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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1991)

Heft: 30: Collaboration Sigmar Polke

Artikel: Cumulus from America : the accidental spectator = das zufällige Publikum

Autor: Cameron, Dan / Joss, Margret

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681433

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: 09.07.2025

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

CUMULUS

From America

IN EVERY EDITION OF PARKETT, TWO CUMULUS CLOUDS, ONE FROM AMERICA, THE OTHER FROM EUROPE, FLOAT OUT TO AN INTERESTED PUBLIC. THEY CONVEY INDIVIDUAL OPINIONS, ASSESSMENTS, AND MEMORABLE ENCOUNTERS – AS ENTIRELY PERSONAL PRESENTATIONS OF PROFESSIONAL ISSUES.

Our contributors to this issue are DAN CAMERON, a New York-based writer and curator and GLORIA MOURE who is director of the Fundació Espai Poblenou in Barcelona.

The Accidental Spectator

DAN CAMERON

In the five years since Jan Hoet organized the landmark project, *Chambres d'Amis,* exhibitions of site-specific public sculpture are becoming increasingly important in Europe, and more recently, the U.S. Probably the best-known and most ambitious of these was Kasper König's *Skulptur Projekte Münster* in 1987 which made use of the curator's hometown in ways that were not quite as radical as Hoet's novel use of the private domicile as the locus of each artwork, but seemed more ambitious in terms of the stylistic diversity and cumulative scale of each individual piece.

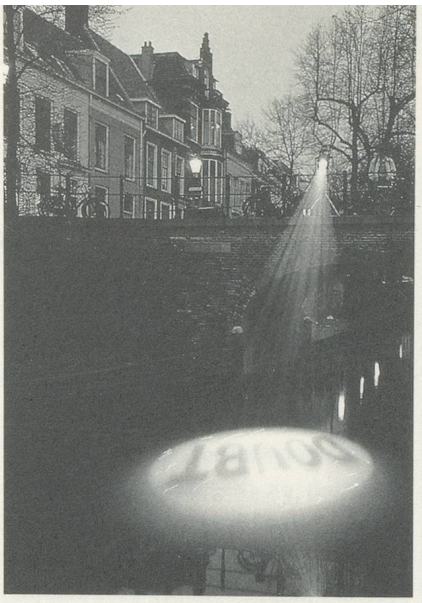
Whereas it is hard to surpass exhibitions such as *Chambres d'Amis* and *Skulptur Projekte Münster* in terms of curatorial aspirations, their most tangible result in the long run has been to create a climate in which the large-scale international group survey no longer seems to have much interest or credibility as far as viewers are concerned. We tend, as viewers, to demand more and more from these exhibitions, which seem in turn to be delivering less and less. For example, while Harald Szeemann's disastrous 1989 Hamburg exhibition, *Einleuchten,* was largely passed by in critical silence, the howls of outrage that greeted Christos Joachimides' and Norman Rosenthal's *Metropolis* show in Berlin last summer were surprising if only because the show was no worse than many others of its ilk; however as *Metropolis* was considerably more hyped than most exhibitions, the intensity of the public outcry was in part a reaction to the curators' arrogance. Generally it is safe to say that the audience for these extravaganzas has changed most appreciably in recent years, no longer prepared to accept a secondary role in the planning and execution of such events.

In light of these remarks, perhaps one might have wished that the Centraal Museum in Utrecht and the Spoleto Festival U.S.A. in Charleston had had larger promotion budgets this year for their respective exhibitions, *Night Lines* and *Places with a Past,* two of the most thoroughly satisfying exhibitions of recent years – whose comparatively low international profiles, one is tempted to suppose, are somehow related to the painstaking care taken by the curators themselves to see that the artists were represented in the best possible manner. Again, this situation can be contrasted to *Metropolis,* where

the complaints against the show were led by the artists themselves, who felt that the curators were fundamentally disinterested in the art they were choosing, and especially apathetic towards the artists' feelings with regard to the presentation of their work.

Whereas Sjarel Ex, Director of the Centraal Museum, seems to be following somewhat in Jan Hoet's footsteps in organizing his projects by committee, his approach seems even more geared towards taking the limelight away from the curator and focusing it on the project itself. Both the concept for *Night Lines* – creating site-specific installations that were primarily involved with language, and which could only be viewed at night – and the selection of the artists are credited to Ex and his staff. By thus sharing the responsibility for *Night Lines* with four other people, Ex avoided the type of unpleasant (but increasingly frequent) occurrence where the curator winds up competing with the artists for the public's attention. In fact, the interface between the artists and the city of Utrecht was particularly seamless in this case because the staff of the Centraal Museum appeared determined to keep everyone's mind focused on the same goal: the works of art on view.

Two other significant reasons for the project's success were the city's highly accessible scale and the relatively small number of artists included. Of the total twenty-five artists who actually took part in *Night Lines,* only three of these produced work to be shown within museum spaces. Of the remaining twenty-two projects, virtually all came about as a result of the artists' visiting the city at least once, several months in advance, to secure the sites and develop their proposals.



EXHIBITION NIGHT LINES, UTRECHT, 1991, NANCY DWYER, SHADOW OF A DOUBT / SCHATTEN EINES ZWEIFELS.
(PHOTO: JANNES LINDERS)

Although this may be standard procedure for projects of this nature, what is unusual about *Night Lines* was the level of risk undertaken by the artists in working in unfamiliar media and the commensurate level of trust between artist and organizer that this necessarily implied.

For example, Allan Ruppersberg's project, EVENING TIME IS READING TIME, may have used the popular culture imagery that characterizes his work, but the format he chose – sixteen disc-shaped lights lining both sides of a quiet side-street – was a completely new departure. As the viewer passed along the street in either direction, the eight two-sided lights on the left referred obtusely to the professions of the people in each respective building, while the lights on the right showed a sequential image of a shade going down over the work's title phrase. With its open romanticization of this seemingly frivolous device, Ruppersberg's piece created an atmosphere that was both surreal and funky at the same time, like a roadside Burma-Shave ad seen in a dream. Similarly, Nancy Dwyer's moody SHADOW OF A DOUBT made use of the word-as-image strategy familiar from her gallery shows. However, her innovative technique of projecting the word into the murky waters of one of Utrecht's main canals provided a completely unexpected context for her work, lending to it a dramatic resonance and authority that it sometimes lacks.

In several other cases, the parameters for *Night Lines* allowed artists to explore familiar imagistic territory, but in scales and/or formats that invited the viewer to reconsider certain aspects of their art. Richard Prince took his by-now-familiar "Spiritual America" logo and Playboy bunny/skull, and hung them over a small stage built slightly above the canal waters, the best vantage point being several feet above at street level. Eerie enough in this state, Prince's stage sprang to life once a night, when one of the town's crasser comedians stepped out to deliver a scheduled half-hour performance of one-liners.

Not surprisingly, several of the projects in *Night Lines* played with the public aspect of the exhibition. Ludger Gerdes placed his seven-part meditation on death in a quiet cul-de-sac far from the busy crossroads chosen by most artists; at the other extreme, Les Levine sited his billboard-like light boxes as close as possible to a McDonald's restaurant without actually touching it. Most intriguing of all was Pieter Laurens Mol's work, in which the artist's symbolist love of puns was successfully transposed into public scale in a three-word neon message – FOOL SPEED AHEAD. Spread across three upper walls of a building at one of Utrecht's busiest intersections, it oper-

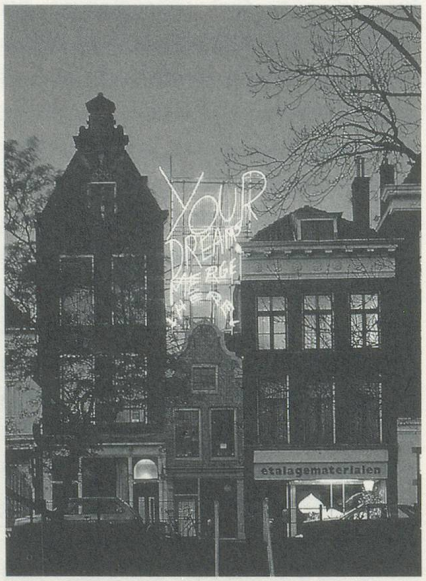
ated both as a reference to the constant flow of traffic there and as a thinly veiled commentary on the human condition.

Of course not every piece in the show came across as effectively as these examples. In fact, if anything, the show seems to have been marred by the decision to include a disproportionately large number of Dutch artists – a total of eight, compared to nine Americans, two Germans, and one each from six other European countries. However Marc Ruygrok's ZO OF ZO OF (like this or like this or...), Carel Blotkamp's TAT and John Kormeling's ZWART (Black) were all fairly intriguing, even if one's memory of them seemed to dissipate rather quickly in the wake of a piece like Ian Hamilton Finlay's masterful street sign addressed to the solitude of the individual in the city.

There were other disappointments in *Night Lines* as well: Jenny Holzer's laser projection on the face of the cathedral was spectacular but did nothing to lend new meaning to her endlessly recycled texts; technical problems marred the presentations by Rammelzee and Krzystof Wodiczko, and veteran Dutch poet Lucebert's poem in bread lit by torches was a beautiful idea, but really only legible by day. However, the true success of an exhibition like *Night Lines* lies in the fact that not even the dullest individual contributions seemed to detract from one's overall enjoyment of the show nor to dilute the ingenuity or originality of its theme.

On paper, the Spoleto Festival USA's *Places with a Past** did not seem quite the innovation of *Night Lines*. However, considering that it was planned and executed over a two-year period for Charleston, South Carolina by American curator Mary Jane Jacob, it would be hard to overstate the accomplishment that *Places with a Past* represents. Most notably, it was the first time a large-scale site-specific exhibition had been attempted in an American city, which meant that Jacob and those who hired her had to face an unusual amount of trepidation and confusion on the part of the public. Despite the drawbacks that such encounters inevitably produce, it is hard to imagine a more serious curatorial undertaking than this project. Within the annals of U.S. history, Charleston has played a pioneering role, both in a positive and negative sense. By focusing on the historical precepts reflected in the title, Jacob decided to throw open the issue of historical interpretation, to a select group of artists, including four of African-American descent.

EXHIBITION NIGHT LINES, UTRECHT, 1991 JESSICA DIAMOND, FOR SALE: A HOUSE FOR DREAMING IN UNISON / ZU VERKAUFEN: EIN HAUS ZUM EINSTIMMIG TRÄUMEN, (PHOTO: JANNES LINDERS)



Jacob chose to limit the number of artists in *Places with a Past* to eighteen (only two of whom presented work in the museum). A distinctive feature for this exhibition was Jacob's decision to invite only artists from countries with a historical or linguistic connection to Charleston – the U.S., Canada, France, Australia, Great Britain, and Ireland. Although her assumption that artists from these countries would tend to feel the closest connection to the city's history does not really hold up theoretically, the narrowness of focus was probably another important reason why all the projects seemed so closely related in both tone and conception.

Because of Charleston's pivotal role in both the history of slavery and the Civil Rights movement, it is hardly surprising that many of the works featured in *Places with a Past* dealt directly or covertly with racial issues. For example, Houston Conwill's floor-sized map of THE NEW CHARLESTON, which traced the heritage of African-Americans in the area, indicated the need to constantly re-examine areas of historical interest, even when they are already well-known to us. The quiet insistence of Conwill's stated desire to turn local sites into monuments of racial struggle is indicative of the kinds of changes in thinking that are long overdue in America today. However, David Hammon's HOUSE OF THE FUTURE – a single-frame house built out of scrap materials to serve as a cultural center for a black neighborhood – along with the small park in which the artist erected his signature American flag rendered in the colors of the Black Nationalist movement, went even further in the direction of a deliberate re-writing of history, since Hammons' work intentionally represents the self-

image of African-Americans as that historical framework most vitally in need of revision. Not all the projects dealing directly with issues of African-American identity, however, were produced by black artists, nor did the artists' skin color necessarily predicate a special sensitivity towards this theme; for example, Elizabeth Newman's HONEY IN THE ROCK dealt sensitively with the issue of black nursemaids in white families. In certain cases, one might even surmise that Jacob had favored political correctness over the artist's actual ability to effectively communicate ideas in the given context. The most grandstanding work of this kind was Ronald Jones' monument to the black rebel Denmark Vesey – a double statue of black kids posed like cherubs in Raphael's SISTINE MADONNA. The figures, fabricated in marble to Jones' specifications in Carrara, Italy, seemed at first to present a heroic image of what was once considered to be a marginal subject, but it is hard to draw the line in the completed work between aggrandizement and the kind of sentimental exploitation that let us know more about the artist's good intentions than any hidden "truth" of the imagery itself.

It is in regard to race that we begin to truly appreciate how the whole context of a show like *Places with a Past* differs from that of *Night Lines*, where the atmosphere is considerably less charged with the social problems faced on a daily basis by Americans, especially those living in cities. On the one hand, Jacob's subtle but unambiguous insistence that the issue of race has been smoothed over and sidetracked by the art world for much too long is to be applauded, as is the notion that racial inequality is a fundamental aspect of the American legacy, and not some "accidental" by-product of an over-zealous expansionist spirit. But one wonders what sort of lessons she and some of the artists involved are trying to teach the more or less casual viewer in works that seem to have been chosen strictly because the artist (Joyce Scott) or the subject (Jones's tribute to Denmark Vesey) is black. Would Jacob feel that the inclusion of a Katharina Fritsch virgin, for example, or works dealing with a militantly feminist or gay perspective, or even racism from a Latino perspective – as she might have found the need to do if she'd organized the show in New York City – would have run too great a risk of turning off the same community whose approval she appears to be earnestly (and justifiably) courting? And if so, isn't there a disturbing double standard being implied?

Some of the best projects in *Places with a Past* dealt directly with the problem of historical ambiguity. For example, Ann Hamilton's remarkable INDIGO BLUE addressed the anonymity of the worker, but through a kind of corrective historical hindsight that served to accentuate the fact that there have been all too few changes during the recent past both in the way workers do their jobs, and in the way average citizens affect the flow of recorded history. By contrast, Christian Boltanski's INVENTORY OF OBJECTS BELONGING TO A YOUNG WOMAN OF CHARLESTON suggested, in museological terms, a parallel discontinuity between the future and the present. A more humorous note was struck by CAMOUFLAGED HISTORY, Kate Ericson and Mel Ziegler's parody of Charleston's attitude towards its past, which both commented on the artificiality implicit in the act of preservation, and critiqued the hidden economic (and racial) structures that often lie behind such civic developments. War, the other understandably prominent theme in *Places with a Past* paled by comparison in terms of provocative subject matter. Barbara Steinman's claustrophobic BALLROOM, installed in an old pump-house, featured an outsized chandelier suspended over a map of radar tracking like that used by submarines. Steinman's image of the world as a dangerously small place was echoed in Ian Hamilton Finlay's inconspicuously located homage to the Battle of Midway in the form of a memorial to the U.S.S. Yorktown. Like his best controversial art, Finlay's memorial did not exactly critique the idea of militarism, but it did point to a characteristic attitude of fatalism regarding the ultimate significance (or lack thereof) of human endeavor.

The greatest criticism that one can direct at *Places with a Past* is intertwined with the same factors that made the project such a success. The least successful individual works, for example – those by Chris Burden, James Coleman, Gwylene Gallimard and Jean-Marie Mauclet, Liz Magor, Joyce Scott, and Lorna Simpson – suffered from an intellectual and formal sameness that makes one feel that if Jacob had cast her net a little bit wider she might have come up with far more surprising results. As it is, the fact that almost a third of the exhibition doesn't really fulfill its potential says more about the difficulties of the medium than about the narrowness of the curatorial concept. By comparison, one of the reasons *Night Lines* was such a success is that the curators approached several artists who had never done

site-specific work before, just to see what the results might be.

Although treating *Night Lines* and *Places with a Past* as the newest innovation in international group shows belies the history of such exhibitions, it would be remiss to overlook the genuine development within the form that these projects represent. For example, by not presenting themselves as survey exhibitions, but as highly focused investigations into a restricted range of concept and subject matter, both exhibitions seem to indicate that the art of today cannot be summed up by a single critical position or set of criteria. In addition, the spirit of cooperation and interchange that takes place in such situations lends further proof to the notion that the myth of the artist as self-sustaining genius has been definitively put on the shelf, at least for the time being. Most importantly, however, these exhibitions have redefined the relationship between artist and viewer in such a way as to suggest that when the former meets the latter halfway, both sides have more to gain than to lose. It may be an unexpected direction for the theory of populism to have taken at this point in art history, but at the very least it shows that the curators of the future are going to have to invest more energy than ever in their undertakings – not so much in selecting the correct artists from the endless list of candidates, but in providing the context which will allow the art itself to come into being, sometimes even from the initial point of conception.

* Editor's note: *Places with a Past* was the subject of our September Cumulus (PARKETT No. 29) by Lynn Gumpert.

Das zufällige Publikum

DAN CAMERON

In den fünf Jahren, die seit dem von Jan Hoet organisierten bahnbrechenden Projekt *Chambres d'Amis* vergangen sind, haben Ausstellungen standortspezifischer öffentlicher Skulptur in Europa, und nun auch in den USA, an Bedeutung gewonnen. Die bisher bekannteste und ehrgeizigste war wohl Kasper Königs *Skulptur Projekte Münster* aus dem Jahre 1987. Zwar wurde die Heimatstadt des Kurators in einer weniger radikalen Weise eingesetzt, als dies Hoet mit seinem ganz neuartigen Einsatz des Privatheims als Standort eines bestimmten Kunstwerkes tat. Was aber die stilistische Vielfalt und die kumulative Grösse der einzelnen Werke betrifft, schien die Ausstellung in Münster ehrgeiziger.

Es ist wohl kaum möglich, die kuratorialen Ambitionen bei Ausstellungen wie *Chambres d'Amis* und *Skulptur Projekte Münster* zu übertreffen; dabei haben sie – als ihr längerfristig greifbarstes Ergebnis – ein Klima geschaffen, in welchem die Betrachter offenbar nicht mehr sehr an der grossangelegten internationalen Gruppenschau interessiert sind, diese auch ihre Glaubwürdigkeit verloren zu haben scheint. Als Publikum neigen wir dazu, von diesen Ausstellungen je länger je mehr zu erwarten; sie aber scheinen unseren Ansprüchen je länger je weniger zu entsprechen. Während zum Beispiel 1989 *Einleuchten*, Harald Szeemanns katastrophale Ausstellung in Hamburg, von der Kritik mehrheitlich schweigend übergangen wurde, rief die Schau *Metropolis* von Christos Joachimides und Norman Rosenthal letzten Sommer in Berlin Empörung hervor, was nur überraschte, weil sie nicht schlechter war als viele andere ihrer Art. Weil aber *Metropolis* von sehr viel mehr Trubel begleitet war als die meisten anderen, war die Intensität des öffentlichen Aufschreis zum Teil wohl auch eine Reaktion auf die Arroganz der Kuratoren. Im allgemeinen kann man sicher sagen, dass sich das Publi-

kum dieser Extravaganzen im Lauf der letzten Jahre merklich verändert hat und nicht mehr bereit ist, in der Planung und Ausführung solcher Ereignisse eine untergeordnete Rolle zu spielen.

Angesichts dieser Feststellungen hätte man dem Centraal Museum in Utrecht und dem Spoleto Festival USA in Charleston dieses Jahr für ihre Ausstellungen grössere Werbebudgets gewünscht: *Night Lines* und *Places with a Past* waren zwei der durchweg befriedigendsten Ausstellungen in jüngster Zeit; und man ist versucht anzunehmen, dass ihr vergleichsweise niedriges internationales Echo irgendwie darauf zurückzuführen ist, dass die Kuratoren sehr darauf achteten, die Künstler ins bestmögliche Licht zu setzen. Ganz im Gegensatz, wiederum, zu *Metropolis*, wo die Kritik an der Ausstellung in erster Linie von den Künstlern stammte: Die Kuratoren seien an der von ihnen ausgewählten Kunst grundsätzlich nicht interessiert gewesen und hätten insbesondere bei der Präsentation der Werke keine Rücksicht auf die Ansichten der Künstler genommen.

Sjarel Ex, der Direktor des Centraal Museum, scheint dem Beispiel von Jan Hoet zu folgen, wenn er seine Projekte von einer Kommission organisieren lässt; noch mehr scheint er aber darauf bedacht zu sein, nicht sich selbst, sondern das Projekt ins Rampenlicht zu stellen. Sowohl das Konzept für *Night Lines* – um Sprache kreisende, standortspezifische Installationen, die nur nachts zu sehen waren – wie auch die Auswahl der Künstler sind der Verdienst von Ex und seinen Mitarbeitern. Ex teilte die Verantwortung für *Night Lines* mit vier anderen Leuten und vermied dadurch das unerfreuliche (aber immer häufigere) Vorkommnis, dass

EXHIBITION NIGHT LINES, UTRECHT, 1991, IAN HAMILTON FINLAY, IT'S IN THE MARKET PLACE THAT ONE MORE OFTEN MEETS RECLUSED PEOPLE / AUF DEM MARKTPLATZ TRIFFT MAN DIE ABGESCHIEDENEN LEUTE AM HÄUFIGSTEN. (PHOTO: JANNES LINDERS)

der Kurator sich gegen die Künstler um die Aufmerksamkeit des Publikums bemüht. Tatsächlich war in Utrecht die Schnittstelle zwischen den Künstlern und der Stadt besonders glatt, weil die Leute vom Centraal Museum alles daran zu setzen schienen, dass niemand das Hauptziel – die ausgestellten Kunstwerke – aus den Augen verlor.

Zwei weitere wichtige Gründe für den Erfolg des Projektes waren die ausgesprochen überschaubare Grösse der Stadt und die verhältnismässig geringe Zahl der Künstler. Nur drei von den insgesamt 25 an *Night Lines* beteiligten Künstlern stellten Werke in Museumsräumen aus. Die übrigen 22 Projekte entstanden fast ausnahmslos in der Auseinandersetzung der Künstler mit der Stadt, die sie aus mindestens einem Besuch kannten: Einige Monate vor der Ausstellung wählten sie den Standort und arbeiteten ihren Vorschlag aus, was für derartige Projekte nichts Besonderes ist. An *Night Lines* ungewöhnlich war die Risikofreudigkeit der Künstler, in unbekannten Medien zu arbeiten, und das entsprechend grosse Vertrauen, das sich Künstler und Organisation dabei entgegenbringen mussten.

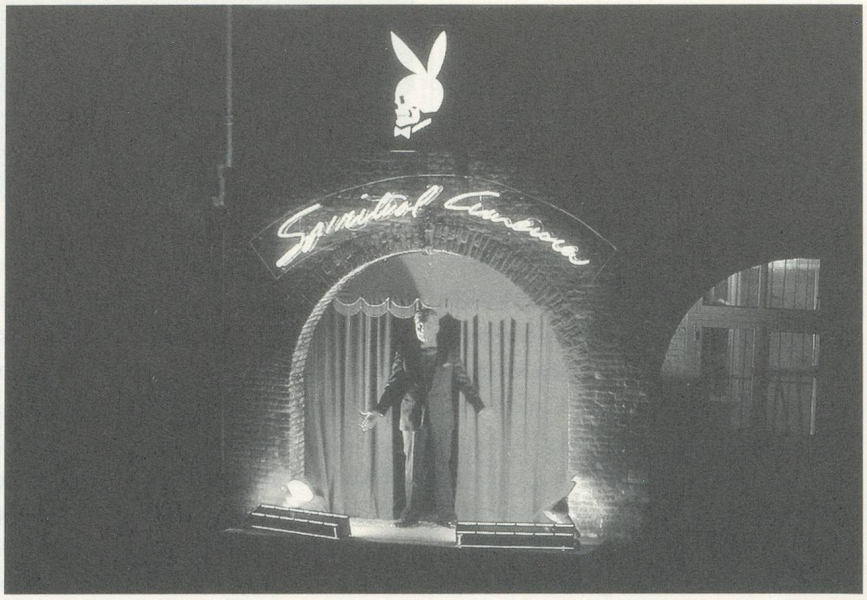
Ein Beispiel: Allan Ruppersberg mag wohl in seinem Projekt EVENING TIME IS READING TIME (Abendzeit ist Lesezeit) die Bilder aus der Populärkultur verwendet haben, die für sein Werk typisch sind. Aber das von ihm gewählte Format – 16 scheibenförmige Lampen zu beiden Seiten einer ruhigen Nebenstrasse – war für ihn völlig neu. Wenn die Betrachterin oder der Betrachter die Strasse entlangging, gleich in welche Richtung, verwiesen die acht zweiteiligen Lampen links auf die Berufe der Menschen in jedem Haus, während die Lampen rechts nacheinander das Bild eines Schattens zeigten, welcher sich über den Text legte, der dem Werk den Titel gab. Mit der unverhohlenen Romantisierung des scheinbar frivolen Mottos schuf Ruppersberg in seinem Werk eine gleichzeitig surreale und spritzige Atmosphäre, wie ein Traumbild einer Strassenreklame für Burma-Shave.
In vergleichbarer Weise setzte Nancy Dwyer in SHADOW OF A DOUBT (Schatten eines Zweifels) das Wort als Bild ein, eine aus ihren Galerie-Ausstellungen bekannte Strategie. Aber ihr neuartiges Vorgehen, ein Wort ins trübe Wasser eines Hauptkanals in Utrecht zu projizieren, setzte dieses Werk in einen völlig unerwarteten Zusammenhang und verlieh ihm eine dramatische Resonanz und Autorität, die man sonst bei Dwyer manchmal vermisst.

In verschiedenen anderen Fällen erlaubten die Vorgaben für *Night Lines* den Künstlern das Ausloten bekannter bildlicher Territorien, aber in Dimensionen und/oder Formaten, welche die Betrachter auf neue Aspekte in ihrer Kunst aufmerksam machten. So hängte Richard Prince sein mittlerweile bekanntes Spiritual America-Wahrzeichen und sein/en Playboy-Häschen/Schädel über eine kleine Bühne, die

über dem Wasser im Kanal aufgebaut war. Der beste Betrachtungspunkt war einige Meter weiter oben, auf Strassenhöhe. Was so schon unheimlich genug war, wurde jede Nacht noch lebendiger, wenn einer der derberen Komiker der Stadt für eine halbe Stunde mit Blödelwitzen auftrat.

Es überrascht nicht, dass mehrere Objekte in *Night Lines* mit dem öffentlichen Aspekt der Ausstellung spielten. Ludger Gerdes plazierte seine siebenteilige Meditation über den Tod in eine stille Sackgasse, fernab von den lärmigen Kreuzungen, die die meisten anderen Künstler gewählt hatten. Am anderen Ende der Skala befindet sich Les Levine, der seine plakatwandähnlichen Lichtkästen so nahe wie möglich an ein McDonalds Restaurant heranrückte, ohne es tatsächlich zu berühren. Das rätselhafteste von allen war das Werk von Pieter Laurens Mol, dem die Übertragung seiner symbolistischen Vorliebe für Wortspielerei in die öffentliche Dimension mit einem Neon-Schriftzug gelang: FOOL SPEED AHEAD.[1] Diese Worte, die sich oben über drei Wände eines Gebäudes an einer von Utrechts meistbefahrenen Kreuzungen erstreckten, spielten auf den ununterbrochenen Verkehrsfluss an und kommentierten gleichzeitig fast unverhüllt die *condition humaine.*

Natürlich gelang nicht jedes Werk der ganzen Ausstellung so gut wie diese Beispiele. Allenfalls beeinträchtigte die Schau die Entscheidung, eine unverhältnismässig grosse Anzahl holländischer Künstler – acht, daneben neun aus den USA, zwei aus Deutschland und je einer aus sechs weiteren europäischen Ländern – einzuschliessen. Aber Marc Ruygroks ZO OF ZO OF (So oder so oder), Carel Blotkamps TAT und John Kormelings ZWART



EXHIBITION NIGHT LINES, UTRECHT, 1991, RICHARD PRINCE, SPIRITUAL AMERICA. (PHOTO: JANNES LINDERS)

(Schwarz) waren recht geheimnisvoll, auch wenn die Erinnerung daran ziemlich rasch überlagert wurde von einem Werk wie Ian Hamilton Finlays meisterhaftem Strassensignal, das sich an die Einsamkeit des Einzelnen in der Stadt wandte.

In *Night Lines* gab es noch andere Enttäuschungen: Jenny Holzers Laserprojektion auf die Fassade der Kathedrale war zwar spektakulär, trug aber nicht zu einer neuen Deutung ihrer endlos wiederverarbeiteten Texte bei. Technische Schwierigkeiten beeinträchtigten die Präsentationen von Rammelzee, Krzystof Wodiczko und dem Veteranen unter den holländischen Dichtern, Lucebert, dessen Gedicht aus Brot, von Fackeln beleuchtet, eine schöne Idee war, der Text jedoch leider nur tagsüber lesbar war. Aber der wahre Erfolg einer Ausstellung wie *Night Lines* liegt in der Tatsache, dass nicht einmal die langweiligsten Einzelbeiträge die allgemeine Freude an der Schau verderben konnten und dem Einfallsreichtum und der Originalität ihres Themas keinen Abbruch taten.

Auf dem Papier erschien *Places with a Past* des Spoleto Festival USA nicht ganz so innovativ wie *Night Lines.*[2] Aber wenn man bedenkt, dass es in einem Zeitraum von zwei Jahren von der amerikanischen Kuratorin Mary Jane Jacob in Charleston, South Carolina, geplant und ausgeführt wurde, kann die Leistung fast nicht übertrieben werden, die hinter *Places with a Past* steht. Vor allem war dies das erste Mal, dass der Versuch einer grossangelegten, standortspezifischen Ausstellung in einer amerikanischen Stadt unternommen wurde. Dies bedeutete, dass Jacob und ihre Auftraggeber sich einem ungewöhnlich ängstlichen und verwirrten Publikum gegenüber sahen. Trotz der Nachteile, die sich aus solchen Begegnungen unweigerlich ergeben, kann man sich nur schwer ein ernsthafteres kuratoriales Unterfangen als dieses Projekt vorstellen. In den

Annalen der amerikanischen Geschichte spielte Charleston eine Pionierrolle, und zwar im positiven wie auch im negativen Sinn. Jacob konzentrierte sich auf das geschichtliche Prinzip, das im Ausstellungstitel aufscheint. Damit entschied sie sich, das Problem der geschichtlichen Interpretation von einer ausgewählten Gruppe von Künstlern, darunter vier Afro-Amerikaner, thematisieren zu lassen.

Jacob beschränkte die Anzahl der Künstler in *Places with a Past* auf 18 (von denen zwei ihre Arbeiten im Museum zeigten). Ein herausragendes Merkmal dieser Ausstellung war, dass Jacob nur Künstler aus Ländern mit einer historischen oder sprachlichen Beziehung zu Charleston einlud – also Leute aus den USA, Kanada, Frankreich, Australien, Grossbritannien und Irland. Zwar ist ihre Annahme, dass Künstler aus diesen Ländern sich der Geschichte der Stadt Charleston am nähesten fühlen würden, theoretisch nicht haltbar, dennoch war wohl dieser eng gesteckte Rahmen ein weiterer wichtiger Grund, weshalb alle Projekte sowohl im Ton wie in der Konzeption so stark aufeinander bezogen zu sein schienen.

Da Charleston sowohl in der Geschichte der Sklaverei wie in der Bürgerrechtsbewegung eine Schlüsselrolle spielte, überrascht es nicht, dass viele der Arbeiten in *Places with a Past* sich direkt oder indirekt mit dem Rassenproblem auseinandersetzten. So zeigte zum Beispiel Houston Conwill auf einer Bodenkarte, THE NEW CHARLESTON, das Erbe der Afro-Amerikaner der Region und damit die Notwendigkeit, Zonen von historischem Interesse immer wieder neu zu untersuchen. Dass Conwill diskret auf dem Wunsch insistierte, Orte der näheren Umgebung von Charleston zu Gedenkstätten des Rassenkampfes zu machen, zeigt die in den heutigen USA längst überfälligen ideologischen Veränderungen an. David Hammons HOUSE OF THE FUTURE (Das Haus der Zukunft) – ein einfaches Einfamilienhaus, das aus Abfallmaterial zusammengebaut wurde und einem von Schwarzen bewohnten Quartier als Kulturzentrum dienen sollte – geht zusammen mit dem kleinen Park, in welchem der Künstler seine Version der amerikanischen Fahne hisste – sie hat die Farben der Nationalistischen Bewegung der Schwarzen –, sogar noch weiter in Richtung einer bewussten Neuschreibung der Geschichte: Hammons Arbeit stellt ganz absichtlich das Selbstbild der Afro-Amerikaner als denjenigen geschichtlichen Rahmen dar, für den eine Revision (über)lebenswichtig ist. Aber nicht alle Projekte, die sich direkt mit der Frage der afro-amerikanischen Identität befassten, stammten von schwarzen Künstlern; auch folgte aus der Hautfarbe nicht notwendigerweise eine spezielle Sensibilität für dieses Thema. So befasste sich zum Beispiel Elizabeth Newman mit HONEY IN THE ROCK (Honig im Fels) auf sensible Art mit dem Problem der schwarzen Kindermädchen in weissen Familien. In gewissen Fällen könnte man sogar vermuten, dass Jacob die politische Korrektheit über die Fähigkeit der Künstlerin oder des Künstlers stellte, eine gewisse Idee im gegebenen Rahmen wirksam mitzuteilen. Das herausragende Werk dieser Art war das Denkmal von Ronald Jones zu Ehren des schwarzen Rebellen Denmark Vesey, eine Doppelstatue schwarzer Jungen in der Pose der Putten in Raphaels SIXTINISCHER MADONNA. Die nach den Spezifikationen von Jones im italienischen Carrara aus Marmor gestalteten Figuren erschienen zunächst als ein heroisches Bild von etwas, das früher als Randthema betrachtet wurde; angesichts des vollendeten Werkes ist es jedoch schwierig, die Grenze zwischen Übertreibung und einer Art sentimentaler Ausschöpfung zu ziehen, welche mehr über die guten Absichten des Künstlers aussagt als jede im Bild versteckte «Wahrheit».

Der Rassenaspekt macht den Unterschied zwischen dem ganzen Kontext einer Ausstellung wie *Places with a Past* und *Night Lines* deutlich. *Night Lines* ist sehr viel weniger durchdrungen von den sozialen Problemen, welchen vor allem die städtischen Amerikaner täglich begegnen. Einerseits verdient Jacobs subtiles, aber eindeutiges Insistieren auf der Ansicht, dass die Rassenfrage in der Kunstwelt viel zu lange verwedelt und umgangen wurde, Applaus; dasselbe gilt für den Gedanken, dass die Ungleichheit der Rassen ein fundamentaler Zug des amerikanischen Erbes ist und nicht irgendein «zufälliges» Nebenprodukt des übereifrigen expansionistischen Geistes. Trotzdem fragt man sich bei Werken, die scheinbar nur ausgewählt wurden, weil die Künstlerin (Joyce Scott) oder das Subjekt (das Denkmal für Denmark Vesey) schwarz sind, welche Lektion Jacob und einige der beteiligten Künstler den mehr oder weniger zufälligen Betrachtern erteilen wollten. Ob Jacob wohl Angst gehabt hätte, genau das Publikum abzustossen, um dessen Gunst sie so ernsthaft (und berechtigterweise) wirbt, wenn sie zum Beispiel eine Madonna von Katharina Fritsch oder Werke aus der militant feministischen oder homosexuellen Perspektive

oder auch mit dem Thema des Rassismus aus der Sicht der Latinos – etwa für eine derartige Ausstellung in New York – aufgenommen hätte? Falls ja, wird da nicht mit zweifachem Mass gemessen?

Einige der besten Projekte in *Places With A Past* befassten sich direkt mit der Frage geschichtlicher Mehrdeutigkeit. Das bemerkenswerte Werk INDIGO BLUE von Ann Hamilton, zum Beispiel, thematisierte die Anonymität des Arbeiters. Eine Art korrigierender geschichtlicher Rückblick unterstrich die Tatsache, dass sich in der jüngeren Vergangenheit die Art, wie Arbeiter ihre Arbeit verrichten und wie Durchschnittsbürger auf die Geschichtsschreibung wirken, viel zu wenig verändert hat. Als Kontrast dazu deutete Christian Boltanski in seinem INVENTORY OF OBJECTS BELONGING TO A YOUNG WOMAN OF CHARLESTON (Inventar von Gegenständen einer jungen Frau aus Charleston) auf museologische Weise einen Bruch zwischen Zukunft und Gegenwart an. Mit ihrer Parodie auf die Haltung der Charlestoner zu ihrer Vergangenheit schlugen Kate Ericson und Mel Ziegler in CAMOUFLAGED HISTORY (Getarnte Geschichte) einen humoristischeren Ton an. Beide kommentierten die Künstlichkeit, die mit jedem Bewahrungsakt gekoppelt ist, und kritisierten die versteckten wirtschaftlichen (und rassistischen) Strukturen, die der kommunalen Denkmalpflege oft zugrunde liegen. Der Krieg, die andere, verständlicherweise herausragende und provokative Thematik in *Places with a Past*, verblasste im Vergleich dazu. Barbara Steinman installierte in einer alten Pumpstation einen klaustrophobischen BALLROOM, in dem sie einen riesigen Kronleuchter über eine Radarkarte von Unterseebootsrouten hängte. Steinmans Bild der Welt als ein gefährlich kleiner Ort wurde von Ian Hamilton Finlay reflektiert, der in Form eines unauffällig plazierten Denkmals für die U.S.S. Yorktown der Schlacht von Midway gedachte. In der Art seiner besten umstrittenen Kunst kritisierte das Denkmal von Finlay nicht eigentlich die Idee des Militarismus, wohl aber zeigte es auf eine typische, fatalistische Haltung gegenüber der (fehlenden) endgültigen Bedeutung menschlichen Bestrebens.

Die stärkste Kritik, welche man an *Places with a Past* anbringen kann, ist eng verknüpft mit gerade den Faktoren, welche das Projekt zu einem solchen Erfolg werden liessen. So litten zum Beispiel die am wenigsten gelungenen Einzelwerke – von Chris Burden, James Coleman, Gwylene Gallimard und Jean-Marie Mauclet, Liz Magor, Joyce Scott und Lorna Simpson – unter einer intellektuellen und formellen Gleichförmigkeit, welche vermuten lässt, dass Jacob sehr viel überraschendere Ergebnisse erzielt hätte, hätte sie ihr Netz nur etwas weiter ausgeworfen. So wie die Dinge stehen, sagt die Tatsache, dass beinahe ein Drittel der Ausstellung seinem Potential nicht gerecht wurde, wohl mehr über die Schwierigkeiten des Mediums als über die Enge des kuratorialen Konzeptes aus. Im Vergleich dazu war einer der Gründe für den Erfolg von *Night Lines*, dass die Kuratoren an mehrere Künstler herantraten, die noch nie standortspezifisch gearbeitet hatten, bloss um zu sehen, was sich daraus ergeben würde.

Wenn man *Night Lines* und *Places with a Past* als den neuesten Trend in der Entwicklung von internationalen Gruppenausstellungen ansieht, wird man zwar deren Geschichte nicht gerecht, aber es wäre ganz falsch, den echten Fortschritt zu übersehen, den diese Projekte verkörpern. Indem sie sich beispielsweise nicht als Übersichts-Ausstellungen präsentieren, sondern als sehr konzentrierte Untersuchungen eines begrenzten Spektrums von Konzepten und Themen, scheinen beide Ausstellungen darauf hinzuweisen, dass heutige Kunst nicht in einer einzigen kritischen Haltung oder mit einem einzigen Satz von Kriterien zusammengefasst werden kann. Zudem beweist der Geist von Zusammenarbeit und Austausch, der in solchen Situationen herrscht, erneut die Ansicht, dass der Mythos des Künstlers als sich selbst genügendem Genius endgültig überholt ist, wenigstens zur Zeit. Am wichtigsten aber ist, dass diese Ausstellungen die Beziehung zwischen Künstler und Betrachter so verändert haben, dass klar wurde, dass beide Seiten mehr zu gewinnen als zu verlieren haben, wenn die ersteren den letzteren auf halbem Weg entgegenkommen. Die Richtung, die die Theorie des Populismus an diesem Punkt der Kunstgeschichte einschlägt, mag unerwartet sein; sie zeigt zumindest, dass die zukünftigen KuratorInnen mehr Energie als je zuvor in ihre Unternehmungen stecken werden müssen – nicht so sehr in die Auswahl der richtigen Künstler aus der endlosen Kandidatenliste, als vielmehr in die Vorbereitung des Kontexts, in welchem die Kunst an sich – manchmal schon vom allerersten Moment der Konzeption an – entstehen kann.

(Übersetzung: Margret Joss)

1) Das Spiel beruht auf der Ähnlichkeit der Aussprache von «Fool» und «Full». «Fool speed ahead» = «Dummer, renn geradeaus»; «Full speed ahead» = «Mit Volldampf voraus». Anm. d. Ü.

2) Anm. d. Red.: *Places with a Past* war das Thema unseres September Cumulus von Lynn Gumpert (PARKETT Nr. 29)