Cumulus ... von Europa : cut-outs = Schnittmuster

Autor(en): **Morgan, Stuart / Rosenberg, Karin**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (1986)**

Heft 7: **Collaboration Brice Marden**

PDF erstellt am: **29.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-680154

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

CUMULUS

. . . VON EUROPA

Our column «Cumulus» presents thoughts, personal perspectives and notable encounters, not in the sense of professional art criticism, but rather personal statements of professional endeavor. In each issue of Parkett «cumulus clouds» float in from America and Europe to all those interested in art. This issue's contributors to «Cumulus» are Stuart Morgan, an English art critic and David Joselit, curator at the Institute of Contemporary Art in Boston.

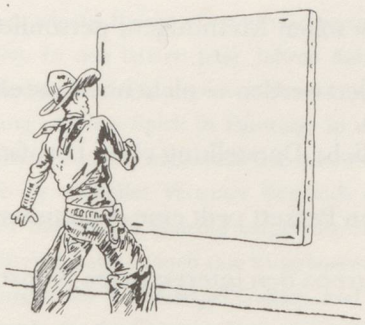
Cut-outs

STUART MORGAN

Initially the shift to internationalism in 1980s art criticism served only to reinforce national stereotypes. In Britain, artists themselves were the first to see the problem. Hence the Edwardian schoolboys of Glen Baxter or Steven Campell's silly asses, both parodies of a stage Englishman about to take his cue. By this time he has arrived.

Early in November 1985 the Tate Gallery announced that the second of its annual Turner Prizes had been awarded to Howard Hodgkin. Their decision was as predictable as it was meaningless. Predictable, because after losing in 1984, Hodgkin was re-nominated this year — the only candidate to be given a second chance — and, hardly surprisingly, won. Meaningless, because the award itself is a ploy of Alan Bowness, the Tate's director, to try to persuade anyone anywhere that the Tate plays a significant role in current British culture. The Turner Prize is a «pseudo-event,» a set of occurrences specifically intended to make «news.» To some extent it has succeeded. People who know nothing at all about art may read their morning papers and be persuaded that there were good reasons why Howard Hodgkin was given £ 10,000. Would it bother them if they knew the details behind the charade? For many years the Tate has been in the doldrums, out of touch with current developments, doing nothing to stimulate a reassessment of British art history. If they have been more concerned with the number of visitors than with artistic values they were right to be worried; throughout the 1970s the Whitechapel Gallery took the lead completely, together with spaces like the Museum of Modern Art, Oxford and the Institute of Contemporary Art, London. Too late, Bowness realised that he had missed the boat. After a fiasco survey with the unimaginative title New Art at the Tate — planned, like Kynaston McShine's equally fatuous anthology at the Museum of Modern Art, New York, to suggest that the gallery had kept pace with contemporary trends, both in exhibiting and purchasing — Bowness took up the phrase «New Art» as if it constituted a viable historical term and sat down to plan a new Tate Gallery, with a special building for New Art, another for Modern Art and a third for the classic British collection. Bowness needs the confidence of the British public before he can apply for cash. One solution is the Turner Prize, a smokescreen to hide the inadaquacies of what should be one of the world's great museums.

Modelled on the Booker Prize, one of the major factors to have brought about a revival of interest in British fiction, the Turner Prize has probably had the opposite effect; it may actually have reduced the public for art in Britain because it has confirmed many people's opinion that someone is fooling them, that artistic judgements have no demonstrable validity and that



IT WAS TOM'S FIRST BRUSH WITH MODERNISM

anyone with friends in high places can succeed. With the Booker Prize the outcome is always unexpected. This year, alongside candidates of the calibre of Iris Murdoch, the winner was Keri Hulme, an unknown novelist from New Zealand. The sheer surprise is the result of choosing a single work rather than endorsing a person, and the success of the scheme can be measured by the fact that not only the winner but all the other nominees increase their sales. In contrast, the Turner Prize is not given for the best work or even the best artist of the year but to the person who has done most for British art. Each year the judges interpret their brief as meaning that an artist is to be given money simply for existing. Hasn't it struck them that neither Howard Hodgkin nor last year's winner, Malcolm Morley, is in need of cash, or if British art needs help, one way would be to improve the circumstances of the thousands of British artists who are unemployed, ignored and deserving of support? At a time when their morale has reached an all-time low, it does not help to see the rich becoming richer. In the last few years, Hodgkin has been included in A New Spirit in Painting at the Royal Academy in London; as British representative at the Venice Biennale; more recently has had a solo exhibition at the Whitechapel Gallery and has been selected for the Carnegie International in Pittsburgh. Enough already, as they say in New York.

The rise and rise of Howard Hodgkin could only have been engineered in a country where «good taste» and respectability are over-valued, where ultimate approval is reserved for a style which looks «contemporary» while concealing the perennial life drawing, landscape or, in this case, society painting. Hodgkin's impressions of elegant surroundings, intended as conversation-pieces for other dinner-parties in other equally elegant surroundings, are ultimately kitsch trinkets, the ratification of affluence and privilege. Above all, they perpetuate that refusal to understand an avant-garde position. It is the very refusal which has characterised British cul-



IT WAS AN OFFER SHE DARE NOT REFUSE

ture for the last two centuries — a respectability so deep-seated that it becomes the stuff of aestheticisation. «The boeuf en daube was a triumph,» says a Virginia Woolf heroine and for a moment we too are tempted to agree that entertaining guests is the summit of human achievement. How rich a context «class» and «manners» provide in British culture. And how duplicitous and benighted it can make its artists. Shorn of immediate context, presented in international surveys by cultural entrepreneurs who live in hotels and for whom answerability in local terms is excess baggage, Hodgkin's confections may pass as experimental. How sad that to qualify on an international level British artists must either reject entire areas of significance — in this case, the ramifications of class and social behaviour — or conform to stereotypes. (The ultimate illustration, and a totally conscious one, is Gilbert & George, as politically and socially inflammatory to a British audience as they are felt to be representative, universal and anodyne in other countries.)

In this case the joke is that a stereotype brought in from elsewhere has been applied, like a stencil, to various artists and that only one of these conformed to the right measurements. That both the judges and the artist himself were British is especially lamentable. It only needs a Glen Baxter cartoon of Hodgkin stammering over his acceptance speech — in Britain it is not considered proper for artists to be able to talk about their work — and the entire sequence would be complete. The British have accepted foreign estimates of their deficiencies and are determined to live up to them. The circuit is closed. On this basis British art is doomed to a future when it will parody itself, then parody that parody ad infinitum, with mistakes and weaknesses magnified as the years go on. The age of the cut-outs is here.

In der Rubrik «Cumulus» sollen Meinungen, persönliche Rückblicke, denkwürdige Begegnungen rapportiert werden — nicht im Sinne einer professionellen Kunstkritik, sondern als persönliche Darstellung einer berufsmässigen Auseinandersetzung. In jeder Ausgabe von Parkett peilt eine «Cumulus»-Wolke aus Amerika und eine aus Europa den interessierten Kunstfreund an.

Die «Cumulus»-Beiträge dieses Heftes wurden verfasst von Stuart Morgan, Kunstkritiker in England, und von David Joselit, Curator am Institute of Contemporary Art in Boston.

Schnittmuster

STUART MORGAN

In den 80er Jahren verlagerte sich bekanntlich der Schwerpunkt der Kunstkritik auf internationale Zusammenhänge, mit dem Ergebnis allerdings, dass anfangs die nationalen Klischees nur verstärkt wurden. Dieses Problem wurde in England von den Künstlern selbst sogleich erkannt. Daher die aufsässigen Schulbuben von Glen Baxter oder Steven Campbells dumme Lümmel, beides Persiflagen auf den typischen Engländer, der in den Kulissen seinen Auftritt erwartet. Sein Stichwort ist gefallen.

Die Tate Gallery hat anfangs November bekannt gegeben, dass der zweite der beiden jährlichen Turner-Preise an Howard Hodgkin verliehen wurde. Diese Wahl war vorauszusehen; eine Tatsache, die sie nur noch bedeutungsloser machte. Vorauszusehen, weil Hodgkin nach seiner Niederlage 1984 als einziger eine zweite Chance erhielt, und heuer nochmals vorgeschlagen wurde. Natürlich schaffte er es denn auch. Bedeutungslos, weil der Preis an sich ein Kunstgriff von Alan Bowness ist. Der Direktor der Tate versucht damit, männiglich davon zu überzeugen, dass sein Institut eine bedeutende Rolle in der englischen Kunstlandschaft spielt. Aber der Turner-Preis ist nichts weiter als ein Pseudo-Ereignis, ein Schauspiel, das darauf angelegt ist, in aller Leute Mund zu kommen. Dies ist zum Teil auch erreicht worden. Leute, die nichts von Kunst verstehen, mögen in ihrer Tageszeitung dadurch überzeugt werden, dass es gute Gründe gibt, warum Howard Hodgkin die £ 10,000 zugesprochen wurden. Würde es die Leser beunruhigen, wenn sie genau wüssten, was sich hinter den Kulissen abspielt? Während vieler Jahre litt die Tate an einer Art innerer Lähmung, ohne je Anteil an aktuellen Entwicklungen zu nehmen, um damit auch ein neues Verständnis für englische Kunstgeschichte zu wecken. Nicht zu Unrecht kümmerte sie sich eher um Besucherzahlen als um künstlerische Wertmassstäbe, denn seit den 70er Jahren hat die Whitechapel Gallery eindeutig die führende Rolle übernommen, die sie gegenwärtig mit dem Museum of Modern Art in Oxford und dem Institute of Contemporary Art in London teilt. Bowness erkannte zu spät, dass er den Anschluss verpasste hatte. Seine Ausstellung unter dem banalen Titel «Neue Kunst in der Tate» hatte sich als Reinfall erwiesen, nicht anders als die ebenso alberne Inszenierung von Kynaston McShine im Museum of Modern Art in New York, die beweisen sollte, dass das Museum sich mit zeitgenössischen Entwicklungen auseinandersetzt, sowohl in Ausstellungen als auch bezüglich Ankäufen. Bowness hat das Schlagwort «Neue Kunst» aufgegriffen, als handle es sich dabei um einen gültigen, kunsthistorischen Begriff. Er benützte ihn flugs, um eine neue Tate Gallery zu planen, mit einem gesonderten Gebäude für neue Kunst, einem für moderne Kunst, und schliesslich einem dritten für die klassische British Collection. Bowness benötigt das Vertrauen des englischen Publikums dringend, bevor er die notwendigen Gelder beantragen kann. Damit er das Vertrauen erwerben kann, scheint sich der Turner-Preis bestens anzubieten, um die Unzulänglichkeiten gerade jenes Museums zu vertuschen, das weltweit zu den bedeutendsten gezählt werden sollte.

Nach dem Vorbild des Booker-Preises geschneidert, der Wesentliches zur Wie-

derbelebung des Interesses an englischer Fiction beigetragen hat, erreichte der Turner-Preis wahrscheinlich eher das Gegenteil. Es mag sogar sein, dass er manch kunstinteressierten Briten zusätzlich verunsichert hat, indem er dem Unbehagen des Publikums Vorschub leistet, es werde hinters Licht geführt, die Bewertung künstlerischer Werke sei ohne Tragweite, und dass jeder, mit den notwendigen Beziehungen, Erfolg haben könne. Beim Booker-Preis ist die Wahl des Preisträgers immer eine Überraschung. So fiel sie dieses Jahr auf Keri Hulme, einen unbekannten Schriftsteller aus Neuseeland; seine Gegenkandidaten waren immerhin vom Kaliber einer Iris Murdoch. Das Überraschungselement wird noch verstärkt durch die Tatsache, dass ein spezifisches Werk ausgezeichnet wird, nicht der Autor. Der Erfolg dieses Vorgehens lässt sich auch daran erkennen, dass nicht nur das erfolgreiche Buch sich besser verkauft, sondern auch die Werke der übrigen für den Preis vorgeschlagenen Kandidaten. Der Turner-Preis hingegen wird nicht an das bedeutendste Werk verliehen; nicht einmal an den erfolgreichsten Künstler des Jahres, sondern an denjenigen, der sich am meisten um britische Kunst verdient gemacht hat. Jedes Jahr verstehen die Preisrichter die Auszeichnung als Belohnung für den Künstler dafür, dass es ihn überhaupt gibt. Ist ihnen dabei eigentlich niemals aufgefallen, dass weder Howard Hodgkin, noch der letztjährige Preisträger, Malcolm Morley, die Preissumme benötigen? Und dass, wollte man wirklich die britische Kunst fördern, erst einmal die Lebens- und Arbeitsbedingungen von tausenden verdienstvollen, übersehenen und unbeschäftigten Künstlern verbessert werden müssten? Zu einem Zeitpunkt, da deren Verfassung einen neuen Tiefpunkt erreicht hat, hilft es wenig, zusehen zu müssen, wie die Reichen immer reicher werden. In den letzten paar Jahren nahm Hodgkin unter anderem an der Ausstellung «A New Spirit in Painting» in der Royal Academy in London teil, und wurde als offizieller Vertreter Englands an der Biennale in Venedig ausgestellt; erst kürzlich hatte er auch eine Einzelausstellung in der Whitechapel Gallery, und er wurde für die Carnegie International in Pittsburgh vorgeschlagen. «Schon zuviel», wie man in New York sagt.

Der unaufhaltsame Aufstieg von Howard Hodgkin scheint eigentlich nur in einem Lande möglich, das den «guten Geschmack» und die Schicklichkeit weit überschätzt, das jene Stilrichtung auszeichnet, welche sich zeitgenössisch gibt, und dabei nur die ewigwährende «Zeichnung, die das Leben» schrieb, die Landschafts-, oder in diesem Falle die Gesellschaftsmalerei vernebelt. Hodgkins Impressionen eleganter Umgebung, gemacht als Konversationsstücke für weitere Dinner-Parties in wiederum eleganter Umgebung, sind letztendlich kitschiger Zierrat, Beweisstücke von Überfluss und Privilegien. Vor allem untermauern sie die Abneigung gegenüber jeglicher Avantgarde-Haltung. Gerade diese Weigerung kennzeichnet die britische Kultur der letzten zwei Jahrhunderte: ein tiefverwurzelter Sinn für Schicklichkeit, der Hand in Hand mit der Schöngeisterei einhergeht. «Der ‹boeuf en daube› war ein Triumph», sagt eine von Virginia Woolfs Heldinnen. Und für einen Moment erscheint uns wirklich die kunstvolle Bewirtung von Gästen als Krönung menschlichen Strebens. England ist wirklich ein fruchtbarer Boden für Klassenbewusstsein und Anstand. Aber wie doppelzüngig und unaufgeklärt werden dabei seine Künstler.

Hodgkins konfektionierte Kunst mag als experimentell erscheinen, wenn man sie ihres unmittelbaren Zusammenhangs beraubt, wie dies in von kulturellen Handelsreisenden organisierten internationalen Veranstaltungen geschieht, wo eine spezifische Verantwortlichkeit nur als unnötiger Ballast betrachtet wird. Wie schade, dass, um auf internationaler Ebene Beachtung zu finden, sich die britischen Künstler gezwungen sehen, entweder ganze Bezugssysteme zu meiden, — hier Klasse und soziales Gefüge —, oder aber sich vorbestimmte Verhaltensmuster anzueignen. (Dafür sind Gilbert & George ein beredtes und völlig bewusst vollzogenes Beispiel. Sie sind einem britischen Publikum politischer und sozialer Zündstoff, werden aber in anderen Ländern als musterhaft, unspezifisch und harmlos empfunden.)

In unserem Fall liegt die Ironie noch in der Tatsache, dass eine Schablone von anderswo importiert wurde. Verschiedene Künstler wurden mit dieser Schablone verglichen, und nur einer wies die richtigen Masse auf. Dass beide, Preisrichter wie Künstler, Engländer sind, ist besonders bedauerlich. Es fehlte wirklich nur noch eine Karikatur von Glen Baxter, um das Szenario abzurunden, die den Preisträger darstellt, wie er seine Festrede herausstottert; denn in England gilt es als unangebracht, dass ein Künstler über sein Werk sprechen kann. Die Engländer haben die fremde Einschätzung ihrer eigensten Mängel akzeptiert und sind fest entschlossen, ihr Genüge zu leisten. Damit schliesst sich der Kreis. Die britische Kunst scheint dazu verurteilt, sich selbst auch in Zukunft im Zerrspiegel darzustellen, diese Darstellung immer weiter und weiter zu spiegeln, und damit die Fehler und Schwächen ins Unermessliche auszuweiten. Das Zeitalter der Schnittmuster ist angebrochen.

(Übersetzung: Karin Rosenberg)