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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1989)

Heft: 20: Collaboration Tim Rollins + K.O.S.

Artikel: Cumulus from Europa

Autor: Schwarz, Dieter / Britt, David

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680350

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: 02.07.2025

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

Auf einige wird diese Rückkehr zu den Werten humanistischer Kultur – der Erzählung, dem Drama, der Sinnlichkeit, den grossen Fragen – sentimental und zweitrangig wirken, wie eine Verschanzung, eine Flucht in die «littérature», wie sie Verlaine verstand: «Et tout le reste est littérature». Niemand möchte, dass sich der Kreis einmal mehr schliesst. Das wäre doch zu langweilig. Und dennoch ist natürlich nichts, das wiederkehrt, genau so wie früher. Die Kunst, von der ich spreche, hat zum Beispiel einen etwas metallischen Geschmack und zumindest einen Schuss Ironie – zur Sicherheit. Aber es ist natürlich keine Frage, dass sie je länger, desto weniger sicher ist und dieser Prozess in den Händen der besten Künstler je länger, desto schneller wird.

(Übersetzung: Franziska Streiff)

CUMULUS

FROM EUROPA

DIETER SCHWARZ

Stellungnahme für die Tagung «Gibt es in der Schweiz Kunstkritik?»

ZÜRICH, 4./5.2. 1989

Wenn es Kunstkritik geben sollte, dann muss sie Kriterien genügen, die sie von anderen Formen der schriftlichen Beschäftigung mit der Kunst unterscheiden lassen, also von der Kunstgeschichtsschreibung und der Kunstberichterstattung. Die Kunstgeschichte findet stets nachträglich statt, sie ist die Aufgabe, die gegeben, aber nie abgeschlossen ist. Sie ist eine kollektive Arbeit unter dem Zeichen einer objektiven historischen Darstellung ihres Themas, da sie eine Menge von Diskursen zusammenfasst und wertet und daraus den Kontext des Gegenwärtigen definiert. Die Kunstgeschichte ist die universitäre Domäne, sie erfordert eine Autonomie, die anderswo nicht vorhanden ist, sie ist Forschung und Lehre, das heisst Erarbeitung und Weitergabe von Wissen, sie bezieht sich darin auf die Vergangenheit und auf die Zukunft.

Die Kritik dagegen ist für die Gegenwart geschrieben, sie ist subjektiv und bringt einen spezifischen Diskurs hervor; sie wird von den Künstlern und der Gesellschaft in ihrem Umgang mit der Kunst gebraucht. Nicht als Bewertung – dies ist gar nicht so aufregend –, sondern als Kommentar: als Vermittlung zwischen dem historischen Kontext und dem gegenwärtigen Geschehen und als Lektüre der sich neu etablierenden künstlerischen Praktiken. Die Kritik ist also in jeder Hinsicht das Gegenteil der Kunstgeschichte, aber mit dieser Gegenüberstellung hat es nicht sein Bewenden. Dass sie subjektiv ist, bedeutet nicht, dass die Kritik eine Manifestation des individuellen Geschmacks ist, es heisst bloss, dass es sich dabei um eine bestimmte, in sich kohärente Stellungnahme handelt. Damit sie nämlich für die Gegenwart verfasst werden kann, muss sie auf der Höhe ihrer Zeit sein, das heisst, der Kritiker hat über sein eigenes Gebiet und dessen Geschichte informiert zu sein, aber auch über die Positionen, die in den Wissenschaften vom Menschen, der Philosophie, der Linguistik, der Psychoanalyse, der Anthropologie, der Soziologie usf. entwickelt worden sind. Ich meine damit authentische Kenntnisnahme der Theorien und nicht Widerspiegelung des Zeitgeists. Der Kritiker soll ebensowenig wie der Künstler Pseudophilosoph, Pseudoanthropologe oder Pseudosoziologe sein, denn seine Spezialität ist das Gebiet der bildenden Kunst, doch wenn seine Arbeit Vermittlung ist, muss sie sich an dem orientieren, was zu seiner Zeit Erkenntnis schaffend und nicht was Gemeinplatz ist. Wie sollen schliesslich Lektüre und Reflexion möglich sein, wenn sie ihre Schlüsse nur aus den möglicherweise engen Gegebenheiten eines einzigen Gebiets ziehen, statt sie an dem zu messen, was sich in simultan stattfindenden Diskursen als stringent erwiesen hat? Eine pseudoliterarische Ausdrucksweise hat sich in den Kunstpublikationen breitgemacht, die freigebig mit volltönenden Begriffen

umgeht und damit ihr Objekt, die künstlerische Praxis, zerstört.

An dieser Stelle soll auch die Vorstellung zurückgewiesen werden, die Kunst sei ein geschlossenes System, sie benötige eine Fachsprache, die nur für Eingeweihte zu lesen sei. Dies ist nicht zufriedenstellend; sollte die Kunst zum autonomen Bereich werden, so gibt sie ihre Verzichterklärung ab, in bezug auf alles, was mit der Realität ihrer Rezipienten zu tun hat, auf alles, was sie ihnen an ästhetischer Erkenntnis zu bieten vermag.

Kritik ist nicht allein das Geschriebene der Kritiker, dazuzurechnen sind auch die Aussagen der Künstler, ihre Stellungnahmen, Deutungsvorschläge usf. Ich setze sie auf die Ebene der Kritik, um sie nicht zu mystifizieren, sondern ihnen die Rationalität fundierter Aussagen zuzubilligen, denn wie Sol LeWitt in seinen SENTENCES ON CONCEPTUAL ART festhielt, haben sie einen anderen Status als die vom Künstler produzierten Objekte: «Diese Sätze (diejenigen seines Textes) reden über die Kunst, sie sind nicht Kunst.» Die Texte der Kritiker und der Künstler bilden das zukünftige Korpus der Kunstgeschichte, und damit ist die Brücke zu ihr geschlagen: die Kritik geht nicht unbedingt ein in die Geschichte, aber sie ist eines von vielen Elementen, die die Geschichte determinieren.

Auf der anderen Seite endlich die Berichterstattung, wie wir sie täglich zu lesen und zu hören bekommen: sie ist Chronik, hält fest, gibt Daten und Orte an, liefert im höchsten Fall Beschreibung von Fakten. Die Einnahme der sogenannten Perspektive des Durchschnittslesers hat jedoch nichts mit Vermittlung zu tun, sondern sie ist eine Herabsetzung des Gebrauchs, den ein Rezipient möglicherweise von einem ästhetischen Objekt machen könnte. Darüber hinaus ist die Berichterstattung von wechselseitiger Begierde geprägt, denn worum kreist sie so unermüdlich, wenn nicht um den Marktwert der Objekte, der in diesen Spalten täglich neu festgesetzt wird. Darin liegt der Gegensatz zwischen Berichterstattung und Kritik: die Berichterstattung hält sich im Bereich des Tauschwerts künstlerischer Objekte auf, die Kritik beschäftigt sich hingegen mit ihrem Gebrauchswert. Sie wird dadurch zu einer Instanz und rechtfertigt ihren Namen als Kritik. Instanz bedeutet Unabhängigkeit – diese ist schwierig einzuhalten – und Engagement, darin eingeschlossen die Offenlegung der ideologischen und anderen Verpflichtungen, die der Kritiker übernommen hat. Ist es nicht merkwürdig, dass in unserem Sprachgebrauch das Wort «Kritik» so deutlich nach unten gerutscht ist, ebenso wie sein Verfasser, der «Kritiker», währenddem im französischen und angelsächsischen Bereich der «critique» oder «critic» keineswegs nur in die Presse gehört, sondern ebensosehr im akademischen Bereich zu Hause ist. Man müsste an dieser Stelle diskutieren, weshalb in Deutschland und in der Schweiz die Kunsthistoriker der Universität sich kaum zur zeitgenössischen Kunst äussern und so ihren Anteil an der Kritik kampflos aufgegeben haben, obwohl in den USA beispielsweise die wesentlichen Kommentare von Leuten stammen, die an Universitäten unterrichten; ich denke an Kritiker wie Benjamin Buchloh, Rosalind Krauss, Craig Owens usf.

Die Universität muss aber nicht notwendigerweise der einzige Produktionsort für die Kritik sein, auch das Museum bietet dafür die Möglichkeit, denn immerhin wird dort ein grosser Teil der Texte über zeitgenössische Kunst produziert. Doch auch die von Galerien finanzierten Kataloge sind nicht zu unterschätzen: auch wenn in den letzten Jahren der Katalogaufsatz zum Werbetext geworden ist, dessen einzige Funktion es ist, den Abbildungen einen metaphysischen Rückhalt zu geben, wäre es kurzsichtig und undialektisch, die Potenz solcher Publikationen den Textern zu überlassen. Der Markt darf als möglicher Rahmen für die Kritik nicht übersehen werden, denn ebenso wie auf dem Markt gute Kunst angeboten wird, kann auch Kritik, die ihren Namen verdient, mit den Produktions- und Distributionsstrukturen des Marktes arbeiten. Der Ausstellungskatalog bietet schliesslich eine der wenigen Möglichkeiten zur ausführlicheren Darstellung und Diskussion, denn wenige Organe stehen der Kritik überhaupt zur Verfügung. Im deutschsprachigen Raum sind die Zeitschriften rar geworden, und welche wäre überhaupt in der Lage, einen Aufsatz von 15 bis 20 Schreibmaschinenseiten zu veröffentlichen? Dies ist nicht übertrieben; man darf immerhin daran erinnern, dass in den sechziger Jahren eine Zeitschrift wie ARTFORUM einem Aufsatz des Kritikers Michael Fried einmal eine ganze Nummer widmen konnte. Parallel zur Produktion von Kritik muss das Problem ihrer Präsentation angegangen werden, stets im Hinblick auf die Verwendung bestehender Publikationsformen und -apparate.

Damit die Kunstkritik als Instanz bestehen und damit sie in einem bestimmten kulturellen Kontext mitreden kann, muss sie sich, in welchem Rahmen sie immer erscheinen mag, vom Personalisierten auf das Paradigmatische hin bewegen, von einer metaphorischen auf eine theoriefähige Sprache, von der Beschreibung auf die Analyse.

DIETER SCHWARZ

Statement for the Conference "Is there Art Criticism in Switzerland?"

ZÜRICH, FEBRUARY 4–5, 1989

If art criticism there be, it must satisfy criteria which distinguish it from other forms of writing about art: art history and reporting. Art history is a matter of hindsight, a task that is set but can never be concluded. It is a collective undertaking, dedicated to historical objectivity: it resumes and assesses a number of separate forms of discourse and thus defines the context of what is happening in the present. Art history is an academic domain, and demands an autonomy that is not found elsewhere. It is research and teaching: that is to say the elaboration and transmission of knowledge. Thus its concern is with the past and with the future.

Criticism, on the other hand, is written for the present. It is subjective and produces a specific discourse; it is used by artists, and also by society at large in its dealings with art. Not as judgment – nothing so exciting – but as commentary, as an intermediary between the historical context and the present happening, and as a reading of new forms of artistic practice as they establish themselves. Criticism is thus the precise opposite of art history, in every respect; but that is not all. The fact that criticism is subjective does not mean that criticism is a manifestation of individual taste: it simply means that it represents a specific, consistent position. In order to be written for the present, it must be up to date with the present: this means that the critic has to be informed not only on his own field, and on its history, but also on the current state of knowledge in the humanities: philosophy, linguistics, psychoanalysis, anthropology, sociology, and so on. By this I mean a proper understanding of theories, not a mere reflection of the Zeitgeist. The critic, like the artist, has no business turning himself into a pseudophilosopher, a pseudoanthropologist, or a pseudosociologist: his speciality is the realm of visual art. But, if his work is one of mediation, it must relate to the leading edge of contemporary thinking, and not to what is commonplace. How can there be a reading or a reflection of the matter in hand, if conclusions are drawn from within the bounds of a single subject, and never measured against the priorities that emerge concurrently in other areas of discourse? The prevailing form of critical practice in our day is a pseudoliterary one; by its lavish use of a pretentious terminology it serves to destroy the practice which is its own prime concern, that of art.

This is the place to dispose of the idea that art is a self-contained system, requiring a specialist language comprehensible only to initiates. This will not do: if art becomes an autonomous area, it thereby abandons any concern with the reality experienced by those to whom it speaks, and any prospect of offering them an aesthetic cognitive experience.

Criticism is not only what critics write: it also includes what artists say – their statements, their attempts at interpretation, etc. I place these on the level of criticism, not in order to consider them not esoteric but to treat them as statements worthy of being taken seriously. As Sol Le Witt said in his Sentences on Conceptual Art: "These sentences comment on art, but are not art." The texts written by critics and by artists constitute the corpus of material on which future art history will base itself: and here lies the connection with art history. Criticism does not necessarily go down in history, but it is one of the many facts that determine history.

Lastly, there is reporting, as we read it and hear it every day. This is a chronicle, a record of dates and places: at best, it is a description of facts. The reporter tends to adopt the viewpoint of his supposed average reader; but this is not a form of mediation. It represents the lowest common denominator of the specific use that a recipient might make of the aesthetic practice in question. Reporting, furthermore, bears the mark of a shared acquisitiveness: tirelessly, day in and day out, it works on the market value of objects.

Here, for me, lies the nature of the opposition between art reporting and art criticism: reporting defines objects by their exchange value; criticism, by their use value. This is the source of its authority: this is what justifies the name of criticism. Authority means independence: a hard thing to maintain. It also means commitment; and this, in turn, entails spelling out the ideological and other debts that the critic has incurred. It is remarkable, is it not, that in German usage the word Kritik, criticism, has so markedly come down in the world – as has the word referring to its author, der Kritiker – while in French and in English le critique, or the critic, is not necessarily a full-time journalist but is equally at home in an academic setting. This would

be the place to discuss why in Germany and in Switzerland the art historians in the universities hardly ever have anything to say about contemporary art, whereas in the United States, for example, the most important commentaries have stemmed from people who teach in universities: critics like Benjamin Buchloh, Rosalind Krauss or Craig Owens, for instance.

There is no reason why the campus should be the only place where art criticism is produced: museums, too, would be an appropriate setting as a high proportion of the texts that get written about contemporary art is produced there. Nor should commercial gallery catalogues be entirely discounted. Over the past few years, catalogue essays have turned into pieces of advertising copy, designed purely and simply to give some sort of metaphysical backup to the reproductions; however the potential of such publications is far too important to be left to the copywriters. It would be short-sighted, and dialectically unsound, to neglect the commercial art market as a possible context for criticism: just as good art is on offer there, so criticism worthy of the name can use the production and distribution apparatus of the market. The exhibition catalogue is one of the few forums that exist for detailed exposition and discussion. And how many platforms does the critic have? In the German-speaking world, art magazines have become a rarity; and which of them would be in a position to publish an essay of five to eight thousand words? This is by no means a utopian idea. In the 1960s, ARTFORUM *gave over one whole issue to a single essay by the critic Michael Fried. Along with the writing the problem of presentation has to be discussed in reference to the existing forms of publication.*

Whatever the medium in which criticism is published, it can possess authority and make itself heard within a specific cultural context only if it can range from the personal to the paradigmatic, from metaphorical to theoretical language, and from description to analysis.

(Translation: David Britt)

BALKON

DAVE HICKEY

GETTING IT EXACTLY WRONG:

Andy's Kindergarten for Connoisseurs

If all the beach was made of diamonds, sand would be the stone of value LOUIS REED

DAVE HICKEY is a freelance writer who lives in an apartment on the lower left hand corner of the United States.

You really had to be there, but I'll try to explain it anyway. You see, once upon a time, in the early sixties, every second gallery wall in New York seemed to be dripping with the viscous effluvia of Abstract Expressionism in its last mannerist swoon, and the irreverent street slang for all this splash and dribble was "soup." So, when you brought your pals in off the street to see Andy's pictures, there was this little ritual. Someone would always take the role of innocent. He would gaze about him as if lost, in mock confusion, and exclaim, "Where's the soup?" And everyone else would respond in unison: "In the cans!" And everyone would laugh. It was a nice subversive joke, and a biodegradable one. It only lasted long enough to subvert the object of its scorn, then fell away, leaving Andy's picture pleasantly meaningless.