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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1991)

Heft: 28: Collaborations Franz Gertsch & Thomas Ruff

Artikel: The invisible dragon : on beauty I = Der unsichtbare Drache : über die Schönheit I

Autor: Hickey, Dave / Nansen

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680638

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

DAVE HICKEY

THE INVISIBLE DRAGON:

On Beauty I

IT WOULD BE NICE IF SOMETIME A MAN WOULD COME UP TO ME ON THE STREET AND SAY, "HELLO, I'M THE INFORMATION MAN, AND YOU HAVE NOT SAID THE WORD 'YOURS' FOR THIRTEEN MINUTES. YOU HAVE NOT SAID THE WORD 'PRAISE' FOR EIGHTEEN DAYS THREE HOURS AND NINETEEN MINUTES."

EDWARD RUSCHA, *INFORMATION MAN*

HE FOUND IT WAS AS EASY TO HURL BEAUTY AS ANYTHING ELSE.

PATTI SMITH ON ROBERT MAPPLETHORPE

I was, to be honest, daydreaming through the waning moments of one of those dread university symposia on the subject of "what's happening now," vaguely formulating strategies for avoiding punch and cookies, when I found myself addressed by a graduate student who rose to his feet and, at considerable length, demanded my opinion as to what "The Issue of the Nineties" would be. Snatched from my reverie, I said, "Beauty. The issue of the nineties will be beauty," because I wished it so. And also, just to see what would happen.

And what happened, of course, was nothing. Silence prevailed. The word just hovered in that sleek, institutional space—amazing and alien—like a Pre-Raphaelite dragon aloft on its leather wings. The earnest symposiands knew the word, had certainly read it, but, clearly, had never before heard it spoken in a "serious" contemporary context. It had probably come up casually, in its gender-sensitive diminutives of approbation and disapprobation (as in "Well, at least it's handsome," or "It's too pretty"), but, in the institutional discourse to which they were accustomed, the concept was, for all intents and purposes, linguistically invisible, bereft of any entourage of terminology. Which was, of course, my point, or, at least, my drift. And drift it did.

They knew, I assumed, that for several centuries subsequent to the rise of easel painting, a loose, protean collection of tropes and figures signifying "the beautiful," had been the primary modality of appeal between the image and its beholder—that these devices had provided the image's primary claim to being looked at. And, probably, had they thought about it, they would have acknowledged that, if one considers works of art as rhetorical instruments rather than philosophical entities, these attributes of the beautiful serve two rather important functions in the transaction between the image and the beholder. Firstly, they enfranchise the beholder by exhibiting markers that designate a territory of shared values. Secondly, these attributes valorize the content of the image which, given its argumentative intention, is, by definition, problematic.

In this fashion, the vernacular attributes of "beauty" have traditionally served to revise the beholder's concept of what is "beautiful"—have functioned as the *pathos* which recommends the *logos* and

DAVE HICKEY is freelance writer who lives in an apartment on the lower left-hand corner of the United States.

CARAVAGGIO, ROSENKRANZ-MADONNA, 1606/07,
Öl auf Leinwand, 364 x 249 cm/
MADONNA OF THE ROSARY, 1606/07, oil on canvas, 143 3/8 x 98".
(KUNSTHISTORISCHES MUSEUM WIEN)

ethos of visual argumentation to our attention. Thus Caravaggio, at the behest of his masters, would deploy the exquisite hierarchal drama of *The Madonna of the Rosary* to lend visual appeal and corporeal authority to the embattled concept of the intercession of the priesthood — and succeed. For the history of beauty is largely the history of arguments won, of successful visual litigation in which the problematic relationship between content and beholder has been neutralized, leaving only the mechanisms of the argument visible. Thus when we see *The Madonna of the Rosary* in Vienna, we are most likely unconcerned with the intercession of the priesthood, but we need to acknowledge that, had Caravaggio not, at least temporarily, won his suit, the painting would probably not be there for us to see. We are a litigious civilization and we do not like losers.

Back in the American midwest, however, my earnest symposiands considered "beauty" a loser, and proved profoundly disinclined to consider its contemporary relevance. And I — after broaching the issue on several subsequent occasions, in similar contexts and with similar results — finally, and perhaps belatedly, began to perceive vested interests at work. In my view, when an entire category of cultural dispute disappears, it is reasonable to assume that this disappearance is in the best interest of some very powerful institutions.

For three hundred years the idea of beauty has been the keystone of our cultural vernacular, the lover's machine-gun, and the last redoubt of the disenfranchised. Now, like Banquo's ghost, it is the invisible constituent in all our discourse about contemporary art, no longer required to recommend images to our attention: a task, it is generally assumed, which has now been admirably usurped by the benign context of therapeutic institutions — galleries, magazines, and museums — whose very existence testifies to the fact that "looking at art is good for you," and whose very walls and pages recommend works of art to our attention without their having to resort to any acknowledgement and enfranchisement of a beholder. Furthermore, the task of the contemporary artist, as validated by the priestly intercession of the therapeutic institution, is presumed to be the critique of centrality, and so the attributes of the beautiful, which concern themselves with the celebration of problematic content to the secular beholder, are de facto irrelevant.

The consequences of this presumed irrelevance, however, seem to me to be far-reaching and potentially disastrous, and the most glaring evidence of this peculiar myopia can be seen in the radical discontinuity between serious criticism of historical and contemporary art. At a time when easily sixty percent of the historical criticism being written concerns itself with the influence of taste, patronage, and the canons of acceptability imposed upon the images a culture creates, the bulk of contemporary criticism resolutely ignores the possibility that every form of refuge has its price. It satisfies itself with grumbling about the "corruption of the market," and presumes the transactions of value imposed by other modalities of cultural patronage to be disinterested, taste-free, and therefore morally and intellectually benign.

The cultural ramifications of this sort of demented innocence are particularly egregious in the United States, whose cultural institutions in the last thirty years have undergone a massive sea change. From the almost exclusively private and mercantile system of marketing and disseminating contemporary art which existed in 1960, the cultural situation in the United States has evolved into a system of interlocking patronage, not unlike that of France in the early 19th century, with powerful mercantile, governmental and academic constituencies vying for power — each with its own cultural agenda and each with its own canon of acceptability with regard to the kinds of images and activities they empower. Without some rudimentary discussion or analysis of the "beautifuls" — that is, of the competing rhetorics of valorization and enfranchisement — we have next to no chance of understanding the way institutions and the works they sanction cause and effect one another. Which is no small blind spot in our speculation on contemporary culture.

As luck would have it, while I was in the midst of fretting about these concerns, and finding no one to fret with, circumstance provided me with a sterling occasion for further alienation in the form of the controversy over the museum exhibition of Robert Mapplethorpe's photographs of erotic subjects. The

American art community, of course, ever ready to play the ravaged virgin, responded by pulling together in defense of "free expression" and all of the perks and privileges it had acquired over the last thirty years. Robert, of course, died, thus robbing us of the one voice of sanity we might have heard. And no one considered for a moment what an incredible rhetorical triumph the entire affair signified. A single artist with a single group of images had managed to overcome the moral isolation, the gentrification, and the mystification, which surround the cult of the therapeutic institution, and directly threaten those in power with his celebration of marginality.

For it is not the c o n t e n t of Mapplethorpe's images which make them dangerous, it is their direct appeal to the beholder. It is exactly their beauty, or more precisely, their courageous appropriation of a Baroque vernacular of the beautiful, which predates and, in a cultural sense, outperforms the formal, critical and covertly transcendental canon of beauty espoused by the therapeutic institution. This canon presumes that looking at art is somehow redemptive by definition, that it is "good" for us, r e g a r d l e s s of and, ultimately, in spite of, whatever specific "good" the individual work or artist might urgently propose to us. And perhaps it is "good" for us to look at *The Madonna of the Rosary* with no concern for Caravaggio's counter-reformation politics, and "good" for us to look at a Sir Thomas Lawrence portrait without responding to his identification of romantic heroism with landed aristocracy, but it is insane and morally ignorant to expect, or even desire, a beholder to confront Robert Mapplethorpe's passionate, partisan, and political celebrations of marginality and not respond to the s u b j e c t and argue the argument which deals so intimately with trust, pain, love, and the giving up of the self.

But this is exactly what was expected and desired. The argument was immediately shifted onto the grounds of "free expression." And the defense of the museum director in Cincinnati, who was prosecuted for exhibiting the images, was conducted almost completely in terms of the redemptive nature of formal beauty. The sophisticated beholder, the jury was told, responded to the elegance of the form regardless of the content. In other words, the old elitist masculine hierarchy of taste and transcendence was firmly slammed back into place in defense of (and, ultimately, in contempt of) eloquent works of art that totally demolish its premises. In this area, I think, you have to credit Senator Jesse Helms, who, in his antediluvian innocence, at least saw what was there and understood what Robert was proposing and took it, correctly, as a direct, effective, and powerful challenge to everything he believed in. The senator may not know anything about art, but rhetoric is his business and he did not hesitate to respond to the challenge as best he could.

So it was not the content. While the Mapplethorpe controversy was raging, Francis Bacon's retrospective was packing them in at the L.A. County Museum and Joel Peter Witkin was exhibiting in institutional serenity — because Bacon's and Witkin's images speak a language which is profoundly tolerable to the status quo. They mystify Mapplethorpe's content, aestheticize it, personalize it, and ultimately further marginalize it as "artistic behavior" with signifiers that denote angst, guilt, and despair. It is not p o r t r a y a l that destabilizes, it is p r a i s e . Nor is it criticism of centrality that changes the world. Criticism of the mainstream enobles the therapeutic institution's apparent role as shadow government and disguises its unacknowledged mandate to neutralize dissent by first ghettoizing it, and then mystifying it. Confronted by images like Mapplethorpe's which totally outflank its umbrella of entitlement by virtue of their direct appeal to the beholder, the therapeutic institution is immediately disclosed for what it is: the moral junkyard of a pluralistic civilization.

But the vernacular of beauty, in its democratic appeal, remains a potent instrument for change in this civilization. Mapplethorpe uses it, as does Warhol, as does Ruscha, to engage individuals within and without the cultural ghetto in arguments about what is good and what is beautiful. And they do so without benefit of clergy, out in the street, out on the margin where we might, if we are lucky, confront that "information man" with his reminder that we have not used the word "praise" for eighteen days, three hours and nineteen minutes.

DAVE HICKEY

DER UNSICHTBARE DRACHE

Über die Schönheit I

ES WÄRE DOCH NETT, WENN IRGENDWANN AUF DER STRASSE EIN MANN AN MICH HERANTRÄTE UND SAGTE: HALLO, ICH BIN DER *INFORMATION MAN;* SEIT DREIZEHN MINUTEN HABEN SIE DAS WORT «DEIN» NICHT MEHR GEBRAUCHT. DAS WORT «VERHERRLICHUNG» HABEN SIE VOR ACHTZEHN TAGEN, DREI STUNDEN UND NEUNZEHN MINUTEN ZUM LETZTEN MAL VERWENDET.

EDWARD RUSCHA, *INFORMATION MAN*

IN SEINEN AUGEN KONNTE MAN SCHÖNHEIT GENAUSO GUT EXPLODIEREN LASSEN WIE ALLES ANDERE.

PATTI SMITH ÜBER ROBERT MAPPLETHORPE

Während eines dieser grässlichen Universitäts-Symposien zum «aktuellen Zeitgeschehen» döste ich so vor mich hin und versuchte mir ein paar Strategien zurechtzulegen, wie ich die anschliessende Stehparty umgehen könnte; da sprach mich ein Student an. In beträchtlicher Grösse baute er sich vor mir auf und fragte, worum es meiner Meinung nach in den 90er Jahren gehe. Aufgeschreckt aus meinen Träumen, sagte ich: «Schönheit. In den 90er Jahren geht es um die Schönheit», denn das wünschte ich mir. Und ausserdem wollte ich sehen, welche Reaktion das auslöst.

Die Reaktion war natürlich gleich null. Stille allenthalben. Das Wort hing in diesem geleckten Instituts-Raum, wunderlich fremd wie ein präraffaelitischer Drache hoch in den Lüften auf ledernen Schwingen. Den ernsthaften Symposium-Teilnehmern war das Wort nicht unbekannt, sicher hatten sie es schon mal irgendwo gelesen, aber ganz bestimmt noch nie zuvor in einem «seriösen» zeitgenössischen Kontext vernommen. Wahrscheinlich war es hier und da einmal aufgetaucht im Zusammenhang mit feministischer Sprachkritik, als geschlechtsspezifische Verniedlichung von Billigung und Missbilligung (z. B. «Na, wenigstens ist es ansehnlich» oder «Nein, ist das hübsch»). Doch im institutionellen Diskurs, an den sie ja gewöhnt waren, war der Begriff ein linguistisches Nichts, bar jeder terminologischen Anbindung. Das genau war natürlich das Ziel meines Schlags, und der hatte gesessen.

Sie wussten wohl, dass nach dem Aufkommen der Staffelei-Malerei Jahrhunderte lang eine lose Sammlung von Formen und Inhalten zur Darstellung des

---

DAVE HICKEY ist freischaffender Kritiker in Los Angeles, wo er «im untersten linken Rand» der USA ein Appartment bewohnt.

«Schönen» das wichtigste Bindeglied zwischen Bild und Betrachter gewesen war, ja dass darin überhaupt der wichtigste Grund lag, ein Bild zu betrachten. Und wenn sie sich darüber Gedanken gemacht hatten, mussten sie eigentlich auch zu der Erkenntnis gekommen sein, dass, wenn man ein Kunstwerk nicht als philosophisches Gebilde betrachtet, sondern als rhetorisches Instrument, diese Attribute des Schönen zwei recht wichtige Funktionen in der Vermittlung zwischen Bild und Betrachter erfüllen. Erstens beziehen sie den Betrachter mit ein, indem sie Eigenschaften vorführen, die einen Bereich gemeinsamer Wertvorstellungen markieren. Und zweitens werten diese Attribute den Inhalt eines Bildes auf, das, sofern es streitbare Absichten birgt, als problematisch gilt.

In diesem Sinne haben die typischen Attribute von «Schönheit» traditionell dazu gedient, des Betrachters «Schönheits»-Begriff zu überprüfen, sie funktionierten als Pathos, das uns für Logos und Ethos der visuellen Darstellung zugänglich macht. So bediente sich Caravaggio, auf Geheiss seiner Lehrer, des subtil hierarchischen Dramas der *Rosenkranz-Madonna,* um dem umstrittenen Konzept von der Fürbitterrolle der Geistlichkeit optische Anziehungskraft und physische Präsenz zu verleihen, und zwar mit Erfolg. Denn die Geschichte der Schönheit ist weitgehend die Geschichte gewonnenen Streits, erfolgreichen visuellen Kampfes, in dem die problematische Beziehung zwischen Inhalt und Betrachter aufgehoben wurde und nur die Mechanismen der Auseinandersetzung sichtbar blieben. Wenn wir also die *Rosenkranz-Madonna* in Wien sehen, bleiben wir von der Fürbittproblematik der Geistlichkeit mehr oder weniger unberührt; aber wenn Caravaggio seinen Kampf nicht wenigstens zeitweise gewonnen hätte, könnten wir das Bild jetzt wahrscheinlich nicht betrachten. Wir sind eine streitliebende Zivilisation, und wir mögen keine Verlierer.

Doch zurück in den amerikanischen Mittelwesten: Meinen ernsthaften Symposium-Teilnehmern dort galt die «Schönheit» als Verlierer, und sie zeigten eine tiefe Abneigung dagegen, sich über deren Bedeutung für die Gegenwart den Kopf zu zerbrechen. Ich hingegen sprach das Thema später noch mehrmals bei verschiedenen Gelegenheiten, in ähnlichem Zusammenhang und mit vergleichbarem Ergebnis an und stellte schliesslich fest – ein bisschen spät vielleicht –, dass da handfeste Interessen am Werk waren. Ich denke, wenn eine ganze Kategorie des kulturellen Diskurses einfach verschwindet, liegt der Verdacht nahe, dass dieses Verschwinden im Interesse irgendwelcher äusserst mächtigen Institutionen liegt.

Dreihundert Jahre lang war die Idee der Schönheit Markstein unserer Kultur, des Liebhabers stärkste Waffe und letzte Zuflucht der Entrechteten. Jetzt ist sie wie Banquos Geist unsichtbarer Bestandteil unseres gesamten Diskurses über zeitgenössische Kunst, der uns nicht mehr die Bilder nahebringen muss: ein Aufgabe, die jetzt statt dessen nach allgemeiner Auffassung vortrefflich vom wohltätigen Kontext therapeutischer Institutionen – Galerien, Zeitschriften und Museen – erfüllt wird, deren blosse Existenz beweist: «Kunst angucken ist gut für dich», und deren Wände und Seiten uns Kunstwerke offerieren, ohne auf irgendeine Anerkennung oder die Rechtfertigung seitens des Betrachters angewiesen zu sein. Ausserdem soll die Aufgabe des zeitgenössischen Künstlers, abgesegnet durch die priesterliche Vermittlung der therapeutischen Institution, eine Kritik der Zentralität sein, und deshalb sind die Attribute des Schönen, die sich mit der Zelebrierung problematischer Inhalte für den weltlichen Betrachter beschäftigen, de facto irrelevant.

Die Konsequenzen dieser mutmasslichen Irrelevanz scheinen mir jedoch ebenso weitreichend wie potentiell zerstörerisch zu sein, und den schlagendsten Beweis für diese seltsame Kurzsichtigkeit liefert die radikale Zusammenhanglosigkeit zwischen der seriösen Kritik historischer und zeitgenössischer Kunst. Zu einer Zeit, in der gut und gern sechzig Prozent der historischen Kritik sich mit dem Einfluss von Geschmack, Mäzenatentum und den Regeln der Akzeptanz für die Bilder einer Kultur beschäftigen, ignoriert die grosse Masse der zeitgenössischen Kritiker entschlossen die Möglichkeit, dass jede Form von Rückzug ihren Preis hat. Sie begnügen sich damit, über die «Korruption des Marktes» zu nörgeln und geben sich der Vorstellung hin, die durch andere Modalitäten der Kulturförderung in Gang gesetzten Wert-Transaktionen seien uneigennützig und ge-

schmacksneutral und aus diesem Grunde moralisch wie intellektuell gerechtfertigt.

Die kulturellen Verzweigungen dieser Art von wahnhafter Unschuld haben in den Vereinigten Staaten ein enormes Ausmass; die amerikanischen Kultureinrichtungen haben in den letzten dreissig Jahren einen massiven Wandel erlebt. Vom fast ausschliesslich privat-merkantilen System zeitgenössischer Kunst-Vermarktung und -Vermittlung um 1960 hat sich die kulturelle Situation in den Vereinigten Staaten zu einem System engverquickter Protektion entwickelt, vergleichbar etwa dem französischen System zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Mächtige Kunden aus Handels-, Regierungs- und Akademikerkreisen streben nach Einfluss – jeder mit seinem eigenen kulturellen Instrumentarium und Massstab, je nachdem welche Vorstellungen und Aktivitäten ihr Machtbereich umfasst. Ohne eine wenigstens bruchstückhafte Diskussion oder Analyse der verschiedenen Art und Weisen von «schön» – das heisst, der konkurrierenden Bewertungs- und Rechtfertigungs-Rhetorik – haben wir kaum eine Chance, zu verstehen, wie Institutionen und die von *ihnen* sanktionierten Werke einander gegenseitig bedingen und auslösen. In unserer Spekulation über die zeitgenössische Kultur ist das ein wahrlich nicht unbeträchtlicher blinder Fleck.

Doch wie es manchmal so kommt, als ich mich gerade über diese Dinge ärgerte, aber keinen fand, mit dem ich mich hätte ärgern können, da spielte mir der Zufall eine echte Chance zur weiteren Vereinsamung zu, und zwar in Form des Streits über die Museums-Ausstellung mit Robert Mapplethorpes erotischen Photographien. Die amerikanische Kunstgemeinde, immer bereit, die entehrte Jungfrau zu spielen, rückte natürlich geschlossen zur Verteidigung der «Ausdrucksfreiheit» sowie all der in den vergangenen dreissig Jahren errungenen Rechte und Privilegien an. Robert aber starb und raubte uns genau jene Stimme des gesunden Menschenverstandes, die wir gehört hätten. Und keinem fiel auf, was für ein unglaublicher rhetorischer Triumph die ganze Sache war. Ein einzelner Künstler hatte es mit einer einzigen Werkgruppe geschafft, jene moralische Isolation, jene Veredelung und Mystifizierung zu überwinden, die den Kult der therapeutischen Institution umgeben, und mit seiner zelebrierten Marginalität unmittelbar die Mächtigen zu bedrohen.

Denn nicht der *Inhalt* der Bilder von Mapplethorpe macht sie gefährlich, sondern ihre unmittelbare Wirkung auf den Betrachter. Gerade ihre Schönheit, oder, genauer gesagt, die unverblümte Aneignung eines barocken Schönheitsbegriffs, nimmt ja jenes kritisch-formale und verborgen transzendente Schönheitsprinzip, dem sich die therapeutische Institution verschrieben hat, vorweg, ja überflügelt es in kulturellem Sinne. Dieses Prinzip geht davon aus, dass das Betrachten von Kunst per definitionem gewissermassen befreienden Charakter hat, dass die Kunst «gut» für uns ist, *ungeachtet* – und letztendlich trotz – all dessen, was der einzelne Künstler oder das einzelne Werk uns an speziellem «Gut» offeriert. Und vielleicht ist es «gut» für uns, die *Rosenkranz-Madonna* zu betrachten, ohne uns um Caravaggios gegenreformatorische Interessen zu kümmern, ja vielleicht ist es gut für uns, Sir Thomas Lawrence's Portrait anzusehen, ohne an seine Gleichsetzung von romantischem Heroismus und Landadel zu denken. Aber es ist ebenso unsinnig wie moralisch ignorant, zu erwarten oder auch nur zu wünschen, man könnte Robert Mapplethorpes leidenschaftlich-kämpferische und politische Inszenierung von Marginalität betrachten, ohne auf das *Thema* zu reagieren, indem man sozusagen die Tatsache wegdiskutiert, dass es hier um so intime Dinge wie Vertrauen, Schmerz, Liebe und Selbstaufgabe geht.

Doch genau das wurde erwartet und verlangt. Das Problem wurde sofort zu einer Frage der «Ausdrucksfreiheit» umgemünzt. Und die Verteidigung des Museumsdirektors in Cincinnati, den man wegen der Ausstellung der Bilder angeklagt hatte, berief sich fast ausschliesslich auf die Rechtfertigung durch formale Schönheit. Der gebildete Betrachter, so hiess es vor Gericht, lasse sich von der Eleganz der Form beeindrucken, unabhängig vom Inhalt. Mit andern Worten, man bemühte wieder die alte, elitär-männliche Hierarchie von Geschmack und Transzendenz zwecks Abwehr (und eigentlich Verachtung) eloquenter Kunstwerke, die deren Prämissen vollends aus den Angeln heben. Insofern gebührt dem Senator Jesse Helms Achtung, der in vorsintflutlicher

Unschuld wenigstens registrierte, was er vor sich hatte, der begriff, was Robert da zeigte, und es zu Recht als direkten, schlagkräftigen Angriff auf alles sah, was ihm heilig war. Der Senator mag zwar nichts von Kunst verstehen, aber Rhetorik ist sein Geschäft, und er zögerte nicht, den Angriff mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln zu parieren.

Es war also nicht der Inhalt. Während der Streit um Mapplethorpe tobte, wanderten die Leute scharenweise ins L. A. County Museum zur Francis Bacon-Retrospektive, und auch Joel Peter Witkins stellte in musealem Frieden aus; denn sowohl Bacons als auch Witkins Bilder sprechen eine Sprache, die dem Status quo in nichts zuwiderläuft. Mapplethorpes Inhalt wird bei ihnen mystifiziert, ästhetisiert, personalisiert und letztlich marginalisiert als «künstlerische Haltung»; aus ihren Bildern sprechen Angst, Schuld und Verzweiflung. Nicht die *Darstellung* wirkt zersetzend, sondern die *Verherrlichung*. Auch die Kritik der Zentralität verändert die Welt nicht. Mainstream-Kritik adelt die augenfällige Rolle der therapeutischen Institution als Schattenkabinett und verschleiert deren unausgesprochenen Auftrag, abweichendes Denken zu neutralisieren, indem sie es zunächst ins Getto abdrängt und schliesslich mystifiziert. Ist die therapeutische Institution konfrontiert mit Bildern wie die von Mapplethorpe, die mit ihrer unmittelbaren Wirkung auf den Betrachter den vorgeschobenen Anspruch der Institution einfach umgehen, dann zeigt sie sich augenblicklich als das, was sie tatsächlich ist: die moralische Müllhalde einer pluralistischen Gesellschaft.

Doch die Sprache der Schönheit bleibt in ihrem demokratischen Anschein ein potentes Mittel zur Veränderung in dieser Gesellschaft. Wie Warhol und Ruscha benutzt Mapplethorpe es, um den Einzelnen innerhalb und ausserhalb des Kultur-Gettos in eine Auseinandersetzung darüber zu verwickeln, was gut ist und was schön. Und diese Künstler tun das ohne geistlichen Segen, draussen auf der Strasse, am Rande, dort wo wir mit etwas Glück dem *Information Man* begegnen, der uns daran erinnert, dass wir das Wort *Verherrlichung* seit achtzehn Tagen, drei Stunden und neunzehn Minuten nicht mehr gebraucht haben. *(Übersetzung: Nansen)*