat de interesse van Wertscher voor avant-garde kunst ontstond in de late jaren '60. Hij ontmoette niet alleen Harald en Jean in de Kunsthalle in Bern, maar bezocht ook de baanbrekende tentoonstelling *Op losse schroeven* in het Stedelijk Museum Amsterdam. Bovendien bleek zijn vriendschap met de veel oudere Kretschmann beslissend te zijn voor zijn persoonlijke ontwikkeling. Het was Kretschmann die hem bijvoorbeeld foto's en documentatie toonde van de grensverleggende tentoonstelling *Dylaby* dat een blijvende invloed op hem had.

PAWEL JANKOWSKY: Dus eigenlijk was het uitgangspunt van de activiteiten van de Foundation eind jaren '60 hun archief, dat de oorspronkelijke leden uitbouwden?

BIZHAN MOURADIPOUR: Ik veronderstel dat hun fascinatie voor archieven gewekt werd door curators zoals Harald, die over een uitgebreid persoonlijk archief beschikten, maar ook door kunstenaars zoals A & L, voor wie het archief en het gerelateerde kritische discours essentieel werden in hun artistieke praktijk. Ik meen dat de Foundation de grote archieven vanaf het begin niet enkel opvatte als plaatsen om interessante fragmenten uit het verleden te bewaren, maar ook als een toekomstig machtsinstrument voor het instituut en zijn wereldwijde commerciële aspiraties.

PAWEL JANKOWSKY: Dus het archief als instrument voor bewaking en controle, zoals Foucault zou stellen, speelde een belangrijke rol?

BIZHAN MOURADIPOUR: Ongetwijfeld! Dat verklaart ten dele hun wantrouwen tegenover de uitdijende elektronische archieven. Hier zagen we het ontstaan van het levende, wederkerig en zelfs migrerende archief.

Op het Internet heeft ieder individu de mogelijkheid om zijn of haar eigen persoonlijke archief te creëren, te interageren, documenten in andere archieven te wijzigen enz. In plaats van het verzamelen van toevallige historische sporen, zijn we geëvolueerd naar een eindeloze mondiale informatieproductie en een constante stroom van deformatie en heruitvinding. Vanaf de vroegste historische voorbeelden van het archief heeft fictie een belangrijke rol gespeeld in de werking en het ontwerp ervan voor de creatie van de 'werkelijkheid'. Vandaag de dag worden we geconfronteerd met myriaden van puur fictionele archieven, bevolkt door

fictieve personages, verzonnen identiteiten en bedrijven, wat nadelig is voor de Foundation, die de economische aspecten van een zeer ‘reële kunstwereld’ wil controleren.

PAWEL JANKOWSKY: Enkele van de oorspronkelijke leden van de Foundation bleken op vroege leeftijd gefascineerd door openlucht-sculpturen, in situ projecten, en opdrachten in de openbare ruimte? Wat later tot hun een van hun kernactiviteiten evolueerde?

BIZHAN MOURADIPOUR: De Foundation gaf inderdaad de aanzet tot enkele baanbrekende tentoonstellingen binnen die formule, maar uiteraard nadat ze die types projecten hadden ervaren in de jaren ‘60 en ‘70. Ik herinner me bijvoorbeeld *The Great White Journey* van de Foundation als een van de extreemste voorbeelden van in situ projecten, niet alleen op het vlak van thematiek en beheer, de keuze van kunstenaars en gewaagde nieuwe presentaties, maar vooral de hele communicatie en bezoekersstrategie, nauw verbonden aan vormen van ecotoerisme, was erg indrukwekkend.

Men kan dus inderdaad wijzen op de mogelijke invloed van ontmoetingen en samenwerking met kunstenaars en curators uit die periode.

Ik zou eraan willen toevoegen dat Kretschmann belangrijke inzichten verschafte aan Wertscher in de niet-westerse conceptuele en hedendaagse kunst, wat uitzonderlijk was voor die tijd.

PAWEL JANKOWSKY: Verwijst u naar zijn contact met bijvoorbeeld de Tsjechische, Poolse en Russische kunstscène van de jaren ‘60? Hoe belangrijk was dat voor hem?

BIZHAN MOURADIPOUR: Het is opnieuw moeilijk om de rechtstreekse impact op zijn ideeën, laat staan die van de Foundation, in te schatten, maar het gaf hem een direct besef van een kunstwereld die mondiaal was dan de toenmalige perceptie ervan in het Westen. Ik herinner me zijn vergelijking tussen Krzysztof’s tekeningen van stoelen en Joseph’s beroemde foto’s van het concept stoel nog levendig. Het blijft onduidelijk of Wertscher de tentoonstelling in de Galeria al dan niet bezocht heeft, maar hij was in de vroege jaren ‘70 duidelijk op de hoogte van het bestaan van Krzysztof’s werk en bracht het in verband met het werk van Joseph. Anderzijds ben ik er vrij zeker van dat hij in Warschau vertoefde in de jaren ‘70.

PAWEL JANKOWSKY: In een vroegere discussie sprak u over de contacten en netwerken van Kretschmann verder naar het oosten, meer bepaald zijn relatie met de kunstscène in India, Pakistan en Centraal-Azië.

BIZHAN MOURADIPOUR: Hij behoorde inderdaad tot de generatie westerlingen die naar het Oosten en in het bijzonder naar India reisden via de zogenaamde Hippy Trail. India en de uitgebreide Indiase culturele en kunstscène stonden van in het begin centraal in de wereldwijde aspiraties van de Foundation.

Via zijn contacten met kunstcriticus Mulk was hij op de hoogte van de eerste Triennale in New Delhi, waar hij niet alleen een glimp opving van de Indiase kunstscène in confrontatie met voornamelijk Amerikaanse minimalisten, maar ook Norman van de Tate Gallery ontmoette. Het was ook daar dat zijn langdurige vriendschap met de Britse kunstcriticus Robert Fleet begon.

Een andere belangrijke gebeurtenis was zijn aanwezigheid op het kunstfestival van Shiraz / Persepolis, waarschijnlijk in 1972. Hij sprak van Jerzy in Persepolis en vooral van zijn ontmoetingen met de Perzische kunstenaars Monir.

Iran kende toen een complexe, zelfs verwrongen relatie met de ‘westerse’ internationale vormen van modernisme onder impuls van het Sjah regime. In dat opzicht verschilde Iran sterk van India. Vormen van westers modernisme verschenen in een Indiase samenleving die nog steeds gekenmerkt werd door een in wezen socialistische bestuursvorm, die de samenleving volgens die principes trachtte te hervormen. In Iran, daarentegen, legde de Sjah een radicale en oppervlakkige vorm van verwestersing op zonder een echt maatschappelijk draagvlak of consensus.

Het kunstfestival van Shiraz of zijn plan voor de bouw van meerdere musea voor moderne kunst werden bijvoorbeeld meer ingegeven door zijn persoonlijke verlangen om tijdens zijn leven modern te worden, waarbij hij zijn buitenlandse broodheren imiteerde, dan door de wens om de Perzische samenleving actief te hervormen.

Ik weet dat Kretschmann en later Wertscher zich bewust waren van dat belangrijke verschil en gelukkig kenmerkte dat bewustzijn hun verhouding met verschillende niet-westerse culturele praktijken.

PAWEL JANKOWSKY: Zoals we konden zien in hun tentoonstellingsreeks *Incoming Contemporary Art* en in hun mega-evenement *Direction India*?

BIZHAN MOURADIPOUR: Reeds in een vroeg stadium kocht de Foundation via haar netwerk van lokale verzamelaars, curators, kunstenaars en critici inderdaad een aanzienlijke kunstcollectie uit Centraal-Azië en

India. In lijn met het beleid leende de Foundation haar collectie uit aan een brede waaier van lokale instellingen en werkte ze enkel met lokale curators. Het is opvallend dat de Foundation een uitgebreide verzameling kunstwerken samenstelde die het hele scala van Aziatische kunstenaars omvatte voordat ze beroemd werden in het Westen. Wat vooral interessant is, is de aanwezigheid van kunstenaars die zich duidelijk afzetten tegen westerse vormen van modernisme of postmodernisme. In dat opzicht is de Foundation in staat om de respectieve culturele scènes, genuanceerd weer te geven en de typische deformaties of simplificaties te overstijgen die we aantreffen in de meeste zogenaamd nationale tentoonstellingen die overal opgezet worden. Van alle tentoonstellingen over Indiase hedendaagse kunst die we de laatste decennia te zien kregen, was *Direction India* waarschijnlijk de enige die de laatste generaties Indiase kunstenaars niet alleen confronteerde met hun artistieke voorgangers, maar eveneens met kunstpraktijken uit het ruimere Aziatische gebied en westerse context.

PAWEL JANKOWSKY: Een ander belangrijk kenmerk van de Foundation is hun voortdurende interesse voor de politieke en ideologische omstandigheden van de kunstwereld. Is de perceptie van de tentoonstelling en in het bijzonder van de organiserende instelling sinds de late jaren ‘60 geëvolueerd van een neutrale esthetische activiteit naar een sterk gepolitiseerde onderneming?

BIZHAN MOURADIPOUR: Ja, Wertscher en Kretschmann ontdekten begin jaren ‘70 rechtstreeks dat tentoonstellingspresentaties, zelfs het louter ophangen van een groep schilderijen, geen neutrale activiteit is, maar doordrongen is van een aantal politieke, ideologische, genderspecifieke enz. condities of intenties. Ze beseften dat een tentoonstellingsvorm of -formule, of een installatie in dezelfde mate als een kunstwerk zelf een aantal culturele constructies en sociale condities weerspiegelt of belichaamt. Dat kritische of introspectieve aspect van de tentoonstelling was duidelijk merkbaar bij een aantal tentoonstellingen die de Foundation organiseerde in de jaren ‘90. De Foundation ontwikkelde tentoonstellingen waarin het volledige scala van tentoonstellingspresentaties, posities van de curator, gerelateerde discussies en zelfs de programma’s van bezoekers kritisch werden onderzocht.

PAWEL JANKOWSKY: Ik denk dat u verwijst naar projecten zoals *Treasures of a Colonial Era*?

BIZHAN MOURADIPOUR: *Treasures of a Colonial Era* is een uitstekend voorbeeld van wat sommigen de tentoonstelling als spectaculaire ervaring noemen, gecombineerd met een kritische zelfanalyse van de tentoonstellingspresentatie.

Die tentoonstelling, die zogenaamde etnische Afrikaanse kunst combineerde met voorbeelden van hedendaagse Afrikaanse kunstpraktijken, groeide uit pastiche, satire en zelfs spot.

De bezoeker had voortdurend de indruk dat hij of zij teruggekeerd was in de tijd en zich in een koloniale, op blanke Europese mannen gerichte tentoonstelling uit het eind van de 19de eeuw bevond, tjokvol met stereotypische voorstellingen van de ander: in casu de gekoloniseerde Afrikaan.

De curators vergrootten bewust vroegere en bestaande culturele vooroordelen omtrent de ander uit via hun keuze en presentatie van de objecten, het discours en zelfs de workshops en bovenal de taal die werd gebruikt om deze tentoonstelling te promoten. Dat beleid was bedoeld om de onderhuids of openlijk bevooroordeelde of racistische aspecten van onze cultuur en de verschillende uitingsvormen ervan aan te wijzen.

PAWEL JANKOWSKY: Weerspiegelde die tentoonstellingspresentatie typische voorbeelden van de laat-kapitalistische, op ervaring gebaseerde economie?

BIZHAN MOURADIPOUR: Ja, maar aanvankelijk was dit niet noodzakelijk een negatief punt in het geval van *Treasures of a Colonial Era*. Tenslotte stond de presentatie van de tentoonstelling bijzonder kritisch tegenover de toen gangbare weergaven in de ‘etnografische musea’.

Anderzijds legde de tentoonstelling de nadruk op het rechtstreekse contact en de interactie van de bezoeker met de tentoongestelde objecten. Hier speelden de organisatoren bewust met gemakkelijk herkenbare beelden of ingeprente populaire verhalen over de ander, die dankzij hun vertrouwde participatie van de bezoeker waarschijnlijk zouden versterken.

Zodoende trachtten de curators bewust om enerzijds het latente verlangen naar het exotische of de angst voor het andere en anderzijds de wens om deel uit te maken van het primitieve, in feite het verbodene, te activeren. Die kenmerken worden soms nog steeds toegeschreven aan of geprojecteerd op de ander, in dit geval de ‘exotische Afrikaan’. Ze hoopten derhalve om de kritische beschouwingen over dat gedrag en die ideeën over te brengen door te werken met de fysieke, emotionele of psychologische relatie tussen de bezoeker/deelnemer en de stoffelijkheid van de tentoonstelling.

Satire speelde daarbij een belangrijke rol; de bezoeker uitnodigen om ‘magische objecten te maken’, ‘Afrikaanse maskers voor genezing en exorcisme’ te ontwerpen of ‘een typische Afrikaanse medicijnman’ uit

ART CASE INTERVIEWS

Professor Dr. Mary Anne Staniszewski

In gesprek met Michel Dewilde, Januari 2012

MICHEL DEWILDE: Welke verbanden ziet u tussen vormen van modernistische tentoonstellingspresentatie of de didactische/politieke documentaire tentoonstellingen voor en tijdens WO2, en de opkomst van installatiekunst in de jaren 1960?

MARY ANNE STANISZEWSKI: Als de ontwerpen voor installaties van kunstenaars, ontwerpers en architecten tijdens de eerste helft van de twintigste eeuw vergeleken worden met de installatiekunst die zich vooral in de jaren 1960 en begin de jaren 1970 ontwikkelt, wordt een verschuiving zichtbaar binnen de werking van het “apparaat” of “systeem” van de moderne kunst. Ik wil hieraan toevoegen dat dit in het bijzonder het geval is in de VS en geïllustreerd wordt door wat ik het voorbeeld van musea voor moderne kunst vond, het Museum voor Moderne Kunst (MoMA), dat een belangrijke plaats inneemt binnen mijn onderzoek naar deze kwesties.

De installaties van de ‘internationale avant-gardekunstenaars’ van de eerste helft van de twintigste eeuw plaatsten de creativiteit van de kunstenaars, ontwerpers, architecten en curators die deze tentoonstellingsvormen creëerden op de voorgrond alsook de politieke, esthetische of economische dynamiek, agenda’s of ‘ideologieën’ van de instellingen, organisaties of groepen voor wie deze werken gemaakt werden. Met de opkomst van ‘installatiekunst’ in de tweede helft van de eeuw werd het museum of de organisatie door wie deze werken gesponsord of gepresenteerd werden een tabula rasa in termen van publieke ‘ideologische’ perceptie en wat betreft de letterlijke, fysieke ruimte in het licht van de grootschalige introductie en alomtegenwoordigheid van de ‘witte kubus’, dit ‘kale’ geraamte voor de installatie van de kunstenaar.

Veel installatiekunst uit de jaren 1960 en de vroege jaren 1970 was site specifiek, en veel kunstenaars verwerkten bewust naast esthetische kwesties ook politieke, financiële en sociale onderwerpen in hun werk. Maar in tegenstelling tot de installaties van eerdere decennia zag de institutionele context er ‘ideologisch’ neutraal uit en leek ook zo te zijn. In de meeste gevallen waren deze omgevingen variaties op de lege, witte museale ruimte waar politiek gevoelige onderwerpen of esthetisch provocerende kwesties veilig ingeschreven werden in het ‘kader’, de ‘handtekening’, de installatie van de kunstenaar. De grote ironie van installatiekunst is dat er zoveel van ontstond als een kritische reactie

op esthetische, politieke, economische en sociale bekommernissen binnen en buiten de galerij en de kunstwereld. Dit werk wordt vaak als een bewijs beschouwd dat moderne kunst en instellingen voor moderne kunst een groter politiek en sociaal engagement aangaan. En dit is - in zekere zin - correct.

Niettemin blijft er een belangrijke paradox bestaan, één die gelinkt is aan de manier waarop politiek en macht manifest aanwezig zijn in institutionele of systemische contexten van de moderne kunst. Want installatiekunst diende als een methode/conventie/uitvinding die de instelling of organisatorische context van deze politieke, financiële en/of maatschappelijke kwesties bevrijdde. Wat voorheen overduidelijk was en onlosmakelijk verbonden met deze institutionele matrix, verdween nu ondergronds of werd op een veilige manier ingedamd, omkaderd en ‘getemd’ als de expressie, visie, creatie en verantwoordelijkheid van de kunstenaar.

MICHEL DEWILDE: Een van de scharniermomenten in de geschiedenis van het tentoonstellingspresentatie en de rol van de curator blijken een aantal evoluties daterend van het eind van de jaren 1960, begin de jaren 1970, die zichtbaar waren in tentoonstellingen zoals *Op Losse Schroeven* (1969), *When Attitudes Become Form* (1969) en *The Information Show* (1970) in het MoMA. De keuze van de kunstwerken, het ontwerp van de installatie, en zelfs het contact en de relatie met de bezoeker/toeschouwer, functies en rollen die traditioneel voorbehouden waren voor de curator of het personeel van het museum, werden nu verzorgd door de kunstenaar. De organisatoren van een tentoonstelling schijnen in zekere zin uit de ‘feitelijke tentoonstellingsruimte’ te verdwijnen ten gunste van de kunstenaars.

MARY ANNE STANISZEWSKI: Deze kwestie omtrent de gewijzigde rol van de curator staat in verband met de vorige vraag. Het opnieuw inschrijven van de politieke, economische, maatschappelijke en esthetische dynamiek van een museum, galerie of instelling in de ‘handtekening’ van de kunstenaar bij de creatie van een installatie is gelijkaardig aan de kunstenaar die bepaalde functies, verantwoordelijkheden en gebieden van de curator overneemt, die in feite de persoon is die als vertegenwoordiger van deze instellingen en contexten optreedt.

te beelden was met opzet belachelijk, om het zachtjes uit te drukken. Ze hoopten ongetwijfeld om bezoekers de ogen te openen, maar van in het begin waren er ook duidelijk nadelen verbonden aan die gewaagde presentatie.

PAWEL JANKOWSKY: Kan men stellen dat de tentoonstelling discriminatie materialiseerde door het op kritisch vlak onschadelijk te maken, en op die manier vooroordelen versterkte, in plaats van ze in vraag te stellen?

BIZHAN MOURADIPOUR: Inderdaad, spelen met de vaak verontrustende onderbewuste gevoelens van sommige bezoekers of ze zelfs aanzetten tot het uitbeelden van de ‘barbaarse ander’ is weinig respectvol voor de bezoeker en zeker voor de ‘uitgebeelde ander’.

Daarnaast pretendeerde deze postmoderne vorm van racismepastiche iedere vorm van culturele stereotypering te bekritisieren, maar gaf

tegelijkertijd een bijna wetenschappelijk en geautoriseerd platform aan allerlei racistische beledigingen. Stereotypering werd aldus geobjectiveerd en opgevoerd als een spel.

Gezien het publiek opzettelijk geen informatie kreeg over deze thematische wendingen en spelletjes, bleken vele bezoekers zich niet bewust van de verborgen kritische dimensies. Sommigen verlieten de tentoonstelling gechoqueerd, een kleine extremistische minderheid bleek enthousiast.

PAWEL JANKOWSKY: Om af te ronden, de Foundation ging zeer ver in vormen van institutionele zelfkritiek, maar ze blijft wat ze is...

BIZHAN MOURADIPOUR: Absoluut, de Foundation zette aan tot haar eigen zelfanalyse en harde kritiek op zichzelf, maar absorbeerde die posities uiteindelijk in haar eigen systeem.

Hier is er echter eveneens sprake van een paradox.

In zekere zin verliest de curator een deel van zijn zichtbaarheid en ‘macht’ met betrekking tot de kunstwerken of tentoonstelling omdat de werken ter plaatse door de kunstenaar ontworpen en geïnstalleerd worden. Niettemin is er een mythische versterking en zichtbaarheid van veel van deze curators, die tegelijkertijd als creatieve kunstenaars beschouwd worden. Voorbeelden hiervan zijn Harald Szeemann, Lucy Lippard, Pontus Hulten en Seth Siegelaub. De organisatoren en curators van tentoonstellingen ‘verdwijnen’ dus naar de achtergrond maar winnen tegelijkertijd aan zichtbaarheid als kunstenaars of als figuren in de kunstwereld, en dat laatste is een fenomeen dat we tegenwoordig wel vaker zien.

Al deze wijzigingen en veranderingen wijzen op de erosie van duidelijk afgebakende grenzen en functies, wat wijst op onderliggende kritiek op tradities, gebruiken en instellingen. Deze dynamiek houdt met andere woorden verband met een hoger bewustzijn van institutionele kaders en esthetische conventies, een afname van de kracht van het autonome kunstobject, alsook een versterking, vooraanstaandheid en zichtbaarheid van het systeem, de instelling, de installatie en ‘het kader’.

MICHEL DEWILDE: Bepaalde kunsthistorici en -critici beweren dat de curators en directeurs van de musea in de jaren 1980 en de vroege jaren 1990 dit ‘verloren territorium’ terug in bezit genomen hebben door bepaalde tentoonstellingsstrategieën en -tactieken te benutten die door de avant-gardekunstenaars van de jaren 1960 ontwikkeld waren. Ze verwijzen hierbij specifiek naar zogenaamde locatie- en context-specifieke tentoonstellingen die in de openbare ruimte, in stadscentra of parken plaatsvonden waar curators kunstenaars uitnodigden om nieuwe kunstwerken te creëren op basis van bepaalde thema’s en contexten. Wat is uw standpunt hieromtrent?

MARY ANNE STANISZEWSKI: Wat deze kwestie betreft, zal ik het relatief kort houden want ik heb niet al deze debatten gevolgd en ik zou hier liever een eenvoudig en algemeen antwoord op geven.

Idealiter heeft een curator of een tentoonstellingsorganisatie het potentieel om even creatief en innovatief als een ‘kunstenaar’ te zijn. De meeste moderne curators zijn begaan met en dompelen zich onder in debatten en kwesties omtrent hedendaagse kunst die binnen een brede waaier aan mogelijkheden kaderen - gaande van werken die voor de context van een museale ruimte ontworpen zijn tot werken die zich niet op traditionele esthetische plaatsen bevinden. Indien een curator een vitale band met hedendaagse kunst wil opbouwen in al haar aspecten,

zijn tentoonstellingen die de museale ruimte of het museum overstijgen onvermijdelijk en absoluut noodzakelijk.

Ik denk dat je een antwoord wil op de vraag of deze eerder experimentele tentoonstellingen buiten de museale ruimte een alledaags iets zijn geworden, en deze minder traditionele vormen van tentoonstellingsprojecten zijn nu zeker conventioneel. Niettemin kunnen ze de meest geschikte vorm zijn voor een bepaalde tentoonstelling of een bepaald project, aangezien bij verschillende types vragen, agenda’s, oeuvres en creatieve gemeenschappen verschillende types tentoonstellingen passen.

MICHEL DEWILDE: Sinds de jaren 1970 hebben verschillende musea voor eigentijdse kunst afstand genomen van het experimenteren met tentoonstellingspresentaties en installaties en gekozen voor vormen of variaties van een esthetisch presentatieformat met witte muren (white cube). Hoe verklaart u deze keuze?

MARY ANNE STANISZEWSKI: Dit kan op verschillende manieren verklaard worden. Eén verklaring is dat de meeste musea of galerijen tegenwoordig niet langer het domein zijn voor avant-gardistische experimenten, zoals het geval was in het Hannover Museum in de jaren 1920 of in het MoMa in zijn beginjaren, en dat de conventies voor musea voor moderne kunst en voor curators tegenwoordig gecodificeerd en ‘geinstitutionaliseerd’ zijn. De meeste traditionele galerijen en musea zijn eerder locaties voor geprofessionaliseerde formules dan laboratoria of ruimten voor het soort experimenten die men vooral aantreft wanneer culturele gebruiken uitgevonden worden.

Toen de presentatie van kunstwerken haar intrede deed in de jaren 1920 en 1930, bleek de ogenschijnlijk geïsoleerde installatie van werken in een interieur met neutrale kleuren en ontdaan van zijn context, een manier om kunst te bekijken die begrijpelijk en ‘betekenisvol’ was voor de toeschouwers, en daarbij verwijs ik dan naar het Amerikaanse publiek in het MoMa, dat ik in een gevalstudie onderzocht heb. Deze nagenoeg witte interieurs waar toeschouwers oog in oog staan met een kunstwerk zorgen voor een zekere spiegel van hun eigenheid, hun zelfstandigheid, hun individualiteit, hun identiteit als een geïdealiseerd sociaal voelend persoon.

Ik denk dat dit de onderliggende boodschap van al deze installaties is, en dat dit een van de redenen is waarom deze tentoonstellingsvorm een zo alomtegenwoordig, zo populair, zo repetitief, zo wereldwijd en zo duurzaam karakter ontwikkeld heeft.

ART CASE INTERVIEWS

Professor Dr. Charlotte Klonk

In gesprek met Michel Dewilde, January 2012

MICHEL DEWILDE: Wanneer we terugblikken op de vorige eeuw, dan blijken tentoonstellingen van moderne en hedendaagse kunst hoofdzakelijk gericht op een ‘individuele bezoeker’, en gaat het slechts in zeldzame gevallen om ‘collectieve en/of groepspraktijken’, zoals de projecten van Herbert Bayer of El Lissitzky.

Kunt u een verklaring geven voor deze historische evolutie/voorkeur? Welke rol speelt de economische, politieke en/of ideologische context binnen deze evolutie? Wat vindt u van de huidige/toekomstige evolutie waarbij musea/tentoonstellingen de tentoonstelling omschrijven als een ‘ervaring’ en de bezoeker via een script in contact brengen met en zelfs betrekken bij die tentoonstelling?

CHARLOTTE KLONK: De opkomst van publieke kunsttentoonstellingen in de 18de eeuw was het gevolg van het ontstaan van een significante consumentencultuur. Kunstenaars moesten niet langer tegemoet komen aan de wensen van de traditionele opdrachtgevers, zoals de kerk en de adel, maar die vrijheid had een prijs. Kunstenaars moesten nu kunst produceren volgens de erg volatiele voorkeuren van de markt. Zoals socioloog Georg Simmel reeds opmerkte in 1908, zorgt dit voor een zichzelf in stand houdende consumptiecyclus waarbij men continu op zoek is naar symbolen om de eigen persoonlijkheid naar buiten te brengen. Nieuwe stijlen en smaken volgen elkaar op in een bedrieglijke poging om individualiteit te verwerven. Publieke tentoonstellingen en individualiteit zijn bijgevolg onlosmakelijk met elkaar verbonden door de navelstreng van de markt. Maar waar brengt dat ons nu? Het is op dit moment onmogelijk om aan deze dynamiek te ontsnappen. Elke poging om nieuwe, mogelijks minder individualistische en meer gemeenschappelijke vormen van ervaring te creëren verdwijnt al snel in de eindeloze cyclus van het eeuwige nieuwe. Dit betekent echter niet dat het niet de moeite loont om te experimen-teren met alternatieve vormen van zichtbaarheid en aanwezigheid in de galerieruimte. Volgens mij is het inderdaad een erg gepriviliegeerde omgeving waar men ten minste kan proberen om een gevoel van een minder individualistische, minder vervreemde toekomst uit te drukken. Vroegere tentoonstellingen van El Lissitzky, Walter Gropius, László Moholy-Nagy en anderen zijn elk op hun eigen manier goede voorbeelden van deze mogelijkheid.

MICHEL DEWILDE: Welke verbanden ziet u tussen modernistische tentoonstellingsvormen of de didactische/politieke documentaire ten-

toonstellingen voor en tijdens WO2, en de opkomst van installatiekunst in de jaren 1960?

CHARLOTTE KLONK: Dat is een interessante vraag. Ik zie meer gelijkenissen tussen de experimenten van Reich en Mies en de propagandashows van Herbert Bayer, zoals Road of Victory voor het Museum voor Moderne Kunst in New York tijdens WO2, dan met de verschillende vormen van installatiekunst die in de jaren 1960 opkwamen. Reich, Mies, Bayer en collega’s van het Museum voor Moderne Kunst (MoMA) deelden allen de overtuiging dat een tentoonstelling een duidelijke boodschap en een uitgesproken visie moet hebben. Tot diep in de jaren 1940 had propaganda geen negatieve connotaties. Integendeel, propaganda werd als een middel tot ontwikkeling en emancipatie gezien. Dit veranderde om evidente redenen na de oorlog. Waar vroeger het didactische element overheerste, was onderdamping nu vaker wel dan niet het doel van de volgende generatie kunstenaars. Ik kan me geen enkele artistieke installatie van de jaren 1960 voor de geest halen met een duidelijke en ondubbelzinnige kant-en-klare boodschap.

MICHEL DEWILDE: Een van de scharniermomenten in de geschiedenis van tentoonstellingsvormen en de rol van de curator blijken een aantal evoluties daterend van het eind de jaren 1960, begin de jaren 1970 die zichtbaar zijn in tentoonstellingen zoals *Op Losse Schroeven* (1969), *When Attitudes Become Form* (1969) en *The Information Show* (1970) in het MoMA. Wat is uw standpunt hieromtrent?

CHARLOTTE KLONK: Ik deel de visie dat curators in de jaren 1980 een poging deden om hun verloren territorium opnieuw in te palmen. Nicholas Serota, directeur van de Tate Gallery, is hier heel openhartig over in zijn boek *Experience or Interpretation* (1996). Maar in tegenstelling tot wat uw vraag impliceert, geloof ik niet dat dit noodzakelijkerwijze een negatieve ontwikkeling is. Ik denk niet dat de ervaring van kunst in een museale ruimte enkel door de kunstenaar bepaald mag worden. Er is niets be-roerder dan van de ene ruimte waar een installatie van een artiest staat naar de andere te gaan zonder een bemiddelende of distantierende structuur die een discursieve ruimte voorziet waarbinnen de ervaring begrepen en mogelijk zelfs besproken kan worden. Bovendien hebben kunstenaars het veroverde territorium natuurlijk niet zomaar losgelaten. Rirkrit Tiravanija is bijvoorbeeld betrokken geweest bij veel projecten waar

ART CASE INTERVIEWS

Professor Dr. Julia Noordegraaf

In gesprek met Michel Dewilde, January 2012

MICHEL DEWILDE: Wat was volgens u de impact van de evolutie van het bijna ‘onzichtbare museumschrift’, naar het ‘museum als ervaring en hybride schrift’, op de rol van de scheppende kunstenaar? Immers, diverse specialisten wijzen op de groeiende ‘concurrentie’ tussen kunstenaars, en curators en hun team designers. Beide ‘groepen’ blijken actief binnen dezelfde museale ruimte alsook in virtuele dimensies, zoals de communicatie omtrent een tentoonstelling.

JULIA NOORDEGRAAF: Ik denk dat het ontstaan van het hybride, op de ervaring en evocatie gerichte museale schrift rond 1990 niet los kan worden gezien van de rol en invloed van scheppende kunstenaars. Hier is mijns inziens geen sprake van eenrichtingsverkeer van museum naar kunstenaar - het is eerder een proces waaraan kunstenaars mede vorm en richting aan hebben gegeven. Denk bijvoorbeeld aan de tentoonstellingen die filmmaker Peter Greenaway (in 1991) en theatermaker Robert Wilson (in 1993) samen-stelden voor het Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam, waar het de kunstenaars zelf waren die hun ervaring met thematiek, mise-en-scene en belichting inzetten bij de presentatie van hun keuze uit de collectie van het museum. Zoals ik in mijn boek *Strategies of Display* (2004) beschrijf, valt dit samen met een nieuw inzicht dat je kennis over objecten en hun werking of functie - beeldende kunst, historische objecten maar ook gebruiksvoorwerpen en koopwaar - het beste kunt overdragen met presentaties die gericht zijn op zintuigelijke ervaring en associatieve interpretatie. Het uitgangspunt van mijn boek is dat kunstenaars, museuminrichters, designers, etaleurs en het publiek allen deel uitmaken van een en dezelfde visuele cultuur en elkaar wederzijds beïnvloedden bij veranderingen in de manier waarop die beeldcultuur gestalte krijgt.

Een andere, in mijn boek niet genoemde ontwikkeling in de jaren negentig is de hernieuwde belangstelling voor grootschalige projecties van film en video, zoals blijkt uit de prominente plaats voor videokunst op *documenta IX* in Kassel in 1992 (met werk van Stan Douglas, Tony Oursler en Bill Viola) en de Biënnales van Venetië in 1997, 1999 en 2001 (met hoofdprijzen voor Pipilloti Rist, Doug Aitken, Shirin Neshat, Pierre Huyghe en Janet Cardiff & George Bures Miller) en onder de winnaars van de Turner prijs (Douglas Gordon, 1996; Gillian Wearing, 1997; Steve McQueen, 1999). De presentatie van dit soort werken vereist een al dan niet geheel verduisterde ruimte, waarbij de “white cube” verdwijnt achter de “light cube” waarin de

tentoonstellingsruimte wordt getransformeerd, zoals kunsthistoricus David Joselit in 2004 betoogde in zijn gelijknamige artikel in *Artforum*.¹

Ook is dit de periode waarin de poststructuralistische kritiek op het museum, als een plaats waar ideeën over kunst, cultuur en natuur niet neutraal worden weergegeven maar actief worden geconstrueerd en politiek zijn geïnformeerd, zijn weg vindt naar de museale presentatie zelf. Enerzijds krijgen kunstenaars de ruimte om in het museum kritische presentaties te maken, zoals de kunstenaar Fred Wilson die in de baanbrekende tentoonstelling *Mining the Museum* (1992) de collecties van de Maryland Historical Society zo presenteerde dat de racistische en nationalistische achtergrond van die verzameling zichtbaar werd. Anderzijds worden musea zelf ook meer reflexief op hun geschiedenis, zoals in de Enlightenment Gallery van het British Museum in Londen, waar een wellicht niet perse kritische maar toch historisch specifieke contextualisering van een deel van de collectie gegeven wordt. Ook de vaste presentatie van de Indonesiëcollectie van het Tropenmuseum in Amsterdam (*OOSTWAARTS! Kunst, Cultuur en Kolonialisme*) reflecteert op de achtergrond van de verzameling en de relatie tussen Nederland en Indië en het huidige Indonesië.²

Van de genoemde vervaging in de rollen van enerzijds kunstenaar en anderzijds curators en designers is mijns inziens echter geen sprake. Musea nodigen kunstenaars uit als gastcurator juist omdat ze een visie op de collectie laten zien die het museum zelf niet heeft - de rol van de kunstenaar als kritische buitenstaander bepaalt juist de kracht van dit soort projecten. Wesley Meuris’ project *Research Building* (2010) is een case in point: het is uiteindelijk toch vooral een ironische en kritische reflectie op het museale bewaren, beschrijven en tentoonstellen dan een traditionele museale presentatie - het is een *Gesamtkunstwerk* waarvan de presentatie van de collectie Schelfhout slechts een onderdeel is.

MICHEL DEWILDE: Wat met de gevolgen voor de kunstwerken op zich, die in dit geval, in een uitgebreid, soms opzichtig decor opgenomen worden?

JULIA NOORDEGRAAF: In de genoemde, door kunstenaars samengestelde tentoonstellingen is de rol en plaats van de gepresenteerde objecten ondergeschikt aan het totale concept. Meer dan de collectie is de

hij ook als curator optrad, en hij stichtte tevens *The Land*, een coöperatieve artistieke en ecologische interventie in Chang Mai in Thailand. Deze activiteiten worden echter niet geheel ten onrechte bekritiseerd als niets meer dan een artistieke versie van een laat-kapitalistische manier van leven die gebaseerd is op losse netwerken, erg flexibel personeel en een kenniseconomie. In feite denk ik dat de mogelijkheid om verschillende vormen van auteurschap en verschillende stemmen met elkaar te laten concurreren in een poging om de cultuur waarin we leven te doorgronden één van de sterke punten is van de hedendaagse ervaring van kunst in een museale ruimte. Naar de stem van de kunstenaar zelf luisteren is natuurlijk erg belangrijk, maar dat geldt ook voor de visie van curators op het structureren van tentoonstellingen en misschien zelfs voor de interventies van de toeschouwers. Indien musea tegenwoordig zinvol zijn, dan is dat volgens mij omdat ze een ruimte bieden waar verschillende standpunten met elkaar geconfronteerd worden. Het oude beeld van de museale ruimte als een tempel waar je kalm en rustig nadenkt over wat het artistieke genie op ons loslaat of wat de curator zegt, heeft voor mij geen enkele betekenis meer.

MICHEL DEWILDE: Sinds de jaren 1970 hebben verschillende musea voor hedendaagse kunst afstand genomen van het experimenteren met tentoonstellingsvormen en installaties en gekozen voor vormen of variaties van een esthetisch presentatieformat met witte muren (white cube). Hoe verklaart u deze keuze? Wat was de impact/rol van de kunstenaars, installatiekunst enz. bij deze keuze?

CHARLOTTE KLONK: Ik denk dat de dominante aanwezigheid van witte muren in musea een rechtstreeks gevolg is van curators die in de jaren 1960 de ruimte aan de kunstenaars overdroegen. De individuele ruimtes moesten daarbij zo kaal mogelijk zijn zodat de kunstenaars de vrijheid

hadden om die ruimtes volgens hun specifieke en individuele wensen aan te kleden. Toen de Tate Gallery kunstenaars aansprak bij de voorbereiding van de Tate Modern, vroeg elke kunstenaar in feite om een neutrale, goed verlichte ruimte met witte muren. Dat een dergelijke ruimte in een museale ruimte allesbehalve neutraal is, is natuurlijk een andere kwestie - en de geschiedenis van die kwestie heb ik elders proberen te achterhalen. Het is niettemin belangrijk op te merken dat deze tentoonstellingsvorm nu ook de dominante vorm is in warenhuizen, waar men van de ene ontworpen nis naar de andere wandelt. De ervaringen die op beide plaatsen worden aangeboden, zijn in het verleden nog nooit zo gelijklopend geweest.

MICHEL DEWILDE: Hoe ziet u de huidige evoluties van tentoonstellingsvormen in musea en in het openbaar domein? We verwijzen hierbij naar de opkomst van de tentoonstellingsarchitect/ontwerper die door curators aangeworven wordt om een allesomvattende tentoonstellingsarchitectuur te concipiëren.

CHARLOTTE KLONK: Ik denk eigenlijk dat bepaalde door architecten ontworpen tentoon-stellingsstructuren erg interessant zijn. Nishizawa’s Biënnale van Istanbul is een goed voorbeeld, maar dat geldt ook voor Kühn Malvezzi’s witte stad in de recent geopende uitbreiding van het Städel Museum in Frankfurt. Wat volgens mij gevaarlijk zou kunnen zijn, is een situatie waarbij de architecten de enige scheidsrechters zijn van de manier waarop we kunst ervaren. Zoals ik hierboven al aangehaald heb: hoe meer stemmen met elkaar concurreren in de museale ruimte, hoe interessanter het museum zal zijn en hoe groter de kans dat er een nieuwe en relevante belevingsruimte ontstaat.

visie van de kunstenaar het onderwerp van dergelijke tentoonstellingen. Dat wil niet zeggen dat je als bezoeker geen zicht meer hebt op de objecten zelf. Bij Greenaways tentoonstelling *The Physicial Self* (Museum Boijmans Van Beuningen, 1991) was er kritiek op het feit dat sommige topstukken oneerbiedig of slecht zichtbaar waren gepresenteerd, maar ook volop lof voor de wijze waarop hij via de keuze van het centrale thema en de aanwezigheid van in glazen vitrines tentoongestelde levende naakten, de aandacht wist te vestigen op aspecten van de schilderijen, sculpturen en gebruiksvorwerpen die je normaal gesproken over het hoofd ziet. Ik denk dat dit ook het belangrijkste onderscheid is: kunstenaars worden uitgenodigd juist om een andere visie te geven op de collectie en het instituut dat deze verzamelt, beschrijft, beheert en presenteert.

MICHEL DEWILDE: Hoe situeert u de recente evolutie waarbij curators van tijdelijke (actuele kunst) tentoonstellingen, beroep doen op architecten/designers om een nieuwe, vaak ingrijpende, tentoonstellings-architectuur voor de expositie te bedenken, waarin nadien kunstwerken worden opgenomen? Zijn deze tentoonstellingen verwant aan de recente evolutie van het museum script naar een ‘museum as experience’, waarbij organisatoren de toeschouwers vooral aan een spectaculaire, opwindende ervaring willen laten deelnemen?

JULIA NOORDEGRAAF: In de afgelopen jaren zien we een voortzetting van het hybride script dat begin jaren negentig zijn intrede deed, waarbij diverse presentatievormen naast elkaar bestaan. Daarbij is de hang naar spectaculaire tentoon-stellingsvormgeving mijns inziens inderdaad direct verbonden aan de beleveniscultuur die in veel bredere zin aanwezig is. Ik denk wel dat de witte kubus, na alle kritiek en experimenten met alternatieve presentatiemodellen, weer meer geaccepteerd is als het meest ideale model voor de presentatie van moderne en hedendaagse kunst. Musea erkennen weliswaar dat dit geen neutraal presentatiemodel is, maar prijzen ook het relatief onopvallende karakter en de flexibele mogelijkheden van de witte wand, zoals onlangs Iwona Blazwick, directeur van de Whitechapel Gallery in Londen, in haar bijdrage aan de ‘Future Museum’ sessie van de Facing Forward lezingenreeks in Amsterdam.³

MICHEL DEWILDE: Ziet u relaties tussen de zogenaamde ‘Diffused Routeing’, waarbij bezoekers ‘vrij’ en ‘schijnbaar zonder bemiddeling’ een museum/expositie kunnen bezoeken, en de wereld van het Internet? Browsing?

JULIA NOORDEGRAAF: De gedachte dat een onbemiddeld museum-bezoek onbemiddeld kan zijn, is een illusie. Ook de keuze voor een *diffused routeing* is er een die richting geeft aan de interpretatie: het is

een signaal dat de bezoeker zelf actief mee moet denken over het verband tussen de werken. Het is dus minder sturend voor de interpretatie dan een vaste route maar niet geheel zonder bemiddeling - bij een dergelijke vrije route probeert de bezoeker toch de door de tentoonstellingsmaker aangebrachte logica van de opstelling te reconstrueren. Een mooi voorbeeld hiervan is de analyse die literatuurwetenschapper Mieke Bal geeft van de tentoonstelling *Partners* van Ydessa Hendeles (Haus der Kunst, München, 2003-2004), waarin ze stelt dat de bezoeker de door Hendeles aangebrachte thematische links vanzelf reconstrueert op basis van terugkerende motieven, ondanks het feit dat er geen eenduidige route hoeft te worden afgelegd.⁴ Misschien is er in dit type tentoonstellingen wel meer sprake van de serendipiteit die karakteristiek is voor het surfen op Internet, waarbij de toeschouwer onverwachte verbanden ontdekt. Een duidelijk verschil tussen de twee media is echter dat de tentoonstelling altijd een bepaalde, fysieke begrenzing kent - er wordt slechts een beperkt aantal werken gepresenteerd - terwijl het Internet zo omvangrijk is dat er altijd nog meer te ontdekken is. Ook hangt het er vanaf hoe er wordt gesurft: zoals Tate Modern directeur Chris Dercon aangeeft, is zoeken via Google juist het absolute tegendeel van serendipiteit omdat je alleen dat vindt wat je zoekt.⁵ En wanneer een tentoonstelling wel is opgezet vanuit de modaliteiten van het Internet, zoals de tentoonstelling *MindFrames - Media Study at Buffalo 1973-1990* in het ZKM in Karlsruhe (2006-2007) die het model van de database als uitgangspunt had voor de presentatie van deze collectie videokunst, is het voor bezoekers nog niet zo makkelijk om hier hun weg in te vinden.⁶ Ik denk dat we momenteel nog te weinig inzicht hebben in de precieze modaliteiten van online tentoonstellen en in de relatie tussen online en offline presentaties - hier ligt een mooi terrein voor verder onderzoek.

MICHEL DEWILDE: Ziet u op dat vlak ook relaties met de commerciële wereld, de consumptie, en de structuur van shopping-centra en hun ervaringsgerichte cultuur op zich?

JULIA NOORDEGRAAF: Je kunt wel zeggen dat de wereld van het online winkelen goed heeft gekeken naar de wereld van de museale presentatie, in de zin dat ze een vorm van curating tentoonspreiden als het gaat om het verleiden van klanten tot vervolgaankopen. Een mooi voorbeeld is de manier waarop Amazon klanten attendeert op boeken of andere media die werden gekocht door andere klanten die dezelfde titel bekeken of aanschafden als jijzelf. Dit sluit aan bij een bredere interesse van het online domein in *content curation*, waarbij bijvoorbeeld in de wereld van de nieuwsvoorziening wordt gepleit voor een door expertise geïnformeerde selectie van relevante en interessante content, oftewel het scheiden van zin en onzin door experts. Deze hernieuwde interesse

in de traditioneel met curating verbonden expertise wordt onder meer signaleerd door Steve Rosenbaum in zijn boek *Curation Nation* (2011), dat wellicht net zo’n cultstatus zal krijgen voor het online domein als de *Experience Economy* (B. Joseph Pine II en James H. Gilmore, 1998) had voor het culturele en economische domein.

MICHEL DEWILDE: Wat is uw visie op de huidige trend, waarbij diverse musea (en curators) de toeschouwer vooral via vormen van ‘actieve participatie’ en een verpersoonlijkte benadering, aan hun algemene werking en tentoonstellingen, willen binden?

JULIA NOORDEGRAAF: De wens om meer interactie mogelijk te maken is ingegeven door de digitale cultuur, in het bijzonder de opkomst van sociale media, *smartphones* en dergelijke. Musea gaan er vanuit dat hun bezoekers gewend zijn aan een bepaalde mate van interactiviteit en dat ze verwachten dat ze die in het museum ook zullen aantreffen. Bijna alle musea hebben een facebook pagina of online gastenboek, waar je direct na (of zelfs tijdens) je museumbezoek reacties kunt achterlaten. Ook worden QR codes ingezet om nadere informatie te geven of het museumbezoek te verlengen. Een voorbeeld is de QR code bij de uitgang van de Muybridge tentoonstelling in Tate Britain (2010-2011), die verwees naar de ‘Muybridgizer’ app waarmee je zelf met je iPhone een Muybridge-achtig filmpje kunt maken.⁷ Uit discussies onder erfgoedprofessionals blijkt al wel dat dit soort ontwikkelingen alleen zinvol zijn indien ze echt aansluiten op wat het museum te bieden heeft - als het alleen maar een gimmick is, zal de bezoeker snel afhaken. De ‘Muybridgizer’ is een goed voorbeeld van hoe het wel kan: een app die leuk is maar ook nader inzicht geeft in de werkwijze van Muybridge en het ontstaan van de film en daarmee dus ook inhoudelijk interessant is. Daarmee is het een ideaal voorbeeld van hoe digitale technologie het museumbezoek kan verlengen en verrijken. Ik denk echter niet dat dit de rol van de tentoonstellingsmaker overbodig maakt - zoals ook eerder gesteld is er zelfs in het vrije, anti-hiërarchie domein van het Internet weer meer behoefte aan vormen van selectie door mensen met de expertise om interessante inhoud over het voetlicht te brengen.

- 1 David Joselit. ‘Inside the Light Cube: Pierre Huyghe’s Streamside Day Follies and the Rise of Video Projection.’ *Artforum* 42 (2004) 7: p. 154-159.
- 2 <http://tropenmuseum.nl/-/MUS/12240/Tropenmuseum/Over-Tropenmuseum/Persinformatie/Persinfo-Algemeen/OOSTWAARTS!-Kunst,-Cultuur-en-Kolonialisme>.
- 3 <http://www.facingforward.nl/future-museum>
- 4 Mieke Bal. ‘Exhibition as Film.’ In Robin Ostow, red. (*Re*)*Visualizing National History: Museums and National Identities in Europe in the New Millennium*. Toronto etc.: University of Toronto Press, 2008: 15-43.
- 5 ‘Methods of Archiving with Chris Dercon & Hans Ulrich Orbist - Alfred Dunhill Discovery Evening.’ *YouTube*. 14 juli 2011. 9 februari 2012. <http://youtu.be/8KagzPjNYvI>.
- 6 Zie Claudia d’Alonzo. ‘Expanded Archive: *Mindframes* Exhibition: A Case Study.’ In Julia Noordegraaf, Cosetta Saba, Barbara Le Maitre and Vinzenz Hediger, red. *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*. Framing Film. Amsterdam, Amsterdam University Press (verschijnt in 2012).
- 7 <http://itunes.apple.com/gb/app/muybridgizer/id390894338?mt=8>

RÉIFIER L’HISTOIRE

The Foundation for Exhibiting Art and Knowledge

Conversation entre Bizhan Mouradipour et Pawel Jankowsky (Sobótka, février 2012)

BIZHAN MOURADIPOUR : Pawel, quand avez-vous entendu parler de la Fondation for Exhibiting Art and Knowledge ?

PAWEL JANKOWSKY : Il y a plusieurs années, lorsque j’ai assisté à la Biennale de Sharjah. À cette époque, FEAK était en train de connaître un grand succès auprès de certains artistes et commissaires d’exposition qui étaient principalement actifs au Moyen-Orient. En y repensant maintenant, il me semble que les histoires à propos de la Fondation coïncidaient avec l’agitation autour du Artist Pension Trust.

Une série d’articles très critiques à l’égard du Trust avaient causé une certaine agitation parmi plusieurs des artistes contactés par des représentants du Trust. À l’époque, le Trust était encore assez secret et de nombreux professionnels avaient de sérieux doutes à son encontre. Il en allait de même pour la Fondation : très peu de gens étaient au courant de son existence. Au cours de l’une des discussions dans les Émirats, Parveen m’a montré une brochure fascinante. Elle contenait l’énoncé de mission d’une société artistique appelée la Fondation for Exhibiting Art and Knowledge. La Fondation se présentait comme le spécialiste mondial dans le développement de concepts d’exposition réussis et des connaissances connexes. Au dos de la brochure en papier glacé, j’ai remarqué une liste de leurs associés affiliés et une carte du monde qui indiquait leur répartition géographique.

À cette époque, elle recrutait des artistes à Dubaï et à Oman pour ses prochaines expositions. Elle affirmait avoir mis au point une formule unique pour des expositions réussies, fondée sur des données quantifiables concernant les artistes les plus importants, leurs meilleures œuvres d’art et les commissaires d’exposition en vogue, par exemple. Elle était particulièrement intéressée par ce qui définit le visiteur au sens large, ses préférences esthétiques et thématiques, ses attitudes générales et les dernières tendances des collections et des foires d’art. La liste des critères utilisés était considérable. Dans cette brochure, elle suggérait également des stratégies de communication, de contrôle de l’information et ainsi de suite.

Selon moi, l’aspect le plus innovant mais en même temps le plus problématique de l’entreprise était son intérêt pour les différentes formes

de connaissances et leur utilisation. Je me réfère ici à leur engouement pour les données sur l’art, les artistes et les discours associés, mais aussi pour la connaissance en général. La Fondation avait conçu un éventail de systèmes de classification complexes afin d’établir et de structurer de vastes banques de données. Non seulement les données pouvaient être utilisées pour réaliser des expositions ou produire des discours, mais pouvaient aussi être utilisées directement pour informer, éduquer et même guider le « parfait » visiteur, exploitant ou utilisateur des produits d’exposition. Le principe du contrôle continu faisait tout autant partie de la politique de la Fondation que la volonté de rassembler toutes sortes d’informations potentiellement importantes et l’achat ou l’acquisition d’autres produits culturels. L’objectif était de recueillir ces données, de les présenter dans des expositions ou de les utiliser par recours à d’autres modes de diffusion. Bien sûr, il me semblait évident pour la Fondation d’utiliser ses propres critères pour décider quel artiste, quel mode de présentation ou quel discours était important ou non. Les mêmes critères s’appliquaient aux achats, le mode d’acquisition devant être exposé ou communiqué.

Un peu à l’exemple du Trust qui semble apparemment garantir l’avenir et les retraites de ses artistes membres en reflétant les mécanismes et les réseaux du monde artistique néolibéral au sein d’un trust mondial unique, la Fondation semblait viser le même objectif pour ses modèles d’exposition et de présentation, pour la diffusion des œuvres et des connaissances et, enfin, pour les moyens par lesquels elle pouvait informer les gens sur ses produits culturels.

BIZHAN MOURADIPOUR : Signifiez-vous par là un désir de structurer, voire de contrôler, le monde de l’art et la diffusion des informations à son sujet ?

PAWEL JANKOWSKY : Absolument. Contrôler et institutionnaliser le monde de l’art sont des concepts fondamentaux au sein de deux sociétés. Un certain nombre d’investisseurs présents au cœur du Trust veulent stabiliser – ou contrôler – le monde imprévisible de l’art et ses fluctuations à travers un ensemble de mécanismes. Un élément clé est l’inclusion d’œuvres d’art réalisées par des artistes talentueux sélectionnés par le biais de réseaux d’experts, de commissaires d’exposition et de directeurs de musées de renom affiliés au Trust.

Pour sa part, la Fondation avait développé un large éventail de modèles et de formats d’exposition pour les foires d’art et les galeries, mais aussi pour les institutions scientifiques, entre autres. Au même moment, elle était à l’origine des textes et des analyses scientifiques écrits au sujet de ses propres activités et produits culturels. En tant qu’entreprise, F.E.A.K vend ou prête un grand nombre de ses expositions sous la forme de produits prêts à l’emploi à un large éventail de musées privés ou publics, des organisations dont les collecteurs de fonds et bienfaiteurs sont, curieusement, les mêmes. Pensons, par exemple, à ses expositions itinérantes stockées dans des conteneurs et expédiées dans le monde entier. Je fais ici référence aux expositions et aux formats liés à la Fondation mais développés par des commissaires d’exposition établis ou issus de présentations d’expositions connues.

Cette histoire va toutefois plus loin. J’ai senti que FEAK voulait institutionnaliser non seulement la façon dont les œuvres d’art étaient présentées au public, mais aussi la façon dont les visiteurs pouvaient ou, plutôt, *devaient*, regarder ces œuvres, dont les critiques d’art *devaient* écrire à leur sujet et les étudiants *devaient* étudier, par exemple. Tout récemment, j’ai entendu dire que la Fondation avait effectivement été mise en place il y a plusieurs décennies dans le but d’archiver et de classer des expositions et des présentations à des fins académiques, mais que, finalement, elle avait évolué vers une forme de producteur mondial d’expositions et de connaissances avec ses propres normes. La FEAK a basé sa méthodologie sur un certain nombre de modèles économiques et n’a cessé de se développer. L’énorme espace de stockage et d’exposition de son siège rappellent que la Fondation est un acteur important du marché de l’exposition.

PAWEL JANKOWSKY : Donc, Bizhan, vous avez eu une expérience différente avec la Fondation ?

BIZHAN MOURADIPOUR : Disons simplement que, comme j’ai eu la chance de rencontrer Wertscher, l’un des pères fondateurs de FEAK, à plusieurs reprises dans les années soixante et au début des années soixante-dix, j’ai eu un aperçu plus étendu de la naissance et du contexte historique de la Fondation. Par conséquent, mon analyse est, en quelque sorte, plus contextualisée. En substance, je suis d’accord avec le fait que les différents initiateurs de la Fondation aient commencé avec un véritable intérêt pour l’archivage et la classification, au niveau mondial, des différentes formes d’expositions, des présentations, des artistes, des pratiques artistiques et des discours à leur sujet. Et n’oublions pas que cette initiative était vraiment tout à fait novatrice à l’époque. À un stade ultérieur, que je situerais au début des années quatre-vingt, les membres

ont commencé à sentir la nécessité de tirer profit de leur entreprise en institutionnalisant leurs activités sous la forme d’une société. Au début, tout était certainement encore très idéaliste.

N’oublions pas que l’intérêt de Wertscher pour l’art d’avant-garde s’est développé dans les années soixante. Il a non seulement rencontré « Harald » et « Jean » à la Kunsthalle de Berne, mais a également assisté à l’inauguration de l’exposition *Op Losse Schroeven* au Stedelijk Museum d’Amsterdam. En outre, son amitié avec Kretschmann, qui était beaucoup plus âgé, s’est avérée décisive pour son évolution personnelle. C’est Kretschmann qui lui a montré, par exemple, les photos et la documentation de *Dylaby*, une exposition inédite et novatrice. Il a eu une influence durable sur lui.

PAWEL JANKOWSKY : Donc, fondamentalement, le point de départ des activités de la Fondation à la fin des années soixante concernait l’archivage que les membres originaux avaient développé ?

BIZHAN MOURADIPOUR : Je suppose que leur fascination pour l’archive a été déclenchée par les commissaires d’exposition comme « Harald », qui possédaient d’importantes archives personnelles, mais aussi par des artistes tels que A & L, pour lesquels l’archive et le discours critique y associé étaient devenus essentiels pour leur pratique artistique. Je pense que la Fondation a estimé, dès le début, que les archives étendues n’étaient pas seulement des dépôts pour des fragments intéressants du passé mais des outils puissants qui, à l’avenir, aideraient l’institut et ses aspirations commerciales mondiales.

PAWEL JANKOWSKY : Michel Foucault a fait valoir que l’archive peut être considérée comme un instrument de surveillance et de contrôle. Cette idée a-t-elle joué un rôle important ?

BIZHAN MOURADIPOUR : Sans aucun doute ! Cela explique en partie leur méfiance envers les archives électroniques en plein essor. Dans ce contexte, nous avons remarqué l’éclosion de l’archive vivante, réciproque, voire itinérante. Grâce à l’Internet, tout le monde a la possibilité d’établir sa propre archive personnelle à travers laquelle il peut interagir et échanger des documents avec d’autres archives. Au lieu de recueillir la trace historique accidentelle, la situation a évolué vers la production mondiale continue d’informations et le flux constant de distorsions et de réinvention. Depuis les exemples historiques les plus reculés, la fiction a joué un rôle important dans son fonctionnement et sa conception et dans la création du « réel ». Nous possédons maintenant une myriade d’archives purement fictives, habitées par des personnages et des entreprises fictives ayant des

identités montées de toutes pièces. C’est certainement préjudiciable à une Fondation qui veut contrôler les dimensions économiques d’un monde artistique très « réel ».

PAWEL JANKOWSKY : Il semble que certains des membres originaux de la Fondation ont très tôt été fascinés par des sculptures en plein air, des projets *in situ* et la production de nouvelles œuvres d’art pour l’espace public. Cette fascination n’est-elle pas devenue plus tard l’un des métiers essentiels de la Fondation ?

BIZHAN MOURADIPOUR : En effet. La Fondation a lancé quelques-unes des expositions les plus novatrices dans ce format, mais, bien sûr, c’était après avoir eu l’occasion de voir ce type de projets dans les années soixante et soixante-dix. Je me souviens d’une exposition de la Fondation, *Great White Journey*, comme étant l’un des exemples les plus extrêmes d’un projet *in situ*. Je ne parle pas seulement en termes de thème, de commissariat, de choix des artistes ou de présentations nouvelles audacieuses, mais en termes de communication et de stratégie par rapport au visiteur, qui s’apparentaient à une forme d’écotourisme. C’était très impressionnant. Donc, on peut en effet indiquer les rencontres et les collaborations entre les artistes et les commissaires de cette époque et imaginer l’influence possible que ceux-ci ont pu avoir. J’aimerais ajouter ici que Kretschmann a fourni à Wertscher quelques aperçus importants sur l’art conceptuel et contemporain non occidental, ce qui est exceptionnel pour cette période.

PAWEL JANKOWSKY : Vous faites allusion à son contact avec les scènes artistiques tchèques, polonaises et russes des années soixante, par exemple ? Quelle importance avait-il pour lui ?

BIZHAN MOURADIPOUR : Encore une fois, il est difficile d’évaluer le résultat direct qu’il aurait pu avoir sur sa pensée, et encore moins sur la Fondation, mais il lui a donné un sentiment immédiat que le monde de l’art était beaucoup plus mondial à un moment où la vision de l’Occident était beaucoup plus limitée. Je me souviens très bien de la comparaison qu’il avait faite entre les dessins de chaises de « Krzysztow » et les photos célèbres de « Joseph » sur le concept de la chaise. L’histoire ne nous dit pas si Wertscher avait vu ou non l’exposition à la Galeria, toujours est-il que, au début des années soixante-dix, il était évident qu’il connaissait l’existence des œuvres de « Krzysztow » et qu’il était en mesure de les relier à celles de « Joseph ». D’autre part, je suis sûr qu’il s’est rendu à Varsovie à cette époque.

PAWEL JANKOWSKY : Dans une précédente discussion, vous avez parlé des contacts et des réseaux de Kretschmann plus à l’est, plus précisément

ses relations avec les scènes artistiques en Inde, au Pakistan et en Asie centrale. Pouvez-vous nous en dire davantage ?

BIZHAN MOURADIPOUR : En effet, Kretschmann appartenait à la génération d’Occidentaux qui ont voyagé dans l’est et en Inde notamment, sur la soi-disant « piste hippie ». L’Inde, avec sa scène culturelle et artistique riche, avait été au cœur des aspirations mondiales de la Fondation dès le début. Grâce à ses contacts avec le critique d’art « Mulk », il était au courant de la première triennale qui s’était tenue à Delhi. À Delhi, il avait des aperçus de la scène artistique indienne en confrontation avec les minimalistes américains principalement, mais il avait également rencontré « Peter » de la Tate Gallery. Il a également rencontré le critique d’art britannique Robert Fleet à Delhi avec qui il a développé une amitié durable.

Sa participation au Shiraz and Persepolis Arts Festival, probablement en 1972, avait été un autre exploit important. Il avait parlé de Jerzy à Persépolis et, en particulier, de ses rencontres avec l’artiste persane « Monir ». À cette époque, l’Iran entretenait une relation complexe, voire crispée, avec les formes internationales « occidentales » du modernisme qui, bien entendu, découlaient du régime du Shah. À cet égard, l’Iran était tout à fait différent de l’Inde. En Inde, les formes de la modernité occidentale étaient apparues dans une société qui était toujours caractérisée par ce qui était, en substance, un gouvernement socialiste visant à rationaliser la société le long de ces lignes. En Iran, en revanche, le Shah avait imposé une forme radicale et superficielle de l’occidentalisation, sans le consentement social réel ou un terrain propice à son développement. Le festival des arts de Shiraz, par exemple, ou les plans de construction de plusieurs musées d’art moderne avaient été motivés plus par le désir personnel du Shah à être moderne, reflétant ainsi ses protecteurs étrangers, que par le souhait profond de changer la société persane. Je sais que Kretschmann, et donc plus tard Wertscher, étaient au courant de cette différence importante et, heureusement, cela avait caractérisé la façon dont ils avaient établi des rapports avec différentes pratiques culturelles non occidentales.

PAWEL JANKOWSKY : Était-ce visible dans leur série d’expositions intitulée *Incoming Contemporary Art* et, surtout, dans *Direction India*, une exposition qui a connu un très grand succès ?

BIZHAN MOURADIPOUR : Très tôt, la Fondation avait en effet acheté une importante collection d’art d’Asie centrale et d’Asie par le biais de son réseau de collectionneurs, de commissaires, d’artistes ou de critiques locaux. La politique consistait à prêter la collection à un large éventail

d’institutions locales et à travailler uniquement avec les conservateurs locaux. Il est très frappant de constater que la Fondation avait réuni tout un ensemble d’œuvres d’art, couvrant la liste complète des artistes asiatiques, bien avant qu’ils n’aient été en vogue à l’Ouest. Il est particulièrement intéressant de noter que la collection contient des œuvres d’artistes qui se sont clairement opposés au modernisme occidental ou postmodernisme. En ce sens, la Fondation est capable de donner une représentation nuancée des scènes culturelles respectives qui va bien au-delà des distorsions ou des simplifications habituelles rencontrées dans la plupart des soi-disant expositions « nationales » omniprésentes de nos jours. De toutes les expositions sur l’art contemporain indien que nous avons vues dans les dernières décennies, *Direction India* était probablement la seule à faire face à la jeune génération d’artistes indiens avec leurs ancêtres artistiques. En outre, elle a aussi osé confronter leur travail à des exemples tirés de l’Asie plus étendue et de l’Occident.

PAWEL JANKOWSKY : Une autre caractéristique importante de la Fondation est l’intérêt continu pour les conditions politiques et idéologiques du monde de l’art. Dès la fin des années soixante, la perception des expositions, et en particulier des institutions qui les organisent, a évolué. Pensez-vous que l’organisation d’expositions est passée d’une activité neutre et esthétique à une entreprise fortement politisée ?

BIZHAN MOURADIPOUR : Oui, Wertscher et Kretschmann ont vécu cette évolution de première main dans les années soixante-dix. Quand ils ont travaillé sur leurs expositions, il est devenu évident que même l’accrochage d’un ensemble de peintures n’était pas une activité neutre, mais était empreint d’une série de conditions ou d’intentions politiques, idéologiques et de genre. Ils ont réalisé qu’une forme d’exposition, un format ou une installation reflète ou renferme autant de constructions culturelles et de conditions sociales que l’œuvre d’art elle-même. Cet aspect critique ou autoréflexif était clairement visible dans un certain nombre d’expositions organisées par la Fondation dans les années quatre-vingt-dix. Elle a organisé des expositions dans lesquelles l’ensemble des présentations d’expositions, des positions administratives, des discours conservateurs connexes et même des programmes des visiteurs a été minutieusement examiné.

PAWEL JANKOWSKY : Parlez-vous ici de projets tels que *Treasures of a Colonial Era* ?

BIZHAN MOURADIPOUR : Certains diront que *Treasures of a Colonial Era* est un bel exemple d’une exposition qui associe une expérience du visiteur spectaculaire à une analyse critique et autoréflexive

de la présentation de l’exposition. Cette exposition, qui avait associé l’art africain soi-disant « ethnique » aux exemples de pratiques artistiques africaines contemporaines, avait prospéré sur le pastiche, la satire et même la dérision. Les visiteurs avaient l’impression constante d’avoir voyagé dans le temps. Ils se retrouvaient à parcourir une exposition qui, à tous les degrés et les objectifs, avait été organisée à partir d’un point de vue colonial, blanc, européen et masculin de la fin du 19^e siècle : elle était remplie de représentations stéréotypées de l’Autre, dans le cas présent l’Africain colonisé. Les commissaires avaient consciemment développé les idées préconçues culturelles historiques et contemporaines sur l’Autre par le biais de la sélection et de la présentation d’objets et d’un discours, d’ateliers et, surtout, du langage utilisé pour promouvoir l’exposition. Le but de cette politique était de mettre en évidence les éléments raciaux cachés ou tranchés au sein de notre culture et les différentes façons d’exprimer de tels éléments.

PAWEL JANKOWSKY : Donc, il s’agissait d’une exposition qui reflétait les exemples typiques de l’économie d’expérience basée sur le capitalisme contemporain? ?

BIZHAN MOURADIPOUR : Oui. Mais dans le cas de *Treasures of a Colonial Era*, cela ne constituait pas un point particulièrement négatif en premier lieu. N’oublions pas que la présentation de l’exposition était très critique envers les types de présentation alors en cours dans les « musées ethnographiques ». Par ailleurs, l’exposition avait souligné le contact et l’interaction directs entre le visiteur et les objets présentés. Ici, les organisateurs avaient consciemment joué avec des images facilement reconnaissables ou avec des histoires populaires profondément ancrées au sujet de l’Autre qui, en raison de leur familiarité, étaient de nature à renforcer la participation du visiteur. Ainsi, les commissaires avaient, d’une part, délibérément essayé d’activer le désir latent pour l’exotisme ou la peur de l’Autre et, d’autre part, avaient attisé le souhait de faire partie du primitif ou, en substance, de l’interdit. Il s’agissait de propriétés généralement attribuées à ou projetées sur l’Autre – dans ce cas, l’« Africain exotique ». Ils espéraient donc faire passer certaines réflexions critiques sur ce type de comportement et de pensée, en travaillant avec le physique, l’émotionnel et la relation psychologique entre le visiteur/participant et la matérialité de l’exposition. La satire avait joué un rôle important ici. Par exemple, le visiteur était invité à « créer des objets magiques » ou à « créer des masques africains pour la guérison et l’exorcisme » et à « incarner un sorcier africain typique ». Cela était pour le moins délibérément ridicule. Ils voulaient manifestement faire table rase de certains préjugés, mais, dès le début, des aspects négatifs étaient clairement présents dans cette présentation audacieuse.

ART CASE INTERVIEWS

Professeur Dr. Mary Anne Staniszewski

En conversation avec Michel Dewilde, Janvier 2012

MICHEL DEWILDE : Quelles relations établissez-vous entre les présentations modernistes ou les expositions documentaires didactiques/politiques réalisées avant et pendant la Deuxième Guerre mondiale et l'essor de l'installation au cours des années soixante ?

MARY ANNE STANISZEWSKI : Le fait de comparer les conceptions des installations créées par des artistes, des designers et des architectes dans la première moitié du 20e siècle avec l'installation qui s'est développée principalement dans les années soixante et soixante-dix, permet de percevoir un changement dans le fonctionnement de l'« appareil » ou du « système » de l'art contemporain. J'ajouterais que c'est particulièrement le cas aux États-Unis, dont le meilleur exemple est le Musée d'Art Moderne (MoMA) de New York – pour moi un véritable modèle en termes de musée d'art moderne et qui a été au centre d'une grande partie de mes recherches sur ces questions.

La conception des installations des « avant-gardes internationales » de la première moitié du 20e siècle ont mis en avant la créativité des artistes, des designers, des architectes et des commissaires d'exposition qui réalisent ces présentations, ainsi que les dynamiques politiques, esthétiques ou économiques, les programmes ou les « idéologies » des institutions, des organisations ou des groupes pour lesquels ces œuvres ont été créées. Avec l'« installation » de la seconde moitié du siècle, le musée ou l'organisation parrainant ou présentant ces œuvres est devenu une tabula rasa en termes de perception « idéologique » du public et en ce qui concerne l'espace littéral et physique comme on le voit dans l'adoption et l'omniprésence généralisées du « cube blanc », cette structure « vide » consacrée à l'installation de l'artiste.

Une grande partie des œuvres d'installation des années soixante et du début des années soixante-dix étaient réalisées *in situ*. À travers leur travail, de nombreux artistes, en plus des thèmes esthétiques abordés, saisissaient l'occasion pour attirer l'attention sur les problèmes politiques, financiers et sociaux du moment. Cependant, à la différence des conceptions des installations des décennies précédentes, le contexte institutionnel « adoptait un aspect et une idéologie » neutres. Dans la plupart des cas, ces environnements étaient des variations sur la salle d'exposition vide et blanche où les questions politiquement difficiles ou esthétiquement provocatrices étaient réinscrites en toute sécurité dans le « cadre », la

« signature » et l'installation des artistes.

Ironiquement, de très nombreuses installations sont apparues comme un défi essentiel aux préoccupations esthétiques, politiques, économiques et sociales tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'espace d'exposition et de la scène artistique en général. L'installation est souvent considérée comme une preuve que l'art contemporain et ses institutions s'engagent de plus en plus au niveau politique et social. Cette observation est juste à certains égards.

Cependant, un important paradoxe demeure, celui de la main mise de la politique et du pouvoir sur les contextes artistiques contemporains institutionnels ou systémiques. En ce qui concerne l'installation, l'art a servi de pratique/de convention/d'invention qui a « libéré » l'institution et le contexte organisationnel de ces questions politiques, financières et/ou sociales. Ce qui avait été jusque-là très visible et inextricablement associé à cette matrice institutionnelle est entré en un sens dans la clandestinité ou a été contenu en toute sécurité, encadré et « apprivoisé » comme l'expression/la déclaration/la création/la responsabilité de l'artiste.

MICHEL DEWILDE : Un des tournants de l'histoire de la présentation des expositions et du rôle du commissaire d'exposition semble être certaines évolutions à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix qui ont été illustrées dans des expositions comme *Op Losse Schroeven* (1969), *When Attitudes Become Form* (1969) ou *The Information Show* (1970) au MoMA. La sélection des œuvres, la conception de l'installation elle-même, voire le contact et la relation avec le visiteur/le spectateur, les fonctions et les rôles traditionnellement « réservés » au commissaire d'exposition ou aux employés du musée, sont maintenant assumés par l'artiste. Dans un sens, les organisateurs de l'exposition semblent disparaître de « l'espace de l'exposition » en faveur des artistes. Quelle est votre position à ce sujet ?

MARY ANNE STANISZEWSKI : Cette question du changement de rôle du commissaire d'exposition se rapporte à la question précédente. La réinscription des dynamiques politiques, économiques, sociales et esthétiques d'un musée, d'un ou d'une institution dans la « signature » de l'artiste lors de la création d'une installation est similaire à l'adoption par l'artiste de certains rôles, certaines responsabilités et certains domaines

PAWEL JANKOWSKY : Diriez-vous que l'exposition a réifié la discrimination en la rendant inoffensive à un niveau critique, renforçant ainsi les positions partiales au lieu de les remettre en cause ?

BIZHAN MOURADIPOUR : En effet. Jouer sur les sentiments subconscients souvent troublants de certains visiteurs, ou même les inciter à incarner « l'Autre sauvage » n'est guère respectueux du visiteur, et ce n'est certainement pas respectueux pour les « Autres personnifiés ». Par ailleurs, cette forme postmoderniste du pastiche raciste avait la prétention de critiquer toutes les formes de stéréotypes culturels, mais en même temps avait donné une plate-forme presque scientifique et canonisée à toutes sortes de violences à caractère raciste. Les stéréotypes avaient donc été objectivés et mis en scène comme s'il s'agissait d'un jeu. Étant donné que le public avait délibérément reçu très peu d'informations sur ces jeux et

ces distorsions thématiques, de nombreux visiteurs n'étaient toujours pas conscients que l'exposition avait une sorte de dimension critique. Certains la quittaient en état de choc, mais d'autres, une minorité d'extrémistes, étaient vraiment enchantés.

PAWEL JANKOWSKY : Pour conclure, la Fondation a-t-elle en quelque sorte incité à l'autocritique institutionnelle ? A-t-elle changé ou est-elle restée exactement la même ?

BIZHAN MOURADIPOUR : Oui, certainement. La Fondation a mis en scène et a exposé sa propre auto-analyse. Une partie de la critique la plus sévère était, en effet, autogénérée. En fin de compte, elle a absorbé ces positions dans sa propre structure.

ART CASE INTERVIEWS

Professeur Dr. Charlotte Klonk

En conversation avec Michel Dewilde, Janvier 2012

du commissaire d'exposition, qui est la personne agissant en tant que représentant de ces institutions et de ces contextes.

Cependant, il existe un paradoxe également.

En un sens, le commissaire d'exposition devient plus invisible et « moins puissant » par rapport aux œuvres ou à l'exposition, en raison du fait que les pièces sont créées et installées par les artistes *in situ*. Cependant, le statut et la visibilité de la plupart de ces commissaires d'exposition se sont considérablement améliorés. Ils sont en même temps considérés comme des artistes créateurs. Citons, par exemple, Harald Szeemann, Lucy Lippard, Pontus Hulten et Seth Siegelaub. Par conséquent, les organisateurs et les commissaires d'exposition « disparaissent » en même temps tout en gagnant une plus grande visibilité en tant qu'artistes ou figures du monde de l'art. C'est un phénomène que nous constatons aujourd'hui.

Tous ces changements et fluidités marquent une érosion des frontières et des rôles immuables, l'expression d'une critique sous-jacente des traditions, des pratiques et des institutions. En d'autres termes, ces dynamiques sont liées à une sensibilisation accrue des cadres institutionnels et des conventions esthétiques ; une dissolution de la puissance de l'objet d'art autonome et le renforcement, l'importance, et la visibilité du système, de l'institution, de l'installation et du « cadre ».

Michel Dewilde : Certains historiens d'art et critiques d'art soutiennent que les commissaires d'exposition et les directeurs de musée des années quatre-vingt ou du début des années quatre-vingt-dix ont récupéré ce « territoire perdu » en s'appropriant plusieurs stratégies et plusieurs tactiques d'exposition développées par les artistes d'« avant-garde » des années soixante. Ils se reportent ici en particulier aux soi-disant expositions *in situ* et aux contextes de leur présentation – les espaces publics, les centres-villes ou les parcs dans lesquels les artistes étaient invités par les commissaires d'exposition à créer de nouvelles œuvres en rapport avec un thème ou un contexte donnés. Quelle est votre position à ce sujet ?

MARY ANNE STANISZEWSKI : En ce qui concerne cette question, je serai relativement brève, car je n'ai pas suivi tous ces débats, et je préférerais y répondre plus simplement et de manière générale.

Idéalement, le commissaire d'exposition ou l'organisateur d'une exposition est en mesure d'être aussi créatif et innovant qu'un « artiste ». La plupart des commissaires d'exposition contemporains sont engagés et immergés dans les discours et les questions de l'art contemporain allant d'œuvres conçues pour un espace d'exposition à celles situées en dehors des lieux

d'exposition habituels. Si un commissaire d'exposition doit avoir une relation vitale avec l'art contemporain sous toutes ses coutures, alors les expositions qui dépassent le cadre de la galerie ou du musée sont inévitables et obligatoires.

Je suppose que vous vous demandez si les expositions plus expérimentales, organisées en dehors de la galerie, sont devenues stéréotypées quelque part. Il est certain que ces types de projets d'exposition moins traditionnels sont désormais convenus. Ils peuvent néanmoins constituer les possibilités les plus appropriées pour une exposition ou un projet, car différents types d'expositions répondent à différents types de questions, de programmes, d'œuvres et de communautés créatives.

Michel Dewilde : Depuis les années soixante-dix, plusieurs musées d'art contemporain ont apparemment cessé de faire des expériences au niveau de la présentation de l'exposition et de l'installation et ont choisi des formes ou des variations du format esthétique de la présentation basé sur un mur blanc (le white cube ?). Comment expliquez-vous ce choix ?

MARY ANNE STANISZEWSKI : Il existe de nombreuses façons de répondre à cette question. La première est que le musée ou l'espace d'exposition traditionnel actuel quitte de plus en plus le domaine de l'expérimentation de « l'avant-garde », comme celle du Musée de Hannover dans les années vingt ou du MoMA au cours de ses premières années, et que les conventions des musées d'art moderne et des commissaires d'exposition sont codifiées et « institutionnalisées ». La plupart des galeries et des musées traditionnels sont des sites dédiés aux formules professionnalisées, et non des laboratoires ou des théâtres pour le genre d'expérimentation plus fréquemment rencontré lors de l'invention des pratiques culturelles.

Lorsqu'elle a été présentée pour la première fois dans les années vingt et trente, l'installation d'œuvres, d'une manière isolée et dans des intérieurs neutres et apparemment « décontextualisés », était une façon de présenter l'art qui était facile à lire ou à « comprendre » pour les spectateurs. Je me reporte au public américain du MoMA, qui a fait l'objet d'une étude de cas dont j'ai fait l'analyse. Ces intérieurs presque blancs dans lesquels les spectateurs sont face à face avec une œuvre d'art, constituent une sorte de reflet d'eux-mêmes, de leur autonomie, de leur individualité, de leur identité en tant que sujets humanistes idéalisés. Je pense que c'est le message sous-jacent de ces installations, et c'est une raison pour laquelle ce type de présentation est devenu si omniprésent, si aimé, si répété, si mondial et si éternel...

MICHEL DEWILDE : Au cours du siècle dernier, les expositions d'art moderne et contemporain présupposaient ou s'adressaient pour la plupart à un « visiteur individuel », contrairement à quelques rares illustrations de « pratiques collectives/de groupes », par exemple des projets d'Herbert Bayer ou d'El Lissitzky.

Question : Pouvez-vous expliquer cette évolution/préférence historique ? Quel rôle le contexte économique/politique/idéologique joue-t-il dans cette évolution ? Quel est votre opinion sur l'évolution actuelle/future dans le cadre de laquelle les musées et les expositions considèrent l'exposition comme une « expérience » reliant, voire impliquant, le visiteur dans un script ?

CHARLOTTE KLONK : L'essor d'expositions d'art public au cours du 18e siècle a été fondé sur l'émergence d'une culture de consommation importante. La liberté de travailler selon les exigences de protecteurs traditionnels, tels que l'Église et la Couronne coûte toutefois cher. Les artistes doivent désormais travailler en fonction des préférences très volatiles du marché. Comme le sociologue Georg Simmel l'a déjà observé en 1908, il en résulte un cycle auto-entretenu de la consommation dans lequel les gens cherchent constamment à atteindre des marqueurs externes de personnalité. De nouveaux styles et goûts se rejettent les uns les autres en tentant de manière trompeuse d'affirmer l'individualité. Les expositions publiques et l'individualité sont par conséquent reliées par le cordon ombilical du marché. Où cela nous mène-t-il maintenant ? À l'heure actuelle, il n'existe aucun moyen d'échapper à ces dynamiques. Toute tentative visant à créer de nouvelles formes d'expérience sans doute moins individualistes et plus communautaires est rapidement absorbée dans le cycle sans fin de la nouveauté perpétuelle. Cependant, il ne faut pas comprendre qu'il est inutile d'expérimenter d'autres formes de comportements dans une galerie. À mon avis, elle est en fait un environnement très privilégié dans lequel une tentative d'exprimer le sentiment d'un futur moins individualiste et moins aliéné peut au moins être entreprise. Les dernières expositions d'El Lissitzky, de Walter Gropius, de László Moholy-Nagy et d'autres sont, chacune à leur façon, des exemples pertinents de cette possibilité.

MICHEL DEWILDE : Quelles relations établissez-vous entre les présentations modernistes des expositions, ou les expositions documentaires didactiques/politiques réalisées avant et pendant la Deuxième Guerre mondiale et l'essor de l'installation au cours des années soixante ?

CHARLOTTE KLONK : C'est une question intéressante. Je constate davantage de similitudes entre les expériences de Reich et de Mies et les spectacles de propagande d'Herbert Bayer, tels que « *Road of Victory* », organisé pour le Musée d'Art Moderne (MoMA) de New York pendant la Deuxième Guerre mondiale, qu'avec les diverses formes d'installations apparues dans les années soixante. Reich, Mies, Bayer et leurs collègues au Musée d'Art Moderne ont tous partagé la conviction qu'une exposition devait avoir un message clair et un point de vue distinct. Jusque dans les années quarante, la propagande n'avait pas de connotations négatives. Au contraire, elle était considérée comme un moyen d'éducation et d'émancipation. Cette situation a changé après la guerre pour des raisons évidentes. Alors que la didactique dominait clairement auparavant, l'immersion est désormais la plupart du temps l'objectif de la prochaine génération d'artistes. En y réfléchissant, aucune installation artistique des années soixante n'a exprimé un message clair et univoque.

MICHEL DEWILDE : Un des tournants de l'histoire de la présentation des expositions et du rôle du commissaire d'exposition semble être certaines évolutions à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix qui ont été illustrées dans des expositions comme *Op Losse Schroeven* (1969) *When Attitudes Become Form* (1969), *The Information Show* (1970) au MoMA. La sélection des œuvres, la conception de l'installation elle-même, voire le contact et la relation avec le visiteur/le spectateur, les fonctions et les rôles traditionnellement « réservés » au commissaire d'exposition ou aux employés du musée, sont maintenant assumés par l'artiste. Dans un sens, les organisateurs de l'exposition semblent disparaître de « l'espace de l'exposition » en faveur des artistes. Quelle est votre position à ce sujet ?

CHARLOTTE KLONK : Je partage l'opinion que les années quatre-vingt ont vu une tentative des commissaires d'exposition pour regagner le

ART CASE INTERVIEWS

Professeur Dr. Julia Noordegraaf

En conversation avec Michel Dewilde, Janvier 2012

MICHEL DEWILDE : Quel a été, selon vous, l’impact de l’évolution du « scénario du musée pratiquement invisible » vers un « musée comme expérience et scénario hybride » sur le rôle de l’artiste créateur ?

En effet, plusieurs spécialistes ont souligné la « concurrence » croissante entre les artistes, d’une part, et les commissaires d’exposition et leurs équipes de designers, d’autre part. Les deux groupes semblent en effet se partager la même sphère d’activité aussi bien dans les espaces physiques du musée que dans ses espaces virtuels, qui sont ceux de la communication autour d’une exposition.

JULIA NOORDEGRAAF : Je pense que l’apparition du scénario hybride muséologique centré sur l’expérience et l’évocation aux alentours de 1990 ne peut pas être considérée indépendamment du rôle et de l’influence des artistes créateurs. Selon moi, il n’est pas question ici d’une circulation à sens unique du musée vers l’artiste ; c’est plutôt un processus auquel les artistes ont conféré une forme et une orientation. Pensons, par exemple, aux expositions que le réalisateur Peter Greenaway (en 1991) et le metteur en scène de théâtre Robert Wilson (en 1993) ont réalisées pour le Musée Boijmans Van Beuningen à Rotterdam, où ce sont les artistes eux-mêmes qui ont mis en scène leur expérience en faisant le choix de la thématique, de la mise en scène et de l’éclairage lors de la présentation de leur sélection parmi les œuvres de la collection du musée. Comme je l’écris dans mon livre *Strategies of Display* (2004), cela correspond à la nouvelle idée selon laquelle les connaissances qu’on a des objets et de leur rôle ou fonction – arts visuels, objets historiques, mais aussi objets quotidiens et marchandises – se transmettent plus facilement à travers des présentations qui visent l’expérience sensorielle et l’interprétation associative. Dans mon livre je pars du constat que les artistes, les commissaires d’exposition, les designers, les scénographes et le public font tous partie d’une seule et même culture visuelle ; ils s’influencent mutuellement selon la forme que prend la culture visuelle au gré de son évolution.

Un autre développement, dont il n’est pas fait mention dans mon livre, s’est développé dans les années quatre-vingt-dix. Il s’agit du regain d’intérêt pour les projections de films et de vidéos à grande échelle, comme le

démontre l’importance accordée à l’art vidéo à la documenta IX à Kassel en 1992 (avec le travail de Stan Douglas, Tony Oursler et Bill Viola), aux Biennales de Venise en 1997 (avec les premiers prix pour Pipilotti Rist, Doug Aitken, Shirin Neshat, Pierre Huyghe et Janet Cardiff & George Bures Miller), et avec les lauréats du prix Turner (Douglas Gordon, 1996 ; Gillian Wearing, 1997 ; Steve McQueen, 1999). La présentation de ce type de travail nécessite un espace entièrement ou partiellement assombri, ce qui fait s’effacer le white cube derrière le light cube dans lequel l’espace d’exposition se trouve désormais transformé, comme l’explique l’historien d’art David Joselit dans son article publié dans Artforum en 2004.¹

C’est également à cette époque que la critique poststructuraliste sur le musée en tant que lieu où les idées relatives à l’art, à la culture et à la nature ne sont pas communiquées de manière neutre mais construites activement et informées politiquement, commence à se frayer un chemin jusque dans la scénographie même du musée. D’une part, on octroie aux artistes l’espace nécessaire pour proposer des scénographies critiques, comme cela a été le cas de l’artiste Fred Wilson qui, dans le cadre de l’exposition novatrice *Mining the Museum* (1992), a présenté les collections de la Maryland Historical Society de manière à mettre en lumière le contexte raciste et nationaliste de cette collection. D’autre part, les musées eux-mêmes ont commencé à réfléchir plus à leur propre histoire, comme l’a fait la Enlightenment Gallery du British Museum à Londres, qui a proposé, sinon une contextualisation très critique, au moins une mise en contexte historique d’une partie de sa collection. La présentation permanente de la collection d’Indonésie du Tropenmuseum à Amsterdam (*OOSTWAARTS! Kunst, Cultuur en Kolonialisme*) est une réflexion sur le contexte de la collection et sur la relation entre les Pays-Bas, l’Inde et l’Indonésie d’aujourd’hui.²

Cependant, selon moi, on ne peut vraiment pas parler de convergence des rôles entre, d’une part, les artistes et, d’autre part, les commissaires d’exposition et les designers. Les musées font appel aux artistes en tant que commissaires invités justement parce qu’ils portent un regard différent de celui du musée sur la collection; l’artiste, en tant que critique extérieur, détermine précisément la pertinence de ce type de projets. Le projet de

territoire perdu. Le directeur de la Tate Gallery, Nicholas Serota, ne mâche pas ses mots à cet égard dans son ouvrage *Experience or Interpretation* (1996). Pourtant, comme votre question l’implique, je ne crois pas que ce soit nécessairement une évolution déplorable.

Je ne pense pas que les artistes seuls devraient déterminer l’expérience vécue dans l’espace d’exposition. Il n’y a rien de plus abrutissant que de passer d’une salle consacrée à l’installation d’un artiste à une autre sans la présence d’une structure de médiation ou même de distanciation qui offre un espace discursif dans lequel il est possible de comprendre et peut-être même de discuter de l’expérience. Par ailleurs, les artistes n’ont pas, bien sûr, abandonné un territoire conquis auparavant. Par exemple, Rirkrit Tiravanija a été impliqué dans plusieurs projets où il a joué le rôle du commissaire d’exposition et a également fondé *The Land*, une œuvre artistique collaborative et une intervention écologique à Chang Mai en Thaïlande. Toutefois, les critiques ont considéré, à juste titre, ces activités comme étant rien d’autre qu’une version artistique d’un dernier mode d’existence capitaliste basé sur les réseaux mobiles, une main-d’œuvre hautement flexible et une économie basée sur l’idée. En fait, je pense que l’aspect le plus intéressant de l’expérience dans l’espace d’exposition aujourd’hui est justement qu’elle permet à des formes diverses et variés, qui se font l’écho de paternités et ds voix différentes, d’entrer en concurrence pour tenter de donner un sens à la culture dans laquelle nous vivons. Écouter la propre voix de l’artiste est bien sûr très important, mais il en va de même du point de vue structurant des commissaires d’exposition et peut-être même des interventions des spectateurs. Si les musées sont incontournables aujourd’hui, c’est à mon sens parce qu’ils offrent un espace dans leques des points de vue différents viennent s’affronter. L’ancien modèle de l’espace d’exposition comme temple de la contemplation calme et tranquille de ce que le génie artistique nous offre à voir ou de ce que le commissaire d’exposition exprime n’a plus du tout de sens pour moi.

MICHEL DEWILDE : Depuis les années soixante-dix, plusieurs musées d’art contemporain ont apparemment cessé de faire des expériences au niveau de la présentation de l’exposition et de l’installation et ont choisi des formes ou des variations du format esthétique de la présentation basé sur

un mur blanc (le white cube ?). Comment expliquez-vous ce choix ? Quel est l’impact/le rôle des artistes, de l’installation, etc. sur ce choix ?

CHARLOTTE KLONK : Je pense que la domination du mur blanc dans le musée est une conséquence directe de la façon dont les commissaires ont géré la distribution de l’espace entre les artistes dans les années soixante. Ces cimaises blanches, sortes d’enveloppes, permettaient de délimiter l’espace le moins possible, de sorte que les artistes pouvaient s’exprimer librement, comme ils le souhaitaient. En fait, lorsque la Tate Gallery a fait une enquête auprès des artistes lors des préparatifs du Tate Modern, ils ont tous souhaiter des pièces neutres et très éclairées avec des murs blancs. Le fait que ce genre d’espace d’exposition est loin d’être neutre constitue, bien sûr, une autre question, celle dont j’ai essayé de retracer l’histoire ailleurs. Cependant, il est important de noter que cette forme de présentation est maintenant également le mode dominant dans les grands magasins où l’on erre d’une alcôve d’un concepteur à une autre. Les expériences sur l’offre dans les deux espaces sont devenues plus proches qu’elles ne l’ont jamais été dans le passé.

MICHEL DEWILDE : Comment percevez-vous les évolutions actuelles de la présentation de l’exposition dans les musées et dans le domaine public ? Nous nous référons ici, par exemple, à l’essor de l’architecte/concepteur d’exposition, engagé par les commissaires d’exposition pour construire des architectures englobant l’exposition ? (Ryue Nishizawa pour le Biennale d’Istanbul en 2011, par exemple) ?

CHARLOTTE KLONK : Je pense effectivement que certaines structures de présentation conçues par des architectes sont très intéressantes. La Biennale d’Istanbul de Nishizawa en est l’illustration parfaite, tout comme la « ville blanche » créée par les architectes Kuehn Malvezzi pour la toute nouvelle extension du Städel Museum à Francfort. À mon avis, le danger serait que les architectes seuls soient désormais les arbitres de la façon dont nous vivons l’art. Comme je l’ai mentionné auparavant, plus il y a de voix qui se font entendre dans l’espace d’exposition, plus le musée deviendra intéressant et plus la chance de voir naître un nouvel espace d’expérience sera grande.

Wesley Meuris *Research Building* (2010) en est un très bon exemple : en fin de compte, il s'agit plus d'une réflexion ironique et critique sur la conservation de collections de musées, sur les descriptions et les expositions muséologiques qu'une présentation muséologique traditionnelle : il s'agit d'un Gesamtkunstwerk dont la présentation de la collection Schelfhout n'est qu'une partie.

MICHEL DEWILDE : Qu'en est-il de l'impact sur les œuvres d'art elles-mêmes, présentées dans une mise en scène élaborée, parfois un peu prétentieuse ?

JULIA NOORDEGRAAF : Le rôle et la place des objets présentés dans des expositions réalisées par des artistes sont subordonnés au concept total. Plus que la collection, c'est la vision de l'artiste qui devient le sujet d'une telle exposition. Cela ne veut pas dire que, en tant que visiteur, vous n'avez plus l'aperçu des objets eux-mêmes. Pour son exposition *The Physical Self* (Musée Boijmans Van Beuningen, 1991), Peter Greenaway avait été critiqué pour avoir, soi-disant, présenté certaines pièces maîtresses sans le moindre respect et avec peu de visibilité. En revanche, l'exposition a aussi été saluée pour avoir réussi, à travers le choix du thème central et la présence de modèles nus présentés dans des vitrines en verre, à attirer l'attention sur des aspects de la peinture, de la sculpture et des objets qu'on a tendance à ne pas voir. Pour moi, la principale différence est là : les artistes sont invités justement pour donner une autre vision de la collection et de l'institut qui la rassemble, écrit sur elle, la gère et la présente.

MICHEL DEWILDE : Que pensez-vous de l'évolution récente selon laquelle les commissaires d'expositions temporaires font appel à des architectes/designers pour concevoir une nouvelle architecture d'exposition, souvent radicale, dans laquelle les œuvres sont ensuite présentées ? Ces expositions sont-elles liées à la récente évolution du scénario muséologique qui prône le musée comme « expérience », cherchant à faire participer les visiteurs à une expérience spectaculaire et excitante ?

JULIA NOORDEGRAAF : Ces dernières années, nous avons assisté à une progression du scénario hybride, apparu au début des années quatre-vingt-dix, ce qui explique la coexistence de plusieurs formes de présentations. À ce niveau, la quête d'une mise en scène spectaculaire des expositions est, selon moi, en effet directement liée à la culture de l'événement qui est présente dans un sens plus large. Je pense en effet que le cube blanc, malgré toutes les critiques et après toutes les expériences avec des modèles de présentation alternatifs, s'avère aujourd'hui de nouveau comme le moyen de présentation de l'art moderne et de l'art

contemporain le plus approprié. Même si les musées s'accordent pour dire qu'il ne s'agit pas d'un modèle de présentation neutre, ils vantent tout de même le caractère relativement discret et la flexibilité du mur blanc, comme récemment Iwona Blazwick, directrice de la Whitechapel Gallery à Londres, dans sa contribution à la session « Future Museum » du cycle de conférences Facing Forward à Amsterdam.³

MICHEL DEWILDE : Voyez-vous des relations entre ce que nous appelons le « itinéraire diffus », dans le cadre duquel les visiteurs peuvent visiter « librement » et « sans aucune forme de médiation » un musée/une exposition ou naviguer sur Internet ?

JULIA NOORDEGRAAF : La pensée selon laquelle une visite de musée est possible sans forme de médiation est une illusion. Choisir le « itinéraire diffus », c'est en somme déjà guider l'interprétation : il indique au visiteur qu'il doit réfléchir lui-même et trouver les liens entre les œuvres. L'interprétation est donc moins biaisée que lors d'un itinéraire fixe, mais pas entièrement libre non plus. Et même dans le cas d'un itinéraire tout à fait libre, le visiteur aura quand même toujours tendance à reconstruire la logique ayant motivé la mise en scène de celui qui a réalisé l'exposition. Un bel exemple en est l'analyse que la théoricienne Mieke Bal donne de l'exposition *Partners* d'Ydessa Hendeles (Haus der Kunst, Munich, 2003–2004), dans laquelle elle explique que le visiteur reconstruit d'office les liens thématiques proposés par Hendeles sur la base de motifs récurrents, malgré le fait qu'aucun itinéraire fixe n'ait été imposé.⁴ Peut-être que dans ce type d'expositions, il est beaucoup plus question du heureux hasard, caractéristique de la navigation sur Internet lors de laquelle le spectateur découvre des liens inattendus. Il y a tout de même une différence essentielle entre les deux médias : l'exposition connaît toujours une certaine limite physique (on y présente seulement un nombre limité d'œuvres), alors que l'Internet est tellement vaste qu'il y a toujours davantage à découvrir. Cela dépend aussi de la manière dont on surfe : comme le déclare le directeur du Tate Modern, Chris Dercon, la recherche par l'intermédiaire de Google est justement l'opposé du heureux hasard, parce que vous trouvez uniquement ce que vous cherchez.⁵

Et lorsqu'une exposition s'inspire des modalités de l'Internet, comme l'exposition *MindFrames – Media Study at Buffalo 1973–1990* au ZKM de Karlsruhe (2006–2007), dont la présentation de la collection d'art vidéo était basée sur un modèle de banque de données, il n'est pas forcément facile pour les visiteurs de s'y retrouver.⁶ Je pense qu'à l'heure actuelle nous n'avons pas encore une idée assez précise des modalités de l'exposition en ligne et de la relation entre les présentations en ligne et hors ligne ; c'est un sujet qui mérite d'être étudié ultérieurement.

MICHEL DEWILDE : À ce propos, voyez-vous également des liens avec le monde commercial, la consommation, la structure des centres commerciaux et leur culture centrée sur l'expérience ?

JULIA NOORDEGRAAF : Nous pouvons dire que le monde du commerce en ligne a bien étudié le monde de la présentation muséologique, en ce sens qu'il présente une forme de curation lorsqu'il s'agit de séduire les clients pour qu'ils continuent à acheter. Un bel exemple est la manière dont Amazon attire l'attention des clients sur les livres ou autres médias qui ont été achetés par d'autres clients qui ont consulté ou acheté les mêmes titres. Cela correspond à l'intérêt plus vaste des vendeurs en ligne pour la curation de contenu. Ainsi, dans le monde de l'information, il y a une demande pour une sélection efficace de contenus pertinents et intéressants par des experts – en gros, une façon de séparer le bon grain de l'ivraie. Ce nouvel intérêt dans l'expertise traditionnellement associée à la curation est entre autres signalé par Steve Rosenbaum dans son livre *Curation Nation* (2011), qui deviendra peut-être aussi culte pour le domaine en ligne que *The Experience Economy* (1998) de B. Joseph Pine II et James H. Gilmore l'a été pour le domaine culturel et économique.

MICHEL DEWILDE : Que pensez-vous de la tendance actuelle des musées (et des commissaires d'exposition) à vouloir associer le visiteur aux expositions et aux activités connexes, plus particulièrement à travers diverses formes de « participation active » et d'une approche personnalisée ?

JULIA NOORDEGRAAF : Le souhait d'avoir le plus d'interaction possible est induit par la culture numérique, en particulier l'arrivée des médias sociaux, des téléphones intelligents et autres. Les musées partent du principe que les visiteurs sont habitués à un certain degré d'interactivité qu'ils s'attendent à retrouver également dans le musée. Pratiquement tous les musées ont une page sur Facebook ou un livre d'or en ligne, dans lequel vous pouvez noter vos impressions pendant ou directement après votre visite du musée. Les codes QR sont, eux aussi, utilisés pour donner de plus amples informations ou pour prolonger la visite du musée. Un exemple est le code QR à la sortie de l'exposition *Muybridge* au Tate Britain (2010–2011), qui faisait référence à l'application « Muybridgizer » qui permettait aux visiteurs de réaliser eux-mêmes un film à la Muybridge à l'aide de leur

iPhone.⁷ Pour les professionnels du patrimoine, ce type de développement n'a de sens que s'il est en lien direct avec l'offre du musée ; s'il s'agit juste d'un gadget, le visiteur va rapidement décrocher. Le « Muybridgizer » est un bel exemple d'une application réussie : une application qui est ludique mais qui donne également de plus amples détails sur la méthode de travail de Muybridge et la naissance du film, bref, elle propose également un contenu intéressant. Elle illustre parfaitement la manière dont la technologie numérique peut prolonger et enrichir la visite du musée. Je ne pense toutefois pas que cela rende superflu le rôle du commissaire d'exposition. Comme nous l'avons déjà dit précédemment, même dans le domaine libre et antihierarchique de l'Internet, il y a un besoin réel de formes de tri et de sélection par des experts capables de mettre à l'honneur le contenu intéressant.

- 1 David Joselit, « Inside the Light Cube: Pierre Huyghe's Streamside Day Follies and the Rise of Video Projection », *Artforum* 42 (2004) 7: p. 154–159.
- 2 <http://tropenmuseum.nl/-/MUS/12240/Tropenmuseum/Over-Tropenmuseum/Persinformatie/Persinfo-Algemeen/OOSTWAARTS!-Kunst,-Cultuur-en-Kolonialisme>.
- 3 <http://www.facingforward.nl/future-museum>
- 4 Mieke Bal, « Exhibition as Film », dans : Robin Ostow, red. (Re)Visualizing National History: Museums and National Identities in Europe in the New Millennium. Toronto, etc. : University of Toronto Press, 2008: 15–43.
- 5 « Methods of Archiving with Chris Dercon & Hans Ulrich Orbist – Alfred Dunhill Discovery Evening », YouTube. 14 juillet 2011. 9 février 2012. <http://youtu.be/8KagzPjNYvI>.
- 6 Voir Claudia d'Alonzo, « Expanded Archive: Mindframes Exhibition: A Case Study », dans : Julia Noordegraaf, Cosetta Saba, Barbara Le Maître et Vinzenz Hediger, red. Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives, Framing Film. Amsterdam, Amsterdam University Press (à paraître en 2012).
- 7 <http://itunes.apple.com/gb/app/muybridgizer/id390894338?mt=8>

Publicatie / Publication / Publication:
FEAK: The Foundation for Exhibiting Art and Knowledge

Concept: Wesley Meuris

Uitgever / Publisher / Editeur: Artist Books Limited, Publishers

Auteurs / Authors / Auteurs:

Interviews: Mary Anne Staniszewski, Charlotte Klouk, Julia Noordegraaf

Interviewer: Michel Dewilde

The Conversation: Bizhan Mouradipour, Pawel Jankowsky

Redactie Teksten / Text Editing / Rédaction des Textes:
Helen Simpson, Sandra Kolten, Rita Burggraeve & Michel Dewilde

Vertalingen / Translations / Traductions:
Gregory Ball, Stéphanie Maes, BTC

Grafisch Ontwerp / Graphic Design / Concept Graphique:
Joann & Sisters

Druk / Print / Impression: Die Keure

Fotografie / Photo Credits / Credits Photographiques:

- © 123RF.com: p.: 6, 7, 12, 14, 18, 27, 33, 40, 43, 55-57, 80, 99
© Wesley Meuris: p.: 8, 10, 19-25, 34-36, 44, 58-63, 66-71, 74-77, 79, 83, 82-95, 97, 99-101
© Cel Fotografie Stad Brugge: p.: 28, 30, 31
© Daniël Dewaele: p.11
© Carine Demeter: p.: 46, 48-52
© National Gallery of Art, Washington, D.C., USA: Aelbert Cuyp, *Hafen von Dordrecht*, c 1660, p. 38
© National Gallery London: Paolo Uccello, *Saint George and the Dragon*, c 1470, p. 38
© Kunst-historisches Museum, Vienna: Johannes Vermeer, *The painter in his Studio*, 1665, p. 39
© Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Pinacoteca Ambrosiana, Milan: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Basket of Fruit*, end of the 16th-century, p. 39

Teksten / Textes / Textes: © de Auteurs, the Authors, les Auteurs

Depot nummer: D/2012/0546/3

ABL bedankt / ABL thanks / ABL remercie: Joanna & Michel

Tentoonstelling / Exhibition / Exposition: R-05.Q-IP.0001, Wesley Meuris

Casino Luxembourg - Forum d'art contemporain:
12.05.2012 - 02.09.2012

Organisatie / Organisation / Organisation: Casino Luxembourg

Artistiek Directeur / Artistic Director / Directeur Artistique:
Kevin Muhlen

Zakelijk Directeur / Managing Director /
Directeur Administratif: Jo Kox

Team / Staff / Equipe: Clelia Antonacci, Fabienne Bernardini, Romain Braun, Nadine Clemens, Pedro Luis Da Silva Tavares, Laure Faber, Bettina Heldenstein, Nuredin Ismajli, Sandra Kolten, Marco Krier, Aly List, Sylvain Louis, Stéphanie Majerus, Carlo Meyers, Marc Pinnel, Anne Reding, Brigitte Reuter, Patrick Scholtes, Lysiane Sorèze, Kim Stemper

Casino Luxembourg: 41, rue Notre-Dame, LU - 2240 Luxembourg
T : +352 22 50 45, F : +352 22 95 95
info@casino-luxembourg.lu, www.casino-luxembourg.lu

Boekvoorstelling / Book Presentation / Présentation du Livre:
FEAK: The Foundation for Exhibiting Art and Knowledge

Cultuurcentrum Brugge - Cultuurcafé Biekorf
05.05.2012 / 19.00 uur /

Directeur / Director / Directeur: Sonia Debal

Curator / Curator / Commissaire d'exposition: Michel Dewilde

Assistent / Assistant / Assistant: Rita Burggraeve

Pers & Communicatie / Press & Communication / Presse
& Communication: Hilde Van de Putte, Jan Verhaeghe

Educatieve Dienst / Educational Officer / Médiation: Sara Colpaert

Techniek / Technical Team / Equipe Technique: Patrick Vannevel,
Jelle De Muynck, Jeremy Swinnen

Cultuurcentrum Brugge: Sint-Jakobsstraat 20, BE - 8000 Brugge
T : +32 50 44 30 40
www.cbbrugge.be, www.ccbhorizon.be

Met dank aan / Thanks to / Nous remercions:

Julia Noordegraaf, Mary Anne Staniszewski, Charlotte Klouk,
Annie Gentils, Wesley Meuris, Kevin Muhlen, FEAK,
Simon Genarwitz, Pawel Jankowsky, Bizhan Mouradipour,
Vlaamse Overheid - agentschap Kunsten en Erfgoed



Annie Gentils Gallery

SINT LUCAS ANTWERPEN

