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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2003)

Heft: 67: [Collaborations] John Bock, Peter Doig, Fred Tomaselli

Artikel: Cumulus from America : notes on renewed appropriationisms = Notizen zum Wiederaufleben von Appropriationsgesten

Autor: Firstenberg, Lauri / Goridis / Parker

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680363

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 LAURI FIRSTENBERG, CURATOR OF ARTISTS SPACE, NEW YORK, AND A PH.D. CANDIDATE IN THE HISTORY OF ART AND ARCHITECTURE DEPARTMENT AT HARVARD UNIVERSITY, AND RITA KERSTING, DIRECTOR OF THE KUNSTVEREIN FÜR DIE RHEINLANDE UND WESTFALEN IN DÜSSELDORF.

NOTES ON RENEWED APPROPRIATIONISMS

LAURI FIRSTENBERG

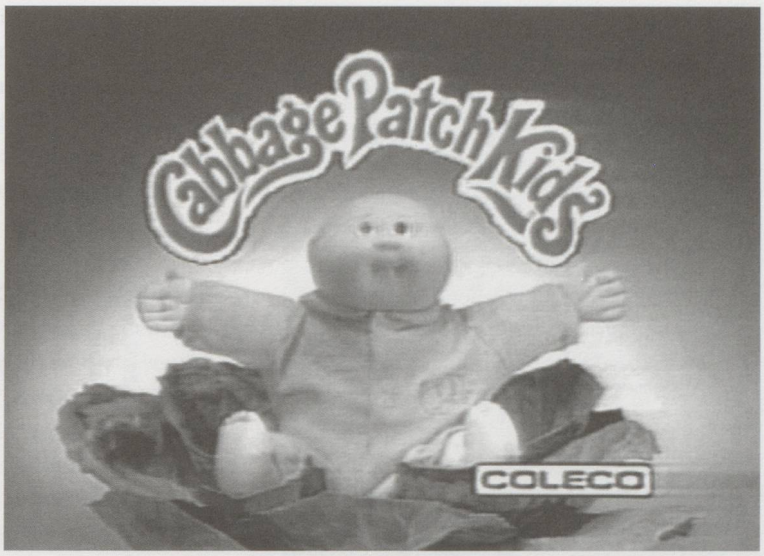
Rereading Douglas Crimp's catalogue essay for the seminal exhibition "Pictures," mounted in 1977 at Artists Space, New York, prompted these reflections on a young generation of artists whose disparate engagements with the operations of appropriation suggest that it remains an incessant and viable strategy. Crimp's conclusion states, "The work … in this exhibition, and that of many other young artists as well, seems to be largely free of references to the conventions of modernist art, and instead to turn to those of other art forms more directly concerned with the representation of film and photography, most particularly—and even to the most debased of our cultural conventions—television and picture newspapers, for example. The selfreflexiveness and formalism of recent art appears to have been abandoned…"[1] My interest lies in examining some of the turns and tendencies of recent "appropriationisms" that are personal, political, formal, popular, historical, technical, and self-critical.

Perhaps our era of digital reproduction and the excess of accessible and inescapable visual information at super-speed prompts a need to isolate images, return to representation in a deliberate manner, and to dwell on signification, circulation, translation, and recontextualization. New York-based multi-media artist Kelley Walker's digital montage posters take on the propagandistic logic and language of advertising, summoning its audience to "Re-appropriate." Walker's poster presents the work as a secondary graphic output—a token of the actual work itself—a CD-ROM that includes directions for the potential alteration, replication and dispersal of the piece. The

image of a California backyard devastated by an earthquake is decorated with vividly toned amorphous abstractions characteristic of digital painting. Culled from a book, the page crease in the middle of the spread remains. The action of lifting is made apparent. This is a game of contradictions played out within the logic of the computer. With a click, what could camouflage the act of co-option is not put into service. Rather, the neurosis of the Internet is evoked, providing a temporal, frenzied informational moment.

ART AND OBSOLESCENCE

Emblematic of a generational drift towards a new brand of appropriationism, the lexicon that is often reclaimed by this young generation of practitioners is that of the television, the Internet, and the video game. Historic time is the eighties. Interested in locating a language that reflects a historiography of post-seventies popular culture, Seth Price turns to the digital in an extremely low-tech manner—the suturing of footage mined and downloaded from the Internet. His video projections are low-grade transfers of digital material onto VHS tapes or DVDs. In Price's video entitled PAINTING SITES (2001), his digital style is self-consciously clumsy. Price has achieved a kind of Xerox-cinematic aesthetic in his filmic syncretization of found imagery. By conducting web searches on "painting" Price bizarrely retrieves disparate imagery ranging from kitschy garage sale paintings on E-Bay to master Renaissance portraits. Price's video mimics the random procedure and non-narrative logic of the found data. In this way, the Internet functions as a desultory democratic archive. His final product makes literal the logic of the technology he employs—absurd, anti-narrative, and fortuitous. His pseudo-Sister-Wendy documentary gone faux-Germanic fairy tale narration is executed in the guise of Public Access dramatization. Accompanied by a schmaltzy lyrical *Lord of the Rings*-like soundtrack, a tone is set for progression, suspense, and climax that is flattened out by the spatio-temporal collapse located in the monotonous movement of remixed imagery from William Blake to the Blue Boy to a Brooke Shields portrait.



SETH PRICE, video still, 2002, after / nach: MARTHA ROSLER, GOBAL TASTE, A MEAL IN 3 COURSES, ELEMENT 1, 1985 / GLOBALER GESCHMACK, MAHLZEIT IN 3 GÄNGEN, ELEMENT 1.

Well-versed in the genealogy of appropriation art, Price proposes to collaborate with progenitor Martha Rosler. Interested in Rosler's recontextualization of popular cultural iconography, particularly her montage of commercials from the eighties, Price will isolate and reanimate one aspect of her original tri-partite video installation GLOBAL TASTE: A MEAL IN 3 COURSES (1985). Price's further decontextualization of Rosler's media critique signals a fascination with advertising as an archaic cultural relic.

REPROCESSING OF FORM

Wade Guyton's neo-minimalist reductive architectonic sculptures are representative of a young generation of artists gesturing to Minimalism's enmeshed traditions of sculpture, architecture, and design. In UNTITLED ACTION SCULPTURE (CHAIR) (2001), Guyton deconstructs a generic design object. A sinuous silver metal sculpture is composed of co-opted legs from a Marcel Broodthaers-like chair reconfigured into highly formal abstracted terms. Guyton's proto-morphic forms —parquet platform sculptures, cork blocks, and mirrored columns—are typical of his lexicon in which vernacular materials are translated into minimalist forms. His critique of taste and

ANTON VIDOKLE, UNTITLED, 2002, mixed media / OHNE TITEL. (PHOTO: MASSIMO AUDIELLO GALLERY)

style is marked by a Home Depot aesthetic and a penchant for wood paneling and bronzed mirrors.

Guyton's most recent corpus began with his manual drawings of thick black ink onto pages torn from sixties and seventies design, home, and sculpture publications. The drawing procedure has been replaced by the labor of a computer and an ink-jet printer. Obscuring and disfiguring the image with a rudimentary graphic gesture, an inscribed black X cancels the found image. Guyton's mark both obliterates and engages with the visual terms of the appropriated material. Extracting pages from publications such as *Architectural Digest*, aggressive yet decorative gestures are performed onto the surface of the pages, inserting a formal pattern. Once source material for his sculptures, found photographic material is renewed and recycled back into a dual system of appropriationism. A set of new elemental wood triangle relational sculptures are inexact copies of a set of found shelf supports, replicas mimicking the original mass-produced artifact. Guyton's brand of quasi-readymade is not assisted, but handmade. His mode of appropriation is deceptive. In manually reproducing found forms, his mode of duplication produces unstable legibility.

THE POLITICS OF APPROPRIATION

South African artist Siemon Allen's STAMP COLLECTION (2001) represents the artist's complete collection of South African stamps that resonate a history of colonialism and democracy. The stamps, badges of nationalist propaganda, represent highly coded emblems that recount a singular and dominant narrative. The isolation and de-contextualization of such objects perform a theatricalization of these banal artifacts. Adhering to a formal-minimalist lexicon, Allen fashions dense panels of stamps into massive grids. This nostalgic-fetishistic-philatelic practice reflects an intersection of both aesthetic and ethical interests in this material, a reflection on truth, memory, history, and recovery. In his current installation, NEWSPAPERS (2002–2003), Allen mediates yet again the representation of South Africa vis-à-vis personal and historical memory.

Born out of the artist's methodical, daily practice of collecting newspapers featuring South African coverage, Allen's work signals a series of dialogic installations engaging the media-image of South Africa. Allen, with NEWSPAPERS, brazenly engages the viewer and incites translation and interpretation of South Africa as both country and construct. As both hobbyist and historian, Allen's series of collections—South African stamps, American newspapers, model guns—reverberates with his earlier collections of personal artifacts from his white suburban middle-class youth—*Hardy Boys* books, Doc Martens, model airplanes, *Tintin* comics. These relics excavate personal and cultural memory. With detachment and minimal mediation, Allen's latest found objects reflect the artist's continued interest in the effortless politicization of these prosaic readymades. Most recently, for his piece ENDURING FREEDOM (2003), Allen mounted in a grid a series of mass-produced trading cards commemorating the Bush administration. The formal gesture represents the only artistic intervention involved in this work. This act of appropriation historicizes the contemporary, creating at once temporal rift, collapse, and camouflage.

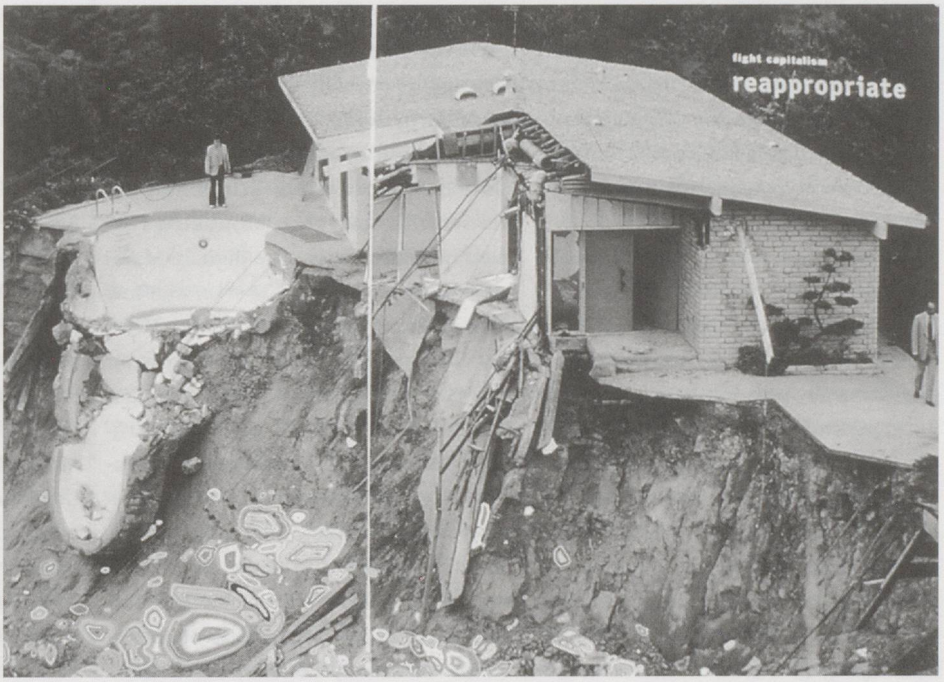
AESTHETICIZATION OF THE ORDINARY

Russian-born, New York-based artist Anton Vidokle's project is invested in the co-option of modernist, revolutionary iconography via various techniques of abstraction, decontextualization, and resignification. Vidokle's work reveals the transference and translation of signs, removed from the realm of the socio-political to the space of the commercial, into the terrain of art. His iconography masquerades as popular, referential and institutional design. For example, his series of stickers POPULAR GEOMETRIES (2001) features faux logotypes mainly extracted from Eastern European and Latin American companies, combining real and imagined iconography. The multiple transpositions of early modernist language is not purely an aesthetic question for Vidokle, but a reflection of his concern with the manner in which the early Utopian ideals of modernism were dissipated by the market, and depleted of their revolutionary social potential. Vidokle's logotypes investigate the extraction and reintegration of information into systems of vision, identity, use, and translation.

RETURNING TO CRIMP

Crimp's account cited that the appropriation art of the seventies was largely free of modernist references—its formalism and self-reflexivity. In the aforementioned examples of practitioners working today, there is a notable return to history—a past that is increasingly recent. Perhaps this compression of time and acceleration of change prompts a constant negotiation of flux of both technical and visual modes of representation. We see appropriation take a variety of forms, from a direct lifting of cultural artifacts to a more veiled resuscitation of the vernacular. What once pertained solely to the act of collecting and cutting is now the domain of sampling and hacking. These young neo-appropriationists share craftiness in their work, through slight or masked mediation. Their production is often invested in the resignification of personal, political and historical memory, entering the terrain of the critical-nostalgic, reflecting an interest in the co-option of popular culture's art-world sampling and the mutual transfer and trafficking of cultural influences and iconography. Both formal and socio-political questions are addressed in such casual gestures of looking, remembering, and re-appropriating to provide infinite possibilities for representation. Perhaps the subsequent question to ask would be: "What would post-appropriation art look like?"

1) Douglas Crimp, *Pictures,* ex. cat. (New York: Artists Space, 1977), p. 28.



KELLEY WALKER, THEN WE JOKED ABOUT HOW WE HAD ALWAYS WANTED A SUNKEN LIVING ROOM, 2001, CD-ROM with color poster, 20 x 28" / DANN WITZELTEN WIR DARÜBER, DASS WIR UNS SCHON IMMER EINE WOHNLANDSCHAFT GEWÜNSCHT HATTEN, CD-ROM mit Farbposter, 50,8 x 71 cm. (PHOTO: PAULA COOPER GALLERY)

NOTIZEN ZUM WIEDERAUFLEBEN VON APPROPRIATIONSGESTEN

LAURI FIRSTENBERG

Angeregt zu den folgenden Reflexionen über eine junge Künstlergeneration, deren sehr unterschiedliche Verwendung von Appropriationstechniken zu beweisen scheint, dass es sich dabei um eine nach wie vor brauchbare Strategie handelt, wurde ich durch die erneute Lektüre eines Essays von Douglas Crimp im Katalog zur bahnbrechenden Ausstellung «Pictures» im Artists Space, New York, 1977. Crimp kommt zu folgendem Schluss: «Die Arbeiten … in dieser Ausstellung und die vieler anderer junger Künstler scheinen weitgehend ohne Anspielungen auf die Regeln modernistischer Kunst auszukommen und sich stattdessen anderen Kunstformen zuzuwenden, welche sich direkter mit den Repräsentationsformen von Film und Photographie beschäftigen, insbesondere auch mit dem Fernsehen und der illustrierten Presse – und zwar bis hin zu deren hanebüchensten Spielarten. Die Selbstreflexion und das Formbewusstsein neuerer Kunst scheint aufgegeben worden zu sein…»[1] Ich möchte einige Formen und Tendenzen solch neuer «Appropriationismen» untersuchen, die persönlich, politisch, formal, populär, historisch, technisch und selbstkritisch daherkommen.

Vielleicht erzeugt unsere Ära der digitalen Reproduktion mit ihrer Fülle an zugänglichen, aber auch unausweichlichen, superschnellen visuellen Informationen geradezu das Bedürfnis, Bilder zu isolieren, zu einer bewussten Darstellung zurückzukehren und über Dinge wie Bedeutung, Zirkulation, Übertragung und Rekontextualisierung nachzudenken. Die digitalen Postermontagen des in New York lebenden multimedialen Künstlers Kelley Walker übernehmen die propagandistische Logik und Sprache der Werbung und fordern den Betrachter zur Wiederaneignung (Re-appropriation) auf. Bei Walkers Postern wird das Werk als graphisches Nebenprodukt – oder Beweis für das eigentliche Werk – präsentiert, in Form einer CD-ROM, die auch Anweisungen enthält, wie sich das Werk verändern, duplizieren und verbreiten lässt. Das Bild eines vom Erdbeben zerstörten kalifornischen Hinterhofs ist verziert mit amorphen abstrakten Formen in kräftigen, für die digitale Malerei typischen Farben. Sie stammen aus einem Buch, wie der Falz in der Mitte der Doppelseite verrät. Der Vorgang des Heraustrennens wird sichtbar gemacht. Es ist ein Spiel mit Widersprüchen innerhalb der Logik des Computers. Was den Akt des Heraustrennens kaschieren könnte, wird nicht angeklickt. Stattdessen wird auf die neurotische Qualität des Internets angespielt und auf den kurzen, atemlosen Informationsmoment, den es uns beschert.

KUNST UND OBSOLESZENZ

Bezeichnend für diesen Hang einer ganzen Generation zu einem neuen Appropriationsmodus ist auch das Vokabular: Es ist jenes des Fernsehens, des Internets und der Videospiele. Die 80er Jahre sind Geschichte. Seth Price, der einer Sprache nachspüren will, die nach Geschichtsschreibung der Post-70er-Jahre-Populärkultur klingt, bevorzugt eine äusserst rudimentäre digitale Technik: das Aneinanderfügen von Filmmaterial, das er im Internet gefunden und heruntergeladen hat. Seine Videoprojektionen sind einfache Übertragungen von digitalem Material auf VHS-Bänder oder DVD. Der Stil von Price' Video PAINTING SITES (Malorte, 2001) ist bewusst unbeholfen. In seiner filmischen Verschmelzung vorgefundenen Bildmaterials entwickelt er eine Art Xerox-Filmästhetik. Unter dem Stichwort «Malerei» liefert ihm das Web bizarrerweise die unterschiedlichsten «Gemälde», von Kitschbildern aus E-Bay-Ramschverkäufen bis hin zu Renaissance-Porträts grosser Meister. Price' Video ahmt das willkürliche Auswahlverfahren und die nicht-narrative Logik der Datensuche nach. Das Internet funktioniert dabei als chaotisches demokratisches Archiv. Und Price' Endprodukt realisiert buchstäblich die Logik der Technologie, derer er sich bedient: absurd, antinarrativ und be-

liebig. Sein im Stil eines deutschen Märchens erzählter Pseudo-*Sister-Wendy*-Dokumentarfilm kommt im Mantel eines Public-Access-Videos daher. Der schmalzig-lyrische, an die Filmmusik von *Herr der Ringe* erinnernde Soundtrack lässt Entwicklung, Spannungsbogen und Höhepunkt erwarten, wirkt jedoch fade durch den raumzeitlichen Kollaps, den der monotone Remix aus Bildern von William Blake bis Blue Boy und einem Porträt von Brook Shields bewirkt.

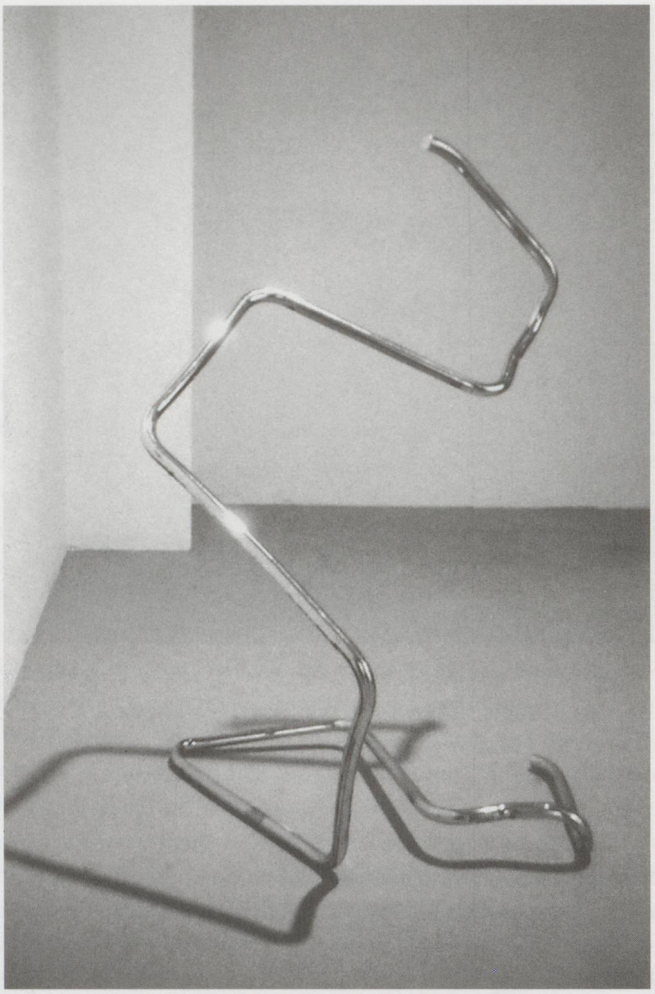
Price, der sich in der Genealogie der Appropriationskunst bestens auskennt, visiert eine Zusammenarbeit mit seiner geistigen Vorläuferin Martha Rosler an. Da er sich für Roslers Rekontextualisierung einer populären kulturellen Ikonographie, insbesondere für ihre Montage von Werbespots aus den 80er Jahren interessiert, isoliert und reanimiert er einen Aspekt ihrer ursprünglich dreiteiligen Videoinstallation GLOBAL TASTE: A MEAL IN 3 COURSES (Globaler Geschmack: eine Mahlzeit in 3 Gängen, 1985). Die von Price weiter geführte Dekontextualisierung von Roslers Medienkritik zeigt die Faszination, welche die Werbung als archaisches Kulturrelikt für ihn hat.

SETH PRICE, PAINTING (SITES), 2001, still from video / MALEREI (WEBSITES), Bild aus dem Video.

DIE WIEDERAUFBEREITUNG DER FORM

Wade Guytons neominimalistische, reduktive, architektonische Skulpturen sind charakteristisch für eine junge Künstlergeneration, die sich mit den verschlungenen Traditionen von Skulptur, Architektur und Zeichnung im Minimalismus auseinander setzt. In UNTITLED ACTION SCULPTURE (CHAIR) (Aktionsskulptur ohne Titel – Stuhl, 2001) dekonstruiert Guyton ein fabrikmässig hergestelltes Designermöbelstück. Aus den Beinen eines Stuhls à la Marcel Broodthaers entsteht durch Neuzusammensetzung in extrem abstrahierter Form eine geschwungene Skulptur aus Stahlrohr. Guytons proteische Formen – mit Parkett verkleidete architektonische Skulpturen, Korkblöcke und verspiegelte Säulen – sind typisch für sein formales Vokabular, das alltäglich vertraute Materialien in minimalistische Formen übersetzt. Seine Geschmacks- und Stilkritik hat eine *Do-it-yourself*-Häuslebauer-Ästhetik und den Hang zu Holzverkleidungen und bronzierten Spiegeln im Visier.

Guytons jüngste Werkgruppe entwickelte sich aus Zeichnungen mit dicker schwarzer Tusche auf herausgerissenen Seiten von Design-, Inneneinrichtungs- und Architektur/Skulptur-Zeitschriften der 60er und 70er Jahre. An die Stelle der Zeichnungen sind inzwischen Computer und Tintenstrahldrucker getreten. Die simple graphische Geste eines schwarzen X verdeckt und verstümmelt das vorgefundene Bild und raubt ihm seine Gültigkeit. Diese Markierung ist zugleich Akt der Zerstörung und Auseinandersetzung mit den visuellen Gegebenheiten des angeeigneten Materials. Nach dem Herausreissen der Seiten aus Zeitschriften wie *Architectural Digest* wird die Papierfläche einer aggressiven und gleichzeitig dekorativen Behandlung unterzogen, aus der ein formales Muster entsteht. Dasselbe Photomaterial, das ihn früher zu seinen Skulpturen inspirierte, wird neu gestaltet und in ein doppeltes System der Appropriation zurückgeführt. Ein Set aus neuen Skulpturelementen in Form hölzerner Dreiecke besteht aus ungenauen Ko-



WADE GUYTON, UNTITLED (CHAIR), 2002 / OHNE TITEL (STUHL).

pien bestehender Regalstützen, also aus ungefähren Repliken eines Massenartikels. Guytons Quasi-Readymades sind nicht vor-, sondern handgefertigt. Seine Spielart der Appropriation wirkt irreführend. Da er vorhandene Formen von Hand nachbildet, erzeugt seine Art der Verdoppelung nur bedingt Lesbarkeit.

APPROPRIATION ALS STRATEGIE

Die STAMP COLLECTION (2001) des südafrikanischen Künstlers Siemon Allen besteht aus seiner vollständigen Sammlung südafrikanischer Briefmarken, welche die koloniale und demokratische Vergangenheit widerspiegeln. Die Briefmarken, ein Mittel nationalistischer Propaganda, sind höchst verschlüsselte Embleme, die im Wesentlichen immer dieselbe Geschichte erzählen. Isoliert und aus ihrem Kontext gerissen, erfahren diese banalen Artifakte eine dramatische Überhöhung. Allen hat sich für ein formal minimalistisches Vokabular entschieden und fügt reihenweise dicht mit Briefmarken besteckte Paneele zu massiven Rastern zusammen. Dieses nostalgisch-fetischistisch-philatelistische Vorgehen signalisiert eine Überschneidung ästhetischer und ethischer Interessen an diesem Material; es ist eine Meditation über Wahrheit, Erinnerung, Geschichte und ihre Bewältigung. Auch in seiner jüngsten Installation, NEWSPAPERS (Zeitungen, 2002–2003), geht es Allen wieder um die Darstellung Südafrikas im Verhältnis zum persönlichen und geschichtlichen Gedächtnis.

Allens tägliches systematisches Sammeln von Zeitungsberichten über Südafrika zeitigte eine Reihe dialogartiger Installationen, die sich mit dem durch die Medien vermittelten Bild Südafrikas auseinander setzen. In NEWSPAPERS fordert Allen den Betrachter dreist heraus, Südafrika als Land wie als Konstrukt in seinen je eigenen Kontext zu übertragen und zu interpretieren. In ihrer «hobbysammlerischen» wie historischen Qualität erinnern Allens Kollektionen von südafrikanischen Briefmarken, amerikanischen Zeitungen und Modellgewehren an seine früheren Sammlungen persönlicher Gegenstände seiner bürgerlichen Jugendzeit in der weissen Vorstadt: *Hardy Boys*-Bücher, Doc-Martens-Stiefel, Modellflugzeuge, *Tim und Struppi*-Comics. Diese Relikte legen persönliche und kulturelle Erinnerungen frei. Derart distanziert und minimal vermittelt reflektieren Allens Artefakte das fortgesetzte Interesse des Künstlers an einer unangestrengten Politisierung dieser prosaischen Readymades. In jüngster Zeit hat Allen für seine Arbeit ENDURING FREEDOM (Freiheit bis zum bitteren Ende, 2003) eine Serie von Sammelkarten rasterartig angeordnet; es handelt sich um kommerziell produzierte Karten, die die Bush-Administration zum Thema haben. Die

formale Geste ist der einzige Eingriff von Seiten des Künstlers. Dieser Akt der Appropriation macht das Zeitgenössische zu etwas Historischem und bewirkt dadurch bezüglich der Zeit zugleich einen Sprung, einen Kollaps und eine Verschleierung.

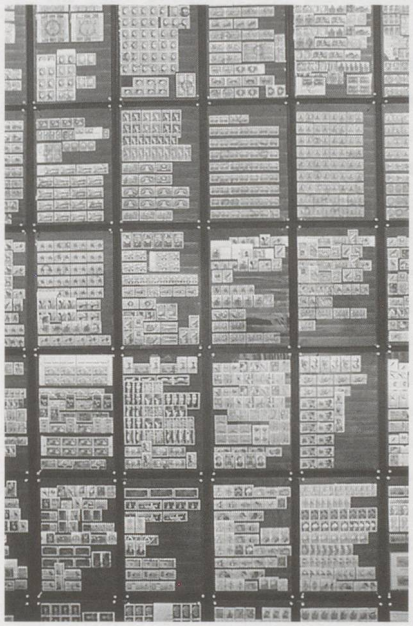
ÄSTHETISIERUNG DES GEWÖHNLICHEN

Das Projekt des in Russland geborenen und in New York lebenden Künstlers Anton Vidokle nimmt mit Hilfe verschiedener Techniken der Abstraktion, Dekontextualisierung und Neubewertung Bezug auf die revolutionäre Ikonographie der Moderne. Vidokles Werk zeigt die Übertragung und Übersetzung von Zeichen aus dem Soziopolitischen in den kommerziellen und schliesslich in den künstlerischen Bereich. Seine Ikonographie tritt im Gewand eines populären, beziehungsreichen und institutionellen Graphikdesigns auf. So besteht seine Aufkleber-Serie POPULAR GEOMETRIES (Beliebte Geometrien, 2001) aus «falschen» Firmenlogos, die weitgehend von Logos osteuropäischer und lateinamerikanischer Unternehmen abgeleitet sind und eine bestehende mit einer erdachten Ikonographie verbinden. Die mehrfachen Übernahmen aus der frühen Sprache der Moderne sind für Vidokle keine rein ästhetische Angelegenheit, sondern spiegeln gleichzeitig seine Kritik an der Art, wie die frühen utopischen Ideale der Moderne kommerziell verwässert und ihres revolutionären sozialen Potenzials beraubt wurden. Vidokles Logos untersuchen, wie Information aus einem Kontext extrahiert und in neue Bild-, Identitäts-, Verwertungs- und Übertragungssysteme reintegriert wird.

ZURÜCK ZU CRIMP

Crimps Darstellung zufolge war die Appropriationskunst der 70er Jahre weitgehend frei von Anspielungen auf die Moderne, ihren Formalismus und ihre Selbstreflexivität. In den erwähnten Beispielen heutiger Kunstschaffender lässt sich eine eindeutige Rückbesinnung auf die Vergangenheit feststellen – eine Vergangenheit, die immer näher an die Gegenwart heranrückt. Vielleicht bewirkt diese zeitliche Komprimierung und beschleunigte Veränderung, dass der Fluss technischer wie auch visueller Repräsentationsformen immer wieder neu angepasst werden muss. Wir beobachten, dass Appropriation die unterschiedlichsten Formen annimmt, von der direkten Übernahme kultureller Artefakte bis zu einer eher verdeckten Wiederbelebung von alltäglich Vertrautem. Was man früher nur als Sammeln und Ausschneiden kannte, fällt heute in den Bereich des Sampling und Hacking. Die jungen Vertreter dieser neuen Appropriationskunst wenden alle die List der zwanglosen oder kaschierten Vermittlung an. Häufig zielt ihre Arbeit auf eine Umwertung des persönlichen, politischen oder historischen Gedächtnisses; dabei betreten sie den Bereich des Kritisch-Nostalgischen und beziehen auch den Umgang mit Kunsterzeugnissen in der Massenkultur mit ein sowie das wechselseitige Übernehmen und Vermarkten verschiedener kultureller Einflüsse und Bildsprachen innerhalb der Gesellschaft. Formale und soziopolitische Fragen werden mit so beiläufigen Gesten des Schauens, Erinnerns und des sich neu Aneignens angegangen, dass sich unendliche Darstellungsmöglichkeiten eröffnen. Die nächste Frage, die zu stellen wäre, lautet: «Wie würde post-appropriative Kunst aussehen?»

(Übersetzung: Goridis/Parker)



SIEMON ALLEN, STAMP COLLECTION, 2002 / BRIEFMARKENSAMMLUNG.

1) Douglas Crimp, *Pictures,* Ausstellungskatalog, Artists Space, New York 1977, S. 28.