

Balkon : Steven Parrino (1958-2005)

Autor(en): **Stroun, Fabrice / Opstelten, B. / Parker, W.**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2005)**

Heft 73: **Collaborations Ellen Gallagher, Anri Sala, Paul McCarthy**

PDF erstellt am: **23.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680312>

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.

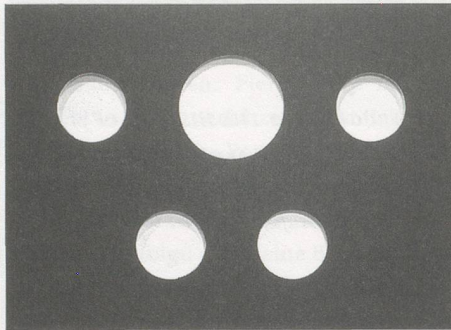
STEVEN PARRINO (1958–2005) FABRICE STROUN

Radicality comes from content and not necessarily form. The forms are radical in memory by way of continuing the once radical, through extensions of its history. The avant-garde leaves a wake and, through mannerist force, continues forward. Even on the run, we sometimes look over our shoulders, approaching art with intuition rather than strategy. Art of this kind is more cult than culture.¹⁾

The sudden loss of Steven Parrino to a motorcycle accident at the age of forty-six is made all the more infuriating by the fact that his work was in the process of a major reevaluation—one that did not come from the high spheres of the institution as much as from an emerging generation of artists, for whom Parrino represented an alive and vital link to the (supposedly obsolete) idea of “radicality.” From the beginning, the production of this bond was at the heart of Parrino’s many practices (art, music, writing).

Back in the early eighties, when the word on the street pronounced painting dead, rather than join the flock of

FABRICE STROUN is an independent writer and curator based in Geneva.



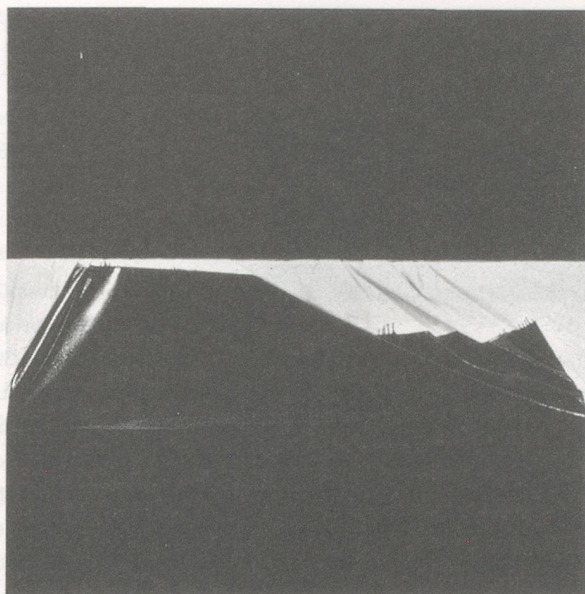
STEVEN PARRINO, UNTITLED (STOCKADE), 1988 acrylic on canvas, 76 x 104" / OHNE TITEL (BLOCKADE), Acryl auf Leinwand, 193 x 264 cm. (ALL PHOTOS: THE ESTATE OF STEVEN PARRINO)

mourners, Parrino took a shot at necrophilia. In his hands, appropriationist strategies became a kind of *black ops* technique, a means to convulsively incarnate the historical breakdown of avant-garde narratives. Not to provide a distanced, critically laden image of ideological collapse, but to produce a raw, visual materialization of its effects. Neither nostalgic, nor cynical, his “misshapen canvasses” and gutted monochrome paintings—a genre which in the late seventies and early eighties simultaneously held the promise of modern art’s final teleological realization and the disillusionment of its post-modern addendum (“a painting of a painting”)—owe more to Stella’s *Black Paintings*’ “what you see is what you see” credo than to any post-pop tradi-

tion of cultural intervention. And not just any Frank Stella *Black Painting*; but specifically: *ARBEIT MACHT FREI* (1958) and *DIE FAHNE HOCH* (1959). As far as Parrino was concerned, these works were not called “black” for nothing. If late modernism’s conception of radicality is predicated on defining an object in the real world, in real time, and its post-modernist afterthought is the awareness that our perception of this “corporeal” condition is predicated on language and memory, why not just fold one over the other? One more title: “Swastika Girls,” (1973) by Fripp & Eno, arguably Punk’s first cut. The corpse is still warm. Make it twitch!

The “dumbness” of such literal gestures is to be taken at face value: “I always saw Europe as total poser weighed

STEVEN PARRINO, KITTEN NATIVIDAD, 1991, enamel paint on canvas, 84 x 84" / Lackfarbe auf Leinwand, 213,4 x 213,4 cm.



down with history, and America as total substance with disposable history, even if American substance is violence, sex and stupidity.”²⁾ Recently, Steven joked about the fact that in 1985 he was included in a group show titled “Smart Art”³⁾ and, in 1992, in another, titled “Dumb Painting,”⁴⁾ only to end up a few years later in “Ca-Ca-Poo-Poo.”⁵⁾ Yet, even as he doused some of his paintings with a gooey silicon gel or chainsawed previous works into a pile of junk, the work had nothing to do with abjection, striving instead to reach a kind of stark necromantic elegance. Unlike Mike Kelley (alongside whom he exhibited in “Ca-Ca-Poo-Poo”), Parrino never claimed to unearth the repressed, psycho-cultural impulses of American culture. His exploitation of culture, whether high or low, was much less humanistic than that of his Californian counterparts. And much much more lively. Although his works made direct use of biker culture, Russ Meyer and George Romero anti-establishment cinema, and Ed “Big Daddy”

Roth’s Rat Fink, these references never have the function of erudite quotations. The inclusion of these images within his work was predicated on existential concerns rather than anthropological ones. Like the motifs of Warhol’s *Death and Disaster* paintings, they are non-sites of an infinitely pliable, one-dimensional, “dumb” surface—a surface that Parrino strove to embody in his art as in his life, completely. “The idea of painting a painting is basically the same as painting a fender: simple and clean ... Subjectivity is selection (the clean edit) and does not deal with the melodramas of fantasy, just the facts.”⁶⁾

Parrino’s post-punk romanticism remained throughout the years, lean and mean. His pared-down living quarters/garage/studio on Manhattan Avenue in Brooklyn became a sanctuary for anyone trying to escape the “circus” of the art world. A place where career and money issues were made irrelevant, if only because its tenant had upheld, over a quarter-century, with-

out remorse or regrets, an uncompromising relationship to both the art market and the institutional sphere. “Live free or die” was his motto, and although it may sound corny when taken out of context, for those who knew him, it was true.

In the words of Blair Thurman, an artist alongside whom he exhibited often since the early nineties, Steven Parrino was “the glue” between the United States and Europe most specifically through his friendships and collaborations with Olivier Mosset and Jutta Koether (another distortion junkie with whom Parrino made art and music). But, above all, Parrino was the glue between generations. Although he never held a formal teaching position his studio was always filled with (many) younger artists. Some just hung out there. Others, Parrino wrote on and exhibited with in group shows he curated. Others, still, like Amy Granat, were artists he collaborated with on a regular basis. With one or two exceptions, most of them were only marginally influenced by his aesthetic. What they got from him was a supreme DIY pride and, most importantly, a belief that art truly mattered. With Steven, art became an experiential and ethical posture that ran through everything he did, from painting a canvas to his relationships with other artists. Art was what stood in the face of mediocrity.

1) Steven Parrino, *The No Texts (1979–2003)* (New Jersey: Abaton Book Company, 2003), p. 46.

2) Steven Parrino, “The Road to Electrophilia,” *ibid.*, p. 33.

3) Carpenter Center for the Arts, Harvard University, Cambridge, Mass., 1985.

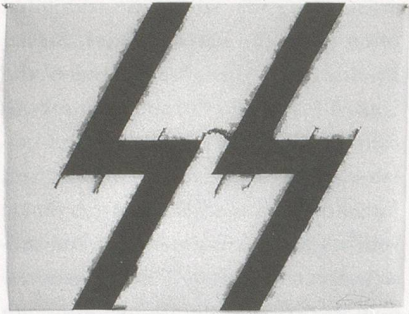
4) Centraal Museum, Utrecht, 1992.

5) Kölnischer Kunstverein, Köln, 1998.

6) Steven Parrino, *op. cit.*, p. 21.

STEVEN PARRINO

(1958–2005) FABRICE STROUN



STEVEN PARRINO, UNTITLED,
1992, engine enamel spray on
vellum / Maschinenlackspray
auf Segeltuch.

Radikalität folgt aus dem Inhalt und nicht notwendig aus der Form. Die Formen sind in der Erinnerung radikal, indem sie das einst Radikale in seinen geschichtlichen Ausläufern fortsetzen. Die Avantgarde entwickelt in ihrem Kielwasser einen Sog und bewegt sich durch eine manieristische Kraft weiter vorwärts. Selbst wenn wir voranstürmen, werfen wir manchmal einen Blick über die Schulter zurück und nähern uns der Kunst mehr intuitiv als strategisch. Solche Kunst ist eher Kult denn Kultur.¹⁾

Der plötzliche Verlust von Steven Parrino, der im Alter von sechsundvierzig Jahren bei einem Motorradunfall ums Leben kam, stimmt umso bitterer, als sein Werk gerade Gegenstand einer umfassenden Neueinschätzung war, und zwar weniger von höherer, institutioneller Seite als vielmehr seitens einer aufstrebenden Generation von Künstlerinnen und Künstlern, für die Parrino eine lebende und lebendige

FABRICE STROUN ist freier Autor und Kurator und lebt in Genf.

Verbindung zur (angeblich obsoleten) Idee der «Radikalität» darstellte. Dieses Band zu schmieden war von Anfang an ein zentrales Moment im vielseitigen künstlerischen (auch musikalischen und literarischen) Schaffen Parrinos.

In der ersten Hälfte der 80er Jahre, als die Malerei allgemein totgesagt wurde, verlegte sich Parrino auf die Nekrophilie, statt sich der Schar der Trauernden anzuschließen. Unter seinen Händen wurden die Strategien der Appropriation zu einer Art «verdeckter Operation», einer Methode, die das historische Zusammenbrechen der Narrative der Avantgarde quasi konvulsivisch verkörperte. Es ging ihm nicht darum, ein distanzierendes, kritisches Bild des ideologischen Kollapses zu zeichnen, sondern darum, dessen Folgen in einer rohen, ganz konkreten bildlichen Form sichtbar zu machen. Seine weder nostalgisch noch zynisch wirkenden «unförmigen Leinwände» und ausgeweiteten monochromen Bilder – ein Genre, das Ende der 70er, Anfang der 80er Jahre sowohl das

Versprechen der endgültigen teleologischen Erfüllung der modernen Kunst als auch die Enttäuschung durch ihre postmoderne Ergänzung («ein Bild eines Bildes») bereit hielt – sind eher den *Black Paintings* eines Frank Stella und deren Credo, «Was du siehst, ist was du siehst», verpflichtet als irgendeiner Post-Pop-Art-Tradition der kulturellen Intervention; allerdings nicht irgendeinem der *Black Paintings*, sondern ganz konkret den Bildern ARBEIT MACHT FREI (1958) und DIE FAHNE HOCH (1959). Was Parrino anging, wurden diese Bilder nicht umsonst «schwarz» genannt. Wenn die mit der Spätmoderne verbundene Idee der Radikalität darauf beruht, ein Objekt in der realen Welt und in der realen Zeit zu definieren, und die nachgeschobene Überlegung der Postmoderne in der Erkenntnis besteht, dass unsere Wahrnehmung dieser «körperlichen» Situation von der Sprache und Erinnerung abhängt, warum sollte man dann nicht einfach die eine über die andere stülpen? Noch so ein Titel: «Swastika Girls» (1973) von Fripp & Eno, der ersten Garnitur des Punk, wenn man so will: Die Leiche ist noch warm, bring sie zum Zucken!

Das «Dümmliche» solch konkreter Gesten ist für bare Münze zu nehmen: «Europa war für mich schon immer durch und durch Poseur, schwer gebückt unter der Last seiner Geschichte, und Amerika reine Substanz mit einer Geschichte zum Wegwerfen, selbst

wenn diese Substanz aus Gewalt, Sex und Dummheit besteht.»²⁾ Es ist noch nicht lange her, da witzelte Steven, dass er 1985 in einer Gruppenausstellung mit dem Titel «Smart Art»³⁾ und 1992 in einer anderen mit dem Titel «Dumb Painting»⁴⁾ vertreten war, um wenige Jahre später bei «Ca-Ca-Poo-Poo»⁵⁾ zu landen. Doch selbst wenn er seine Bilder zum Teil mit klebrigem Silikon-Gel übergoss oder frühere Arbeiten mit einer Kettensäge zu Schrott sägte, hatte seine Kunst nichts mit dem «Abscheu» der *abject art* zu tun, sondern strebte vielmehr eine spröde, nekromantische Eleganz an. Im Unterschied zu Mike Kelley (der ebenfalls in «Ca-Ca-Poo-Poo» vertreten war) gab Parrino niemals vor, die verdrängten psychokulturellen Antriebe der amerikanischen Kultur freizulegen. Seine Ausbeutung der Kultur (ob anspruchsvoll oder trivial) war weniger humanistisch begründet als bei seinen kalifornischen Kollegen, dafür aber sehr viel lebendiger. Auch wenn seine Arbeiten unmittelbar auf die Bikerszene, an die gegen das Establishment gerichteten Filme eines Russ Meyer und George Romero, oder auf Ed «Big Daddy» Roths *Rat Fink* Bezug nehmen, haben diese Anleihen nie den Charakter «gebildeter» Zitate. Das Einbeziehen dieser Motive in sein Werk hatte seinen Grund in existenziellen, nicht in anthropologischen Anliegen. Wie bei den Sujets der *Death-and-Disaster*-Serie von Warhol handelt es sich um «Non-sites», um Nichtorte auf einer unendlich biegsamen, eindimensionalen, «nichts sagenden» Oberfläche – eine Oberfläche, die Parrino in seiner Kunst wie in seinem Leben voll und ganz zum Ausdruck bringen wollte. «Das Vorhaben ein Bild zu malen ist im Grunde dasselbe wie jenes, einen Kotflügel zu streichen: einfach



STEVEN PARRINO, GUITAR GRIND, 1995, video still / GITARRENSCHINDEREI, Videostill. (ALL PHOTOS: THE ESTATE OF STEVEN PARRINO)

und sauber ... Subjektivität heisst Auswahl (die Reinfassung) und gibt sich nicht mit den Melodramen der Phantasie ab, sondern nur mit den Tatsachen.»⁶⁾

Parrinos Post-Punk-Romantik blieb über die Jahre hinweg schlank und rank. Seine spartanische Unterkunft an der Manhattan Avenue in Brooklyn, die ihm Wohnung, Garage und Atelier zugleich war, wurde zum Zufluchtsort für Leute, die dem «Kunstzirkus» entfliehen wollten. Es war ein Ort, an dem Karriere- und Geldfragen jede Bedeutung verloren, und sei es nur, weil derjenige, der dort lebte, seit mehr als einem Vierteljahrhundert eine kompromisslos ablehnende Haltung gegenüber dem Kunstmarkt und den offiziellen Kunstinstituten vertreten hatte. «In Freiheit leben oder sterben», lautete sein Motto, und so abgedroschen dies aus dem Zusammenhang gerissen klingen mag, für die, die ihn kannten, brachte es die Sache auf den Punkt.

Laut Blair Thurman, einem Künstler, mit dem er seit Anfang der 90er Jahre häufig gemeinsam ausstellte, war Steven Parrino «der Kitt» zwischen der amerikanischen und europäischen Kunstszene, insbesondere durch seine Freundschaft und Zusammenarbeit mit Olivier Mosset und Jutta Koether (noch so eine nach Verzerrung Lechzende, mit der Parrino Kunst und Musik machte). Vor allem aber fungierte

Parrino als Kitt zwischen den Generationen. Obwohl er nie eine offizielle Lehrstelle bekleidete, war sein Atelier stets Treffpunkt (zahlreicher) jüngerer Künstler. Manche hingen einfach nur so herum, über andere schrieb Parrino oder stellte gemeinsam mit ihnen (in von ihm kuratierten Ausstellungen) aus, und wieder mit anderen, etwa mit Amy Granat, arbeitete er regelmässig zusammen. Bis auf ein oder zwei Ausnahmen wurden sie nur am Rande von seiner Ästhetik beeinflusst. Was er ihnen jedoch vermittelte, war ein ausgeprägt hochgemutes Selbstvertrauen, die Dinge selbst in die Hand zu nehmen, und vor allem den Glauben, dass die Kunst von entscheidender Bedeutung war. Bei Steven wurde Kunst zu einer empirischen und ethischen Haltung, von der alles, was er tat, durchdrungen war, von seiner Malerei bis hin zu seinen Beziehungen mit anderen Künstlern. Kunst war, was sich dem Mittelmaß widersetzte.

(Übersetzung: B. Opstellen / W. Parker)

1) Steven Parrino, *The No Texts (1979–2003)*, Abaton Book Company, New Jersey 2003, S. 46.

2) Steven Parrino, «The Road to Electrophonia», ebenda, S. 33.

3) Carpenter Center for the Arts, Harvard University, Cambridge, Mass., 1985.

4) Centraal Museum, Utrecht 1992.

5) Kölnischer Kunstverein, Köln 1998.

6) Steven Parrino, op. cit., S. 21.