

Double fear = Doppel-Angst

Autor(en): **Spector, Nancy / Gensicke, Andrea / Jansen, Manfred**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1989)**

Heft 22: **Collabroation Christian Boltanski, Jeff Wall**

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-681211>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

"The encounter upon the stage of two passionate manifestations, two living centers, two nervous magnetisms is something as entire, true, even decisive, as in life, the encounter of one epidermis with another in a timeless debauchery."

Artaud¹

DOUBLE FEAR

NANCY SPECTOR

These parallel texts reflect a series of conversations about what we perceive to be a crucial but relatively unexplored phenomenon in the visual arts in America. Together they comprise a document that we hope will act as a prelude to further investigation and introspection.

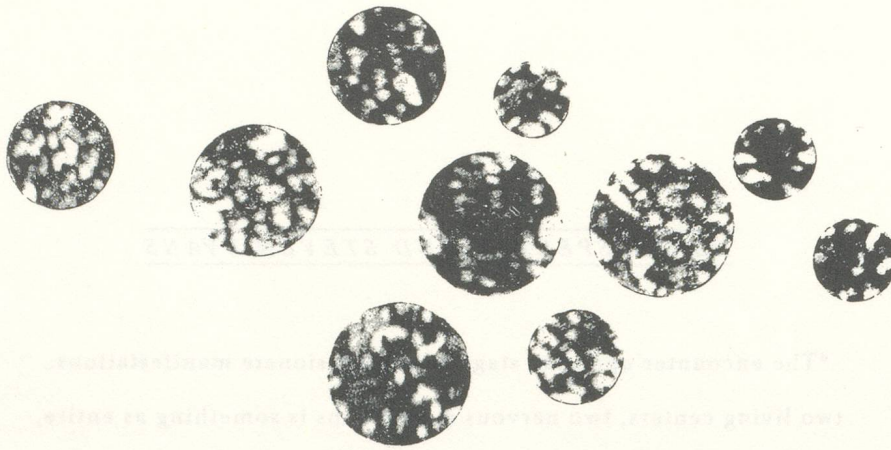
After a decade of conceptually-inspired, object-oriented art has attempted to expose the mechanisms of display and desire, now that sites of power, sources of media control and containers for cultural production have been analyzed and criticized, but ultimately not subverted, attention has shifted back to the body. Its corporeal reality is presently the subject of artistic and theoretical discourses which have, until recently, focused on the psychological armature of selfhood. Modes of self-presentation and self-representation in late-capitalist society have been provocatively investigated by artists such as Cindy Sherman,

NANCY SPECTOR is a writer living in New York.

Mary Kelly, Clegg & Guttmann, Ashley Bickerton, and Sarah Charlesworth. The human presence, more or less assumed a constant, has served as a departure point for their critiques of representation. But the body itself – its visceral qualities, its organic complexity, its relation to the mind and to the empirical world and its ultimate fragility – has remained outside the realm of much contemporary art. The reemergence of the body as a resonant motif is not simply a nostalgic return to or postmodernist pilfering of the 1960s, when human physicality was celebrated in the visual arts as well as the political arena. The body in the 1980s is perceived as a fragmented, tortured entity. Utopian Expressionism has given way to harsh realism. The Dio-

nysian theater of the '60s, in which the body was ritualized and glorified, was repressed during the '80s, hidden behind an infusion of theory.² What has recently reemerged is a broken theater – one of discarded props and silence that bespeaks the contemporary state of the human body – one of pain, fear, epidemic death and stoic endurance.

Inspired by Herbert Marcuse's call for a desublimated society in which libidinal pleasure would take precedence over alienated productivity, the body in the '60s became a site of liberation. Physical freedom – whether sexual, political, economic or social – became the symbol for leftist causes. Women marched for equal rights and the power to rule their own anatomy; blacks fought for their bodies to occupy the same space as whites; students raised their voices amidst the bureaucratic chatter in Washington; and gays struggled for the political and



FELIX GONZALEZ-TORRES, *DOUBLE FEAR / DOPPEL-ANGST*, 1987

DAY TRANSFER ON WALL / AUF WAND,

6 x 3" / 15,2 x 7,6 cm.

social acceptance of their sexuality. In the esthetic realm, bodily liberation was manifest in performance: examples range from the Judson Dance Theater's collaborative exploration of quotidian movement to Carolee Schneemann's orgiastic celebration of carnality in *MEAT JOY*, from Vito Acconci's libidinization of public space in *SEEDBED* to Chris Burden's sensationalist acts of self-mutilation. Even Minimalist art bordered, metaphorically at least, on theater in that it engaged the viewer temporally as well as physically. The current reengagement with issues pertaining to the human body may be viewed as political in that it disrupts the repressive atmosphere of the '80s. An insistent focus on the corporeal, biological and sensual existence of the body challenges recent attempts to restrict abortion rights to strengthen censorship, and to marginalize AIDS. The motivation behind this renewed attention to physicality lies elsewhere than in political provocation, however. Given the reality of AIDS, both its significance for sexual relations and the almost unutterable irony of incurable

disease in our era of technological potential, the body itself has become an unavoidable theme. It is a text that must be read, a delicate entity that must be nurtured, a temporal reality that must be mourned.

The new art of the body is theatrical in its literalness, incorporating actual objects – much in the spirit of the commodity-oriented art of the mid-'80s – but this work is intensely narrative, subjective and evocative. It articulates what is singularly inexpressible – the body in pain, the silence of illness, the isolation of death. In this recent art, the physical body itself need not actually be represented – as in traditional portraiture or the nude. Simple fragments from everyday life have a rich, associative power. For viewers in the late '80s, visually accustomed to the collage esthetic and the rapid, shifting imagery of television and film, an entire narrative can be derived from one image or from a selection of seemingly random items.

Cady Noland's accumulations of medical paraphernalia and weaponry,

Ti Shan Hsu's hospital equipment, Orshi Drozdick's laboratory devices and stylized platelets, Liz Lerner's petri dishes and Robert Gober's abandoned beds and wash basins form silent tableaux, vacant stage sets where violent dramas of torture, clinical experimentation and enforced solitude are enacted. The marked absence of the body in these works accentuates mortality, but more poignantly, it underscores the anonymity of death in the age of AIDS, death from torture in the Third World or from poverty and homelessness. The body in absentia – its insistent and vital presence only noted through its invisibility – is honored, perhaps most poetically, through Felix Gonzalez-Torres' unadorned stack of white paper, each sheet bearing the simple phrase, "Memorial Day Weekend."

1) Antonin Artaud, "No More Masterpieces," *THE THEATER AND ITS DOUBLE*, trans. Mary Caroline Richards, New York: Grove Press, 1958, p. 79.

2) For further discussion of this issue, see Herbert Blau, "(Re)sublimating the Sixties," *THE EYE OF PREY: SUBVERSIONS OF THE POSTMODERN*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987, pp. 1-13.

The body constantly reinvents itself – both as a corporeal entity and as a theme for a wide range of critical discourse. Like skin cells, the subjects that constitute themselves around and about the body slowly replace one another. Only drastic measures such as dismemberment, burning or plastic surgery can alter their essential form. We understand our corporeal selves as the subject of various splits and divisions – mind/body, health/illness, male/female. Such divisions perpetuate our separation from other bodies, as well as from our own, and these schisms produce fear. Isolated, we are all too aware of the threat of invasion from diseases, weapons, or intimacy. Even our organs seem to combat each other. As time wears on, it is not enough that we age and decay, but we are also confronted with an ever-growing awareness of the vulnerability of the flesh.

It was once thought that the further the sciences, especially medicine, could take their examination of the body, the less we would have to fear. This is an optimism reflected in certain precepts of psychoanalysis, but as Foucault has pointed out, discourses are not entirely benign; they wrap around and even smother the body with an unflinching control. And we play along, monitoring ourselves all the more closely, trying to decipher our

STEVEN EVANS is an artist and writer living in New York.

physical motivations, deviations, excesses and malformations. We get tested.

The dissection of the body, practiced in scientific and medical discourses, which treats it as mere tissue, is mimicked in popular culture: examples range from the physical fitness craze to the high incidence of anorexia and bulimia. The glossy savagery of contemporary horror films also betrays an obsession with the corporeal. With pathological cool, horror films describe utter physical destruction – detailing every tear, slice, collision and mutation with cinematic perfection. From every angle the self is reduced to flesh.

Drawing from lowbrow gore movies and classics like Hitchcock's *FRENZY*, Cindy Sherman's recent photographs examine the close link between terror and fascination. The pictures chronicle a descent into disgust, waste, and excess. Dolls, acting as surrogates for the body, inhabit scenes strewn with festering food, dismantled computer chips and cast-off cosmetics. Curiously, Sherman's removal of herself from these pictures has heightened their reference to the body, invoking real flesh by stressing its absence.

John Miller's simulated fecal sculptures and paintings rehearse themes similar to those in Sherman's photographs. While most of Miller's heavily textured brown monochrome paintings seem imbued with the infantile delight associated with coprophilic impulses, his miniature sculptural

tableaux carry the scatological content into a far more sinister, pervasive realm. In *SILENT SPRING* (1989), Miller's signature excremental brown covers a landscape with a house, a dancing couple, a mask and other debris; it is as if a gigantic mudslide has blanketed all signs of the familiar and transformed them into something strange and loathsome.

DOUBLE FEAR (1988) is a small group of photographs by Felix Gonzales-Torres. The circular photo-transfer images affixed to the wall juxtapose two distinct embodiments of horror: an image of a crowd of people blurs into an enlarged microphotograph of HIV. The images inspire a range of responses from mute recognition to absolute terror. It is, as the title attests, a *DOUBLE FEAR* induced by an impending attack from within (the virus) and without (the mob). The fears multiply and color each other: the hysterical impulses of a mob can be directed by the frightening prospects of disease.

These works expose the fear, loathing and violence for which the human body has come to act as the primary locus. They speak of an era when the body is besieged by disease, isolation and intrusive authoritarian legislation. Barbara Kruger, in a poster produced for a pro-choice demonstration, defines the situation succinctly. Across the face of a young woman, whose photographic image is separated into positive and negative halves, the caption reads: "Your body is a battleground."

«Die Gegenüberstellung zweier leidenschaftlicher Erscheinungen, zweier lebendiger Flammenherde, zweier nervlicher Magnetismen auf der Bühne ist etwas ebenso Vollständiges, ebenso Echtes, sogar etwas ebenso Bestimmendes wie im Leben die Gegenüberstellung zweier Epidermen in einer Schamlosigkeit, die keine Zukunft hat.»

Antonin Artaud¹

DOPPEL-ANGST

NANCY SPECTOR

Diese parallel entstandenen Texte reflektieren die Ergebnisse einer Gesprächsreihe, bei der es um ein Phänomen ging, das wir für ein entscheidendes, aber noch relativ wenig untersuchtes Charakteristikum der amerikanischen Gegenwartskunst halten. Im Zusammenspiel bilden die Texte ein Dokument, von dem wir hoffen, dass es als Vorläufer für weitere Untersuchungen und Introspektiven dient.

Nachdem die Kunst über ein Jahrzehnt lang, von Konzepten inspiriert und an Objekten orientiert, versucht hatte, die Mechanismen von Angebot und Verlangen aufzudecken, und nachdem Künstler die Machtstrukturen, Zensurquellen und Kanäle der kulturellen Produktion zwar analysiert und kritisiert, nicht jedoch verändert haben, wendet sie sich nun wieder dem menschlichen Körper zu.

Die physische Realität des Körpers ist momentan Gegenstand künstlerischer und theoretischer Auseinandersetzungen, die noch bis vor kurzem nur auf die psychische Struktur des Individuums fixiert waren. Künstler wie Cindy Sherman, Mary Kelly, Clegg & Guttman, Ashley Bickerton und Sarah Charlesworth untersuchten auf provozierende Weise die Methoden der Selbstpräsentation und -repräsentation in unserer

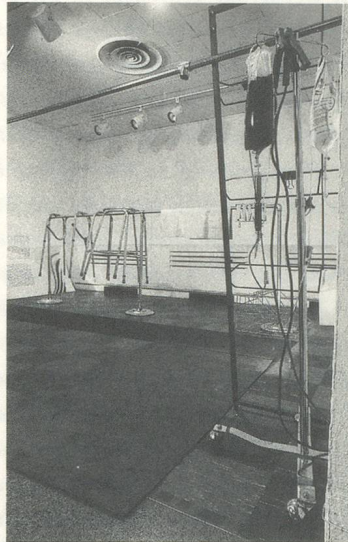
spätkapitalistischen Gesellschaft. Die mehr oder weniger als konstanter Faktor vorausgesetzte Präsenz des Menschen war Ausgangspunkt ihrer Kritik an der Repräsentation. Doch der Körper als solcher – die Beschaffenheit seiner Eingeweide, seine organische Komplexität, seine Beziehung zum Geist und zur empirisch fassbaren Welt sowie seine letzte Zerbrechlichkeit – wurde nicht in die zeitgenössische amerikanische Kunst mit einbezogen. Das Wiederauftauchen des Körpers als mitschwingendes Motiv bedeutet nicht einfach eine nostalgische Rückbesinnung auf die 60er Jahre beziehungsweise deren postmoderne Übernahme, als man den Körper des Menschen sowohl in der Kunst als auch in der Politik verherrlichte. In den 80er Jahren gilt der Körper als zersplittertes, geschundenes Gebilde. Utopischer Expressionismus musste scharfem Realismus Platz machen. Das dionysische

Podium der 60er Jahre, auf dem man den Körper ritualisierte und glorifizierte, wurde in den 80er Jahren unterdrückt und trat hinter phraseologischer Theorie zurück.² Was jetzt wieder an die Oberfläche drängt, ist eine zerschmetterte Bühne mit ausrangierten Kulissen und einer Stille, die vom gegenwärtigen Zustand des menschlichen Körpers zeugt; ein Zustand des Schmerzes, der Angst, des Seuchentods und des stoischen Gleichmuts.

Inspiziert durch Herbert Marcuses Forderung nach einer desublimierten Gesellschaft, in der die Libido gegenüber einer entfremdeten Produktivität Vorrang genießen sollte, wurde der Körper in den 60er Jahren zum Ort der Befreiung. Die Linke machte die Freiheit der Physis zu ihrem Symbol, sei es in sexueller, politischer, wirtschaftlicher oder gesellschaftlicher Hinsicht. Die Frauen gingen für die Gleichberechtigung und das Recht, selbst über ihren Körper zu bestimmen, auf die Strasse. Die Schwarzen kämpften darum, den gleichen Raum wie die Weissen in Anspruch zu nehmen. Die Studenten erhoben ihre Stimme gegen das Ge-

NANCY SPECTOR lebt in New York.

CADY NOLAND,
INSTALLATION WHITE COLUMNS,
NEW YORK CITY, 1988.



schwätz der Bürokraten in Washington, und die Homosexuellen schliesslich fochten gegen die politische und gesellschaftliche Diskriminierung ihrer sexuellen Neigungen. Was die Ästhetik anbelangt, so manifestierte sich dort die Befreiung des Körpers in der Performance: Die Palette reicht von der gemeinschaftlichen Erforschung alltäglicher Bewegungen des JUDSON DANCE THEATER bis zu Carolee Schneemanns orgiastischer Verherrlichung der Fleischeslust in MEATJOY, von Vito Acconcis sinnlicher Erschliessung öffentlicher Räume, etwa mit SEEDBED, bis zu den aufsehenerregenden Selbstverstümmelungsakten Chris Burdens. Sogar die minimalistische Kunst grenzte – zumindest metaphorisch – insoweit an den Körper als Schauplatz, als sie den Betrachter gleichermassen zeitlich wie körperlich einbezog.

Die gegenwärtig wieder zu beobachtende Beschäftigung mit dem Körper lässt sich insofern auch politisch interpretieren, als sie die repressive Stimmung der 80er Jahre durchbricht. Das Beharren auf der materiellen, biologischen und sinnlichen Existenz des Körpers setzt sich kritisch mit Bestrebungen

auseinander, das Recht auf Abtreibung einzuschränken, die Zensur zu verschärfen und AIDS als Randgruppenproblem zu verharmlosen. Doch die Motivation für diese neuerliche Hinwendung zur Körperlichkeit hat nichts mit politischer Provokation zu tun. Durch das Auftauchen von AIDS – und den sich daraus ergebenden Konsequenzen für das sexuelle Verhalten und der geradezu unaussprechlichen Ironie, dass in unserem Zeitalter der Hochtechnologie eine unheilbare Krankheit auftreten kann – wurde der Körper als solcher zwangsläufig zu einem Thema, das als Text erfasst, als zerbrechliches Gebilde umhegt und als zeitgebundene Realität beklagt werden muss.

Die neue «Körperkunst» hat in ihrem Formalismus etwas Theatralisches, indem sie alltägliche Dinge verarbeitet – hierin der am Massengut orientierten Kunst um 1985 verwandt –, doch nun ist das Kunstwerk hochezählerisch, subjektiv und sinnträchtig. Es drückt aus, was grundsätzlich nicht ausdrückbar ist, nämlich den schmerzverzerrten Körper, die Stille der Krankheit, die Isoliertheit des Todes. Im Unterschied zum

traditionellen Porträt oder zum Akt muss der Körper selbst in dieser neuesten Kunstform gar nicht mehr dargestellt werden. Banale Versatzstücke des Alltags lassen Raum für vielfältige Assoziationen. Dem Betrachter der späten 80er Jahre, der mit der Collage ebenso vertraut ist wie mit dem schnellen Bildwechsel in Film und Fernsehen, erschliesst sich eine Geschichte aus einem einzigen Bild oder einer scheinbar zufälligen Themenauswahl.

Cady Nolands Anhäufungen von Waffen und medizinischen Utensilien, Ti Shan Hsus Krankenhausgeräte, Orshi Drozdicks Laboreinrichtungen und stilisierte Plättchen, Liz Larners Petrischalen und Robert Gobers verlassene Betten und Waschbecken bilden Stilleben, leere Bühnenbilder, auf denen sich die gewalttätigen Dramen der Folter, der klinischen Experimente und erzwungenen Einsamkeit abspielen. Die dezidierte Abwesenheit des Körpers in diesen Arbeiten unterstreicht die Sterblichkeit, ja hebt die Anonymität des Todes im Zeitalter von AIDS, angesichts der Folter in der Dritten Welt und des Todes durch Armut oder Heimatlosigkeit, noch hervor. Der Abwesenheit des Körpers – seiner nachdrücklichen und entscheidenden Präsenz, die erst durch sein Nichtvorhandensein zum Tragen kommt – wird vielleicht auf poetischste Weise von Felix Gonzalez-Torres die Referenz erwiesen: In einem Stapel weissen Papiers steht auf jedem Blatt nicht mehr und nicht weniger als «Memorial Day Weekend».

1) Antonin Artaud, Schluss mit den Meisterwerken, in: DAS THEATER UND SEIN DOUBLE, Frankfurt/Main, 1989, S. 84.

2) Für eine nähere Erörterung dieses Themas, siehe Herbert Blau, «(Re)sublimating the Sixties», in: THE EYE OF PREY: SUBVERSIONS OF THE POST-MODERN, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1987. S. 1–13.

CINDY SHERMAN, UNTITLED /
OHNE TITEL, 1989,
COLOR PHOTOGRAPH, 90 x 60" /
228 x 152 cm.



STEVEN EVANS

Der Körper erfindet sich immerwährend neu – sowohl als physisches Gebilde als auch als Gegenstand vielfältiger kritischer Auseinandersetzungen. Wie Hautzellen ersetzen sich die Gegebenheiten langsam gegenseitig, die sich um den Körper herum bilden. Nur drastische Eingriffe wie Verstümmelungen, Verbrennungen oder plastische Chirurgie können ihr Aussehen grundsätzlich verändern. Wir begreifen unser physisches Dasein als Subjekt verschiedener Spaltungen und Trennungen wie Geist/Körper, Gesundheit/Krankheit, Mann/Frau. Diese Spaltungen bestehen ebenso in unserer Abgetrenntheit von anderen Körpern und vom eigenen Körper, es sind

STEVEN EVANS ist Künstler und Autor und lebt in New York.

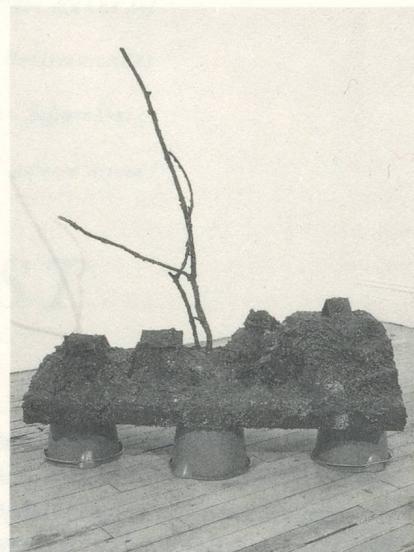
Angst erzeugende Schismen. In der Isolation sind wir uns nur zu bewusst darüber, welche Gefahren von Krankheiten, Waffen oder von der Intimität ausgehen. Sogar unsere Organe scheinen sich gegenseitig zu bekämpfen. Im Laufe der Zeit altern wir nicht nur und verfallen, sondern werden auch mit einem ständig wachsenden Bewusstsein über die Verwundbarkeit des Fleisches konfrontiert.

Früher dachte man, je grössere Fortschritte die Wissenschaft, vor allem die Medizin, bei der Erforschung des Körpers macht, desto weniger Angst müssten wir haben. Dieser Optimismus spiegelt sich in manchen Konzepten der Psychoanalyse wider, doch wie schon Foucault feststellte, kommt man mit Diskursen nicht immer weiter, da diese den Körper umschlingen und ihn durch unnachgiebige Kontrolle ersticken. Und wir spielen mit, überwachen uns selbst noch genauer und versuchen unsere physischen Motive, Abweichungen, Exzesse und Missbildungen zu ergründen. Wir sind auf dem Prüfstand.

Die in wissenschaftlichen und medizinischen Diskursen praktizierte Sektion des Körpers, seine Behandlung als blosses Gewebe, wird in der Massenkultur nachgeahmt: Die Beispiele reichen von der Fitnessmanie bis zur damit in Zusammenhang stehenden Magersucht und Bulämie. Auch die raffiniert-grausamen Horrorfilme unserer Zeit verraten ein Interesse am Körper, das offenbar Zwangsvorstellungen entspringt. Mit pathologischer Kälte zeigt man jeden Riss und Schnitt, jeden Zusammenstoß und jede Mutation mit filmischer Perfektion. Wie man es auch betrachtet, das Individuum wird auf seine schiere Körperlichkeit reduziert.

Cindy Shermans neueste Photoarbeiten basieren auf Bildern aus anspruchs-

JOHN MILLER, SILENT SPRING /
STILLER FRÜHLING, 1989,
MIXED MEDIA, 53 x 48 x 18" / 135 x 122 x 46 cm.



losen, blutrünstigen Kinofilmen und Klassikern wie Hitchcocks FRENZY. Sie untersucht damit die enge Nachbarschaft zwischen Entsetzen und Faszination. Diese Bilder illustrieren einen Abstieg in Gefilde des Ekels, Verfalls und der Ausschweifung. Stellvertretend für den menschlichen Körper agieren Puppen in Szenarien mit verfaulten Lebensmitteln, freigelegten Computerchips und weggeworfenen Kosmetika. Interessanterweise liegt der Akzent in diesen Bildern stärker auf dem Körper, seit die Künstlerin sich nicht mehr selbst in Szene setzt: Betonung durch Abwesenheit.

Die Fäkalien vortäuschenden Skulpturen und Bilder John Millers greifen ähnliche Themen auf wie Shermans Photographien. Während die meisten seiner pastosen, monochrom braunen Gemälde von kindlichen, koprophilen Impulsen erfüllt zu sein scheinen, tragen seine

miniaturhaften Skulpturen den skatologischen Gehalt in einen weitaus unheilvolleren, durchdringenderen Bereich. In *SILENT SPRING* (1989) bedeckt Millers charakteristisches Exkrementbraun eine Landschaft mit Haus, mit einem tanzenden Paar, einer Maske und Trümmern: So entsteht der Eindruck, eine riesige Schlammlawine habe alles Vertraute unter sich begraben und in etwas Eigenartiges, Widerliches verwandelt.

Mit *DOUBLE FEAR* (1988) schuf Felix Gonzales-Torres eine kleine Photoreihe, deren runde, aus Photographien transponierte und an die Wand geheftete Bilder zwei verschiedene Horrorvisionen nebeneinanderstellen: Das Bild einer

Menschenmenge verschwindet nebelhaft in der vergrößerten Aufnahme eines HIV-Virus. Die Reaktionen, die dieses Werk auslöst, reichen von sprachlosem Erkennen bis zu blankem Entsetzen. Wie schon der Titel ankündigt, handelt es sich um *DOUBLE FEAR* (doppelte Angst), die durch einen Angriff sowohl von innen (Virus) als auch von aussen (Menschenmenge) erzeugt wird. Beide Ängste schaukeln sich gegenseitig auf: Die hysterischen Regungen des Mob lassen sich durch die beängstigenden Aspekte der Krankheit lenken.

Der menschliche Körper ist inzwischen bevorzugter Schauplatz für Angst, Abscheu und Gewaltanwendung, wie

dies in solchen Arbeiten zum Ausdruck gebracht wird. Sie künden von einer Ära, in der unser Körper von Krankheit, Isolation und der Rücksichtslosigkeit autoritärer Gesetzgebung in die Enge getrieben wird. Auf einem Plakat für eine Demonstration der Abtreibungsbefürworter illustrierte Barbara Kruger diesen Sachverhalt auf prägnante Weise: Über das Gesicht einer jungen Frau – ein Photo, dessen eine Hälfte positiv, die andere negativ abgebildet ist – wurde die Schlagzeile gelegt: «Dein Körper ist ein Schlachtfeld».

(Übersetzung: Andrea Gensicke
und Manfred Jansen)

CUMULUS

F R O M A M E R I C A

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 in this issue are Anthony Haden-Guest, writer, reporter and cartoonist living in New York, and Alexander Yakimovich, an art critic living in Moscow.

The changing of the seasons in New York is accompanied by signs. The weathered townsman prides himself on spotting them, though some are rather tough to miss. One August I was on the deck of a Long Island beach club. It was one of those afternoons

ANTHONY HADEN-GUEST

when the air is almost too hot and heavy to inhale, and the sea trembled sluggishly, like jellied marmalade. We were into our fourth round of drinks and almost out of small talk when a

tiny aeroplane crawled overhead, attracting what was left of our attention.

The plane was skywriting. It achieved a word: FRED. The letters were filmy and brilliant, like parachute silk in the sun.