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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1991)

Heft: 27: Collaborations Louise Bourgeois & Robert Gober

Artikel: Cumulus from America

Autor: Ross, Andrew / Heibert, Frank

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680374

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

From America

ANDREW ROSS

Finally, the Museum of Modern Art got around to dealing with the century-old relation between art and commercial popular culture. By the time its show, *High and Low: Modern Art and Popular Culture* opened in October, to what seemed like a universal groan, all of the tensions present in that relationship were being played out elsewhere, in courts of law in Cincinnati, Ohio, and in Broward County, Florida, where the two major cultural trials of the season were underway, caught in the crossfire of rapt public attention, hysterical public opinion, and acute anxiety about the public accountability of art. It wasn't because the MOMA show was unable to compete with the media spectacle of these obscenity trials that made it a non-starter. It was hamstrung from the first by its institutional context – the inability of the art museum, as an institution, to explore the public ramifications of the high/low question in ways that go beyond the private realm of the formal influence of popular culture upon individual artists' work. In Cincinnati and Broward County, where the photography of Robert Mapplethorpe and the musical performance of 2 LIVE CREW were "on trial," respectively, discussions about the function of art and popular culture in a democratic, capitalist society were being more fully addressed, albeit in circumstances that were far from ideal. The legal system has its own institutional aspects, of course, but it is at least obliged to confront the messy culture of everyday life in ways that penetrate the portals of MOMA only in the form of its curators' worst nightmares.

While neither of the trials produced a successful prosecution, the fact that they took place, in the current climate of cultural crackdowns on all fronts, was an ominous sign that a mood of prohibition, rather than an apparatus of repression, was slowly being consolidated. Even when state censorship plays its (inevitably) losing hand, self-censoring is sure to follow. Almost as bad, at least in my mind, we have had to put up with kneejerk libertarian responses to the recent crackdowns, as if it were all a "free speech" issue. This does art a disservice, since it assumes that art, even critical art, already enjoys immunity from external social and political regulation; it assumes that the social dialogue between art and politics ought ideally to be a polite, risk-free, (and, perhaps, one-way) conversation, and that the existence of critical art is so fragile that it will crumble or wither away under the slightest scrutiny of the philistine gaze. If art were something that only needs to be protected, then it would deserve to be quarantined, and the museum would be its only true home.

While the verdicts in both trials were seen as victories for the civil libertarian cause, there was no mistaking the respective targets of the suits; the homosexual artist, and the black popular performer. In the case of the Miami rappers, moreover, liberal public opinion was hardly rock steady in its support. Generally speaking, the defence of their sexism was seen as a necessary evil. Henry Louis Gates Jr., a major defence witness at the trial, mounted an articulate case for viewing the band's performance as a parodic exaggeration of the oversexed black, working class male, and went so far as to suggest that white audiences may not have been capable of seeing the parody. Since no one wants to be exposed as a cultural dope, incapable of knowing a parody when they see one, the predominantly white jurors affirmed this interpretation by rejecting the suggestion about a white/black culture divide, and duly exonerated the rappers. In the trial of Dennis Barrie, the Cincinnati curator of the Mapplethorpe show, defence witnesses testified to the artistic value of the photographs, citing Mapplethorpe as a leading figure in the formalist mode of the '80s, and calling attention to the formal details of classical composition in his work. Photographs that explicitly focused on homosexual practices were praised for their "opposing diagonals," and their framing of the tension between "lines" and "light." For the formalist art establishment, holding its nose for as long

as it had to, defending Mapplethorpe may have been as much a necessary evil as the defence of 2 LIVE CREW would be for right-thinking liberals. As for the jurors, in Miami they were quite happy about their verdict, regretting only that their decision could not have been announced in the form of a rap song. By contrast, the Cincinnati jurors, few of whom had even been to an art museum, felt truly browbeaten into delivering their verdict, at least if we are to believe what they said after the trial. "Art" had been defined for them by the expert witnesses; although they all had strong opinions about Mapplethorpe's work, they had no opportunity, no language with which to question, let alone contest, the experts' definition of art. If it was the experts' testimony about art that impelled these jurors to return their verdict, their statements had nothing to do with any conception of art as public dialogue.

No doubt many lessons could be drawn from the jurors' responses in the two trials, lessons about the exclusive policing of art and high culture by accredited experts, on the one hand, and lessons about the more openly participatory appeal of popular culture, on the other. The former created a good deal of class resentment among the jurors. The latter case, by contrast, turned into an opportunity to transcend racial divisions and differences. But to focus only on the contrasts between the trials is to neglect what they initially shared as object-lessons in the politics of regulation. How exactly does the homosexual artist and the "oversexed" black performer pose a threat to the "public interest" in whose name these trials and other regulatory procedures were being conducted?

One of the answers to that question may lie in the nature of the cultural marketplace. Like all markets, the art market and the marketplace of popular culture depend upon regulatory features to offset their volatile, unstable, and anarchic tendencies. Aesthetic taste is one form of regulation; taste in the form of "decent" moral standards is another. Both function as cultural prohibitions that offset the amoral workings of a marketplace and thereby provide it with a stable, coherent appearance. This is why the Victorian public morality of the New Right and Christian fundamentalism has been such a godsend to the full revival of free market ideology in the Reagan-Bush years. In principle, libertarian marketeering holds that anything that *can* be bought or sold *should* be bought and sold. If all market exchanges are legitimate, then homosexual exchanges are ultimately legitimate. Homosexual exchange is thus *the* name that the free market dare not speak, if only because it reveals too much the true (amoral) colors of free market ideology. In the case of the current crackdown on gay and lesbian artists, the regulatory checks on a market (where "anything goes") are introduced in the name of "public interest," the best possible cover for state intervention. A similar argument applies to the spectacle of "oversexed" black male sexuality in the case of the 2 LIVE CREW performance. Not only does it contravene longstanding moral prohibitions against black male access in the sexual marketplace, but the excessive misogynism of the rappers' performance exposes what would otherwise be seen as normative – as everyday, institutionalized sexism within popular culture. Here again, public taste is brought to bear upon the regulation of taste in the popular marketplace of cultural goods.

Separated by the gulf that was once thought to sequester the world of art from popular culture, the Cincinnati trial and the Miami trial suggested many of the shared elements that govern both of these worlds. If both were public trials about cultural "taste," then they exposed more fully the social complexity of the components that enter into the workings of taste than the MOMA "High/Low" show was capable of doing. Of course, that's not to say that we ought to have more public trials of the Cincinnati and Miami kind. It is to say, however, that institutions like the Museum of Modern Art ought to be more honest about their role in a continuing history that makes use of taste distinctions like high/low to police and regulate the public life of our culture.

ANDREW ROSS

Endlich hat es das Museum of Modern Art geschafft, sich mit der jahrhundertealten Beziehung zwischen Kunst und kommerzieller Populärkultur zu beschäftigen. Zu dem Zeitpunkt, als die Ausstellung *High and Low: Modern Art and Popular Culture* (Hoch und Niedrig: Moderne Kunst und Populärkultur) eröffnet wurde, unter allgemeinem

Stöhnen, wie es schien, wurden all die Spannungen dieser Beziehung anderswo ausgetragen, an den Gerichten von Cincinnati, Ohio und Broward County, Florida. Dort wurden die beiden wichtigsten Kultur-Prozesse der Saison verhandelt, im Kreuzfeuer gespannter öffentlicher Aufmerksamkeit, hysterischer öffentlicher Meinung und höchster Sorge um die öffentliche Rechenschaftspflicht von Kunst. Die MOMA-Ausstellung war eine Fehlzündung – und nicht etwa deshalb, weil sie mit dem Medienspektakel der beiden «Obszönitäts»-Prozesse nicht hätte mithalten können. Ihr Handicap war von Anfang an der institutionelle Kontext – die Unfähigkeit des Kunstmuseums als Institution, den öffentlichen Verzweigungen der Hoch/Niedrig-Frage nachzugehen und dabei nicht im privaten Bereich des formalen Einflusses von Populärkultur auf einzelne Künstler steckenzubleiben. In Cincinnati und Broward County, wo jeweils Robert Mapplethorpes Photographie und die musikalischen Auftritte der 2 LIVE CREW «vor Gericht» standen, wurde die Funktion von Kunst und Populärkultur in einer demokratischen, kapitalistischen Gesellschaft viel grundlegender und umfassender diskutiert, wenn auch unter alles anderem als idealen Umständen. Das Rechtssystem hat natürlich seine eigenen institutionellen Aspekte, doch es ist zumindest dazu verpflichtet, sich mit jener unsauberen Alltagskultur auseinanderzusetzen, die höchstens in Gestalt der schlimmsten Alpträume des Kurators je über die Schwelle des MOMA tritt.

Obwohl keiner der Prozesse zu einer tatsächlichen Strafverfolgung führte, war schon die Tatsache, dass sie inmitten des derzeitigen Klimas kultureller Massregelungen an allen Fronten überhaupt stattfanden, ein bedrohliches Zeichen dafür, dass sich eine Prohibitionsstimmung – eher als ein Apparat der Repression – langsam verfestigt. Auch wenn die staatliche Zensur (unweigerlich) schlechte Karten hat: Selbstzensur folgt garantiert auf dem Fusse. Und was, zumindest meiner Meinung nach, ebenso schlimm ist: Wir mussten uns die freiheitskämpferischen Reaktionen auf die Massregelungen der letzten Zeit anhören, so unvermeidlich wie der Kniesehnenreflex, als ginge es bei der ganzen Sache allein um das Recht auf freie Meinungsäusserung. Damit tut man der Kunst keinen Gefallen, denn dem liegt die Annahme zugrunde, dass sich Kunst, sogar kritische Kunst, bereits der Immunität von äusserer, sozialer und politischer Reglementierung erfreute; dass der soziale Dialog zwischen Kunst und Politik im Idealfalle ein höfliches, risikofreies (und womöglich einseitiges) Gespräch sein sollte; und dass kritische Kunst ein so zartes Pflänzchen sei, dass sie unter der Prüfung des Philisterblicks schon umknicken oder dahinwelken müsste. Wenn Kunst etwas vor allem Schutzbedürftiges wäre, dann verdiente sie, unter Quarantäne gestellt zu werden, und das Museum wäre ihre einzige, wahre Heimstatt.

Zwar wurde der Ausgang der Prozesse als Sieg für die Sache des freien Bürgers angesehen, doch gab es keinen Zweifel über die eigentlichen Zielobjekte in den beiden Fällen: Gemeint waren der homosexuelle Künstler und der schwarze Popstar. Bei den Rap-Musikern aus Miami war das liberale Publikum aber keineswegs unerschütterlich in seiner Unterstützung. Allgemein gesprochen, sah man die Verteidigung ihres Sexismus als notwendiges Übel an. Henry Louis Gates Jr., Schlüsselzeuge der Verteidigung bei der Verhandlung, vertrat eloquent die Auffassung, der Auftritt der Band sei als parodistische Übertreibung 'des' schwarzen Sexprotzes aus der Arbeiterklasse zu sehen, und er ging so weit anzunehmen, weisse Zuschauer hätten die Parodie dabei nicht begriffen. Und da keiner als kultureller Trottel dastehen will, der eine Parodie nicht erkennen kann, schlossen sich die überwiegend weissen Geschworenen dieser Interpretation an und wiesen somit die These von einer schwarz-weissen kulturellen Kluft zurück; die Rapper wurden ordnungsgemäss freigesprochen. Beim Prozess gegen Dennis Barrie, den Kurator der Mapplethorpe-Ausstellung aus Cincinnati, beglaubigten die Zeugen der Verteidigung den künstlerischen Wert der Photographien, wobei sie Mapplethorpe als eine führende Figur der formalistischen Strömung der 80er Jahre bezeichneten und auf die Formdetails klassischer Komposition in seinem Werk hinwiesen. Photographien, die explizit homosexuelle Praktiken in den Mittelpunkt stellten, wurden wegen ihrer «widerstreitenden Diagonalen» gepriesen, ihrem Herausarbeiten der Spannung zwischen «Linien» und «Licht». Für das formalistische Kunst-Establishment, das sich genau so lange die Nase zugehalten hat, wie es musste, mag die Verteidigung Mapplethorpes ein ebenso notwendiges Übel gewesen sein wie diejenige der 2 LIVE CREW für die aufrechtdenkenden Liberalen. Was die Geschworenen betrifft, in Miami waren sie richtig glücklich über ihren Spruch und bedauerten nur, dass er nicht in Form eines Rap-Songs verkündet werden konnte. Im Gegensatz dazu fühlten sich die Geschworenen von

Cincinnati, von denen wenige jemals ein Kunstmuseum auch nur betreten hatten, zu ihrem Urteil gedrängt und eingeschüchtert, jedenfalls, wenn man ihren Äusserungen nach der Verhandlung Glauben schenken will. Die Experten im Zeugenstand hatten «Kunst» für sie definiert; und obwohl die Geschworenen alle eine deutliche Meinung zu Mapplethorpes Werk hatten, stand ihnen keine Gelegenheit, keine Sprache zur Verfügung, womit sie diese Definition hätten befragen, geschweige denn ablehnen können. Wenn es die Zeugenaussage der Experten über Kunst war, wodurch diesen Geschworenen ihr Urteilsspruch abgerungen wurde, so gab es in ihren Äusserungen keine Spur irgendeiner Konzeption von Kunst als öffentlichem Dialog.

Zweifellos lassen sich viele Lehren aus den Entscheidungen der Geschworenen in den beiden Prozessen ziehen, einerseits darüber, wie beglaubigte Experten exklusiv das «Reinheitsgebot» von Kunst und hoher Kultur überwachen, und andererseits darüber, wieviel aufgeschlossener und ansprechender die Populärkultur wirkt. Ersteres hatte nicht wenig Klassenressentiment bei den Geschworenen zur Folge. Die zweite Erfahrung erwies sich im Gegenteil als Gelegenheit, Rassenschranken und -unterschiede zu überwinden. Wollte man sich aber nur auf die Gegensätze zwischen den beiden Prozessen konzentrieren, würde man ihre wichtigste grundsätzliche Gemeinsamkeit übersehen: Die Politik der Reglementierung wollte zwei Exempel statuieren. Inwiefern genau stellen der homosexuelle Künstler und der schwarze «Sexprotz»-Performer eine Bedrohung des «Öffentlichen Interesses» dar, in dessen Namen diese Prozesse und andere reglementierende Massnahmen durchgeführt wurden?

Eine der Antworten auf diese Frage mag im Wesen des Kulturmarktes liegen. Wie jeder andere, so stützen sich auch der Kunstmarkt und derjenige der Populärkultur auf gewisse Regulierungsverfahren, um ihre flüchtigen, unstabilen und anarchischen Tendenzen auszubalancieren. Der ästhetische Geschmack ist eine Form dieser Verfahren; Geschmack im Sinne «anständiger» moralischer Standards ist eine andere. Beide funktionieren als kulturelle Verbote, um die amoralischen Energien eines Marktes auszugleichen und ihm dadurch einen stabilen, kohärenten Anschein zu geben. Deshalb war der öffentliche viktorianische Moralismus der Neuen Rechten und der christlichen Fundamentalisten ein solches Geschenk des Himmels für die umfassende Renaissance der Ideologie von der Freien Marktwirtschaft in den Reagan-Bush-Jahren. Der freie Handel geht von dem Grundprinzip aus, dass alles, was man kaufen oder verkaufen *kann,* auch gekauft und verkauft werden *sollte*. Wenn nun jeder Austausch auf dem Markt legitim ist, dann gilt dies konsequenterweise auch für den homosexuellen Austausch – und dies ist dementsprechend *das* Wort, welches der freie Markt nicht auszusprechen wagt, und sei es nur, weil seine Ideologie dadurch ihre wahre (amoralische) Farbe bekennen müsste. Im Falle der derzeitigen Massregelungen schwuler und lesbischer KünstlerInnen werden die disziplinierenden Überprüfungen des Marktes (wo ja alles erlaubt ist) im Namen des «Öffentlichen Interesses» durchgeführt – das ist die beste Tarnung für staatliche Eingriffe. Ähnlich lässt sich bei dem Vorwurf der Darbietung schwarzer «Sexprotzerei» im Falle 2 LIVE CREW argumentieren. Die Gruppe widersprach nicht nur alteingesessenen Moralverboten gegen den Zugang schwarzer Männer zum sexuellen Markt, die exzessive Frauenfeindlichkeit im Auftritt der Rapper legte überdies etwas bloss, was ansonsten als normativ aufgefasst worden wäre – nämlich den alltäglichen, institutionalisierten Sexismus in der Populärkultur. Auch hier wird der öffentliche Geschmack dazu eingesetzt, den auf dem populären Markt kultureller Waren herrschenden Geschmack mitzuregeln.

Getrennt durch die Kluft, die man früher zwischen der Welt der Kunst und der Populärkultur annahm, haben die Prozesse von Cincinnati und Miami viele der gemeinsamen Elemente verdeutlicht, welche die eine und die andere Welt regieren. Wenn beides öffentliche Gerichtsverhandlungen über «Geschmack» in Sachen Kultur waren, dann führten sie die soziale Komplexität der Aspekte, die in Geschmacksfragen eine Rolle spielen, wesentlich schlagender vor Augen, als es die «High/Low»-Ausstellung im MOMA konnte. Das soll natürlich nicht heissen, wir bräuchten nun weitere Prozesse von der Sorte Cincinnati und Miami. Es soll allerdings heissen, dass Institutionen wie das Museum of Modern Art ehrlicher zugeben sollten, dass sie bisher und auch weiterhin nicht unbeteiligt daran sind, wenn Geschmacksunterschiede wie «hoch» und «niedrig» dazu benutzt werden, um das öffentliche Leben unserer Kultur zu überwachen und zu reglementieren.

(Übersetzung: Frank Heibert)