

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1986)

Heft: 7: Collaboration Brice Marden

Artikel: Cumulus ... from America

Autor: Joselit, David / Brockmann, Elisabeth

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680155>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

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

CUMULUS

. . . F R O M A M E R I C A

The Institute of Contemporary Art in Boston, where I work as one of a collaborative team of curators, has reinvented itself several times throughout its fifty-year history. Without the palpable record of a collection, this institution has focussed on formulating a methodology for showing recent art: a methodology that has changed to accommodate changes in art practice. From its beginning in 1936 as a branch of the Museum of Modern Art, The ICA, like many regional contemporary art institutions, has not only had to formulate an attitude toward art of its time, but toward the activities of America's art center, New York.

Any exhibition mounted in a New York museum is thrown into relief by the city's complex gallery system, including the marketing outlets of 57th Street, Soho and the East Village. These three districts, with their distinct modes of presentation, have increasingly coopted or challenged the methodology of the museum and alternative space: many galleries regularly publish catalogues with critical essays to accompany their artists' shows; invite independent curators to organize exhibitions; or circulate shows they have organized themselves to galleries in other cities. The East Village has been especially hospitable to a hybrid of the commercial gallery and alternative space. In a moment when artists are increasingly interested in critiquing or appropriating the codes of late capitalism, the creative approach to marketing that has developed in the East Village is an appropriate context — almost a metaphorical reinforcement — of some of the most challenging conceptual and media-related art of the 1980s.

The marketing strategies created by the galleries of the East Village — which is remarkably image conscious and sensitive to the need for «new product» — is just one sign of the widespread rapprochement between media culture and the fine arts during the 1980s. Art, and the lifestyle of artists, have been absorbed and glamorized in the precincts of New York nightlife and in the media to such an extent that not

DAVID JOSELIT

only the perception and criticism of art has been effected, but the expectations and goals of the artist are often subtly changed. To «win» as an artist these days frequently includes achieving the status of stardom.

I do not mean to imply that every artist — or even most artists — have adopted a cynical attitude of media manipulation, but I do believe that at the core of any public activity at this time (including art-making) is the necessity to come to terms with the information systems that structure our culture. In New York, where America's art press and gallery system are centered, there is no particular need for a museum to explicitly acknowledge the structure of opportunities and pressures in which contemporary art is produced: these are self-evident. But in Boston, where the context is less rich, an institution like The ICA is faced with the dual challenge of «reporting» new developments in contemporary art, as it formulates a curatorial response to them: in other words, to acknowledge the art world context.

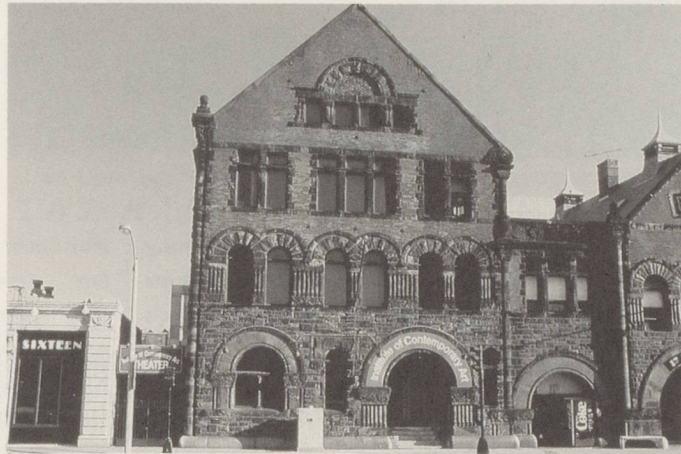
In order to establish such a context, we have learned from the gallery system as a totality, in implementing an exhibition program called CURRENTS. In terms of methodology, what the galleries have to offer is an extremely efficient structure for accommodating a prodigious amount of contemporary art as it emerges. As a matrix, the galleries create a «field» of artistic activity in contrast to the traditional museum practice of establishing a linear art historical structure for encountering art. We felt it would be more effective in showing contemporary art in a city with few venues for it, to evoke a «field» of activity in microcosm by showing a group of seven to ten artists at one time who are not thematically linked in any explicit way. Instead of imposing a label on them — a kind of narrative justification for their work being exhibited together — we publish a critical essay for each exhibiting artist which is available free in the galleries. Our curatorial analysis therefore lies in interpreting the work of individuals, and — through intense ongoing discussion among a collaborative group — generating a combination of artists which evokes the richness, and the contradictions of contemporary art practice.

CURRENTS can accommodate a reshuffling of accepted relationships between artists as they are popularized through the art press or the galleries. For instance, our exhibitions regularly include painters, sculptors or photographers from Boston and abroad (we have done independent research in Spain and Israel) as well as those who have shown widely in New York. Unlike an international survey, however, CURRENTS includes a moderate number of artists,

each of whom is represented by several works. This situation of cross-referencing is augmented by regular video, performance, music and film programs running parallel to exhibitions of painting, sculpture and photography.

The objective of an institution like The ICA is to create a critical context for contemporary art without draining it of its vitality. No matter how thoughtfully one proceeds, making decisions about very recent art is risky: it is easy to be «wrong» if one adopts the traditional attitude of

the museum whose project is to classify art and incorporate it into the narrative of art history. At The ICA we have chosen not to adhere strictly to museum methodology but to learn also from the gallery, the critic, and the collector.



THE INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART IN BOSTON

Das Institute for Contemporary Art in Boston, in dessen Kuratorium ich mitarbeite, hat sich in seiner fünfzigjährigen Geschichte mehrere Male neue Ziele gesteckt. Das Institut hat auf die vorweisbare Leistung einer Sammlung verzichtet und sich stattdessen darauf verlegt, eine Methode für die Präsentation neuer Kunst zu finden: eine Methode, die sich den veränderten Kunstpraktiken anpasst. Seit seinen Anfängen als Filiale des Museum of Modern Art im Jahre 1936 musste das ICA — wie übrigens viele regionale Museen für Gegenwartskunst — seinen Standort zum einen gegenüber der aktuellen Kunst, zum andern aber auch gegenüber den Aktivitäten in Amerikas Kunstzentrum New York definieren.

Jede Ausstellung in einem New Yorker Museum wird vom komplexen Galerie-

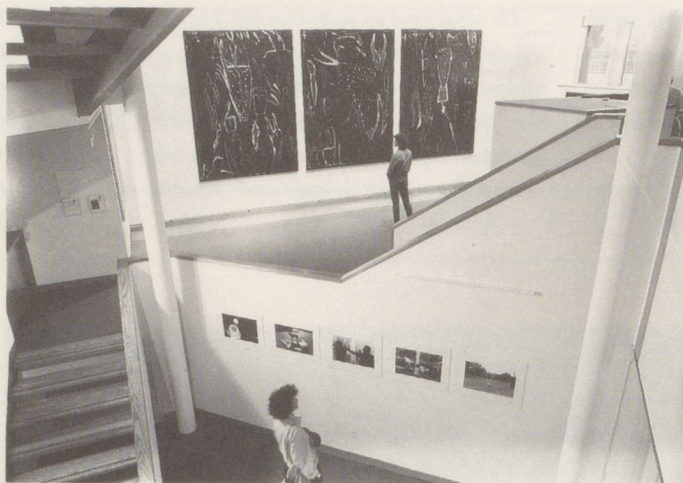
System der Stadt weiterverarbeitet — dazu gehören vor allem die Absatzmärkte 57th Street, Soho und das East Village. Diese drei Gebiete mit ausgeprägtem Präsentationsmodus haben die Methoden sowohl des Museums als auch alter-

DAVID JOSELIT

nativer Ausstellungsräume vermischt und für sich ausgewertet: Viele Galerien publizieren regelmässig Kataloge mit Essays, parallel zu den Ausstellungen ihrer Künstler; sie beauftragen unabhängige Kuratoren mit der Organisation ihrer Ausstellungen, oder sie geben ihre Ausstellungen an Galerien in anderen Städten weiter. Speziell das East Village zeigte sich besonders «gastfreundlich» für ein Gemisch aus kommerzieller Galerie und

alternativem Ausstellungsraum. Zu einer Zeit, in der Künstler sich zunehmend für die Kritik der Codes des Spätkapitalismus bzw. deren Aneignung interessieren, ist der offensive Zugriff auf den Markt, wie er sich im East Village entwickelt hat, als Begleiterscheinung — fast könnte man sagen, als metaphorische Bestätigung — einer äusserst provokativen konzeptuellen bzw. medienbezogenen Kunst der 80er Jahre zu begreifen.

Die Marktstrategien der East Village-Galerien, wo man übrigens ein bemerkenswertes Image-Bewusstsein und ein offenes Ohr für den Ruf nach «frischer Ware» entwickelt hat, sind nur ein Zeichen für die weitverbreitete Annäherung zwischen Medienkultur und bildender Kunst in den 80er Jahren. Im Umfeld des New Yorker Nachtlebens und in den Medien wurden Kunst und Lebensstil der



THE INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART IN BOSTON (Photos: David du Buse)

Künstler so gierig aufgenommen, mit Glamour versehen und ins Rampenlicht gezerrt, dass nicht nur Kunst-Rezeption und -Kritik davon in Mitleidenschaft gezogen wurden, sondern auch Erwartungen und Ziele der Künstler sich oft ganz empfindlich veränderten. Um heutzutage als Künstler zu «gewinnen», muss man sich oft schon als Star gebärden.

Ich behaupte nicht, dass jeder Künstler — oder wenigstens die meisten Künstler — die zynische Haltung der Medien-Manipulation angenommen habe, aber ich bin überzeugt, dass heute jedes Auftreten in der Öffentlichkeit (einschliesslich der Herstellung von Kunst) grundsätzlich ein Akzeptieren jenes Informationssystems erfordert, das die Struktur unserer Kultur bestimmt. In New York, dem Zentrum des amerikanischen Kunstpresse- und Galerie-Systems, braucht ein Museum die Struktur der Möglichkeiten und Zwänge, in der Gegenwartskunst entsteht, nicht erst besonders vorzuführen: sie ist unmittelbar evident. In Boston aber, wo es keinen derart umfangreichen Kontext gibt, sieht sich ein Institut wie das ICA vor der Herausforderung, die Entwicklungen zeitgenössischer Kunst «aufzuzeigen», und zwar in

dem Rahmen, den die Verantwortung der Kuratoren vorgibt: das heisst nichts anderes, als den Kontext der Kunstwelt anzuerkennen.

Um einen solchen Kontext zu erstellen, haben wir vom Galerie-System als Ganzem gelernt und ein Ausstellungsprogramm mit dem Titel «CURRENTS» aufgestellt. Methodisch gesprochen müssen Galerien vor allem eine äusserst effiziente Struktur gewährleisten, die es erlaubt, eine gewaltige Menge von Gegenwartskunst im Augenblick ihres Erscheinens aufzunehmen. Die Galerien schaffen hierfür eine Art Nährboden, ein «Feld» für künstlerische Aktivitäten im Gegensatz zu den traditionellen Praktiken des Museums, das die Begegnung mit Kunst als Teil einer durchgängig geführten kunstgeschichtlichen Struktur offeriert. Wir hielten es für wirkungsvoller, in einer Stadt, in der nicht so viel geschieht, beim Zeigen von Gegenwartskunst gleichzeitig ein «Feld» für Aktivitäten zu schaffen. Zu diesem Zweck arrangieren wir Gruppenausstellungen mit jeweils sieben bis zehn Künstlern, die keine ausdrücklichen Gemeinsamkeiten kennen. Statt sie von vornherein mit einem Etikett zu versehen — also etwa einer

schriftlichen Erklärung dafür, warum ihre Arbeit zusammen präsentiert wird —, veröffentlichen wir einen einführenden Text zu jedem der ausgestellten Künstler, der kostenlos zu beziehen ist. Unsere kuratorische Arbeit besteht daher in der Interpretation des Werkes Einzelner und — nach fortgesetzt intensiver Diskussion innerhalb einer Arbeitsgruppe — im Kreieren einer Kombination von Künstlern, die die Fülle und Widersprüchlichkeit gegenwärtiger Kunstpraxis vorführt.

«CURRENTS» nimmt eine Umgruppierung jener bereits akzeptierten Beziehungen zwischen Künstlern vor, wie sie von der Kunstpresse und den Galerien der Öffentlichkeit präsentiert wurden. Zum Beispiel sind in unseren Ausstellungen regelmässig sowohl Maler, Bildhauer und Photographen aus Boston und dem Ausland vertreten (wir haben uns unvoreingenommen in Spanien und Israel umgesehen) als auch Künstler, die häufig in New York ausstellen. «CURRENTS» will aber keinen internationalen Überblick geben, sondern arbeitet mit einer begrenzten Anzahl von Künstlern, von denen jeweils mehrere Arbeiten ausgestellt werden. Diese Querverweise in den Aus-

stellungen werden erweitert durch regelmässige Video-, Performance-, Musik- und Filmprogramme, die parallel zu Malerei, Skulptur und Photographie stattfinden.

Ziel einer Institution wie des ICA ist es, einen kritischen Kontext für Gegen-

wartskunst zu schaffen, ohne diese ihrer Lebendigkeit zu berauben. Egal wie sorgfältig man dabei auch vorgeht, Entscheidungen im Rahmen allerneuester Kunst sind immer ein Risiko. Wenn man die traditionelle Museums-Haltung übernimmt, die ja Kunst klassifizieren und dem Verlauf der Kunstgeschichte

einverleiben will, hat man schnell etwas «falsch» gemacht. Am ICA haben wir uns entschieden, nicht mehr so sehr an den Methoden des Museums zu kleben und dafür auch von der Galerie, dem Kritiker und dem Sammler etwas zu lernen.

(Übersetzung: Elisabeth Brockmann)

BALKON

THE HAPPY AND THE UNHAPPY

PETER SCHJELDAHL

The real class war is between the happy and the unhappy. The happy never know what they have; the unhappy exaggerate it. It is a misunderstanding, but if everybody understood everything there couldn't be any history.

The unhappy may be rich or poor or middleclass. The happy are usually middleclass, marvelling at the shiny pleasures of the rich and the smoky pleasures of the poor. It sometimes seems to the happy that their own pleasures are rather dull, but what do they know? Simply living is a pleasure to them such as the unhappy never know.

Usually, unhappy child equals future unhappy adult equals future neutral dead person. Usually, happy child equals future neutral dead person, with the adult in question. That is, it's all decided very early, but something can always go wrong. A happy child may be merely one capable of disappointment. For the unhappy, everything that goes wrong is Suspicion Confirmed. Unhappiness has its satisfactions.

Those who were unhappy and have become happy and those who were happy and have become unhappy know secrets that they are not permitted to share. They are strange to themselves and embarrassments to both camps.

Unhappy people who have become happy look stunned. Happy people who have become unhappy look savage.

The unhappy are like fish envious of those who breathe air. It is comical watching the fish try to squirm up out

of the water and assault the homes of the air-breathers. Then you realize, with growing awe, that they may be just pissed off enough to succeed.

If I am happy and you are unhappy, everything you say will dismay me and everything I say will grate on you. One law for the happy and the unhappy is the tyranny of the happy.

The tyranny of the happy is no joke. Happiness is a ritual aspect of human occasion, which even the unhappy are obliged to put on. Thus do unhappy ones, in mid-ritual, come to imagine themselves happy. Then they meet someone who really is happy, and the way they feel is indescribable.

Happiness has no exchange value. Unhappiness is always in circulation. Life is continually minting new denominations of unhappiness. In the meeting places of the world, these change hands night and day. The unhappy move through the streets with their pockets bulging. The happy are static, like gold in the ground. The violence of the happy is heedlessness. The violence of the unhappy is biting and scratching. The happy know that to think too much is asking for it. The unhappy think without ceasing.

When I ask myself whether I am happy or unhappy, I remember that only unhappy people ask such questions.

PETER SCHJELDAHL is a New York poet and art critic.