Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1987)

Heft: 14: Collabroation Gilbert & George

Artikel: Cumulus ... von Europa

Autor: Drechsler, Wolfgang / Schelbert, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680523

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

CUMULUS

. . . VON EUROPA

WOLFGANG DRECHSLER

Nach Jahrzehnten des Unbeachtetseins darf sich die österreichische Kunstszene seit einigen Jahren zunehmender Aufmerksamkeit erfreuen. Von Venedig über Wien bis Paris und New York – Grossausstellungen österreichischer Kunst und Kultur der Jahrhundertwende wurden zu viel bejubelten Publikumsmagneten. Die internationalen Auktionshäuser melden Versteigerungsrekorde für Arbeiten von Klimt und Schiele – und auch die zweite und dritte Künstlergarnitur erzielte bei einer Sonderauktion in London Rekordpreise, die noch vor kurzem für völlig unrealistisch gehalten wurden (und die auch heute noch in Österreich selbst kaum zu erzielen wären). Doch nicht nur «Wien um 1900» hat eine Aufwertung erfahren, die internationalen Medien und Ausstellungsmacher entdecken auch immer öfter die österreichische Kunst der Gegenwart. Ausstellungen wie «Junge Künstler in Österreich» (Luzern, Bonn, 1982), «Arte austriaca 1960/84» (Bologna 1984), «Weltpunkt Wien» (Strassburg 1985), um nur einige zu nennen, mussten zwar noch von Österreichern initiiert und zum Teil im Zuge von Austauschgeschäften realisiert werden, genauso wie die Retrospektiven Attersees (Frankfurt, Aarau, Aachen, Wilhelmshaven 1983), Lassnigs (Düsseldorf, Nürnberg 1985), Brus' (München, Düsseldorf 1986) und Kocherscheidts (Karlsruhe, Eindhoven 1988). Parallel dazu gab es aber auch ein selbständiges Umdenken der jenseits der Grenze beheimateten Museumsleute, wie etwa die Ausstellungen «Körperzeichen. Österreich» (Winterthur 1982), Rainer (München, Bern 1977, Berlin, Baden-Baden, Bonn 1980/81), Nitsch, Brus (Eindhoven 1983, 1984), «Rennweg», (Turin 1985) und Pichler (Frankfurt 1987) beweisen. Für die nähere Zukunft sind weitere Expositionen geplant, so in Lausanne und Düsseldorf. Auch die Kunstzeitschriften haben sich bereits massiv des Themas angenommen, z.B. «art» (1986) und jüngst erst «Kunstforum». In fast jeder grösseren Überblicksausstellung sind heute Österreicher vertreten, auf den Kunstmessen sind Österreichs Galerien nicht zu übersehen. (Die Exporthilfe, die von der Bundeswirtschaftskammer jedem Messeteilnehmer im Ausland gewährt wird, kommt auch Kunsthändlern zugute und hat sich als eine der besten Arten der Kunstsubvention erwiesen.)

Alles scheint in Ordnung. Auch die Museen melden steigende Besucherzahlen (in letzter Zeit wieder etwas rückläufig), die Bundesregierung hat kürzlich ein Sonderfinanzierungsprogramm für die dringendsten Sanierungsmassnahmen der Bundesmuseen beschlossen (allerdings erst nachdem einige Schäden, deren mögliches Auftreten seit etlichen Jahren gemeldet wurde, tatsächlich entstanden sind), bei der von den Politikern und Medien sogenannten «Jahrhundertchance» eines neuen Museumszentrums wurde in den letzten Wochen die erste Phase des Architektenwettbewerbs abgeschlossen. (Wie das Ganze dann bezahlt werden kann, fragt sich jedoch nicht nur der Finanzminister, der es sich jedenfalls, wie er öffentlich bekundete, nicht vorstellen kann.)

Ist somit wirklich alles in Ordnung? Die zunehmende Akzeptanz der österreichischen Kunst im Ausland ist sicherlich begrüssenswert, sie ist notwendig und war längst fällig. Sie birgt aber auch Gefahren in sich, und zwar für die österreichische Kunstszene selbst. Die verstärkte Aufmerksamkeit von aussen könnte den hier ohnehin vorhandenen Hang zu einer austrozentrischen Haltung noch zementieren. Der Nationalstolz erhält neue Nahrung, der Blick über die engen Grenzen bleibt weiter getrübt. (Nicht zufällig trägt der Österreich gewidmete Band des Kunstforums den Titel «Insel Austria».) Wie alles in Österreich hat auch dies seine Tradition. Die rege und erfolgreiche Sammeltätigkeit des Kaiserhauses erfuhr spätestens in der Mitte des 19. Jahrhunderts eine beträchtliche Einschränkung. Gerade zu der Zeit, in der diese Kunstsammlungen in Form des Kunsthistorischen Museums eine neue, der Öffentlichkeit zugängliche Heimstadt gefunden haben, wurde der Gegenwartskunst, besonders der internationalen, wenig Gegenliebe entgegengebracht. Diese offizielle Ignoranz stand

mit der privaten in Einklang, auch die Privatsammlungen orientierten sich weitgehend an der Vergangenheit, besonders der eigenen. Unzufrieden mit dieser Situation waren eigentlich nur einige wenige Künstler, was 1897 mit zur Gründung der Wiener Secession geführt hat. Doch auch deren Öffnungsversuchen war nur geringer Erfolg beschieden. Aus den grossen internationalen Secessions-Ausstellungen fanden nur wenige Werke ausländischer Künstler ihren Weg in staatliche Sammlungen. Und dann überwiegend nur deshalb, weil sie von der Secession dem Staat geschenkt wurden (Van Gogh, Segantini), um dadurch den Aufbau einer modernen Sammlung zu erzwingen. Auch von privater Seite wurde nur wenig gekauft, am meisten noch vom gebildeten Grossbürgertum jüdischer Herkunft.

So kann es nicht verwundern, dass Werke der internationalen klassischen Moderne in Österreich kaum anzutreffen sind. Schenkungen und Leihgaben, von denen die amerikanischen und auch schweizerischen Museen (die ja überwiegend auch nicht selbst rechtzeitig gekauft haben) heute einen Teil ihres Ruhms und ihrer Anziehungskraft beziehen, fehlen. Spätestens 1938 haben diese Werke (meist zusammen mit ihren Besitzern) Österreich verlassen müssen. Doch die historische Dimension, die zwei Weltkriege und die ökonomisch sicherlich nicht leichte Zeit dazwischen, erklärt noch nicht alles. Auch Deutschland war davon unmittelbar betroffen, und trotzdem konnten die Kämpfer gegen die «Entartete Kunst» in den dortigen Museen wesentlich reichere Feldzüge starten als bei uns. (Eine vorzügliche Ausstellungsserie mit gutrecherchierten Katalogen bringt dies gerade jetzt in Düsseldorf wieder in Erinnerung.) Der Zyniker würde sagen, wir haben Glück gehabt, was man nicht hat, kann einem auch nicht genommen werden.

Aber auch nach dem Krieg, als die Deutschen versuchten, die brutal geschlagenen Lücken wieder zu schliessen, gab es in Österreich lange fast kein Interesse. Erst 1962 wurde das Museum des 20. Jahrhunderts eröffnet und dessen Leiter, Werner Hofmann, ein einigermassen ausreichendes Budget zur Verfügung gestellt (zumindest in den ersten Jahren, bald musste er drastische Kürzungen in Kauf nehmen), womit um die wenigen schon vorhandenen Werke eine kleine, aber zum überwiegenden Teil exzellente Sammlung aufgebaut werden konnte. Mangelndes Geld schuf aber in der Folge neue Lücken, die Sammlung wuchs – gerade im internationalen Bereich – nur in kleinen Schritten, was allerdings die Öffentlichkeit und die zuständigen Politiker nicht weiter gestört hat. Heute noch ist der Kreis der wirklich Interessierten äusserst klein. Eine Aktion wie in Basel, wo die Bevölkerung für den Ankauf einiger Werke Picassos votiert hat, wäre in Wien unmöglich. Erfolgversprechender wäre ein Volksbegehren zur Abschaffung der Museen moderner Kunst, für das Kunsthistorische wären eher Stimmen zu bekommen, es gehört zumindest zum Bildungsgut, auch wenn man selten hingeht. Denn die erfreulichen Besucherzahlen sind kaum auf ein gestiegenes Interesse der Österreicher an bildender Kunst zurückzuführen, sondern (auch wenn konkrete Statistiken fehlen, wird jeder Museumskassier dies bestätigen können) auf das Anwachsen des Städtetourismus. So war es auch nicht verwunderlich, dass fast ausschliesslich die Wiener Hoteliervereinigung gegen die wegen Personalmangels für den heurigen Winter notwendige, zum Teil kräftige Kürzung der Öffnungszeiten bei einigen Museen protestiert hat. (Diese Vereinigung hat auch schon durch eine Finanzspritze den bereits für Herbst – die Hauptsaison der Kunsttouristen – drohenden Kollaps aufgeschoben.)

Das gestörte Verhältnis des Österreichers zur internationalen Moderne kann auch anhand des Engagements des Ehepaares Ludwig studiert werden. Anfänglich (1978/79) wurden die Leihgaben der deutschen Grosssammler und die damit verbundene Erweiterung des Museums des 20. Jahrhunderts zum Museum moderner Kunst mit dem Haupthaus im Palais Liechtenstein von den Medien überwiegend freudig begrüsst. Mit der Zeit mehrten sich aber die negativen Stimmen, besonders als es um die – dann doch realisierte – Ludwig-Stiftung gegangen ist. Dabei wurde nicht nur die ausländische Einmischung in österreichische Angelegenheiten angegriffen (die Hälfte der Stiftungsratsmitglieder wird von den Ludwigs nominiert, was nur von Vorteil sein kann, denn ein Franz Meyer, der ehemalige Direktor des Basler Kunstmuseums, dürfte doch etwas mehr Ahnung vom internationalen Kunstgeschehen haben als noch so verdienstvolle österreichische Minister und Sektionschefs), sondern auch die durch Ludwig nach Wien gekommenen Kunstwerke selbst. So wurde in der auflagenstärksten Tageszeitung die Frage gestellt, was z.B. die amerikanische Pop-Art mit Österreich zu tun haben sollte, besser wäre es doch, sich auf die österreichische Kunst der Jahrhundertwende zu konzentrieren. Dabei kommt die Ludwig-Stiftung nicht nur den Museen zugute, sondern auch indirekt der gesamten Kunstszene. Durch sie werden die jährlich für Ankäufe zur Verfügung stehenden Mittel mehr als verdoppelt, was im Vergleich zur deutschen, schweizerischen oder französischen Situation immer noch gering ist. Ein grosser Teil davon fliesst in die öster-

reichischen Galerien, die dadurch auch ermuntert werden, mehr internationale Kunst zu zeigen. Denn die privaten Käufer, sofern es sie grösseren Kalibers überhaupt gibt, bevorzugen weiterhin vorwiegend heimische Kost. Eine Ausstellung Rainers, Attersees oder Anzingers ist heute für eine Galerie keinerlei Risiko, der finanzielle Erfolg ist garantiert. Anders ist die Situation etwa bei Mario Merz, Disler oder Büttner, auch wenn deren Preise denen der obengenannten entsprechen oder sogar darunter liegen. Hier müssen Verkäufe ins Ausland (vor allem an den Kunstmessen) helfen, ehrgeizigere Programme und Informationsarbeit zu finanzieren.

Die Situation im öffentlichen Ausstellungswesen ist ähnlich. Eine umfassende Retrospektive Gerhard Richters hatte wesentlich weniger Besucher als die Maria Lassnigs, Harald Szeemanns Wiederaufführung seiner Zürcher Skulpturenausstellung nur etwas mehr als die Hälfte von «Hacken im Eis», einer Gruppenausstellung von fünf jungen österreichischen Malern, die zur selben Zeit gezeigt worden ist.

Das unterschiedliche Interesse an heimischer und fremder Kunst hat sich auch jüngst wieder gezeigt. Martin Disler wurde vom Museum moderner Kunst eingeladen, eine Ausstellung im barokken Festsaal des Palais Liechtenstein zu realisieren. Nach langen Diskussionen und Überlegungen entschied er sich, erstmals ausschliesslich plastische Arbeiten zu zeigen, wobei die Auseinandersetzung mit der übernommenen Aufgabe die Entwicklung dieser Plastiken nicht unwesentlich mitbestimmt hat. Resultat war wirklich Neues und zwar zum Teil aus der Wiener Situation Entwickeltes. Pressekonferenz wie Vernissage waren dann nicht nur für den Künstler, sondern auch für mich, als dem für die Ausstellung Verantwortlichen, eine grosse Enttäuschung. Wenig Journalisten, wenig Besucher (die aus dem Ausland angereisten und die heimischen hielten sich beinahe die Waage). Manche Journalisten sind dann später gekommen, die Presseberichte sind gar nicht so schlecht, nur der staatliche Monopolbetrieb ORF hat weder im Hörfunk noch im Fernsehen darüber berichtet. Gerade dort sitzen aber Kritiker, die dem Museum mangelnde internationale Ausstellungstätigkeit vorwerfen. Auch die Galeristen und Galeristinnen, die ins selbe Horn stossen, haben diese Ausstellung nicht gesehen. (Die Vorwürfe sind im erwähnten Band des Kunstforums nachzulesen.) Einige Tage später wurde die Ausstellung «Hans Hollein» eröffnet – die Kunstszene war fast vollständig versammelt, der Aufwand des ORF war dementsprechend. Nicht zufällig ist die wichtigste Neuerung des gerade im TV eingeführten neuen Programmschemas ein täglicher Gesellschaftsspiegel. Dafür wurde die aktuelle Kulturberichterstattung am anderen Kanal durch die Sportnachrichten konkurrenziert und die einzige manchmal unbequeme und kontroverse Sendung, der Club 2, in die spätere Nacht verschoben und personell entschärft.

Die engagierte Arbeit für die internationale moderne Kunst wird in Österreich mit Frustrationen bezahlt. Und trotzdem lebt die Szene. Zwar haben die etablierten Galerien gleichsam eine Aufnahmesperre verhängt, doch fast monatlich werden neue eröffnet, noch mutige und auch dem Fremden aufgeschlossene. Für den Interessierten wird es bald schwierig, den Überblick zu bewahren. Doch nur diese Konfrontation und der intensive Kontakt zur internationalen Kunstszene, wie er sich in solchen Projekten wie in dem mit Martin Disler niederschlägt, helfen die tägliche Ignoranz und Selbstbeweihräucherung zu ertragen.

WOLFGANG DRECHSLER

After having been ignored for decades, the Austrian art scene has picked up considerably in the past few years. From Venice via Vienna to Paris and New York – megashows of Austrian art and culture have drawn record crowds and won international acclaim. Auction houses report record sales of works by Klimt and Schiele. At a special auction in London, second and third rate paintings went for prices that had till then been considered utterly unrealistic (and probably still are in Austria). Not only has "Vienna in 1900" been upvalued, the international media and exhibition makers have also discovered Austria's contemporary artists. It is true that exhibitions like "Junge Künstler in Österreich" (Luzern, Bonn, 1982), "Arte austriaca 1960/84" (Bologna, 1984) and "Weltpunkt Wien" (Strassburg, 1985), to name only a few, were initiated by Austrians and in some cases made possible through exchange agreements, such as the retrospectives of work by Attersee (Frankfurt, Aarau, Aachen, Wilhelmshaven, 1983), Lassnig (Düsseldorf, Nuremberg, 1985), Brus (Munich, Düsseldorf, 1986) and Kocherscheidt (Karlsruhe, Eindhoven, 1988). However, there has also been an independent upsurge of curatorial interest beyond the borders of Austria, as

evidenced by such events as "Körperzeichen. Österreich" (Winterthur, 1982), Rainer (Munich, Bern, 1977; Berlin, Baden-Baden, Bonn, 1980/81), Nitsch, Brus (Eindhoven, 1983, 1984), "Rennweg", (Turin, 1985) and Pichler (Frankfurt, 1987). And more exhibitions are forthcoming, for instance, in Lausanne and Düsseldorf. Austria's revival is reflected in art magazines as well, e.g. "art" (1986) and just recently "Kunstforum". Virtually every major survey exhibition today includes Austrian artists and Austrian galleries are not to be overlooked at art fairs. (The federal government provides export funding for anyone who participates in foreign fairs, including art fairs, which has turned out to be an excellent means of subsidizing art.)

Everything seems to be in order. On the whole museum attendance is increasing despite a slight drop in numbers at the moment; the federal government has just set up a special program to finance the most urgent repairs of the country's museums (but only after threats of serious damage, which have been regularly reported for years, had finally taken their toll); and an architectural competition is underway for a new museum complex or, as the media and politicians call it, the "chance of the century." (A lot of people are wondering how the whole thing is supposed to be financed including the minister of finance; he certainly doesn't know, as he has publicly stated himself.)

So is everything really in order? Growing acceptance of Austrian art abroad is certainly encouraging; it is necessary and long overdue. But it also holds certain dangers, especially for the Austrian art scene itself. It could aggravate the existing inclination towards an austro-centric attitude. It could feed national pride and exacerbate the murky view across narrow borders. (Interestingly enough, the issue of "Kunstforum" on Austrian art has been titled "Insel [Island] Austria.")

MARTIN DISLER, DAS GEDRÄNGE DER GÖTTER, DER WUCHER DES MENSCHEN / *SCRAMBLING GODS, MUSHROOMING MAN, 1987,* MUSEUM FÜR MODERNE KUNST, PALAIS LICHTENSTEIN WIEN.

Like everything else in Austria, this attitude rests on tradition. Austrian emperors were able to give uncontrolled vent to their keen and successful interest in collecting until well into the 19th century. Just at the time when these collections were made accessible to the public through the newly instituted art museum, there was precious little love left over for contemporary and especially international art. Official and private ignorance went hand in hand, since the attention of private collectors was also focused on the past, their own in particular. The only people dissatisfied with this situation were a few artists, who founded the Viennese Secession in 1897. Their efforts to broaden horizons were only moderately successful. Very few works by foreign artists made their way from the Secession's international exhibitions into the state collections, and those that did were for the most part donated by the Secession (Van Gogh, Segantini) in an attempt to force the museum to build up a collection of modern art. Nor did private collectors do much buying with the exception of the cultivated Jewish bourgeoisie.

It is no wonder, therefore, that international classical modern art is poorly represented in Austria's museums. Besides, they did not receive the donations and loans which have significantly enhanced the fame and appeal of American and Swiss museums today (most of which also failed to buy in time). By 1938 at the latest these works (most of them with their owners) had to leave Austria. However, the blame does not rest only on historical considerations, i. e. the two world wars and the weak economy between them. Germany was, after all, directly affected and yet the enemies of "degenerate art" in Germany managed to launch considerably more successful campaigns in German museums. (This is borne

out by a series of excellent shows with well-researched catalogs that has been mounted in Düsseldorf.) Cynics would say that we were lucky; you can't be deprived of something you never had.

But after the war as well, when the Germans tried to fill the viciously gaping holes, Austria showed a singular lack of interest. The Museum of the 20th Century was not opened until 1962 with a more or less adequate budget for its director, Werner Hofmann – at least in the early years. (He later had to make do with drastic cutbacks.) Hofmann managed to build up a small but excellent collection around the few works that had already been acquired. Lack of funding has now created new gaps and the collection, particularly of international work, has only grown in small steps – not that this seems to bother the public or the responsible politicians. The circle of genuinely interested people is still extremely small. The public in Basel voted to appropriate funds for the purchase of works by Picasso. This would have been impossible in Austria. A referendum to close down the museums of modern art would probably have a greater chance of success; Austrians would at most vote for museums of old art, which do, after all, belong to their cultural heritage even if they rarely go to them. The gratifying increase in museum goers is not due to a growing interest in art among Austrians but rather to the rise in foreign tourists (as any museum cashier will tell you although there are no statistics on the subject). And naturally, only the Viennese Hotel Association protested when it was announced that some of the museums would have to cut down visiting hours this winter because of a shortage in personnel. (This association also provided the financial shot in the arm to ward off impending collapse this fall, i.e. high season for art tourists.)

The poor attitude of the Austrians towards international modern art is further demonstrated by their reception of the Ludwigs. Originally (1978/79), the Ludwig loans and the attendant extension of the Museum of the 20th Century to a museum of modern art with headquarters in the Palais Liechtenstein was enthusiastically welcomed by the media. But gradually a negative chorus rose in crescendo against the idea of a Ludwig Foundation. The media attacked not only what they considered foreign interference in domestic affairs, but even the artworks brought to Austria by the Ludwigs. (Half of the foundation's board was nominated by the Ludwigs, which is all too the good, since a man like Franz Meyer, former director of the Museum of Art in Basel, may just possibly be better informed about developments in international art than the most illustrious Austrian ministers and secretaries.) The country's biggest daily wanted to know, for instance, what American pop-art has to do with Austria, declaring that it would be better to concentrate on fin-de-siècle Austrian art. No one seems to appreciate the fact that the Ludwig Foundation not only benefits museums but, indirectly, the entire art scene through funds that more than double the annual acquisitions budget (although it still can't compete with the situation in Germany, Switzerland or France). A major portion goes to Austrian galleries, giving them the incentive to show more international art. Private buyers, inasmuch as there are any big ones left, still prefer domestic fare. There is no risk involved in mounting a Rainer, Attersee or Anzinger exhibition; financial success is assured. Not so when Mario Merz, Disler or Büttner are on view, even though their works go for the same or even lower prices. Sales abroad (especially at art fairs) have to help finance more ambitious programs and promotion.

The situation in public art institutions is similar. A comprehensive Gerhard Richter retrospective did not attract nearly as many visitors as the Maria Lassnig show and Harald Szeemann's reconstruction of his Zurich sculpture exhibition attracted little more than half as many people as "Hacken im Eis" ("Hacking the Ice"), a group show of five young Austrian painters on view at the same time.

The disparity between interest in local and foreign art was recently underscored once again. The Museum of Modern Art had invited Martin Disler to mount an exhibition in the baroque ballroom of the Palais Liechtenstein. After considerable discussion and forethought, he finally decided to show only sculptures, for the first time. His involvement with the given situation exerted no small influence on their development, yielding entirely new work and, in some cases, specific responses to the situation in Vienna. The press conference as well as the opening were a great disappointment to the artist and to me as curator of the exhibition. Few journalists, few visitors (there were hardly more local people than there were visitors from abroad). Some journalists did show up later and press coverage was not bad at all. Only ORF, the state radio and television monopoly, serenely ignored the show. Yet ORF voices are the loudest in criticism of the museum for its neglect of international exhibitions. Gallery owners, who voice the same complaint, did not even attend the show. (The accusations can be studied in full in the above-mentioned issue of "Kunstforum"). A few days later at the opening of the "Hans Hollein" exhibition, the entire art world showed up and ORF naturally rose to the occasion. It is no accident that a daily social mirror happens to be the most important innovation in the new t.v. program that has just been announced. Coverage of cultural events on the other channel now has to compete with sport news, while Club 2, the only critical and controversial cultural program, has been relegated to a late evening hour with tempered moderation.

In Austria, commitment to international modern art is rewarded with frustration (no

wonder Werner Hofmann escaped to Hamburg after major pioneering achievements here). Nonetheless, the art scene is very much alive. Despite a virtual boycott imposed by the established galleries, there is hope in the buoyant new galleries opening almost monthly – so many, in fact, that it is almost impossible to keep track of them. But this kind of confrontation and in-depth contact with the international art scene (the Martin Disler project is a case in point) is the only means of surviving the daily confrontation with rampant ignorance and lofty conceit.

(Translation: Catherine Schelbert)

BALKON

NANCY PRINCENTHAL

THE WHITE CUBE DISSOLVES

A little over ten years ago, Brian O'Doherty wrote a series of essays for Artforum called "Inside the White Cube." These essays have recently been published in book form, providing a happy occasion for reconsidering his ideas about the ideology of exhibition spaces and practices, and for reflecting on how these conditions have changed since 1976.

Broadly addressing the history of modernism and its dénouement, O'Doherty suggested that the flattening of pictorial space was bound in an ultimately reciprocal relationship to the purification of the exhibition space. "We have reached a point where we see not the art but the space first," he wrote. "The mystique of the shallow plane ... had been transferred to the context of art." In the Minimal and Conceptual art of the sixties and seventies, O'Doherty saw potent challenges to the politics of the gallery system – challenges that, in a 1986 afterword, he finds have proven abortive. As he sees it (and it's hard to argue with him), "the gallery space has again become the unchallenged arena of discourse."

But that's not the end of the story; the more things stay the same, the more they change. And even within the timeframe of O'Doherty's remarkably fresh and bountifully perceptive tale, there were plot developments – geographical rather than architectural – that he chose not to follow. By the late seventies, Soho, a community whose appeal was symbolic as well as economic, had indisputably become the "white cube"'s international capital. Originally zoned for light manufacturing, Soho stood for work, for the studio/residence of a demarginalized artist and the consumption of a deluxurified product. Miscellaneous goods from local textile wholesale houses and from office supply stores, along with construction materials and hardware, became a part of the art made there, contributing to its argument by association. Similarly, the galleries that located in Soho took (temporary) cover under the aegis

NANCY PRINCENTHAL is a free-lance writer living in New York and an associate editor of "The Print Collector's Newsletter."