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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1990)

Heft: 25: Collaborations James Turrell and Katharina Fritsch

Artikel: Cumulus from Australia

Autor: Neri, Louise / Nansen

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681231

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.12.2025

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

CUMULUS

From Australia

IN EVERY EDITION OF PARKETT, TWO CUMULUS CLOUDS, ONE FROM AMERICA, THE OTHER FROM EUROPE, FLOAT OUT TO AN INTERESTED PUBLIC. THEY CONVEY INDIVIDUAL OPINIONS, ASSESSMENTS, AND MEMORABLE ENCOUNTERS – AS ENTIRELY PERSONAL PRESENTATIONS OF PROFESSIONAL ISSUES. Our contributors in this issue are from Australia (as an exception to our usual contribution from Europe) LOUISE NERI, formerly assistant to the director of the Eighth Biennale of Sydney, now US-editor for Parkett and from America KIM LEVIN, art critic for the Village Voice and author of Beyond Modernism-Essays on Art from the 70s and the 80s, Harper & Row, NY 1989.

LOUISE NERI

BLOCK'S BUSTER: *Eros, C'est la vie*

THE EIGHTH BIENNALE OF SYDNEY

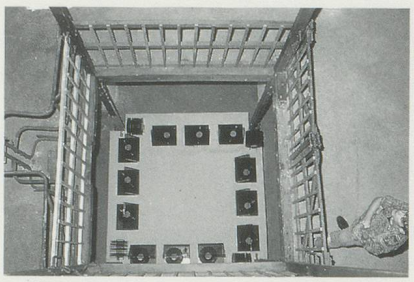
"I will devote my first lecture to the opposition between lightness and weight, and will uphold the values of lightness. This does not mean that I consider the values of weight any less compelling, but simply that I have more to say about lightness . . . In this talk I shall try to consider lightness a value rather than a defect; to indicate the works of the past in which I recognise my ideal of lightness; and to show where I situate this value in the present and how I project it into the future."

ITALO CALVINO, *SIX MEMOS FOR THE NEXT MILLENIUM*[1)]

If art is easy then the gravity of existence has to be borne lightly if it is to be borne at all. Returning home from Europe to a dose of pre-Biennale tension – Sydney was rife with rumours of the doomed exhibition, barbed criticisms of Australia's first resident foreign curator, and pre-emptive post-mortems of the forthcoming event – I found myself thinking constantly about the idea of lightness versus weight. It was a lovely coincidence to find a reference to Marcel Duchamp – "grandfather" of this Biennale, *The Readymade Boomerang* – portrayed as Pierre Delaire (Fr. stone of air) in Ettie Stettheimer's novel *Love Days* (1923): "hard and light; like stone, dependable and definite; and immaterial and imponderable like air; and as mysterious as their paradoxical combinations . . ."[2)]

CARLES SANTOS performing a piece for piano (SYDNEY HARBOUR, MAY 1990).

Later, I searched for a way in which to give an account of it which would avoid the usual conscientious and tiresome hair-splitting about the integrity of the exhibition's historical claims, the consistency of the selection in relation



JOHN CAGE 33⅓ (1969–89)

to the original premise, the absences and exclusions which we now expect from exhibitions of this kind, and the by now well-worn descriptions of the obstacles encountered, the sacrifices made and indignities endured by Gulliver (René Block) at the hands of the often recalcitrant Lilliputians (the local art establishment). The Eighth Biennale of Sydney, with its readymade quip, ART IS EASY (lifted from a work by Giuseppe Chiari and branded across the flesh pink cover of the heaviest catalogue in Australia's brief art history) sought to set art firmly back on to its pedestal with a wink and a smile (lightness) whilst entertaining the more politically engaged, socially aware and theoretically informed aspects of contemporary art practice today (weight). The "beauty of indifference" came to be both a philosophical predisposition and a tactical strategy with which to evade the dense net of public and private constrictions which often threaten the vitality of large and complex multi-national projects – "There is no solution because there is no problem." [3]

René Block's "Boomerang" was based on how he perceived the needs of a distanced yet critically aware community in Australia – "the furthest outpost of Westkunst" [4] engaged in conceptual practices and thus eternally estranged from its own environment by increasingly conservative tendencies in the local art establishment – and how these needs might best coincide with his own desire to tell a personal and idiosyncratic story of twentieth century art after Duchamp, away from the strictures of Europe, past and present; perhaps the search for lightness as a reaction to the weight of living.

"Faced with the precarious existence of tribal life – drought, sickness, evil influences – the shaman responded by ridding his body of weight and flying to another world, another level of perception, where he could find the strength to change the face of reality . . ." [5]

The resultant exhibition attempted to pursue specific ideas from the repertoire of the readymade, not through a theoretical approach which looked to works to illustrate ideas, nor one that was primarily language-based, but rather one which tried to work more intuitively through a discourse of objects and their possible relationships – a kind of "musique d'ameublement." The "Workshop" is one of Block's most favoured aspirations, reflecting his basic conception of exhibition-making as a dramaturgy, a process of "building bridges" and of creating a context in which, ideally, artists can encounter each other's work and thoughts. I say "ideally" because in the actual situation of these blockbusters, many opportunities for meaningful exchange are lost in the scramble for time, space and (in Australia) the pressing demands of visitors' ambitious holiday itineraries between official commitments. What was also not anticipated was the lasting reticence of the natives who, given the opportunity to participate in this international corroboree on home ground, for the most part chose instead to beat a retreat, muttering about the weight of the catalogue and the failure of the exhibition and its curator to acknowledge their particularities, their differences and their sensitivities. One visiting artist commented wryly, "It's like staying out in the kitchen to do the washing-up when you have guests for dinner."

The significance of inviting Block to become the Biennale's first-ever foreign director seemed to indicate not only a diminishing of Australia's tendency towards self-conscious insularity – a willingness to open the field of play to an "outsider" (albeit one who had already shown an unprecedented and substantiated interest in Australian artists over the past decade) – but also a positive recognition of the pragmatic need to nurture links with the rest of the world through mutual professional exchange . . . bringing Muhammed to the mountain, so to speak. Given that the Sydney Biennale is still the only regular international art event in the southern hemisphere which, with its one hundred and thirty-odd artists from thirty countries, invites comparison in terms of scale and content with major contemporary exhibitions in other parts of the world, it is reasonable to expect that each successive project be viewed in the light of its precedents to gauge its efficacy as a touchstone for contemporary issues and tendencies. Despite the similar length of their titles, *The Readymade Boomerang: Certain Relations in Twentieth Century Art* was something of an antidote to the previous Biennale, *From the Southern Cross: A View of World Art c. 1940–88*, an ill-fated attempt, in the cankerous atmosphere of Australia's Bicentennial year, to legitimise Australian near-greats by means

of comparison with well-known non-Australian forbears and contemporaries, and to draw aboriginal culture willy-nilly into the ambits of Western contemporary art practice.

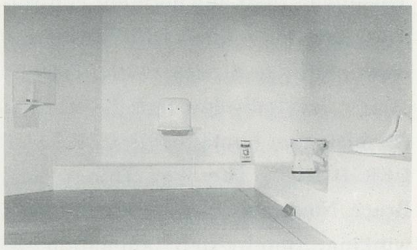
Conversely, Block's vision for his Biennale derived from a firm belief in the persistence and pervasiveness of ideas originated by the iconoclastic New York Dadaists and their resonances throughout subsequent generations of artists. Rather than depicting this as a linear continuum, he chose a more exponential metaphor: a series of undulating ripples radiating from a central core, the after-effect of a stone tossed into a still pond. This configuration became the determinant for both the chronological appearance of the artists in the catalogue and for the actual lay-out of the exhibition itself (taking into account the drastic losses to the original historical inventory which included key works by Duchamp, Picabia, Man Ray, Broodthaers, Manzoni and Warhol). The notion of an exhibition organiser confessing openly to having had no formal art-historical training yet aspiring to create an exhibition with "historical impact" was bound to attract a degree of cynicism on the part of the critics. Finally however, Block's untrammelled approach to his chosen theme (which was more often than not predicated by his first-hand experiences and personal friendships with artists spanning the last three decades) proved a source of surprise and pleasure to aficionados and the uninitiated alike.

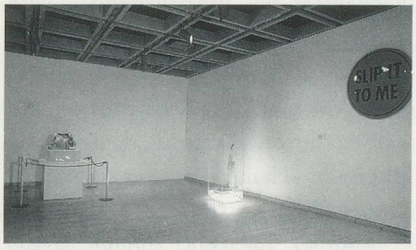
The configuration of the two principal exhibition venues, the Art Gallery of New South Wales and a rambling disused Marine Bond Store, alternated between discrete spaces for individual artists' work, selective group installations (of varying degrees of success) and broader viewing axes, organised for optimum entertainment value. The Biennale is, after all, an exhibition for the general public.

ANGE LECCIA

Passing first through the jaws of Ange Leccia's ARRANGEMENT (two sixty-tonne bulldozers parked symmetrically like giant Tonka toys across the hallowed steps of the Art Gallery of New South Wales), then past Servaas' popular video pranks and the nineteenth century salons in which Alfredo Jaar's light boxes were planted subversively amongst Rupert Bunny's portraits of full-blown, wilting summer ladies, one searched vainly for the entrance to the Biennale, which had been carefully concealed beneath the stairs, there encountering a constellation of small-scale objects which formed the central proposal for the exhibition: Marcel Duchamp's FOUNTAIN; next to it Joseph Beuys' response, a toilet marked with two brown crosses, which had been in use since 1979, until Block displaced it for inclusion in this preface. These two objects provided the subject for Robert Gober's UNTITLED handmade plaster "sink," and his more recent work, the most valuable CAT LITTER in existence. Above these things, Piero Manzoni's votive offering, a small tin can of MERDE D'ARTISTE. Also in this room were placed two sculptures by the indefatigable Jeff Koons, the iconic NEW HOOVER CONVERTIBLE and the monstrous porcelain WOMAN IN A TUB. Richard Hamilton's oblique EPIPHANY faced Hans Haacke's double take on Duchamp, BROKEN R. M. and Bruce Nauman's video NO, NO, NEW MUSEUM, which became the relentless favourite of the crowds that stopped to

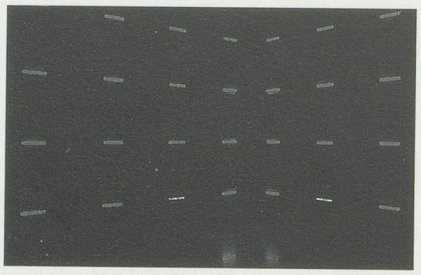
Blick in Eingangspartie der Ausstellung (Gegenuhrzeigersinn v. rechts)/ Installation view of exhibition preface with (anticlockwise from right) DUCHAMP, BEUYS, GOBER, MANZONI.





Blick in Eingangspartie der Ausstellung/ Installation view of exhibition preface: KOONS, HAMILTON.

"Art becomes lighter, which does not signify that it lacks weight or is weak, but rather implies mobility, airiness, and a capacity to explore unexpected and unforeseen territories. Here, shortcuts are possible and meaningful because they serve to implode the abstract and rigid values of artistic thought. Seriousness is unmasked but not evaded; we are simply shown how it works."[6]



TATSUO MIYAJIMA

PETER FISCHLI/DAVID WEISS

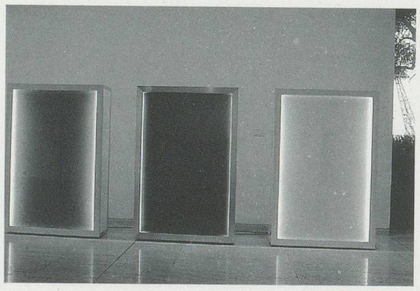
watch its tantrums. Et voilà, a concise history of art in the tradition of the *opéra comique*.

As pervasive as the opposing properties of lightness and weight were the concepts of continuity and fatalism, emerging in such associations as Tatsuo Miyajima's sleek and hermetic control-room – 13365 – filled with fibrillating light-emitting diodes with Fischli/Weiss' decidedly low-tech Boys' Own chemistry-set home movie DER LAUF DER DINGE (The Way Things Go); Bruce Nauman's SEVEN FIGURES, a winking step-by-step animation of sexual play – absurdist yet compelling, mechanical yet life-affirming – with Julian Opie's impassive NIGHT LIGHTS (visitors to the exhibition were often seen searching for the coin slot or waiting for an image to appear) and Maurizio Nanucci's anagrammatic neon sculpture, TIME/LIFE/LINE.

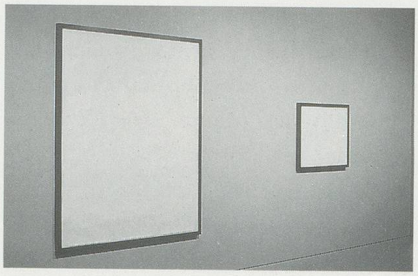
Another pleasing, though somewhat petrified grouping was one deriving from Nouveau Réalisme as a redemptive frame of reference: Rosalie Gascoigne's gleaming assemblages of retro-reflective road signs, Allan Kaprow's YARD of heaped tyres, an Environment from the sixties, reinvented here in "its most radical version to date" [7] and Mimmo Rotella's graffitied collages.

"Language is the house that man lives in" [8] – the definition of language as a general means of presenting a relationship of human beings to objects, and objects to objects in relation to human beings provided another associative rubric for the work of the following artists: Stephen Prina's paradigmatic series, EXQUISITE CORPSE: THE COMPLETE PAINTINGS OF MANET embodied his textual definition of criticism as an ironic and oppositional practice – a systematic investigation of the underpinnings of an artist's oeuvre in terms of the relativity of scale, the quantity and the nomenclature of its components. Robert MacPherson (a vastly underrated Australian artist brought to light for the first time in many years in an international context) presented an arcane installation, 20 FROG POEMS: DISTANT THUNDER (A MEMORIAL) FOR D. M., part of his on-going exploration into the classificatory systems – the "means" – of nature, in which the corresponden-

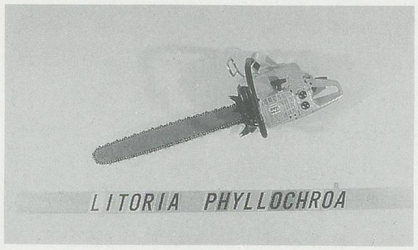
BRUCE NAUMAN



JULIAN OPIE



STEPHEN PRINA



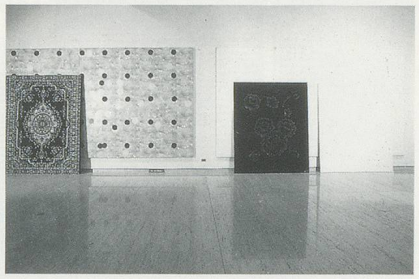
ROBERT MACPHERSON

JACKY REDGATE

ROBERT ROONEY

ces between name, thing and that which lies outside the descriptive system are investigated in a kind of essentialist's game of hide-and-seek. A younger Australian artist, Jacky Redgate, presented her discrete "studies" into the syntax and mechanics of photographic staging and the possible convergences in the moment of creation of the three domains of painting, photography and sculpture. Earlier in 1990, Ilya Kabakov added EXPLANATION BOARD to the THREE RUSSIAN PAINTINGS of 1969 to make a cycle, "The Russian Series." Each of the three paintings – topographical studies of "the relationship between puny realities and vast, senseless space" [9] – contained a legend to explain the elements of the "map" and their relative location within it. Additional notes, translated for Australian audiences and placed on a children's table and chairs, together with the situating of the works behind a mock barrier provided a directive, didactical framework with which to decipher the full symbolic order of this discussion of cultural difference. Lawrence Weiner's epigram re-iterated this beautifully. Descending the escalator in the gallery, a caption overhead addressed cultural positioning and specificity (or the lack of it – a common criticism of this Eurocentric Biennale), attesting to Weiner's belief in the translatability of art that uses language. Adamantly Melbourne-based Robert Rooney's SILLY SYMPHONY 1 (BUZZY BEE), a hark back to the world of children's comics and colouring-in books, provided a Piagetian test in spatial conception for all those used to the usual plethora of exhibition aids.

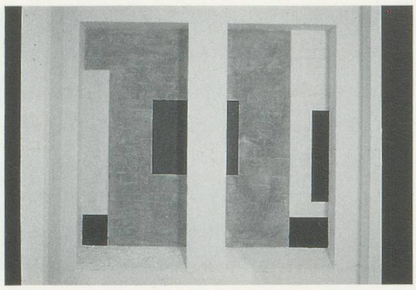
Among the less fortunate, though certainly amusing juxtapositions was that of art heavies Julian Schnabel, James Lee Byars, Cindy Sherman and Dale Frank, with winner's prize going to Frank in the tug-o'-war over space and position for the spontaneous solution of fixing his huge and paintless paintings to the wall and then stockpiling additional works against them.



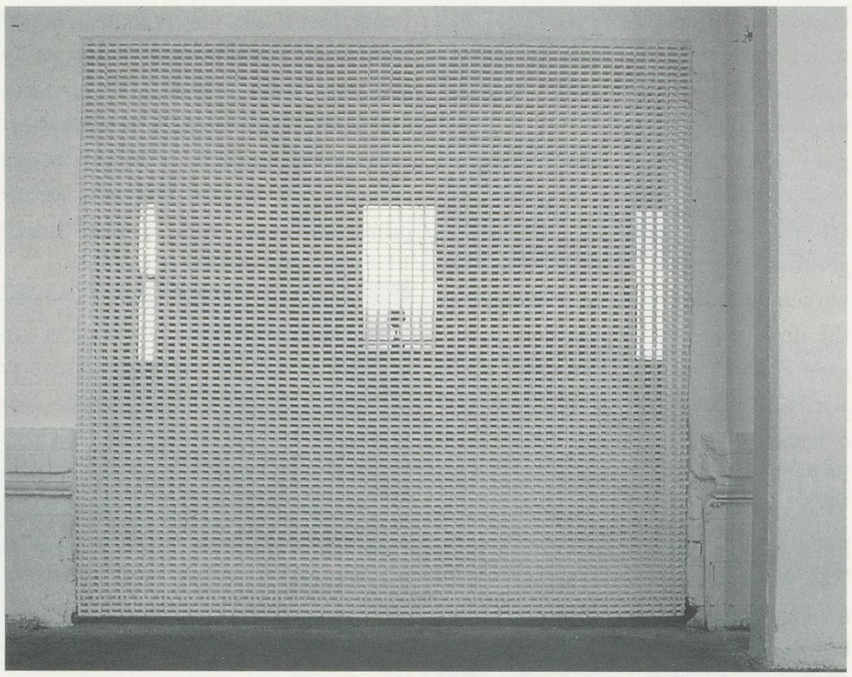
DALE FRANK

A "shrine" dedicated to Richard Hamilton (a mini-retrospective spanning twenty-five years of the artist's career from the sixties to the present day) sketched the artist's governing equation – *concept/technology = artwork* – linked inextricably with forbears Leonardo da Vinci and Marcel Duchamp by a deep fascination with the interrelation between aesthetic and technical processes. Key works such as the analytical FIVE TYRES ABANDONED (1964), TOASTER (1967), GUGGENHEIM RELIEFS (1965–76) and TREATMENT ROOM (1984) attested to his perennial struggle against the things of the past, or rather, his search for a way in which to admit the past, through a new critical route, into the present. "Putting painting again at the service of the mind," Hamilton presents us with his recent "history painting," THE APPRENTICE BOY (1989), appearing in this context as an image called up from the memory bank of his streamlined design, the COMPUTER DS101 (1989), evidence of this contemporary deus ex machina's belief in the uncontestability of man's supreme power in conceptualising thought.

Returning to the original metaphor of lightness and weight, other diametrical relationships were to be found in certain symmetries occurring between works installed in the more formal and hushed environment of the Art Gallery of New South Wales (located in the lush parklands of the Domain) and Block's playground, the vast and resonant Bond Store (situated in Sydney's historic Rocks area, a stone's throw from where the first outbreak of bubonic plague was recorded last century). Ange Leccia's ARRANGEMENT of paired high-tech motorbikes and kissing Japanese teenagers with Kristjan Gudmundsson's corporeal DRAWING; the intimacy of Juan Munoz' tactually perplexing PASAMANO FAVORITO with the sullen force of Tony Cragg's brute KONDENSATOR; Truls Melin's obdurate pedigree pooch, WINTER with Fritz Rahmann's resonant MYSTERY HORSE, an incisive study of Australia's most famous martyr, the mythical Phar Lap; Jeff Koons' hyperbolic WOMAN IN A TUB with Hermann Pitz' inverse concrete-cast grouping of cardboard boxes; tangential views of dialectical materialism in three shadow studies – Marcel Duchamp's readymades, Asta Gröting's crystallised Brazil nut with its moulded concrete penumbra and Raimund Kummer's MAGNUM 10; Lawrence Weiner's self-evident, empirical word sculpture with Rémy Zaugg's BLIND PAINTINGS, spectral over-exposures which assumed their positions behind doors, above fire hydrants, around corners – unclaimed gaps in the general fabric of the exhibition design – to watch the passing spectators trying to watch them.



ERNST CARAMELLE



SIMONE MANGOS

Two site-specific installations in the Bond Store "workshop" by Austrian artist, Ernst Caramelle and expatriate Australian Simone Mangos provide the final comparison and a fitting epilogue to this brief glimpse of *The Readymade Boomerang*. Caramelle's painted architectural mural sought to reinvent overtures to undesignated realms beyond the blank filled walls where windows once were. Mangos' SOUNDING, a fragile and gravity-defying lattice made entirely from sticks of chalk (brought symbolically from East to West Berlin before the events of last November), was wedged precariously in the doorway on the uppermost level, separating the public thoroughfare from the area to which access was prohibited.

If one was not so pressed for time in the usual rushed promenade through the inordinate amount of stuff that made up this exhibition, one might just have been lured to this doorway by some mysterious indefinable presence and, Putting One's Eye Close To, taking care not to dislodge the fine chalk Dust Breeding on its surface, one might have gained a filtered and fragmented view of a distant world – the fourth dimension:

"I wonder if I shall fall right through the earth! How funny it'll seem to come out among the people that walk with their heads downwards! The Antipathies, I think – (she was rather glad there was no-one listening this time, as it didn't sound at all the right word) – but I shall have to ask them what the name of the country is, you know. Please Ma'am, is this New Zealand? Or is it Australia? . . . And what an ignorant little girl she'll think me for asking! No, it'll never do to ask: perhaps I shall see it written up somewhere."

LEWIS CARROLL, *ALICE'S ADVENTURES IN WONDERLAND*

(ALL PHOTOS: HEIDI LÖHR, SYDNEY, EXCEPT FISCHLI/WEISS AND ROBERT ROONEY.

PHOTO JACKY REDGATE: KALEV MAEVALI, WOLLONGONG)

1) Italo Calvino, *Six Memos for the Next Millenium*, The Charles Eliot Norton Lectures 1985–86, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1988.

2) Alice Goldfarb Marquis, *Marcel Duchamp: Eros, c'est la vie*, The Whitston Publishing Co., New York, 1981, p. 149.

3) Marcel Duchamp, quoted *ibid.*, p. 137.

4) René Block in the Biennale symposium, "The Unbearable Lightness of Being," Sydney, April, 1990.

5) Italo Calvino, *op. cit.*

6) Germano Celant, "Fischli/Weiss: In Appearance," *Parkett* No. 17, Zurich, September, 1988, p. 48.

7) René Block, Sydney, 1990.

8) Stephen Prina quoting lines from Jean-Luc Godard's film *Two or Three Things I Know About Her* in the Biennale Symposium, "Language," Sydney, April, 1990.

9) Ilya Kabakov, December, 1989, *Art is Easy* (exhibition catalogue for *The Readymade Boomerang: Certain Relations in Twentieth Century Art*, The Biennale of Sydney, Sydney 1990, p. 242.

IN JEDER AUSGABE VON PARKETT PEILT EINE CUMULUS-WOLKE AUS AMERICA UND EINE AUS EUROPA DIE INTERESSIERTEN KUNSTFREUNDE AN. SIE TRÄGT PERSÖNLICHE RÜCKBLICKE, BEURTEILUNGEN UND DENKWÜRDIGE BEGEGNUNGEN MIT SICH – ALS JEWEILS GANZ EIGENE DARSTELLUNG EINER BERUFSMÄSSIGEN AUSEINANDERSETZUNG. In diesem Heft äussern sich aus Australien (als Ausnahme zu unserem gewohnten Beitrag aus Europa) LOUISE NERI, Assistentin des Direktors der achten Sydney Biennale, jetzt Redaktorin in den Staaten für Parkett und aus Amerika KIM LEVIN, Kunstkritikerin im Village Voice und Autorin von Beyond Modernism – Essays on Art from the 70s and the 80s, Harper & Row, NY 1989.

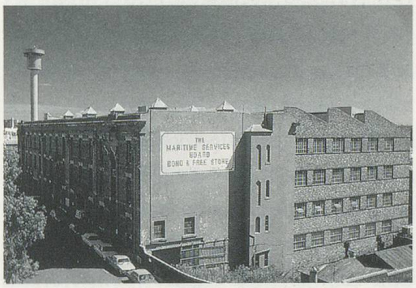
LOUISE NERI

BLOCK'S BUSTER: *Eros, C'est la vie*

DIE ACHTE BIENNALE VON SYDNEY

«Meinen ersten Vortrag werde ich dem Gegensatz zwischen Leichtigkeit und Schwere widmen und dabei den Wert der Leichtigkeit preisen. Das heisst nicht, dass ich den Wert der Schwere nicht für so zwingend halte, sondern einfach nur, dass ich über die Leichtigkeit mehr zu sagen habe.
. . . Im folgenden werde ich versuchen, Leichtigkeit eher als Wert denn als Mangel zu behandeln; die Arbeiten zu benennen, in denen ich mein Ideal der Leichtigkeit wiederfinde; und ich will zeigen, wo ich diesen Wert in der Vergangenheit ansiedele und wie ich ihn mir in der Zukunft vorstelle.»

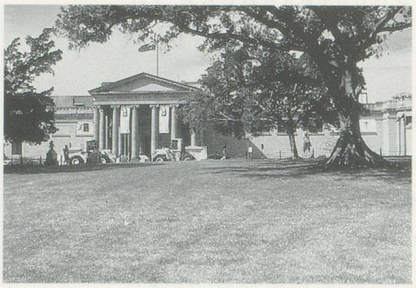
ITALO CALVINO, *SIX MEMOS FOR THE NEXT MILLENIUM*[1)]



View of Bond Store 3/4, Sydney

Wenn Kunst leicht ist, dann muss man die Schwere des Daseins – so sie denn überhaupt zu tragen ist – leichtnehmen. Als ich aus Europa nach Australien zurückkehrte, um eine Dosis präbiennaler Spannung zu nehmen – in Sydney hagelte es Gerüchte über die bevorstehende Ausstellung, geharnischte Kritik an Australiens erstem, einheimisch-ausländischem Kurator und vorsorgliche Nachrufe auf das kommende Ereignis –, stellte ich fest, dass meine Gedanken permanent um das Thema Leichtigkeit contra Schwere kreisten. Was für ein hübscher Zufall war da der Bezug zu Marcel Duchamp, dem «Urahn» dieser Biennale mit dem Titel *The Readymade Boomerang,* wie ihn Ettie Stettheimer im Roman *Love Days* als «Pierre Delaire» (franz.: Stein aus Luft) portraitiert «hart und leicht; wie Stein, verlässlich und klar; unstofflich und schwerelos wie Luft; und so mysteriös wie ihre paradoxen Kombinationen . . .»[2)]

Später überlegte ich dann, wie ich darüber berichten könnte ohne die gewissenhaft-ermüdenden Haarspaltereien über die Integrität des historischen Anspruchs dieser Ausstellung, die Konsequenz der Auswahl im Hinblick auf das Konzept und ohne die inzwischen abgedroschenen Beschreibungen von Widrigkeiten, erbrachten Opfern und der Schmach, die Gulliver (René Block) seitens der oft widerspenstigen Lilliputaner (lokales Kunst-Establishment) zu erdulden hatte. Die achte Biennale von Sydney mit ihrem Readymade-Slogan ART IS EASY (einer Arbeit von Giuseppe Chiari entnommen und quer über das schweinchenrosafarbene Cover des schwersten Katalogs in der kurzen australischen Kunstgeschichte gedruckt) versuchte, die Kunst mit einem Augenzwinkern (Leichtigkeit) wieder auf ihren Sockel zu stellen und zugleich die politisch engagierten, gesellschaftsrelevanten und theoretischen Aspekte der zeitgenössischen Kunstpraxis beizubehalten (Gewicht). Die «Schönheit der Gleich



View of the Art Gallery of New South Wales, Sydney

«Konfrontiert mit der misslichen Lage des Stammeslebens – Wassermangel, Krankheiten, böse Kräfte – löste der Schamane seinen Körper aus der Schwerkraft und flog in eine andere Welt, auf eine andere Ebene der Wahrnehmung, wo er die Kraft fand, das Antlitz der Wirklichkeit zu ändern . . .»
(CALVINO)[5]

gültigkeit» wurde sowohl philosophische Neigung als auch taktische Strategie, mit deren Hilfe man das dichte Netz öffentlicher und privater Verquikkungen zu umgehen versuchte, das die Lebendigkeit solch grosser multinationaler Projekte oft gefährdet – «Es gibt keine Lösung, weil es kein Problem gibt.»[3]

René Blocks «Bumerang» basierte auf seiner Vorstellung von den Bedürfnissen einer zwar distanzierten, doch kritisch-aufgeklärten Öffentlichkeit in Australien – dem «entlegensten Aussenposten der Westkunst»[4], wo man sich konzeptueller Praktiken bedient und sich so dem eigenen Umfeld mit den zunehmend konservativen Tendenzen im lokalen Kunst-Establishment meilenweit entfremdet – sowie auf seiner Vorstellung davon, wie sich diese Bedürfnisse am besten mit seiner eigenen Vorliebe verbinden liessen, seine ganz persönliche, idiosynkratische Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts nach Duchamp zu erzählen, jenseits europäischer Kritik in Vergangenheit und Gegenwart; vielleicht war es die Suche nach Leichtigkeit als Reaktion auf die Schwere des Lebens. Die Ausstellung, die herauskam, versuchte, bestimmte Ideen aus dem Readymade-Repertoire aufzugreifen, und zwar weder in jenem theoretischen Zugriff, der nach Werken sucht, die Ideen illustrieren, noch primär sprachorientiert, sondern eher in intuitivem Diskurs der Objekte und ihrer möglichen Beziehungen zueinander – in einer Art «musique d'ameublement». Dem «Workshop» gilt Blocks stetes Trachten, worin sich sein Grundkonzept vom Ausstellungsmachen als Dramaturgie widerspiegelt, als einem Prozess des «Brückenbauens» und der Schaffung eines Kontexts, in dem die Künstler im Idealfall einander mit ihren Gedanken und Werken begegnen können. Ich sage «im Idealfall», denn bei der tatsächlichen Lage dieser Kunstkanonen *(blockbuster)* verliert sich so manche Gelegenheit zu sinnvollem Austausch im Gerangel um Zeit und Raum und (in Australien) in den stressig-anspruchsvollen Zeitplänen der Besucher mit ihren vielen offiziellen Verpflichtungen. Ausserdem hatte man die stete Zurückhaltung der Einheimischen nicht bedacht, die, angesichts der Chance, sich an diesem internationalen Getümmel auf heimischem Boden zu beteiligen, es meist vorzogen, das Feld zu räumen, dabei über das Gewicht des Katalogs zu maulen und über das Versäumnis von Ausstellung und Kurator, ihre eigenen Besonderheiten, ihr Anderssein und ihre Empfindsamkeiten zu berücksichtigen. Ein Künstler, der die Ausstellung besuchte, meinte verärgert: «Das ist, als ob man sich in der Küche herumdrückt und den Abwasch macht, während man Gäste zum Abendessen hat.»

Dass man mit Block die Leitung der Biennale zum ersten Mal einem Ausländer anvertraut hatte, zeigte nicht nur eine Abnahme der australischen Neigung zu selbstverliebter Isolierung – eine Bereitschaft, das Terrain für einen «Aussenseiter» zu öffnen (wiewohl Block ja bereits seit einem ganzen Jahrzehnt ein ebenso beispielloses wie tiefgehendes Interesse für australische Künstler gezeigt hat) –, sondern auch eine positive Anerkennung der pragmatischen Notwendigkeit, die Verbindung mit der restlichen Welt durch gegenseitigen professionellen Austausch zu stärken . . . den Berg zum Propheten zu tragen, sozusagen. Wenn man davon ausgeht, dass die Biennale in Sydney immer noch das einzige regelmässige internationale Kunstereignis in der südlichen Hemisphäre ist, das sich mit seinen rund 130 Künstlern aus dreissig Ländern in Format und Gehalt mit den grossen zeitgenössischen Ausstellungen in anderen Teilen der Welt vergleichen lässt, dann ist durchaus die Erwartung gerechtfertigt, jedes neue Projekt im Licht seiner Vorläufer zu betrachten, um so seine Effizienz als Prüfstein für zeitgenössische Strömungen und Tendenzen einzuschätzen. Trotz der etwa gleichlangen Titel war *The Readymade Boomerang: Certain Relations in Twentieth Century Art* eine Art Gegengift zur vorherigen Biennale mit dem Titel *From the Southern Cross: A View of World Art c. 1940–88.* Letztere war der unglückselige Versuch, in der unguten Aura der australischen Zweihundertjahrfeier australische Möchtegern-Grössen zu legitimieren, indem man sie bekannten nicht-australischen Vorfahren und Zeitgenossen gleichstellte, und Aborigines-Künstler mir nichts dir nichts

ins Umfeld zeitgenössisch westlicher Kunstpraktiken zu bugsieren.

Blocks Vorstellung von dieser Biennale basierte hingegen auf seinem unerschütterlichen Glauben an die Dauerhaftigkeit und Allgemeingültigkeit jener Ideen, die die ikonoklastischen New Yorker Dadaisten auf den Weg gebracht hatten, sowie an deren Nachwirkung auch in den folgenden Künstlergenerationen. Doch stellte Block diese Entwicklung nicht als lineares Kontinuum dar, sondern wählte dafür eine exponentielle Metapher: eine Reihe sich kräuselnder Wellen, die von einem zentralen Kernstück ausgehen – die Nachwirkung eines Steins, den man in stilles Wasser wirft. Auf diese Konstellation geht sowohl der chronologische Auftritt der Künstler im Katalog als auch die Gestaltung der Ausstellung selbst zurück (wobei man den drastischen Auslassungen des ursprünglich vorgesehenen «historischen Inventars» mit Werken von Duchamp, Picabia, Man Ray, Broodthaers, Manzoni und Warhol gegenüberstand.) Ein Ausstellungsmacher, der frei gesteht, dass er keinerlei formale kunsthistorische Ausbildung besitzt, aber dennoch hofft, eine Ausstellung von «historischer Wirkung» auf die Beine stellen zu können, zieht den Spott der Kritiker natürlich gewissermassen an. Blocks ungenierter Umgang mit seinem selbstgewählten Thema (der in vielen Fällen durch seinen direkten Kontakt und persönliche Freundschaften mit Künstlern in den vergangenen drei Jahrzehnten geprägt wurde) erwies sich schliesslich jedoch für Kunstliebhaber wie für Uneingeweihte als Garant für Überraschung und Vergnügen.

«Die Kunst wird leichter, doch das soll noch lange nicht heissen ohne Gewicht und schwach, lediglich luftig und beweglich und fähig, sich in unabsehbare, unerforschte Bereiche vorzutasten. Hier sind Abkürzungen möglich und sinnvoll, weil sie die abstrakten, starren Werte des künstlerischen Denkens einfach implodieren lassen. Die Ernsthaftigkeit wird entlarvt, doch nicht umgangen, man sieht, wie sie eben funktioniert.» P. 43[6]

An den beiden Hauptschauplätzen der Ausstellung, der Art Gallery of New South Wales und dem weitläufigen Marine Bond Store, wechselten getrennte Räume für einzelne Künstler mit gruppenweiser Installation (von unterschiedlicher Qualität) und grösseren Sichtachsen zugunsten eines optimalen Unterhaltungswerts. Die Biennale ist letztendlich eine Ausstellung für das breite Publikum.

Man passierte zunächst den Schlund von Ange Leccias ARRANGEMENT (zwei sechzig Tonnen schweren Bulldozern, die wie zwei gigantische Spielzeuglaster symmetrisch auf den geweihten Stufen der Art Gallery of New South Wales abgestellt waren), dann Servaas' populäre Video-Streiche und die Salons aus dem 19. Jahrhundert, in denen Alfredo Jaars Leuchtkästen subversiv zwischen Rupert Bunnys aufgeblüht-verwelkenden jungen Damen thronten, und man suchte dabei vergeblich nach dem Eingang zur Biennale, der sorgfältig unter der Treppe verborgen lag. Dort stiess man auf eine Konstellation kleinformatiger Objekte, die das Herzstück der Ausstellung bildeten: Marcel Duchamps FONTAINE, daneben Joseph Beuys' Antwort darauf, eine mit zwei braunen Kreuzen markierte Toilette, die seit 1979 in Gebrauch war, bis Block sie für die Inszenierung dieses Vorspiels wegholte. Diese beiden Objekte gaben Robert Gober das Thema für sein handgefertigtes Gips-«Waschbecken» ohne Titel sowie seine jüngere Arbeit mit dem Titel CAT LITTER, dem wertvollsten Katzenklo der Welt. Über alldem Piero Manzonis denkwürdiges Angebot, eine kleine Dose mit Künstlerscheisse, MERDE D'ARTISTE. In diesem Raum befanden sich ausserdem zwei Skulpturen des unermüdlichen Jeff Koons: der ikonenhafte NEW HOOVER CONVERTIBLE und die monströse Porzellan-Plastik WOMAN IN A TUB. Richard Hamiltons schräger EPIPHANIE standen Hans Haackes Duchamp-Spätzünder BROKEN R. M. und Bruce Naumans Video NO, NO, NEW MUSEUM gegenüber, das seinerseits zum gnadenlosen Favoriten des Publikums wurde, welches sich an den Wutanfällen ergötzte. Et voilà – ein kurzer Abriss der Kunstgeschichte nach Art der «opéra comique».

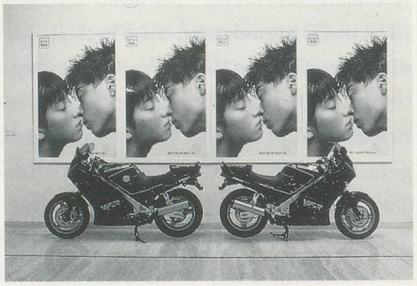
So tiefgreifend wie die Gegensätze zwischen Leichtigkeit und Schwere (auf die ich später noch einmal zurückkomme) waren die Konzepte von Kontinuierlichkeit und Fatalismus; sie tauchten auf in Gebilden wie Tatsuo Miyajimas geleckt hermetischem Kontrollraum, 13365, der mit flimmernden Leuchtdioden gefüllt war, in Fischli/Weiss' Home Movie im Chemieexperimentierkastenstil für Low Tech-Fans: DER LAUF DER DINGE; in Bruce Naumans SEVEN FIGURES, einer verschmitzten schrittweisen Anleitung zu sexuellen Spielen – absurd, aber zwingend, mechanisch und doch lebensecht; in Julian Opies gefühllosen NIGHT LIGHTS (oft suchten die Besucher nach dem Schlitz, in den sie eine Münze stecken könnten, oder warteten darauf, dass irgendein Bild aufleuchtete) und in Maurizio Nanuccis anagrammatischer Neon-Skulptur TIME/LIFE/LINE.

Eine vergnügliche und doch zugleich auch etwas erschreckende Gegenüberstellung lehnte sich an den Nouveau Réalisme als erhellenden Bezugsrahmen an: Rosalie Gascoignes leuchtende Sammlung reflektierender Strassenschilder, Allan Kaprows YARD aus aufgehäuften Reifen, ein Environment aus den 60er Jahren, das hier in «seiner bislang radikalsten Form» [7] neu aufgelegt wurde, und Mimmo Rotellas Graffiti-Collagen.

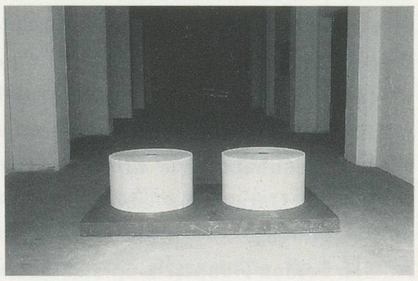
«Sprache ist das Haus, in dem der Mensch wohnt.» [8] Die Definition von Sprache als allgemeinem Darstellungsmittel für eine Beziehung von Mensch zu Objekt und Objekt zu Objekt in bezug auf den Menschen liefert ein wichtiges Stichwort für die Diskussion der Arbeit folgender Künstler:

Stephen Prinas paradigmatische Reihe EXQUISITE CORPSE: THE COMPLETE PAINTINGS OF MANET verkörperte seine sprachbezogene Definition von Kritik als Ironie und gegensätzlicher Praxis – eine systematische Untersuchung der Grundlagen eines künstlerischen Werks im Hinblick auf die Relativität des Formats, der Anzahl und Nomenklatur seiner Komponenten. Robert MacPherson (ein bei weitem unterschätzter australischer Künstler, der nach vielen Jahren zum ersten Mal in internationalem Kontext präsentiert wird) zeigte eine geheimnisvolle Installation mit dem Titel 20 FROG POEMS: DISTANT THUNDER (A MEMORIAL) FOR D. M. Sie gehört zu seiner noch nicht abgeschlossenen Untersuchung von Klassifizierungs-Systemen – den «Mitteln» – der Natur, wo es in einer Art essentialistischem Versteckspiel um die Entsprechungen zwischen Bezeichnung, Gegenstand und dem, was ausserhalb des deskriptiven Systems liegt, geht. Jacky Redgate, eine jüngere australische Künstlerin, präsentierte ihre einzelnen «Studien» über Syntax und Mechanik der photographischen Inszenierung und die möglichen Übereinstimmungen im künstlerischen Akt zwischen den drei Bereichen Malerei, Photographie und Skulptur. Anfang 1990 ergänzte Ilya Kabakov die THREE RUSSIAN PAINTINGS von 1969 mit EXPLANATION BOARD zu einem Zyklus unter dem Titel THE RUSSIAN SERIES. Jedes der drei Gemälde – es handelt sich um topographische Studien zur «Beziehung zwischen belanglosen Realitäten und weitem, besinnungslosem Raum» [9] – enthält eine Legende, aus der sich die Elemente der «Landkarte» und ihre relative Lage darin erklären. Zusätzliche Erklärungen, die für das australische Publikum übersetzt und auf Kindermöbeln plaziert waren, sowie eine Schein-Absperrung, hinter der sich die Arbeit befand, schufen einen klärend didaktischen Rahmen, durch den sich das symbolische Arrangement dieser Auseinandersetzung mit kulturellen Unterschieden entziffern liess. Lawrence Weiners Epigramm griff dieses Thema in wunderbarer Weise auf. Wenn man in der Galerie mit der Rolltreppe abwärts fuhr, so sprach über den Köpfen eine Schrift von kultureller Standortbestimmung und Spezifizierung (bzw. dem Mangel daran, was ja allgemeiner Kritikpunkt dieser eurozentrischen Biennale war) und zeugte von Weiners Glauben an die Übersetzbarkeit von Kunst, die Sprache nutzt. Der unerschütterlich an Melbourne festhaltende Robert Rooney lieferte mit SILLY SYMPHONY 1 (BUZZY BEE) einen Rückgriff auf die Welt der Kinder-Comics und Malbücher, gewissermassen als Piagetschen Test im Raum für alle jene, die sich an die meist im Übermass angebotenen Ausstellungshilfen gewöhnt haben.

Zu den weniger geglückten, doch zweifellos amüsanten Arrangements gehörte das mit den Kunsthonorationen Julian Schnabel, James Lee Byars, Cindy Sherman und Dale Frank. Letzterer schoss im Tauziehen um Raum und Platzverteilung mit einer spontanen Lösung den Vogel ab, indem er seine riesigen Bilder ohne Farbe an die Wand hing und dann weitere Arbeiten einfach davor stapelte. Ein «Schrein» für Richard Hamilton (eine Mini-Retrospektive seiner 25jährigen Karriere von den 60er Jahren bis heute) skizzierte die für das Werk zentrale Gleichsetzung *Konzept/Technologie = Kunstwerk*. Mit Vorfahren wie Leonardo da Vinci und Marcel Duchamp verbindet es eine tiefe Faszinertheit vom wechselseitigen Bezug zwischen ästhetischen und technischen Prozessen. Schlüsselwerke wie die ana

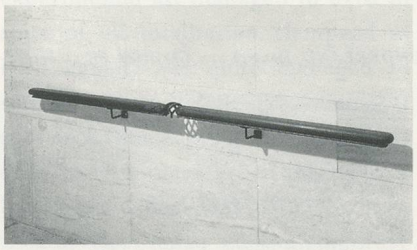


ANGE LECCIA

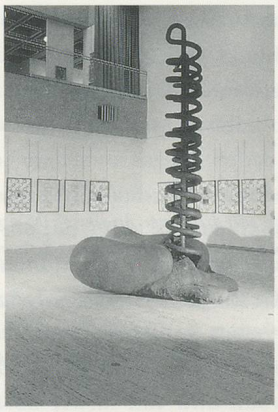


KRISTJÁN GUDMUNDSSON

lytischen Stücke FIVE TYRES ABANDONED (1964), TOASTER (1967), GUGGENHEIM RELIEFS (1965–76) und TREATMENT ROOM (1984) zeugen von seinem permanenten Kampf gegen Dinge der Vergangenheit, oder besser gesagt, von seiner Suche nach einer Möglichkeit, das Vergangene auf neuem, kritischem Wege in die Gegenwart mit einfliessen zu lassen. Mit seiner jüngsten «Geschichtsmalerei» THE APPRENTICE BOY (1989), die in diesem Zusammenhang aussieht wie ein Bild, das er aus dem Repertoire seines Stromlinien-Designs mit dem Titel COMPUTER DS101 (1989) abgerufen hat, stellt Hamilton «die Malerei wieder in den Dienst des Geistes» und führt uns die Obsoletheit dieses *deus ex* machina-Glaubens an die unbestreitbare Überlegenheit des Menschen in der Konzeptualisierung des Denkens vor Augen.

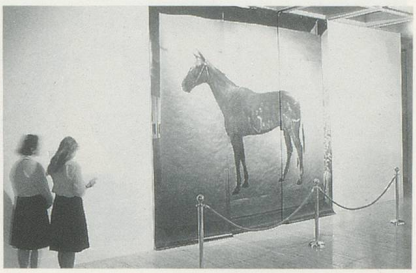


JUAN MUÑOZ



TONY CRAGG

TRULS MELIN



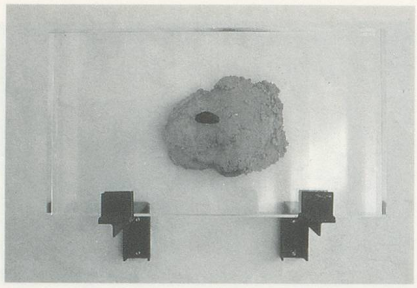
FRITZ RAHMANN

Kehren wir noch einmal zur Metapher von Leichtigkeit und Schwere zurück; andere, widersprüchlichere Beziehungen zeichneten sich da in gewissen Entsprechungen zwischen Werken ab, die einerseits in der formaleren und stilleren Umgebung der Art Gallery of New South Wales installiert waren (diese liegt in der üppigen Vegetation des Domain) und andererseits auf Blocks Spielplatz, dem weitläufigen und stark hallenden Marine Bond Store (der in Sydneys historischen Rocks liegt, nur einen Steinwurf entfernt von jener Stelle, wo im vorigen Jahrhundert die Beulenpest ausgebrochen sein soll).

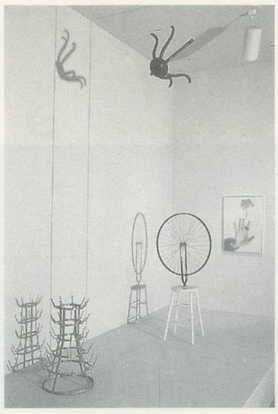
Ange Leccias ARRANGEMENT aus zwei High-Tech-Motorrädern und die einander küssenden japanischen Teenager in Kristjan Gudmundssons körperlichem DRAWING; die Intimität von Juan Muñoz' taktil verblüffendem PASAMANO FAVORITO und die düstere Gewalt in Tony Craggs ungeschlachtem KONDENSATOR; Truls Melins unwägbarer Stammbaum-Hund WINTER und Fritz Rahmanns klangvolles MYSTERY HORSE, eine sarkastische Studie zu Australiens berühmtestem Märtyrer, dem sagenumwobenen Phar Lap; Jeff Koons' hyperbolisches WOMAN IN A TUB und Hermann Pitz' kopfstehende Gruppe aus in Beton gegossenen Kartons; verwandte Sichtweisen des dialektischen Materialismus in drei Schattenstudien, Marcel Duchamps Readymades, Asta Grötings Form gewordene Paranuss mit ihrem in Beton geformten Halbschatten und Raimund Kummers MAGNUM 10; Lawrence Weiners für sich sprechende, empirische Wort-Skulptur und Rémy Zauggs BLIND PAINTINGS, geisterhafte Überbelichtungen, angebracht hinter Türen, über Hydranten, hinter Ecken – an Stellen ungeliebter Brüche in der Gesamtstruktur der Ausstellungsgestaltung eben –: sie beobachteten den passie

JEFF KOONS

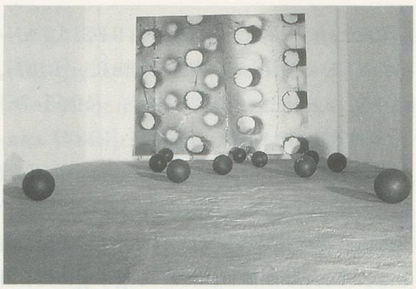
HERMANN PITZ



ASTA GRÖTING



MARCEL DUCHAMP



RAIMUND KUMMER

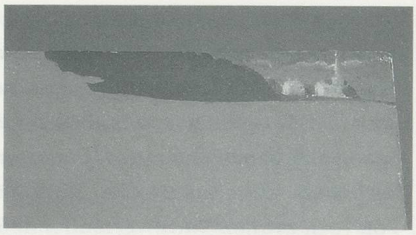
renden Betrachter, der seinerseits versuchte, sie anzusehen.

Zwei situationsbezogenen Installationen in der «Werkstatt» des Marine Bond Store, die eine von dem österreichischen Künstler Ernst Caramelle, die andere von der ausgewanderten Australierin Simone Mangos, gilt unser letzter Vergleich, mit dem wir diesen kurzen Blick auf den Readymade-Bumerang beschliessen. Caramelles architektonsiche Wandgemälde suchten einen neuen Zugang zum verborgenen Reich jenseits der weiss verputzten Wände, in denen einmal Fenster waren. Mangos SOUNDING, ein fragiles, der Schwerkraft trotzendes Gitter aus Kreidestücken (die vor den November-Ereignissen symbolisch von Ost- nach West-Berlin gebracht wurden), hing labil im Durchgang und trennte den für das Publikum freigegebenen Bereich von den abgesperrten Flächen.

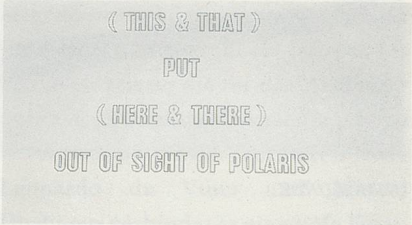
Wenn man es bei seinem gewöhnlich eiligen Gang durch die Unmengen von Sachen, aus denen diese Ausstellung bestand, nicht ganz so eilig hatte, dann konnte man sich verführen lassen von einer geheimnisvoll undefinierbaren Präsenz. Und wenn man das Auge darauf heftete und achtgab, den Kreidestaub nicht aufzuwirbeln, der sich an der Oberfläche bildet, dann wurde man vielleicht allmählich und Stück für Stück einer fernen Welt ansichtig – der vierten Dimension:

«Es kann natürlich sein, dass ich durch die Erde einfach hindurchfalle! Das kann ja lustig werden, wenn ich bei den Menschen herauskomme, die mit dem Kopf nach unten laufen! Die ‹Antipathien› sagt man, glaube ich –» (und diesmal war sie recht froh, dass ihr wirklich keiner zuhörte, denn das Wort klang ganz und gar nicht richtig) «–, aber ich werde mich erkundigen müssen, in welchem Land ich bin, darum komme ich nicht herum! 'Bitte, liebe Dame, können Sie mir sagen, ob hier Neuseeland oder Australien ist?' (Und bei diesen Worten versuchte sie einen Knicks zu machen – einen Knicks, wenn man durch die Luft saust! Glaubt ihr, das brächtet ihr auch fertig?) 'Die werden mich dann aber für ein schön dummes Ding halten! Nein, das geht nicht an, dass ich mich erkundige; vielleicht steht es irgendwo angeschrieben.'»?

(LEWIS CARROLL, *ALICE IM WUNDERLAND, Deutsch von Christian Enzensberger*)



ILYA KABAKOV (DETAIL)



LAWRENCE WEINER (DETAIL)

(ALLE PHOTOS: HEIDI LÖHR, SYDNEY, AUSSER FISCHLI/WEISS UND ROBERT ROONEY.

PHOTO JACKY REDGATE: KALEV MAEVALI, WOLLONGONG)

1) Italo Calvino, *Six Memos for the Next Millenium,* The Charles Eliot Norton Lectures 1985–86, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1988.

2) *Alice Goldfarb Marquis, Marcel Duchamp: Eros, c'est la vie.* The Whitston Publishing Co., New York, 1981, S. 149.

3) Marcel Duchamp, ibid. S. 137.

4) René Block beim Biennale-Symposium, «Die unerträgliche leichtigkeit des Seins», Sydney, April 1990.

5) Italo Calvino, op. cit.

6) Germano Celant, «Dem Anschein nach: Fischli/Weiss», *Parkett* Nr. 17, Zürich, September 1988, S. 40–44, (deutsch zitiert nach der Übersetzung von Maja Kaufmann).

7) René Block, Sydney 1990.

8) Stephen Prina, zitiert nach Jean-Luc Godards Film *Zwei oder drei Dinge, die ich von ihr weiss,* beim Biennale-Symposium «Sprache», Sydney, April 1990.

9) Ilya Kabakov, Dezember 1989, *Art is Easy* (Ausstellungskatalog zu *The Readymade Boomerang: Certain Relations in Twentieth Century Art,* The Biennale of Sydney, Sydney 1990, S. 242.

(Übersetzung: Nansen)