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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1992)

Heft: 32: Collaborations Imi Knoebel & Sherrie Levine

Artikel: Cumulus aus Europa

Autor: Fleck, Robert / Schelbert, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680632

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 09.08.2025

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

CUMULUS

Aus Europa

IN JEDER AUSGABE VON PARKETT PEILT EINE CUMULUS-WOLKE AUS AMERIKA 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 ROBERT FLECK, Kurator im Auftrag des österreichischen Bundesministers für Unterricht und Kunst für die Jahre 1991 bis 1993 und Frankreich-Korrespondent der Zeitschrift ART, und RALPH RUGOFF, der ein genesender Kunstkritiker und Kurator in Los Angeles ist.

ROBERT FLECK

Es wird wohl noch einige Zeit dauern, bis sich ermessen lässt, was an Irreversiblem, neben einigem durchaus Reversiblen, die «euphorischen Jahre», wie man die 80er Jahre für die zeitgenössische Kunst in ihrer Gesamtheit nennen kann, im Rahmen der Kunstentwicklung der Moderne bewirkten. Eine partielle Feststellung aber scheint mir heute bereits möglich: in den 80er Jahren ist etwas durchgebrochen, womit wir heute alle fertigwerden müssen, nämlich eine akademische Situation gerade in der Kunst der Moderne.

Der Ausdruck alleine zeigt bereits das Paradoxale dieser Situation: die Moderne entstand ja gerade im Gegensatz dazu aus einem Kampf gegen die Akademie, und nicht zuletzt aus diesem Kampf heraus hat sie sich dann auch regelmässig erneuert. Überblickt man jedoch die Kunstproduktion der letzten fünf bis zehn Jahre mit einigem Abstand, so kommt man um die Feststellung nicht herum, dass die Moderne, die zunächst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die traditionelle akademische Kunst als Gegner verlor, nun über weite Strecken ihre eigene Akademie wurde, bzw. Verfahren der akademischen Kunst des 19. Jahrhunderts in massiver Weise zu den ihren machte. Diesen Moment leben wir heute, und wenn es auch nur schwer möglich ist, sich dem Druck dieser neuen Akademie, dem jeder – Künstler wie Vermittler – ausgesetzt ist, zu entziehen, so bildet dies zugleich auch die kreative Herausforderung dieses Augenblicks.

Worin besteht nun das, was ich die akademische Situation nennen möchte, näher besehen? Oder auch, worin besteht die Neigung einer gesellschaftlich durchgesetzten Moderne, eine neue Akademie zu werden? Ein Beispiel kann dies vielleicht verdeutlichen.

Im Jahre 1967 stellt der Engländer Richard Long ein Schwarzweissphoto eines banalen Landschaftsausschnittes, einer vom Betrachter geographisch nicht näher bestimmbaren Waldlichtung, aus, in deren Grasfläche Long einen breiten Kreidestrich von mehreren Metern Länge gezogen hatte. Die Arbeit ist eine der prägenden Arbeiten der Kunst der letzten dreissig Jahre.

Seither hat sich Longs Werk in eine bestimmte Richtung entwickelt, die als besonders repräsentativ für den «Weg in den Neoakademismus», wie man ihn nennen kann, erscheinen mag. In den von Long in den letzten Jahren

geschaffenen Stein- oder Holzkreisen und -rechtecken, bei denen gewissermassen das Objekt der Geste und der Spurenlegung von 1967, anonyme Natur, in den Ausstellungsbereich getragen wird, ist ein in der früheren Arbeit untergeordnetes Element zum Schlüssel der Werklogik geworden. Im Photo von 1967 hatte der Kreidestrich bereits eine präzise Rechteckform besessen, doch spielte dies ob des ephemeren Werkcharakters keine Rolle. Gerade dieser Aspekt, der Long noch mit dem Formenvokabular des Abstraktionsstranges der früheren Moderne dieses Jahrhunderts verband, aber hat sich seither bei Long verselbständigt, und nunmehr macht gerade der systematische Rekurs auf Rechteck und Quadrat, die mit neuen Materialien «gefüllt» werden, bei Long den Dreh- und Angelpunkt der Arbeiten aus. Es ist zeitlich kein Zufall, dass diesbezüglich gerade die grossen, kreisförmigen Handabklatsch-Wandmalereien vom Beginn der 80er Jahre in Longs Werk einen Wendepunkt darstellen.

Um mein Argument zu Ende zu führen, nur dies: mit dieser Verschiebung aber hat sich auch der rezeptive Charakter der Werke Longs markant gewandelt. Im Werk von 1967 war der konzeptuelle Gehalt im Sinne einer Realitätwerdung des Werkes nur im visuell-mentalen Kreislauf im Kopf des Betrachters noch fast konkurrenzlos an der Wurzel der Sinneserfahrung. In den heutigen Arbeiten Longs ist dies weitgehend durch einen anderen Inhalt ersetzt: das souveräne Umgehen mit Kreis und Quadrat, den heute schon aus der Wiege vertrauten Elementarformen des Formenvokabulars der Moderne des 20. Jahrhunderts, beeindruckt heute bei Long. Darüber wirkt heute ein Werk von Richard Long, und längst nicht mehr über den mentalen, konzeptuellen Prozess.

Dies sei kein Argument gegen den Wert und den Rang der Arbeit von Richard Long, denn die gleiche Demonstration könnte an der Mehrzahl der Vertreter der frühen Generation der Minimal und Concept Art stattfinden. Gerade der Umstand, dass die Werke über eine Abwandlung und Deklinierung des Formenvokabulars der früheren Moderne des Jahrhunderts funktionieren, verbindet dies aber mit der Akademie des 19. Jahrhunderts, die sich in das gleiche Verhältnis zur Kunsttradition seit der Gotik begab. Dies erbrachte, nimmt man nur ein wenig den Blick aus der unmittelbaren Aktualität heraus, eine überraschende Wiederkehr: jene eines impliziten Historizismus, der mit dem Formenvokabular der früheren Etappen der Moderne des 20. Jahrhunderts in genau derselben Weise umgeht, wie es der Historizismus der akademischen Kunst des 19. Jahrhunderts mit dem Formenvokabular der humanistischen Kunsttradition tat.

Diese Situation, deren Druck sich heute zu entziehen für jeden in der Kunstwelt ein fast unmögliches Unterfangen bildet, kann zugleich aber als eine der möglichen Antworten auf die seit den 60er Jahren gewandelten Rahmenbedingungen der Moderne gesehen werden. Die Moderne war vordem durchwegs nur ein kleines, selbst in der Kunstwelt minoritäres Milieu und blieb stets gefährdet (mehrfach in diesem Jahrhundert war die Vernichtung der Moderne proklamiert und sehr weit getrieben worden). Dann aber hat sich die Moderne in den letzten dreissig Jahren im Kunstgeschehen wie in der Gesellschaft in unvorhersehbarer Weise durchgesetzt. Die Parallele zum Sieg der bürgerlichen Demokratie über den Kommunismus ist offensichtlich, und sie ist nicht ohne indikativen Wert: ebenso wie die Berliner Mauer fiel auch die Mauer einer feindseligen Haltung selbst in den westlichen Gesellschaften gegenüber der Moderne, und dies gleichsam über Nacht. Phänomene wie der Mapplethorpe-Skandal sind demgegenüber lediglich Gegenausschläge eines dominanten Pendels. – Was mit diesem neuen Platz der Moderne anzufangen sei, ist die Frage, die sich seither jedem Künstler stellt, und die neoakademische Lösung, das Deklinieren des Formenvokabulars der Moderne des 20. Jahrhunderts, ist in diesem Rahmen auch der einfachste und in manchem effektivste Weg.

In drei Phasen entstand seither die neoakademische Situation. Am Anfang steht die erwähnte Generation, die die Durchsetzung der modernen Tradition in den entwickelten Gesellschaften des Westens und die damit verbundene Vermehrung der Museen und vor allem der Grossausstellungen zeitgenössischer moderner Kunst in einer frühen Phase ihres Lebenswerkes erlebte (Beuys und Warhol bilden diesbezüglich den Schnittpunkt). Die Übernahme des spektakulären Paradigmas dieser Grossausstellungen zeitgenössischer moderner Kunst in die Weiterentwicklung des Werkcharakters der Minimal und der Concept Art bildet, allgemein betrachtet, das Faktum dieser Generation. Zuvor verborgene Ansätze, das Formenrepertoire dieses Jahrhunderts in Werken konzeptuellen Charakters akademisch einzusetzen, wurden dabei manifest, und zur Erreichung einer spektakulären Wirkung

entstanden über den Einsatz immer pompöserer Materialien Anfänge eines neuen Art Pompier.

Als der zweite Moment in dieser Entwicklung kann die «Neo-Geo»-Welle der Mitte der 80er Jahre gesehen werden: das von der Abstraktion der klassischen Moderne geschaffene Formenvokabular zu deklinieren, wurde erstmals als innovativer Schritt im Sinn der Moderne ausgegeben. Das Akademische an dieser Situation zeigt sich nicht zuletzt daran, dass dieser Mechanismus gerade bei den besten Künstlern dieser Strömung hervortrat. So ist die Arbeit von Peter Halley auch konkret als Nachahmung und Wiederherstellung des visuellen Effektes der späten Werke von Mondrian mit ebensowohl spektakularisierten wie dekorativeren Elementen beschreibbar. Oder John Armleders Vorgehen kann man als ein Auffrischen der Werk- und Zeichenwelt der klassischen Abstraktion durch dadaistische Konstellationen mit Alltagsobjekten verstehen. Ganz ähnlich hatte der Akademismus am Ende des 19. Jahrhunderts die Stile und Höhenlagen gemischt.

Mit diesem Beispiel vor Augen, sucht heute eine dritte Generation dieser neoakademischen Subgeschichte der Moderne, überblickt man die Kunstakademien und die Gruppenausstellungen junger Künstler, vergleichsweise desorientiert ihren Weg. Wohl ist in dieser Generation ein spielerisches und bisweilen auch antispektakuläres Moment als Reaktion gegen die 80er-Jahre-Kunst vorherrschend. Doch erweist sich die neoakademische Situation untergründig über drei Bereiche als eher noch fortschreitend. Es gibt weltweit in fast epidemischer Form einen Hyper-Professionalismus vieler Abgänger der Akademien, die aus den Erfahrungen der 80er Jahre heraus mit der Vorstellung vom Kunstwerk als einem geschickt plazierten Produkt operieren, das im unmittelbaren Gefolge von Jeff Koons aus wirksamen Aspekten der Gegenwartskunst zusammengesetzt sei. Daneben gibt es eine reaktionäre Antiakademie, deren Revisionismus an der Moderne, vor zehn Jahren noch marginal, sich insbesondere in der Kunstkritik der Tagespresse heute selbstbewusst deklariert, in Frankreich etwa mit Jean Clair und Philippe Dagen. Und es gibt eine in gewissen Fällen nicht weniger akademische Rückkehr zur Anti-Ästhetik der 60er Jahre und ihren sozialkünstlerischen Folgerungen.

Der neoakademische Weg ist jedoch nur eine von mehreren möglichen Antworten auf den neuen Platz einer gesellschaftlich anerkannten Moderne, dem sich heute jeder, Künstler wie Vermittler, zu stellen hat. Die interessantesten Dinge sind jene, die, allgemein gesprochen, dies- und jenseits des Atlantiks aus einem Wiederfinden des antiakademischen Gestus folgen, der immer die Moderne ausgemacht hatte, nun aber gegen die neoakademische spätmoderne Kunst eingesetzt wird und neue Definitionen der Kunst als solcher schafft. Hier liegt die ganze Spannung der Gegenwart, und auch die Aufgabe der Kritiker und Kuratoren, Trennungsstriche zu ziehen. Wenn es eine neue Akademie gibt, eine Akademisierung der Moderne, dann liegt im Angriff auf diese Akademie der neue Konfliktpunkt der Gegenwart, aus dem die Neuerungen entstehen.

ROBERT FLECK

It will probably be a while before we can appraise the irreversible, as well as some undoubtedly reversible, consequences that the "euphoric years"—as the '80s might be called within the scope of contemporary art—had for the development of modern art as a whole. A partial evaluation may, however, already be tendered: something asserted itself in the '80s that we all have to come to terms with, something that I should like to call an academic situation in the field of modern art.

The very expression is paradoxical because modern art arose out of the effort to combat the academy, and this ongoing struggle was itself a steady source of renewal. But standing back to look at the artistic output of the last five to ten years, one cannot escape noticing that modern art, having lost its foil of traditional academic art in the second half of the 20th century, has now largely become its own academy, which basically means that it has adopted 19th century procedures of academic art. This is what we are experiencing today, and as difficult as it may be to resist the pressures of this new academy, to which everyone—artist as well

as mediator—is subject, it is also the greatest creative challenge in currency.

What does this academic situation consist of? Or, to phrase it differently, how might one circumscribe the tendency of socially established modern art to turn into a new academy? Let me give an example.

In 1967 Richard Long showed a black-and-white photograph of a banal section of landscape, an undefinable clearing in a forest, on which he had drawn a wide chalk line several meters long. The work is one of the hallmarks of art produced over the past thirty years.

Since then Long's oeuvre has moved in a direction that seems particularly representative of the "path toward neoacademicism," as it might be called. In the circles and rectangles of stone or wood created by Long in recent years, the object, as it were, of the gesture and traces laid in 1967—anonymous nature—has been transferred to the exhibition space, and a once subordinate element has become the key to the logic of this oeuvre. In the photograph of 1967, the chalk line had already possessed a precise rectangular shape but this was irrelevant in view of the ephemeral character of the piece. This very aspect, which Long once associated with the formal vocabulary of early 20th century modern art, has spun off so that systematic recourse to rectangles and squares "filled" with new materials has become the linchpin of his work. The time was therefore ripe at the beginning of the '80s for the large, circular wall paintings of imprints of his hands that mark a turning point in his oeuvre.

To end my argument, let me add only that this shift also resulted in a conspicuous change in the receptive character of Long's work. The conceptual content of the 1967 photograph, in the sense of the work becoming reality, circulated only in the visual-mental sphere of the viewer's mind, in other words, at the virtually unrivaled root of sensual experience. This has been largely superseded in Long's current works by a different content: a masterful employ of circle and square, the earliest elementary shapes in the formal vocabulary of modern 20th century art, has taken over. These shapes, rather than a mental, conceptual process, have become the conduits of Richard Long's work.

This is not to argue against the value and importance of Richard Long's oeuvre because the same demonstration could be applied to the majority of early generation minimal and conceptual artists. The very fact that the works operate through the articulation and declination of the formal vocabulary of early 20th century modern art links them with the 19th century academy whose relationship to artistic tradition had remained constant since the medieval Gothic. A glance beyond the immediate present reveals a surprising rerun: an implicit historicism deals with the vocabulary of forms in the early stages of this century's modern art in exactly the same manner as the historicism of academic art in the 19th century dealt with the vocabulary of forms in the humanist tradition of art.

The pressure of this situation has become virtually inescapable for anyone involved with art today, but it can also be read as one possible answer to the altered parameters of modern art since the '60s. Before that, modern art was a small and always endangered minority even in the art world. (Several times in this century, the annihilation of modern art has been proclaimed and driven to substantial lengths.) Then, in the past thirty years, it finally asserted itself, taking unanticipated root in both the art world and society. The resemblance to the victory of bourgeois democracy over communism is obvious and not without indicative value. The wall of hostile feeling toward modern art even in Western societies fell practically overnight—like the Berlin wall. Such phenomena as the Mapplethorpe scandal are merely the dominant pendulum on the rebound. What to do with this new status of modern art is the question that artists have been asking themselves ever since, and, in this context, the neoacademic solution, the declination of the 20th century vocabulary of forms, is also the simplest and in many respects most efficacious approach.

The neoacademic situation has gone through three stages. It began with the above-mentioned generation (exemplified by Beuys and Warhol) that, in an early phase of their work, enjoyed the assertion of modern tradition in the developed countries of the West, which was attended by a proliferation of museums and especially by major exhibitions of contemporary modern art. The takeover of the spectacular paradigm of these mega-exhibitions of contemporary modern art for the development of the specific character of minimal and conceptual art basically pinpoints this generation. Previously arcane, academic application of the 20th century's repertoire of forms to works conceptual in character became manifest, and, to achieve a spectacular effect, the beginnings of a new pompier art emerged through the use of increasingly pompous materials.

The "neo-geo" wave in the mid-'80s may be seen as the second stage of this development. For the first time, the declination of the formal vocabulary created by the abstraction of classical modern art was put forward as an innovative step. Significantly, the academic aspect is underscored by the fact that this mechanism surfaced particularly in the output of the best artists. Thus Peter Halley's work might be concretely described as the imitation and reconstitution of the visual effects of Mondrian's late works with both spectacularized and more decorative elements. Or John Armleder's approach might be read as a refurbishing of the works and signs of classical abstraction through dadaist arrangements of everyday objects. Academicism at the end of the 19th century blended styles and elevations in much the same way.

Judging from the output of art academies and the group shows of young artists, a disoriented third generation in this neoacademic, subsurface history of modern art is trying to find its way. Salient features of this generation are probably a certain playfulness and, at times, an anti-spectacular reaction to the art of the '80s. Even so, there are still three areas of subrosa "progress" in this neoacademic situation. A worldwide hyperprofessionalism of almost epidemic proportions has infected many graduates of academies, who are settling accounts with the '80s experience by implementing the idea of the artwork as an adroitly placed product put together, à la Koons, out of expedient aspects of contemporary art. In addition, there is a reactionary anti-academy whose revisionism of modernism, still on the fringe ten years ago, has acquired a self-assurance manifest especially in the art criticism of the daily press—represented in France, for instance, by Jean Clair and Philippe Dagen. And in certain cases there is a no less academic return to the anti-aesthetics of the '60s with its social orientation.

The neoacademic response is, however, only one of several possibilities within the new venue of a socially acceptable modern art that affects everyone today, artist as well as mediator. The most interesting things are those that result, on both sides of the Atlantic, from a rediscovery of the anti-academic gesture that has always constituted modern art, but is now being deployed against neoacademic, late modern art, and creating new definitions of art per se. The exciting potential of the present, and the task of critics and curators alike lies in drawing the line. If there is a new academy, an academization of modern art, then the conflict created by opposing this academy will be the breeding ground for renewal. *(Translation: Catherine Schelbert)*

BALKON

JEANNE SILVERTHORNE

TALK O' THE TOWN

An elderly acquaintance, an artist whom we've sadly neglected in these pages, writes to us in dismay on another topic: The current inundation of found objects will ruin us. When the New York artworld was a handful of galleries, what pleasure to see the occasional, quirky, modest *objet trouvé* in the midst of all those bigshots' paintings. And for benighted ageists who would dismiss my remarks as the bitter reflections of a mind dazed by time let me say that I felt the same way in the early '80s whenever a "poor art" interrupted