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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1991)

Heft: 28: Collaborations Franz Gertsch & Thomas Ruff

Artikel: Cumulus from America

Autor: Clegg, Michael / Guttmann, Martin / Nansen

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680847

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: 11.07.2025

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

CUMULUS

From America

IN EVERY EDITION OF PARKETT, TWO CUMULUS CLOUDS, ONE FROM AMERICA, THE OTHER FROM EUROPE, FLOAT OUT TO AN INTERESTED PUBLIC. THEY CONVEY INDIVIDUAL OPINIONS, ASSESSMENTS, AND MEMORABLE ENCOUNTERS – AS ENTIRELY PERSONAL PRESENTATIONS OF PROFESSIONAL ISSUES.

Our contributors to this issue are CLAUDE RITSCHARD, who is a curator at the Musée d'Art et d'Histoire in Geneva and MICHAEL CLEGG and MARTIN GUTTMANN. They are both artists and live in New York.

CLEGG & GUTTMANN

When the cold war started, many oppositions which were created by, supported by, or presupposed the existence of two large, and mutually hostile, groups of nations – one composed of liberal democracies, the other of socialist states – became absolute. The mode in which these pairs of concepts ceased to function as opposites varies from case to case: sometimes we began to see more than just two possibilities; in other cases, we began to find that the two possibilities were not mutually exclusive after all. A prominent member of the second type in this fresh graveyard of binary oppositions is the pair comprised of social realism and the avant garde – at least in the way that they were presented and nurtured during the high periods of the cold war. With these two opposed concepts becoming increasingly obsolete, we may now begin to form new ideas about how high art may approach a non-specialized audience.

To be sure, both the doctrine of the avant garde and the theory of social realism were created well before the cold war; in the thirties, the ideology of the two camps was already fully articulated, and their adherents were militant and many. But while the sense that these two concepts were mutually exclusive existed even then, the existence of cultural programs other than the two with which we are concerned made the relationship between social realism and the avant garde to be one that cannot be characterized as an opposition par excellence. There was Brecht, there was Breton, and there was Adorno – to name a few prominent theoreticians whose views were neither Greenbergian nor Lucasian. And of course there are many others who were located outside the intellectual Left.

After the war – we are told – the communist bloc conception of a revolutionary social realist art lost its vitality and authenticity. As we have no real information as to whether this is true or not, let us stop talking about it altogether. But what we do know for a fact is that in the West the fear of degeneration into social realist or political kitsch (to use a term that was widespread in the seventies) was so contagious amongst artists that the observer of the art of the sixties and seventies will scarcely be able to find any trace of politics there – no Vietnam, no race riots, no mass mobilization. One day in the very near future, the strangeness of this fear will become evident. No amount of talk of "politics through the reform of the poetic language" will excuse these omissions once the opposition – between this incredibly interesting and ambitious project and a responsiveness to the political context – will cease to have the hold it once had on the minds of an entire era.

Beuys was somewhat of an exception in this fearful crowd. Perhaps it was his preoccupation with his own

self-styled shamanism that enabled him to use art to mobilize people outside the designated art institutions; or rather, perhaps it was in spite of this magical thinking that he could create situations in which direct political action seemed to be elaborated by its artistic underpinnings, and where the residues of political action could be tamed to become the content of his assemblages. Now, maybe Beuys' insensitivity to those who participated in his projects flawed some of them considerably: it is rather clear that his projects didn't work the way they should have; namely, that the political constant wasn't constituted through the specific and local, but rather through a mighty message delivered from above. But the possibilities whose existence were proven by Beuys are ever more inspiring. Somehow, they seem to liberate us, to help us prepare for art in the new era of global opposition between North and South.

As you may have noticed, we have refrained from defining either social realism or the avant garde. The closest we have come to characterizing the two was through the remarks that social realism attempts to appeal to, and mobilize, a non-specific public, and that the avant garde concerns itself with the reform of the poetic language. These remarks are, of course, far from satisfactory for those who wish to understand what was specific in the work produced by artists who subscribed to these cultural problems. But for our present purposes, these vague characterizations will do. Our programmatic remarks are oriented primarily towards praxis and not towards historical analysis.

Think about being asked to do a project for the front line. Maybe you would refuse such a project, thinking that there, there are more important things than art at stake. Or else you might feel that you are sufficiently involved already and sufficiently opinionated about the war to accept the proposition and use it for political ends. Such a project is likely to implicate you further in the war. The project itself may have some direct relevance to the events taking place on the battlefield; people may use it for hiding or fighting. Such a project cannot be directed towards people who have the time to look at it at their leisure; it may actually be dangerous to do so. And assuming that your projected public will include people from both sides of the front line, you certainly cannot take the unanimity of your public for granted. These conditions then, are likely to dissuade you from being either excessively didactic, or excessively poetic: your main resources are what is concrete and specific; any generalized approach is flat and irresponsible. Doing an effective project under such circumstances can, of course, be very difficult. But, in fact, it will probably not be much more difficult than doing any other type of project that doesn't use the closedness of the designated arts institutions as a shield or shelter. Any artist, then, for whom the openness of the work of art is not a negotiable issue, may find, generally, that working outside is like working under the conditions of war.

CLEGG & GUTTMANN

Als der kalte Krieg begann, wurden viele Gegensätze kategorisch, die durch die Existenz zweier grosser, verfeindeter Lager – liberale Demokratien hier, sozialistische Staaten dort – entstanden, unterstützt oder provoziert worden waren. Doch von Fall zu Fall funktionierten diese Konzept-Paare nicht mehr als Gegensätze: Manchmal sahen wir einfach mehr als zwei Möglichkeiten; in anderen Fällen entdeckten wir, dass die beiden Möglichkeiten sich nicht gegenseitig ausschlossen. Ein eklatantes Beispiel für die zweite Version auf diesem frisch angelegten Friedhof der Gegensatz-Paare ist der Widerspruch von sozialistischem Realismus und Avantgarde – zumindest wie er auf dem Höhepunkt des kalten Krieges dargestellt und geschürt wurde. Nachdem nun diese gegensätzlichen Konzepte immer obsoleter werden, können wir vielleicht damit beginnen, uns etwas Neues zu der Frage auszudenken, wie die hohe Kunst auf ein nicht spezialisiertes Publikum zugehen könnte.

Sowohl die Doktrin der Avantgarde als auch die Theorie des sozialistischen Realismus sind ja schon vor dem kalten Krieg entstanden. In den 30er Jahren war die Ideologie der beiden Lager bereits voll ausformuliert; ihre Anhänger waren militant und zahlreich. Obwohl damals schon die Vorstellung herrschte, dass die beiden Konzepte einander ausschliessen, zeigten die gleichfalls vorhandenen, davon abweichenden Kulturprogramme, dass die Beziehung zwischen sozialistischem Realismus und Avantgarde durchaus

nicht als eine ausschliesslich gegensätzliche gelten musste. Da war Brecht, da war Breton, und da war Adorno – um nur ein paar prominente Theoretiker zu nennen, deren Ansichten sich weder mit denen von Greenberg noch von Lukács deckten. Und natürlich bewegten sich noch viele andere, die ausserhalb der intellektuellen Linken anzusiedeln waren.

Nach dem Krieg hat das kommunistische Block-Konzept einer revolutionären sozialistisch-realistischen Kunst angeblich seine Lebendigkeit und Authentizität verloren. Da wir keine handfesten Informationen darüber haben, ob das nun stimmt oder nicht, wollen wir lieber überhaupt nicht mehr darüber reden. Mit Sicherheit wissen wir aber, dass im Westen die Angst vor einem Abgleiten in sozialistischen Realismus oder Polit-Kitsch (um einen in den 70er Jahren kursierenden Ausdruck zu gebrauchen) unter den Künstlern dermassen verbreitet war, dass in der Kunst der 60er wie auch der 70er Jahre kaum eine Spur von Politik zu finden war – kein Vietnam, keine Rassenunruhen, keine Massenmobilisierung. Eines nicht mehr fernen Tages wird sich zeigen, wie abwegig diese Angst war. Kein noch so ausgedehntes Gerede von der «Politik der Reform der dichterischen Sprache» wird diese Versäumnisse entschuldigen, wenn erst der Gegensatz – zwischen diesem unglaublich interessanten und ehrgeizigen Vorhaben einerseits und der tatsächlichen Empfänglichkeit für den politischen Kontext andererseits – uns nicht mehr so im Bann hält wie einst das Denken einer ganzen Ära.

Beuys war gewissermassen eine Ausnahme in dieser verängstigten Menge. Vielleicht war es die Beschäftigung mit seinem selbstgezimmerten Schamanentum, die seine Kunst auch Menschen ausserhalb der festgelegten Kunstinstitutionen erreichen liess. Oder vielleicht konnte er auch einfach nur trotz seines magischen Denkens Situationen schaffen, in denen die direkte politische Aktion sich aus ihrem künstlerischen Material herauszuschälen schien und wo die Filtrate politischer Aktion sich zum Inhalt seiner Assemblagen fügten. Doch Beuys' Unsensibilität den Teilnehmern seiner Aktionen gegenüber hat wohl so manchen gebeutelt. Zweifellos haben seine Projekte nicht so gewirkt, wie sie sollten; vor allem kam die politische Konstante nicht durch die jeweilige Situation ins Spiel, sondern durch eine mächtige Botschaft von oben. Doch die Möglichkeiten, von denen Beuys bewiesen hat, dass es sie gibt, sind um so anregender. Irgendwie scheinen sie uns zu befreien, uns vorzubereiten auf eine Kunst in der neuen Ära eines weltweiten Nord-Süd-Gegensatzes.

Sie werden bemerkt haben, dass wir auf eine Definition sowohl des sozialistischen Realismus als auch der Avantgarde verzichtet haben. Charakterisiert haben wir die beiden allenfalls durch die Feststellung, daß der sozialistische Realismus ein unspezifisches Publikum zu erreichen und zu mobilisieren sucht, während die Avantgarde sich mit der Reform der dichterischen Sprache beschäftigt. Das ist natürlich für jene völlig ungenügend, denen es um ein Verständnis der Besonderheiten im Werk von Künstlern geht, die sich mit diesen kulturellen Problemen identifiziert haben. Doch für unsere augenblickliche Fragestellung reicht diese vage Charakterisierung aus. In unseren programmatischen Anmerkungen geht es hauptsächlich um die Praxis und nicht um eine historische Analyse.

Stellen Sie sich vor, sie sollten ein Projekt für die Front entwerfen. Das würden Sie vielleicht ablehnen, weil Sie der Meinung sind, dass es da nun wirklich Wichtigeres gibt als Kunst. Oder Sie finden, dass Sie sich bereits genug mit dem Krieg beschäftigt und eine ausreichende Meinung gebildet haben, um auf den Vorschlag einzugehen und ihn zu politischen Zwecken zu nutzen. Solch ein Projekt zieht Sie möglicherweise weiter in den Krieg hinein. Das Projekt selbst hat vielleicht eine gewisse Bedeutung für das, was auf dem Schlachtfeld vor sich geht. Man nutzt es möglicherweise als Versteck oder Kampfmittel. Solch ein Projekt kann man nicht für Leute machen, die die Zeit haben, es mit Musse anzusehen; das kann sogar gefährlich werden. Und wenn wir mal annehmen, dass Ihr Publikum aus Leuten beiderseits der Front besteht, kann man sicher keine Eintracht voraussetzen. Diese Bedingungen werden Sie sicherlich davon abhalten, weder extrem didaktisch noch extrem poetisch zu sein. Ihre wichtigsten Quellen sind das Konkrete und Bestimmte; jede Verallgemeinerung wäre platt und unverantwortlich.

Unter solchen Umständen ein wirkungsvolles Projekt zu entwerfen kann natürlich ganz schön schwierig sein. Aber tatsächlich dürfte es nicht schwieriger sein als irgendeine andere Arbeit, die sich nicht der Abgeschlossenheit klar umrissener Kunstinstitutionen als Schutzschirm bedient. Und so wird jeder Künstler, der Wert legt auf die Offenheit des Kunstwerks, feststellen, dass die Arbeit ausserhalb der schützenden Grenzen so ist, als arbeitete man unter Kriegs-Bedingungen.

(Übersetzung: Nansen)