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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1985)

Heft: 5: Collaboration Eric Fischl

Artikel: Cumulus ... from America

Autor: Kuspit, Donald / Scutt, Martin

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679855

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: 11.12.2025

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

long as the critic fails to discern that, such labelling as Post-Structuralist or Heideggerian continues to say a great deal about defective observation.

There is, of course, such a thing as a verbal moment, in which the word comes alongside the observation. Those who regularly visit studios will know the silence in which a work is looked at in the company of the artist. One is silent, after all, when looking concentratedly. In the second instance there is a search for words and it will often be the artist who breaks the silence. One word is amplified by another and yet another until a discussion is built up. Words are weighed. They are an aid, not an end in themselves. Thus they soon lose their weight when the object they refer to is no longer present. They are often poor words, banal terms, weak formulations, which seem so clear in the proximity of a work of art, but which ebb feebly away once they have left the studio.

If we look at texts by artists, we shall seldom be confronted by literary tours-de-force. The terminology is more likely to be matter-of-fact. Art is just made. «Je ne fais pas comme je veux, je fais comme je peux,» said Braque. Their language is more likely to be unpolished, a raw material entirely honed to their expressive activity. If pronouncement about art is wanted from language, it must remain transparent. Once it turns in on itself too much, it will soon start to plot its own lines. So art time and again escapes the framework wished on it and no half-quoted philosophy will be of any help. If criticism wants to contain a genuine criticism of art, it will have to pick up something like that original verbal moment and use it as its starting-point.

In C u m u l u s *a cloud is expected of the author. And a good thing too. Too many clouds bring rain, certainly from the Netherlands. So I will keep it short, at just a first move, and end with the following proposition. The art critic will one day be able to produce a text in which art will be given just as much room as in an exhibition space like the* Hallen für neue Kunst *in Schaffhausen. For art will speak in a text too. It never lacks words.*

(Translation from the Dutch: Patricia Wardle)

CUMULUS

. . FROM AMERICA

DONALD KUSPIT

I

The New York artworld can be thought of as a series of Chinese boxes. In the innermost box is the art. The outermost, ever expanding box is the system of art administration, comprised of dealers, collectors, critics, and curators. Boxed in between is the artist. Art may be the sun around which art administrators spin, but today their motion counts for more than it. Art seems to shine by the light they generate, rather than vice versa. Artworks come and go, but the art administrative system remains and flourishes. Art and artists depend on it, for it manages charisma that bestows credibility. When art enchants, and the artist seems a god, it is the art administrators' doing. When art seems to lead to the secret, cellar places of our most intimate cosmos, it is on a path staked out by art administrators. The administration system is the star, not the art or artist.

New York teaches this important truth — today the sociology of art counts for more than art. For New York makes this truth concrete; in it administration decisively «makes» art.

II

«Designed by artist Kenneth Noland, the chart depicts NEC's growth curve from fiscal year 1980 to 1984. Consolidated net sales in fiscal 1984 for NEC's more than 15'000 products in over 140 countries totaled $ 7.8 billion.» The chart, signed by the artist, played a prominent role in an NEC advertisement that appeared in Newsweek's March 25, 1985 issue. NEC is a corporation that claims, in the words of its motto, to determine «the way it will be.» In this advertisement, it shows us the way it is in the New York artworld: the way money and art have merged, seamlessly, with neither showing signs of discomfort. The really interesting thing is that the artist's style seems preadapted to the needs of his client, as though the merger had already taken place in heaven.

Noland's bands of color easily conform to NEC's labels: dark blue for Home Electronics, green for Electronic Devices, light blue for Computers, and yellow for Communications, with unlabeled rosy pink for the infinite potential of future sales completing the «abstract» picture. The NEC advertisement is one of those allegorical gestures that spontaneously emerges from the collective unconscious to reveal the very essence of a world.

One can pass without comment over the reconciliation of money and art in an avowed capitalist like Andy Warhol. It was foreordained that Pop art would join the business world most of its images derived from; Pop art can even be spoken of as a homage to American business.

It is another thing for a Noland to openly embrace commercial success — to lend his art to the celebration of consumer society. From the start Noland had articulated, however ambiguously, transcendental aspirations which, together with his sense of the autonomy of art (manifested concretely through abstraction), precluded this worldly relationship. What the advertisement signifies is not simply that Noland sells to the corporation — that the corporation alone can afford his works (that they are luxury consumer products) — but that he works for them, reduces his art to an instrument for their self-display. Noland's art becomes, indeed, purely and completely indiscreetly exhibitionistic and decorative — of value only for the spectacle it creates, and the lesson of that spectacle: that business can command art, and that art accepts that command, without thinking twice that it means enduring a condition of living death. In the advertisement, Noland's art does not simply exist as a songbird in the golden cage of the corporation, but as a monster in the image of its master. Money has given Noland's art a face lift which makes it the idealized image of eternally young, adventuresome business.

III

The critic must look at art through a microscope but also through a telescope, as if it were an unexplored territory at a great distance. This is the distance of history; beyond its topicality, each work must be viewed as if had just been uncovered after being buried in a secret grave for a millenium. Thus the critic must project himself into the future, try to imagine how the future would look at the art he encounters, what kind of «revelation» it would be regarded as — how it would first be recognized as the symptom of a lost civilization and then as «art,» whatever art might mean then.

This is easy to do in New York, whose most significant buildings do not take either man or God as their measure, but are abstractions of bourgeois power — allegories of capitalist authority, narratives of the dynamic process of generating wealth. For all its with-itness and nowness, New York is a kind of ahistorical, timeless zone, but unlike the traditional eternity one that is far from static. It seems to spread relentlessly, engulfing everything like a monstrous amoeba. This because the space of New York is always disorienting, nothing fits in it easily, is at rest in it. Thus this space easily suggests an infinite time, in which one finds oneself at a distance from the immediate events that surround one, including art events.

I enter a gallery as if I was entering my tomb. I regard the works on the walls as if they were chosen by me to accompany me in my voyage to the afterworld. Could I live with them in eternity, that proverbial desert island? This is the most ancient test of art — whether it gives one a foretaste of one's death and the mythical eternity that is its ideological mask. It is amazing how quickly this liberates one from the topical immediacy of the art and forces one to see the cultural process behind its structure. Because New York gives one the illusion of totality, it is easy to imagine it as an eternal city — the epitome of the modern kind of eternal city. New York, the city of eternal process, unstability; Rome, the city of the traditional idea of eternity — eternal stasis, final stability. To see art from the perspective of New York is to see it on the horizon of its own transience.

IV

After almost half a decade, there is still great tension in New York between European and American contemporary artists. Both are shown with great regularity, as if to be contemporary meant to be national. The presence of the European artists has exacerbated the tension between male and female artists, since the European artists are generally regarded as insistently macho, and since very few European women artists have surfaced in the prominent galleries. Also, in my opinion the presence of the European artists is indirectly responsible for the phenomenon of East Village or Lower East side art, which has been dignified with exhibitions both in Europe and the United States.

An area of New York that is indelibly associated with the immigration of foreigners spawns a would-be «native» American art — a perfect paradox. New York has always been a place where the American «folly» — Rabelaisian carnival — of the melting pot has been at its most intense yet peculiarly ineffective. There are as many «native» groups that live side by side in mutual indifference, retaining their dubious integrity, as there is an unconscious consensus among them as to what it is to be American. While it can be expected that the nativeness of the various groups would dilute and lose clear contour by reason of their rubbing together in the close quarters of the New York environment, it is less expected that at core they have a hardened and static, if attenuated, sense of native identity. (This double identity possesses the Italian immigrant artist Francesco Clemente, as evidenced by his superstar exhibition at three prominent galleries. Compared to his earlier work, the work in this superexhibition has lost much of its native fantasy, and assimilated certain traits of such American artists as Julian Schnabel and David Salle, and especially — in a series of portraits — of East Village art. That is, Clemente has socialized his own original deviant fantasy by diluting it with signs of successful American art.)

But it is unexpected that an international city like New York give birth to a quasi-native style, a style, like America, full of manufactured quirkiness and a crude energy, treated nostalgically in a wasteful manner as if such energy still cost little. East Village art is perhaps best understood through Harold Rosenberg's «Parable of American Painting,» which posits the American artist as a Coonskinner or pioneer responsive to the topography of a new world,

doing battle with alien, old world stylists uniformed in official «Redcoats» and indifferent to the newness of the topography. Europe has always represented style to America; East Village art is doing battle with style-conscious European artists through a new kind of stylelessness, which is no longer viewed, as in Rosenberg, as a heuristic attempt at authenticity but rather as a mocking version of stylization.

V

If nothing else, New York signifies complex abundance of art, but in New York art criticism the lowest common denominator conceptions and perceptions are apt to win out. New York art criticism is becoming increasingly facile — becoming like Pop art, appropriating a mass media standard and ideal of intelligibility and understanding. (At the least, this means taking no interpretative risks.) Shortlived flourishes of secondhand ideas add piquancy to an essentially cartoon style of consciousness; or else intellectuality itself is developed into a rigid, cartoon-like scheme, as in many semiotically oriented critics. Many journalistic critics, obsessed with being on top of the latest trend, prefer to approach complex art with simple minds, as if too much intellect would taint perception of the apparently new with a memory of the old — and might show up the new art for the simple thing it often is, especially as long as it remains merely new.

Criticism in many quarters is thought of as the olive in the martini of art, ideally a pitted olive. Most New York critics are occupied only with «local knowledge,» to refer to the title of Clifford Geertz's book, which argues that «life is just a bowl of strategies.» Criticism is just another degenerate strategy for distributing art.

VI

The most important show in town now (end of March 1985) is the mini-retrospective of Minimalist art at the John Weber gallery. People are tired of both European artists and the so-called new expressionism; the return to pure art is one way of outclassing them. Unfortunately, American Minimalism lost its virginity long ago, for it was a spin-off of European De Stijl, which is still influential, in the new Minimalist furniture (the De Stijl idea of universal application of style). The new abstract furniture implies a second loss of virginity, if that is possible — a voluntary rather than involuntary loss. The same old European history continues to determine the same old American art, which can hardly begin to understand that it is the victim of ancient history, so new do things look in America, even in a New York accustomed to the new.

VII

In the museums, we have seen this season Van Gogh, Caravaggio, Kandinsky, and Matisse (drawings) retrospectives, and the infamous Primitivism exhibition. It has been talked to death, and may have been born stillborn, but more because it offered no new understanding of «Primitivism in Modern Art» to replace Robert Goldwater's conception than because of the facile character of its comparison of primitive and modern art. The worst, most prejudicial part of the exhibition was the «Contemporary Explorations» section, which physically looked like a crowded storeroom for theatrical props, and was extraordinarily limited in the range and number of artists chosen. This was not because of any discriminating connoisseurship on the part of the curator, Kirk Varnedoe, but because of a lack of sensibility for modern primitivist art in general. This is shown particularly by his generalization of Benjamin Buchloh's facile association of primitivism with fascistic interests, initially applied to Joseph Beuys. The tone of Varnedoe's «Contemporary Explorations» catalogue essay seems generally hostile to contemporary manifestations of primitivism, almost to the point of cynicism, as when he speaks of Beuys «idiosyncratic production of talk and tallow,» or, more crucially, his flippant way of characterizing the issue of contemporary primitivism as «Why Stonehenge in the space age?» Varnedoe, a 19th century art historian, is trying to show that he is up to being a 20th century art critic, doing so by trying to find complexity in what he simplifies to begin with. This is the behavior of the perfect art administrator — Varnedoe is rumored to be William Rubin's heir apparent — taking away with the administrative hand what he pretends to give with the afficionado's sleight of hand. Neither art nor ideas are really at stake in this kind of curatorial criticism, but the facilitating of predetermined values and meanings — the celebration of common knowledge (which only makes it more common), rather than questioning whether it really is knowledge, and why the art at stake might be regarded as important. Such exhibitions only incidentally have to do with raising issues, questioning values; they are really about confirming what is normative, ruthlessly establishing orthodoxy.

VIII

The really important event of this season has been the Leon Golub retrospective at the New Museum (touring nationally). The belated recognition of Golub goes hand in hand with the belated respectability of engaged art, coincident with the sense of the enfeeblement, if not complete exhaustion, of contemporary abstraction. (A crisis that has produced such different self-serving «manifestoes» as Frank Stella's lectures at Harvard University and Donald Judd's defensively aggressive articles in Art in America.) Only a new sense of formalist perfection, such as John Duff offers in his sculpture, is a proper response to Golub. For such perfectionism shows as much resistance to and challenge of the system of art administration as Golub's engaged art. The system doesn't know what to do with anything that is too beautiful or too outspoken — too relentless — except to bury it in clichés (such as Varnedoe's) or distract attention from it by making the artist a celebrity, an «influence.» Only an Andy Warhol, who to begin with was only concerned to be a success — a complete conformist — can survive such treatment. (Warhol is the Andrew Wyeth of vanguardism.)

Fortunately, New York is a place which is always reinventing seriousness; what can be taken seriously about an art is the way it reconceives what is serious in itself and in life. There will always be artists who attempt to establish the terms in which their art should be administered — a wonderful paradox, which the serious critic can't accept, which is his perverse way of being part of the system of art administration.

I

Wir können uns die New Yorker Kunstwelt als eine Reihe chinesischer Schachteln vorstellen, wobei die innerste Schachtel die Kunst darstellt. Die äusserste, sich immer weiter ausdehnende Schachtel besteht aus dem System der Kunstverwaltung, das aus Kunsthändlern, -sammlern, -kritikern und Museumsdirektoren besteht. In der Mitte eingeschlossen befindet sich der Künstler. Mag sein, dass die Kunst die Sonne ist, um die die Kunstverwalter kreisen, doch misst man ihren Bewegungen heutzutage mehr Bedeutung bei als der Kunst selber. Anscheinend gewinnt die Kunst ihren Glanz eher durch die Bemühungen solcher Verwaltungen als umgekehrt. Kunstwerke kommen und gehen, doch das System der Kunstverwaltung bleibt und gedeiht sogar. Kunst und Künstler sind gleichsam von diesem System abhängig, denn es vermittelt eine Ausstrahlung, die Glaubwürdigkeit verleiht. Wenn die Kunst verzaubert und der Künstler wie ein Gott erscheint, so ist dies das Verdienst des Kunstverwalters. Erweckt die Kunst den Eindruck, die geheimnisvollen, verborgenen Tiefen unseres intimsten Kosmos' aufzuzeigen, so wurde der dorthin führende Weg vom Kunstverwalter abgesteckt. Der Star ist weder der Künstler noch die Kunst, sondern das Verwaltungssystem.

Es ist diese wichtige Wahrheit, die uns New York lehrt — dass die Soziologie der Kunst heute mehr gilt als die Kunst selbst. Denn durch New York erhält diese Wahrheit etwas konkretes — in dieser Stadt wird die Kunst entschieden durch die Verwaltung «geschaffen».

II

«Vom Künstler Kenneth Noland dargestellt, zeigt die Tafel die Wachstumskurve der Firma NEC für die Geschäftsjahre 1980 bis 1984. Der Nettoumsatz der über 15'000 Erzeugnisse der Firma NEC betrug im Geschäftsjahr 1984 über $ US 7.8 Milliarden in mehr als 140 Ländern.»

DONALD KUSPIT

Das vom Künstler signierte Diagramm spielte in einer im Nachrichtenmagazin «Newsweek» am 25. März dieses Jahres erschienenen Anzeige von NEC eine grosse Rolle. Dem eigenen Motto zufolge ist NEC ein Unternehmen, das zu bestimmen vorgibt, «wie es sein wird». Mit dieser Anzeige wird uns gezeigt, wie es in der New Yorker Kunstwelt zugeht, wie Geld und Kunst nahtlos ineinander übergehen, ohne sich dabei zu schämen. In diesem Zusammenhang ist es interessant anzumerken, dass des Künstlers Stil wie im voraus auf die Bedürfnisse seines Kunden zugeschnitten scheint — als ob diese Fusion schon im Himmel stattgefunden hätte. Die von Noland gemalten Farbstreifen lassen sich mühelos den Markenzeichen von NEC anpassen: dunkelblau für Unterhaltungs- und Heimelektronik, grün für elektronische Geräte, hellblau für EDV und gelb für Kommunikation. Das «abstrakte» Gesamtbild wird durch die bisher keinem Geschäftsbereich zugewiesene Farbe rosa ergänzt, die das unbegrenzte Potential künftiger Umsätze darstellt. Die NEC-Anzeige stellt eine jener allgemeinen Gesten dar, die spontan aus dem Kollektivbewusstsein aufblitzen und das eigentliche Wesen der Welt offenbaren.

Bei einem erklärten Kapitalisten wie Andy Warhol kann man die Vereinigung von Geld und Kunst kommentarlos übergehen. Dass Pop Art sich eines Tages mit der Konsumwelt, aus der sie die Mehrzahl ihrer Bildmotive bezog, vereinigen würde, war schon vorbestimmt. Ja, Pop Art kann sogar als eine Art Huldigung an die amerikanische Business-Welt gesehen werden.

Nur ist es etwas ganz anderes, wenn Noland den kommerziellen Erfolg offen umarmt und seine Kunst für die Verherrlichung der Konsumgesellschaft sozusagen «ausleiht». Denn Noland hatte von Anfang an — wenn auch auf mehrdeutige Weise — transzendente Bestrebungen artikuliert, die, zusammen mit seinem Sinn für die Autonomie der Kunst (manifestiert in der Abstraktion), solche weltlichen Beziehungen ausschlossen. Die Anzeige bedeutet nicht nur, dass Noland seine Kunst an dieses Unternehmen verkauft und dass sich nur das Unternehmen allein seine Werke leisten kann (und diese damit Luxus-Konsumgüter geworden sind); sie bedeutet auch, dass er seine Kunst zu einem Instrument für die Selbstdarstellung von NEC erniedrigt; indem er für diese Firma arbeitet. Tatsächlich wird Nolands Kunst ganz und gar schamlos exhibitionistisch und dekorativ — wertvoll nur noch durch das Spektakel, das sie hervorruft und die Lektion, die sich aus diesem Spektakel ergibt: dass Business über die Kunst bestimmen kann und die Kunst sich dies gefallen lässt, ohne sich zu überlegen, dass das ihr Tod bedeutet. In der Anzeige ist die Kunst Nolands nicht einfach der Singvogel im goldenen Käfig der Firma, sondern ein Monster innerhalb des Erscheinungsbildes seines Meisters. Geld hat Nolands Kunst ein Face-Lifting verpasst, welches sie hinführt zur Verkörperung des Ideal-Bildes des ewig jungen, lustvoll-abenteuerlichen Business.

III

Der Kritiker muss die Kunst sowohl durch ein Mikroskop als auch durch ein Fernrohr betrachten — als ob sie ein fernes, unerforschtes Gebilde wäre. Diese Entfernung ist diejenige der Geschichte; über seine aktuelle Bedeutung hinaus sollte jedes Kunstwerk so betrachtet werden, als ob es gerade aufgedeckt wurde, nach tausend Jahren in einem geheimen Grab. Der Kritiker muss sich daher in die Zukunft versetzen und versuchen, sich vorzustellen, wie die Kunst, der er begegnet, von künftigen Generationen aufgefasst wird und welche Art von «Offenbarung» sie darin sehen werden — wie sie zunächst als Zeichen einer verlorenen Zivilisation und schliesslich als «Kunst» er-

kannt werden könnte, was immer das Wort «Kunst» dann bedeuten wird.

Solche Schritte lassen sich leicht in New York vollziehen, wo die bedeutendsten Gebäude sich weder nach dem Menschen noch nach Gott richten. Sie sind vielmehr eine abstrakte Darstellung von bürgerlicher Macht — Allegorien der kapitalistischen Autorität, Schilderungen des dynamischen Verfahrens des Gelderzeugens. Diese Stadt, wo alles der letzte Schrei ist und wo alle auf Draht sind, bildet dennoch eine ahistorische, zeitlose Zone, die im Gegensatz zur traditionellen Ewigkeit alles andere als statisch ist. New York scheint sich schonungslos auszudehnen und alles wie eine riesige Amöbe zu verschlingen. Dies lässt sich daraus erklären, dass der New Yorker Raum, in welchem nichts leicht passt und nichts zur Ruhe kommt, eine ständige Desorientierung hervorruft: ein Raum also, der auf eine unendliche Zeit hindeutet, in der man sich zu den unmittelbaren Ereignissen in Distanz fühlt, auch zu solchen der Kunstwelt.

Ich betrete eine Galerie und stelle mir vor, es wäre mein eigenes Grab. Als hätte ich sie ausgesucht, mich auf meiner Reise ins Jenseits zu begleiten, betrachte ich die Kunstwerke an den Wänden. Könnte ich mit ihnen auf der sprichwörtlich einsamen Insel bis in alle Ewigkeit leben? Dies nämlich ist der älteste Prüfstein der Kunst — festzustellen, ob sie einen Vorgeschmack des eigenen Todes und der mythischen Ewigkeit vermittelt, deren ideologische Maske sie darstellt. Eine solche Sicht befreit einen rasch von der Konzentration auf die aktuelle Unmittelbarkeit und zwingt einen, die der Struktur von Kunst zugrundeliegende kulturelle Prozesshaftigkeit zu erkennen. Weil New York einem die Illusion einer Totalität vermittelt, kann man sie sich leicht als eine ewige Stadt, ja als den Inbegriff der ewigen Stadt moderner Art vorstellen. New York, die Stadt des ewigen Wandels, der Instabilität; Rom, die Stadt, die die traditionelle Vorstellung verkörpert — also immerwährende Stagnation, endgültige Stabilität. Die Kunst aus der Sicht New Yorks zu betrachten heisst, sie auf der Ebene ihrer eigenen Vergänglichkeit zu sehen.

IV

Nach beinahe einem halben Jahrzehnt besteht noch immer ein starkes Spannungsverhältnis zwischen den europäischen und amerikanischen Vertretern zeitgenössischer Kunst. Beide Gruppen werden regelmässig so ausgestellt, als wären die Bezeichnungen «zeitgenössisch» und «national» gleichzusetzen. Die Anwesenheit der europäischen Künstler hat die Spannung zwischen Künstlern und Künstlerinnen noch verschärft, soll doch ein angebliches Merkmal des europäischen Künstlers sein aufdringliches «Macho»-Verhalten sein. Ausserdem werden nur wenige europäische Künstlerinnen in den führenden Galerien ausgestellt. Meines Erachtens ist die europäische Präsenz indirekt sogar für das Phänomen der East Village-Kunst bzw. der Kunst der Lower East Side verantwortlich, die durch Ausstellungen in Europa und den Vereinigten Staaten geehrt wurde.

Und gerade in diesem Stadtteil, der stets mit der Einwanderung ausländischer Bürger verbunden wird, soll eine typisch amerikanische, sozusagen «eingeborene» Kunst entstanden sein — ein perfektes Paradoxon. New York war schon immer durch die amerikanische «Narretei» des Schmelztiegels — ein Karneval à la Rabelais — gekennzeichnet, welcher hier zwar am intensivsten erlebt wird, aber seltsamerweise zugleich am unwirksamsten ist. So wie zahlreiche ethnische Gruppen recht gleichgültig nebeneinander leben, ihre fragwürdige Integrität aufrechterhaltend, so gibt es unter ihnen doch einen unbewussten Konsensus darüber, was es bedeutet, Amerikaner zu sein. Während es nicht weiter erstaunlich ist, dass sich die Identität der verschiedenen Gruppen durch die gegenseitige Reibung aneinander verändert, ja sogar die klaren Konturen verliert, ist es weniger zu erwarten, dass sie im Kern doch einen gefestigten und statischen Sinn für ihre Eigenständigkeit bewahren. (Wie durch seine «Superstar»-Ausstellung in drei namhaften Galerien bewiesen wurde, besitzt der eingewanderte italienische Künstler Francesco Clemente eben diese Doppelidentität. Im Vergleich zu seinen früheren Arbeiten fehlte den Werken in dieser Ausstellung viel von seiner früheren, «italienisch-einheimischen» Phantasie. Gleichzeitig hat er einige Merkmale nicht nur von amerikanischen Künstlern wie zum Beispiel David Salle oder Julian Schnabel assimiliert, sondern — in einer Portraitserie — auch einige Züge der Kunst des East Village. Das heisst, Clemente hat seine ursprüngliche und abweichende Phantasie angepasst, indem er sie mit Zeichen erfolgreicher amerikanischer Kunst durchsetzte und gleichzeitig schwächte.)

Wer hätte erwartet, dass eine internationale Stadt wie New York einen quasieinheimischen Stil hervorbringen würde, einen Stil wie das Land selber, voller fabrizierter Eigenarten und voll roher Energie, die nostalgisch in verschwenderischer Weise ausgeschöpft wird, als ob eine solche Energie noch immer wohlfeil wäre. Um die «East Village-Kunst» zu verstehen, greift man nach wie vor am besten zur «Parable of American Painting» («Gleichnis der amerikanischen Malerei») von Harold Rosenberg, die den amerikanischen Künstler als Hinterwäldler oder Siedler-Pionier darstellt, der auf die Topographie einer neuen Welt reagiert und den fremden, mit roten Röcken uniformierten Stilisten der alten Welt den Kampf erklärt hat, weil diese dem Neuartigen der veränderten Topographie gegenüber gleichgültig blieben. Für Amerika war Europa immer ein Repräsentant von «Stil»; durch eine neue Form von Stillosigkeit, die, anders als bei Rosenberg mit seinem heuristischen Zugang zur Authentizität, eher als eine ironische Stilisierung verstanden wird,

kämpft die Kunst des East Village gegen stilbewusste europäische Künstler.

V

Eines gilt für New York sicher: Es ist gleichzusetzen mit einer reichen, komplexen Fülle an Kunst; aber in der New Yorker Kunstkritik hat üblicherweise nur der wirklich kleinste Nenner an Ideen und Vorstellungen eine Chance sich durchzusetzen. New Yorks Kunstkritik wird zunehmend gefällig — wie die Pop Art Massstäbe der Massenmedien aufnehmend und sich zunehmend für das Ideal der Eingänglichkeit entscheidend. (Im Minimum heisst dies Vermeiden interpretativer Risiken.) Das kurzlebige Aufblühen von Ideen aus zweiter Hand verleiht einem comicartigen Bewusstsein zusätzliche Pikantheit; oder dann entwickelt sich die Kraft des Geistigen selber zu einem cartoon-ähnlichen Schema, wie dies bei vielen Kritikern der Fall ist, die sich an semiotischem Denken orientieren. Viele journalistische Kritiker — verfolgt vom Zwang, immer mit den neuesten Trends schritthalten zu müssen — ziehen es vor, sich komplexer Kunst mit geistiger Beschränktheit zu nähern, gerade so, als würde die Wahrnehmung des offensichtlich Neuen durch die Erinnerung an das Alte an einem Übermass an Intellektualität leiden, und als würde dieses Neue dadurch verdorben. Tatsächlich könnte ein ganzer Teil neuer Kunst in ihrer Banalität entlarvt werden, vor allem, wenn sie nicht sehr viel mehr als neu ist. Kunstkritik gilt vielerorts als die Olive im Martini der Kunst, und zwar idealerweise als bereits entkernte Olive. Die meisten New Yorker Kritiker sind, um auf das gleichlautende Buch von Clifford Geertz hinzuweisen, nur noch mit «local knowledge» (mit «Lokalkenntnissen») beschäftigt. Die These des Buches lautet: «Das Leben ist nichts anderes als ein Teller voller sozialer Strategien.» — Und die Kunstkritik ist bloss noch eine degenerierte Strategie im Vertriebssystem der Kunst.

VI

Die gegenwärtig wichtigste Ausstellung in New York (Stand: Ende März 1985) ist eine kleine Retrospektive von Minimal Art in der John Weber Gallery. Die Leute hier sind sowohl der europäischen Künstler wie auch des sogenannten Neuen Expressionismus überdrüssig, die Rückkehr zu puristischer Kunst bietet nun Möglichkeit, die beiden vorgenannten Richtungen zu deklassieren. Unglücklicherweise hat der amerikanische Gedanke des «Minimal» seine Unschuld längst verloren, schliesslich ist er nichts anderes als eine Abteilung von De Stijl, der bei neuen «Minimal»-Möbelstücken noch immer seinen Einfluss ausübt (das Konzept von De Stijl als universalistische Anwendung von Stil). Falls so etwas überhaupt möglich ist, deuten die neuen abstrakten Möbel sogar auf eine zweite, statt unfreiwillige eher freiwillige Entjungferung hin. So neu sehen die Dinge von Amerika, ja sogar von einem an Neues gewohnten New Yorker aus, dass man es hier kaum fassen kann, wie sehr die gleiche alte europäische Geschichte die gleiche alte amerikanische Kunst beeinflusst, die es nur schwer glauben kann, dass sie das Opfer von Geschichte ist.

VII

In der laufenden Saison haben uns die Museen Retrospektiven von van Gogh, Caravaggio, Kandinsky und Matisse (Zeichnungen) geboten — sowie die berüchtigte Ausstellung zum Primitivismus. Diese Ausstellung ist schon totgeredet worden; vielleicht ist sie sogar eine Totgeburt gewesen: nicht so sehr wegen des von ihr angebotenen, oberflächlichen Vergleiches zwischen primitiver und moderner Kunst, sondern eher, weil sie es versäumt hat, die Konzeption von Robert Goldwater durch ein neues Verständnis von «Primitivismus in der modernen Kunst» weiterzuführen. Schlechtester und zugleich von Vorurteilen befrachteter Teil dieser Ausstellung ist derjenige gewesen, der den «zeitgenössischen Erforschungen» («Contemporary Explorations») gewidmet war. Er wirkte vom Aussehen her wie ein überfüllter Fundus für Theaterrequisiten und war von Umfang und Anzahl der dargestellten Künstler her ausserordentlich beschränkt. Schuld daran hatte nicht irgendeine sich abgrenzende «Kennerhaltung» des Museumsdirektors Kirk Varnedoe, sondern ein Mangel an Sensibilität der heutigen «primitivistischen» Kunst gegenüber. Dokumentiert wird dies durch seine Verallgemeinerung des von Benjamin Buchloh oberflächlich erbrachten Hinweises auf einen Zusammenhang zwischen Primitivismus und faschistischer Interessen, ein Vorwurf, den er ursprünglich einmal Joseph Beuys anlastete. Varnedoes Beitrag im Ausstellungskatalog zum Thema «Contemporary Explorations» weist eine allgemeine Feindseligkeit gegenüber den heutigen Manifestationen von Primitivismus auf. Wenn er im Zusammenhang mit Beuys von einer «eigentümlichen Produktion aus Gerede und Fett» spricht, grenzt dies an Zynismus. Noch bedeutsamer ist seine respektlose Herabwürdigung der den zeitgenössischen Primitivismus betreffenden Problematik mit den Worten: «Warum Stonehenge im Weltraum-Zeitalter?» Varnedoe, ein Kunstkritiker aus dem 19. Jahrhundert, versucht, den Kunstkritiker des 20. Jahrhunderts zu markieren, indem er sich dort um die Aufdeckung einer Komplexität bemüht, wo er vordem schon alles simplifiziert hat. Durch dieses Verhalten entlarvt er sich als der vollkommene Kunst-Verwaltungsbeamte — er soll dem Gerücht nach der Nachfolger von William Rubin (Direktor des MOMA) werden —, denn in seiner Eigenschaft als Beamter entzieht er das, was er mit der Fingerfertigkeit eines Kunstliebhabers zu schenken vortäuscht. Bei seiner Arbeit als Konservator stehen weder die Kunst, noch die Ideen wirklich auf dem Spiel — er zielt vielmehr auf die Bereitstellung vorgefertigter Werte und Deutungen. Ein Allgemeinwissen wird gepriesen (das da-

durch noch allgemeiner wird) statt die Frage gestellt, ob es wirklich Wissen darstellt und warum die thematisierte Kunst als wichtig betrachtet werden kann. Solche Veranstaltungen haben nur zufällig mit der Diskussion einer neuen Problematik, mit dem Infragestellen von Werten zu tun. In Wirklichkeit geht es um die Bestätigung des Normativen, um die rücksichtslose Errichtung von Orthodoxie.

Das wirklich wichtige Ereignis dieser Saison war die Leon Golub gewidmete Retrospektive im New Museum (die auch landesweit gezeigt wird). Die verspätete Anerkennung von Golub geht Hand in Hand mit der ebenfalls verspäteten Wertschätzung von engagierter Kunst. Gleichzeitig macht sich eine Schwächung, ja Erschöpfung in der zeitgenössischen abstrakten Kunst bemerkbar. (Aus dieser Krise sind so unterschiedliche und selbstbezogene «Manifeste» wie etwa die Vorträge Frank Stellas an der Universität Harvard oder die defensiv angriffigen Beiträge Donald Judds in der Zeitschrift «Art in America» entstanden.) Die einzig klare Antwort auf Golub liegt in einem neuen Begriff der formalisierten Perfektion, wie ihn uns etwa John Duff in seinen Plastiken vorführt. Ein derartiger Perfektionismus weist genauso viel Widerstand und ein ähnliches Mass an Herausforderung an das System der Kunst-Verwaltung auf wie die engagierte Kunst Golubs. Das System weiss nichts anzufangen mit dem, was zu schön, zu unverblümt und zu schonungslos ist — ausser es kann alles in Klischees (wie die von Varnedoe) begraben oder die Aufmerksamkeit davon ablenken, indem der Künstler zur Berühmtheit, zum «Einfluss» erhoben wird. Nur ein Andy Warhol, der sich von Anfang an das Ziel des Erfolgs setzte und damit seine Konformität bewies, kann eine solche Behandlung unbeschadet überleben. (Warhol ist der Andrew Wyeth der Avantgarde.)

Zum Glück ist New York ein Ort, wo Ernsthaftigkeit immer wieder neu erfunden wird. Das Ernstzunehmende an einer Kunst ergibt sich aus der Art und Weise, wie sie das Ernsthafte in sich selber und im Leben immer wieder neu begreift. Es wird immer Künstler geben, die die Bedingungen der Administrierung ihrer Kunst beeinflussen bzw. selbst festlegen wollen. Dadurch entsteht ein herrliches Paradoxon, das der seriöse Kunstkritiker als unannehmbar empfindet — womit er dann verdrehterweise selber ein Bestandteil des Kunstverwaltungs-Systems wird.

(Übersetzung: Martin Scutt)

BALKON

Im Bilderwald

CHRISTIAN PFLUGER

Einundachtzig mag es sein, da kann man, ohne allzu spekulativ zu erscheinen, die Lust an der Bildhaftigkeit einer neuen Musik in Deutschland der Lust an Bildern gleichstellen, die sich in der «Malwut» einer vorwitzigen Künstlergeneration grell präsentiert. Das Zitat, mehr oder weniger offensichtlich, manchmal sogar mit einem Amusement der Herausforderung in den Vordergrund gestellt, ermöglicht den Rückgriff auf eine riesige, schon etwas verstaubte Bildertruhe, die lange im Dachboden gestanden hat. Nur dass man halt immer zum Fenster rausgeschaut hat. In Düsseldorf sitzt die Gruppe «der Plan», die ihre naiv klingenden, bizarren Liedchen auf Platten veröffentlicht, deren Cover Milan Kunc' «neue Folklore»-Bilder schmücken. «DIE WELT IST SCHLECHT, DAS LEBEN SCHÖN», konstatiert «der Plan» und schildert diese in schon fast comichafter Ma-

CHRISTIAN PFLUGER ist ein junger Photograph und Musikkritiker. Er lebt in Zürich.