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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1999)

Heft: 57: Collaborations Doug Aitken, Nan Goldin, Thomas Nirschhorn

Artikel: Cumulus from America : west of everything = westlich von ungefähr allem

Autor: Butler, Connie / Parker, Wilma

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681403

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: 13.07.2025

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.

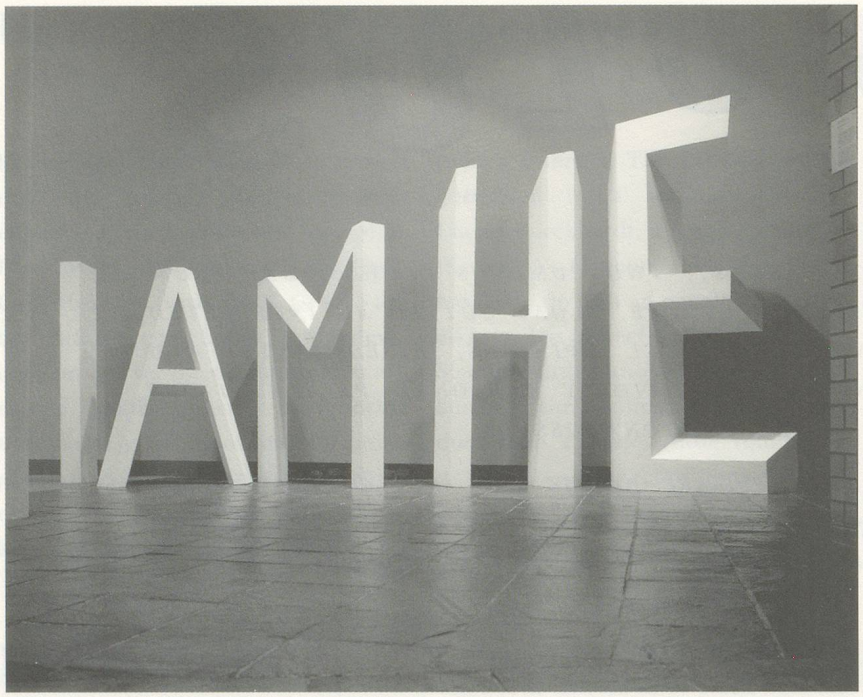
OUR CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE ARE CONNIE BUTLER, ASSOCIATE CURATOR AT THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, LOS ANGELES, AND HANS ULRICH OBRIST, A WRITER AND FREELANCE CURATOR FROM ZURICH WHO CURRENTLY LIVES IN PARIS.

West of Everything

CONNIE BUTLER

Michael Parekowhai gets a little wistful when describing his monumental sculpture THE INDEFINITE ARTICLE (1990). Parekowhai, a self-described Maori Charles Ray, indulges in the agility of the ready-made text with his highly fabricated riffs on the cultural signs of his native New Zealand. The sculpture spells out the pronoun sentence "I AM HE" in giant white letters, which loom overhead as they form a kind of two-and-a-half-meter-high thicket across the floor. In New Zealand the "I AM" is well known to be from Colin McCahon, the near mythic painter revered as the greatest artist in the modern history of the country. McCahon, who died in 1987, persists as the shadow under which all artists work and whose most interesting resuscitation is coming from a generation of emerging artists who choose to rework or simply go around the legend.

Parekowhai, who added the "HE" to the legendary "I AM" remembers that McCahon likened the experience of his moody paintings to a walk in the landscape. "He" is also Maori for "wrong" and the three-word phrase interestingly consists of letters contained in the artist's first name. Wrong place, wrong time, wrong artist—this is the identity that Parekowhai embraces and lovingly mucks around in. He has fashioned an identity that is both friendly "native" and sardonic, a cultural critique displayed in his show-stealing TEN GUITARS (1999) made for Artspace in Auckland and part of the recent "Asia Pacific Triennial" in Brisbane. Charming his audience like a regular-guy Sinatra with a song, the most common expression in modern Maori culture, he remixes Engelbert Humperdinck's folksy "Ten Guitars."



MICHAEL PAREKOWHAI, THE INDEFINITE ARTICLE, 1990, oil paint on wood, installation at the Waikato Museum of Art and History, Hamilton, New Zealand / DER UNBESTIMMTE ARTIKEL, Ölfarbe auf Holz. (PHOTO: DAVID COOK)

Abstract light-box works, which frame the guitars, stand in for the ribs of the *marae*, the Maori meeting house, a common and mythic place.

In Maori, the indigenous language of New Zealand, the word "maori" means ordinary, regular, everyday. What is interesting to me is that there is nothing at all ordinary about being a young Maori artist, working in a society made officially bi-cultural in 1990, doing Colin McCahon via Duchamp in the insular New Zealand art world, and having aspirations well beyond the identity trap which has already garnered him a good degree of visibility in the international art world. Parekowhai has staked out a wide and hybrid territory in which his work functions beyond the local and yet is deeply committed to it. The work is poignant, gorgeously fabricated, a bit cocky, and is located in an exotic and, in western terms, exoticizing cultural position. This is what makes it provocative.

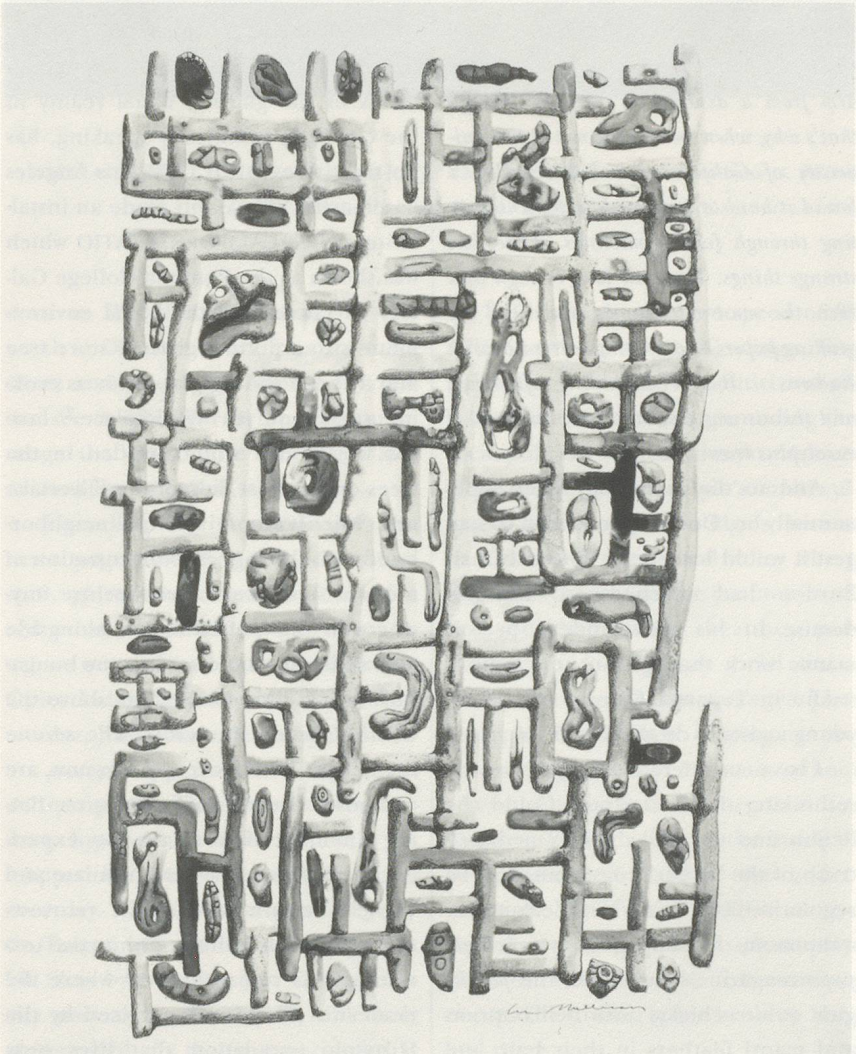
The lure of Parekowhai's local is endlessly fascinating on a number of levels, not the least of which is the precarious moment of the New Zealand art world which, I'm suggesting, might be roughly compared to that of Los Angeles. One native artist expressed a fear of becoming Australia—fractured by the mainstream, Euro-American art world's fickle interest and internationalized by feverish, biennial induced art-tourism. With recent exhibitions such as "Headlands" (1992) curated by Auckland's Artspace curator Robert Leonard and shipped to Australia, "Toi, Toi, Toi" (1999) organized by René Block for the Museum Fridericianum in Kassel and the Auckland Art Gallery, and "The World Over" (1996) organized by the Stedelijk Museum and the City Gallery in Wellington, the complexity and richness of what is actually going on in the country situated geographically the farthest from Europe is beginning to be understood and theorized by the international art audience and curatorial machine. And yet, there is no question that the most compelling practice here is idiosyncratic and regional. Emerging artists wonder how their work will travel and I catch myself wondering if traveling will wreck it.

Outside of Europe and the United States—that is, west of the "no there, there" that is here—Los Angeles is subsumed into Euro-America, a demonized specter of economic and cultural colonialism. Living and working in Los Angeles in all its cultural diversity, political volatility and promise (bicultural models seems light years away) offers the daily challenge of problematizing this monolithic view of North America. Somewhere between the proliferation of sophomoric McDonalds critique art and the endless abstracting of L.A. modernism lies an infinitely more dispersed and agitated identity. At the recent Asia Pacific Triennial the four North American participants of approximately seven hundred in attendance all work in the western border regions of the United States, specifically Los Angeles and Texas (as well as one native Australian/New Yorker sent by *Artforum*). Per-

haps this is to be expected given the Pacific orientation of the exhibition and conference. What is striking from this vantage, sitting as we do on the rim of the Pacific in the middle of the coast of the Americas, is that looking west (instead of east to Europe via New York as the Los Angeles art world absolutely still does) might enact a global/local identity that is Los Angeles now—a productive curatorial accounting of this distinctly non-European, in fact Asian and Latin American city.

The particular provincialism of Los Angeles (as opposed, say, to New York) offers the dizzying situation of being liberated from a rich art history we only recently learned to care about, and being enamored of our burgeoning internationalism. It's not uncommon, for example, to encounter young painters who don't know Lee Mullican, the recently deceased California painter whose astoundingly beautiful works embody the rich and under-theorized territory of Native American culture's relationship to modernism. In the forties and early fifties, with fellow painters Gordon Onslow Ford and Wolfgang Paalen, Mullican's style and zeitgeist, called "dynatonic," combined homegrown mysticism and an abstract language drawing on sources like the Navajo sand paintings.

LEE MULLICAN, MINERAL PENS, ca. 1948, ink and watercolor on paper, 14½ x 11½" / MINERALSTIFTE, Tusche und Wasserfarbe auf Papier, 36,8 x 29,2 cm. (PHOTO: GRANT SELWYN FINE ART, BEVERLY HILLS)



The programmatic "internationalism" of West Coast museums committed to late-twentieth-century art is absolutely European based, despite current and proactive forays into Latin America. The cultural diversity and Pacific Rim geography of this city are addressed only in essentializing, multiculturalist terms. Perhaps this was appropriate for the last decade, but post-riot Los Angeles demands a more sophisticated, post-colonial response. One simultaneously internalizes the local and global imperatives when working here, a situation analogous perhaps to curatorial practice in any one of the centers of art production that are not the economic center that is still undeniably New York. Speaking on a panel about international exhibitions organized by the MAK Center/Schindler House, Los Angeles, in 1998, Okwui Enwezor (pre-documenta) remarked on the invisibility of black artists or artists of Latin or Asian descent in the major galleries. Armed with E-mail and cellular phones, international visitors to Los Angeles engage in a kind of curatorial sampling, wanting to see the same eight artists forgetting that everything in Los Angeles is miles apart and hours by car. During the nineties the focus on Los Angeles has reached a fever pitch. The zenith

began in 1992, with the smash-hit exhibition "Helter Skelter: L.A. Art in the 1990s," organized by Museum of Contemporary Art curator Paul Schimmel, which explored the noirish tendencies in Los Angeles art-making. Now repackaged in hyperbolic exhibitions all over Europe, these artists are part of the first generation to reap the economic benefit of the L.A. mania. The Louisiana Museum's "Sunshine and Noir," organized in 1996, provided a culminating cumulus from America, originating in Europe, mistakenly shipped and ending its tour in Los Angeles. Somehow these shows with their loopy, freeway-sign-design aesthetic and quippish, news magazine titles should never come home. Most revealing is the fact that many self-identified Chicano or Latino artists who participated in the "Helter Skelter" exhibition were omitted from European versions of the show. The practices of artists like Victor Estrada or Manuel Ocampo are often read through the work of Mike Kelley or Paul McCarthy among whose own influences are the largely white, middle class histories of performance and feminism in Los Angeles—both of which have yet to be written and curated.

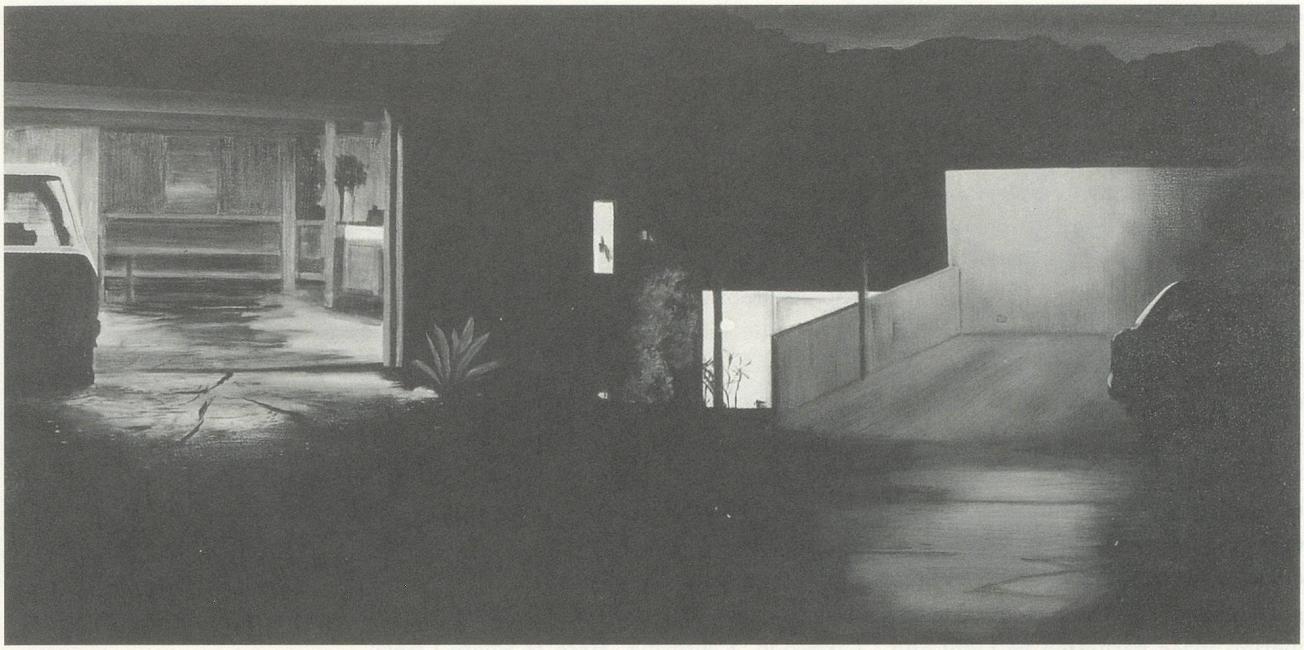
The hype and myth-making about art and artists in Los Angeles nevertheless reached their most shrill hysteria with the recent spate of articles on the local art schools: *The New York Times Magazine* breathlessly followed *Artforum*'s astounding blunder published last spring. In an effort to dispense with L.A., New York scrambled to catch up with *Spin* magazine's MTV-style profile of the UCLA kids. Each young artist was featured in color bearing a tool, only to exaggerate the ongoing debate (which no one here is actually engaged in) about Art Center being the school that thinks and doesn't make, and UCLA being the school that ... you get the idea. The oversimplifications multiply: A focus on biography and historical revisionism marginalizes essential histories. The Feminist Art Program at Cal Arts, the Pomona College Art Gallery and University of California, Irvine art gallery all contributed to recognizing the early histories of environmental and conceptual art. The opening lines of *The New York Times Magazine* article gives a hint of this "Access Hollywood"-style journalism:

Chris Burden began his career with a literal bang. His SHOOTING PIECE required a friend to fire a bullet into his left arm from a distance of 15 feet. Perhaps that's why, when we recently met at the University of California at Los Angeles, I found it hard to imagine him patiently sitting through faculty meetings. Time does strange things. You wait long enough and even the most outrageous rebels end up grading papers and sharing career tips with students... It was a shining afternoon, and the air was fragrant with the scent of eucalyptus trees...[1)]

And so the mythology goes exponentially on. Does anyone mean to suggest it would have been better if Chris Burden had reached an untimely demise in his own student performance work than go on and build a studio in Topanga Canyon and teach young artists to do the same?

I have considered making a case for rethinking the L.A. exotic. Could the fiction and the daily, always-mediated truth of the "other" coast somehow be regularized? To recall New Zealand for a moment, the slippage between *Wallpaper* magazine's Auckland, the *pakeha* girls (white chicks) with bell bottoms and maori feathers in their hair, and Michael Parekowhai's bi-culturalism is compelling territory. Parekowhai's exotic/de-exoticized regular guy persona repositions him just out of reach of the colonizing gaze of his audience. Like a number of his urban Maori artist colleagues, he performs his identity and complicates our participation in his staged community. He welcomes us into the bifurcated terrain of his high-tech *marae* and makes us comfortable.

Back in Los Angeles, post-City of Quartz artists working within the legacy of Ed Ruscha's *Sunset Strip* series engage the topography on their own terms. The golden landscape trope, the haze through which the coast is understood has been repositioned in terms of the glaring, banal reality in the city that, seismically speaking, has no right to exist. In 1972, Los Angeles based artist Bill Leavitt made an installation called CALIFORNIA PATIO which was shown at the Pomona College Gallery. He described the banal environment with a potted, grocery store tree and a cheap sliding glass door as evoking a common yet mythic place.[2)] Leavitt works in a studio nestled in the trees on the East Side of the Silverlake reservoir. It's a mixed use neighborhood with the highest concentration of modernist domestic architecture anywhere in the United States, alongside casual shacks and lower income bungalows which cling to the hills above the *China Town*-era reservoir. The serene landscapes, which occupy him now, are composite narratives made by conflating cinematic views of the city experienced at night. They are intimate and vaguely reverential. Leavitt reinvests the nightscape with the disjunctive texture of this romantic local where the modernist houses are serviced by the Hispanic population that lives next



WILLIAM LEAVITT, SILVERLAKE GARAGE AND CARPORT, 1999, oil on canvas, 30 x 60" / SILVERLAKE-GARAGE UND EINSTELLPLATZ, Öl auf Leinwand, 76,2 x 152,4 cm. (PHOTO: MARGO LEAVIN GALLERY, LOS ANGELES)

door to the south of Sunset or the north in Glendale. Beck lives down the street and, on a clear winter day, you can see the San Bernardino mountain range that backs into Las Vegas and Arizona, more or less.

Extending the tradition of the new topographic photographers, whose cool, paired down images focused a reductive, minimalist eye on the exurban west, artists such as Catherine Opie, Miles Coolidge, Christina Fernandez, Jose Alvaro Percides, and others navigate the terrain of mini-malls and prop 187. The Mike Davis imaginary, hyper-catastrophic terrain is remapped by reading through the lived everyday. This is, of course, what Quentin Tarantino has done so brilliantly in his films by recasting Jim Thompson's city noir as the harshly lit, hideously strip-malled city that is experienced at the infuriatingly nowhere speed of 30 miles per hour. Opie, Coolidge, Fernandez, and Percides re-politicize roadside architecture by foregrounding the socio-political which always simmers close to the surface. Opie's multi-cultured mini-malls, Coolidge's serene panoramas of the central valley where migrant workers fuel the economy, and Fernandez's beautiful sweatshop portraits each function as social documents. Percides makes arranged photographs of children playing in the yard at the mostly Hispanic school where he teaches in southeastern Los Angeles. The kids play on the inside of the jungle gym, explore the underneath of their desks and fill in the asphalt cracks of their urban playground. These simple interventions occupy the liminal space between here and there.

Two of the most interesting L.A.-based practices navigating the socially inscribed landscape are the collaborative Center for Land Use Interpretation (C.L.U.I.) and Adobe L.A. C.L.U.I. is a collective of artists, geographers, and interested folk who make Smithsonesque field studies, off site/non-site exhibitions, field trips, and other projects that co-exist comfortably as activism and art making. Calling themselves a "research organization dedicated to improving the collective understanding of the human/land dialectic," they work to recover histories of the dystopic west. Recent exhibitions include photographs of the earthworks in their present, entropic state and the postcards of Merle Porter which form a travelogue of the West Coast.

West of Everything.[3)] The rim of the Pacific. On the edge of a vast and gen-

erative space. That's where we are, right? I've been thinking about those turn-of-the-century landscapes representing the westward expansion of the frontier which was defined by the 1890 census as the margin of settlement with a density of two or more people per square mile and was declared closed the same year.[4] Now L.A. has a population bigger than all of New Zealand. I remember flying home for the holidays—New York/L.A. There's a point after the Mississippi River where it gets really flat and the land is arranged in mesmerizing patterns of overlapping discs. Circular irrigation. And the light changes too. Or is it the memory of the glistening, harsh white light and shimmering space harnessed by Light and Space artists Robert Irwin, Maria Nordman, and James Turrell working in the lineage of a constructed, European revisioning of the west—the golden, painted light of the chosen land?[5]

I'm fascinated by the notion of the edge one hundred years ago. The middle of the continent delineated as the Mississippi River by the Chicago World's Columbian Exposition in 1893. Indigenous tribes of the south pacific imported for "exhibition" to the northern brink of the western frontier. Yesterday's expositions are today's expo artists traversing the globe and responding to a prescribed nomadism.[6] I'm obsessed by the role of girl architect Mary Jane Colter who, from 1905 to 1939, designed tourist outposts for recreation expansionist Fred Harvey. Appropriating Native American motifs, she adorned the interiors of lodges and rest stops from Kansas City to the end of the line at L.A.'s Union Station. "3000 Miles of Hospitality" was the company's motto. The representation of the west is best understood moving through its landscape: from California's Central Valley to the sprawling urban suburbs of Holy Land, Lakewood, California. Here is where Chris Burden drives his jeep to Topanga Canyon and the eucalyptus trees rustle on the campus of UCLA, where artists take their students on field trips to see earthworks.

Many of the thoughts in this text are drawn from a paper given by the author as part of the "Curating Now" conference organized by the Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, New Zealand, September 1999.

1) Deborah Solomon, "How to Succeed In Art," *The New York Times Magazine,* June 27, 1999.

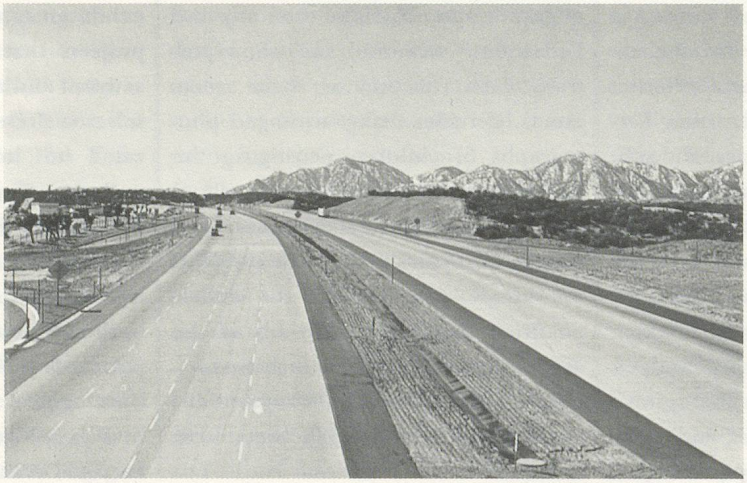
2) From "Narrative Statement," artist's statement in conjunction with exhibition at Margo Leavin Gallery, July/August, 1999.

3) Turner, Frederick Jackson, "Significance of the Frontier," *Selected Essays of Frederick Jackson Turner: Frontier and Section,* (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1961), p. 38.

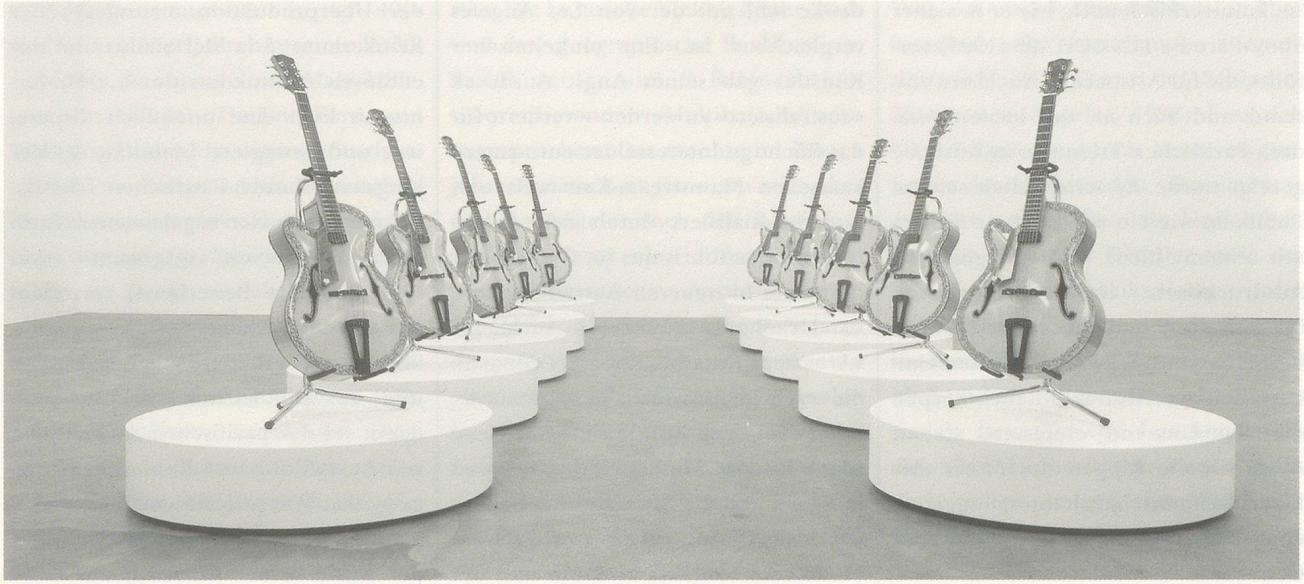
4) Tompkins, Jane, *West of Everything: The Inner Life of Westerns* (New York: Oxford University Press, 1992).

5) I thank Francis Pound for a recent conversation on the same phenomenon in nineteenth century New Zealand landscape and topographic painting, as well as my New Zealand colleges Jim and Mary Barr, Greg Burke, Wyston Curnow, Giovanni Intra, Robert Leonard, and others for providing an introduction to their landscape.

6) At the Asia Pacific Triennial conference, Manila-based writer and independent curator Marion Pastor Roces explored the notion of "expo art," an idea which has also been invoked by Peter Schjeldahl in conjunction with the recent Venice Biennale.



MERLE PORTER, SUMMIT—CAJON PASS, 1985, one of thousands of Porter's unique postcards / CAJON-PASSHÖHE, eine der vielen tausend Postkarten Porters.



MICHAEL PAREKOWHAI, TEN GUITARS, 1999 / ZEHN GITARREN. (PHOTO: JENNIFER FRENCH)

Westlich von ungefähr allem

CONNIE BUTLER

Michael Parekowhai wird etwas wehmütig, wenn er seine monumentale Skulptur THE INDEFINITE ARTICLE (Der unbestimmte Artikel, 1990) beschreibt. Parekowhai, wie er selbst sagt, ein Maori-Pendant zu Charles Ray, schöpft die Beweglichkeit von Readymade-Texten genüsslich aus in seinen raffinierten Improvisationen über kulturelle Chiffren seiner Heimat Neuseeland. Die Skulptur buchstabiert den Satz «I AM HE» (Ich bin er) in grossen weissen Lettern, die einen bedrohlich überragen und eine undurchdringliche zweieinhalb Meter hohe Schranke bilden. In Neuseeland weiss man, dass das I AM von Colin McCahon stammt, dem beinahe legendären Künstler, der als grösster einheimischer Maler der Moderne verehrt wird. McCahon starb 1987, aber nach wie vor arbeiten alle neuseeländischen Künstler in seinem Schatten. Eine viel versprechende Revitalisierung erfährt er jedoch gerade durch eine Generation junger Künstler, die beschlossen hat, die Legende entweder zu überarbeiten oder einfach zu umgehen.

Parekowhai, der das «HE» zum legendären «I AM» hinzufügte, erinnert sich, dass McCahon die Erfahrung seiner schwermütigen Bilder mit einem Spaziergang im Freien verglich. «He» heisst in Maori auch «falsch» und alle drei Wörter zusammen enthalten fünf Buchstaben aus dem Vornamen des Künstlers. Falscher Ort, falsche Zeit, falscher Künstler – das ist die Identität, die Parekowhai überstreift und mit der er liebevoll herumwerkelt. Er hat sich eine Identität entworfen, die ebenso freundlich «heimatlich» wie sarkastisch

ist, kulturkritisch auch, wie er in seiner Show-Parodie TEN GUITARS (1999) vorführt, die für Artspace in Auckland entstand und auch an der letzten Asiatisch-Pazifischen Triennale in Brisbane gezeigt wurde. Er schmeichelt seinem Publikum wie ein waschechter Sinatra mit einem Lied, der alltäglichsten Ausdrucksform in der modernen Maori-Kultur, und mischt den Engelbert-Humperdinck-Folksong «Ten Guitars» neu auf. Abstrakte Leuchtkörper, die die Gitarren einfassen, stehen dabei für die Rippen des *Marae*, des Maori-Gemeinschaftshauses, zugleich ein gemeinschaftlicher und mythischer Ort.

In Maori, der Eingeborenensprache Neuseelands, bedeutet das Wort «maori» gewöhnlich, normal, alltäglich. Was mich interessiert, ist, dass es alles andere als gewöhnlich und alltäglich ist, ein junger Maori-Künstler zu sein, der in einer seit 1990 offiziell bikulturellen Gesellschaft arbeitet, Colin McCahon in der Kunstszene der neuseeländischen Inseln via Duchamp angeht und Ziele anstrebt weit jenseits der Identitätsfalle, die ihm bereits zu einem beträchtlichen Bekanntheitsgrad in der internationalen Kunstwelt verholfen hat. Parekowhai hat ein weites hybrides Gebiet abgesteckt, in dem seine Arbeit jenseits alles Lokalen funktioniert und dennoch tief darin verwurzelt ist. Seine Werke sind treffsicher, wunderbar gearbeitet, etwas eitel und in einer exotischen oder, westlich gesprochen, exotisierenden kulturellen Ecke angesiedelt. Das macht sie zur Provokation.

Die Anziehungskraft von Parekowhais Ort ist unendlich und hat zahlreiche Aspekte. Nicht der geringste ist der heikle Moment, in dem sich die Kunstwelt Neuseelands befindet, die, denke ich, mit der von Los Angeles vergleichbar ist. Ein einheimischer Künstler gab seiner Angst Ausdruck «australisiert» zu werden – verheizt für das flüchtige Interesse der euro-amerikanischen Mainstream-Kunstwelt und internationalisiert durch den fieberhaften Kunsttourismus im Gefolge der Biennale. In neueren Ausstellungen – so «Headlands» (1992 von Aucklands «Artspace»-Kurator Robert Leonard), die auch in Australien gezeigt wurde, oder «Toi, Toi, Toi» (1999 von René Block für das Museum Fridericianum in Kassel und die Auckland Art Gallery organisiert) und «The World Over» (1996 vom Stedelijk Museum und der City Gallery in Wellington auf die Beine gestellt) – beginnt das internationale Kunstpublikum und die Ausstellungsmaschinerie den komplexen Reichtum dessen, was wirklich in diesem am weitesten von Europa entfernten Land vor sich geht, allmählich zu begreifen und theoretisch zu erfassen. Dennoch besteht kein Zweifel darüber, dass die überzeugendste Kunst hier ihre Wurzeln im Ureigenen und Regionalen hat. Junge Künstler fragen sich, wie ihre Arbeit reisen wird, und ich ertappe mich bei der Frage, ob das Reisen sie nicht ruinieren wird.

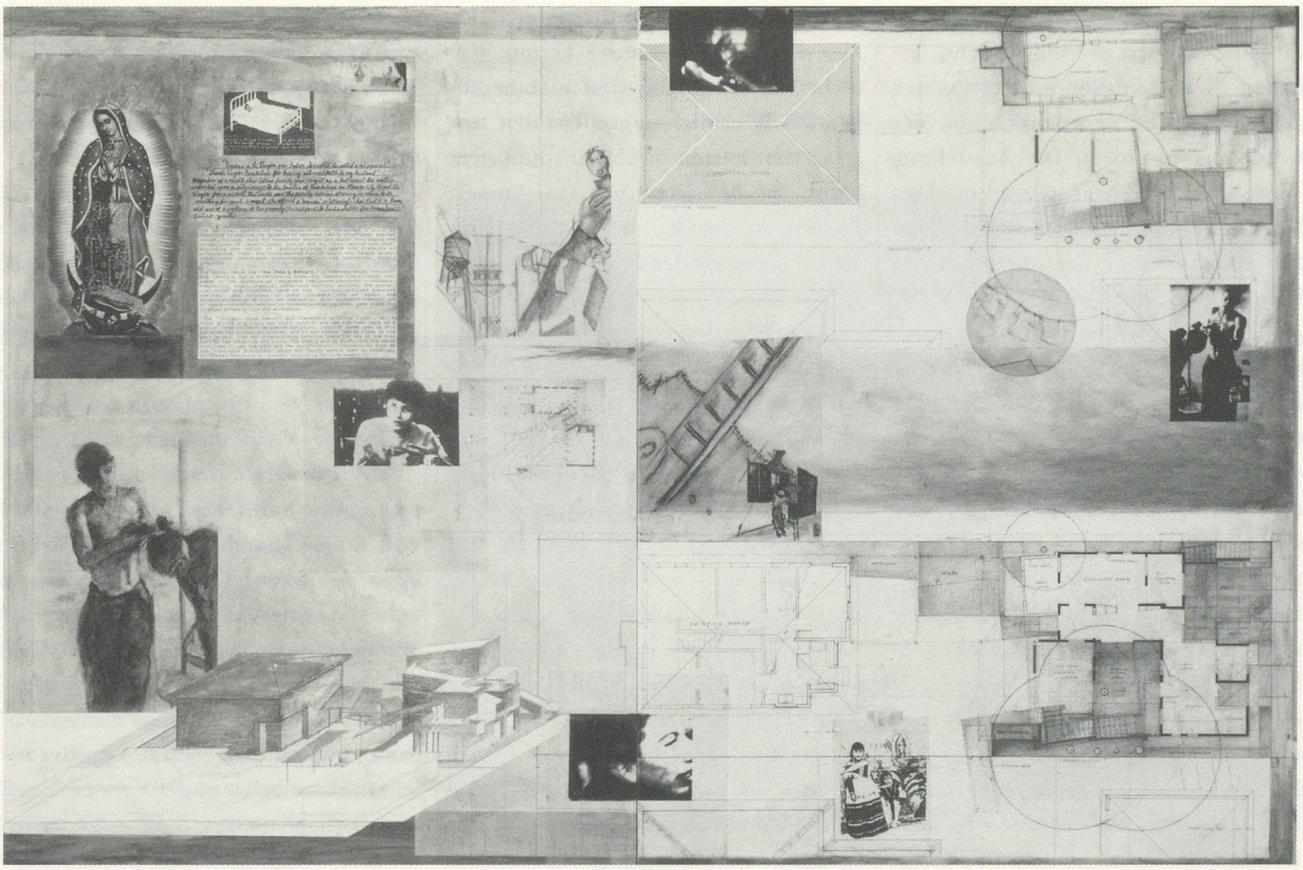
Ausserhalb Europas und der Vereinigten Staaten – das heisst, westlich des «kein dort, dort», das hier ist – zählt man Los Angeles zu Euro-Amerika, ein dämonisiertes Gespenst des ökonomischen und kulturellen Kolonialismus. Das Leben und Arbeiten in Los Angeles mit all seiner kulturellen Vielfalt, seinen politischen Unfassbarkeiten und Versprechungen (bi-kulturelle Modelle scheinen Lichtjahre entfernt) fordert täglich dazu heraus, diese monolithische Sicht Nordamerikas in Frage zu stellen. Irgendwo zwischen der Überproduktion unausgegorener Kritikerkunst à la McDonalds und der endlosen Abstraktion des L.A.-Modernismus liegt eine unendlich disparatere und bewegtere Identität. An der jüngsten Asiatisch-Pazifischen Triennale kamen alle vier zugelassenen Nordamerikaner (von insgesamt rund siebenhundert Bewerbern) aus dem äussersten Westen der Vereinigten Staaten, insbesondere aus Los Angeles und Texas. Vielleicht dachte man, damit sei der pazifischen Ausrichtung von Ausstellung und Konferenz Genüge getan. Was aus diesem Blickwinkel auffällt, da wir nun mal in der Mitte der Küste beider Amerikas am Rand des Pazifiks sitzen: Der Blick nach Westen (statt nach Osten, nach Europa via New York, wie ihn die Kunstszene von Los Angeles nach wie vor und ausschliesslich pflegt) entspräche der global-lokalen Identität des heutigen Los Angeles wohl viel eher und bedeutete endlich ein produktives, kuratorisches Rechenschaft Ablegen dieser eindeutig nicht-europäischen, sondern tatsächlich asiatischen und lateinamerikanischen Stadt.

Der besondere Provinzialismus von Los Angeles (etwa im Gegensatz zu New York) bietet den Schwindel erregenden Eindruck, von einer reichen Geschichte der Kunst befreit zu sein, die wir erst in jüngster Zeit schätzen gelernt haben, und ganz im Banne des blühenden Internationalismus zu stehen. So ist es zum Beispiel nicht ungewöhnlich, jungen Malern zu begegnen, die noch nie von Lee Mullican gehört haben, dem kürzlich verstorbenen Maler aus Kalifornien, dessen ergreifend schöne Arbeiten das ergiebige und theoretisch wenig erforschte Gebiet des Verhältnisses zwischen ursprünglicher amerikanischer Kultur

und Moderne ausloten. In den 40er und frühen 50er Jahren vereinte Mullicans Stil (zusammen mit Malerkollegen wie Gordon Onslow Ford und Wolfgang Paalen) im sogenannt «dynatonischen» Zeitgeist den heimischen Mystizismus mit einer abstrakten Sprache, die auf Quellen wie die Sandbilder der Navajo zurückging.

Der programmatische «Internationalismus» der Westküstenmuseen, die sich der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts widmen, ist absolut europäisch ausgerichtet, trotz der zurzeit stattfindenden, allfälliger Kritik vorbeugenden Vorstösse nach Lateinamerika. Die kulturelle Vielfalt dieser Stadt und ihre geographische Randlage am Pazifik werden nur im Rahmen eines theoretisierenden Multikulturalismus angesprochen. Das mochte im letzten Jahrzehnt noch angemessen sein, aber das Los Angeles nach den Rassenkrawallen verlangt eine differenziertere, postkolonialistische Antwort. Wenn man hier arbeitet, verinnerlicht man die lokalen und globalen Imperative gleichermassen, was vielleicht analog für die Ausstellungsarbeit in jeder Kunstmetropole gilt, die nicht zugleich wirtschaftliches Zentrum ist, und das ist nach wie vor und unleugbar New York. An einer Podiumsdiskussion über internationale Ausstellungen (organisiert vom MAK Center im Schindler House, Los Angeles, 1998) liess sich Okwui Enwezor (noch bevor er zum Leiter der kommenden «Documenta» ernannt wurde) über die Unsichtbarkeit der schwarzen Künstler sowie der Künstler lateinamerikanischer oder asiatischer Abstammung in den bedeutenden Galerien aus. Bewaffnet mit E-Mail und Handy steigern sich internationale Besucher von Los Angeles in eine Art kuratorischen Sammeleifer und wollen immer dieselben acht Künstler sehen, wobei sie gern verges-

ADOBE L.A., LA POSADA: DIVINE INTERVENTIONS ON THE L.A. BORDER OR THE ARCHITECTURE OF MIRACLES, 1996, collective project / DAS GASTHAUS: GÖTTLICHE INTERVENTION AN DER GRENZE VON L.A. ODER DIE ARCHITEKTUR DER WUNDER, Kollektivprojekt.



MILES COOLIDGE, NEAR TULARE LAKE, 1998, color photograph mounted on galvanized steel over magnetic strip, 10¾ x 133" / AM TULARE-SEE, Farbphotographie auf verzinktem Stahl mit Magnetstreifen, 27,3 x 337,8 cm. (PHOTO: ACME, LOS ANGELES)

sen, dass alles in Los Angeles meilenweit und mehrere Autostunden voneinander entfernt ist. Während der 90er Jahre erreichte das Interesse für Los Angeles seinen Siedepunkt. Der Höhenflug begann 1992 mit dem Paukenschlag der Ausstellung «Helter Skelter: L.A. Art in the 1990s» (organisiert vom Kurator des Museum of Contemporary Art, Paul Schimmel), die die schwarzen Züge, die sogenannten «Noir»-Tendenzen im Kunstschaffen von L.A. unter die Lupe nahm. Neu verpackt und in etwas übertriebener Form in ganz Europa herumgereicht, gehören diese Künstler nun zur ersten Generation, die ökonomisch von der L.A.-Mania profitiert. Die Ausstellung «Sunshine and Noir» des Louisiana Museum, 1996, stellte den absoluten Höhepunkt eines «Cumulus aus Amerika» dar, der seinen Ursprung in Europa hatte, versehentlich über den Atlantik verschifft wurde und schliesslich in Los Angeles landete. Irgendwie trafen diese Ausstellungen mit ihrer verschlungenen, nach allen Seiten offenen *Sign-Design*-Ästhetik und den witzigen, schlagzeilenartigen Zeitschriften-Titeln nie wirklich ins Schwarze. Bezeichnend ist die Tatsache, dass viele sich ihrer Herkunft bewusste, aus Mexiko oder Lateinamerika stammende Künstler, die an der «Helter Skelter»-Ausstellung noch teilgenommen hatten, von den europäischen Versionen derselben ausgeschlossen blieben. Die Arbeiten von Leuten wie Victor Estrada oder Manuel Ocampo werden oft anhand von Werken Mike Kelleys oder Paul McCarthys interpretiert, deren Einflüsse man wiederum in den mehrheitlich weissen mittelständischen Traditionen der Performance und des Feminismus in Los Angeles findet – die beide ebenfalls noch ihrer Dokumentation und Ausstellung harren.

Das Geschrei und die Legendenbildung um Kunst und Künstler in Los Angeles erreichten ihre extremste Hysterie mit der jüngsten Artikelflut über die lokalen Kunstschulen: Das *New York Times Magazine* konnte gar nicht schnell genug den atemberaubenden Bockmist aufgreifen, den *Artforum* im letzten Frühjahr publiziert hatte. Im Bemühen mit L.A. kurzen Prozess zu machen beeilte sich New York das Porträt der UCLA-Kids, das die Zeitschrift *Spin* im üblichen MTV-Stil gezeichnet hatte, noch zu überbieten. Jeder der jungen Künstler wurde in Farbe und mit seinem Werkzeug in der Hand abgebildet, nur um die laufende Debatte (an der hier eigentlich niemand beteiligt ist) noch mehr anzuheizen, dass das Art Center die Schule sei, die denke und nichts tue, und UCLA (University of California, L.A.) die Schule, die … Sie merken, worauf es hinausläuft. Eine Multiplikation allzu simpler Vereinfachungen: Der Blick auf die Biographie und ein historischer Revisionismus verdrängen die eigentlichen historischen Entwicklungen. Das Feministische Kunstprogramm von Cal Arts, die Pomona College Art Gallery und die Irvine Art Gallery der University of California trugen alle zum Erkennen der frühen Entwicklungen von Environment- und Konzeptkunst bei. Die Anfangszeilen des Artikels im *New York Times Magazine* mögen einen Eindruck von diesem «Auf dem Sprung nach Hollywood»-Journalismus vermitteln:

Chris Burden begann seine Karriere buchstäblich mit einem Knall. Für sein SHOOTING PIECE musste ihm ein Freund aus einer Distanz von viereinhalb Metern eine Kugel in den linken Arm schiessen. Vielleicht deshalb fand ich es, als ich ihn kürzlich an der University of California traf, so schwer, mir vorzustellen, dass er geduldig in Fakultätssitzungen ausharrte. Die Zeit vollbringt merkwürdige Dinge. Man muss nur lange genug warten und selbst die wildesten Rebellen verteilen schliesslich Noten für Aufsätze und geben ihren Studenten Karrieretipps … Es war ein strahlender Nachmittag und in der Luft lag der Duft von Eukalyptus …[1)]

Und so wächst der Mythos in einer exponentiellen Kurve ins Unendliche. Will etwa jemand andeuten, es wäre besser gewesen, Chris Burden hätte während seiner Performance-Arbeit als Student einen frühzeitigen Tod erlitten, statt hinzugehen und sich sein eigenes Studio im Topanga Canyon zu bauen und nun angehende Künstler zu lehren dasselbe zu tun?

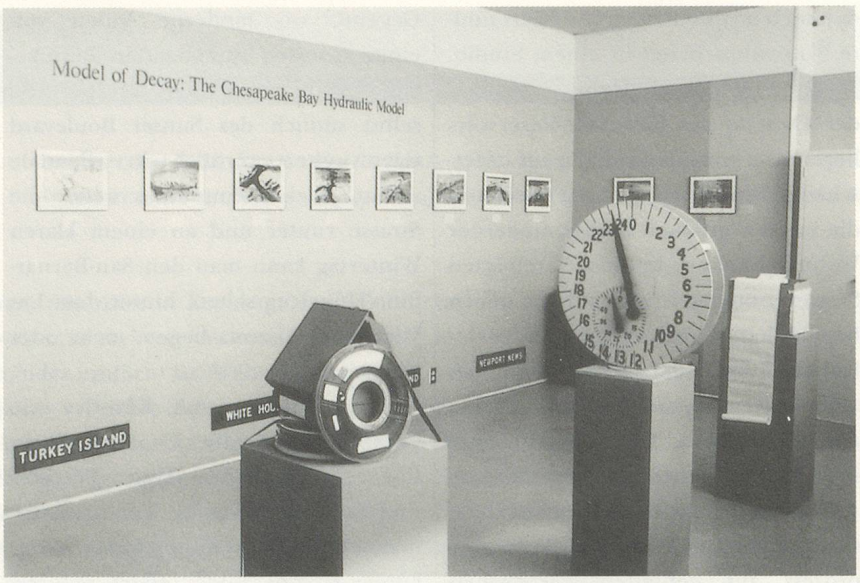
Ich habe schon daran gedacht, für eine Neueinschätzung der L.A.-Exo-

tik zu plädieren. Liessen sich Fiktion und Alltag, jedes immer schon eine vermittelte Wahrheit der anderen Seite, irgendwie in eine Ordnung bringen? Denken wir einen Moment an Neuseeland zurück: Die Spannweite zwischen dem Auckland der Zeitschrift *Wallpaper*, den *Pakeha*-Girls (weisse Mädchen) mit ihren Schellenröckchen und Maori-Federn im Haar und Michael Parekowhais Bi-Kulturalität umspannt ein eindrückliches Gebiet. Parekowhais exotische und zugleich entexotisierte Figur des «anständigen Kerls» positioniert ihn gerade knapp ausserhalb der Reichweite des kolonisierenden Blicks seines Publikums. Wie einige seiner Maori-Künstlerkollegen aus der Stadt führt er seine Identität vor und macht damit unsere Teilnahme an seiner Bühnengemeinschaft etwas komplizierter. Er heisst uns willkommen auf dem zwiespältigen Terrain seines Hightech-*Marae* und lässt es uns gut gehen.

Drüben in Los Angeles behandeln die Post-*City-of-Quartz*-Künstler[2], die noch unter dem Einfluss von Ed Ruschas *Sunset-Strip*-Bildern arbeiten, die Topographie nach eigenen Regeln. Der Tropus der idealen Landschaft, der goldene Schleier, durch den man diese Küste zu sehen pflegte, macht allmählich der augenfälligen, banalen Realität des Lebens in dieser Stadt Platz, die seismologisch betrachtet gar nicht existieren dürfte. 1972 schuf der in Los Angeles arbeitende Künstler Bill Leavitt eine Installation namens CALIFORNIA PATIO (Kalifornien-Innenhof), die in der Pomona College Gallery gezeigt wurde. Er gab die banale Umgebung durch den eingetopften Baum eines Gemüseladens und eine billige Glasschiebetür wieder, so dass man sich an einen alltäglichen und dennoch mythischen Ort erinnert fühlte.[3] Leavitt arbeitet in einem Studio, das zwischen Bäumen eingebettet auf der Ostseite des Silverlake-Reservoirs liegt. Es ist eine Gegend, die auf unterschiedlichste Weise genutzt wird und die mit der grössten Dichte moderner Wohnarchitektur in den Vereinigten Staaten aufwarten kann, dicht neben bescheidenen Schuppen und einfachen Bungalows, die oberhalb des alten Reservoirs aus der *Chinatown*-Ära am Hang kleben. Die heiteren Landschaften, die ihn heute beschäftigen, sind zusammengesetzte «Geschichten»; sie entstehen in einem Verdichtungsprozess aus gefilmten nächtlichen Stadtansichten. Sie wirken intim und leicht ehrfürchtig. Leavitt verleiht der Nachtlandschaft wiederum die zwiespältige Wirkung dieser romantischen Gegend, wo moderne Villen von einer spanisch sprechenden Bevölkerung sauber gehalten werden, die selbst südlich des Sunset Boulevard oder weiter nördlich in Glendale wohnt. Beck wohnt etwas weiter die Strasse runter und an einem klaren Wintertag kann man den San-Bernardino-Hügelzug sehen, hinter dem Las Vegas und Arizona liegen, mehr oder weniger.

Künstlerinnen und Künstler wie Catherine Opie, Miles Coolidge, Christina Fernandez, Jose Alvaro Percides und andere haben die Tradition der neuen Landschaftsphotographie, deren kühle, knappe Bilder einen reduktiv minimalistischen Blick auf den Westen ausserhalb der städtischen Zentren werfen, erweitert und beackern den Boden der kleinen Einkaufszentren

CHRISTINA FERNANDEZ, TT&T FASHIONS, 1996,
color print, 30 x 40"/ Farbprint, 76,2 x 101,6 cm.



"Model of Decay": Chesapeake Bay Hydraulic Model, installation view at CLUI, Los Angeles, 1998 / «Zerfallsmodell»: Chesapeake-Bay-Pumpenmodell, Ausstellung im CLUI, Los Angeles.

und der gesetzlichen Verordnung 187 (Massnahmen gegen illegale Einwanderer). Mike Davis' Bild des imaginären Superkatastrophengebiets erfährt im Licht des gelebten Alltags eine Korrektur. Und das ist natürlich genau, was Quentin Tarantino in seinen Filmen so grossartig vorführt, wenn er Jim Thompsons düstere Verbrecherstadt als grell beleuchtete, endlose Einkaufsmeile reinszeniert, die im irrwitzigen Nulltempo von 30 Meilen pro Stunde abgefahren werden muss. Opie, Coolidge, Fernandez und Percides repolitisieren die Architektur entlang dieser Strassen, indem sie sozialpolitische Aspekte in den Vordergrund rücken, die überall unmittelbar unter der Oberfläche brodeln. Opies multikulturelle Mini-Einkaufszentren, Coolidges heitere Panoramen des Central Valley, dessen Wirtschaft von Gastarbeitern in Schwung gehalten wird, sowie Fernandez' wunderbare Porträts von schlecht bezahlten Fabrikarbeitern sind allesamt gesellschaftliche Dokumente. Percides macht gestellte Photos von spielenden Kindern auf dem Schulhof der vorwiegend von Einwanderern besuchten Schule im Südwesten von Los Angeles, in der er unterrichtet. Die Kinder spielen zwischen den Kletterstangen, untersuchen die Unterseite ihrer Pulte und füllen die Spalten im Asphalt ihres urbanen Spielplatzes auf. Diese einfachen Interventionen bewegen sich auf der Schwelle zwischen hier und dort.

Zwei der interessantesten Versuche im Umgang mit der gesellschaftlich geprägten Landschaft in L.A. sind das Center for Land Use Interpretation (CLUI) und Adobe L.A. CLUI ist ein Kollektiv von Künstlern, Geographen und anderen interessierten Leuten, die Feldstudien in der Art von Smithson, Off-site- und Non-site-Ausstellungen, Feldforschungsreisen und andere Projekte durchführen, die problemlos als gesellschaftliches Engagement oder Kunst akzeptiert werden, und damit ihr Auskommen finden. Sie bezeichnen sich selbst als «wissenschaftliche Organisation zur Verbesserung des kollektiven Verständnisses der dialektischen Beziehung zwischen Mensch und Landschaft» und versuchen Geschichten eines dystopischen Westens auszugraben. Neuere Ausstellungen zeigen Photographien der *Earthworks* in ihrem gegenwärtigen entropischen Zustand sowie die Postkarten von Merle Porter, die einen einzigen grossartigen Reisebericht von der Westküste abgeben.

Westlich von allem.[4] Am Ufer des Pazifik. Am Rand eines ungeheuren und fruchtbaren Raumes. Da befinden wir uns, nicht? Ich habe über jene Landschaftsbilder der Jahrhundertwende nachgedacht, die die Erweiterung der Grenze nach Westen darstellen, welche in der Volkszählung von 1890 mit einer Siedlungsdichte von zwei oder mehr Leuten pro Quadratmeile begründet und im selben Jahr als abgeschlossen erklärt wurde.[5] Heute ist die Bevölkerungszahl von Los Angeles grösser als jene von ganz Neuseeland. Ich erinnere mich an einen Flug nach Hause über die Feiertage, New York–Los Angeles. Da kommt ein Punkt nach dem Überfliegen des Mississippi, wo es wirklich flach wird und das Land als faszinierendes Muster sich überschneidender Scheiben erscheint. Kreisförmig angelegte Bewässerungsanlagen. Auch das Licht wechselt. Oder ist es nur die Erinnerung an das gleissende, grellweisse Licht und den schimmernden Raum in der Hand von Licht- und Raumkünstlern wie Robert Irwin, Maria Nordman und James Turrell, die in der direkten Nachfolge einer konstruierten, europäischen Neuinterpretation des Westens arbei-

ten: das goldene, malerische Licht des auserwählten Landes?[6]

Ich finde interessant, was vor hundert Jahren als Randzone galt: Während der Kolumbien-Ausstellung im Rahmen der Weltausstellung von Chicago 1893 schien sie noch entlang des Mississippi in der Mitte des Kontinents zu verlaufen. Eingeborenenstämme aus dem südlichen Pazifik wurden zu Ausstellungszwecken zum nördlichsten Zipfel der Westgrenze gebracht. Den Ausstellungen von gestern entsprechen die ausstellenden Künstler von heute, die auf dem Globus herumreisen und gezwungenermassen ein Nomadenleben führen.[7] Mich fasziniert auch die Rolle, die die junge Architektin Mary Jane Colter spielte, die von 1905 bis 1939 für Fred Harvey, den Inhaber einer aufstrebenden Imbisskette, Touristenlokale entwarf. Unter Verwendung indianischer Motive dekorierte sie die Innenräume von Rasthäusern und Autorestaurants von Kansas City bis ans Ende der Kette bei der Los Angeles Union Station. «3000 Meilen Gastfreundschaft», lautete das Motto der Firma. Die Darstellung des Westens versteht man am besten, wenn man sich durch seine Landschaft bewegt: vom Central Valley bis zu den endlosen Vororten von Holy Land, Lakewood, Kalifornien. Das ist der Ort, wo Chris Burden seinen Jeep zum Topanga Canyon lenkt und wo die Eukalyptusbäume auf dem Campus der University of California, L.A. rauschen, wo Künstler ihre Schüler auf Feldforschungstrips mitnehmen und ihnen die *Earthworks* zeigen.

(Übersetzung: Wilma Parker)

Die Gedanken in diesem Text stammen zum grossen Teil aus einem Beitrag der Autorin zur Konferenz «Curating Now» im September 1999, organisiert von der Govett-Brewster Art Gallery in Plymouth, Neuseeland.

1) Deborah Solomon, «How to Succeed in Art», *The New York Times Magazine*, 27. Juni 1999.

2) *City of Quartz: Excavating the Future of Los Angeles* lautet der Titel einer Studie von Mike Davis (Vintage Books, New York 1992; Verso, London 1990). Demselben Buch ist auch der Ausstellungstitel «Sunshine & Noir» entliehen.

3) Aussage des Künstlers anlässlich einer Ausstellung in der Margo Leavin Gallery, Los Angeles, im Juli/August 1999.

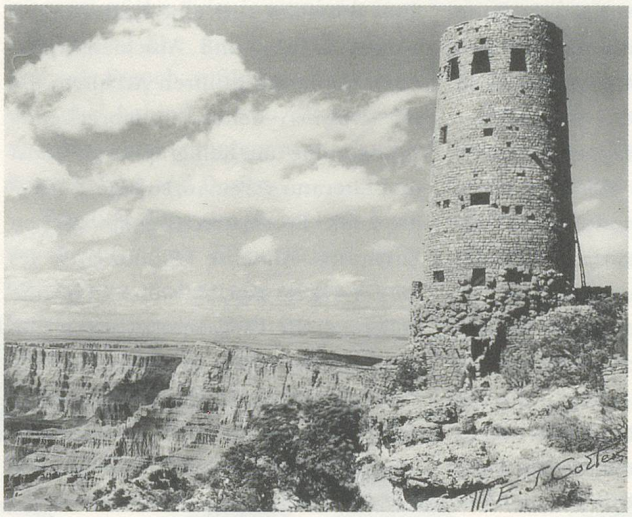
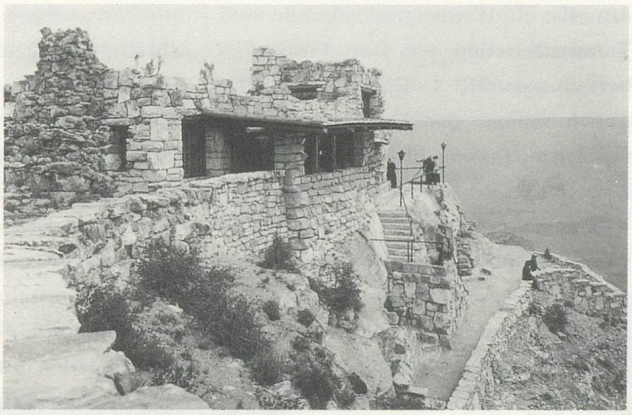
4) Frederick Jackson Turner, «Significance of the Frontier», *Selected Essays of Frederick Jackson Turner: Frontier and Section*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 1961, S. 38.

5) Jane Tompkins, *West of Everything: The Inner Life of Westerns*, Oxford University Press, New York 1992.

6) An dieser Stelle möchte ich Francis Pound danken für das kürzlich geführte Gespräch über dasselbe Phänomen in Neuseelands Landschaftsmalerei des neunzehnten Jahrhunderts sowie meinen neuseeländischen Kollegen Jim und Mary Barr, Greg Burke, Wyston Curnow, Giovanni Intra, Robert Leonard u. a. dafür, dass sie mich mit ihrer Landschaft vertraut gemacht haben.

7) An der Konferenz zur Asiatisch-Pazifischen Triennale durchleuchtete Marion Pastor Roces, freischaffende Autorin und Kuratorin aus Manila, den Begriff der Ausstellungskunst, den auch Peter Schjeldahl im Zusammenhang mit der jüngsten Biennale in Venedig ins Spiel brachte.

MARY E. J. COLTER, WATCHTOWER, ca. 1932, commercial photo signed by Mary E. J. Colter / WACHTTURM, signiertes Reklamephoto. (PHOTO: FRED HARVEY CO./GRAND CANYON NATIONAL PARK MUSEUM)



MARY E. J. COLTER, LOOKOUT STUDIO FRONT ENTRANCE, ca. 1915 / AUSSICHTSRAUM, VORDEREINGANG. (PHOTO: FRED HARVEY CO./GRAND CANYON NATIONAL PARK MUSEUM)