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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2008)

Heft: 84: Collaborations Zoe Leonard, Tomma Abts, Mai-Thu Perret

Artikel: Is art criticism fifty years behind poetry? = Hinkt die Kunstkritik der Dichtung fünfzig Jahre hinterher?

Autor: Bernstein, Charles / Opstelten, Bram

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681139

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: 07.01.2026

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

CHARLES BERNSTEIN

Is Art Criticism Fifty Years Behind Poetry?

Portrait of Frank O'Hara, b/w photograph / Portrait von Frank O'Hara, s/w Photographie.

In Lytle Shaw's *Frank O'Hara: The Poetics of Coterie*, the ostensive subject is how coterie works in the poetry and poetics of Frank O'Hara. The book's opening chapters provide a cogent discussion of the role of proper names in O'Hara's poetry within the context of a linguistics-inflected examination of naming and referencing. Shaw notes the different levels of proper naming in O'Hara's work: figures of popular culture, political and social figures, as well as different levels of his personal circle (from identifiable artists and poets to obscure names).

For Shaw, coterie is not a closed world of intimates but an interlocking, open-ended set of associations and affiliations. He links coterie to the socio-historically self-conscious poetics of the local community and other collective formations. The poetics of coterie is presented by Shaw as an alternative to universalizing conceptions of poetry. O'Hara is locating himself not in a homogenous elite but rather in intersecting constellations of persons (real and imagined affiliations). Together with the famous time-stamping of his poems (it's 12:18 in New York as I rewrite this sentence), this works against the Romantic ideology of timeless poems by great individuals.

Still, no discussion of coterie can completely free itself from the negative connotations of "clique" and "scene." For best effect, the first chapters of Shaw's book should be read beside Andrew Epstein's

CHARLES BERNSTEIN is Donald T. Regan Professor of English and Comparative Literature at the University of Pennsylvania. His books include *A Poetics* (Harvard University Press) and *My Way: Speeches and Poems* (University of Chicago Press).

Beautiful Enemies: Friendship and Postwar American Poetry[1]. Epstein offers exemplary readings, explicitly grounded in Ralph Waldo Emerson's pragmatism, of the intricate web connecting individual talent and collective investment in the poetry and poetics of John Ashbery, Amiri Baraka, and O'Hara. Averting the Cold War myth of the individual voice in the wilderness of conformity, Epstein gives us voices in conversation and conflict, suggesting that resistance to agreement is at the heart of a pragmatist understanding of literary community.

The role of proper names and the nature of O'Hara's personal circle are not the only concerns of *Frank O'Hara: The Poetics of Coterie.* In the book's final chapters, another theme emerges with equal force: O'Hara's approach to the visual arts in his poems and criticism. Shaw sees O'Hara's art writing as a powerful and necessary counter to the monological and hyper-professional rigidity that descends from Clement Greenberg (who dismissed O'Hara's art writing) to Michael Fried and, I'd add, extends to the *October* brand, the epitome of, let's just say, High Orthodoxical art criticism. For if the luminous rigor and prodigious insights of Greenberg and Fried end in the tragedy of misrecognition, the self-serious vanguardism of the High Orthodoxical ends in the farce of academic gate-keeping and market validation. In other words, Greenberg's and Fried's insistence on "conviction" and "agonism" arguably morphed into a practice of regulation by exclusion.

For Shaw, the aversion to poetry in both formalist and High Orthodoxical art criticism is a sign of its own aesthetic shortcomings. In contrast to Greenberg's and Fried's rebuke of "poetic" art criticism, he suggests that O'Hara was doing an "art-critical" poetry that, for example, has resonances with Robert Smithson's writing.[2] According to Shaw, "O'Hara moves toward modes of hybridization and proliferation that are diametrically opposed to the narrowing lexical range Greenberg and Fried imagined as the cure to a threatened art criticism of the 1950s and 1960s."[3] Shaw illustrates his point with a section of O'Hara's poem "Second Avenue" that explicitly addresses De Kooning:

The silence that lasted for a quarter century. All
the babies were born blue. They called him "Al" and "Horseballs moon"
in kindergarten, he had an autocratic straw face like a dark
in a de Kooning where the torrent has subsided at the very center of
classism, it can be many whirlpools in a gun battle
or each individual pang in the "last mile" of electrodes, so
totally unlike xmas tree ornaments that you wonder, uhmmm?
what the bourgeoisie is thinking off. Trench coat. Broken strap.[4]

O'Hara practiced a complicit[5] and promiscuous criticism that stands in stark contrast to the ideologies of formalist criticism of his time and the *October*-tinged orthodoxicalities of the seventies and eighties. As Shaw puts it, "O'Hara's painting poems present... a special kind of interdisciplinarity." They "initiate almost infinite substitutions among discourses in their rapid, line-to-line attempt to imagine contexts for painting. It is for this reason that they seem, and are, antiprofessional."[6]

Both formalist and the later *October*-branded criticism, and its many franchises, preached views of meaning that, while at odds with one another, were sufficiently proscriptive to void the full range of aesthetic approaches in the art that was championed and to simply dismiss (as "pernicious," as Fried called Dada)[7] work that contested the limits of received ideas of meaning-making. This criticism operated not through negating or deconstructing meaning (the empty encomium of the High Orthodoxical art)

but by articulating newly emerging constructions of meaning-as-constellations (a poetics of affiliation, association, combining, conglomeration, collage, and coterie). In effect, both formalist and High Orthodoxical criticism see theatrical or allegorical methods, respectively, as emptying meaning. But while the former decries the putative demise of opticality and the latter valorizes it, neither has a sufficiently pliable approach to engage with the new semantic embodiments of the "frail / instant," as O'Hara puts it in his poem "For Bob Rauschenberg."[8] O'Hara's "frail / instant" could be called the weak absorption of coterie, which, like the "unevenness" of everyday life, is both discontinuous and fluid, self-aware and constructive, "semantically various and unstable,"[9] atomized and chaining. O'Hara—in his reviled poeticizing—was able to articulate a poetics of adjacency, of queer juxtapositions, to which his critical others remained blind.

Thomas McEvilley makes the point very succinctly in his 1982 essay "Heads It's Form, Tails It's Not Content," prefacing his remarks with a quote from O'Hara's "Having a Coke with You":

and the portrait show seems to have no faces in it at all, just paint you suddenly wonder why in the world anyone ever did them... [10]

JOHN JONAS GRUEN, group portrait (Frank O'Hara: first row, second from right), b/w photograph / Gruppenportrait (Frank O'Hara: erste Reihe, zweiter von rechts), s/w Photographie.

ALEX KATZ, FRANK O'HARA, 1959–60, cutout, oil on wood (double sided), 60 x 15" / Silhouetten, Öl auf Holz (Vorder- und Rückseite), 152,4 x 38,1 cm. (PHOTO COURTESY ROBERT MILLER GALLERY)

Here's McEvilley:

In the attempt to free art from the plane of content, the formalist tradition denied that elements of the artwork may refer outside the work toward the embracing world. Rather, the elements are to be understood as referring to one another inside the work, in an interior and self-subsistent esthetic code. The claim is imprecisely and incompletely made, however, because the formalists take much too narrow a view of what can constitute "content." Greenberg, for example, often uses the term "non-representational" to describe "pure" artworks—those purified of the world. But as he uses it, the term seems to rule out only clear representations of physical objects such as chairs, bowls of fruit, or naked figures lying on couches. Similarly, Fried assumes that only "recognizable objects, persons and places" can provide the content of a painting. But art that is non-representational in this sense may still be representational in others. It may be bound to the surrounding world by its reflection of structures of thought, political tensions, psychological attitudes, and so forth.[11)]

As Shaw acidly notes, to cast "the poetic" as the last bastion of private insights, or indeed "as a kind of metaphysics of content, of pure meaning,"[12)] requires a concerted effort to ignore the formally radical poetries outside the domain of Official Verse Culture and especially those poetries that explore collage, collision, disjunction, overlay, and contradiction. Misrepresented, "it is no wonder that the poetic has had a long list of detractors—stretching from Greenberg and Fried to Benjamin Buchloh and James Meyer."[13)] Indeed, "they"—both the prophets of a sublime late modernism and the apostates who argued for dystopian postmodernism—"were all cheated of some marvellous experience / which is not going to go wasted on me which is why I'm telling you about it," as O'Hara wryly puts it in the final lines of "Having a Coke with You."[14)] O'Hara is not, n o t n e a r l y, the better critic, and Shaw shows his allegiances as being more to the i n - b e t w e e n than to any one of his shifting positions—curator, poet, critic, lover, social magnet, arts administrator. But more than "they," he recognized that "form is never more than an extension of content."[15)]

This is certainly not to say that the normative, descriptive, fashion- and market-driven modes of art criticism are to be preferred, whether written by poets or not. The problem is not that art criticism is too conceptually complex but, on the contrary, that—even at its putatively most theoretical—its poetics and aesthetics are too often willfully stunted, marked by a valorized incapacity to respond to how

Front cover of The Selected Poems of Frank O'Hara, *1972, collage by Larry Rivers / Buchumschlag, Collage von Larry Rivers.*

meaning is realized through multiple, incommensurable, or overlaid discourses—"kinship," in Shaw's terms—within a single work. Meaning is not an end but a between.[16)]

The significance of O'Hara (or McEvilley or Shaw) is not that they are poets who do criticism, which is also true of Fried, but the polymorphous dexterity of their writing; their aversion to simple description (to visual appearance or to ideas) in pursuit of phenomenological "unevenness" (in Shaw's terms) or complexity found in the visual artwork they address. This is the legacy of Charles Baude-

laire, Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, and Gertude Stein, not the "belle-lettristic" approach that is often, and banally, contrasted with Orthodoxical criticism.

Shaw's approach provides a useful historical context for such publishing projects as *M/E/A/N/I/N/G*.[17] In doing so, it helps to explain not only the aversion to radical poetics and poetry in formalist and *October*-flavored criticism of the sixties to eighties, but also the fear of the taint of poetry by even such apparently poetry-related artists as Lawrence Weiner (who declines to have his work exhibited in poetry-related contexts). Consider, for example, that Meyer, in his introduction to a recent collection of the poetry of Carl Andre, never mentions the word "poetry."[18] The lesson is that linguistic works of Weiner or Andre (Vito Acconci or Jenny Holzer) can only be deemed significant as art if they are purged of any connection to (radically impure, content-concatenating) poetry and poetics.

As Dominique Fourcade noted at the Poetry Plastique symposium, poetry devalues visual art (we were talking about how Philip Guston's collaborations with Clark Coolidge had a lower economic value than comparable works without words).[19] But perhaps this devaluation provides a necessary route for removing visual art from any aesthetic system that mocks both aesthesis and social aspiration.[20]

Reading Shaw's study of the fifties and sixties, underscores, once again, how, indeed, pernicious is the cliché that poetry is fifty years behind visual art. On the contrary, art criticism, insofar as it succumbs to a paranoiac fear of theatricality that induces frame-lock, lags behind poetry at its peril. Meanwhile, the visual and verbal arts remain complicit with one another fifty years ago and today.

1) Andrew Epstein, *Beautiful Enemies: Friendship and Postwar American Poetry* (New York: Oxford University Press, 2006).

2) See Robert Smithson, *Robert Smithson, The Collected Writings*, ed. Jack Flam (Berkeley: University of California Press, 1996), p. 61. One of Smithson's signature works for poetics, and by extension criticism, is his 1967 "LANGUAGE TO BE LOOKED AT AND/OR THINGS TO BE READ": "Simple statements are often based on language fears, and sometimes result in dogma or non-sense... The mania for literalness relates to the breakdown in the rational belief in reality. Books entomb words in a synthetic rigor mortis, perhaps that is why 'print' is thought to have entered obsolescence. The mind of this death, however, is unrelentingly awake... My sense of language is that it is matter and not ideas—i.e., 'printed matter.'"

3) Lytle Shaw, *Frank O'Hara: The Poetics of Coterie* (Iowa City: The University of Iowa Press, 2006), p. 171.

4) Donald Allen (ed.), *The Collected Poems of Frank O'Hara* (Berkeley: University of California Press, 1995), pp. 148–49.

5) See Johanna Drucker, *Sweet Dreams: Contemporary Art and Complicity* (Chicago: University of Chicago Press, 2005).

6) Shaw (see note 3), p. 179.

7) Ibid, p. 204. Quoting Fried's 1965 "Three American Painters," from *Art and Objecthood* (Chicago: University of Chicago Press, 1998), p. 259. Fried's object of scorn is the neo-Dada of Rauschenberg and Cage.

8) O'Hara (see note 4), p. 322.

9) Shaw (see note 3), p. 207. "Unevenness" is Shaw's word to describe the mixed textures (both surfaces and fields of reference) in O'Hara's poem (p. 202). "Semantically various and unstable" is Shaw's term for a work by Robert Rauschenberg.

10) O'Hara (see note 4), p. 360.

11) Thomas McEvilley's essay was originally published in *Artforum* (November 1982). It was collected in his *Art & Discontent: Theory at the Millennium* (Kingston: Documentext/McPherson & Co., 1991), p. 29. The Fried citation is from "Three American Painters" (see note 7).

12) Shaw (see note 3), p. 220.

13) Ibid.

14) O'Hara (see note 4).

15) Robert Creeley, quoted by Charles Olson in his 1950 essay "Projective Verse" in Charles Olson, *Collected Prose*, ed. Ben Friedlander (Berkeley: University of California Press, 1997), p. 240.

16) "The poem is at last between two persons instead of two pages," as O'Hara puts it in his 1959 essay "Personism: A Manifesto" in *The Collected Poems of Frank O'Hara*, p. 498.

17) *M/E/A/N/I/N/G* focused on artists' writing about the visual arts, with an emphasis on considerations of both feminism and painting, and included many essays by poets. Edited by Susan Bee and Mira Schor, it published twenty issues from 1986 to 1996 and continues to publish, intermittently, online. See http://writing.upenn.edu/pepc/meaning/. This essay continues my reflections in "For M/E/A/N/I/N/G," published in the first issue of the magazine, December 1986.

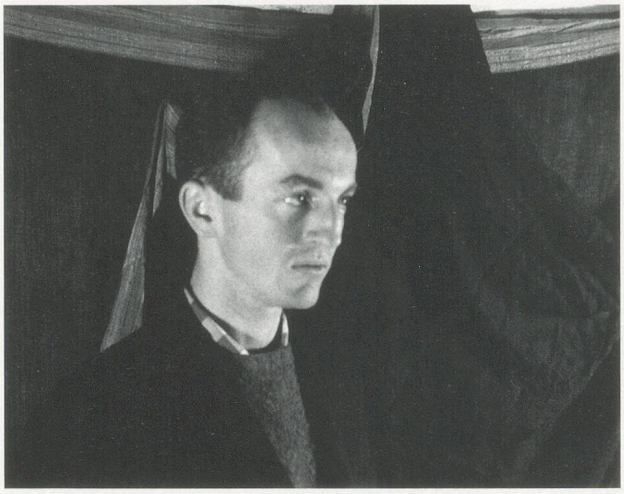
18) Carl Andre, *Cuts: Texts 1959–2004*, ed. James Meyer (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005).

19) Several collaborations by Coolidge and Guston were shown at the exhibition "Poetry Plastique," which I curated with Jay Sanders at Marianne Boesky Gallery in 2001. See http://epc.buffalo.edu/features/poetryplastique/.

20) Drucker addresses some of these issues in "Art Theory Now: From Aesthetics to Aesthesis," a lecture given at the School of Visual Arts, New York, on December 11, 2007.

CHARLES BERNSTEIN

Hinkt die Kunstkritik der Dichtung fünfzig Jahre hinterher?



JOHN JONAS GRUEN, portrait of Frank O'Hara, b/w photograph / Portrait von Frank O'Hara, s/w Photographie.

Lytle Shaws Monographie *Frank O'Hara: The Poetics of Coterie* beschäftigt sich offensichtlich mit der Frage nach der Funktion des Zirkels oder der Clique innerhalb der Lyrik und Poetik Frank O'Haras. Die Anfangskapitel des Bandes warten im Rahmen einer sprachwissenschaftlichen Betrachtung zum Thema Benennung und Bezugnahme mit einer stichhaltigen Erörterung der Rolle von Eigennamen in den Gedichten O'Haras auf. Shaw weist auf die verschiedenen Verwendungsweisen von Eigennamen in O'Hara's Werk hin: Gestalten der Populärkultur, Persönlichkeiten aus Politik und Gesellschaft sowie verschiedene Ebenen seines persönlichen Umfeldes (von klar identifizierbaren Künstlern und Dichtern bis hin zu unbekannten Namen).

Shaw sieht den Zirkel nicht als eine geschlossene Welt von Vertrauten, sondern als eine ineinander greifende, offene Reihe von Beziehungen und Verbindungen. Er bringt den Zirkel mit der soziohistorisch reflexiven Poetik des Lokalen und anderen kollektiven Gebilden in Verbindung. Die Poetik des Zirkels wird bei ihm als Alternative zu auf Allgemeingültigkeit abzielende Poesiebegriffe dargestellt. Die Tatsache, dass O'Hara sich selbst nicht innerhalb einer homogenen Elite, sondern innerhalb sich überschneidender Personenkonstellationen (Verbin-

CHARLES BERNSTEIN ist Donald T. Regan Professor of English and Comparative Literature an der University of Pennsylvania. Er ist Autor von *A Poetics* (Harvard University Press) und *My Way: Speeches and Poems* (University of Chicago Press).

dungen konkreter und vorgestellter Art) verortet, sowie seine berühmte Angewohnheit, seine Gedichte mit Angaben zur Uhrzeit zu versehen (es ist 12:18 Uhr in New York, während ich diesen Satz umschreibe), laufen der romantischen Vorstellung von zeitlosen Dichtungen grosser Geister zuwider.

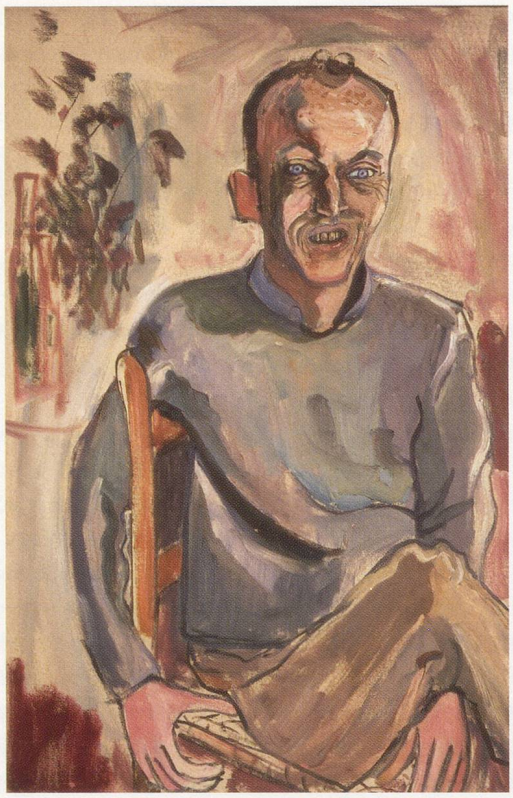
Gleichwohl kann keine Betrachtung zum Thema Zirkel sich ganz und gar dessen negativer Konnotationen des «Klüngels» oder der «Szene» entledigen. Besonders sinnvoll wäre es, die Anfangskapitel von Shaws Buch zusammen mit dem Band *Beautiful Enemies: Friendship and Postwar American Poetry* von Andrew Epstein zu lesen.[1] Epstein wartet mit beispielhaften, sich ausdrücklich auf den Pragmatismus Ralph Waldo Emersons gründenden Interpretationen des komplexen Geflechts von individueller Begabung und kollektivem Anteil in der Lyrik und Poetik von John Ashbery, Amiri Baraka und O'Hara auf. Dem Mythos aus der Zeit des Kalten Krieges von der Stimme des Einzelnen in der Wüste der Konformität den Rücken kehrend, führt Epstein uns Stimmen im Gespräch und im Widerspruch vor, wobei er den Standpunkt vertritt, dass Widerstand gegen den Konsens für ein pragmatisches Verständnis literarischer Gemeinschaft grundlegend ist.

Die Rolle von Eigennamen und der Charakter von O'Haras persönlichem Umfeld sind nicht die einzigen Themen, denen sich *Frank O'Hara: The Poetics of Coterie* widmet. In den letzten Kapiteln des Buches rückt ein weiteres Thema mit gleicher Emphase in den Vordergrund, nämlich die Einstellung O'Haras zur bildenden Kunst in seinen Dichtungen und seinen kritischen Schriften. Shaw betrachtet O'Haras Texte über Kunst als wirkungsvolle und notwendige Gegenwehr gegen die monologische, hochfachliche Strenge, die von Clement Greenberg (der O'Haras Schreiben über Kunst ablehnte) auf Michael Fried überging und, so würde ich ergänzen, bis hin zur Kunstkritik der Marke *October* reicht, der Verkörperung der, sagen wir einfach mal, hohen Orthodoxie des Fachs. Denn wo die brillante Rigorosität und der grossartige Einblick von Greenberg und Fried schliesslich zur Tragödie der Fehleinschätzung führten, läuft das selbstherrliche Vorhutdenken der hohen Orthodoxie auf die Farce des akademischen Torwächtertums und der Marktwertbestätigung hinaus. Aus Greenbergs und Frieds Betonung von «Überzeugung» und «Agonismus» ist, mit anderen Worten, eine Praxis der Regulierung durch Ausschliessung geworden.

Aus der Sicht Shaws ist die Abneigung gegen Dichtung seitens der formalistischen wie der orthodoxen Kunstkritik ein Zeichen ihrer ästhetischen Unzulänglichkeit. Im Gegensatz zu Greenbergs und Frieds Missbilligung «poetischer» Kunstkritik vertritt er die Auffassung, O'Hara habe «kunstkritische» Dichtung mit Anklängen etwa an die Schriften Robert Smithsons praktiziert.[2] Laut Shaw «nähert sich O'Hara Formen der Hybridisierung und Wucherung an, die in diametralem Gegensatz zur lexikalischen Eingrenzung stehen, in der Greenberg und Fried das Heilmittel für eine bedrohte Kunstkritik der 50er- und 60er-Jahre sahen».[3] Shaw macht dies mit einem Ausschnitt aus O'Haras Gedicht «Second Avenue» anschaulich, der ausdrücklich auf De Kooning eingeht:

Die Stille, die ein Vierteljahrhundert lang anhielt. Alle
Babys wurden blau geboren. Sie nannten ihn «Al» und «Horseballs moon»
im Kindergarten, er hatte ein aristokratisches Strohgesicht gleich einem Dunkel
in einem de Kooning, wo der reissende Strom sich im Herzen des
Klassensystems gelegt hat, es können zahlreiche Strudel bei einem Feuergefecht sein
oder jeder einzelne Stich auf der «letzten Meile» von Elektroden, so
völlig verschieden von Weihnachtsbaumschmuck, dass man sich wundert, äh?
Was die Bourgeoisie sich denn denkt. Regenmantel. Gerissener Gurt.[4]

ALICE NEEL, FRANK O'HARA #2, 1960, oil on canvas, 38 x 24" / FRANK O'HARA, Öl auf Leinwand, 96,5 x 61 cm. (ESTATE OF ALICE NEEL, PHOTO COURTESY ROBERT MILLER GALLERY)



O'Hara betrieb eine «komplizenhafte»[5] und Grenzen missachtende Kunstkritik, die in scharfem Kontrast zu den Ideologien der formalistischen Kritik seiner Zeit und den Orthodoxien à la *October* der 70er- und 80er-Jahre steht. «O'Haras Malerei-Gedichte stellen», so Shaw, «eine besondere Form von Interdisziplinarität dar.» Sie «setzen einen nachgerade unbegrenzten Austausch zwischen Diskursen in Gang beim Versuch, Zeile für Zeile in rasendem Tempo Kontexte für Malerei zu verbildlichen. Dies ist der Grund, weshalb sie antiprofessionell wirken und sind.»[6]

Die formalistische Kritik und die spätere Kunstkritik der Zeitschrift *October* mit ihren vielen Ablegern predigten einen Sinnbegriff, der bei aller Verschiedenheit hinreichend prohibitiv war, um die Bandbreite künstlerischer Ansätze innerhalb der Kunst teilweise zunichte zu machen und künstlerisches Schaffen, das die Grenzen allgemein anerkannter Vorstellungen von Sinnstiftung in Frage stellte, einfach zu verwerfen (so wie Fried etwa Dada als «verderblich» abtat).[7] Diese Kritik funktionierte nicht kraft der Negierung oder Dekonstruktion von Sinn (das leere Loblied der hohen orthodoxen Kunst), sondern kraft der Artikulation sich neu herauskristallisierender Sinnkonstrukte in Form von Konstellationen (eine Poetik der Verbindung und Zuordnung, des Combine, der Akkumulation, der Collage und des Zirkels). Tatsächlich betrachtet die formalistische wie die orthodoxe Kunstkritik theatralische beziehungsweise allegorische Verfahren als sinnentleerend, doch während Erstere das vermeintliche Ende der Optikalität beklagt und Letztere diese aufwertet, verfügt keine der beiden über eine hinreichend flexible Methode, um sich mit den neuen semantischen Verkörperungen des «zerbrechlichen / Augenblicks», wie O'Hara es in seinem Gedicht «For Bob Rauschenberg» nennt, auseinanderzusetzen.[8] O'Haras «zerbrechlichen / Augenblick» könnte man als diskrete Einverleibung des Zirkels bezeichnen, der wie die «Unausgeglichenheit» des Alltags zugleich unzusammenhängend und fliessend, reflexiv und konstruktiv, «semantisch heterogen und instabil», atomisiert und verkettend ist.[9] In seiner geschmähten Art des Dichtens vermochte O'Hara eine Poetik des Nebeneinanders, der sonderbaren Gegenüberstellungen auszuformulieren, denen gegenüber die kritische Gegenseite blind blieb.

In seinem 1982 erschienenen Aufsatz «Heads It's Form, Tails It's Not Content» bringt Thomas McEvilley die Sache auf den Punkt. Seinen Ausführungen stellt er als Motto ein Zitat aus O'Haras Gedicht «Having a Coke with You» voran:

und in der Porträtschau scheint es gar keine Köpfe zu geben, nur Farbe
man fragt sich mit einem Mal, warum in aller Welt man sie überhaupt jemals gemalt hat...[10]

Und McEvilley schreibt:

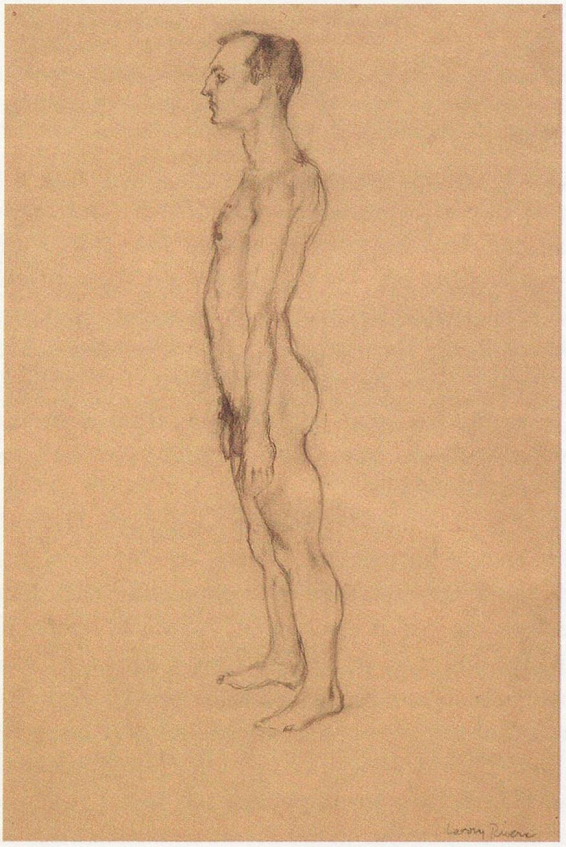
Im Versuch, die Kunst von der inhaltlichen Dimension zu befreien, behauptete die formalistische Tradition, dass sich Elemente des Kunstwerkes keinesfalls auf etwas ausserhalb des Werkes in der umgebenden Welt beziehen können. Die Elemente seien stattdessen so zu verstehen, dass sie sich innerhalb des Kunstwerkes aufeinander beziehen, im Rahmen eines inneren, von ihnen selbst getragenen ästhetischen Codes. Diese Behauptung ist jedoch unpräzise und unvollständig formuliert, denn die Formalisten vertreten einen viel zu engen Begriff dessen, was «Inhalt» ausmacht. Greenberg zum Beispiel verwendet oft die Bezeichnung «ungegenständlich», um pure – also von der Welt gereinigte – Kunstwerke zu beschreiben. Doch so, wie er ihn verwendet, schliesst der Begriff anscheinend nur offensichtliche Darstellungen physischer Gegenstände wie Stühle, Obstschalen oder auf dem Sofa liegende Aktfiguren aus. In ähnlicher Weise nimmt Fried an, dass nur «erkennbare Gegenstände, Personen und Orte» den Inhalt zu einem Bild liefern können. Doch Kunst, die in diesem Sinn ungegenständlich ist, kann gleichwohl in einem anderen Sinn gegenständlich sein. Sie kann sich durchaus auf die umgebende Welt beziehen, indem sie Gedankenstrukturen, politische Spannungen, psychologische Haltungen und dergleichen mehr wiederspiegelt.[11)]

Um «das Poetische» als letzte Bastion privater Erkenntnisse oder gar als «eine Art von Metaphysik des Inhalts, der reinen Bedeutung» darzustellen,[12)] bedarf es, wie Shaw bissig bemerkt, einer konzertierten Anstrengung, formal radikales dichterisches Schaffen, das sich jenseits der Grenzen der offiziellen Lyrikkultur bewegt, und vor allem die Formen der Dichtung, die mit Collage, Gegensatz, Zusammenhanglosigkeit, Überlagerung und Unvereinbarkeit experimentieren, links liegen zu lassen. In dieser Weise dargestellt, «ist es nicht verwunderlich, dass diese Poetik auf eine lange Liste von Kritikern zurückblicken kann, die von Greenberg und Fried bis Benjamin Buchloh und James Meyer reicht».[13)] «Die», das heisst die Propheten einer erhabenen Spätmoderne ebenso wie die Abtrünnigen, die einer antiutopischen Postmoderne das Wort redeten, «wurden alle um eine bestimmte wunderbare Erfahrung betrogen / die an mir nicht spurlos vorbeigehen wird, weshalb ich euch davon erzähle», wie O'Hara es in den letzten Zeilen von «Having a Coke with You» sarkastisch formuliert.[14)] O'Hara ist nicht, ja nicht einmal annähernd der bessere Kritiker, und Shaw zeigt sich eher seinem Dazwischen verpflichtet als einer seiner vielen sich ständig wechselnden Inkarnationen – als Kurator, Dichter, Kritiker, Liebhaber, gesellschaftlicher Magnet, Kunstverwalter. Klarer jedoch als «die» erkannte er, dass «die Form niemals mehr als eine Fortsetzung des Inhalts ist».[15)]

Das soll natürlich nicht heissen, dass die normativen, deskriptiven, von Mode und Markt getriebenen Formen der Kunstkritik, ob aus der Feder von Dich-

LARRY RIVERS, FRANK O'HARA IN PROFILE, 1954, pencil on paper, 21 1/4 x 14 1/4" / FRANK O'HARA IM PROFIL, Bleistift auf Papier, 54 x 26,2 cm.

(Copyright Larry Rivers Estate/VAGA New York, NY)



JOHN JONAS GRUEN, group portrait (Frank O'Hara: second from left), b/w photograph / Gruppenportrait (Frank O'Hara: zweiter von links), s/w Photographie.

tern oder nicht, vorzuziehen seien. Das Problem ist nicht, dass die Kunstkritik begrifflich zu komplex wäre, sondern im Gegenteil, dass ihre Poetik und Ästhetik allzu oft – selbst wenn sie theoretischer nicht sein könnte – gewollt verkümmert ist und nicht sehen will, wie Sinnhaftes durch verschiedene unvergleichbare oder überlagerte Diskurse – Shaw nennt es «Verwandtschaft» – innerhalb eines einzelnen Werkes realisiert wird. Sinn ist nicht ein Ziel, sondern ein Dazwischen.[16)]

Die Bedeutung von O'Hara – oder von McEvilley oder Shaw – besteht nicht darin, dass er Dichter ist, der Kritik betreibt (das trifft ebenso auf Fried zu), sondern in der polymorphen Gewandtheit seiner Schriftstellerei, in seiner Abneigung gegen schlichte Beschreibungen (gegen Äusseres oder Vorgestelltes) im Bemühen um phänomenologische «Unausgeglichenheit» (wie Shaw es nennt) oder Komplexität, die ihm in den Werken der bildenden Kunst begegnet, auf die er eingeht. Es ist dies das Vermächtnis von Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire und Gertude Stein, nicht der «belle-lettristische» Ansatz, den man oft – banalerweise – der orthodoxen Kritik gegenüberstellt.

Shaws Betrachtungsweise liefert einen hilfreichen historischen Kontext für Projekte wie die Publikation *M/E/A/N/I/N/G*.[17)] Dabei hilft sie nicht nur, die Abneigung gegen radikale Poetiken und Dichtungen in der formalistischen und durch *October* gefärbten Kritik der 60er- bis 80er-Jahre zu erklären, sondern auch die Angst vor dem Makel der Dichtung selbst seitens eines der Dichtung allem Anschein nach so nahe stehenden Künstlers wie Lawrence Weiner (der nicht möchte, dass sein Werk in irgendeinem Zusammenhang mit Dichtung präsentiert wird). Man bedenke zum Beispiel, dass James Meyer in seiner Einführung zu einer neueren Ausgabe der Gedichte von Carl Andre nie das Wort «Dichtung» verwendet.[18)] Die Lehre daraus ist, dass Sprachwerke wie jene von Weiner oder Andre (beziehungsweise von

Vito Acconci oder Jenny Holzer) nur dann für bedeutend als Kunst angesehen werden können, wenn sie keine Verbindung zu (radikal unreiner, Inhalte verknüpfender) Lyrik und Poetik eingehen.

Wie Dominique Fourcade auf dem Symposium Poetry Plastique feststellte, wertet Dichtung die bildende Kunst ab (wir sprachen davon, wie die Gemeinschaftsarbeiten von Philip Guston mit Clark Coolidge einen geringeren wirtschaftlichen Wert haben als vergleichbare Werke ohne Worte).[19] Vielleicht aber ergibt diese Abwertung einen notwendigen Weg, um die bildende Kunst aus jedwedem ästhetischen System auszuklammern, das sich über die Aesthesis ebenso wie über gesellschaftliches Streben lustig macht.[20]

Shaws Studie über die 50er- und 60er-Jahre macht dem Leser wieder einmal klar, wie richtiggehend schädlich das Klischee ist, demzufolge die Dichtung der bildenden Kunst um fünfzig Jahre hinterherhinke. Es ist im Gegenteil so, dass die Kunstkritik, sofern sie einer paranoiden Furcht vor Theatralik erliegt, die zu einer Erstarrung des Blicks führt, auf eigene Gefahr der Dichtung hinterherhinkt. Weiterhin stecken die bildende und die Wortkunst miteinander unter einer Decke, heute wie auch schon vor fünfzig Jahren.

(Übersetzung Bram Opstelten)

1) Andrew Epstein, *Beautiful Enemies: Friendship and Postwar American Poetry*, Oxford University Press, New York 2006.
2) Siehe Robert Smithson, *Robert Smithson, The Collected Writings*, Jack Flam (Hrsg.), University of California Press, Berkeley 1996, S. 61. Besonders typisch für Smithsons Poetik und, im weiteren Sinn, seine Kritik ist die 1967 entstandene Schrift «LANGUAGE TO BE LOOKED AT AND/OR THINGS TO READ»: «Einfache Aussagen beruhen oft auf Sprachängsten und enden manchmal in Dogmatik oder Unsinn... Der wahnhafte Buchstabenglaube hängt mit dem Zusammenbruch des rationalen Glaubens an die Wirklichkeit zusammen. Bücher begraben Worte in künstlicher Totenstarre, das mag der Grund sein, weshalb man glaubt, dass die Zeit des «Gedruckten» bald vorbei sein werde. Der Geist dieses Todes ist jedoch unvermindert wach... Ich sehe in Sprache nicht Ideen, sondern Materie, das heisst «Gedrucktes».
3) Lytle Shaw, *Frank O'Hara: The Poetics of Coterie*, The University of Iowa Press, Iowa City 2006, S. 171.
4) Frank O'Hara, *The Collected Poems of Frank O'Hara*, Donald Allen (Hrsg.), University of California Press, Berkeley 1995, S. 148–149 (Zitat aus dem Engl. übers.).
5) Siehe Johanna Drucker, *Sweet Dreams: Contemporary Art and Complicity*, University of Chicago Press, Chicago 2005.
6) Shaw (wie Anm. 3), S. 179.
7) Ebenda, S. 204; Zitat aus Frieds ursprünglich 1965 erschienenem Aufsatz «Three American Painters», in *Art and Objecthood*, University of Chicago Press, Chicago 1998, S. 259. Zielscheibe von Frieds Spott ist der «Neo-Dada» von Rauschenberg und Cage.
8) O'Hara (wie Anm. 4), S. 322.
9) Shaw (wie Anm. 3), S. 207. «Unevenness» – dt. Unebenheit, Ungleichmässigkeit oder Unausgeglichenheit – ist der Begriff, mit dem Shaw die Mischung verschiedener Texturen (Oberflächen ebenso wie Bezugssphären) in O'Haras Gedicht beschreibt (S. 202). Als «semantisch heterogen und instabil» bezeichnet Shaw ein Werk Robert Rauschenbergs.
10) O'Hara (wie Anm. 4), S. 360 (Zitat aus dem Engl. übers.).
11) Der Aufsatz von Thomas McEvilley erschien ursprünglich in *Artforum* (November 1982) und wurde später aufgenommen in seine Aufsatzsammlung *Art & Discontent: Theory at the Millennium*, Documentext/McPherson & Co., Kingston 1991, S. 29. (dt. «Kopf, es ist Form – Zahl, es ist nicht Inhalt», in: *Kunst und Unbehagen. Theorie am Ende des 20. Jahrhunderts*, Schirmer/Mosel, München 1993, S. 24f.) Das Fried-Zitat stammt aus «Three American Painters» (wie Anm. 7).
12) Shaw (wie Anm. 3), S. 220.
13) Ebenda.
14) O'Hara (wie Anm. 4).
15) Robert Creeley, zitiert von Charles Olson in seinem 1950 erschienenen Aufsatz «Projective Verse», in: Charles Olson, *Collected Prose*, Ben Friedlander (Hrsg.), University of California Press, Berkeley 1997, S. 240.
16) «Das Gedicht existiert schliesslich zwischen zwei Personen, nicht zwischen zwei Seiten», wie O'Hara 1959 in seinem Aufsatz «Personism: A Manifesto» schrieb; in *The Collected Poems of Frank O'Hara*, S. 498.
17) Den Schwerpunkt der Zeitschrift *M/E/A/N/I/N/G* bildeten Texte von KünstlerInnen über bildende Kunst unter besonderer Berücksichtigung von Feminismus und Malerei. Es wurden auch zahlreiche Aufsätze von DichterInnen veröffentlicht. Herausgegeben von Susan Bee und Mira Schor, erschienen in der Zeit von 1986 bis 1996 zwanzig Hefte, und die Zeitschrift erscheint weiterhin periodisch online; siehe http://writing.upenn.edu/pepc/meaning/. Der vorliegende Beitrag knüpft an die Betrachtungen an, die ich in meinem im Dezember 1986 im ersten Heft der Zeitschrift veröffentlichten Beitrag «For M/E/A/N/I/N/G» anstellte.
18) Carl Andre, *Cuts: Texts 1959–2004*, James Meyer (Hrsg.), MIT Press, Cambridge (Mass.) 2005.
19) Mehrere Gemeinschaftsarbeiten von Coolidge und Guston waren in der 2001 von Jay Sanders und mir in der Marianne Boesky Gallery organisierten Ausstellung «Poetry Plastique» zu sehen. Siehe http://epc.buffalo.edu/features/poetryplastique/
20) Johanna Drucker geht in einem Vortrag mit dem Titel «Art Theory Now: From Aesthetics to Aesthesis», den sie am 11. Dezember 2007 an der School of Visual Arts in New York hielt, auf einige dieser Punkte ein.