№026

Mario Garcia Torres

Mario Garcia Torres

A few questions regarding the hesitance at choosing between bringing a bottle of wine or a bouquet of flowers / Einige Fragen hinsichtlich des Zögerns bei der Entscheidung, eine Flasche Wein oder einen Blumenstrauß mitzubringen

dOCUMENTA (13)

HATJE CANTZ

The former entrance to Alighiero Boetti's One Hotel, Kabul, 2010 /
Der ehemalige Eingang zu Alighiero Boettis One Hotel, Kabul, 2010

Mario Garcia Torres

A few questions regarding the hesitance at choosing between bringing a bottle of wine or a bouquet of flowers / Einige Fragen hinsichtlich des Zögerns bei der Entscheidung, eine Flasche Wein oder einen Blumenstrauß mitzubringen

Mario Garcia Torres

A few questions regarding the hesitance at choosing between bringing a bottle of wine or a bouquet of flowers

1.

Sometime in 1971, Harald Szeemann visited Turin in preparation for the documenta exhibition he was curating for the following year. Among the people he tried to meet in the city was Alighiero Boetti, but when Szeemann visited Boetti's studio, the Italian artist wasn't there. All indications are that somebody took the curator through the studio and showed him around, and that, mistakenly, Szeemann forgot a small piece of paper with a list of artists' names. Several weeks might have passed before Boetti returned to Turin (that year he took two long trips to Afghanistan) and found the piece of paper in his studio. To his surprise, there was a question mark next to his name.

It can be deduced from the correspondence that followed the incident that Boetti misinterpreted Szeemann's notes. During their epistolary exchange, the artist confronted the curator and the misunderstanding was corrected: The question mark next to the artist's name didn't have to do with doubts about his work or about its inclusion in the exhibition. However, it was only then that the discussion about Boetti's participation in documenta 5 really began.

If Szeemann's early curatorial strategies for documenta were surrounded by debate,[1] it is assumed today that when one is asked to participate in an exhibition, what one is actually expected to do is to temporally inhabit a specific work frame, and the host—the one who extends the invitation—also becomes a sort of caretaker. For this notebook, I will try to invite you, dear reader, to become the guest of my own thoughts and questions, those that emerge as I find myself thinking about dOCUMENTA (13). These have mainly to do with the different layers implied by inhabiting a preset context, and with how easily a guest, in situations like this, could turn into a host. In other words, they have to do with the negotiations between intention and generosity.

When one is invited for, say, dinner or to spend the night at someone's house, one might need to choose between bringing a bottle of wine or a bouquet of flowers; or, in a more determined gesture, one could decide to accept the invitation by entering the back door and helping in the kitchen. When an invitation is accepted, there are innumerable ways one can react and behave: one could easily dwell on what one assumes the host is expecting from his guest; or one could go so far as to take over the space—to mention two opposite cases. The same could happen in an exhibition. Some might say it is possible to take shelter in a framework, in a statement; or one could occupy someone else's space, personalize it as much as possible, and then let the curatorial statement continue on its path. There is also the most haunting possibility of all: being unable to affect the discourse. Such a result, or rather, lack of result, would render one's nature as a guest harmless. Furthermore, one might as well not accept an invitation or, even more significantly, have the invitation be withdrawn from you. But probably the most radical way to impact a situation like this would be to accept the invitation and then walk away from it, by suddenly quitting the status of a guest. But ideally, or most of the time, as one accepts an invitation one can hope to slightly transform a situation, to bring something to it, in the most refined way, by simply spending

1 | Szeemann's documenta was surrounded by questions regarding his curatorial strategies, which were then unusual. He placed the work of a number of artists in specific thematic frames, a strategy that some artists didn't feel comfortable with. "I do not wish to have my work used to illustrate misguided sociological principles or outmoded art historical categories," began the letter that Robert Morris sent on May 6, 1972, to Giancarlo Politi, along with a larger statement signed by ten other invited documenta artists: Carl Andre, Hans Haacke, Donald Judd, Sol LeWitt, Barry Le Va, Dorothea Rockburn, Fred Sandback, Richard Serra, and Robert Smithson. The statement was accompanied by their withdrawal from the exhibition.

time in it, by being oneself in it. There are as many possibilities of achieving this as there are ways to extend an invitation, and sometimes things might get even a little more complicated. The way invitations are made, the ways of reacting to them and thereby developing a relationship, deserve, under this light, a closer look, all the more so in a case like this one, when the one who writes has been obsessed with artists and their relationship to hosting.

The correspondence between Szeemann and Boetti is short but nevertheless very telling.[2] It's clear, for example, that several works were suggested and considered before a final agreement was reached. By looking closer at the different works Boetti suggested for the show, one could draw a number of conclusions as to how the artist wanted to react to such an invitation.[3]

The work by Boetti that was mainly under discussion for his participation in documenta 5 was at the time called *L'arazzo*—the first embroidered world map that the Italian artist conceived and created in Afghanistan. It was dated precisely the year in which Szeemann visited Turin. The 1971 *Mappa*, as it was later titled, only arrived in Europe in the spring of 1972, probably a bit late for the exhibition and likely the reason other works by the artist were considered. In the end, a different work was exhibited, but the fact that *Mappa* was the work reproduced in the catalogue suggests that it might still have been shown, which makes things in this relationship more interesting. However, the work that was no doubt displayed, and which is not mentioned in the available correspondence, is *Lavoro postale (permutazione)* (1972).[4]

Without drawing conclusions yet, it is important to mention that one more work was considered. In early 1972, Boetti returned to an apparently previously discussed idea ("*Ritorno, quindi, all'idea prima*," he wrote to Szeemann): to do a very small intervention in the exhibition. Boetti wanted to make a brass plaque with his name on it and planned to place it at the entrance of the Museum Fridericianum.[5]

Is a strategy such as Boetti's a way of learning how to react to an invitation? How long does it take to understand one's own relationship to it? Is it possible to negotiate one's position and at the same time attempt to play the expected role of the guest? Is there a way to break with that expectation? How much can the concept of "the guest" be expanded in a situation like this one? Are these hypothetical attitudes of the guest a continuation of the original invitation? Is an invitation real before the event? Does one destroy an invitation by publicly analyzing it?

Boetti's last proposal was never executed, but a number of things can be deduced from his initiative. By repositioning his name at the entrance of the main venue of documenta 5, it is as if he were looking at reframing the exhibition with his own hospitality and at extending

2 | Little is saved, at least in the documenta Archive, and not much more in the Archivio Boetti.

3 | A quick look at Szeemann's invitation letters to artists reveals a wide range of approaches, but most of them imply a previous personal contact and are mostly confirmations of a spoken agreement. Though it does not mention the specific thematic frame for the work, the letter directed to Robert Morris asks the artist for a few specific kinds of works; the one directed to the Spanish ZAJ group, on the other hand, simply—but, if looked at carefully, quite meaningfully—asks, Would you be willing to take part in documenta 5?

4 | *Lavoro postale (permutazione)* is a work composed of 720 envelopes, each with the same six postage stamps. The six stamps are arranged differently on each envelope; 720 equals the total number of arrangements possible with those six elements. After the stamps were arranged, each envelope was posted from Turin in March 1972, and once received were arranged to be shown.

5 | The brass plaque was first described in black and white in a letter from Boetti to Szeemann sent sometime in January 1972 and received in Kassel on the last day of that month. Apparently, this was a response to a letter written on January 10 of that year from Kassel in which the Swiss curator had confirmed that *Mappa* was to be shown in documenta 5. Before closing the letter, Szeemann asks whether Boetti had any

The bungalow that hosted the One Hotel in the Shar-e Naw district of Kabul, 2010 /
Der Bungalow im Stadtteil Shar-e Naw, der das One Hotel beherbergte, Kabul, 2010

his own invitation to enter the show. Maybe, once inside the work, guests would realize that the artist had changed the rules of the game, becoming a host of the exhibition by welcoming them as visitors.

2.

Artists who have engaged in hosting activities have drawn my interest for some time. I've dwelled in those places, first through other people's accounts, memories, and descriptions, then by returning to those sites while visiting them for the first time. This is how my curiosity led me to Boetti and the One Hotel in Kabul, and to speculate on what had happened in the small house that hosted the initiative long before I could actually make it to Afghanistan.

That same motivation brought me to Saint Croix in the U.S. Virgin Islands in 2005, where artist Daniel Buren had made an early intervention in a beach resort, the Grapetree Bay. When I visited the place that summer, I was too late to experience Buren's work as he had seen it finished, and also too late to check in to the resort. Sixteen years before, in September 1989, Hurricane Hugo had hit the island and had left the hotel and some of Buren's works half-destroyed. The hurricane was the last blow to an enterprise that was never economically successful, and the owners finally closed it. The works were left to their own faith and little by little were overtaken by nature. When I found them, undergrowth had climbed over the building, dramatically changing the context that gave asylum and meaning to the first in situ works of the French artist.

Fairleigh Dickinson Jr. and Thibaut de Saint Phalle commissioned Buren to make these early mosaic works, which he embedded into the construction, in 1965. They decorated the place while the site hosted them. One could argue that the Grapetree Bay must have given good times to its guests as, even years after the catastrophe, patrons were often seen returning to the abandoned hotel, walking through the debris as they remembered better times. That is what one can hope for an artwork, I thought, as I tried to uncover the murals: that it outlives its context, or even re-signifies it, as Buren's works seem to have outlived their hosting site.

Coincidentally, seven years later, in a text that stated his disagreement with Szeemann's documenta, Buren—who was also invited to participate in the exhibition—referred to the confinement of art in an exhibition context as a place where art could live, be preserved, and therefore die: "Thus, the limits art has created for itself, as shelter, turn against it by imitating it, and the refuge that the limits of art had constituted are revealed as its justification, reality, and tomb."[6]

other ideas. In an undated note, probably sent later, from Boetti, he recognizes being indecisive: there is one Boetti who wants to show the tapestry work, but another who wants the brass plaque. All these documents are at documenta Archiv, Kassel.

6 | Daniel Buren, "Exhibitions of an Exhibition" in ex. cat. documenta 5 (Kassel: documenta/Bertelsmann, 1972).

By the end of the 1960s, the idea of the artist as a host was further developed, as artists took the task of actually becoming hoteliers. Almost without acknowledging the fact that I was too late to be a guest, in 2004 I approached the house on 7175 Sunset Boulevard in Los Angeles, knowing that in 1968 Allen Ruppersberg had installed there a well-known project, Al's Grand Hotel. On weekends, for three months, the artist hosted people in seven rooms. Each room was decorated differently, and a certain cinematic narrative ran through the lodge. The rooms somehow flirted with specific moments of the artist's personal story, and visitors were expected to share their own imaginings and to add to the larger novella that the hotel was. For Ruppersberg, hosting was more than taking care of his visitors; he invited the public to adhere to the space, to the work of art. How did Ruppersberg take care of the guests beyond those walls? What did he expect from them? Did this experience have a further influence on his work? Did he see himself as a host in other works that dealt with similar issues in a less direct way?[7]

Can an artist become, in turn, an iconic hotel guest? By constantly returning to the issues that occupy my time these days, one ends up inverting the question. For documenta 5, Ruppersberg proposed to exhibit a project that displayed a certain subjectivity and could give a glance at an artist becoming a guest. A review of the correspondence with Harald Szeemann indicates that at least in one of the works proposed to be shown in Kassel, the North American artist displayed transcripts of dialogues he had conducted in motels while traveling through the United States.

But when one thinks of an artist as an iconic hotel guest, one thinks of Martin Kippenberger and of the Hotel Chelsea in Cologne, a place to which the German artist returned, they say, after he gave up his apartment, paying for his room with his own works of art. Beyond the economics surrounding this gesture, how did the German artist respond to the fact of being a guest? It is said that he was a demanding one. Did that have to do with the fact that he was being hosted in exchange for works of art? Did he behave in the hotel in the same way that he did when invited to an exhibition? Did he really demandingly inhabit others' works when he visited a show? These questions aren't easy to respond to, but one thing about Kippenberger is clear: he did make a point of inviting visitors to his shows and of hosting his own work in his exhibitions. It is known that he would sometimes participate in an exhibition, or make one, just to be able to design a poster for it. Remarkably, Kippenberger brought attention to one more possibility of reacting to an invitation or, to put it in a better way, reacting to a non-invitation. For DOCUMENTA IX, he invited himself to the exhibition and produced a poster that announced his

7 | Earlier that year, Ruppersberg had become a host in a different way. Around 1968, the artist opened Al's Café, which he ran for three months. As Allan McCollum, who was in the place while it was functioning, points out, there was a certain normalcy in the venture: "It was to function socially as a meeting place for friends, members of the art world, and anyone else who wanted to drop by. In direct opposition to what one might have expected from a young artist at the time, the decor was familiar to the point of strangeness: hyperfamiliar, you might say today." Although everything seemed normal, the dishes were slightly off, with things that resembled food but were not. Ruppersberg, the cook, invited people to come in by using the format of an American diner, but once inside asked them to question the context; dishes weren't normal, for instance, toast and leaves, or pine cones and cookies. Around the same time, another type of hosting practice was established. In 1971, Gordon Matta-Clark and Carol Gooden opened a restaurant called Food. The establishment, in the SoHo district of New York, was managed and staffed by artists. It turned artists into hosts, even if they didn't necessarily consider it their work, and having tables waited by artists made it, probably, a slightly different experience from a regular diner.

participation. In it, the logo of the exhibition and the dates of it were displayed, as well as a photograph of his work *Untitled (Lamp)* (1992), installed on top of Walter De Maria's *Vertical Earth Kilometer* (1977), in front of the Museum Fridericianum.

The business of inviting, of hosting, and of playing the role of a guest is a delicate one. One always has to negotiate between how one is expected to behave in somebody else's space and the limits of an invitation. At the same time, one needs to define the thin line between one's generosity and what one expects from the encounter with the others. I wonder whether all artists see it like that, at least the ones who have engaged in a direct way with these activities. Did they expect something from the viewer? How complacent could they be? Would they ask something in return, attention to what they have to share, perhaps?

3.

Since I first learned about Alighiero Boetti and the hotel he had in Kabul, I was intrigued by the story. As I started to put the narrative together, I began encountering short tales about it, some published, some referred to by the artist's acquaintances; I realized most of them were surrounded by mythic gossip and circulated as rumors. Nevertheless, they all mentioned more or less the same details: the One Hotel was a venture by Boetti and his local partner, Gholam Dastaghir. The hotel, where a "European breakfast" was served, was actually a house with a few subdivided rooms in the Shar-e Naw district of Kabul, and probably had two entrances on different streets. It started in 1971, but the end date was always blurry, most of the time paired with the Soviet invasion of Afghanistan in 1979. Some accounts ended by saying that, at some point, the building that hosted the lodge was destroyed, thereby writing the last chapter of the story, which was echoed in a number of publications.[8]

The blurriness of the yarn kept me researching for some time before I was able to go to the site to try to understand Boetti's role as a host. How did Boetti understand his position as a host, and furthermore, did that position, if at all, inform or influence the way he developed his artistic practice? If it is true that the One Hotel was never conceived as a work of art, but just as an essential part of Boetti's daily life, I might not be mistaken to say that, as opposed to other artists of his generation, the Italian artist made his lifestyle and character very much part of his work, and as such, anything that permeated his days became background for his practice.

8 | According to recent accounts from Annemarie Sauzeau, the hotel actually only lasted six years, from 1971 to 1977. It closed two years before the Soviet invasion. See Sauzeau's contribution to this series: *Alighiero Boetti's One Hotel*, 100 Notes – 100 Thoughts, no. 025 (Ostfildern: Hatje Cantz, 2011).

The back of the former One Hotel, Kabul, 2010 /
Die Rückseite des ehemaligen One Hotel, Kabul, 2010

The site of the Grapetree Bay, St. Croix, Virgin Islands 2005 /
Das Grundstück des Grapetree Bay, St. Croix, Jungfernsinseln, 2005

It is then possible to deduce that what Boetti was negotiating in his Afghan lodge was to be inviting while setting the rules of the game, a strategy that he concurrently implemented in the way he produced art as well as in the latter's relationship to its beholders. In other words, the artist and his (sometimes casually requested) collaborators and accomplices engaged themselves in creating a number of works that were appealing, ensnaring, and enigmatic enough to captivate viewers but to make them conscious of their guest status. For, when conceiving a piece, an exhibition, or a text, one should be able to charm one's guests into inhabiting the work just enough to have them question their possible roles while entering the work. This is the same kind of negotiation that one has to engage with when responding to any invitation, the elasticity of which both the guest and the host need to explore. In other words, what are the rules of this game, and how flexible can they be?

There is little at hand to truly make sense of the consequences of these shifts: from guest to host, and back to being a guest of one's hosting condition. It is in these dynamics that the relations between guest and host and their respective attributes are strained to the point of reasonable doubt. When one shares a work with others, the best one can hope is for it to be inhabited, to be used and misused. To inhabit a work, viewers have to let themselves go and, once inside, have to negotiate their positions in order to become the true guests of the piece.

I wonder whether this was at all the feeling when lodging at the One Hotel, knowing that it wasn't conceived as an artwork; if the visitors, at least the ones who were conscious that the supposedly twin owners, Alighiero e Boetti, were also an artist, understood this dichotomy and contradiction. I also wonder whether the hotel's clients ever returned to it. Did they have good memories of their stay? Did the hotel give them what they expected—as any hotel should—or did they actually question their own status as guests in any way?

When an event like documenta is on the table, one wonders whether it is possible to create a work that would set up a story and, simultaneously, entwine the history of former editions of that event. What are the consequences of returning to a previously inhabited framework? Can one return to a specific work that was previously shared in that same space? Can one dream of hosting that person's participation? Could I inhabit someone else's thought and then share it again? How can I share my relationship to an experience that seems to have been diluted over time and ask previous guests to come back? Could people inhabit a long-gone story? Could old and new guests share their ideas on the same table?

The building that hosted the One Hotel in Kabul was actually not destroyed; I have seen it. It's freestanding, and beyond minor changes, it looks pretty much as it was when Boetti lived there.[9] When I visited

9 | It was actually found a couple of years ago, by Tom Francis, then a UN worker who happened to be as interested in the story as me, and who happened to be in Kabul. For a personal narrative of his discovery: Tom Francis, "One Star is Enough to Make a Cosmos: Alighiero e Boetti and the One Hotel," *Bidoun*, no. 19 (2009).

the site thirty-three years after it had closed, I wished—as in a missed rendezvous—that I could find a trace, another question mark next to Boetti's name, that, by raising more questions, could offer more clues to whatever happened there as life simply went by.

If it is clear that all this is more questions than answers, at least I can hope, in the most honest way, that this text is a summons for what is to come, a call to check in, to dwell, and an invitation to feel at home in someone else's thought and to stop and spend time in what others have to share. What are you bringing, dear reader, a bottle of wine or a bouquet of flowers?

Mario Garcia Torres (b. 1975) is an artist living in Mexico City.

Mario Garcia Torres

Einige Fragen hinsichtlich des Zögerns bei der Entscheidung, eine Flasche Wein oder einen Blumenstrauß mitzubringen

1.

Irgendwann im Lauf des Jahres 1971 kam Harald Szeemann während seiner Vorbereitung der documenta, die er für das folgende Jahr kuratierte, nach Turin. Zu den Personen, die er in der Stadt zu treffen versuchte, gehörte auch Alighiero Boetti, doch als Szeemann Boettis Atelier besuchte, war der italienische Künstler nicht da. Es scheint, dass jemand anderes dem Kurator das Studio zeigte und ihn herumführte und dass Szeemann dort versehentlich einen kleinen Zettel mit einer Liste von Künstlernamen liegen ließ. Es mochten einige Wochen vergangen sein, bevor Boetti nach Turin zurückkehrte (er unternahm in jenem Jahr zwei lange Reisen nach Afghanistan) und in seinem Atelier den Zettel fand. Zu seiner Überraschung stand hinter seinem Namen ein Fragezeichen.

Man kann aus der Korrespondenz, die auf diesen Zwischenfall folgte, herauslesen, dass Boetti Szeemanns Notizen falsch interpretierte. Der Künstler sprach den Kurator in ihrem Briefwechsel darauf an, und das Missverständnis wurde ausgeräumt. Das Fragezeichen hinter dem Namen des Künstlers hatte nichts mit Zweifeln an seiner Arbeit oder ihrer Einbeziehung in die Ausstellung zu tun. Trotzdem begann erst zu diesem Zeitpunkt die eigentliche Diskussion über Boettis Teilnahme an der documenta 5.

Während Szeemanns frühe kuratorische Strategien für die documenta heftige Debatten auslösten,[1] unterstellt man heute bei der Einladung zu einer Ausstellung die Erwartungshaltung, dass man für eine begrenzte Zeit eine spezifische Arbeitsumgebung bewohnt und dass der Gastgeber – derjenige, der die Einladung ausspricht – auch zu einer Art Betreuer wird, wenn er oder sie zur Teilnahme an einer Ausstellung einlädt. Mit diesem Notizbuch, lieber Leser, werde ich versuchen, Sie einzuladen, an meinen Gedanken und Fragen teilzunehmen, die bei meinen Überlegungen zur dOCUMENTA (13) aufkommen. Diese beschäftigen sich vor allem mit den verschiedenen Ebenen, die impliziert sind, wenn man in einem vorgegebenen Kontext agiert, und damit, wie leicht ein Gast in einer solchen Situation zu einem Gastgeber werden kann. Sie drehen sich, anders gesagt, um die Verhandlungen zwischen Zweckdenken und Großzügigkeit.

Wenn man beispielsweise zu einem Abendessen eingeladen wird, oder dazu, einen Abend bei jemandem zuhause zu verbringen, muss man sich möglicherweise entscheiden, ob man eine Flasche Wein oder einen Blumenstrauß mitbringt; oder man könnte, mit einer entschiedeneren Geste, beschließen, die Einladung anzunehmen, indem man durch die Hintertür kommt und in der Küche hilft. Wenn man eine Einladung annimmt, gibt es unzählige Möglichkeiten zu reagieren und sich zu verhalten: Man könnte ohne Weiteres auf das eingehen, von dem man annimmt, dass es der Gastgeber von seinem Gast erwartet; oder man könnte soweit gehen, den Raum zu übernehmen – um zwei gegensätzliche Fälle zu erwähnen. Das Gleiche kann in einer Ausstellung passieren. Einige mögen behaupten, dass man in einem Rahmen, in einem Statement Schutz finden kann; oder man könnte den Raum eines anderen besetzen, ihn soweit wie möglich individualisieren und dann das kuratorische Statement sich selbst überlassen.

1 | Szeemanns documenta war umgeben von Fragen, die seine damals ungewöhnlichen kuratorischen Strategien betrafen. Er platzierte die Arbeiten einiger Künstler in spezifischen thematischen Zusammenhängen, eine Vorgehensweise, mit der einige Künstler unzufrieden waren. »Ich möchte nicht, dass meine Arbeiten verwendet werden, um unangebrachte soziologische Prinzipien oder überholte kunsthistorische Kategorien zu illustrieren«, begann ein Brief, den Robert Morris am 6. Mai 1972 an Giancarlo Politi schickte, zusammen mit einem ausführlicheren Statement, das von zehn weiteren eingeladenen documenta-Künstlern unterzeichnet war: Carl Andre, Hans Haacke, Donald Judd, Sol LeWitt, Barry Le Va, Dorothea Rockburn, Fred Sandback, Richard Serra und Robert Smithson. Das Statement ging einher mit ihrem Rückzug von der Ausstellung.

Daniel Buren, *Mosaïque aux éléments composites*, 1965, Grapetree Bay, St. Croix, Virgin Islands / Jungferninseln, 2005

Und dann ist da noch die quälendste aller Möglichkeiten: Nicht in der Lage zu sein, den Diskurs zu beeinflussen. Ein solches Ergebnis, oder genauer das Ausbleiben eines Ergebnisses, würde den eigenen Charakter als Gast zu etwas Harmlosem machen. Überdies könnte man eine Einladung auch ausschlagen oder, was noch tiefgreifender wäre, sie wieder zurücknehmen lassen. Die wahrscheinlich radikalste Form, eine solche Situation zu beeinflussen, wäre allerdings, die Einladung anzunehmen und ihr dann auszuweichen, indem man plötzlich den Status des Gasts aufgibt. Doch im Idealfall oder in den meisten Fällen kann man, wenn man eine Einladung annimmt, darauf hoffen, eine Situation auf raffinierteste Weise leicht zu transformieren und etwas zu ihr beizutragen, indem man einfach Zeit in ihr verbringt und darin man selbst ist. Es gibt ebenso viele Möglichkeiten, dies zu erreichen, wie es Möglichkeiten gibt, eine Einladung auszusprechen, und manchmal kann die Angelegenheit sogar noch etwas komplizierter werden. In diesem Licht besehen, verdient die Art und Weise, wie Einladungen ausgesprochen werden, wie man auf sie reagiert und dadurch eine Beziehung entsteht, eine genauere Betrachtung, und zwar umso mehr in einem Fall wie diesem, wo der Schreibende von Künstlern und ihrer Beziehung zur Gastgeberrolle besessen ist.

Der Briefwechsel zwischen Szeemann and Boetti ist knapp, aber dennoch sehr aufschlussreich.[2] So wird beispielsweise klar, dass mehrere Arbeiten vorgeschlagen und in Erwägung gezogen wurden, bevor es zu einer definitiven Einigung kam. Aus einer eingehenden Betrachtung der verschiedenen Arbeiten, die Boetti für die Ausstellung anbot, kann man eine Reihe von Schlüssen ziehen, wie der Künstler auf eine solche Einladung reagieren wollte.[3]

Boettis Arbeit, die als Beitrag für die documenta 5 am meisten diskutiert wurde, hieß zum damaligen Zeitpunkt *L'arazzo* – die erste gestickte Weltkarte, die der italienische Künstler in Afghanistan entwarf und anfertigen ließ. Sie war auf das gleiche Jahr datiert, in dem Szeemann Turin besuchte. Die später *Mappa* (1971) betitelte Arbeit kam erst im Frühjahr 1972 in Europa an, wahrscheinlich etwas zu spät für die Ausstellung und vermutlich der Grund, warum andere Arbeiten des Künstlers in Betracht gezogen wurden. Schließlich wurde eine andere Arbeit ausgestellt, aber die Tatsache, dass *Mappa* im Katalog reproduziert wurde, legt nahe, dass auch diese Arbeit womöglich gezeigt wurde, was die Angelegenheit in dieser Hinsicht interessanter macht. Die Arbeit hingegen, die zweifelsfrei ausgestellt wurde, in der erhaltenen Korrespondenz jedoch keine Erwähnung findet, ist *Lavoro postale (permutazione)* (1972).[4]

Ohne daraus schon irgendwelche Schlüsse zu ziehen, ist es erwähnenswert, dass noch eine weitere Arbeit zur Diskussion stand. Anfang 1972 kam Boetti auf eine offenbar bereits zuvor besprochene Idee

2 | Zumindest ist im documenta Archiv nur wenig davon erhalten, und wenig mehr im Archivio Boetti.

3 | Ein kurzer Blick auf Szeemanns Einladungsschreiben an Künstler verrät ein breites Spektrum von Herangehensweisen, doch die meisten beruhen auf einem vorangegangenen persönlichen Kontakt und sind zumeist Bestätigungen einer mündlichen Vereinbarung. Obwohl der Brief an Robert Morris keinen spezifischen thematischen Rahmen für die Arbeit erwähnt, wird der Künstler darin nach einigen spezifischen Arten von Arbeiten gefragt; der an die spanische Künstlergruppe ZAJ gerichtete Brief hingegen fragt einfach – aber bei eingehender Betrachtung auf recht bedeutsame Weise: Wären Sie bereit, an der documenta 5 teilzunehmen?

4 | *Lavoro postale (permutazione)* ist eine Arbeit aus 720 Briefumschlägen, die alle mit den gleichen sechs Briefmarken frankiert wurden. Die sechs Briefmarken sind auf jedem Umschlag anders platziert; 720 entspricht der Gesamtzahl möglicher Anordnungen der sechs Elemente. Nach dem Aufkleben der Briefmarken wurden die Umschläge im März 1972 von Turin aus verschickt; nachdem sie zugestellt worden waren, wurden sie zum Zweck der Ausstellung arrangiert.

zurück (»*Ritorno, quindi, all' idea prima*«, schrieb er an Szeemann). Er wollte eine Messingplakette anfertigen lassen, die seinen Namen trug, und hatte vor, diese am Eingang des Museum Fridericianum zu platzieren.[5]

Ist eine Strategie wie die Boettis eine Art Lernprozess, wie man auf eine Einladung reagiert? Wie lange dauert es, bis man sein Verhältnis zu ihr versteht? Ist es möglich, die eigene Position auszuhandeln und gleichzeitig zu versuchen, die erwartete Rolle des Gasts zu spielen? Gibt es eine Möglichkeit, diese Erwartung zu durchbrechen? Wie weit kann man das Konzept des »Gasts« in einer solchen Situation erweitern? Sind diese hypothetischen Haltungen des Gasts eine Weiterführung der ursprünglichen Einladung? Ist eine Einladung real, bevor das Ereignis stattfindet? Kann man eine Einladung zerstören, indem man sie öffentlich analysiert?

Boettis letzter Vorschlag wurde nie realisiert, aber man kann aus seiner Initiative mehrere Dinge schlussfolgern. Es scheint, dass er durch die Platzierung seines Namens am Eingang des zentralen Ausstellungsorts der documenta 5 darauf abzielte, die Ausstellung durch seine eigene Gastgeberschaft neu zu rahmen und eine eigene Einladung auszusprechen, die Ausstellung zu betreten. Sobald sich die Gäste in der Arbeit befanden, würden sie vielleicht erkennen, dass der Künstler die Spielregeln verändert hatte und selbst zum Gastgeber der Ausstellung geworden war, indem er sie als Gäste willkommen hieß.

5 | Die Messingplakette wurde zum ersten Mal Schwarz auf Weiß in einem Brief von Boetti an Szeemann vom Januar 1972 beschrieben, der am Letzten jenes Monats in Kassel ankam. Offenkundig war dies eine Reaktion auf einen Brief vom 10. Januar desselben Jahres aus Kassel, in dem der Schweizer Kurator bestätigt hatte, dass Mappa auf der documenta 5 gezeigt werden sollte. Bevor Szeemann den Brief beendet, fragt er, ob Boetti noch eine andere Idee habe. An einer wahrscheinlich späteren, aber undatierten Notiz von Boetti erkennt er, dass Letzterer unschlüssig ist: Es gibt einen Boetti, der die Teppicharbeit zeigen will, und einen anderen Boetti, der lieber die Messingplakette realisieren möchte. Alle Dokumente befinden sich im documenta Archiv, Kassel.

2.

Seit einiger Zeit interessiere ich mich für Künstler, die sich mit Formen von Gastgeberschaft beschäftigt haben. Ich habe mich mit diesen Orten befasst, zuerst anhand der Erzählungen, Erinnerungen und Beschreibungen anderer, und dann, indem ich diese Orte selbst zum ersten Mal aufsuchte. So führte mich meine Neugier zu Boetti und dem One Hotel in Kabul und zu den Überlegungen, was sich damals in dem kleinen Haus ereignete, das die Initiative beherbergte, lange bevor ich selbst nach Afghanistan reisen konnte.

Die gleiche Motivation führte mich 2005 nach Saint Croix, eine der Amerikanischen Jungferninseln, wo der Künstler Daniel Buren eine frühe Intervention für ein Strand-Resort, The Grapetree Bay, realisiert hatte. Als ich den Ort in jenem Sommer besuchte, kam ich zu spät, um Burens Arbeit so zu erleben, wie er sie bei ihrer Fertigstellung gesehen hatte, und auch zu spät, um mich in dem Resort einzuquartieren. Sechzehn Jahre zuvor, im September 1989, hatte der Wirbelsturm Hugo die Insel erfasst und das Hotel sowie einige von Burens Arbeiten zum großen Teil zerstört. Der Hurrikan versetzte dem Unternehmen, das wirtschaftlich nie erfolgreich gewesen war, den finalen Schlag, und so wurde es von den Eigentümern geschlossen. Die Arbeiten wurden ihrem Schicksal überlassen und allmählich von der Natur zurückerobert. Als ich sie fand, hatte Gestrüpp das Gebäude überwuchert und den Kontext, der den ersten In-situ-Arbeiten des französischen Künstlers einen Schutzraum und Bedeutung gab, entscheidend verändert.

Fairleigh Dickinson Jr. und Thibaut de Saint Phalle hatten Buren beauftragt, die frühen Mosaikarbeiten zu entwerfen, die er 1965 in das Gebäude integrierte. Sie dekorierten den Ort, während der Ort sie beherbergte. Man könnte vermuten, dass die Gäste des Grapetree Bay dort eine gute Zeit verlebten, denn auch Jahre nach der Katastrophe sah man oft noch Stammgäste, die in das verlassene Hotel zurückkehrten und in Erinnerung an bessere Zeiten durch die Trümmer streiften. Das ist es, was man für ein Kunstwerk erhoffen kann, dachte ich, als ich versuchte, die Wandbilder freizulegen: dass es seinen Kontext überdauert oder ihm sogar eine neue Bedeutung gibt, so wie Burens Arbeiten den Ort, der sie beherbergte, offenkundig überdauert haben.

Zugleich verwies Buren sieben Jahre später in einem Text, in dem er seine Uneinigkeit mit Szeemanns documenta – zu der er ebenfalls eingeladen worden war –

bekundete, auf die Begrenzung der Kunst durch den Ausstellungskontext als einen Ort, an dem Kunst leben, konserviert werden und daher auch sterben kann: »Und auf diese Weise wendet sich der Rahmen, den sich die Kunst für sich als Asyl geschaffen hat, gegen sie selbst, indem der Rahmen diese Zufluchtszone imitiert. Und das Refugium der Kunst, entstanden durch ihren selbst gewählten Rahmen, erweist sich nicht nur als Rechtfertigung und als Realität der Kunst, sondern auch als ihr Grab.«[6]

Ende der 1960er Jahre wurde die Idee des Künstlers als Gastgeber weiterentwickelt, indem Künstler tatsächlich die Rolle von Hoteliers annahmen. Beinahe ohne mir die Tatsache einzugestehen, dass ich zu spät kam, um noch Gast zu werden, erreichte ich 2004 das Haus am 7175 Sunset Boulevard in Los Angeles, in dem Wissen, dass Allen Ruppersberg dort 1968 ein wohlbekanntes Projekt, *Al's Grand Hotel*, installiert hatte. Drei Monate lang beherbergte der Künstler an den Wochenenden in sieben Zimmern Gäste. Jeder Raum war anders dekoriert, und durch das Gästehaus zog sich eine Art Kinoerzählung. Die Zimmer spielten gewissermaßen mit bestimmten Momenten der persönlichen Geschichte des Künstlers, und von den Besuchern wurde erwartet, dass sie ihre eigenen Vorstellungen weitergaben und der umfassenderen Geschichte, die das Hotel darstellte, hinzufügten.

6 | Daniel Buren, »Ausstellung einer Ausstellung«, in: documenta 5. Befragung der Realität – Bildwelten heute, Ausst.-Kat. Kassel, München: Bertelsmann 1972, Sektion 17, S. 29.

Für Ruppersberg war die Gastgeberschaft mehr, als sich um seine Besucher zu kümmern; er lud das Publikum ein, zu einem Teil des Orts, des Kunstwerks zu werden. Wie sorgte Ruppersberg jenseits dieser Wände für die Gäste? Was erwartete er von ihnen? Beeinflusste diese Erfahrung seine späteren Arbeiten? Sah er sich auch bei anderen Arbeiten, die sich auf indirektere Weise um ähnliche Fragen drehten, als Gastgeber?[7]

Kann im Gegenzug ein Künstler zu einem ikonischen Hotelgast werden? Wenn man immer wieder auf die Themen zurückkommt, die mich in diesen Tagen beschäftigen, dreht man irgendwann schließlich die Frage um. Auf der documenta 5 stellte Ruppersberg ein Projekt aus, das eine gewisse Subjektivität an den Tag legte und einen flüchtigen Blick auf einen Künstler bot, der zu einem Gast wurde. Eine Durchsicht der Korrespondenz mit Harald Szeemann deutet darauf hin, dass der nordamerikanische Künstler in einer der Arbeiten, die für die Ausstellung in Kassel vorschlug, Aufzeichnungen von Gesprächen zeigte, die er vermutlich auf seinen Reisen durch die USA in Motels geführt hatte.

Doch wenn man an einen Künstler als ikonischen Hotelgast denkt, denkt man an Martin Kippenberger und das Hotel Chelsea in Köln, einen Ort, an den der Künstler regelmäßig zurückkehrte, wie es heißt, nachdem er seine Wohnung aufgegeben hatte, wobei er für sein Zimmer mit seinen Kunstwerken bezahlte. Wie ging Kippenberger, jenseits der Ökonomie, die hinter dieser Geste steht, mit der Tatsache um, Gast zu sein? Man sagt, dass er anspruchsvoll gewesen sei. Hatte das damit zu tun, dass er im Tausch gegen Kunstwerke dort wohnte? Verhielt er sich im Hotel genauso, wie wenn er zu einer Ausstellung eingeladen wurde? Nahm er wirklich auf fordernde Weise den Raum von Arbeiten anderer Künstler ein, wenn er eine Ausstellung besuchte? Es ist nicht leicht, diese Fragen zu beantworten, aber eines an Kippenberger ist klar: Er machte es sich zur Aufgabe, Besucher zu seinen Ausstellungen einzuladen und seine eigenen Arbeiten in seinen Ausstellungen zu beherbergen. Bekanntlich machte er gelegentlich Ausstellungen oder beteiligte sich an ihnen, nur um ein Plakat dafür entwerfen zu können. Bemerkenswerterweise lenkte Kippenberger die Aufmerksamkeit auf eine weitere Möglichkeit, auf eine Einladung, oder genauer auf eine Nichteinladung, zu reagieren. Er lud sich selbst zur DOCUMENTA IX ein und produzierte ein Plakat, das seine Teilnahme ankündigte. Es zeigt das Logo und die Daten der Ausstellung, ebenso wie eine Fotografie seiner Arbeit *Ohne Titel (Lampe)* (1992), installiert über Walter De Marias *Vertical Earth Kilometer* (1977) vor dem Museum Fridericianum.

Einladen, Bewirten und die Rolle des Gasts zu spielen sind heikle Angelegenheiten. Immer muss man zwischen den Erwartungen,

7 | Kurz zuvor war Ruppersberg bereits auf andere Weise zum Gastgeber geworden. Um 1968 eröffnete der Künstler Al's Café, das er für drei Monate betrieb. Wie Allan McCollum, der den Ort damals besuchte, ausführt, herrschte bei dieser Unternehmung eine gewisse Normalität: »Es sollte als sozialer Treffpunkt für Freunde, Mitglieder der Kunstwelt und alle anderen fungieren, die vorbeikommen wollten. In deutlichem Gegensatz zu dem, was man damals von einem jungen Künstler vielleicht erwartet hätte, war die Ausstattung bis zur Fremdartigkeit vertraut: hypervertraut, wie man heute sagen würde.« Obwohl alles normal wirkte, waren die Gerichte etwas abwegig, mit Dingen, die zwar an Speisen erinnerten, aber nicht essbar waren. Ruppersberg, der Koch, lud Leute zum Besuch ein, indem er das Format eines amerikanischen Diners nutzte, doch sobald sie hereingekommen waren, forderte er sie auf, den Kontext infrage zu stellen; die Gerichte waren nicht konventionell, sondern bestanden beispielsweise aus Toast und Blättern oder Tannenzapfen und Keksen. Ungefähr zur gleichen Zeit etablierte sich eine weitere Praxis der Gastgeberschaft. 1971 eröffneten Gordon Matta-Clark und Carol Gooden ein Restaurant namens Food. Der im New Yorker Stadtteil SoHo gelegene Betrieb wurde von Künstlern gemanagt, und auch die Servicekräfte waren Künstler. So wurden Künstler zu Gastgebern, selbst wenn sie dies nicht unbedingt als Teil ihrer eigenen Arbeit betrachteten, und wahrscheinlich machte die Erfahrung,

The bungalow that hosted Al's Grand Hotel on 7175 Sunset Blvd., Los Angeles, 2004 /
Der Bungalow, der Al's Grand Hotel beherbergte, 7175 Sunset Blvd., Los Angeles, 2004

wie man sich in den Räumen eines anderen verhalten sollte, und den Grenzen einer Einladung verhandeln. Gleichzeitig muss man den schmalen Grat zwischen der eigenen Großzügigkeit und dem, was man von der Begegnung mit anderen erwartet, definieren. Ich frage mich, ob alle Künstler das so sehen, oder zumindest jene, die sich ausdrücklich mit diesen Aktivitäten beschäftigt haben. Haben sie vom Betrachter etwas erwartet? Wie selbstzufrieden konnten sie sein? Erwarteten sie eine Gegengabe, vielleicht die Aufmerksamkeit für das, was sie teilen wollten?

Seit ich zum ersten Mal von Alighiero Boetti und seinem Hotel in Kabul hörte, bin ich von der Geschichte fasziniert. Als ich begann, die Geschichte zusammenzufügen, stieß ich nach und nach auf kurze Erzählungen, von denen einige bereits publiziert waren und andere von Bekannten des Künstlers erwähnt wurden; mir wurde klar, dass die meisten von mythischem Klatsch umgeben waren und gerüchteweise zirkulierten. Trotzdem nannten alle mehr oder weniger die gleichen Details: Das One Hotel war eine Unternehmung von Boetti und seinem Partner vor Ort, Gholam Dastaghir. Das Hotel, in dem ein »Europäisches Frühstück« serviert wurde, war eigentlich ein Haus mit wenigen unterteilten Räumen im Shar-e Naw-Distrikt von Kabul und verfügte wahrscheinlich über zwei Eingänge von verschiedenen Straßen. Es wurde 1971 eröffnet, der Zeitpunkt der Schließung hingegen bleibt unklar und wird meistens mit der sowjetischen Invasion in Afghanistan 1979 in Zusammenhang gebracht. Einige Berichte enden damit, dass das Gebäude, in dem sich das Gästehaus befand, zerstört wurde, und schreiben so das letzte Kapitel der Geschichte, das in mehreren Veröffentlichungen wiederholt wurde.[8]

Die Verschwommenheit dieser abenteuerlichen Geschichte ließ mich für einige Zeit recherchieren, bevor ich den Ort aufsuchen konnte, um zu versuchen, Boettis Rolle als Gastgeber besser zu verstehen. Wie verstand er seine Position als Gastgeber, und überdies, prägte oder beeinflusste diese Position, wenn überhaupt, die Entwicklung seiner künstlerischen Praxis? Wenn es stimmt, dass das One Hotel nie als Kunstwerk gedacht war, sondern einfach einen wesentlichen Teil von Boettis Alltag darstellte, dann ist es vielleicht nicht falsch zu sagen, dass der italienische Künstler, im Gegensatz zu anderen Künstlern seiner Generation, seinen Lebensstil und Charakter in hohem Maß zum Teil seiner Arbeit machte und dass schlichtweg alles, wovon sein Alltag durchdrungen war, zu einem Hintergrund seiner künstlerischen Praxis wurde.

Man kann daher schlussfolgern, dass es Boetti bei seinem afghanischen Gästehaus darum ging, einzuladen und dabei die Spielregeln festzulegen, eine Strategie, die er gleichzeitig in seine Art der Kunstproduktion wie auch in deren Verhältnis zu ihren Betrachtern einführte. Anders gesagt, waren der Künstler und seine (manchmal zufällig angefragten) Mitarbeiter und Komplizen damit beschäftigt, eine Reihe von Arbeiten herzustellen, die ansprechend, verführerisch und rätselhaft genug waren, um die Betrachter zu faszinieren, ihnen aber zugleich ihren Status als Gäste ins Bewusstsein riefen. Denn wenn man eine Arbeit, eine Ausstellung oder einen Text konzipiert, sollte man seine Gäste dazu verführen können, die Arbeit gerade soweit zu bewohnen, dass sie beim Eintreten in die Arbeit ihre möglichen Rollen infrage stellen. Es ist die gleiche Art von Verhandlung, die man führen muss, wenn man auf irgendeine Einladung reagiert, deren Dehnbarkeit der Gast ebenso ausloten muss wie der Gastgeber selbst. Mit anderen Worten, wie lauten die Spielregeln, und wie flexibel können sie sein?

Es ist nicht leicht, die Konsequenzen dieser Verschiebungen – vom Gast zum Gastgeber und zurück zu der Rolle, Gast seiner eigenen Bedingungen der Gastgeberschaft zu sein – wirklich zu verstehen. In dieser Dynamik sind die Beziehungen zwischen Gast und Gastgeber und ihre jeweiligen Eigenschaften bis zum Punkt berechtigter Zweifel angespannt. Wenn man eine Arbeit mit anderen teilt, besteht die größte Hoffnung darin, dass in ihr gelebt, dass sie genutzt und falsch verwendet wird. Um in einer Arbeit zu leben, müssen sich die Betrachter gehen lassen, und sobald sie sich in ihr befinden, müssen sie ihre Positionen verhandeln, um wirklich zu Gästen der Arbeit zu werden.

Ich frage mich, ob man überhaupt dieses Gefühl hatte, wenn man im One Hotel wohnte und wusste, dass es nicht als Kunstwerk gedacht war; ob die Besucher, zumindest diejenigen, die wussten, dass die Besitzer, die angeblichen Zwillinge Alighiero e Boetti, zugleich ein Künstler waren, diesen Zwiespalt und Widerspruch verstanden. Ich frage mich auch, ob die Hotelgäste jemals dorthin zurückkehrten. Hatten sie ihren Aufenthalt in guter Erinnerung? Bot ihnen das Hotel das, was sie erwarteten – wie es jedes Hotel tun sollte –, oder stellten sie ihren Status als Gäste tatsächlich in irgendeiner Weise infrage?

Wenn ein Ereignis wie die documenta auf der Tagesordnung steht, fragt man sich, ob es möglich ist, eine Arbeit zu erstellen, die eine Geschichte vorträgt und gleichzeitig die Geschichte früherer Ausgaben dieses Ereignisses einflicht. Welche Konsequenzen hat es, wenn man in einen bereits zuvor bewohnten Rahmen zurückkehrt? Kann man auf eine bestimmte Arbeit zurückkommen, die zuvor im gleichen Raum geteilt wurde? Kann man davon träumen, der Gastgeber der Beteiligung jener Person zu sein? Könnte ich den Gedanken eines anderen bewohnen und ihn dann erneut teilen? Wie kann ich mein Verhältnis zu einer Erfahrung teilen, die sich im Lauf der Zeit verwässert zu haben scheint, und ehemalige Gäste bitten, zurückzukehren?

von Künstlern bedient zu werden, einen gewissen Unterschied zu einem gewöhnlichen Restaurant aus.

8 | Der aktuellen Darstellung von Annemarie Sauzeau zufolge wurde das Hotel nur für sechs Jahre, von 1971 bis 1977, betrieben. Es wurde zwei Jahre vor der sowjetischen Invasion geschlossen. Siehe Sauzeaus Beitrag zu dieser Serie: *Alighiero Boetti's One Hotel*, 100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken, Nr. 025. Ostfildern: Hatje Cantz 2011.

Können Menschen in einer Geschichte leben, die schon lange vorbei ist? Können alte und neue Gäste ihre Ideen am gleichen Tisch teilen?

Das Gebäude, in dem sich das One Hotel in Kabul befand, wurde in Wirklichkeit nicht zerstört; ich habe es gesehen. Es steht frei, und abgesehen von kleineren Veränderungen sieht es noch ziemlich genauso aus wie zu der Zeit, als Boetti dort lebte.[9] Als ich den Ort sechsunddreißig Jahre nach seiner Schließung besuchte, wünschte ich mir – wie bei einem verpassten Rendezvous –, eine Spur finden zu können, ein weiteres Fragezeichen hinter Boettis Namen, das, indem es weitere Fragen aufwirft, weitere Hinweise darauf liefern könnte, was dort geschah, während das Leben einfach weiterging.

Auch wenn es hier offensichtlich mehr Fragen als Antworten gibt, kann ich wenigstens auf das Aufrichtigste hoffen, dass dieser Text ein Aufruf für das Kommende ist, eine Aufforderung zum Einchecken und zum Verweilen und eine Einladung, sich in den Gedanken eines anderen zu Hause zu fühlen, innezuhalten und in dem, was andere teilen möchten, Zeit zu verbringen. Was bringen Sie mit, lieber Leser, eine Flasche Wein oder einen Blumenstrauß?

Mario Garcia Torres (geb. 1975) ist Künstler und lebt in Mexiko-Stadt.

9 | Es wurde tatsächlich vor einigen Jahren von Tom Francis, einem damaligen UN-Mitarbeiter, identifiziert, der sich genauso wie ich für die Geschichte interessierte und der damals zufällig in Kabul war. Für eine persönliche Darstellung seiner Entdeckung siehe Tom Francis, »One Star is Enough to Make a Cosmos: Alighiero e Boetti and the One Hotel«, in: *Bidoun*, Nr. 19, 2009.

100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken

№026: Mario Garcia Torres
A few questions regarding the hesitance at choosing between bringing a bottle of wine or a bouquet of flowers / Einige Fragen hinsichtlich des Zögerns bei der Entscheidung, eine Flasche Wein oder einen Blumenstrauß mitzubringen

dOCUMENTA (13), 9/6/2012 – 16/9/2012
Artistic Director / Künstlerische Leiterin: Carolyn Christov-Bakargiev
Agent, Member of Core Group, Head of Department /
Agentin, Mitglied der Kerngruppe, Leiterin der Abteilung: Chus Martínez
Head of Publications / Leiterin der Publikationsabteilung: Bettina Funcke

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

© 2011 documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel; Hatje Cantz Verlag, Ostfildern; Mario Garcia Torres

Illustrations / Abbildungen: p. / S. 1: Dar ul-Aman Palace, 2010 (detail / Detail), © Mariam Ghani; all other illustrations / alle anderen Abbildungen: © Mario Garcia Torres; p. / S. XX: © 2011 Daniel Buren/VG Bild-Kunst, Bonn

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

Published by / Erschienen im Hatje Cantz Verlag
Zeppelinstrasse 32, 73760 Ostfildern
Germany / Deutschland
Tel. +49 711 4405-200
Fax +49 711 4405-220
www.hatjecantz.com

ISBN 978-3-7757-2875-1 (Print)
ISBN 978-3-7757-3055-6 (E-Book)

Printed in Germany

Gefördert durch die

KULTURSTIFTUNG DES BUNDES

funded by the German Federal Cultural Foundation

Mario Garcia Torres
A few questions regarding the hesitance at choosing between bringing a bottle of wine or a bouquet of flowers / Einige Fragen hinsichtlich des Zögerns bei der Entscheidung, eine Flasche Wein oder einen Blumenstrauß mitzubringen

dOCUMENTA (13)

HATJE CANTZ