

Starting from scratch

Aaron Moulton has been curator of the Utah Museum of Contemporary Art since 2012, where he recently initiated the Utah Biennial. He meets with *Carson Chan*, co-curator of the Biennial of the Americas in Denver, to discuss the challenges of a regional context, the legacy of land-art, and collaborating with Mormons in the Mountain West.

34



Installation view / Installationsansicht »Each Memory Recalled Must Do Some Violence to Its Origins«
Photo: Jason Meecham

Bei Null beginnen

Seit 2012 Kurator am Utah Museum of Contemporary Art, hat **Aaron Moulton** dieses Jahr die Utah Biennale gegründet. Er spricht mit *Carson Chan*, Co-Kurator der Biennial of the Americas in Denver, über die Herausforderungen eines regionalen Standorts, das Erbe der Land Art und die Zusammenarbeit mit den Mormonen im amerikanischen Mountain West.

CARSON CHAN: *You worked in Berlin for five years. In an art center like that with a large art-interested population, the boon, and bane, for exhibition makers is that one doesn't necessarily need to think about context or audience. What was the biggest challenge in moving to Salt Lake City to work as a curator at UMoCA, and finding a completely new context where you don't have the built-in audience?*

AARON MOULTON: In Berlin everything's already in place in terms of people's vocabularies and awareness of practices, whereas in Utah, the general conception or expectation of contemporary art can tend to be very medium- and genre-specific. Trying to impose quality or criteria for relevance is challenging if not altogether seen as elitist. On top of that, there's not much precedence for contemporary art here in terms of an art history. There are these hiccups like Robert Smithson's *Spiral Jetty* (1970), or other glints of avant-garde activities in the 70s and 80s. In this respect anything you bring has likely never been brought here before. The challenge is how do you get people interested if it subverts their expectations or upsets their comfort zone? I try to work with ideas, artists and art that has a binaried sensibility in how we can enter it, i.e. do a show about looking between gender duality, but do it through an exhibition about figuration. One of the biggest pitfalls of the regional curator is to overlook the local or to merely import trends that are echoes of L.A. and New York. One has to start from scratch and respect the idea that any place is an art world with its own parameters and conditions and then figure out how these places interlace according to the most advanced practices you discover.

CHAN: *Smithson's Jetty created a uniquely global moment for this community. How does the massive attention brought on by one work figure into a relatively small scene?*

MOULTON: While the *Spiral Jetty* is an icon and a blessing for any cultural community, it is an issue; Smithson was a transient, he passed through, made a mark and left. Now, whenever anyone thinks about contemporary art and Utah in the same sentence, they think about the *Spiral Jetty*. If an international art audience comes here it's to see this piece, and it hinders them from seeing what's beyond that locally. At the same time, the international perception of Utah has changed dramatically in the last two years because of Mitt Romney and the recent presidential elections creating this »Mormon moment«. People are fascinated with the religion but with superficial awareness, for the purely exotic nature of it. There are very specific cultural conditions here: Mormonism, the polarities that creates, the landscape, the city's geographic isolation. Things are in a vacuum, they develop their own language, so I think a lot of artists gravitate towards gestures about understanding themselves in relationship to the land by conceptualizing the landscape – something of a third or

CARSON CHAN: *Du hast fünf Jahre in Berlin gelebt. Für Ausstellungsmacher ist es Segen und Fluch zugleich, dass man in einer solchen Kunstmetropole nicht zwingend über Kontext oder Publikum nachdenken muss. Als du dann vergangenes Jahr als Kurator nach Salt Lake City gekommen bist, was war die größte Herausforderung für dich?*

AARON MOULTON: In Berlin sind das Vokabular und das Verständnis für künstlerische Praktiken bereits vorhanden, in Utah hingegen können die Vorstellungen und Erwartungen an zeitgenössische Kunst noch sehr medien- oder genreorientiert sein. Qualität oder Kriterien von Relevanz einzuführen versuchen ist schwierig, wenn es nicht überhaupt als elitär empfunden wird. Dazu kommt, dass es hier auch historisch nur wenige Beispiele für zeitgenössische Kunst gibt, Robert Smithsons »Spiral Jetty« (1979) war ein kurzes Aufflackern und ein paar andere Glanzmomente der 70er- und 80er-Avantgarde. Man wird also wahrscheinlich immer der erste sein, wenn man hier etwas macht. Aber wie schafft man es, Leute für etwas zu interessieren, was ihre Erwartungen oder Gewissheiten in Frage stellt? Ich versuche mit Ideen, Künstlern und Kunst zu arbeiten, die in zwei Richtungen verstanden werden kann, zum Beispiel eine Ausstellung über Figuration zu machen, in der es eigentlich um Genderprobleme geht. Eine der größten Gefahren für einen regionalen Kurator ist, das Lokale zu übersehen und nur Trends aus L.A. oder New York zu importieren. Man muss wirklich bei Null beginnen und jeden Ort als Kunstwelt mit eigenen Parametern und Bedingungen respektieren. Dann muss man herausfinden, wie diese Orte sich über die jeweils fortgeschrittensten Praktiken, die man entdeckt, miteinander verflechten lassen.

CHAN: *Smithson hat mit »Spiral Jetty« für diese Community etwas mit einzigartig globaler Ausstrahlung geschaffen. Welche Rolle spielt für die relativ kleine Kunstszene die enorme Aufmerksamkeit für dieses eine Werk?*

MOULTON: »Spiral Jetty« ist zwar eine Ikone und ein Segen für jede Community, aber auch ein Problem. Smithson war ein Durchreisender, er hinterließ eine Spur und zog weiter. Wenn zeitgenössische Kunst und Utah in einem Satz genannt werden, dann immer in Zusammenhang mit »Spiral Jetty«. Internationales Kunstpublikum kommt nur um diese Arbeit zu sehen, was den Blick auf die lokale Kunst verstellt. Doch die internationale Wahrnehmung von Utah hat sich in den letzten zwei Jahren durch die Präsidentschaftskandidatur des Mormonen Mitt Romney stark verändert. Die Menschen sind von dieser Religion fasziniert, auch wenn sie nur ein oberflächliches Interesse für ihre exotischen Aspekte haben. Das Mormonentum, die Polarisierungen, die es erzeugt, die Landschaft, die Abgelegenheit der Stadt schaffen sehr spezifische kulturelle Bedingungen. Es ist wie ein Vakuum, in dem die Dinge ihre eigene Sprache entwickeln. Ich glaube, viele Künstler versuchen ihre Beziehung zum Land zu verstehen, indem sie konzeptuell mit der Landschaft





Exterior view / Außenansicht »Each Memory Recalled Must Do Some Violence to Its Origins«
Undisclosed location / Geheimhaltener Ausstellungsort
Photo: Jason Mercalf

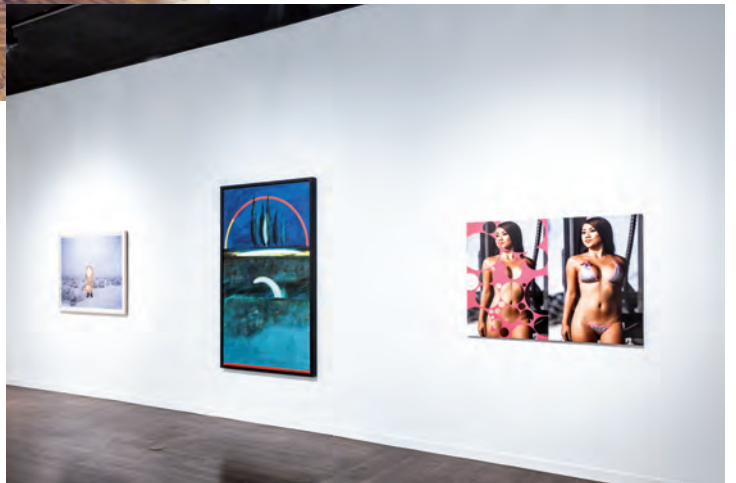




Utah Biennial: Mondo Utah
Installation views / Installationsansichten Utah Museum of Contemporary Art, Salt Lake City 2013
Courtesy Utah Museum of Contemporary Art
Photos: Jason Mercalf



38



fourth generation land art. And then there are others that are instrumentalizing their LDS (Latter Day Saints) or the post-LDS experience as a material.

CHAN: *The other day, you pointed out to me the well-dressed, well-groomed Mormons, and then the people with face tattoos and neck piercings – the people that very visibly want to be disassociated with the Mormon status quo. As a curator, what are the challenges and limitations of working within a somewhat polarized social and ideological context?*

MOULTON: There are many unsaid rules that aren't even interesting to break, because they're not a part of what's interesting about contemporary art today. Sacrilege and penetration are off the table, but why would anyone bother with that anyways? It's too obvious. And yet it's important to figure out a way to not let this compromise anything you do. I think there's typically a fear when contemporary art and religion are in the same sentence, that it's going to court controversy. The Church of Jesus Christ of Latter Day Saints is an important demographic that we need to get in the door, and who we need to get genuinely interested in contemporary art. Their members make up half the population. We showed Christian Jankowski's *Casting Jesus* (2011), which instilled that apprehension as one might expect ridicule or parody. It's based on a reality contest staged by the artist and shot at the Vatican with Vatican specialists who select a Jesus from thirteen contestants. Jankowski made a smart film that questions the criteria used to define the face of divinity, set in the holiest of official stages. It caught a lot of people off-guard; it made them question this often hermetic and now seemingly transparent situation. The film didn't end with the church looking foolish, but rather gave what you expected: a winner, a Jesus.

CHAN: *Many current strategies in art rely on doubt, cynicism and incomplete truths, and that seems almost the opposite of faith. You mentioned the Jankowski film, but is there a more general way of thinking about this overlap where contemporary art and a Mormon context could really co-exist? How can you espouse the cynicism of contemporary art embracing the sincerity of Mormonism?*

MOULTON: I think it's funny you say that today's art is built on doubt. I think it's typical that people see art as a sham or a scam, or a lie; the Duchamp urinal specifically or contemporary art generally, when it doesn't form fit to their visual literacy. Contemporary art

Contemporary art is as
much about faith as it
is about doubt

arbeiten – als dritte oder vierte Land-Art-Generation. Andere Künstler, benutzen ihre »Heiligen der Letzten Tage«-Erfahrung oder Post-»Heiligen der Letzten Tage«-Erfahrung als Material.

CHAN: *Letztens hast du mir die ordentlich gekleideten, gepflegten Mormonen gezeigt und dann die Leute mit Gesichtstätowierungen und Nackenpiercings, die sehr offen kundtun, dass sie mit den Mormonen nichts zu tun haben wollen. Welche Herausforderungen und Einschränkungen hat ein Kurator in diesem ziemlich polarisierten sozialen und ideologischen Kontext?*

MOULTON: Viele der unausgesprochenen Regeln muss man nicht einmal brechen, weil sie zu weit von dem entfernt sind, was an zeitgenössischer Kunst heute interessant ist. Blasphemie und Geschlechtsverkehr kann man hier nicht bringen. Aber warum sollte man sich überhaupt damit beschäftigen, es ist zu offensichtlich. Und doch ist es wichtig, keine Kompromisse zu machen. Beim Thema Religion und zeitgenössische Kunst entsteht schnell die Angst, dass es zu Kontroversen kommt. Die Kirche Jesu Christi der Heiligen der Letzten Tage ist eine wichtige demografische Gruppe, die wir ansprechen und für zeitgenössische Kunst interessieren müssen. Ihre Mitglieder machen die halbe Bevölkerung aus. Wir haben Christian Jankowskis Video »Casting Jesus« (2011) gezeigt, das genau die Befürchtung auslöst, es könne sich um eine Verhöhnung oder Parodie handeln. Jankowski inszenierte eine Casting-Show im Vatikan, wo Vatikanspezialisten aus dreizehn Kandidaten einen Jesus wählten. Er drehte auf der heiligsten aller Bühnen einen klugen Film, der die Kriterien für das Bild der Gottheit hinterfragt. Viele Leute waren überrascht und begannen die normalerweise verborgene und jetzt scheinbar transparente Situation zu hinterfragen. Der Film ließ die Kirche am Ende nicht dumm aussehen, sondern lieferte was man erwartet hatte: einen Gewinner, einen Jesus.

CHAN: *Viele aktuelle künstlerische Strategien arbeiten mit dem Zweifel, mit Zynismus und Halbwahrheiten. Das scheint geradezu das Gegenteil von Glaube zu sein. Du hast den Film von Jankowski angesprochen, aber kann man auch allgemeiner darüber nachdenken, wie zeitgenössische Kunst und das Mormonentum wirklich nebeneinander existieren könnten. Wie lassen sich der Zynismus der Kunst und die Aufrichtigkeit der Mormonen zusammen denken?*

MOULTON: Lustig, dass du sagst die heutige Kunst baue auf dem Zweifel auf. Ich glaube, dass Kunst typischerweise als Schwindel gesehen wird, oder als Lüge; vor allem das duchampsche Urinal, oder zeitgenössische Kunst ganz allgemein, wenn sie nicht ins Bildverständnis passt. Heute sind die Strategien der zeitgenössischen Kunst sehr rechner- und glaubensorientiert. Wir haben Guido van der Werwes Video »Number 9« (2007) gezeigt, wo er sich am Nordpol um seine eigene Achse dreht. Ein lokaler Kritiker kommen-

strategies happening today are very research- and faith-oriented. We showed Guido van der Werve's video *Number 9* (2007), where he turns on Earth's axis at the North Pole. A local critic commented »Who does this guy think he's fooling?« He wasn't willing to give the integrity of the project any weight because it fell outside his perception or frame of reference. Contemporary art is as much about faith as it is about doubt. It's about how we create these faith systems where issues of value are difficult to justify or maintain until they reach a rare cult status within visual culture. From its most basic origins art has been a vehicle for spirituality and this is part of how we determine its value for culture. In a religious context much of the value and faith is automatically assumed by the worshippers in a way that makes its questioning within or without difficult. In art we are constantly questioning the validity of gestures, the truth behind research, the market's ebb and flow and so it is this continual questioning happening throughout

CHAN: *You made an exhibition in a ghost town not far from Salt Lake City. The whole point of the exhibition is that no one sees it, that it exists only in documentation. You've enlisted artists like Cyprien Gaillard, Constant Dullaart, Nedko Solakov, Lawrence Weiner and Mike Bouchet – could you tell me about the genesis of this project?*

MOULTON: The exhibition is *Each Memory Recalled Must Do Some Violence to Its Origins*, and it's based on a quote from Cormac McCarthy's book *The Road* (2006). The main character tries to convey to his son the beauty of civilization, now lost through his memory's fleeting grip. The process of remembering destroys the memory by boiling it down to core symbols and sentimental residues. I wanted to make an exhibition that dealt with the parameters of how value systems are created. I'm interested in how the *Jetty* is this totally known object that is present in our collective mind, and yet for 99 percent it exists as a jpeg and will never be experienced in the flesh. Does that matter? Maybe not. The exhibition embraces a certain condition, maybe a futility of existence, a gesture that no one will physically see. Each civilization appreciates its art and creates these climate-controlled chapels for protecting it in timeless aspic. I'm fascinated by what would happen if that all just broke down and fell apart and how quickly priceless turns to worthless. When Iraq was invaded the museums were the first to get looted. The thieves took items that were priceless icons representing the history of mankind, items that became immediately worthless. They can't be hocked on any market but they still stole them. What does that quick ideological shift mean? A show in a ghost town, in an unstable environment where it would last forever, where no one but an accidental public would find it was really about the potential futility of that situation as a gift.

tierte, »Glaubt dieser Typ er kann uns zum Narren halten?« Er war nicht bereit, dieses Projekt auch nur irgendwie ernst zu nehmen, weil es außerhalb seines Vorstellungsvermögens oder Bezugssystems lag. Ich glaube wirklich, dass es bei der zeitgenössischen Kunst genauso um das Glauben wie um das Zweifeln geht. Es geht darum, wie wir diese Glaubenssysteme schaffen, wo die Frage nach dem Wert schwierig zu rechtfertigen ist, bis sie innerhalb der Kultur einen Kultstatus erreicht. Von ihren frühesten Anfängen an war Kunst ein Vehikel für Spiritualität, wonach wir auch teilweise ihren Wert für die Kultur bestimmen. In einem religiösen Kontext wird dieser Wert von den Gläubigen vorausgesetzt, was eine Infragestellung von innen und außen schwierig macht. In der Kunst hinterfragen wir permanent die Aussagekraft unserer Handlungen, die Wahrheiten hinter der Recherche, das Auf und Ab des Marktes, es ist ein kontinuierliches Infragestellen

CHAN: *Du hast eine Ausstellung in einer Geisterstadt in der Nähe von Salt Lake City gemacht, deren ganzer Sinn darin besteht, dass niemand sie sieht, sondern sie nur als Dokumentation existiert. Künstler wie Cyprien Gaillard, Constant Dullaart, Nedko Solakov, Lawrence Weiner und Mike Bouchet waren eingeladen. Wie ist das entstanden?*

MOULTON: Die Ausstellung heißt »Each Memory Recalled Must Do Some Violence to Its Origins«, ein Zitat aus Cormac McCarthy's Buch »Die Straße« (2007). Die Hauptfigur versucht ihrem Sohn die Schönheit der Zivilisation nahezubringen, die in seiner brüchigen Erinnerung verloren geht. Der Prozess des Erinnerns zerstört die Erinnerung gleichzeitig, da er sie auf wenige Bilder und Sentimentalitäten reduziert. Ich wollte eine Ausstellung darüber machen, wie Wertsysteme entstehen. »Jetty« ist in unserem kollektiven Bewusstsein so präsent, existiert für 99% aber nur als JPG und wird niemals real gesehen werden. Ist das wichtig? Vielleicht nicht. Die Ausstellung macht sich eine bestimmte Bewusstseinslage zu eigen, vielleicht die der Zwecklosigkeit der Existenz, eine Geste, die niemand sehen wird. Jede Zivilisation feiert ihre Kunst und baut ihr klimatisierte Kathedralen, um sie im ewigen Aspic zu konservieren. Mich fasziniert der Gedanke: Was wäre, wenn das alles zusammenbrechen und auseinanderfallen würde, wie schnell würde das Unbezahlbare keinen Wert mehr haben. Nach der Invasion des Irak wurden als erstes die Museen geplündert. Die Diebe nahmen Exponate mit, unbezahlbare Ikonen der Menschheit, die sofort ihren Wert verloren. Man kann sie auf keinem Markt verwerten, aber sie wurden trotzdem gestohlen. Was bedeutet diese plötzliche ideologische Verschiebung? In einer

Bei der zeitgenössischen Kunst
geht es genauso um das Glauben wie
um das Zweifeln



Andy Warhol Hoax Revisited starring the original impersonator / mit dem damaligen Imitator Allen Midgette
Utah Biennial: Mondo Utah, Utah Museum of Contemporary Art, Salt Lake City 2013
Courtesy Utah Museum of Contemporary Art
Photo: Jason Metcalf



ANDREA BOWERS & CORI REDSTONE
Cough-In performance, 2013

Utah Biennial: Mondo Utah, Utah Museum of Contemporary Art, Salt Lake City 2013
Courtesy the artists and the Utah Museum of Contemporary Art
Photo: Jason Metcalf





Utah Biennial: Mondo Utah
Installation views / Installationsansichten Utah Museum of Contemporary Art, Salt Lake City 2013
Courtesy Utah Museum of Contemporary Art
Photos: Jason Metcalf



42



CHAN: *How did you come across this ghost town?*

MOULTON: I went ghost town hunting for the months of June and July in 2012. There are websites dedicated to them but many of the archived images are not accurate anymore. Locations get razed for strip mining or just sucked into the earth. I went to many weird places, and then I found this one. It was perfect.

CHAN: *What was the process of inviting the artists?*

MOULTON: I invited all the artists to either \$50 of production costs where they would provide instructions to make the piece on site, or I would pay for a FedEx, and they'd send me a non-returnable object. Everything has been installed there forever. It was important that these projects embraced the overall condition as a medium and context. The result resembles someone's personal universe, like the Unabomber or Bigfoot or some hobo shaman. The projects connected various ideas of art history stretching from entropic formalism to trajectories of the mark from Lascaux to William Anastasi and Piotr Uklański.

CHAN: *I know you don't want to disclose the town's precise location, but could you describe the house and its surroundings?*

MOULTON: It's in a pretty remote location in central Utah, about two hours from Salt Lake City. There were some 17,000 Danes that migrated to Utah in the late 1800s. From what I'm told, it was believed that the end of the world was coming and this was the place to be when it happened. So this house, this home, was likely constructed by Danish settlers and abandoned sometime before the 1950s. It's a five-room house falling apart on different sides of it. The architecture is not a consistent square, but more of a jigsaw form grown like a strange favela. Inside is very simple, great wallpaper with weird stains.

CHAN: *You mentioned that you wanted to respond to the history of land art. This project exists now in this ghost town where no one can find it, except for you. It exists also as a video documentation on YouTube, that anyone can access. I like the parallel to this Smithsonian idea of the site/non-site. The fact that there's a real location involved, but the way that we experience and register a real location is in a non-site situation. For Miwon Kwon, land art, historically, doesn't exist without its documentation. There is a thin divide between it being there and not. One of your recent shows at UMoCA deals with this kind of analog digital divide. Can you tell me a bit about this exhibition?*

MOULTON: *Analogital* was the name of the exhibition. I have to give a lot of credit to the relationship you and I developed in Berlin and to the generation that we were working with. There are dozens of shows dealing

Ausstellung in dieser unbeständigen Umgebung in einer Geisterstadt, in der sie immer bleiben wird, aber außer von einem zufälligen Besucher von niemandem gesehen wird, geht es wirklich um das latent Zwecklose dieser Situation.

CHAN: *Wie bist du auf diesen Ort gekommen?*

MOULTON: Ich habe mich letzten Sommer auf die Jagd nach Geisterstädten gemacht. Es gibt Webseiten dazu, aber viele der Fotos sind nicht mehr aktuell. Orte werden für den Tagebau geschliffen oder verschwinden einfach. Ich sah viele seltsame Städte, und dann fand ich diese eine. Sie war perfekt.

CHAN: *Wie hast du die Künstler dann eingeladen?*

MOULTON: Die Künstler konnten mir entweder für fünfzig Dollar Produktionsbudget eine Anleitung für eine Arbeit vor Ort schicken, oder ich übernahm die FedEx-Kosten für ein Objekt. Alles, was installiert wurde, bleibt auch für immer dort. Es war wichtig, dass die Projekte die Gesamtsituation als Medium und Kontext aufgreifen. Das Resultat erinnert an persönliche Universen wie des Unabomers, von Bigfoot oder eines Landstreicher-Schamanen. Die Projekte verbanden verschiedene kunsthistorische Figuren vom entropischen Formalismus bis zu Entwicklungslinien des Zeichens, von Lascaux über William Anastasi zu Piotr Uklański.

CHAN: *Ich weiß, dass du die genaue Lage der Stadt nicht verraten willst, aber könntest du das Haus und seine Umgebung beschreiben?*

MOULTON: Es ist ein sehr abgelegener Ort mitten in Utah, etwa zwei Stunden von Salt Lake City. Im späten 19. Jahrhundert kamen etwa 17.000 dänische Einwanderer nach Utah. Sie dachten damals, es sei ein guter Ort um auf den bevorstehenden Weltuntergang zu warten. Dieses Haus wurde also wahrscheinlich von dänischen Siedlern gebaut und irgendwann vor den 50er Jahren verlassen. Es hat fünf Räume; an manchen Stellen fällt es schon auseinander. Der Grundriss ist unregelmäßig, eher wie eine Favela gewachsen. Innen gibt es eine sehr einfache, wunderschöne Tapete mit komischen Flecken.

CHAN: *Du hast erwähnt, dass du auf die Geschichte der Land Art reagieren wolltest. Jetzt ist da dieses Projekt in dieser Geisterstadt, das niemand außer dir findet. Die Dokumentation ist auf YouTube aber für jeden zugänglich. Ich finde die Parallele zu Smithsons Site-/Non-Site-Konzept interessant; die Tatsache, dass ein realer Ort im Spiel ist, man diesen realen Ort jedoch über eine Non-Site-Situation erfährt. Für Miwon Kwon gibt es historisch gesehen keine Land Art ohne Dokumentation. »Dort« zu sein und »nicht dort« zu sein, trennt eine feine Linie. Eine der letzten Ausstellungen am UMoCA beschäftigt sich mit dieser Art von Trennung zwischen analog und digital. Kannst du darüber erzählen?*

with memes, simulacra, recursion and whatnot. I wanted to have something that was more of a macro view of the entirety and felt that it made sense to look at this transitional space between analog and digital and the generation that it speaks to. We've been talking about this 89plus generation that Hans Ulrich Obrist and curator Simon Castets recently called out, but the generation before that, which includes us, maybe stretching back to the late 60s, are people who have had to embrace everything from the devolution or evolution of what image-making has become as we move from icons to archetypal templates and lose nostalgia for the icon itself. Technological interfaces have shifted us from a first-hand experience of reality to a second-hand one through social networking media. How has this evolution of perception affected the human experience? From an industry level this topic is weirdly rooted in Utah, this is the Silicon Valley of the Mountain West. Adobe was founded here, Pixar evolved out of the experiments at the University of Utah School for Computing, specifically with the »Utah Teapot« – an early 3D teapot meme that we presented in the exhibition.

44

CHAN: *This is one of my first times in the Mountain West, working in Denver on the Biennial of the Americas, and even though there are great artists and institutions here, in many ways it's a blind spot for global artistic production in the contemporary moment. Yet the ingredients seem to exist for a stronger international voice – there's wealth, there's interest; there are art schools. One reason I was excited to work with the Biennial of the Americas is that there isn't really a biennial culture in the Americas. There's the Whitney Biennial, there's Santa Fe, and of course the São Paulo Biennial, but by and large there's not really a biennial culture in the same way as there is in Europe. To start from scratch to create a condition in which we can think about a discursive moment for contemporary questions once every other year seems really exciting, particularly in the heart of America. You initiated the Utah Biennial of Contemporary Art. What was the impetus to start it?*

MOULTON: There is so much that is undiscovered here – culturally in general and artistically in particular. Not having been in America for the last ten years, I had a very reduced understanding of what American culture is; one starts to believe it's just New York and L.A. with a grey zone in between. Like you said, it's a blind spot. Arriving here, immediately you understand there's a level of contextual specificity that is unmatched with any other city in America.

Art can prove itself most useful if it can be applied or have a use-value for culture outside of the art world context

Kunst kann da am nützlichsten sein, wo sie außerhalb des Kunstkontextes auf eine Kultur angewandt werden kann

MOULTON: Der Titel der Ausstellung war »Analogital«. Ich verdanke unseren Diskussionen in Berlin und der Künstlergeneration, mit der wir gearbeitet haben, sehr viel. Es gibt unzählige Ausstellungen zum Thema Mem, Simulakrum, Rekursion und ähnlichem. Ich wollte eher einen Makroblick auf das Ganze werfen und hatte das Gefühl es würde Sinn machen, sich mit dem Zwischenraum von analog und digital zu beschäftigen und mit jener Generation, die das betrifft. Wir sprachen über die 89plus Generation, die Hans Ulrich Obrist mit dem Kurator Simon Castets kürzlich ausrief. Die Generation davor, zu der wir gehören, vielleicht zurück bis in die späten 60er, hat aber alles erlebt: die Rück- oder Entwicklung der Bilderzeugung, den Wechsel von Bildern zu archetypischen Templates und den Verlust der Nostalgie für das Bild selbst. Technologische Interfaces haben über soziale Netzwerke die direkte Erfahrung von Realität zu einer sekundären hin verschoben. Wie hat diese Evolution der Wahrnehmung die menschliche Erfahrung verändert? Diese Entwicklung hat ihre industriellen Wurzeln hier in Utah, es ist das Silicon Valley des Mountain West. Adobe hat seine Ursprünge hier, Pixar entwickelte sich aus Experimenten an der University of Utah School for Computing, genauer aus der Utah Teekanne – ein frühes 3D-Modell einer Teekanne, das wir auch in der Ausstellung zeigten.

CHAN: *Ich war noch nicht oft hier im Mountain West. Ich arbeite gerade an der Biennial of the Americas in Denver. Es gibt dort gute Künstler und Institutionen, doch für die globale Kunstproduktion ist es in vieler Hinsicht ein blinder Fleck – obwohl alles da wäre, um international eine größere Rolle zu spielen. Es gibt Geld, und es gibt Interesse; und es gibt Kunstschulen wie die Rocky Mountain School of Art and Design und die School of Art at the University of Denver. An dieser Biennale zu arbeiten finde ich auch deshalb interessant, weil die Amerikas keine Biennalen-Kultur kennen. Es gibt die Whitney Biennial, Santa Fe und natürlich die São Paulo Biennial, aber keine richtige Biennalen-Kultur wie in Europa. Bei Null zu beginnen und eine Situation zu schaffen, wo alle zwei Jahre über zeitgenössische Fragen nachgedacht werden kann, ist wirklich spannend, besonders mitten im Herzen Amerikas. Du hast die Utah Biennial of Contemporary Art ins Leben gerufen. Was war deine Motivation?*

MOULTON: Es gibt kulturell und künstlerisch gesehen viel Unentdecktes hier. Ich war ja in den letzten zehn Jahren nicht in Amerika und hatte ein sehr eingeschränktes Verständnis davon, was die amerikanische Kultur ausmacht. Man denkt dann schnell, es gäbe nur New York und L.A.

CHAN: *You said the other day, that the real poles in America are not New York and L.A., but perhaps ...*

MOULTON: ... Las Vegas and Salt Lake City. Which is real. If you want to think about how this country can produce extremes of civilization, those are them: One founded on religion, and the other on a religion of vices and consumption. Some of the most exciting moments in art that I've ever experienced have been in places where my frames of reference don't apply, and I'm suddenly made to start over. The isolationism here creates its own specific conditions for cultural production that can easily be seen as foreign. There is a familiar language or international art style found in places like New York, L.A., Berlin, London. In Utah, like in Kosovo or Kaliningrad, you really have to make an effort to understand the cultural conditions that have such a profound resonance within the practices of artists there. The idea of the biennial is about how we establish the lexicon and show how it's formed. Like how you're handling your exhibition in Denver, in Salt Lake City I also have the opportunity to challenge pre-conceptions of regional biennials while highlighting the relevance of regionalism.

CHAN: *For better or worse, the Venice Biennale has created a sense of internationalism in contemporary art. What would the Utah Biennial produce in terms of a cultural framework that the rest of the world can identify with or learn from?*

MOULTON: I'm very nostalgic at the end of the day. I pine for a pre-Schengen Europe. I really enjoy when art, based on borders and parameters, demands a level of literacy akin to learning a new language. The beauty of art is its ability to be a babelish for deciphering various cultures. The biennial is about the world of Utah, profiling lost icons, cultural ghosts, and parallel art worlds by using folklore to describe contemporary art and vice versa. Whether those subjects have any immediate value to the globalized art world is a tricky question.

CHAN: *It's conceived like the anti-biennial. Many cities around the world, from large metropolitan places to very small places, produce biennial exhibitions to give themselves an international face, and it sounds like you're perhaps interested in doing that to a degree, but also very much interested in producing the opposite – to advance a local discourse, regardless of what the international audience might think.*

MOULTON: I never studied anthropology in school, but I've always been interested in an ethnographic approach. Art can prove itself most useful if it can be applied or have a use-value for culture outside of the art world context.

CHAN: *Can you tell me about this religious organization that you're including in the biennial?*

und dazwischen eine Grauzone. Wie du schon sagst, es ist ein blinder Fleck. Wenn man dann hier ist, begreift man sofort, dass es einen ganz spezifischen Kontext gibt, der mit anderen Städten in Amerika nicht zu vergleichen ist.

CHAN: *Du hast letztens gesagt, dass die wahren Pole in Amerika nicht New York und L.A. sind, sondern ...*

MOULTON: ... Las Vegas und Salt Lake City, was stimmt. Wenn man über die kulturellen Extreme dieses Landes nachdenkt, dann sind es diese. Eine Stadt gegründet auf Religion, und die andere auf einer Religion des Lasters und Konsums. Die aufregendsten Momente in der Kunst waren für mich immer die, wo mein Bezugssystem nicht mehr brauchbar war und ich plötzlich ganz von vorne beginnen musste. Die Isolation hier erzeugt ihre ganz eigene Bedingung für Sprache und kulturelle Produktion, die einem leicht fremd erscheinen kann. In New York, L.A., Berlin oder London findet man eine vertraute Sprache und einen internationalen Kunststil. In Utah, wie im Kosovo oder in Kaliningrad, muss man sich wirklich bemühen, die kulturellen Verhältnisse zu verstehen, die einen so tiefgreifenden Einfluss auf die Praktiken der Künstler dort haben. In der Biennale geht es darum, ein Lexikon zu erarbeiten und zu zeigen, wie es entsteht. So wie du in Denver habe ich in Salt Lake City die Chance, die vorgefassten Meinungen von regionalen Biennalen abzubauen und die Relevanz des Regionalen hervorzuheben.

CHAN: *Wie immer man dazu steht, die Venedig Biennale hat einen Sinn für das Internationale in der zeitgenössischen Kunst geschaffen. Welchen kulturellen Rahmen produziert die Utah Biennale, mit dem sich der Rest der Welt identifizieren oder davon lernen kann?*

MOULTON: Letztendlich bin ich sehr nostalgisch. Ich sehne mich zurück nach einem Europa vor Schengen. Ich finde gut, dass Grenzen und fremde Parameter für Kunst dem Betrachter Auseinandersetzung abverlangen, so ähnlich wie das Lernen einer neuen Sprache. Das Schöne an Kunst ist ihr Vermögen verschiedenste Kulturen zu übersetzen. Die Utah Biennale dreht sich um das Universum von Utah. Verlorene Bilder, kulturelle Gespenster und parallele Kunstwelten werden wieder ans Licht geholt, um die zeitgenössische Kunst über Folklore zu beschreiben und umgekehrt. Ob das irgendeinen Wert für die globale Kunstwelt hat, kann ich nicht sagen.

CHAN: *Du hast sie als Anti-Biennale konzipiert. Viele Städte auf der ganzen Welt, von Metropolen bis zu sehr kleinen Orten, machen Biennalen, um international zu wirken. Es klingt, als wärst du bis zu einem Grad daran interessiert, aber auch am genauen Gegenteil, nämlich einen lokalen Diskurs voranzubringen, egal was das internationale Publikum davon hält.*

MOULTON: Ich habe nicht Anthropologie studiert, aber der ethnografische Ansatz hat mich immer interessiert. Kunst kann da am nützlichsten sein, wo sie außerhalb des Kunstkontextes auf eine Kultur angewandt werden kann.

MOULTON: Summum are an informal gathering akin to a religious organization, started by Corky Ra in the 70s. He was former LDS. In addition to blessing all of its members with the potential to become an earpiece of God, the symbolic language of the LDS church is loaded with the language of freemasonry with roots stretching back to Egypt. Contacted by a higher being in 1975, Corky was told to create Summum, the sum total of religions. They have a pyramid over by the highway, 8th West and 8th South, and they celebrate all religions. They're quite well known for practicing a contemporary form of mummification. They look at the mummiform, or burial casket, as the Egyptians did, i.e. a vehicle of transference to get to the next level of existence. For the biennial, we're presenting something like a Summum pavilion based on their booth from the American Funeral Director Fairs in the 80s. The group was a star attraction. Two of the organization's heads are acting funeral directors so they are qualified to do what they do. Their mummification practice can connect visually with contemporary sculpture and yet they weren't originally intended to be sculpture at all. It comes back to this enduring function of art as a vehicle for spirituality.

CHAN: *At the Mormon information center painting and installation play a huge part in conveying religious doctrine. One is led through a series of chronological paintings told in the Mormon narrative, then ends up in a large dome painted to mimic outer space with a large statue of Jesus towering overhead, and the voice of God playing through the PA system. I wonder if art could evoke the same kind of faith, vision and worldview as these organizations.*

MOULTON: I don't know, I'm not a subscriber to any religion and all of my faith goes into believing in art, but they all, art included, depend on varying forms of theatrics, spectacle, storytelling, leaps of faith and entertainment. At the end of the day, I think that in each case what they're successful at doing is opening your mind to see where things could go in terms of cerebral possibilities that reference the sublime or just visual splendor situations. Enter Olafur Eliasson.

CHAN: *I was just going to say James Turrell.*

MOULTON: The back of the Mormon Tabernacle next to the information center is washed with slowly shifting multi-colored lights just like Eliasson. It's pure scenography; it works.

CHAN: *The same strategy, basically.*

MOULTON: I get the most energy and excitement from ideas born out of cynicism. I made this spoof newspaper a couple years back and our tagline was »Embracing the Futility of the Medium«. We live in an age of many truths. Perception is reality. The center of the art world

CHAN: *Kannst du mir über diese religiöse Organisation erzählen, die du zur Biennale eingeladen hast?*

MOULTON: Summum ist eine informelle Vereinigung ähnlich einer religiösen Gemeinschaft. Sie wurde in den 70ern von Corky Ra gegründet, der davor zur Kirche der Heiligen der Letzten Tage gehörte. Alle ihre Mitglieder haben das Potenzial, die Stimme Gottes zu hören. Die Symbolsprache ist von jener der Freimaurer durchsetzt, die ins Alte Ägypten zurückreicht. Corky wurde 1975 von einem höheren Wesen kontaktiert, das ihm befahl Summum, die Summe aller Religionen, zu gründen. Sie haben eine Pyramide drüben am Highway, 8th West und 8th South, und zelebrieren alle Religionen. Sie sind ziemlich bekannt für ihre zeitgenössische Form der Mumifizierung. Sie sehen die »Mummiform« oder den Sarkophag wie die Ägypter als Vehikel des Übergangs, um die nächste Ebene der Existenz zu erreichen. Auf der Biennale zeigen wir so etwas Ähnliches wie einen Summum Pavillon, der aussieht wie ihr Messestand auf der American Funeral Director Fair in den 80ern. Die Gruppe war eine Attraktion. Zwei der Leiter der Organisation sind Bestatter, also qualifiziert für das, was sie tun. Ihre Mumifizierungen können visuell an zeitgenössische Skulpturen anschließen, obwohl sie überhaupt nicht als Skulpturen gedacht sind. Da kommt man zurück zur Funktion von Kunst als Medium für Spiritualität.

CHAN: *Im Informationszentrum der Mormonen spielt Malerei und Installation für die Vermittlung der Religion eine große Rolle. Man wird an Malereien der biblischen Geschichte der Mormonen vorbeigeführt, landet in einem großen Kuppelgewölbe mit einem gemalten Weltall und einer riesigen, emporragenden Jesusstatue. Durch die Soundanlage hört man die Stimme Gottes. Ich frage mich, ob auch Kunst diese Art von Glaube, Vision und Weltsicht heraufbeschwören kann.*

MOULTON: Ich weiß es nicht, ich gehöre keiner Religion an. Ich glaube an die Kunst. Aber alle, Kunst eingeschlossen, sind auf Theatralik, das Spektakel, Geschichtenerzählen und Entertainment angewiesen. Ich denke, dass beide darin sehr erfolgreich sind, das Bewusstsein der Menschen für das Erhabene oder schlicht für das Prachtige zu öffnen. Vorhang auf für Olafur Eliasson.

CHAN: *Ich wollte gerade James Turrell sagen.*

MOULTON: Die Rückseite des Gotteshauses neben dem Informationszentrum ist in verschiedenfarbiges, langsam wechselndes Licht getaucht, wie ein Eliasson. Reine Inszenierung, aber es wirkt.

CHAN: *Im Grunde die gleiche Strategie.*

MOULTON: Am meisten kann ich mich für Ideen begeistern, die aus Zynismus heraus entstehen. Ich habe vor ein paar Jahren eine Fake-Zeitung mit dem Untertitel »Embracing the Futility of the Medium« gemacht. Wir leben in einer Zeit vieler Wahrheiten. Wahrnehmung ist Realität.



CHRISTIAN JANKOWSKI
Still from/aus *Casting Jesus*, 2011
Video, color, sound / Video, Farbe, Ton
60 min
Courtesy Liaison Gallery, London

is always credited as being London, Berlin, Paris, New York. But if administered well enough in this day and age, anywhere can become a center of the art world. Infoganda in the art world has been en vogue ever since visibility became big. E-flux is its own art world based on that. This strategy has created considerable white noise. We no longer know where to look for the »good thing«, because everyone is promoting the good thing, and I like the idea that obscurity is one of the last viable currencies in our business.

CHAN: *Is it really obscurity we're talking about? Not plurality?*

MOULTON: There's something very attractive about not attempting to be pervasive. Outside of Utah, it will be hard to know about the biennial unless you look for it. The abandoned house is an exhibition that no one will find, even with a Google drop pin. However for the one who does, it will be like finding something special that's buried. —

AARON MOULTON is an art historian and curator at the Utah Museum of Contemporary Art in Salt Lake City, where he has been based since 2012. His engagements have included working at Wrong Gallery, New York, on the magazine project Charley, as editor for Flash Art and AGMA, and running Feinkost gallery in Berlin from 2007–2010 / ist Kunsthistoriker und Kurator und lebt in Salt Lake City, wo er seit 2012 am Utah Museum of Contemporary Art arbeitet. Er war für die Wrong Gallery in New York sowie das Magazinprojekt Charley tätig und arbeitete als Redakteur für Flash Art und AGMA. 2007–2010 betrieb er die Galerie Feinkost in Berlin.

CARSON CHAN (*1980) is an architecture writer and curator, based in Berlin. In 2012, he curated the 4th Marrakech Biennale, currently he is Architecture Curator of the Biennial of the Americas, opening in July in Denver, Colorado / ist Architekturkritiker und Kurator in Berlin. 2012 kuratierte er die 4. Marrakesch Biennale, derzeit ist er Architekturkurator der Biennial of the Americas, die im Juli in Denver, Colorado, eröffnet.

London, Berlin, Paris, New York gelten als Mittelpunkt der Kunstwelt, aber wenn man es richtig macht, kann jeder Ort zu einem Mittelpunkt werden. Infoganda ist in der Kunstwelt en vogue seit die Visibilität so wichtig wurde. Aus diesem Grund ist e-flux eine eigene Kunstwelt. Es ist wie ein weißes Rauschen. Wir wissen nicht mehr, wo wir die »guten Sachen« finden sollen, weil jeder für seine guten Sachen Werbung macht. Mir gefällt die Vorstellung, dass das Unsichtbare eine der letzten brauchbaren Währungen in unserem Metier ist.

CHAN: *Geht es wirklich um Unsichtbarkeit und nicht um Pluralität?*

MOULTON: Es ist sehr attraktiv, nicht überall mitspielen zu müssen. Außerhalb von Utah wird man über die Biennale nur schwer etwas erfahren, es sei denn man sucht nach ihr. Die Ausstellung in dem verlassenen Haus wird nie jemand finden, nicht einmal mit Google-Maps. Aber für den, der sie findet, wird es etwas ganz Besonderes sein, wie ein vergrabener Schatz. — Aus dem Amerikanischen von Roland Bartl