

Cumulus aus Europa : short selling = mit der Baisse spekulieren

Autor(en): **Zolghadr, Tirdad / Schmidt, Suzanne**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2006)**

Heft 77: **Collaborations Trisha Donnelly, Carsten Höller, Rudolf Stingel**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-681214>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

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 BERUFLICHEN AUSEINANDERSETZUNG.

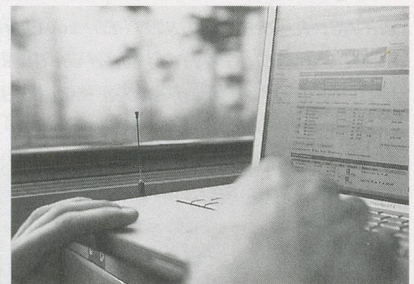
TIRDAD ZOLGHADR

It seems to me that working as a typically multitasking freelancer—curating, moderating, presenting, translating, editing, filming, publishing, teaching, critiquing, etc.—the role of “independent curator” has come to outshine all the others. Or eclipse, perhaps. It’s not just the demand for sheer time and energy, nor the hysterical logistics, nor the social skills needed to pull off all the intellectualized acknowledgments of concession and compromise vis-à-vis wildly differing colleagues. What makes freelance curating so distinctively overwhelming is the way the amalgamation of those things relates to the heady context of globalization: globalization both in the solid sense of financial insecurity and the spongy discursive paraphernalia that comes with it.

TIRDAD ZOLGHADR is a freelance critic and curator based in Zurich.

SHORT SELLING

The dazzling variety of curatorial responsibilities combined with the increasing precariousness of working conditions among the independent culturati produces a lifestyle called “metropolitan” or “bohème bourgeois” only by those who refuse to accept that glamorized self-exploitation and a cozy familiarity with airline check-in queues are not markers of privilege necessarily. The thing is, precariousness leads to a quiet honing of survival instincts. Which leads to the right turns of phrase. And since the dominant capi-



(PHOTO: MARTIN RÜTSCHI)

talist paradigm is that of interconnected agility, the creative imperative and Radical Chic, adaptation can be quite painless for many of us among the easy Jet Set. As many have pointed out before me over recent years, this is good news for *Realpolitik*, bad news for the articulation of alternative models of thinking and doing. And terrific

news for those who enjoy maliciously ferreting out the little ways in which artworld freelancers reflect and consolidate the ideological trappings of precariousness itself.

One example: The currently indefinite standing of hermeneutic criteria in the visual arts—ushered in by various reception theories and politicized deconstructions of depth and interiority—has led to a salutary sense of freedom beyond the shackles of intention, identity, and other intellectual superstitions, but also to the liberty of discretely redefining one's practice according to audience demand. Depending on political taste and inclination, this can be framed as the rise of a democratic sense of situational aesthetics, or as a cynical case of product place-



(PHOTO: MARTIN RÜTSCHI)

ment. Instant re-conceptualization is rendered all the easier by the fact that the taste and style of artworld audiences and players is so easily identifiable by their dress, talk, and insecurities. If your listener sports red jeans, a stubble, and a central European accent, and quotes medical statistics in Cuba off by heart, he will prefer material of the politically earnest and questioning variety—poetic, playful, but in no way humorous. If she wears flabby sweaters, flat pumps, and long hair, and scoffs at her colleagues as “imperialists,” she’s interested in both *objets trouvés* with ethnic subtexts and poignantly understat-

ed accounts of warfare and woe. Conversely, sneakers usually portend a coquettish sense of *l'art pour l'art*.

The abandonment of intrinsic meaning has led to much talk of crisis. As literary historians have argued, Euroamerican criticism has always been indebted to the notion of crisis, of a shoddy present contrasted with bygone standards of Quality. (Standards have been declining since Adam and Eve.) To heighten our own, cur-



(PHOTO: SORGE)

rent ambiance of mild panic, one often insists that humanity is only just leaving the Neolithic age behind, and culture is about to “change forever.” At times, the urgency is conveyed by the use of chronologic markers like “for the first time” and “irrevocably,” together with tropes of velocity such as “faster,” “escalating,” and “increasingly.” Among other things, this leads to heightened interest in one’s work as an urgently needed illumination of sweeping planetary change.

What is perhaps distinctive about the globalization calamity, with respect to older crises in criticism (“*On a touché au vers!*”), is not only its correlation with concurrent economic developments, but also its pervasive, operative thrust, which has much to do with its distinctive macromania. In most world cities, pervasive influences have long been noticeable in everything from university seminars to fashion, to eth-

nic cuisine, to post-figurative painting, to economic policy, and more. But for the Western Subject, a *croque-monsieur* in Kabul is grounds for exhilaration,

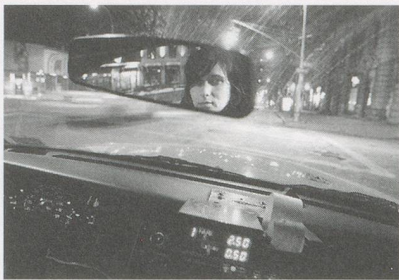


(PHOTO: MATT ROURKE)

puzzlement, even great concern. Globalization, in the sense of civilization-as-we-know-it-on-a-threshold, needed to be globalized in itself.

To this end, pervasive influences noticed anywhere outside Euroamerica are mapped as “clashes” or “paradoxa.” Many curators are perplexed to see, say, Cairo art students work and dress like any other artists. The assumption will always be that if, say, a Stockholm artist is overly inspired by Jeff Koons, the problems are perhaps formal or political, but never cultural. A Cairo artist inspired by the same figure is proof of downright schizophrenia.

Here lies a terrific opportunity for what the business world calls “short selling.” You claim authenticity in representation is depleted, only to barter your own smatterings of referentiality—at inflated prices. If it is true that realism is ostensibly no longer a desirable end in art, once you define your field as an Outside of sorts, a residual *royaume du signifié*—where trauma prevails and stakes are high—any project or *objet trouvé* is endowed with a crushing fount of truth. From a traffic jam to an olive tree to a fanzine, anything Extrinsic can be a very Real tribute to peace, post-logocentricity, or, at the



(PHOTO: MATT ROURKE)

very least, the curator's free-thinking sense of internationalism.

In this context of curatorial self-marketing, critical theory continues to play an important and complex role. As it happens, over recent years, it is particularly Gilles Deleuze who has been taken to task for unwittingly updating the ideological armature of reactionary forces. The utility of his writing to management techniques and corporate policies has not gone unnoticed, and even Israeli paratroopers are pondering the strategic merits of *Mille plateaux* (1980, trans. *A Thousand Plateaus*, 1987).¹ But surely the artworld use of Deleuze's rhizomatic kinetics, Bhabha's hybrid indeterminacies, and Said's anti-Orientalist credentials in the aim of ultimately pursuing business as usual is far more disingenuous.

Things like cultural safaris, self-promotion, sloppy research, even political cowardice can spark a valuable discussion if owned up to with honesty. Instead, an air of theoretically informed criticality is continuously invoked to affirm reservations toward "cultural brokers," "the market," "commodification," "disciplinary boundaries," "neocolonialism," et al. One of the many rhetorical paths to theoretically bolstered immunity is to emphasize hierarchic distinctions between choice terms, wildly exaggerating the difference between them: "hybrid transla-

tion" versus "repressive tolerance," "mondialité" over "globalization," "local context" over whatnot.

As stringently as cultural shifts are hunted down and "mapped" with a vengeance, class-based discussion is sidestepped. As if economic hierarchy does not play a role in the construction



(PHOTO: ELIZABETH DALZIEL)

of cultural difference, or, indeed, in the very precariousness spawning the developments described in this essay. Mention social class, and you only stand to lose: If you're middle class, you're dull. If you're upper class, you're a nepotist. While if you're working class, you embarrass anyone who isn't.

At the end of the day, class difference obliterates hope for a win/win outcome of any given situation. Which runs contrary to the aforementioned demands for quick-fix solidarity, living-room worldliness, and that cushy sense of superiority through critical consumption. The key motivation here is little more than our eagerness to be flattered by our own ideological credentials. This explains the market demand for miserabilia, and for artists who find just the right ways to condemn their regimes. Some, of course, forego pity for the Other in favor of self-renewal through the Other, which has been common among avant-gardes, spiritualists, architects, and curators who uphold a particular sense of mystery and *sens obtus*: the less the

audience understands the obscure aura of an *objet trouvé*, like the said *croque-monsieur*, or of a traffic jam in Lagos, the greater the healing, regenerating effect for the viewer.

What makes it harder to seriously reconsider the above tricks of the trade, which I realize I love to indulge in myself, is the fact that the archetype of the genuine anti-capitalist remains the Angry Hero, the enraged intellectual chap, blaring away from a soap-box high ground of public virtue, comfortably rising above the problem at hand, rather than forcing himself and



(PHOTO: RAFAEL MACIA)

his adversaries onto a competitive, level playing field. Tacit role models aside, the stock accusations of "regenerating the market," or generally acting like an "economic lubricant," do their bit towards spawning defensive, paranoid approaches among independent cultural workers, making it all the harder to undramatically face up to one's structural vulnerability and the compromises it entails.

1) Eyal Weizman's interview with commander Kokhavi, *frieze* 99, May, 2006, pp. 146-149.

2) Parts of this essay were previously published in a distinct form in the exhibition catalogue, *Ethnic Marketing*, ed. T. Zolghadr (Zurich: JRP/Ringier, 2006).

MIT DER BAISSE SPEKULIEREN

Bei meiner Arbeit als Freelancer mit der dafür typischen Vielfalt an Aufgaben – kuratieren, moderieren, präsentieren, übersetzen, redigieren, filmen, publizieren, unterrichten, kritisieren und so weiter – kommt es mir vor, als würde die Rolle des «unabhängigen Kurators» mittlerweile alle anderen ausstechen. Oder auch in den Schatten stellen. Es ist nicht nur der schiere Zeit- und Kraftaufwand, oder die ans Hysterische grenzende Logistik, oder die sozialen Fähigkeiten, die es braucht, um angesichts von Kollegen, die vollkommen anderer Meinung sind, all die intellektuell begründeten Zugeständnisse von Konzessionen und Kompromissen zustande zu bringen. Was die Arbeit des freien Kurators so absolut überwältigend macht, ist die Art, wie die Verschmelzung dieser Dinge mit dem aufregenden Kontext der Globalisierung zusammenhängt; und zwar mit der Globalisierung im handfesten Sinn der finanziellen Unsicherheit, aber auch des ganzen schwammigen, weitschweifigen Drum und Dran.

TIRDAD ZOLGHADR ist freier Kurator und Autor. Er lebt in Zürich.

Die schillernde Vielfalt kuratorischer Verantwortlichkeiten und die wachsende Unsicherheit der Arbeitsbedingungen für unabhängige Kulturtäter bringen einen Lebensstil hervor, der nur von jenen als «grosstädtisch» oder «bürgerliche Bohème» bezeichnet wird, die sich weigern, die glorifizierte Selbstaussbeutung und die behagliche Vertrautheit mit Airline-Check-in-Schlangen als unabdingbares Zeichen der Privilegiertheit anzuerkennen. Die Sache ist die, dass die wirtschaftliche Unsicherheit zu einer stillschweigenden Verfeinerung der Überlebensinstinkte führt. Was wiederum zu den richtigen Redewendungen befähigt. Und da das vorherrschende kapitalistische Paradigma nun mal das der vernetzten Gewandtheit, des kreativen Imperativs und des radikalen Chic ist, gestaltet sich die Anpassung für viele Mitglieder des easy Jet-Set völlig schmerzlos. Wie Unzählige vor mir im Lauf der letzten Jahre hervorgehoben haben, ist das eine gute Nachricht für die Realpolitik, eine schlechte Nachricht für die Formulierung alternativer Denk- und Handlungsmodelle und eine exzellente Nachricht für all jene,

TIRDAD ZOLGHADR

denen es hämische Freude bereitet, die Schleichpfade ausfindig zu machen, entlang derer die Freischaffenden der Kunstszene reflektieren und die ideologischen Fallen ihrer wirtschaftlichen Unsicherheit selbst zementieren.

Ein Beispiel: Der momentan unbestimmte Stellenwert hermeneutischer Kriterien in der bildenden Kunst – herbeigeführt durch verschiedene Rezeptionstheorien und eine politisch motivierte Dekonstruktion von Tiefe und Innerlichkeit – hat zu einem gesunden Freiheitsempfinden geführt, jenseits der Fesseln von Intention, Identität

(PHOTO: GAËTAN BALLY)



und anderen Spielarten intellektuellen Aberglaubens, aber auch zu der Freiheit, seine Tätigkeit entsprechend den Publikumswünschen stillschweigend neu zu definieren. Je nach politischer Vorliebe und Neigung lässt sich dies als Beginn einer demokratischen Auffassung von situationsbezogener Ästhetik einordnen, oder aber als zynisches Beispiel für Produkteplatzierung. Die blitzartige Umformulierung bestehender Konzepte wird noch durch die Tatsache erleichtert, dass die Geschmacksrichtungen und Stile von Publikum und Akteuren der Kunstszene so leicht an ihren Kleidungen, Gesprächen und Unsicherheiten ablesbar sind. Hat dein Zuhörer rote Jeans, Dreitagebart und einen mitteleuropäischen Akzent und zitiert zudem auswendig medizinische Statistiken über Kuba, so wird er etwas von der politisch ernsthaften und kritischen Sorte vorziehen – poetisch, spielerisch, aber auf keinen Fall humorvoll. Trägt sie dagegen Schlabberpullis, flache Pumps, langes Haar und verhöhnt ihre Kollegen als «Imperialisten», so interessiert sie sich sowohl für *Objets trouvés* mit ethnischem Subtext wie für extrem unterkühlte Reportagen über Krieg und Elend. Turnschuhe der Marke Converse wiederum sprechen gewöhnlich für eine kokette *L'art pour l'art*-Haltung.

Das Wegkommen von der Bedeutungsimmmanenz hat zum grosse

(PHOTO: GAËTAN BALLY)



Gerede von der Krise geführt. Wie Literaturhistoriker behauptet haben, verdankte sich die euroamerikanische Kritik schon immer dem Begriff der Krise, der Krise einer minderwertigen Gegenwart, die im Kontrast stand zu überholten Qualitätsstandards. (Wobei die Standards seit Adam und Eva im Verfall begriffen sind.) Um unsere eigene, momentan milde Panikstimmung zu verschärfen, wird oft betont, dass die Menschheit eben erst im Begriff sei, das Neolithikum hinter sich zu lassen, und die Kultur im Begriff sei, sich «für immer» zu verändern. Manchmal wird diese Dringlichkeit durch zeitliche Hinweise, wie «zum ersten Mal» und «unwiderruflich», vermittelt, gern auch im Verein mit Tropen der Geschwindigkeit, wie «schneller», «sprunghaft erhöht» und «zunehmend». Das führt unter anderem zu einem erhöhten Interesse für die eigene Arbeit als dringend notwendige Erhellung des umfassenden planetarischen Umbruchs.

Das Besondere an der Globalisierungsmisere im Vergleich zu früheren Krisen der Kritik («*On a touché au vers!*») ist vielleicht nicht nur das Zusammentreffen mit gleichzeitigen wirtschaftlichen Entwicklungen, sondern auch ihre gründliche, opernhafte Durchschlagskraft, die viel mit der ihr eigenen Vergrößerungssucht zu tun hat. In den meisten Weltstädten sind die durchgehenden Einflüsse längst überall spürbar, von Universitätsseminaren über die Mode, die ethnische Küche, die postfigurative Malerei, bis zur Wirtschaftspolitik und anderem. Doch für den Menschen aus dem Westen ist ein *Croque-monsieur* in Kabul Anlass zu Heiterkeit, Verwirrung oder gar grosser Sorge. Die Globalisierung im Sinn der Zivilisation-wie-wir-sie-ken-

nen-auf-der-Schwelle bedarf selbst der Globalisierung.

Zu diesem Zweck werden durchgehend wirksame Einflüsse, die uns irgendwo ausserhalb von Euroamerika auffallen, als «Zusammenprall» oder «Paradoxon» verzeichnet. Viele Kuratoren sind erstaunt, wenn sie sehen, dass, sagen wir, Kunststudenten in Kairo genauso gekleidet sind und genauso arbeiten wie irgendwelche Künstler auf dieser Welt. Die Annahme ist vorab immer die, dass beispielsweise ein Stockholmer Künstler, der sich von Jeff Koons übermässig inspiriert fühlt, vielleicht formale und politische Probleme haben wird, aber sicher keine kulturellen. Doch ein Künstler aus Kairo, der sich von derselben Figur inspirieren lässt, muss absolut schizopren sein.

Hier bietet sich eine ausgezeichnete Gelegenheit für etwas, was in der Wirtschaftswelt «Baisse-Spekulation» heisst. Man behauptet, die Authentizität der Darstellung sei vermindert, nur um das eigene bruchstückhafte Wissen über Referenzialität – zu überhöhten Preisen – zu verhökern. Sollte es zutreffen, dass Realismus in der Kunst kein erstrebenswertes Ziel mehr ist, sobald man sein Tätigkeitsgebiet als eine Art Aussenwelt definiert, als verbleibendes *royaume du signifié* – in welchem das Trauma herrscht und der Einsatz hoch ist –, so wird letztlich jedes Projekt und jedes *Objet trouvé* zum erdrückenden Quell der Wahrheit. Vom Verkehrsstau über den Olivenbaum, bis zum Fan-Magazin: Alles, was von aussen kommt, kann ein realer Beitrag sein zum Frieden, zum Post-Logozenismus, oder zumindest zu der freidenkerischen Idee von Internationalismus, die der Kurator hegt.

In diesem Kontext kuratorischer Selbstvermarktung spielt die kritische

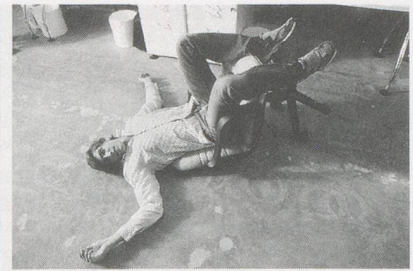
Theorie nach wie vor eine wichtige und komplexe Rolle. Wie es der Zufall will, musste in den letzten Jahren besonders Gilles Deleuze dazu herhalten, unwissentlich den ideologischen Panzer reaktionärer Kräfte aufzurüsten. Die Eignung seiner Schriften für Managementtechniken und Firmenpolitik ist nicht unbemerkt geblieben, ja selbst israelische Fallschirmjäger sinnieren über den strategischen Nutzen von *Mille plateaux* nach.¹⁾ Doch gewiss ist es noch sehr viel verlogener, wie die Kunstwelt sich Deleuze' rhizomatischer Kinetik, Bhabhas hybrider Unbestimmtheiten und Saids antiorientalistischer Zeugnisse bedient hat, um letztlich doch nur im gewohnten Trott fortzufahren.

Dinge, wie kulturelle Safaris, Eigenpropaganda, schludrige Recherchen, ja selbst politische Feigheit, können eine wertvolle Diskussion auslösen, sofern sie ehrlich eingestanden werden. Stattdessen gibt man sich laufend das Ansehen einer theoretisch fundierten kritischen Haltung, um Vorbehalte anzumelden gegenüber «Kultur-Börsianern», «dem Markt», der «Herabwürdigung zum reinen Konsumgut», «disziplinierenden Schranken», «Neokolonialismus» und anderem. Einer von vielen rhetorischen Pfaden zur theoretisch untermauerten Immunität besteht darin, hierarchische Unterschiede zwischen beliebigen Begriffen hervorzuheben und dabei die Differenz zwischen ihnen masslos zu übertreiben: «hybride Übertragung» versus «repressive Toleranz», «mondialité» versus «Globalisierung», «lokaler Kontext» versus was auch immer.

Mit derselben Folgerichtigkeit, mit der Anzeichen kulturellen Wandels ausgemacht und mit grosser Geste «aufgezeichnet» werden, geht man

jeder klassenorientierten Diskussion aus dem Weg. Als ob die Wirtschaftshierarchie keine Rolle spielte für die Herausbildung kultureller Differenzen oder genau jener Unsicherheit, welche die in diesem Essay beschriebenen Entwicklungen erzeugt. Man braucht das Thema der gesellschaftlichen Klasse nur anzuschneiden, schon steht man auf verlorenem Posten: Entstammt man der Mittelklasse, ist man langweilig. Kommt man aus der Oberklasse, wird man der Vetterwirtschaft beschuldigt. Doch als Mitglied der Arbeiterklasse bringt man alle in Verlegenheit, die es selbst nicht sind.

Am Ende zerstört der Klassenunterschied jede Hoffnung auf eine wie auch immer geartete *Win-Win*-Situation. Das steht im Widerspruch zur oben erwähnten Notwendigkeit für eine kurzfristige Solidarität, eine Weltgewandtheit, die sich überall zuhause fühlt, und dieses angenehme Gefühl der Überlegenheit dank kritischem Konsumverhalten. Der entscheidende Anreiz ist hier nicht viel mehr als die Bereitschaft, uns mit unseren eigenen ideologischen Bezeugungen zu schmeicheln. Das erklärt die hohe Nachfrage nach Miserabilia und nach Künstlern, die exakt die richtige Form finden, ihre Regimes zu verurteilen. Einige kommen dem Mitleid für den Anderen allerdings zuvor durch die Selbsterneuerung durch den Anderen, ein Vorgehen, das in der Avantgarde längst gang und gäbe ist, unter Spiritualisten, Architekten wie Kuratoren, die sich einen besonderen Sinn für das Geheimnisvolle und die versteckte Bedeutung (*sens obtus*) bewahrt haben: Je weniger das Publikum die obskure Aura eines *Objet trouvé* versteht, etwa des erwähnten *Croque-monsieur*, oder eines Verkehrsstaus in



(PHOTO: STR)

Lagos, umso grösser die heilende und stärkende Wirkung auf den Betrachter.

Eine ernsthafte kritische Revision der erwähnten Tricks dieses Berufs, denen ich selbst, wie ich feststellen muss, liebend gern fröne, wird durch die Tatsache erschwert, dass der Archetypus des wahren Antikapitalisten nach wie vor der «zornige Held» ist, der wütende Intellektuelle, der vom Seifenkistenpodium der öffentlichen Tugendhaftigkeit herunter wettet und sich damit bequem über das vorliegende Problem erhebt, statt sich selbst und seine Gegner zu einem fairen Wettkampf auf Augenhöhe zu zwingen. Still-schweigende Vorbilder einmal ausgenommen tragen Standardvorwürfe, wie «den Markt erneuern» oder allgemein als «ökonomisches Schmiermittel» wirken, ihren Teil dazu bei, unter unabhängigen Kulturarbeitern eine defensive, paranoide Haltung zu bewirken, die es noch schwieriger macht, ganz undramatisch seine eigenen strukturellen Verletzlichkeiten ins Auge zu fassen, und damit auch die Kompromisse, die diese nach sich ziehen.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Vgl. dazu Eyal Weizman, «The Art of War», Interview mit Commander Kokhavi, *Frieze*, No. 99 (Mai 2006), S. 146–149.

2) Teile dieses Essays sind bereits in anderer Form veröffentlicht worden, und zwar im Ausstellungskatalog *Ethnic Marketing*, T. Zolghadr (Hg.), JRP|Ringier, Zürich 2006.