

<b>Zeitschrift:</b>	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
<b>Herausgeber:</b>	Parkett
<b>Band:</b>	- (1988)
<b>Heft:</b>	17: Collaboration Peter Fischl/david Weiss
<b>Artikel:</b>	"Les infos du paradis" : shoudown at the southern cross = Kraftprobe am Kreuz des Südens
<b>Autor:</b>	Cameron, Dan / Brockmann, Elisabeth
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-680925">https://doi.org/10.5169/seals-680925</a>

### 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:** 17.02.2026

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

# «LES INFOS DU PARADIS»



DAN CAMERON

## SHOWDOWN AT THE SOUTHERN CROSS: Notes on the 1988 Australian Biennale

If you're like me, you've probably not invested an exorbitant amount of time in thinking about Australia. In those offhand moments when it does happen, one tends to picture a vast wilderness encircled by civilization at its outermost rim, or

perhaps the legendary Aussie appetite for humor, sports and imbibing (not necessarily in that order). The perfect surf, the extraordinary wildlife and near absence of poverty... one thing that most everyone seems assured about (except for

many of the people living there) is that, with its favorable position on the southern Pacific rim, Australia is looking forward to a sunny next century. Mix that generally positive outlook with liberal doses of Peter Weir, Paul Hogan, aboriginal

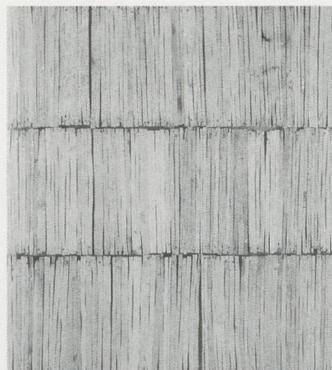
culture, Nick Cave, Helen Reddy, Robert Hughes, Ken Done (Australia's answer to Peter Max) and Rupert Murdoch and you've got the potential for something interesting to happen, maybe, very soon.

Once one actually makes it to Australia, the whole outlook changes considerably. Forced to make the most of its own contradictions in the wake of the recent Bicentennial celebration, the nation came up predictably, and admirably, short of the mark. Most Australians do not yet have a self-conscious relationship to their society, not even to the point where the lack of such a relationship causes them undue alarm. Perhaps because of this tabula rasa aspect, Australia is also one of the easiest of all countries to slip into and claim as your own. A civilization which is this accustomed to importing its media and arts does not really hesitate over spilling its secrets to complete strangers. Hence, visitors are quickly drawn into the enviable position of defending what they perceive to be the real Australia in conversation, regardless of how recently they've arrived.

Having been invited by the Seventh Biennale of Sydney — or the First Australian Biennale, as they decided to call it since the exhibition was traveling to Melbourne for the first time —, I was largely uncertain as to how my presence would fit into the overall proceedings. On the face of it, my primary role was to see the exhibition and to hit the lecture circuit afterwards, taking in as much or as little of the continent as I wished. Since Sydney is a rather plum metropolis, with its world-class harbor and healthy looking residents, it was also apparently ordained that I was not to be pressured by studio

---

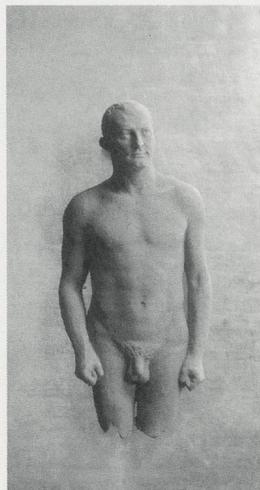
DAN CAMERON is an art critic and curator living in New York. He is also the singer of INFRA-DIG, a pop group.



ROSALIE GASCOIGNE (\*1917), *ROADSIDE*, 1988



TOM ARTHUR (\*1946), *THE ENTIRE CONTENTS OF A GENTLEMANS'S ROOM*, 1987



YVES KLEIN (1928-1962), *ARMAN*, 1962

visits, lunches or meetings during my week there. The opera house and the zoo, the Blue Mountains and the nearby fishing villages would all be left entirely at my disposal, with the only obligation being an occasional visit to see the show, and of course a talk on Friday.

Something that one learns quickly about Sydney is that, even though it seems to be the center of just about everything else in Australia, it is clearly not the intellectual or artistic capital. This is a distinction which belongs indisputably to Melbourne, an impressive if less overwhelming city physically, but still home to the cream of the avant-garde. Sydney, the media and finance jewel, is, on the other hand, perfect for long walks, ferry rides, museum hopping, browsing through stores, and just otherwise being a mindless tourist. However, since my purpose in visiting Australia was not to do any of these things officially, each walk would begin or end either at the Art Gallery of New South Wales, or at the stunning Pier 2/3 on Walsh Bay — the two major sites for the Bicentennial Biennale.

Nick Waterlow, the affable director of what the introductory brochure refers to as "the most ambitious Biennale to date," also served as head of the 1986 version, "Origins: Originality and Beyond," which brought appropriation to the southern hemisphere and some rough lambasting of Waterlow in the Sydney papers (the rest of the world, alas, approved of the show almost wholeheartedly). Having signed on for two directorships, however, Waterlow apparently decided to use this year's model to answer his critics back home. The result, "From the Southern Cross: A View of World Art, c. 1940-88," which received glowing reports in the Australian press, is unfortunately one of the most ill-advised large survey exhibitions in recent

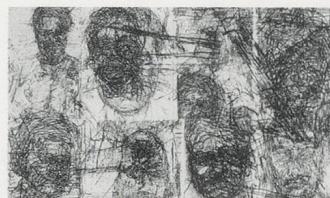
memory and sends a disturbing message to emerging Australian artists in particular.

Even on paper, "From the Southern Cross" looks a bit suspicious: if biennales are supposed to be about living artists, then why is the work of Beckmann, Duchamp, Matisse, Léger, Bonnard and Picasso included in this one? Although certain of the catalogue essays – particularly Ian Burn's excellent "The Re-Appropriation of Influence" – point to the continuous anxiety of isolation as a factor which the Australian artist knows plenty about, Waterlow never gets around to telling us anything about some of the types of choices that make up "From the Southern Cross." The first generation of Australian and New Zealand modern artists – Arthur Boyd, Len Lye, Margaret Preston, Colin McCahon, Sidney Nolan, Joy Hester and Ian Fairweather – are present because "their concerns remain absolutely valid for our contemporary artists," a claim that could probably also be made for just about anyone of the missing '60s generation as well. But their older and/or more famous European counterparts remain a curious, indigestible center of the Biennale, if for no other reason than that their transport and insurance costs soaked up a large portion of the extra funding allotted by the Bicentennial Arts Commission (and by American Express, natch).

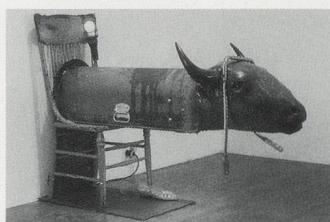
In the section of the Biennale at the Art Gallery of New South Wales, the official present and the recent past, Europe and America, Japan and Australia, were all made to collide in a cultural Mixmaster that would have seemed more appropriate at the World Expo just up the coast in Brisbane. First impressions weren't so bad, as one



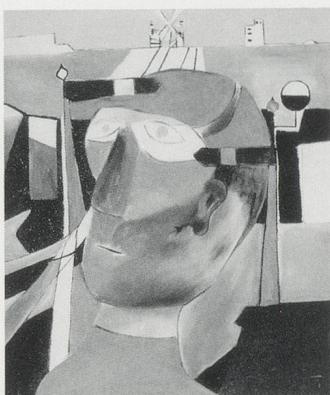
ROGER HILTON (1911-1975), *OY YOI YOI*, 1963



MIKE PARR (\*1945) *SWINE FEVER (THE PATCH)*, 1987



EDWARD & NANCY REDDIN KIENHOLZ, *THE LAST BUFFALO FROM WORLEY*, 1986



SIDNEY NOLAN (\*1917), *RAILWAY GUARD*,  
*DIBOOLA*, 1943

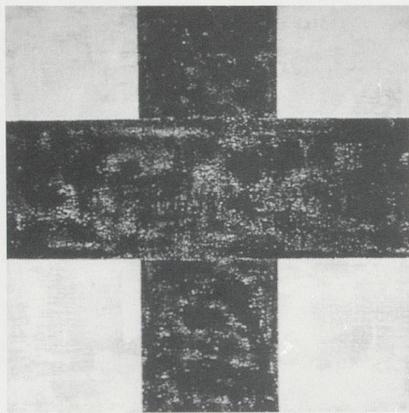
encountered a lobby tastefully adorned with a 1962 Len Lye "fountain," a small grouping of aboriginal memorial poles, a pair of 1984 junk assemblages by Edward and Nancy Reddin Kienholz, and two recent photo-canvas works by Hannah Collins. But problems began to appear as soon as the first room was breached: devoted to assessments of the female nude, this initial grouping contained Balthus' *Nude with Cat* (1949), a turn-of-the-century Bonnard nude (on which the Balthus is loosely based), and a recent photo-text piece by Sydney artist Julie Brown-Rrap commenting on the place of sexuality in our concept of neurosis and the Gaze. Although the Brown-Rrap work identifies itself as a type of critical forgery in this context, the placement of it alongside the other two paintings sets up a didactical charge that seems to defuse the premise of the exhibition before it even gets going. Suddenly the Bonnard and Balthus seem quite gratuitous, as if they are the joke for which the Brown-Rrap acts as punch line. On a facing wall, Yves Klein's 1962 portrait relief of Arman contrasts with Roger Hilton's effusive *Oy Yoi Yoi* of the year following. One can't escape the sense of looking at a clever two-page spread in an art magazine rather than a museum exhibition. What, it seems to be asking, is the outsider's relationship – be it a woman or an Australian – to the milestones of European culture, except in being forced to comment on the brute excesses of the vainglorious? Is this also a principal reason why works by artists like Hilton (b. 1911), or Maria Lassnig (b. 1919), or Henryk Stazewski (b. 1894) are made to seem as if they make more sense in an Australian context than a European one? Or is their long-overdue reassessment at hand, with Sydney as the collective launch pad?

Evidently, the repeated contrasts between non-Australian greats and Australian near-greats cannot have been undertaken merely to make the latter seem inferior, although this is an unavoidable side effect: when you hang Léger so resolutely next to Margaret Preston, or Braque next to Fred Williams, you're obviously hoping to bring out something other than formal similarities or qualitative judgements, but what that something else is isn't clear. Had Waterlow selected the very best works by the Australians, perhaps a different effect might have ensued; as it is, of the half-dozen figures whom Frances Lindsay defines as "historical" (meaning dead) in her catalogue introduction, only one, Tony Tuckson, comes across to a non-Australian as a truly underrated artist. In other cases, as with the Arthur Boyd canvases balanced by Beckmann, or Michael Johnson flanked by Rothko, the effort of comparison seems to have taken on more educational overtones, as if to convince local audiences, by means of well-known forebears or contemporaries, that certain local artists have been doing something legitimate all along, only Australians haven't been equipped to appreciate it. In even these instances, it is difficult to shake the impression that the last thing one is supposed to do with the objects in this show is actually look at and enjoy them.

A few steps on, one encounters Picasso's 1937 *Weeping Woman* in a room set aside expressly for depictions of physical torment. Like Pollock's "Blue Poles," this work has particular resonance to Australians, in large part because of the hue and cry raised when it was recently stolen from (and then returned to) the National Gallery of Victoria. Although it does not happen to be juxtaposed with an Australian artist, the Picasso becomes

more important as a symbol of an important art object than as a painting, because the technique, scale and placement set it off brashly from the adjoining works, as a kind of punctuation mark. Thus, *Weeping Woman* can also be seen as a kind of pedagogic interlude justifying the state's acquisition policies, making it an appropriate symbol for the uprootedness which besets much of the other imported art in this exhibition.

For the most part, the exhibition at the AGNSW ambles along on this uneven keel. Certain moments are quite compelling, as for example a pair of walls on which the late Colin McCahon's



JOHN NIXON (\*1949), *SELF PORTRAIT (NON-OBJECTIVE COMPOSITION)*, 1983

intensely quiet paintings face a group of three recent wood reliefs by Rosemarie Gascoigne, one of the Biennale's true discoveries. Because of his mystic but wry vision, McCahon is himself considered by many to be the finest artist New Zealand ever produced, and his death a year ago has only magnified his importance. Gascoigne is in many ways the obverse: an intellectually restless personality, she turned to making art seriously in the early '70s, when she was over fifty years old. Her panel reliefs are lovingly built from packing crate

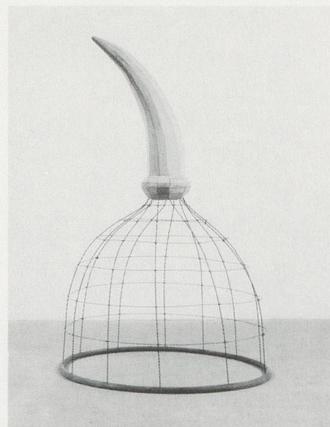
materials found during exploratory voyages from her Canberra homestead/studio. The resulting surfaces and textural patterns resemble the process-scarred abstractions of post-minimalism, but projecting humor, pathos and poetry.

Certain zones of the exhibition given over to more established figures failed for different reasons. One mammoth room served as an oasis from the crowded fray in other parts of the museum by offering a gigantic recent Jannis Kounellis, a less imposing Robert Morris, and a trio of smaller Anselm Kiefers, all with several meters of white wall on every side. The clear sense that this was the "big boys" room – enforced by news of the recent cancellation of a Kounellis show in Los Angeles, at Kiefer's insistence – was dispelled somewhat by the unfortunate inclusion of a papier-maché sculpture and a pair of paintings by a New Zealander, Maria Olsen, whose work, while not without merit, was asked to fend for itself in some pretty treacherous waters. Livelier juxtapositions occurred in the AGNSW's spacious central arcade, across which one located a pair of William Tucker bronzes squaring off against a stunning 1984 wood and wire piece by Martin Puryear. Down below, on the longest wall, a pair of François Morellets were practically going "doggy-style" on both sides of a recent Richard Serra, while towards the back Duchamp and David Smith were paired with Sydney wood sculptor Robert Klippel, to particularly confusing effect. At front, Luciano Fabro, Peter Halley, Imants Tillers and Andy Warhol made for strange bedfellows, particularly as the Fabro and Tillers jostled for floor space within the viewing range of the otherwise amply sited paintings.

Particularly in the AGNSW installation, a recurrent problem for the Biennale

was the misproportioned representation of certain non-Australian works in comparison with the locals. Diane Waldman, the U.S. commissioner, and Flavio Caroli, who picked the Italians, may have been remiss here for not observing the cardinal rule of international surveys: when in doubt, overestimate. For example, considering the evident curiosity here about recent American art, it was surprising to see someone like Halley represented by a single three and one half-meter painting (neither Koons nor Steinbach were selected by Waldman) and Artschwager by a painting less than half its size, or to encounter Fabro in the form of one modestly proportioned (under two meters) sculpture. The effect was completed only by a visit to the shrine devoted to Mike Parr's tormented narcissism, or by catching Sydney artist Richard Dunn's double dip into both the Gallery and Pier installations, with a wall-sized drawing piece at one site and an architectural construction at the other. By comparison, Michael Biberstein or Sarah Charlesworth were literally invisible.

Of course, scale tends to become a political football in every group show of this nature – a factor to which Waterlow, who likes to draw on sports metaphors in his own writings about art, is no doubt sensitive. First, there is the problem that no matter how much money the Bicentennial Arts Authority puts, or Biennale Chairman Franco Belgiorno-Nettis thinks they're putting, into the operation, it's simply not enough to dissuade the Sydney Biennale, like any Biennale, from having to ask for support from the countries whose artists are being included. As a result, the U.S., which has no cultural policy to support exhibitions of this nature, looks skimpy by comparison with Western Europe



MARTIN PURYEAR (\*1941), SEER, 1984

because the Biennale had to foot the bill for American shipping, while Spain, by contrast, which suffered an inter-ministry squabble over funding this year, simply had its artists dropped from the Biennale altogether when the deadline for shipping came and went. Naturally, this strategy would favor site-specific works by local artists, but it also tends to defeat some of the instructive possibilities which Nick Waterlow intended to project above all, for his last Biennale.

Secondly, politics and money help to explain why certain areas of the AGNSW appeared crowded, while others literally screamed for some art. Japanese artist Toshimitsu Imai's banal garden installation of rocks draped with banners and gold leaf spilled conspicuously into the adjacent gallery, which might not have seemed as full had it been hung with just the artist's paintings, instead of the added triple-monitor video portrait of his recent trip to New York (the catalogue credits Mitsui Public Relations and its "Close-Up of Japan" program for sponsorship of Imai's portion of the show). Hermann Nitsch's massive "Painting Aktion" – the video portions of which were seized for their "explicit violence"

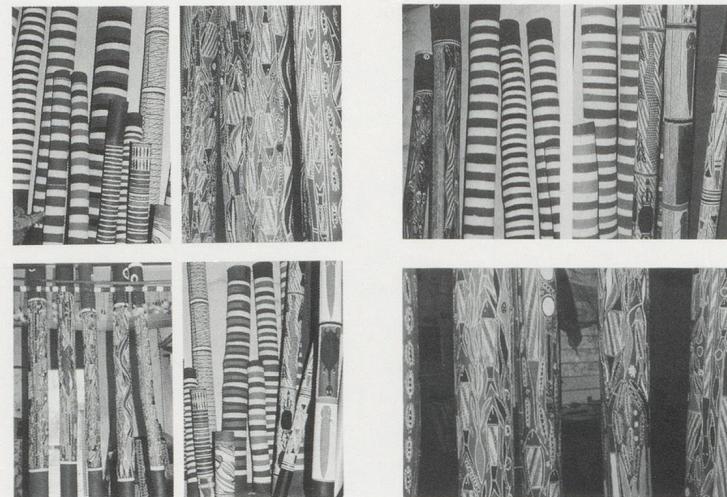
by the Sydney Vice Squad ten days after the opening – became a similar case in point, as at least one press account after the incident explained the consequent national shame as partly resulting from Nitsch's exhibition being "an official gift to the Biennale from the Austrian government." Meanwhile, a section of minuscule rear ground floor rooms of the AGNSW were turned into a sort of neo-geo funhouse, with paintings by Gianni Asdrubali, Helmut Federle and Australians Lesley Dumbrell and Robert Hunter crowding each other onto and off of very limited wallspace (a fate which Olivier Mosset barely escaped).

Fortunately, since scale was somewhat flexibly approached, the only two artists who chose to work outdoors – Bill Fontana and New Zealander Neil Dawson – both chose very difficult projects, and succeeded spectacularly in each case. Fontana's sound-collage was "collected" in several sites around Sydney, then simultaneously mixed and projected from a PA system on the Art Gallery's facade. Dawson, another important artist unknown outside of Australia, hoisted three giant faux bird feathers to the top end of the building and mounted them in such a way as to suggest an architectural headdress. His other projects have incorporated sections of PVC screen mesh cut into complex trompe l'oeil arrangements and suspended in natural environments. But Nitsch's installation – the largest single project in the Biennale, incidentally – was a part of the Pier 2/3 section, the half that was able to sidestep many of the problems encountered in the more official locale, in part because the scale was much more inviting to the types of projects being proposed.

In fact, the most successful Pier installations – by Christian Boltanski, Marie

Bourget, Lili Dujourie and Rebecca Horn – were all based on emptying out semi-neutral mini-environments and filling them with works based explicitly on historical or narrative time. Other, less successful projects – such as Richard Dunn's condensed labyrinth with mirrors, or Tom Arthur's *The Entire Contents of a Gentlemen's Room* – became obtrusive within the site as a whole, offering psychological tableaux within architectural props. As a halfway point between the two extremes, Michael Buthe contributed an improvised hayloft filled with secondhand clothes, all neatly folded, while Sydney's Severed Heads and London's Godbold & Wood each provided mixed-media mood environments, set up in the darkness like teenage basement laboratories.

In historical terms, the most challenging work in the Sydney Biennale was the Ramingining Artists Community's "environment" consisting of 200 painted wood poles known as Hollow Log Bone Coffins. The Bone Coffins, which remain one of the few contemporary aboriginal expressions directly based on age-old ceremonies, relate to a sacred ritual wherein the relatives of a deceased person turn over his bones to the tribal elders for a ceremony in which a hollow tree becomes the receptacle for the bones. For the Biennale, twelve aboriginal artists from six different communities created one memorial pole for each year of the white man's conquest of Australia. Each artist's or community's poles were placed in a loose cluster within a larger field some twenty meters wide and ten meters deep, with the floor covered ankle-deep by sand and narrow walkways cleared from one end to the other. The effect was quite explicitly one of sad resignation and a troublesome reminder of the unjust and unnecessary



RAMINGINING ARTISTS COMMUNITY,  
THE ABORIGINAL MEMORIAL (200 HOLLOW  
LOG BONE COFFINS), 1987/88.

carnage which accompanied Europe's settlement of these shores.

Aboriginal issues are extremely delicate for most people in the Australian arts community, and some of them found the Ramingining piece disturbing because of its having been presented in the context of installation sculpture, and not having been given the cultural distance suitable for even beginning to understand the issues which it addressed. By being treated as art rather than as "other" – unlike Hermann Nitsch's Aktion room which functioned more as a chapel manqué than as a gallery – the work of the aboriginal artists was subsumed into an integrated, yet nevertheless white-controlled, context. At the moment, of course, a double irony has been imposed on the present situation, to the extent that aboriginal art, especially the "modified," acrylic on canvas designs prominent since the painting cooperatives became established in the '70s, has had a more

significant (if gradual) effect on the world's assessment of Australian art than all the previous Biennales put together. The white man's guilt is thus shown, as usually happens, with strings attached.

Ambiguities like this undercut the Biennale's effectiveness in becoming the visitor's venue of choice for learning about new and interesting Australian art. Waterlow terms the Bone Coffins "the single most important statement in this Biennale," which is perhaps one of the reasons people new to Australia made a beeline to the Roslyn Oxley, Yuill-Crawley and Mori Galleries, to see what was really happening in the "down under." The final irony in the matter is that Australia has any number of world-class emerging artists sweating it out in the system, but almost none were represented in the 1988 Biennale (John Nixon, a notable exception, could have easily switched places with Richard Serra, and both would have gained considerably by the move). Apparently, artists like Juan Davila, Sue Norrie, Howard Arkley, Dale

Frank, Bill Henson and Peter Tyndall have been seen in previous Biennales, but their presence in 1988 might have made

all the difference. How about a special section in 1990 devoted to the work of Australia's best kept secret, Robert

McPherson? Maybe then will the world see Australia as a country ready to give cultural credit where credit is due.

# Kraftprobe am Kreuz des Südens:

NOTIZEN ZUR 1988 AUSTRALIAN BIENNALE

*Wenn's Ihnen wie mir geht, haben Sie wahrscheinlich auch noch nicht allzuviel über Australien nachgedacht. Passiert's dann doch einmal, denkt man für gewöhnlich an eine ausgedehnte Wildnis mit Zivilisation am äussersten Rand oder vielleicht an des «Aussies» (wie die Australier sich selbst bezeichnen) berühmte Neigung zu Humor, Sport und Saufen (nicht unbedingt in dieser Reihenfolge); das vollkommene Surfer-Glück, unberührte Natur und fast keine Armut... Fast alle (bis auf manchen, der dort lebt) scheinen davon überzeugt, dass Australien mit seiner günstigen Lage am Südpazifik einem sonnigen nächsten Jahrhundert entgegengeht. Man vermengt diese allgemein positiven Zukunftsaussichten mit einer liberalen Dosis Peter Weir, Paul Hogan, Eingeborenenkultur, Nick Cave, Helen Reddy, Robert Hughes, Ken Done (die australische Antwort auf Peter Max) und Rupert Murdoch, und schon hat man die Gewähr, dass vielleicht schon sehr bald etwas Interessantes dabei herauskommt.*

*Kommt man dann tatsächlich einmal nach Australien, ändert sich die Ansicht beträchtlich. Im Gefolge der Zweihundertjahr-Feiern sah sich die Nation gezwungen, das Beste aus ihren Widersprüchlichkeiten*

## DAN CARMERON

*zu machen, und zeigte sich dieser Aufgabe – erwartungsgemäss und bewundernswerterweise – vollkommen gewachsen. Die meisten Australier haben noch keinerlei bewusste Beziehung zu ihrer Gesellschaft, nicht einmal soviel, dass sie das Fehlen dieser Beziehung beunruhigen könnte. Vielleicht ist Australien gerade aufgrund dieses Tabularasa-Effekts jenes Land, in welches hineinzuschlüpfen am einfachsten ist, um es dann gleich ganz für das eigene zu halten. Eine Zivilisation, die so sehr daran gewöhnt ist, ihre Medien und Künste zu importieren, wird sich nicht schwertun, ihre Geheimnisse noch dem Fremdesten anzuvertrauen. So gerät der Besucher denn auch schnell in die beneidenswerte Lage, seine Vorstellung vom wirklichen Australien im Gespräch zu verteidigen, ganz gleich, wie kurz er erst da ist.*

*Nachdem ich also zur SIEBTEN BIENNALE in Sydney eingeladen worden war – aus Anlass der Zweihundertjahr-Feier und der erstmaligen Weitergabe der Ausstellung nach Melbourne nannte man sie auch ERSTE AUSTRALISCHE BIENNALE –, überlegte ich, welche Rolle meine Anwesenheit eigentlich*

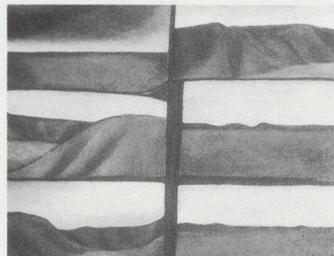
*im Gesamtlauf spielen sollte. Zunächst bestand meine Aufgabe wohl vor allem darin, die Ausstellung zu sehen und mich an der anschliessenden Vortrags-Reihe zu beteiligen, um dabei vom Kontinent grad soviel oder sogenug zu bereisen, wie ich wollte. Da Sydney mit seinem Welthafen und den gesund ausschendenden Bewohnern eine richtige Bilderbuch-Metropole ist, war es ganz angemessen, dass ich während meines einwöchigen Aufenthalts dort offensichtlich auch nicht zu Atelierbesuchen, Essen oder sonstigen Verabredungen gezwungen wurde. Oper und Zoo, Blue Mountains und die Fischerdörfer in der Umgebung – alles zu meiner freien Verfügung; einzige Verpflichtung: ein gelegentlicher Besuch in der Ausstellung und natürlich das Podiums-Gespräch am Freitag.*

*Man gelangt schnell zu der Einsicht, dass Sydney zwar zentrale Anlaufstelle für so ziemlich alles in Australien, nicht aber die intellektuelle oder künstlerische Hauptstadt ist. Diese Bezeichnung bleibt eindeutig Melbourne vorbehalten, einer beeindruckenden, wenn auch vom äusseren Erscheinungsbild her nicht so überwältigenden Stadt, wo aber doch die Crème der Avantgarde residiert. Sydney hingegen, Juwel der*

Finanz- und Medienwelt, ist ideal für lange Spaziergänge, Bootsfahrten, Museums- und Shopping-Touren – kurz, man kann ein ungetrübtes Touristenleben geniessen. Da jedoch nichts davon zum offiziellen Zweck meines Australien-Besuchs zählte, begann und endete jeder Ausflug entweder in der Art Gallery of New South Wales oder am famosen Pier 2/3 an der Walsh Bay – den beiden Hauptstandorten der Bicentennial Biennale.

Nick Waterlow, der umgängliche Direktor der «bislang ambitioniertesten Biennale», wie es in der Einführungs-Broschüre heißt, zeichnete auch schon für die Ausgabe von 1986 mit dem Titel «Origins: Originality and Beyond» verantwortlich. Die Show trug der südlichen Hemisphäre Aufmerksamkeit und Waterlow ein paar rüde Anpfiffe in den Sydneyser Zeitungen ein (der Rest der Welt, Gott sei's geklagt, pries die Schau nahezu einhellig). Nachdem er zweimal die Leitung innehatte, entschloss sich Waterlow offensichtlich, es mit der diesjährigen Version seinen heimischen Kritikern zu zeigen. Das Ergebnis, die Ausstellung «From the Southern Cross: A View of World Art, 1940-88», die in der australischen Presse begeisterte Kritiken erntete, gehört zu den unglücklichsten Überblicks-Ausstellungen der jüngsten Geschichte und setzt vor allem für die aufstrebenden australischen Künstler ein überaus irritierendes Zeichen.

Selbst auf dem Papier sieht «From the Southern Cross» reichlich verdächtig aus: Wenn es der Sinn von Biennalen ist, lebende Künstler zu zeigen, warum tauchen hier dann auch Beckmann, Duchamp, Matisse, Léger, Bonnard und Picasso auf? Obwohl einige Katalogbeiträge – vor allem Ian Burns exzellenter Aufsatz «The Re-Appropriation of Influence» – auf die ständige Isolationsangst hinweisen, die beim australischen Künstler eine einschneidende Rolle spielt, kommt Waterlow nicht auf die Idee, uns etwas über die Auswahl-Kriterien für «From



COLIN McCAHON (\*1919), SIX DAYS IN NELSON AND CANTERBURY, 1950



PABLO PICASSO (1881-1973),  
WEEEPING WOMAN, 1937



ARTHUR BOYD (\*1920), BATHERS AND PULPIT ROCK, 1984/85

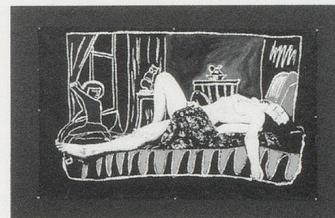
the Southern Cross» zu verraten. Die erste Generation australischer und neuseeländischer moderner Künstler – vertreten durch Arthur Boyd, Len Lye, Margaret Preston, Colin McCahon, Sidney Nolan, Joy Hester und Ian Fairweather – stelle man vor, weil «ihre Belange auch für unsere zeitgenössischen Künstler absolut gültig bleiben» – dies ein Anspruch, den man für die fehlende Generation der sechziger Jahre wohl ebenso erheben könnte. Aber ihre älteren und/oder berühmteren europäischen Gegenstücke blei-

ben der kurios unverdauliche Mittelpunkt der Biennale, und sei es allein wegen der Transport- und Versicherungskosten, die einen Löwenanteil der von der Bicentennial Arts Commission (und – natürlich – von American Express) zur Verfügung gestellten Mittel verschlangen.

In jenem Teil der Biennale-Ausstellung, der in der Art Gallery of New South Wales, AGNSW (dem Museum von Sydney), gezeigt wird, ist die offizielle Gegenwartskunst und die Kunst der jüngsten Vergangenheit aus Europa, Amerika, Japan und Australien zu einem Gemisch zusammengerührt, das eigentlich nach Brisbane – ein Stück weiter oben an der Küste – in die Weltausstellung gepasst hätte. Der erste Eindruck ist gar nicht so schlecht, denn man begegnet in der geschmackvoll ausstaffierten Eingangshalle zunächst einem «Brunnen» von Len Lye aus dem Jahr 1962, einer Gruppe von Aborigines-Gedächtnispfählen, einem Schrott-Arrangement von Edward und Nancy Reddin Kienholz aus dem Jahr 1984 sowie zwei neuen Arbeiten auf Photoleinwand von Hannah Collins. Problematisch wird es, sobald der erste Raum erreicht ist: hier geht es um den weiblichen Akt, und so sieht man Balthus' Akt mit Katze (1949), einen Bonnard-Akt von der Jahrhundertwende (auf den sich der Balthus vage bezieht), sowie eine neuere Photo/Text-Arbeit von der Sydneyser Künstlerin Julie Brown-Rrap, die die Rolle der Sexualität in unserer Auffassung von Neurose und Blick kommentiert. Wenngleich sich das Stück von Brown-Rrap in diesem Kontext als eine Art kritisch vollzogene Nachahmung präsentiert, entsteht durch die Plazierung neben den anderen beiden Bildern ein didaktischer Anspruch, der die Absichten der Ausstellung bereits entschärft, bevor sie sich überhaupt entfalten können. Plötzlich erscheinen der Bonnard und der Balthus ganz willkürlich ausgewählt, als wären sie ein Witz, dem die Brown-Rrap-Arbeit die Pointe liefert. An einer gegenüber-

liegenden Wand kontrastiert Yves Kleins Arman-Reliefporträt von 1962 mit Roger Hiltons überschwenglichem Oi Yoi Yoi aus dem darauffolgenden Jahr. Man wird das Gefühl nicht los, eine clever aufgemachte Doppelseite aus einer Kunstzeitschrift und nicht eine Museums-Ausstellung zu sehen. Was, so scheint sie zu fragen, hat der Aussenseiter – sei es eine Frau oder ein Australier – mit den Meilensteinen europäischer Kultur zu tun, außer dass sie ihn zu Kommentaren über die grobschlächtigen Exzesse der Aufgeblasenheit veranlassen? Liegt es vielleicht auch mit daran, dass Arbeiten von Künstlern wie Hilton (geb. 1911), Maria Lassnig (geb. 1919) oder Henryk Stazewski (geb. 1894) hier den Eindruck erwecken, als machten sie im australischen Kontext mehr Sinn als im europäischen? Oder steht deren längst überfällige Neueinschätzung an – und Sydney dient als gemeinsames Startloch?

Zweifellos sind die immer wieder inszenierten Kontraste zwischen nicht-australischen Größen und australischen Beinahe-Größen nicht bloss dazu gut, letztere ins Licht der Minderwertigkeit zu rücken, obwohl das eine unumgängliche Nebenwirkung ist: wenn man Léger so unbirrt neben Margaret Preston hängt und Braque neben Fred Williams, dann will man doch wohl noch etwas anderes als nur ein paar formale Ähnlichkeiten oder Qualitätsurteile ans Licht fördern; aber was dieses Andere sein könnte, bleibt unklar. Hätte Waterlow einfach die besten australischen Werke ausgesucht, dann wäre die Wirkung vielleicht anders gewesen. So aber erscheint dem Nicht-Australier von dem halben Dutzend Künstlern, die Frances Lindsay in ihrer Katalog-Einleitung als «historisch» (will sagen: tot) bezeichnet, nur einer, Tony Tuckson, als wirklich unterbewertet. In den anderen Fällen, wie Arthur Boyd neben Beckmann oder Michael Johnson, flankiert von Rothko, scheint der Vergleich eher erzieherischen Zwecken zu dienen, gerade so, als wollte



JULIE BROWN-RRAP (\*1950), GRADIVA/  
GRAVIDA-PHILOSOPHIES OF THE BOUDOIR, 1985/86

man das einheimische Publikum mithilfe berühmter Vorfahren und Zeitgenossen davon überzeugen, dass gewisse Lokal-Künstler die ganze Zeit durchaus Ordentliches geleistet haben, nur dass die Australier sie nicht zu schätzen wussten. Selbst da wird man den Eindruck nicht los, dass es hier am allerwenigsten darum geht, die Exponate einfach anzuschauen und sich daran zu freuen.

Ein paar Schritte weiter stossen wir auf Picassos «Weinende Frau» von 1937, in einem Raum, in dem es im besonderen um die Darstellung körperlichen Schmerzes geht. Wie Pollocks «Blue Poles» hat dieses Werk auf Australier besondere Wirkung, vor allem wegen des Aufstandes, der losbrach, als das Bild jüngst aus der National Gallery of Victoria gestohlen wurde (und anschliessend wieder auftauchte). Zwar hängt der Picasso nicht gerade Seite an Seite mit einem australischen Künstler, aber er wirkt doch eher als Symbol eines bedeutenden Kunst-Objekts denn als Gemälde an sich; Technik, Format und Plazierung distanzieren das Bild brusk von den anderen Werken, wie ein Satzzeichen sozusagen. Insofern kann die «Weinende Frau» auch als eine Art pädagogisches Zwischenspiel gelten, mit dem die staatliche Ankaufs-Politik gerechtfertigt und ein angemessenes Zeichen für jene Wurzellosigkeit gesetzt werden soll, die manch anderer importierter Kunst in dieser Ausstellung anhaftet.

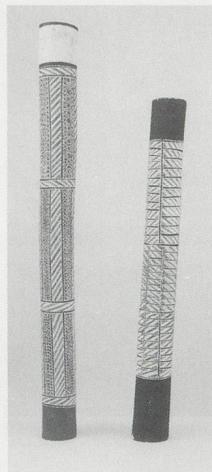
Über weite Strecken schlingert die Ausstellung im AGNSW in solch unsicheren

Gewässern dahin. Hier und da nur eine Überraschung, zwei Wände beispielsweise, an denen Colin McCahons Bilder voll stiller Intensität einer neueren Gruppe dreier Holzreliefs von Rosemarie Gascoigne gegenüberhängen; letztere eine der wirklichen Biennale-Entdeckungen. Mit seiner mystisch schrägen Vision galt McCahon vielen als bester Künstler, den Neuseeland jemals hervorbrachte, und sein Tod hat diesen Ruf nur noch verstärkt. Gascoigne ist in vielerlei Hinsicht das gerade Gegenteil: eine intellektuell ruheloße Persönlichkeit, begann sie mit ernsthafter künstlerischer Arbeit zu Beginn der 70er Jahre, als sie bereits über fünfzig Jahre alt war. Ihre Bretter-Reliefs bestehen aus vorgefundenen und dann liebevoll zusammengesetzten Verpackungskisten, die sie bei Streifzügen von ihrem Haus/Atelier in Canberra aus sammelte. Die daraus entstandenen Oberflächen-Muster und Strukturen erinnern an die von den Spuren der Herstellung geprägten Abstraktionen des Post-Minimalismus, verraten aber zugleich Humor, Pathos und Poesie.

Bestimmte Bereiche der Ausstellung sind bereits etablierteren Künstlern vorbehalten und funktionieren aus unterschiedlichen Gründen nicht. Ein riesiger Raum erscheint geradezu als Oase im Gedränge der anderen Räume: dort gibt es einen gigantischen Kounellis aus jüngster Zeit, einen nicht ganz so imposanten Robert Morris und ein Trio kleinerer Kiefer-Bilder – und rundherum jeweils mehrere Meter weisse Wand. Den klaren Eindruck, dass es sich hier um den Raum für

die «Grossen» handelt – die Nachricht von der auf Kiefers Betreiben hin ausgefallenen Kounellis-Show in Los Angeles tat da ein übriges –, stört die unglückliche Einfügung einer Pappmaché-Skulptur und zweier Bilder der Neuseeländerin Maria Olsen, deren Arbeit zwar nicht uninteressant ist, sich aber doch in diesen hehren Gefilden etwas schwer tut. Lebendiger geraten da schon die Gegenüberstellungen im geräumigen Säulengang im Innern der AGNSW, wo sich hoch oben zwei William-Tucker-Bronzen einem verblüffenden Martin-Puryear-Stück aus Holz und Draht von 1984 entgegenstellen. Darunter begleiten ein paar François Morellets quasi «bei Fuss» beidseitig einen neuen Richard Serra, während weiter hinten die Kombination von Duchamp und David Smith mit dem Sydneyser Holzbildhauer Robert Klippel ganz besonders irritierend wirkt. Vorne geben Luciano Fabro, Peter Halley, Immants Tillers und Andy Warhol ein seltsames Gespann ab, zumal die Arbeiten von Fabro und Tillers sich auf dem Boden drängeln, während der Blick sonst über grosszügig gehängte Bilder-Arrangements gleiten kann.

Vor allem bei der Installation in der AGNSW war das Problem der Biennale unverkennbar, dass gewisse nicht-australische Arbeiten im Vergleich zu den lokalen Künstlern unverhältnismässig repräsentiert waren. Diane Waldman, die amerikanische Beauftragte, und Flavio Caroli, für die Italiener zuständig, gingen wohl doch zu nachlässig vor, als sie das oberste Gebot internationaler Überblicks-Ausstellungen nicht beachteten: im Zweifel zu hoch ansetzen. Bedenkt man beispielsweise die hier herrschende Neugier auf neue amerikanische Kunst, so überraschte es nicht wenig, einen Künstler wie Halley mit einem einzigen Dreieinhalf-Meter-Bild vertreten zu sehen (Koons oder Steinbach hat Waldman gar nicht berücksichtigt), sowie Artschwager mit einem halb so grossen Bild, oder Fabro in



THE ABORIGINAL MEMORIAL, 1987/88

Form einer bescheidenen Skulptur (unter zwei Meter) zu begegnen. Der Eindruck vervollständigte sich in jenem Heiligtum, das Mike Parrs verquältem Narzissmus geweiht war, oder beim Sydneyser Künstler Richard Dunn, der gleich zweimal – in der Galerie und am Pier – vertreten war, und zwar einmal mit einer wandgrossen Zeichnung, und dann noch mit einer Architektur-Konstruktion. Michael Biberstein oder Sarah Charlesworth hingegen waren buchstäblich unsichtbar.

Die Grössenverhältnisse werden natürlich in jeder Gruppenausstellung dieser Art zu einem politischen Fussball – eine Tatsache, für die Waterlow, der in seinen eigenen Kunst-Texten gern Sportmetaphern benutzt, sicher eine Antenne hat. Da ist zunächst einmal das Problem, dass, ganz gleich wieviel Geld die Bicentennial Arts Authority oder der Biennale Chairman Franco Belgiorno-Nettis in die Sache stecken wollen, es einfach nicht reicht, der Sydney Biennale wie jeder anderen Biennale auch davon abzuraten, bei jenen Ländern um Unterstützung zu bitten, deren Künstler man einlädt. So gaben sich die Vereinigten Staaten, zu deren Kulturpolitik es nicht unbedingt gehört, derlei Ausstellungen zu unterstützen, im Vergleich zu

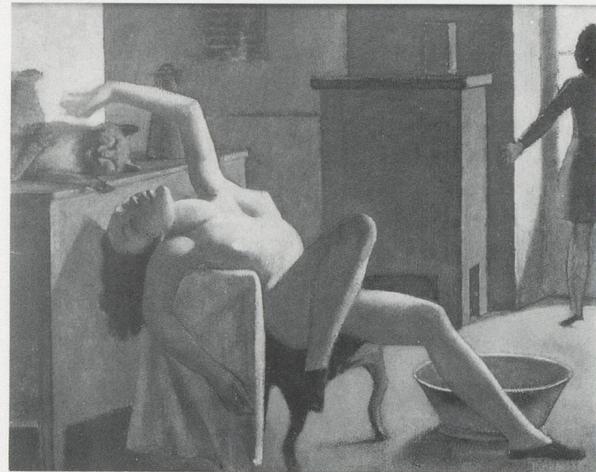
Westeuropa ziemlich knauserig, und die Biennale musste für die Verschiffung von und nach Amerika aufkommen; Spanien wiederum steckte dieses Jahr gerade in einem Konsolidierungs-Streit der Ministerien untereinander und meldete seine Künstler bei der Biennale schlicht und einfach wieder ab, als der Transport-Termin kam – und verstrich. Natürlich begünstigt eine solche Strategie situations-spezifische Arbeiten einheimischer Künstler, aber sie vereitelt auch die Chance, den Gesichtskreis zu erweitern, worum es Waterlow ja vor allem bei seinem letzten Biennale-Projekt ging.

Politik und Geld erklären darüber hinaus, warum einige Bereiche der AGNSW vollgestopft aussahen und andere geradezu nach Kunst schrien. Die banale Garten-Installation des Japaners Toshimitsu Imai aus Felsen mit drapierten Fahnen und Blattgold drängte sich geradezu in die angrenzende Galerie, die vielleicht nicht so überfüllt gewirkt hätte, wären da neben den Gemälden an der Wand nicht auch noch drei Video-Monitore zu einem Portrait seiner letzten New-York-Reise gruppiert worden (im Katalog werden Mitsui Public Relations und deren Förderung des Imai-Beitrags durch ihr «Close up of Japan»-Programm erwähnt). Hermann Nitschs massive «Mal-Aktion» – deren Video-Partien die Sydneyser Sittenpolizei zehn Tage nach der Eröffnung wegen der darin gezeigten, «unverhohlenen Gewalt» beschlagnahmte – geriet zu einem ähnlichen Problem, denn nach dem Zwischenfall verkündete zumindest eine Presse-Kritik nationale Beschämung über den Vorgang, aus der Tatsache heraus, das Nitschs Ausstellungs Beitrag «ein offizielles Geschenk der österreichischen Regierung an die Biennale» sei. Im hinteren Teil des Erdgeschosses waren der AGNSW einige winzige Räume in eine Art Neo-Geo-Tollhaus verwandelt worden: auf dem beschränkten Platz an den Wänden schoben und drängelten sich Bilder von Gianni Asdrubali, Helmut Federle und den

Australiern Lesley Dumbrell und Robert Hunter (Olivier Mosset entging solchem Schicksal mit knapper Not).

Glücklicherweise – denn bei den Formaten war man grosszügig – entwarfen die einzigen beiden Künstler, die sich für eine Außenarbeit entschieden hatten, Bill Fontana und der Neuseeländer Neil Dawson, zwei recht schwierige Projekte, die beide spektakulären Erfolg hatten. Fontana hatte seine Klang-Collage an verschiedenen Stellen in der Umgebung von Sydney «eingefangen», simultan abgemischt und dann über Lautsprecher an der Fassade der Art Gallery zu Gehör gebracht. Dawson, ein weiterer wichtiger Künstler, der ausserhalb von Australien nicht bekannt ist, hisste drei riesige falsche Vogelfedern am Dach des Gebäudes, so dass es aussah wie architektonischer Kopfputz. In anderen Werken verarbeitete er PVC-Maschendraht, den er zu komplizierten Trompe-l'œil-Arrangements zerschnitt und in der Natur aufhängte. Aber die Nitsch-Installation – das grösste Einzelprojekt der Biennale übrigens – gehörte zur Abteilung am Pier 2/3, wo manches Problem des offizielleren Standorts umgangen werden konnte, zum Teil wohl auch, weil die Größenverhältnisse den vorgeschlagenen Werken weit mehr entgegenkamen.

Und so räumten denn auch die gelungensten Pier-Installations – von Christian Boltanski, Marie Bourget, Lili Dujourie und Rebecca Horn – allesamt die halb-neutralen Mini-Räumlichkeiten aus und füllten sie mit Arbeiten, in denen es ausdrücklich um historische oder narrative Zeit ging. Andere, nicht so gelungene Werke – wie Richard Dunns beengtes Spiegel-Labyrinth oder Tom Arthurs «The Entire Contents of a Gentleman's Room» – wirkten im Gesamtzusammenhang eher aufdringlich mit ihrer psychologischen Bildhaftigkeit vor architektonischer Kulisse. Auf halbem Weg zwischen diesen beiden Extremen siedelte Michael Buthe seinen Heuboden an, der mit säuberlich



BALTHUS (\*1908), NUDE WITH CAT, 1949

gefalteter Second-Hand-Kleidung angefüllt war, während die Sydneyer Severed Heads und die Londoner Godbold & Wood jeweils stimmungsvolle Mixed-Media-Environments schufen, die sich in der Dunkelheit wie Experimentier-Keller von Teenagern ausnahmen.

Vom historischen Standpunkt her war die provokanteste Arbeit der Biennale das «Environment» der Ramingining Artists Community, das aus zweihundert bemalten Holzstämmen – «Hollow Log Bone Coffins» («hohle Baumstamm-Knochensärge») – bestand. Diese «Bone Coffins» gehören zu den wenigen zeitgenössischen Aboriginal-Traditionen, die unmittelbar auf Jahrhundertealte Zeremonien zurückgehen, und sind Elemente eines Rituals, bei dem die Angehörigen eines Verstorbenen dessen Gebeine dem Stammes-Ältesten übergeben. Dieser legt sie dann im Rahmen einer Zeremonie in einen hohlen Baum. Für die Biennale schufen zwölf Aboriginal-Künstler aus sechs verschiedenen Distrikten einen Gedächtnis-Pfahl für jedes Jahr der Eroberung Australiens durch den weissen Mann. Die Pfähle jedes Künstlers bzw. Distrikts standen in lockerem Verbund auf einem ausgedehnten, zwanzig Meter breiten und zehn Meter langen Feld, dessen

Boden knöcheltief mit Sand bedeckt und von einem Ende zum anderen von Pfaden durchzogen war. Die bedrückende Resignation war unübersehbar und zeigte eine ungleiche Erinnerung an jenes ebenso ungerechte wie überflüssige Blutvergiessen, das die Landung der Europäer an diesen Ufern begleitete.

Die Kultur der Aboriginals ist in der australischen Kunstgemeinde ein höchst delikates Problem, und so wurde denn auch so mancher durch das Ramingining-Stück irritiert, weil es sich im Kontext von Skulptur und Installation präsentierte und nicht in jene gebührliche kulturelle Distanz gerückt war, die sich selbst für ein erstes Begreifen des angesprochenen Themas empfiehlt. Dadurch, dass die Arbeit der Aboriginal-Künstler als Kunst und nicht als etwas «anderes» gehandelt wurde – im Gegensatz zu Hermann Nitsch, dessen Aktions-Raum mehr den Charakter einer Kapelle denn einer Galerie angenommen hatte –, wurde der Gehalt ihres Werks in einen zwar integrierten, aber eben doch von Weissen kontrollierten Kontext gezwängt. Im Augenblick allerdings erwuchs eine doppelte Ironie aus der Situation, denn die Kunst der Aboriginals, vor allem die «gemässigte», d.h. die Acryl-auf-Leinwand-Bilder, wie sie seit

*Beginn der Mal-Kooperativen Anfang der 70er Jahre auftauchten, prägte die Auffassung, die sich die Welt von der australischen Kunst macht, weit stärker (wenn auch langsam) als alle vorhergehenden Biennalen zusammengekommen. Die Schuld des weisen Mannes wird, wie gewöhnlich, mit gebundenen Händen demonstriert.*

*Derlei Ambiguitäten untergraben die Effektivität der Biennale und lehren den Besucher dann doch noch Neues und Interessantes über die australische Kunst. Waterlow nennt die «Bone Coffins» «die einzige wirklich wichtige Äußerung dieser Biennale», worin vielleicht auch ein Grund dafür liegt,*

*dass Australien-Neulinge sich schnurstracks in die Galerien Roslyn Oxley, Yuill-Crawley und Mori begaben, um herauszufinden, was sich «unten drunter» («down under» – wie die Australier ihre geographische Lage bezeichnen) tut. Letzte Ironie an der Geschichte ist aber, dass Australien jede Menge kommender Weltklasse-Künstler hat, die sich im System redlich abrackern, aber so gut wie keinen von ihnen auf der Biennale 88 vorgestellt hat (John Nixon, rühmliche Ausnahme, hätte problemlos mit Richard Serra die Plätze tauschen können, und beide hätten eine Menge davon gehabt). Wohl hatte man bei früheren Biennalen Künstler wie*

*Juan Davila, Sue Norrie, Howard Arkley, Dale Frank, Bill Henson und Peter Tyndall zu Gesicht bekommen, aber ihre Beteiligung an der diesjährigen Biennale hätte vielleicht den Ausschlag gegeben. Wie wär's für 1990 mit einer Spezialabteilung für Australiens bestgehütetes Künstler-Geheimnis Robert McPherson? Dann wird die Welt Australien vielleicht als ein Land erkennen, das kulturelle Ehre gibt, wem Ehre gebührt.*

*(Übersetzung: Elisabeth Brockmann)*

---

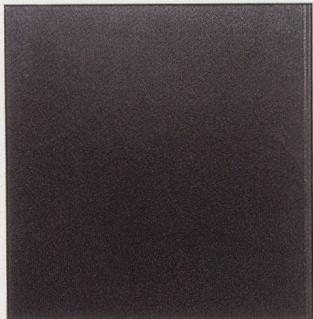
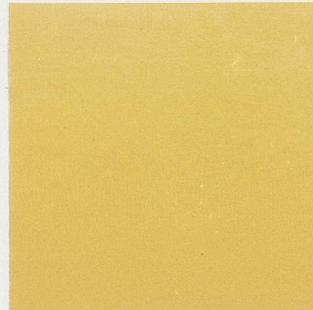
*DAN CARMERON* ist Kritiker und Ausstellungsorganisator in New York. Außerdem ist er Sänger der Pop-Gruppe Infra-Dig.

## V A R I A

CORRECTIONS PARKETT NO. 16

*In our inquiry on symmetry, the word still is missing in Paul Taylor's statement. It should read, "Two times zero still equals nothing."*

*Jeremy Gilbert-Rolfe's pictures, SEDUCTION OF THE COMPLETE, 1987, and FIRSTNOTE ON THE HISTORY OF DIFFERENCE, 1987, both on p. 22, should be turned by 90°. They are here reproduced again correctly. Pier Geering's THE FORBIDDEN EXHIBITION, 1988, reproduced on p. 158, should be inverted. We apologize for these technical oversights.*



NACHTRAG ZU PARKETT 16:

In unserer Umfrage über Symmetrie ging im Statement von Paul Taylor leider, und dafür möchten wir uns entschuldigen, das englische Wort *still* verloren. Richtig heißt seine Äußerung: Zweimal null ergibt noch immer nichts.

Die Abbildungen der Werke von Jeremy Gilbert-Rolfe, *SEDUCTION OF THE COMPLETE*, 1987, und *FIRST NOTE ON THE HISTORY OF DIFFERENCE*, 1987, auf Seite 22 sind um 90° verdreht. Wir bilden sie hier nochmals richtig ab. Die Abbildung auf Seite 158, Pier Geering, *DIE VERBOTENE AUSSTELLUNG*, 1988, ist um 180° verdreht. Wir bedauern das technische Missgeschick.