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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1987)

Heft: 12: Collabroation Andy Warhol

Artikel: Cumulus ... from America : artful L.A. = kunstvolles L.A.

Autor: Knight, Christopher / Brockmann, Elisabeth

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679739

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: 14.01.2026

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

Stück, das Fabro für die obere Galerie vorschlug. Es handelte sich dabei um eine Nachbildung seines Stückes CONCETTO SPAZIALE D'APRÈS WATTEAU (Raumbegriff nach Watteau), das er ursprünglich als Installation für die Pariser Biennale Anfang der siebziger Jahre gemacht hatte. Es besteht aus einem gewöhnlichen Stangenzelt – so gross, dass man darin stehen kann –, in dem ein Gemälde, in diesem Fall eine für die Ausstellung ausgeliehene Landschaft des schottischen Künstlers John Campbell Mitchell (1862–1922), hing. Man konnte das Bild in einem Nebenabteil des Zelts bewundern, wobei die Plane wie eine Rokoko-Dekoration zurückdrapiert war.

Die gesamte Installation stellt die traditionellen Sichtweisen von Natur und Kultur, Innen und Aussen fein säuberlich auf den Kopf. Doch ich glaube, dass das Ganze auch als verschlüsseltes Selbstportrait des Künstlers zu sehen ist, bestehend aus Elementen, die nicht den Weg vom Atelier aus in die Welt hinaus gegangen sind, sondern vor Ort gefunden und in einen neuen Zusammenhang gestellt wurden. Dies ist eine unmittelbare und beunruhigende Arbeit, die auf einer gewissen Ebene jedem Betrachter klar sein muss, wenngleich sie auf Kunstkonventionen anspielt, um diese auf den Kopf zu stellen. Nicht nur an die Künstlichkeit der FÊTES CHAMPÊTRES Watteaus fühlt man sich erinnert, sondern auch an das «Fenster zur Welt», wie es die Maler der Renaissance oft in Klosterzellen dargestellt haben. In diesem Stück wird die Galerie selbst zur Zelle, in der der Künstler arbeitet, und der Blick auf die Aussenwelt ist bereits das Werk eines anderen Malers. Man fühlt sich hineinversetzt in jenen Künstler, der en plein air arbeitet, sein Werkzeug nimmt und sich aus dem schützenden Zelt hinaus in die rauhe Natur wagt. Das Kuriose an diesem Stück, wenn man einmal an dessen ungewöhnliche Position innerhalb des Fabroschen Gesamtwerks, weit ab von seinen üblichen Standorten, denkt, ist, wie sehr die konstruktiven Methoden mit Fabros sonstiger Arbeitsweise übereinstimmen: der hohle, röhrenförmige Umraum ist zu Kreuzformen zusammengefügt, der kräftig farbige Leinwandstoff ist auf das Gestell drapiert und zurückgeschlagen, auf dass das Innere sichtbar werde, und auf absolut simple Weise am Boden befestigt. Selbst in den Netzfenstern erkennen wir etwas von den Maschendraht-Strukturen wieder, die Fabro in seinen neueren Skulpturen verarbeitet hat.

Luciano Fabro ist heute ein vorbildlicher Künstler, der sich nicht mehr in scheinbar exzentrischen, Shandy-haften Mäandern verstrickt, sondern in Schrift und Lehre ebenso wie in der Direktheit und Gewandtheit seiner Arbeit eine lebendige Komponente in der zeitgenössischen europäischen Kultur darstellt. Jener Weg, den er vor Jahren sich entwarf, wird nun allmählich sichtbar, in einer Klarheit und Komplexität, wie wir sie bislang nicht von ihm kannten.*

(Übersetzung: Elisabeth Brockmann)

(Shandy = Titel eines Romans von Laurence Sterne, Anm. d. Ü.)*

CUMULUS

. . FROM AMERICA

CHRISTOPHER KNIGHT

ARTFUL L.A.:

NEW MUSEUMS, NEW ARTISTS, AULD LANG SYNE

The cover of The New York Times Magazine on a recent Sunday said a lot. Overlaid across the image of a chlorine-blue swimming pool, lined with gaily patterned tiles and curving in a sinuous "S", was the cover-story's title: "Artful L.A.: New Museums, Collectors, Artists." Hovering serenely over the swimming pool, the white and red paddles of an Alex-

ander Calder standing-mobile climbed toward a clear blue sky, punctuated by palm trees. Just above the universal pricing code at the lower right, and set against a bright green patch of lawn, was the photograph's descriptive caption: "Art collector Marcia Simon Weisman in her Beverly Hills garden."

Although it showed no new museums, new collectors or new artists, this photograph was apparently chosen for its prominent position on the cover because it said "artful." (There's the Calder, a Sol Lewitt open-cube in the distance and, hey, isn't that two-story addition to the low-slung house a design by architect Frank Gehry?) And the photo plainly said "Los Angeles," too. (Palm trees, swimming pool, clear blue sky and, hey, isn't that two-story addition to the low-slung house a design by Frank Gehry?) Sure, I suppose the picture could as easily be read as saying "Artful Miami" or "Artful Honolulu" or artful-anywhere-with-palm-trees. But that's the point: It's a generic image, one whose specificity can be pinned down with captions. Its purpose wasn't to offer information about new museums, new collectors or new artists; its purpose was to stand in stark opposition to the banner across the top of the page, the banner which said The New York Times Magazine. The picture simply meant to declare: This is not New York.

That, too, was pretty much what Grace Glueck, author of "Artful L.A.," had to say inside the magazine: "Los Angeles is still a far cry from New York, with its dense network of museums, foundations, dealers, galleries, alternative spaces, publications, research and education facilities." Eighteen days later, New York Times art critic Michael Brenson reiterated the sentiment in his review of one of those new museums in artful L.A., the Museum of Contemporary Art. Based on its inaugural show, Brenson wrote, MoCA is "caught between wanting to propose itself as the future and expressing attitudes prevalent in New York 10 years ago."

I don't mean to pick on the Times' assessment of L.A. It's no worse (or better) than most. In fact, it's pretty much the same as most: The appraisal sees L.A. as foreign to the model of New York, and thus as fundamentally deficient. Zeroing in on MoCA's inaugural show, "Individuals: A Selected History of Contemporary Art, 1945–1986," Brenson went on to say: "(It) is a provocative exhibition that is constantly fighting provincialism." He located that provincialism in the inclusion of numerous California artists in the show – nearly one-quarter of the 77 artists on view – and in the exclusion of many European and American artists who have been prominent in New York in the past several years. Apparently, the Californians were foreign to the critic.

Certainly there is a lot wrong with MoCA's inaugural show, but its supposed "foreignness" to a New York standard is not among them. What's chiefly wrong is its screwy notion of history. This "selected history of contemporary art" starts with Abstract Expressionism and marches stoically toward the present, tallying up its selected list of artists along the way. It thus suggests history as a linear (if random) chain of events, a sequential narrative where A leads to B leads to C to form an aggregate of unitary geniuses. A distinctly modernist approach, it validates the authority of the present by an appeal to its progressive ascendence from a classical past – from the classic paintings of Jackson Pollock and the classic sculptures of David Smith. Such a method isn't foreign. It's simply out-of-date, sharply belying the museum's claim to contemporaneity.

While Brenson complained that the show "bent over backward toward local artists," Italian critic Germano Celant cheered the show for precisely the same reason. At a symposium held in conjunction with the opening of the new museum, Celant lauded MoCA for including the work of so many California artists and thus for enhancing its regional character. The opportunity to see this art – much of which was unknown (or "foreign") to him and many others – would prove to be the one thing that could distinguish MoCA from any other museum in the world.

If Brenson is hung-up on provincialism, Celant is hung-up on regionalism. And regionalism is really nothing more than neighborhood nationalism. Nationalism proved to be the booby trap in the otherwise extraordinary exhibition, "FUTURISMO E FUTURISMI," which Celant helped to organize for the inauguration of the new Palazzo Grassi in Venice last year. Tracing the impact of Italian Futurism on art produced around the world, the show neglected to include official work produced by the Futurists for Mussolini's government. Nor did it seriously analyze the ways in which Futurism fed fascist ideology. These are precisely the kinds of blind spots that tend to cloud nationalist vision. After all, nationalism is a celebration of the power of one's own vaunted foreignness, and the specter of il Duce would dampen any joyful party.

Banishing someone else's foreignness as provincial and celebrating one's own foreignness as nationalist (or regionalist) are different sides of the same coin. And L.A., too, traffics in this same currency. The other new museum in town – actually an expanded old museum, the Los Angeles County Museum of Art – recently cast foreignness as the mystical,

occult source of the modern birth of abstract painting. The exhibition with which LACMA opened its big new building for 20th century art, "The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890–1985," tried to show how pure abstraction developed from European and American artists' interest in mysticism and the occult – especially mystical and occult doctrines foreign to the West – and how that interest remains the spur for important abstract art today. Just why this embrace of "foreign" doctrines occurred early in the century goes unremarked, but it paralleled all manner of similar events – most notably the simultaneous interest in the art of tribal cultures. Could it be that the "power" ascribed to abstract painting by the show derives precisely from subsuming foreignness into structures of Western thought?

There's a certain irony to all this. For a central reason that artful L.A. got artful in the first place is that, since the late 1950s, a lot of artists hereabouts have figured out that provincialism, regionalism, nationalism, imperialism and other such uncritically held, dichotomous cultural credos simply don't apply. How did it happen? It's news to nobody that, in the 1950s, American art became the international standard. Imagine how, for the very first time, any American artist felt empowered! But imagine, too, what that new sense of possibility meant for an artist working in L.A., as it quickly became clear that what had really become the international standard was the New York School. As an American artist he was suddenly empowered, but as an artist working in L.A. he was simultaneously disenfranchised. Weirdly, the native son was also a foreigner. This harrowingly split cultural condition, which describes a good deal of the ethos of contemporary life, has been a leitmotif in much of artful L.A.'s art ever since.

Still, the old-timey conceptions of the use value to be found in doctrines of the purity of foreignness – either "theirs" or "ours" or theirs subsumed by ours – apparently retain a good deal of utility, whether in Venice, New York or Los Angeles. Why? Because invoking foreignness is a good way to keep you in your place: "You don't understand because you're not from here." Of course, the strategy has a complementary, if equally debilitating, effect: Keeping others in their place means confining yourself to your own place, too.

Ah, artful L.A.: New museums, new artists, the good old times.

CHRISTOPHER KNIGHT

KUNST-VOLLES L.A.:

NEUE MUSEEN, NEUE KÜNSTLER, GUTE ALTE ZEIT

An einem der letzten Sonntage hatte das New York Times Magazine eine äusserst vielsagende Titelseite. Quer über das Foto von einem chlorblauen Swimmingpool, hübsch verziert mit bunten Kacheln und s-förmig geschwungen, prangte die Überschrift der Titelgeschichte: «Kunst-volles L.A.: Neue Museen, Sammler, Künstler». Friedlich über dem Swimmingpool schwebend, ragten die roten und weissen Schaufeln eines Stabiles von Alexander Calder in den Himmel, umgeben von ein paar Palmen. Über der Preisangabe in der rechten unteren Ecke las man vor einem leuchtend grünen Stück Rasen die Bildunterschrift: «Kunstsammlerin Marcia Simon Weisman in ihrem Garten in Beverly Hills».

Auf dem Foto waren zwar weder neue Museen noch neue Sammler oder neue Künstler zu sehen, doch geriet es wohl auf die Titelseite, weil's so «kunst-voll» war. (Da sieht man einen Calder, in der Ferne einen offenen Kubus von Sol LeWitt und, hey, ist dieser zweistöckige Anbau an dem flachen Haus da nicht ein Design des Architekten Frank Gehry?) Ausserdem besagte das Foto unmissverständlich: «Los Angeles». (Palmen, Swimmingpool, strahlend blauer Himmel und, hey, ist dieser zweistöckige Anbau an dem flachen Haus da nicht ein Design des Architekten Frank Gehry?) Sicher, man könnte bei diesem Bild auch genausogut denken: «kunst-volles Miami», «kunst-volles Honolulu» oder kunst-volles Sonstwo-mit-Palmen. Aber das ist ja gerade der springende Punkt: Es handelt sich hier um ein generelles Bild, dessen Aussage durch die Bildlegende spezifiziert wird. Es ging nicht darum, Informationen über neue Museen, neue Sammler oder neue Künstler zu geben; vielmehr sollte ein krasser Gegensatz zum

Schriftzug «The New York Times Magazine» hergestellt werden. Das Bild war nichts anderes als der Hinweis: Dies ist nicht New York.

Und das war auch schon so ziemlich alles, was Grace Glueck, Autorin von «Kunst-volles L.A.» im Inneren der Zeitschrift zu sagen hatte: «Los Angeles hinkt New York mit dessen dichtem Netz von Museen, Stiftungen, Händlern, Galerien, Alternativ-Räumen, Publikationen, Forschungs- und Bildungseinrichtungen immer noch meilenweit hinterher.» In seinem Bericht über eines dieser neuen Museen im kunst-vollen L.A., das Museum of Contemporary Art, brachte Michael Brenson, Kunstkritiker bei der New York Times, dieses Gefühl achtzehn Tage später erneut zum Ausdruck. Bezugnehmend auf die Eröffnungsausstellung schrieb Brenson, das MoCA sei «gefangen zwischen dem Wunsch, sich selbst als die Zukunft schlechthin zu präsentieren, und der Vermittlung von Positionen, die in New York vor zehn Jahren gültig waren».

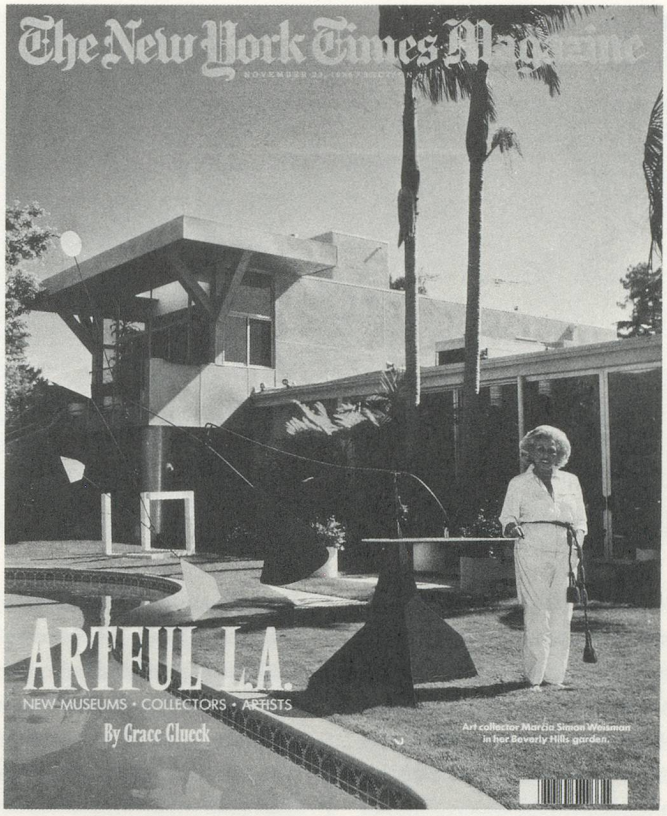
Ich will auf die L.A.-Einschätzung der Times nicht näher eingehen. Sie ist nicht schlechter (oder besser) als gewöhnlich. Es ist sogar ziemlich genau dasselbe wie immer: L.A. wird als vom New Yorker Modell abweichend und damit grundsätzlich mangelhaft bewertet. Mit Blick auf die MoCA-Eröffnungsausstellung «Individuals: A Selected History of Contemporary Art, 1945–1986» (Individuen: Eine ausgewählte Geschichte der Zeitgenössischen Kunst, 1945–1986) schrieb Brenson: «Eine provokative Ausstellung, die beständig mit dem Provinzialismus zu kämpfen hat.» Diesen Provinzialismus sah er in der Tatsache bestätigt, dass in der Ausstellung zahlreiche kalifornische Künstler – nahezu ein Viertel der 77 beteiligten – zu sehen waren, während viele europäische und amerikanische Künstler, die in den letzten paar Jahren in New York eine Rolle spielten, nicht gezeigt wurden. Die Kalifornier waren dem Kritiker offensichtlich fremd.

An der MoCA-Eröffnungsausstellung gibt es sicher eine Menge auszusetzen, aber die angebliche «Abweichung» vom New Yorker Standard gehört bestimmt nicht dazu. Falsch ist vielmehr der verdrehte Geschichtsbegriff der Ausstellung. Diese «ausgewählte Geschichte zeitgenössischer Kunst» beginnt beim abstrakten Expressionismus und marschiert unbeirrten Schrittes in die Gegenwart; unterwegs klaubt sie sich die Künstler ihrer Wahl zusammen. Derart suggeriert sie Geschichte als eine lineare (wiewohl zufällige) Ereigniskette, einen Handlungsablauf, bei dem A zu B zu C führt und eine Ansammlung unverwechselbarer Genies ergibt. Dieser zutiefst modernistische Zugriff bekräftigt den Überlegenheits-Anspruch der Gegenwart im Verweis auf deren unterhaltsamen Aufstieg aus einer klassischen Vergangenheit heraus – herkommend von Jackson Pollocks klassischer Malerei und David Smith' klassischer Skulptur. Eine solche Methode ist durchaus nicht fremd. Sie ist schlicht veraltet und steht in krassem Widerspruch zum Anspruch des Museums auf Zeitgemässheit.

Während Brenson beklagte, dass die Ausstellung «sich viel zu sehr auf lokale Künstler konzentrierte», war gerade dieser Punkt für den italienischen Kritiker Germano Celant Anlass zum Lob. Bei einem Symposium anlässlich der Eröffnung des neuen Museums rühmte Celant das MoCA wegen der Beteiligung so vieler kalifornischer Künstler, wodurch der regionale Charakter des Museums gefördert werde. Die Chance der Begegnung mit dieser Kunst – die ihm und vielen anderen unbekannt (oder «fremd») war – erweise sich als einer jener Punkte, durch die das MoCA sich von jedem anderen Museum der Welt unterscheide.

Brenson hat's mit dem Provinzialismus und Celant mit dem Regionalismus. Und Regionalismus ist eigentlich nichts anderes als Nachbarschafts-Nationalismus. Nationalismus erwies sich auch als Fallgrube bei der ansonsten überragenden Ausstellung «Futurismo e Futurismi», die Celant letztes Jahr anlässlich der Neueröffnung des Palazzo Grassi in Venedig mitorganisierte. Aufgezeigt wurde der Einfluss des italienischen Futurismus auf die Kunst der ganzen Welt, wobei man es jedoch versäumte, auch jene futuristischen Werke zu zeigen, die im offiziellen Auftrag der Mussolini-Regierung entstanden waren. Auch inwieweit der Futurismus in die faschistische Ideologie einging, wurde nicht ernsthaft untersucht. Und genau dies sind jene blinden Punkte, die die nationalistische Vision vernebeln. Schliesslich ist Nationalismus die Zelebrierung der Macht des eigenen Andersseins, dessen man sich rühmt, und der Geist des Duce würde einem jede fröhliche Party verderben.

Anderer Leute Anderssein als provinziell abzutun und das eigene als nationalistisch (bzw. regionalistisch) zu rühmen, sind zwei Seiten derselben Münze. Und mit dieser Währung wird auch in L.A. gehandelt. Im zweiten neuen Museum der Stadt – genauer gesagt einem alten erweiterten Museum, dem Los Angeles County Museum of Art – wurde das Fremde jüngst als mystisch-okkulte Quelle abstrakter Malerei der Moderne vorgeführt. Die Ausstellung, mit der das LACMA sein grosses neues Gebäude für die Kunst des 20. Jahrhunderts eröffnete, «The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890–1985» (Das Geistige in der Kunst: Abstrakte Malerei 1890–1985), versuchte zu zeigen, wie sich die reine Abstraktion aus dem Interesse europäischer und amerikanischer Künstler für Mystizismus und Okkultismus – nicht-westliche Lehren zumal – entwickelte und dass dieses Interesse auch heute Antriebskraft für bedeutende abstrakte Kunst ist. Nur die Frage, wie dieser Hang zu fremden Philosophien zu Beginn des Jahrhunderts überhaupt zustan-



dekam, bleibt unerwähnt, obgleich er sich doch auch in vielen anderen Entwicklungen bemerkbar machte, vor allem im gleichzeitig auftretenden Interesse für Stammes-Kulturen. Ist nicht jene «Macht», die die Ausstellung der abstrakten Malerei zuschreibt, gerade aus der Tatsache entstanden, dass man das Fremde westlichen Denkstrukturen unterordnete?

In all diesen Dingen liegt eine gewisse Ironie. Denn dass das kunst-volle L.A. so unübertroffen kunst-voll geworden ist, liegt vor allem an folgendem: Seit den späten 50er Jahren haben hierzulande viele Künstler begriffen, dass Provinzialismus, Regionalismus, Nationalismus, Imperialismus und was es sonst noch an unkritisch-gespaltenen Kultur-Credos gibt, ganz einfach nicht ziehen. Wie kam es dazu? Jeder weiss, amerikanische Kunst wurde in den 50er Jahren zum internationalen Standard. Man stelle sich vor, in welcher Machtposition sich amerikanische Künstler nun zum allerersten Male wähnten! Doch bedenke man dabei auch, was diese neuen Möglichkeiten für einen Künstler in L.A. bedeuteten, da schon bald klar war, dass den internationalen Standard genaugenommen nur die New York School ausmachte. Der Künstler galt als amerikanischer plötzlich viel, doch als in L.A. arbeitender war er zugleich entmachtet. Plötzlich war auch der einheimische Sohn ein Fremder. Dieser schmerzliche Riss in der Kulturlandschaft, typisch für den Geist des zeitgenössischen Lebens, hat seither weithin die Kunst im kunst-vollen L.A. geprägt.

Und dennoch haben die guten alten Vorstellungen vom Gebrauchswert, den die Lehren von der Reinheit des Fremden gewähren – entweder «ihres» oder «unseres», oder ihres dem unseren untergeordnet –, offensichtlich einiges von ihrer Nützlichkeit behalten, sei es nun in Venedig, New York oder Los Angeles. Warum? Andersartigkeit zu beschwören, ist eine gute Methode, den anderen auf Abstand zu halten: «Das verstehst du nicht, weil du nicht von hier bist.» Freilich hat diese Strategie einen ergänzenden, wenngleich nicht weniger abträglichen Effekt: Die andern heraushalten bedeutet auch, sich selbst aufs eigene Nest zu beschränken.

Oh, kunst-volles L.A.: Neue Museen, neue Künstler, die gute alte Zeit.

(Übersetzung: Elisabeth Brockmann)