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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1986)

Heft: 9: Collaboration Francesco Clemente

Artikel: Cumulus ... from America : the return of (conceptual) art = die Rückkehr der (Konzept-) Kunst

Autor: Taylor, Paul / Kammenhuber, Anna

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680770

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

Our column «Cumulus» presents thoughts, personal perspectives and notable encounters, not in the sense of professional art criticism, but rather personal statements of professional endeavor. In each issue of Parkett «cumulus clouds» float in from America and Europe to all those interested in art. This issue's contributors to «Cumulus» are Paul Taylor from New York, publisher of the magazine Art & Text and former art critic with Vanity Fair as well as Rainer Michael Mason, director of the Cabinet des Estampes du Musée d'art et d'histoire in Geneva.

THE RETURN OF (CONCEPTUAL) ART

PAUL TAYLOR

Having recently been requested by FLASH ART to interview Joseph Kosuth, I knew that the anticipated return of conceptualism in the New York art world of the mid-1980s was upon us, and that it was an official object of curiosity in Europe too. But what would conceptual art be in the mid-1980s, I wondered, other than a mofia of day-glo, mixed media, television-mediated, cash and carry painted objects with alarm clocks appended, and anyway, as E.H. Gombrich insisted as far back as Fine Arts 101, isn't all art conceptual?

In his opening paragraph in the foreword to the Infotainment catalogue, a touring exhibition of some of the work presently under consideration which was «conceived and organized,» significantly, «by Livet Reichardt Co. Inc. New York» – the public relations firm – Peter Nagy defined the art by targeting what it wasn't. «Our preference was for a type of art which stood in opposition,» he wrote, «to the large expressionistic paintings which then dominated galleries and artists' studios, in opposition to the kitsch/funk aesthetics of the East Village and in opposition to the mass-marketing of art in general.»

Nagy was writing in summer 1985 about the gallery he and Alan Belcher opened in spring of 1982. As of this writing in the Spring of 1986, «Neo Post Conceptual Art» as the jokish label goes, is finally the news of the month, and

the names of its protagonists at last come clearly to mind. This is the result of its newsworthiness, but what it actually is remains to be said. In fact, Neo Post Conceptual Art has so far been attributed with only two things – its news value and its market value.

NPC art's newsworthiness is predicated on the pendulum swing theory which sees history in terms of binary oppositions. No longer this, but that and not that anymore, but this. Take, for example, Peter Halley. He's, whether he likes it or not, the dialectician of Neo Post Conceptualism. He could be called its Noah, for his career, like the Ark, is characterised dialectically enough by two of everything. There are two distinct types of representation in his paintings – abstract (like, say, early Stella) and diagrammatic (like the depiction of computer microchips). The paintings also have two types of surface, totally uneventful, like hard-edge paintings, and sort of stucco – not flat, but then again not gestural either, just rolled on. Furthermore, they have a couple of distinctly separated parts the way, for example, conceptual art works and paintings by David Salle usually do. They have two colors. They are a change in temper from the heated, figurative gestural paintings, that somehow we considered these paintings' immediate predecessors, to their contrary – cool «hyperreal» abstracts. And what's more, I remember that Peter Halley was also acclaimed by some as that rare creature, the bifurcated career-person, the both-artist-and-critic like say, Donald Judd, Thomas Lawson and even Nicholas Moufarrege before him, who were both practitioners and apologists for this or that type of art. To continue: he shows in at least two galleries. He recently had two articles in Flash Art – a piece by him about Frank Stella, and an interview with him. Unfortunately, his art typifies the pendulum movement of a simplistic art history, the ceaseless alternation between two uninterestingly dialectical poles.

A colleague, in a thoughtless interview in another European magazine, Artscribe, called this loosely knit group the first such movement to be created by art collectors. True or not, the market place for this art after its newsworthiness is the other object of discussion. That so-and-so bought this or that is, more or less, the sum of the discussion. Such talk dovetails neatly into the ubiquitous New York citations of Jean Baudrillard and his early statements about commodity fetishism. Usually Jean Baudrillard is this art's imprimatur. Like Pop Art, Baudrillard would say, Neo Post Conceptual paintings and objects are commodities and use commodities at the same time. Yet Baudrillard seems singularly misunderstood in the Neo Post Conceptualist Art scene. His theories are too often the scapegoat for these empty manipulations of the art market, mere fodder for contemporary art world trafficking in deliberately meaningless rituals of art making, criticism and collecting. The Neo Post Conceptual Art scene runs the risk of mistaking the sign of emptiness for the void itself. With notable exceptions like Allan McCollum and Philip Taaffe, the art is sheer placebo.

I look at Allan McCollum's «Actual Photos.» They are both simply blurry pictures of pictures and an arresting form of retinal sadomasochism: a series of b&w photographs of paintings on TV which have been enlarged, reduced, cropped or whatever so that the paintings, sometimes no more than a blob, appear approximately the same size in each photograph.

Recalling Clement Greenberg's claim that in Olitski's paintings our eyes can wander as though unleashed in a totally non-physical space, one thinks of the passage of the organ of sight that is charted by these works. One thinks, with one's eyes, of the rigidity of the passage trodden by the viewer who must peer into McCollum's photographs to see their subject – art on walls. This process is akin to looking into a telescope or camera. As with a target, many rings surround their bullseyes. First there is the frontier of the photograph's frame, attention to which is drawn by the uniformity of all the frames of all the pictures around the gallery. Beyond this threshold is the invisible frame of the television. The TV is like the second screen wrapped around the bullseye – the denoted art object. Finally, inside lies revealed the frame or, sometimes, the shape of the painting that is the ultimate object of the photograph. The pictures are like a teleology of visual reference, one picture referring to another picture by means of a visual flattening of the space between the two. And somewhere in that flat space is the viewers's eye, straight-jacketed, as if such retinal entrapment were the price exacted for one's inquisitive staring.

Philip Taaffe's Op paintings, by contrast, are liberating visual conundrums. What they actually do can be posed in many ways: They confront what we know (a design by Brigid Riley) with what we see (an optical illusion), they pit art history against the immediacy of the image, they conflate knowledge gained through culture with knowledge gained through the senses, they poignantly deliver the sensation of retinal immediacy while simultaneously undermining that sensation with the hitherto incompatible sensation of déjà vu. Furthermore, they insert the idea of the artist – in this instance Brigid Riley – as a kind of proper name seemingly arbitrarily attached to a non-cultural set of optical sensations. Taaffe's paintings begin to chart a history of visual perception – art's continuing target. Such, at least, is the case of Jasper Johns who seems the inevitable Godfather of the Neo Post Conceptual Art Mafia.

It is to this illegitimate history – of vision, as opposed to the legitimate history of art – that Neo Post Conceptual Art refers rather than to the by now privileged art historical trappings of Texts, Post-Gestural Flatness, Commodities, Artist-Spokespersons and redundant, cerebral, literary self-referentialities on the one hand, and pseudo-avant-gardist talk of the market and novelty on the other. But to the extent that all art is more or less conceptual, a return of conceptual art (if it ever went away) can mean nothing less than the return of art.

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

In diesem Heft äussern sich Paul Taylor aus New York, Herausgeber der Zeitschrift Art & Text und früherer Kunstkritiker bei Vanity Fair sowie Rainer Michael Mason, Direktor des Cabinet des Estampes du Musée d'art et d'histoire in Genf.

DIE RÜCKKEHR DER (KONZEPT-)KUNST

PAUL TAYLOR

Als ich kürzlich von FLASH ART angefragt wurde, ein Interview mit Joseph Kosuth zu machen, wusste ich, was geschehen war: Die zu erwartende Rückkehr des Konzeptualismus in der New Yorker Kunstszene der Mitte der achtziger Jahre war eingetroffen, und auch in Europa musste dieser zu einem äusserst brisanten Thema geworden sein. Was jedoch, fragte ich mich, könnte Konzeptkunst Mitte der achtziger Jahre anderes sein als eine Menge von Fluoreszenzfarben, Multimedien, von Fernseh- und Supermarktkultur geprägten und mit Schaltuhren versehener Gemälde und Objekte? Und überhaupt: Ist denn nicht – wie E.H. Gombrich bereits damals während unseres ersten Semesters Kunstgeschichte behauptete – alle Kunst konzeptuell?

Im ersten Abschnitt seines Vorwortes zum Katalog der INFOTAINMENT, einer weitgehend durch das Public Relations-Unternehmen Livet Reichardt Co. Inc., New York, geplanten und durchgeführten Wanderausstellung einiger in diesem Zusammenhang bedeutender Werke, näherte sich Peter Nagy dem Begriff dieser Kunst, indem er das beschrieb, was sie nicht sei: «Unsere Bevorzugung galt einer Form von Kunst», schrieb er, «die sich gegen die zur Zeit in den Galerien und Künstlerateliers vorherrschenden grossflächigen expressionistischen Gemälde richtete, gegen die Kitsch-/Funk-Ästhetik des East Village und gegen die Vermarktung der Kunst im allgemeinen.»

Im Sommer 1985 schrieb Nagy über die Galerie, die er im Frühjahr 1982 zusammen mit Alan Belcher eröffnet hatte. Im Frühjahr 1986 wird die «Neo-Post-Konzeptkunst» – so ihre stolze Bezeichnung – jetzt zum «Ereignis des Monats», und die Namen ihrer Protagonisten beginnen sich herauszuschälen. Dies als Resultat ihres Aktualitätswertes; was sie jedoch tatsächlich beinhaltet, ist nie gesagt worden. In Tat und Wahrheit sind in Zusammenhang mit der Neo-Post-Konzeptkunst bisher erst zwei Dinge zur Sprache gekommen: ihr Aktualitätswert und ihr Marktwert.

Der Aktualitätswert des Neo-Post-Konzeptualismus liesse sich u.a. anhand des Pendelprinzips erklären, wonach sich

die geschichtlichen Entwicklungen stets aufgrund binärer Gegensätzlichkeiten abspielen. Es gilt nicht mehr das eine, sondern das andere, und nicht mehr dieses, sondern jenes. Nehmen wir als Beispiel Peter Halley. Er ist – ob ihm das passt oder nicht – der Dialektiker des Neo-Post-Konzeptualismus. Man könnte ihn sogar dessen Noah nennen, denn seine Karriere – seine Arche sozusagen! – ist von einer ausgesprochenen Dialektik geprägt: Von allem und jedem sind jeweils zwei vorhanden. In seinen Gemälden stösst man stets auf zwei ausgeprägte Darstellungsformen: das Abstrakte (wie sagen wir der frühe Stella) und das Diagramm-artige (wie bei Abbildungen von Computer-Mikrochips). Wir finden in seinen Bildern auch zwei verschiedene Arten der Oberfläche: das vollständig Undynamische, ähnlich der geometrischen Hardedge-Malerei, und das Stucco-hafte, Dreidimensionale, das nicht leblos, aber auch nicht bewegt, sondern nur einfach runtergemalt ist. Zudem setzen sich seine Bilder, ähnlich wie konzeptuelle Werke oder die Malerei David Salles, aus einer Reihe deutlich voneinander getrennter Teile zusammen. Peter Halleys Bilder enthalten jeweils zwei Farben. Sie bilden einen Stimmungswechsel von den hitzigen, figurativen, gestischen Bildern, die irgendwie als unmittelbare Vorgänger dieser Werke betrachtet werden, zu ihrem Gegenteil – der «coolen», «hyperrealen» Abstraktion. Ich erinnere mich weiter, wofür Peter Halley jeweils gehalten wurde: nämlich für jenes seltene Wesen des doppelspurigen Karrieristen, der Künstler und Kritiker in einem ist – ähnlich wie vor ihm bereits Leute wie Donald Judd, Thomas Lawson und sogar Nicholas Moufarrege, alle zugleich Praktiker und Apologeten dieser oder jener Art von Kunst. Um mit Peter Halley fortzufahren: er stellt in mindestens zwei Galerien aus. Zwei Texte erschienen kürzlich von ihm in FLASH ART – ein von ihm geschriebener Text über Frank Stella und ein Interview mit ihm. Unglücklicherweise lässt sich wohl kaum verleugnen, dass seine Kunst das Pendelprinzip einer simplistischen Kunstgeschichte verkörpert, das fortwährende Alternieren zweier in uninteressanter Weise dialektischer Pole.

In einem etwas gedankenlosen Interview mit der europäischen Zeitschrift ARTSCRIBE wurde diese lose verbundene Gruppe der Neo-Post-Konzeptualisten von einem Kollegen von mir als erste solche Bewegung bezeichnet, die von seiten der Kunstsammler ins Leben gerufen worden sei. Ob dem so ist oder nicht, sei dahingestellt. Jedenfalls ist nach dem Neuigkeitswert der Markt das nächste, was in Zusammenhang mit dieser Kunst diskutiert wird. Meist laufen diese Gespräche im grossen ganzen darauf hinaus, wer was gekauft habe. All dies widerspiegelt unvermeidlich die so oft zitierten Äusserungen Jean Baudrillards über New York und seine frühen Aussagen zum Warenfetischismus. Jean Baudrillard dient dieser Kunst im allgemeinen jeweils als Mittel der L e g i t i m a t i o n . Ebenso wie bei der Pop-art trifft für die Gemälde und Objekte der Neo-Post-Konzeptkunst, wie Baudrillard sagen würde, zu, dass sie Waren s i n d und gleichzeitig auch Waren b e n u t z e n . Nun scheint jedoch Baudrillard in der Neo-Post-Konzeptkunst-Szene nicht gerade immer richtig verstanden zu werden. Seine Theorien dienen allzu oft den substanzlosen Manipulationen des Kunstmarktes und werden als Futter für den zeitgenössischen Handel mit Kunst in Form bewusst inhaltloser Rituale des Kunstschaffens, der Kunstkritik und des Kunstsammelns verwendet. Die Neo-Post-Konzeptkunst-Szene läuft somit Gefahr, die Zeichen der Leere für die Leere selbst zu halten. Mit wenigen, äusserst bemerkenswerten Ausnahmen, wie Allan McCollum und Philip Taaffe, ist diese Kunst nichts als reines Plazebo.

Sehen wir uns Allan McCollums «Actual Photos» an. Sie sind einerseits einfach unscharfe Bilder von Bildern, erzeugen andererseits aber eine ergreifende Form von retinalem Sadomasochismus: Eine Reihe Schwarzweissphotos von ab TV-Bildschirm photographierten Gemälden, vergrössert, verkleinert, beschnitten oder sonstwie verändert, so dass die Gemälde – manchmal nicht mehr als ein Klecks – auf jeder Photographie etwa gleich gross erscheinen.

Diese Bilder erinnern an Clement Greenbergs Theorie darüber, wie in Olitskis Gemälden das Auge des Betrachters sich gleichsam selbständig in physisch absolut nicht fassbaren Räumen bewegen kann. Man denkt an den Weg des Sehorganes, das diese Werke durchwandert. Man denkt – mit den Augen – auch an die Härte des Weges, den der Betrachter zu gehen hat, wenn er in die Photographien McCollums hineinschauen muss, um zu sehen, was sie enthalten – an Wänden angebrachte Kunst! Dieser Vorgang lässt sich am besten mit dem Schauen durch ein Teleskop oder eine Kamera vergleichen. Einer Zielscheibe ähnlich finden wir hier ein von mehreren Ringen umgebenes Zentrum. Da ist zuerst der Rahmen der Photographie, der insbesondere durch die Gleichheit der Rahmen sämtlicher in der Galerie aufgehängter Bilder hervorsticht. Dann kommt der unsichtbare Rahmen des Fernsehbildschirmes. Dieser bildet sozusagen einen zweiten Rahmen, der das Zentrum – das Kunstobjekt – umgibt. Im Innern schliesslich enthüllten sich der Rahmen oder manchmal die Umrisse des Gemäldes, des eigentlichen Objektes der

Photographie. Diese Bilder erscheinen als Teleologie visueller Bezüge: Ein Bild stellt jeweils zu einem anderen einen Bezug her, indem der Raum zwischen ihnen gleichsam geebnet wird. Und irgendwo in dieser Ebene befindet sich das Auge des Betrachters, gefesselt, wie wenn die retinale Falle der Preis für sein inquisitives Schauen wäre.

Die Op-Bilder Philip Taaffes hingegen handeln von visuellen Täuschungen. Was sie in Tat und Wahrheit tun, lässt sich in verschiedener Weise beschreiben: Sie stellen das, was wir kennen (ein Werk Brigid Rileys), dem gegenüber, was wir sehen (einer optischen Illusion). Sie spielen die Kunstgeschichte gegen die unmittelbare Wirkung eines Bildes aus. Sie lassen kulturell erworbenes Wissen mit Wissen verschmelzen, das wir unseren Sinnen verdanken. Sie lösen in ergreifender Art und Weise unmittelbare, optische Empfindungen aus, während sie diese gleichzeitig mit den sonst damit nicht zu vereinbarenden Empfindungen des Déjà-vu untergraben. Die Idee des Künstlers – in diesem Falle Brigid Rileys – wird in gewissem Sinne als Eigenname eingeführt, der scheinbar willkürlich einer Reihe nicht-kultureller, optischer Empfindungen zugeordnet wird. Taaffes Bilder entwerfen eine Geschichte der visuellen Wahrnehmung – was immer schon das eigentliche Ziel der Kunst war. Das zumindest gilt auch für Jasper Johns, welcher der unvermeidliche Pate der Mafia der Neo-Post-Konzeptkunst zu sein scheint.

Es ist diese illegitime Geschichte des Sehens – im Gegensatz zur legitimen Geschichte der Kunst –, die für die Neo-Post-Konzeptkunst wesentlich ist; vielmehr als das mittlerweile etablierte kunsthistorische Aufplustern von Texten, oder jene post-gestische Flachheit der Bildoberfläche, oder «Kunst als Ware», oder «Künstler als Sprachrohr». Sie ist wesentlicher auch als jene redundanten, zerebralen, literarischen Selbstbezüge einerseits oder jenes pseudo-avantgardistische Sich-Auslassen über Markt- und Aktualitätswert. In dem Sinne, als jede Kunst mehr oder weniger konzeptuell ist, kann die Rückkehr der Konzeptkunst (falls sie überhaupt je verschwunden ist) deshalb nichts weniger bedeuten als die Rückkehr von Kunst.

(Übersetzung: Anna Kammenhuber)

CUMULUS

. . . VON EUROPA

RAINER MICHAEL MASON

Das Cabinet des estampes (Kupferstichkabinett) des Musée d'art et d'histoire in Genf feiert 1986 seinen 100sten Geburtstag. «Aber erzählen Sie mir doch von den jungen Graveuren. Wer sind sie, und was tun Sie für sie?» Nichts, oder kaum etwas. Denn es gibt keine **jungen** Graveure. Zwanzig Jahre dauert es, bis einer es wird. Denken Sie an die ersten Radierungen von 1963 des damals 25jährigen GEORG BASELITZ. Erst 1980 stand er mit seinem graphischen Werk plötzlich da; zur Zeit, da das italo-germanische Credo sich über allen Kunstbetrieben breit machte: Chia, Paladino, Cucchi, Clemente, Baselitz, Penck, Lüpertz, Immendorff!

Als im Frühjahr 1983 unter dem Titel «L'Italie & L' Allemagne» die Litanei dieser neuen Heiligen ausgestellt wurde mit den über hundert Blättern, die das Cabinet des estampes in rasenden neun Monaten erworben hatte, sollte damit ein Augenmerk auf die damals gegenwärtige künstlerische Situation gerichtet werden. Baselitz dominierte – als Graveur. Im Sommer 1984, in der Folge einer konzen-