

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2009)

Heft: 85: Collaborations Maria Lassnig, Beatriz Milhazes, Josh Smith

Artikel: Transatlantic 25 years Parkett : transatlantic and beyond = transatlantisch und darüber hinaus

Autor: Funcke, Bettina / Curiger, Bice

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-679915>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

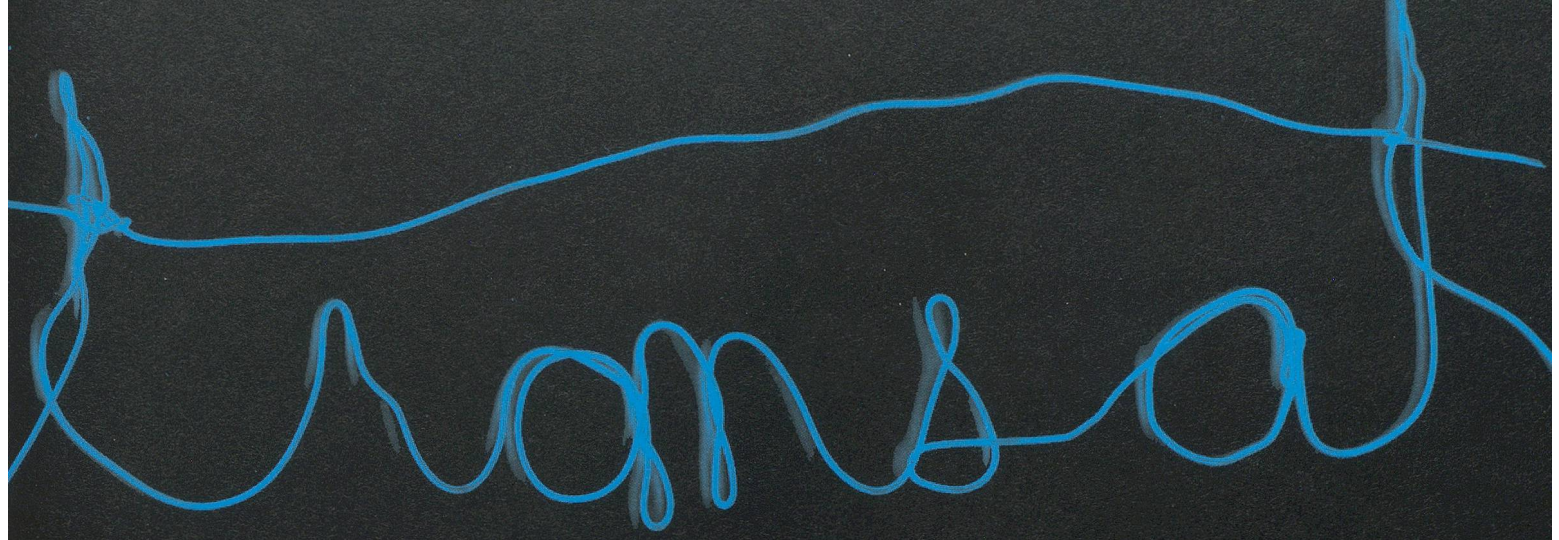
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

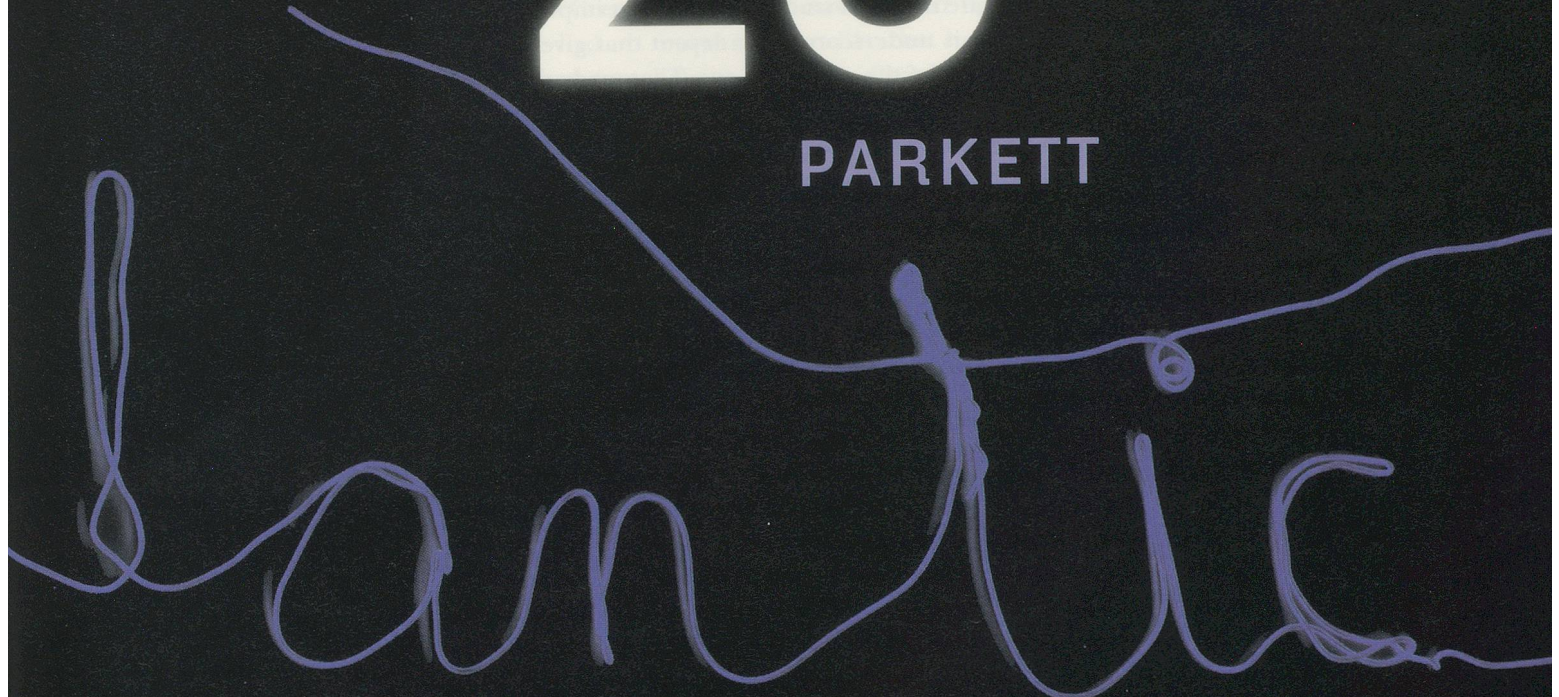
Download PDF: 21.05.2025

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



25 YEARS

PARKETT



.....**Conversation:** Bettina Funcke – Bice Curiger.....S. 18.....**Statements:** Daniel Bauman,
 Kirsty Bell, Ina Blom, Barbara Clausen, Lynne Cooke, Kurt W. Forster, Boris Groys, Wade Guyton,
 Kathy Halbreich, Achim Hochdörfer, John Kelsey, Michael Krebber, Josephine Meckseper,
 Andrzej Przywara, Beatrix Ruf, Matt Saunders, Josh Smith, Josef Strau, Tirdad Zolghadr,
S. 29.....**Jean-Luc Mylayne:** Josef Helfenstein.....S. 42.....Fionn Meade.....S. 56.....

TRANSATLANTIC AND BEYOND

Bettina Funcke: *Parkett* has been a dual language publication in German and English ever since the first issue came out in 1984. Then there are the Cumulus essays floating back and forth across the Atlantic and in 1985, you opened your office in New York, giving the Swiss-American publication two homes. The transatlantic dialogue has remained a hallmark of *Parkett* to this day. What made you decide to do that originally?

Bice Curiger: The structure of *Parkett* was largely defined in the very first issue and has barely changed since. We wanted the publication to emphasize slowness in an age of ever-increasing acceleration, and to accentuate in-depth study. But the most important thing was to bridge the two continents, which is underscored by a layout that gives the same weight to the German and English versions of the contributions. That made us different from all the other journals on the market in those days but our logo (embroidered for us by my mother), the Antiqua typeface, and the placement of all the ads at the end also stood out against the streamlined appearance of most other publications. Of primary importance to us is—and always has been—to work closely with artists and to have them be directly involved in the production of the publication.

It was not until the eighties that the American art scene finally began showing a renewed interest in Europe. We were in our early thirties and in the mood for change. We'd all been through Italophile and Francophile phases (oh, the movies, the literature, the abandon of the 1968 student riots in Paris...) and being Swiss, we had kept an admiring eye on what was happening in the Düsseldorf art scene of the seventies, and now New York exerted a tremendous pull and fascination. For one thing, we had the feeling that there was great promise in the raw anarchic reality of this somewhat dilapidated and dangerous city, that it would be a liberation after the leaden weight of the political atmosphere in our own cultural scene. And we were fascinated by the professionalism of the art discourse on the other side of the Atlantic. Not only that, the European scene was split up into so many small groups, while in New York everybody talked about the same thing at the same time because everybody had seen the same thing at the same time. And it's still like that today.

BF: Art had started traveling across the Atlantic, but the discourse as well as its linguistic and cultural translation had a hard time keeping abreast of that exchange. *Parkett* was able to ride the swelling wave of internationalization that marked the eighties and was then primarily geared towards the exchange between the United States and Western Eu-



rope. You often talk about the way Clement Greenberg facilitated the immediate transfer of art criticism to the academic world in the U.S. and how refreshing that was in contrast to the still very tentative academic discourse in the European art scene. That applies to the approach taken by art criticism as well as to the artists themselves, doesn't it? It's almost paradoxical that Europe's traditionally critical orientation with respect to culture was less successful in bridging the gap between contemporary art and art criticism, between the art world and academia. Can you say more about your thoughts on this?

BC: Clement Greenberg was the most reviled figure in the American art world of the eighties. We had no reason to react like that here in Europe because the orthodoxy of Formalism had somehow passed us by. People still completely ignore the extraordinary fact the Greenberg's writings were not translated into German until 1995. After the war, the United States efficiently shipped big, exciting packages of art off to Europe neatly labeled by movement (Abstract Expressionism, Pop Art, hard-edge, Minimalism, etc.), but basically the works showed up on the other side of the Atlantic with no intellectual underpinnings. In fact, I doubt that the theoretical background played much of a role. Besides, the critics probably didn't know as much English as we do today! They may have been extremely well-versed art historians but as far as Modernism was concerned they were—and most of them still are—little more than eccentric self-taught specialists.

It's only recently that universities in Europe have begun to create chairs of art history specialized in contemporary art, in great contrast to the United States. There, right after the war, the great artistic deeds and the authorial gesture in art were immediately reinforced by academic reflection. Significantly, the United States' version of "Mid-Century Modernism" eliminated many avant-garde traditions that still had considerable momentum in Europe.

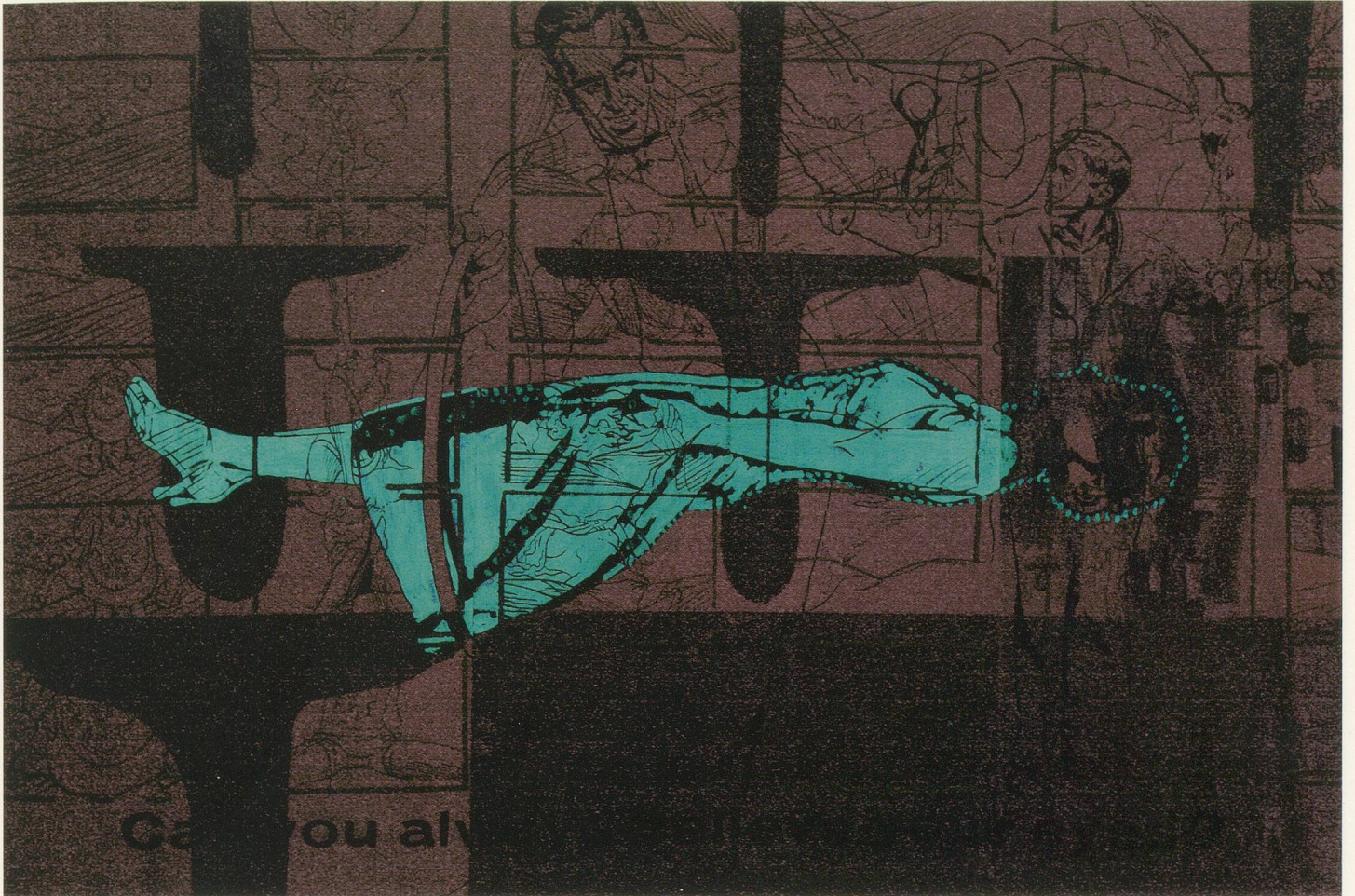
I have always found the difference between the two worlds fascinating and inspiring. In Europe you have so many different scenes, so many local and regional activities that are pitted against what is happening internationally. On the other hand, Greenberg—and the opposition to him—has fostered a challenging and stringent discourse that also generates a lot of fruitful energy. The exhibition I mounted in 1997, "Birth of the Cool," was a direct consequence of my admiration for the specifically American brand of painting that has come out of such developments. It covered American painters from Georgia O'Keeffe to Christopher Wool.

TRANSATLANTIC



SIGMAR POLKE, CAN YOU ALWAYS BELIEVE YOUR EYES?, 1976, gouache, lacquer, acrylic, tobacco, zinc sulfate, cadmium oxide on paper and canvas, 81 1/2 x 116" / Gouache, Lack- und Acrylfarben, Tabak, Zinksulfid und Cadmiumoxid auf Papier und Leinwand, 207 x 295 cm. (PHOTO: PETER SCHÄLCHLI)

...the world of the night is a world of shadows and light, of mystery and discovery. It is a world where the boundaries between the real and the imaginary are blurred, and where the imagination is free to roam. The night is a time of quiet reflection, of solitude and peace. It is a time when the heart is open to the possibilities of the universe, and when the soul is free to soar.



Can you always believe your eyes?

...the world of the night is a world of shadows and light, of mystery and discovery. It is a world where the boundaries between the real and the imaginary are blurred, and where the imagination is free to roam. The night is a time of quiet reflection, of solitude and peace. It is a time when the heart is open to the possibilities of the universe, and when the soul is free to soar.

SIGMAR POLKE, CAN YOU ALWAYS BELIEVE YOUR EYES?, 1976, night view / Nachtansicht.
(PHOTO: OLAF PASCHEIT)

Recently, here in Europe, I had the opportunity to see a work by Sigmar Polke again—his ten-part series of 1974–76, “Wir Kleinbürger—Zeitgenossen und Zeitgenossinnen” (We, the Petty Bourgeois—Contemporaries—which is going to be on view for a year at the Hamburger Kunsthalle. One of the large-format pictures (6.5 x 9.8’) shows a woman painted in phosphorescent colors so that she appears to be levitating in true sideshow fashion and at the bottom it reads “Can you always believe your eyes?” When the lights in the museum go out, she remains a luminous presence in the gallery. Polke created this work at the height of Minimal Art, ten years after Frank Stella had supplied the movement with its rallying cry: “What you see is what you see.” But Polke has a playfulness that is profoundly European and, in this particular work, it was heightened by the vitality of the counterculture in those days but also by his uncompromising skepticism toward ideologies!

BF: It’s also a wonderfully productive paradox that the categorical rejection of Greenberg’s theses brought about a dynamic that has exerted a profound and lasting impact on American and in fact English-language art criticism. In Europe there has never been a concerted focus of that kind on one voice, one approach, one dominant theory. And you mentioned, the art scene in Europe is more fragmented and more local. As a result, it is also more open and polyphonic. This is evident in the wide range of writing styles that is so characteristic of *Parkett*. For instance in the last issue, Charles Bernstein talks about Frank O’Hara and the way he wrote about art, the way mentalities, scenes, life, and work are intimately intertwined, leading to a new form of commentary.

Parkett has never ascribed to a dogma, which has become especially fruitful now that Greenberg’s legacy, having been channeled through the generation of *October* critics and, more recently, their own students, has begun to flag. Both in Europe and the United States, the traditions and conventional forms of discourse, which used to govern art criticism, are themselves being subjected to vehement criticism. As a result artists’ texts, fictional writings, and cross-disciplinary work like that of O’Hara has begun to enjoy equal billing alongside post-Marxist or formalistically oriented art theory and art commentary.

Did you intentionally target this polyphonic approach in *Parkett*? In a way, it is almost a logical consequence of transatlantic exchange. Has the distance and especially the self-reflection that it engenders remained so alive and insurmountable by virtue of the fact that you reach across continents, contexts, and discourses?

BC: What Bernstein observes in his juxtaposition of O’Hara and Greenberg is actually very contemporary. Although there is an extremely New York feel to the model of small, intimate circles of people with shared interests and mentalities, it also applies metaphorically to today’s global spaces. What you say is true. We encourage a diversity of genres, voices, and approaches in the contributions to *Parkett* but there’s more to it than that—we also aimed to explore how shared viewpoints and affinities come about despite the fact that we are all rooted in different cultures and mentalities. We’ve always had—and have translated—contributions in other languages like Dutch, Spanish, Finnish, Italian, or Greek—and more recently Japanese and Chinese. It’s changing all the time and a lot of contributors, for example from Sweden, Germany, or Italy, have started writing directly in English.

But the expansion of the art scene in the singular and its languages in the plural reminds me of Benedikt Taschen, who founded his publishing house at the same time that we started up with *Parkett*. The key to his success was to produce huge print runs of books on the history of modern art, translating them into as many as twenty different languages.

Just imagine: van Gogh and Matisse in Hungarian, Russian, Serbian, Japanese, Greek, Hebrew... and always the same layout, so all he had to do was change the plates with the lettering, which made the books extremely affordable. He publishes twenty million books a year while we publish 30,000.

So the challenge today lies in the fact that the "artistic canon" is moving into the global mainstream. It's carrying more and more weight as a reference system but it is also undergoing change in terms of creative understanding as well as misunderstanding. That also makes me wonder, along with Polke, whether in the future we will always be able to believe our eyes.

BF: Then maybe what makes *Parkett* so special is that it starts with the artists, with what they think about and how they see things, which also means that they are involved in selecting writers and the types of texts.

BC: Our faith in art and its potential has always been pretty strong, and it still is. Artists work without a safety net and when you work closely with them you can't help being inspired; you begin to question your own assumptions and you always want to do the very best you can.

TRANSATLANTISCH UND DARÜBER HINAUS

Bettina Funcke: 1984 erschien der erste Band von *Parkett*. Schon dort wurden alle Texte auf Deutsch und Englisch abgedruckt. Ausserdem gab es die Cumulus Essays, die wie Wolkenformationen über den Atlantik flogen: ein Bericht von Europa nach Amerika und einer von Amerika nach Europa. Dann, 1985, habt Ihr ein Büro in New York eröffnet und die schweiz-amerikanische Publikation hat ihre entsprechende Doppelheimat gefunden. Was waren die Gründe für diese transatlantische Ausrichtung, die *Parkett* bis heute prägt?

Bice Curiger: Die Struktur von *Parkett* war im grossen Ganzen schon von der ersten Nummer an gegeben und ist seither kaum geändert worden. Die Publikation sollte ein Zeichen der Verlangsamung setzen in einer Zeit der allgemeinen Beschleunigung und ein Instrument der vertiefenden Auseinandersetzung darstellen. Und – ganz wichtig – sie sollte eine Brücke zwischen den Kontinenten, Europa und Amerika, sein, was auch im Layout sichtbar gemacht wurde: Jeder Text erscheint gleich behandelt in Deutsch und in Englisch. Nicht nur damit unterschieden wir uns von all den Aktualitäts- und Informationszeitschriften der damaligen Zeit, auch der (von meiner Mutter) gestickte Schriftzug und die Antiquaschrift, sowie die nach hinten gestellten Anzeigen waren Setzungen gegen das «Stromlinienförmige». Wichtig war und ist uns auch die Nähe zu den Künstlern und zur «Produktion».

Anfang der 80er-Jahre hat sich die amerikanische Kunstszene ja endlich wieder für Europa interessiert. Es herrschte eine Aufbruchsstimmung, wir waren Anfang dreissig, und obwohl wir alle auch unsere italophilen und frankophilen Phasen durchlebt hatten (ah, das Kino, die Literatur, der Strand, der unter dem Pflaster lag ...) und auch mit grosser Bewunderung auf die Düsseldorfer Kunstszene der 70er-Jahre geblickt hatten, übte New York eine grosse Anziehung auf uns aus. Einerseits schien die anarchisch rohe Realität in dieser damals ziemlich abgetakelten und gefährlichen Stadt uns befreiende Impulse von der in bleierner Politisierung gefangenen Kulturszene zu versprechen, andererseits faszinierte der «Professionalismus» des Kunstdiskurses. Auch, dass dort im Gegensatz zur zersplitterten europäischen Szene alle gleichzeitig vom Gleichen sprachen, weil alle gleichzeitig das Gleiche gesehen hatten ... Und das ist ja noch heute so.

BF: Die Kunst hatte begonnen über den Atlantik zu reisen, aber der Diskurs und seine sprachlichen, aber auch kulturellen Übersetzungen hinkten diesem Austausch hinterher. *Parkett* konnte auf der in den 80er-Jahren gerade ansteigenden Welle der «Internationalisierung» der Kunstszene mitgleiten, die zu Anfang ja hauptsächlich auf die Amerika-West-Europa-Achse ausgerichtet war. Du sprichst immer wieder darüber, dass Clement Greenberg und die mit ihm entstandene Möglichkeit (und Realität) eines sofortigen Übergangs des kunstkritischen Diskurses in die akademische Welt einen solch erfrischenden Kontrast zur nur sehr allmählichen Akademisierung der europäischen Szene bildete. Das betrifft sowohl die Art des Denkens der Kunstkritik als auch der Künstler selbst, oder? Es klingt wie ein Paradox, dass in der traditionell kritisch-ernsten Kultur Europas es nicht (oder nicht so erfolgreich) gelungen ist, eine Brücke zwischen zeitgenössischer Kunst und ihrer Kritik, zwischen Kunstwelt und Universität zu schlagen. Kannst Du noch etwas detaillierter beschreiben, woran Du da denkst?

BC: In den 80er-Jahren war Clement Greenberg die meistgehasste Figur in der amerikanischen Kunstwelt. Nun muss man sich vorstellen, dass wir aber als Europäer dazu gar keinen Grund hatten, denn die Orthodoxie des «Formalismus» war irgendwie an uns vorbeigegangen: Es ist eine immer noch total ignorierte Tatsache, dass Greenbergs Schriften erst 1995 ins Deutsche übersetzt worden sind. Nach dem Krieg ist die US-amerikanische Kunst zwar effizient in grossen, aufregend geschnürten Paketen nach Europa gelangt, sie waren immer schön etikettiert nach Stilen (Abstrakter Expressionismus, Pop Art, Hard Edge, Minimal und so weiter.), aber sie kam mehr oder weniger ohne den intellektuellen Überbau. Denn ich bezweifle, dass der theoretische Hintergrund eine grosse Rolle spielte – die Kritiker konnten wohl ja auch noch nicht so gut Englisch wie wir heute! Sie mochten zwar überaus gebildete Kunsthistoriker sein, aber in Bezug auf die Moderne waren sie in Europa (und sind es bis heute meistens) einfach exzentrische Autodidakten.

Tatsächlich gibt es in Europa erst seit wenigen Jahren an einigen Universitäten Kunstgeschichtsprofessoren, die auch für Gegenwartskunst zuständig sind, ganz im Gegensatz zu den USA, wo nach dem Krieg die künstlerischen Grosstaten und der Gestus des Tonangebens in der Kunst sofort von der akademischen Reflexion gestützt worden sind. Auch

zu erwähnen ist aber, dass die US-Version der «Mid-Century-Moderne» viele Traditionen der Avantgarde eliminierte, die in Europa noch durchaus weiter virulent blieben.

Mich hat diese Spannung aus der Unterschiedlichkeit der beiden Szenen immer sehr fasziniert und beflügelt. Auf der einen Seite also die europäische Offenheit mit ihren vielen Szenen, wo das Lokale und Regionale sich am Internationalen reibt. Auf der andern Seite hat Greenberg – und gerade seine Ablehnung –, eine Stringenz des Diskurses, eine Verbindlichkeit mit grossem Energiepotenzial generiert. Meine Ausstellung «Birth of the Cool, Amerikanische Malerei von Georgia O’Keeffe bis Christopher Wool» von 1997, ging aus dieser Bewunderung für die dabei entstandene spezifisch amerikanische Malkultur hervor.

Um nochmals auf Europa zurückzukommen: Ich habe gerade wieder Sigmar Polkes 10-teilige Serie von 1976, «Wir Kleinbürger. Zeitgenossinnen und Zeitgenossen», die ein Jahr lang in der Hamburger Kunsthalle ausgestellt sein wird, gesehen. Dort steht auf einem der grossformatigen Blätter (2 x 3 m) «Can you always believe your eyes?» quer über das Bild geschrieben. Man sieht eine liegende Frau, die in bester Schaubudenmanner schweben kann, denn sie ist in Phosphorfarben gemalt. Wenn das Licht im Museum ausgeht, bleibt sie eine leuchtende Präsenz im Raum. Polkes Werk ist zehn Jahre nach Frank Stellas Aussage «What you see is what you see» entstanden. Also dann, als die Minimal Art, die sich Stellas Slogan aufs Banner geschrieben hatte, ihren Höhepunkt erlebte. Wie zutiefst europäisch ist Polke doch in seiner spielerischen Weltschau, die genährt ist aus der Energie der damaligen Gegenkultur, aber auch von der Skepsis gegenüber jeglicher Ideologie!

BF: Es ist also ein wunderbar produktives Paradox, dass die Stringenz der Ablehnung, die Greenberg generiert hat, ein Energiepotenzial ausgelöst hat, das bis heute die amerikanische – oder auch englischsprachige – Szene der Kunstkritik zutiefst prägt. Europa hat nie einen vergleichbaren Zusammenhalt in einer Stimme, einer Position, einer dominanten Theorie gefunden und ist vergleichbar zersplitterter, lokaler, aber eben auch offener und vielstimmiger, was sich besonders in der Bandbreite der Schreibstile niedergeschlagen hat, die auch für *Parkett* so charakteristisch sind. Charles Bernstein formulierte beispielsweise in seinem Aufsatz in *Parkett* 85 über Frank O’Hara ein Schreiben über Kunst, in dem Mentalitäten, Szenen, Leben und Schreiben intim ineinandergriffen und zu einer neuen Form von Kommentar geführt haben.

Parkett hat sich nie einem Dogma hingegeben, was besonders heute zu einem Potenzial geworden ist, da sich Greenbergs Erbe, geschleust durch die Generation der *October*-Kritiker und nun ihre eigenen Studenten, etwas zu ermüden beginnt. Sowohl in Europa als auch in Amerika wird die Form der Kunstkritik, ihre Tradition und ihr Diskurs-Habitus extrem in Frage gestellt, was dazu führt, dass Künstler-Texte, Fiktionalisierungen oder Verschränkungen à la O’Hara immer mehr und gleichwertig neben postmarxistisch oder formalistisch geprägter Kunsttheorie und Kunstkommentar ihren Platz finden.

Wolltest Du absichtlich in *Parkett* diese Art von Vielstimmigkeit erhalten, was ja eben durch die transatlantische Positionierung so gut möglich war, denn die Distanz, und einhergehende Selbstreflektion blieben sozusagen durch das Hinausstrecken über Kontinente, Kontexte und Diskurse immer lebendig und unüberwindbar?

BC: Was Bernstein im Gegensatzpaar O’Hara und Greenberg festmacht, ist sehr aktuell. Obwohl es extrem «New Yorkisch» erscheint, lässt sich das Modell der kleinen, familiären Szenen mit ihren Milieus und Mentalitäten metaphorisch auf die neuen grossen global

erweiterten Räume übertragen. Du hast recht, wir haben Vielstimmigkeit postuliert, Verschiedenheit der Schreibstile, der Vorgehensweisen, aber nicht nur das – es ging auch um ein Zusammenführen von Mentalitätshintergründen, um affine Beziehungen und auch die Tatsache, dass wir alle immer gleichzeitig in verschiedenen Kulturen und Mentalitäten verwurzelt sind. Wir haben von Anfang an Texte übersetzt aus dem Holländischen, Spanischen, Finnischen, Italienischen, Griechischen und so weiter – und erst später dann kam Japanisch und Chinesisch dazu. Das wird sich ändern und noch erweitern, aber zugleich schreiben nun auch viele Schweden, Deutsche, Italiener etcetera vermehrt direkt in Englisch ...

Aber die Ausweitung der «Kunstszene» im Singular und ihrer Sprachen im Plural lässt mich an Benedikt Taschen denken, dessen Grundstein zum Erfolg – er begann mit seinem Verlag ja gleichzeitig wie *Parkett* – war, dass er im grossen Stil Bücher produziert hat zur klassisch modernen Kunstgeschichte, und zwar in bis zu zwanzig verschiedenen Sprachen, man muss sich das vorstellen! Leonardo, van Gogh, Matisse in Ungarisch, Russisch, Serbisch, Japanisch, Griechisch, Hebräisch... in enormen Auflagen, das Layout blieb das gleiche, es wurden nur die Platten mit der Schrift ausgewechselt, und so kostete das einzelne Buch am Schluss auch enorm wenig. Während er heute 20 Millionen Bücher pro Jahr produziert, drucken wir im Jahr 30 000.

Siehst Du, die Herausforderung unserer Zeit müssen wir dahin gehend verstehen, dass «der Kanon» sich im globalen Mainstream ausdehnt und als Referenzsystem nicht nur an Gewicht gewinnt, sondern zugleich daran ist zu mutieren im Zugriff von sowohl kreativem Verstehen wie Missverstehen. Und da heisst es mit Polke gesprochen: Ob wir dann immer unsern Augen werden trauen können ...?

BF: Liegt der geniale Punkt von *Parkett* dann vielleicht darin, immer bei den Künstlern zu beginnen, zu sehen wie und worüber sie nachdenken und gemeinsam mit ihnen die entsprechenden Autoren und Textformen zu definieren?

BC: Unser Vertrauen in die Kunst und ihr Potenzial ist immer gross gewesen und ist es nach wie vor. Künstler arbeiten ohne Fallnetz, wer sich in ihrer Nähe aufhält, wird selber beflügelt, die eigenen Konventionen zu relativieren und immer das Beste zu wollen.



MAURIZIO CATTELAN, 2009.