

# Cumulus aus Europa : reflections on a space for creation = Gedanken über einen Raum für schöpferische Arbeit

Autor(en): **Moure, Gloria / Rees, Richard Lewis / Aeberli, Irene**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (1991)**

Heft 30: **Collaboration Sigmar Polke**

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-681434>

## **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.

# CUMULUS

A u s E u r o p a

IN JEDER AUSGABE VON PARKETT PEILT EINE CUMULUS-WOLKE AUS AMERIKA UND EINE AUS EUROPA DIE INTERESSIERTEN KUNSTFREUNDE AN. SIE TRÄGT PERSÖNLICHE RÜCKBLICKE, BEURTEILUNGEN UND DENKWÜRDIGE BEGEGNUNGEN MIT SICH - ALS JEWEILS GANZ EIGENE DARSTELLUNG EINER BERUFSMÄSSIGEN AUSEINANDERSETZUNG.

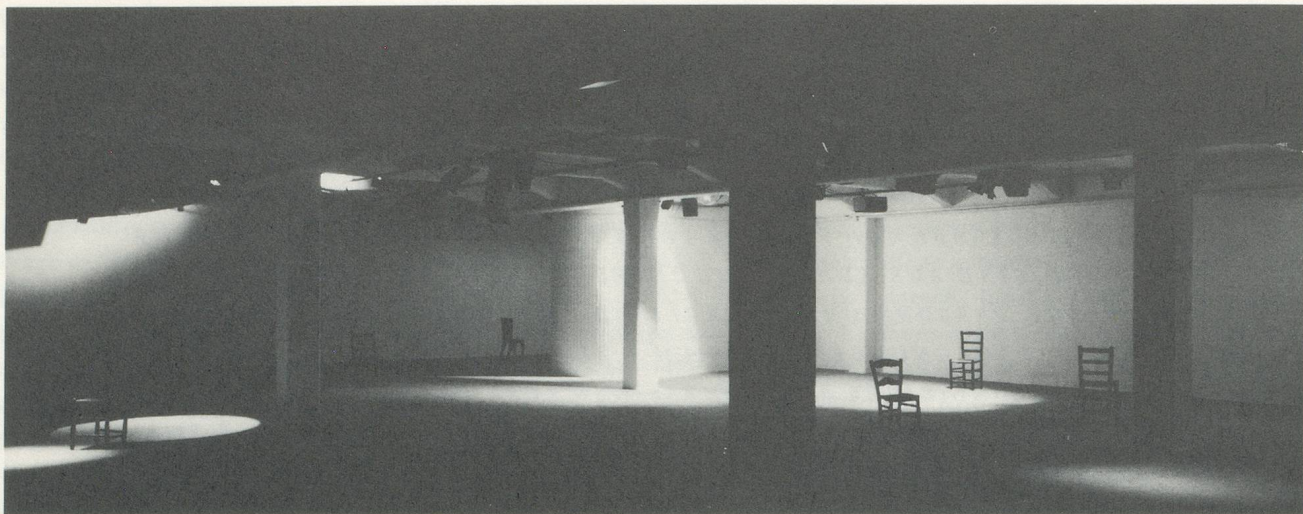
In diesem Heft äussern sich DAN CAMERON aus New York, Kritiker und Kurator, sowie GLORIA MOURE, die Direktorin der Fundació Espai Poblenu in Barcelona ist.

## Reflections on a Space for Creation

GLORIA MOURE

*The Fundació Espai Poblenu, an essentially private, non-profit exhibition space located in a working-class district in Barcelona began its activities in the autumn of 1989. At the time of writing this article, four artists - Jannis Kounellis, Jan Dibbets, Mario Merz, and John Cage, in that order - have made use of its facilities, creating works as the result of intense and prolonged association with both the city and the exhibition space itself. The exhibitions do not have catalogues per se but rather give rise to monographic publications conceived and designed according to the artist's own criteria. These studies refer not only to the Espai Poblenu exhibitions but also to the artist's work as a whole or to that part of his/her oeuvre considered worthy of special attention. The monograph on Jannis Kounellis appeared one year ago, while the one devoted to Jan Dibbets was presented in the autumn of 1991.*

Consistency as an objective might seem easy to achieve on an abstract level, but in concrete terms it has become unexpectedly complicated due to contemporary circumstances, these being defined by a network of cross-influences between different spheres difficult to articulate in any clearly defined causal relationship. Consistency is synonymous with appropriate adjustment to a specific situation; however, in a tautological



JOHN CAGE, *ESSAY*, FUNDACIÓ ESPAI POBLENOU, BARCELONA, 1991, (PHOTO: MASSIMO PIERSANTI)

world without references, such as ours, this imperative – unable to support either “agitation” or the desperate search for “difference” – rather sustains something as elementary as the libertarian affirmation of knowledge and creation, today apparently within everyone’s reach. However, the present-day atmosphere of discursive liberty – which, rather than having been deliberately sought, has come into being in an unforeseen manner – has revealed an unanticipated general impoverishment of the creative will which takes the form of an absenteeism bordering on frivolity when it comes to assuming the most natural implications of the human condition. This defeatism has solid footholds in the socio-cultural structure that enlightened modernity has been constructing laboriously for over two centuries, almost to the critical point of invalidating its own achievements.

The “epigonic” seventies laid bare these perverse structures in Western countries by generating a corporatization of the avantgarde which, while not producing results as spectacular as

the intellectual servitude in Marxist societies, was probably more effective and lasting in terms of the creation of alienating barriers. In this decade, the secular, intrinsic, and illustrated defects of the professionalization of art, the latter’s insertion into the partialized and compartmentalized structure of culture and its inevitably endogamous development, together with a generalized disesteem for sensitive (that is, subjective) knowledge in favor of the dictates of supposed objectivity, led moreover to a numbing of the restlessly inquisitive poetic quest, to the codification of rebellious dispositions in a “nomenclature” inserted into “usages and customs” together with their corresponding aesthetic adherences. The sovereignty of the ideological discourses that this “structure” eagerly served having disappeared, the powerful impulse of its codes tended quickly to perpetuate them. This inexorable perpetuation passed through the institutionalization of the separation between art and its natural agents – individuals – on the basis not of the reviled “lay theologies” of former times

but of the orders of their powerful direct descendants, be they markets or political bureaucracies, both allies and both aware of this “structure” in search of a master to ensure its survival.

Indeed, the eighties produced clear and abundant evidence of these phenomena. Straddling eclecticism and revival, culture in general, particularly the plastic arts, made its definitive entry into the mass circuits of exchanges and institutional projection. As regards purely mercantile development, a double qualification of works of art emerged, depending upon whether these were manipulable and transferable as “objects” – and as such especially suitable as value and reserves and standards to be emulated – or whether they could be appraised only from a strictly artistic focus, thus creating tensions alien to creative processes which were inevitably to affect both the attitudes of creators themselves and, of course, the selection criteria adopted by museums. Due to a number of factors – the influence of the market, the clear political dividends to be gained from exhibition activity in

the more developed countries, and the sophisticated connection between business objectives and non-profit activities as a result of image-building strategies, without forgetting the increase in competition between cities parallel to the overall decentralization of the State – museums and other similar institutions became involved in a hyperactivity of a markedly competitive nature which often blurred their formerly clear traditional role in relation to the art gallery circuit.

This complex web of interrelations, well established in the socio-cultural structure mentioned earlier, has produced an acceleration in artistic events that seems to respond rather to the idea of novelty, trademark, and new forms of design than to creative changes. At the same time, it is possible to observe a progressive homogenization of lines of institutional action, a depersonalization of the generative process of works of art, and the predominance of aesthetic codification, all of which lead to a kind of encystment of the separation between the creator and the created object, thus consolidating an already initiated tendency which has come to hinder the exercising of liberty in knowledge and creation.

On the other hand, this paradoxical prevalence of the habits of the socio-cultural “apparatus,” and its alienating consequences within an evidently free cognitive context, is accompanied and even reinforced by a development that is at once contradictory and consistent in its results, and which has far more grave and wide-ranging repercussions on the area it affects: I refer to none other than reality itself, and to social conduct as one of its components.

Thus, on the one hand, discursive ineffectiveness and desertion has produced, without dialectical conflicts, the necessary alliance between the scientific and artistic conceptions of things and facts, so that today everyone accepts that the world in which we live is the result of a non-determinist process of creation, in which what is is confused with what is possible, in which life struggles against homogeneity, and in which nothing is independent from its interpretation and its measurement. Consequently, the real becomes something dynamic and shared, which is created as it is defined, and which cannot serve as a definitive frame of reference. On the other hand, however, the dominant patterns of knowledge do not move in this direction; effectively directed by the mass media and accustomed to secular obedience, they submit to a formalism which denies the aforementioned participative essence of the real, abominates individual experience and reverent appreciation of the fabric of history, and tends towards a superficial and homogeneous evaluation of things and phenomena, concealing them with a supposed “manifest truth” of facts (or rather the images of these), that is subject to criteria and opinion. Obviously, this formalism has no entity of its own, and, as a consequence, constantly serves and mimics the codes established by power and market relations for each situation. In this way, the divorce between individuals and things extends from the creative to the existential sphere in a sterile circularity and thus, ironically, the former desire on the part of Romanticism and the Enlightenment to find a union between art and life is achieved through absence and defeat.

Within this complex state of affairs, the levels of self-demand and self-discipline required of genuine artists – men or women – are much higher than those of earlier periods during this century, since artists must now construct their own ideality and become accustomed to the exercise of virtue in the lay sense, doing both in absolute solitude and with their own human condition as the only point of reference. This means maintaining, at all costs, their independence of both commercial stereotypes and theoretical impositions. It also implies recognizing the political space in which it is possible for them to exercise their creative freedom, since the global discursive collapse has expanded to infinity the territory where opinion, decision, and will must reign supreme. Finally, it requires the precise definition of the nature of their condition, and, in terms of moral self-cultivation, establishes very high minima. Furthermore, and regarding the creative approach itself, these genuine artists must carry out their actions and produce their configurations both on the basis of the Natural and in alliance with it, since they form part of it and so alter it as they interpret it. This naturalist conception of creation is not of course limited to the strictly physical aspect of nature, but extends its pertinence to the prolongations and transformations produced there by human action and its history, so that included in the “landscape” are not only all the vehicles of knowledge and expression, but also their archaeology. This means that a simple reductionist idea of the processes of abstraction, which rejects complexity and proceeds to exclude all adherences alien to the objectives of the creator, is doomed to failure and

inconsistent with the aforementioned extensive concept of the real. By contrast, a humbler approach centered on the poeticization of the means of expression themselves, with the consequent leap between the different semantic territories assigned to images and objects, achieves greater success without running the risk of ending up in thoroughly sterile literalness.

This panorama of high demand does not exclude the functions of critics, nor those of artistic directors of

exhibition spaces; however, it does delimit with relative exactitude the nature of their tasks. It is undoubtedly their responsibility to ensure that the suitable conditions exist in which artists are able to carry out their creative activities. It is for this reason that from the outset they must select difference and independence rather than similarity and obedience, detect genuinely willful attitudes, and accompany and stimulate their development. In their specific lines of action, exhibition

spaces must be able to offer their visitors a certain "measuredness" in opposition to the "acceleration" to which I refer earlier, while providing a strong nexus of union between the works and their creators. Finally, they must make it clear to artists and public alike that they are highly reluctant to submit to any form of codification, and consequently underline their nature as spaces not of information, but of creation. *(Translation from the Spanish:*

*Richard Lewis Rees)*

# Gedanken über einen Raum für schöpferische Arbeit

GLORIA MOURE

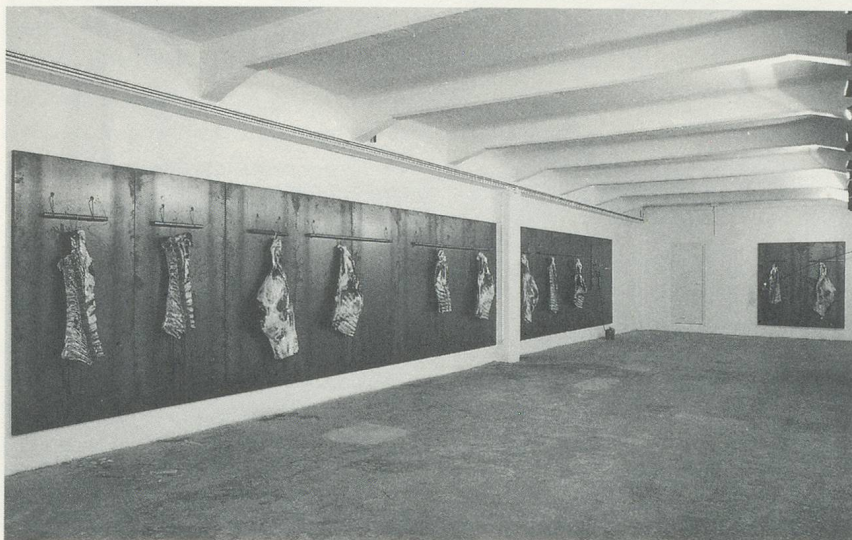
*Die Fundació Espai Poble Nou, eine im wesentlichen private, gemeinnützige Institution für Kunstausstellungen, die sich in einem Arbeiterviertel in Barcelona befindet, nahm ihre Aktivitäten im Herbst 1989 auf. Als dieser Artikel entstand, hatten bereits vier Künstler – Jannis Kounellis, Jan Dibbets, Mario Merz und John Cage (in dieser Reihenfolge) – von ihren Einrichtungen Gebrauch gemacht und Werke geschaffen, die das Ergebnis einer langen, intensiven Auseinandersetzung mit der Stadt und dem Ausstellungsraum selbst waren. Zu den Ausstellungen gibt es keine eigentlichen Kataloge, sondern eher Monographien, die nach den Kriterien des jeweiligen Künstlers konzipiert und gestaltet sind. Diese Studien beziehen sich nicht nur auf die Ausstellungen in der Fundación Espai Poble Nou, sondern auf das gesamte Schaffen eines Künstlers oder den Teil seines Werks, der als besonders bemerkenswert eingestuft wird. Vor einem Jahr erschien eine Monographie über Jannis Kounellis, und im Herbst 1991 wurde eine über Jan Dibbets publiziert.*

Beständigkeit mag abstrakt gesehen als leichtes Ziel erscheinen, konkret ist Beständigkeit jedoch aufgrund von den gegenwärtigen Umständen, die durch ein Netz von Querverbindungen zwischen verschiedenen Bereichen, die nur mit Mühe in einen klar definierten Kausalzusammenhang zu bringen sind, unerwartet schwierig geworden. Beständigkeit ist gleichbedeutend mit der richtigen Anpassung an eine bestimmte Situation; in einer tautologischen Welt ohne Anhaltspunkte wie der unsrigen untermauert jedoch die-

ses Gebot – ausserstande, «Agitation» oder die verzweifelte Suche nach «Differenz» zu unterstützen – etwas so Elementares wie die liberale Affirmation von Wissen und Schöpfung, die sich heute anscheinend in jedermanns Reichweite befindet. Doch die gegenwärtige Atmosphäre der diskursiven Freiheit, die nicht bewusst gesucht wurde, sondern auf unerwartete Weise entstand, hat eine noch nie dagewesene allgemeine Verarmung des schöpferischen Strebens offenbart, die in Form

bloss, was zwar nicht derart spektakuläre Folgen zeitigte wie die intellektuelle Unterwerfung in marxistischen Gesellschaften, aber wahrscheinlich wirksamer und anhaltender war, was die Errichtung von entfremdenden Schranken betraf. Die säkularen, immanenten und illustrierten Defekte der Professionalisierung der Kunst, der Einbezug der Kunst in die zerteilte und aufgesplitterte Struktur der Kultur und ihre zwangsläufig endogame Entwicklung sowie die allgemeine Abwertung

pulse ihrer Ausdrucksformen dazu, sie fortbestehen zu lassen. Diese unaufhaltsame Fortsetzung erfolgte durch die Institutionalisierung der Trennung zwischen der Kunst und ihren natürlichen Instrumenten – Individuen –, nicht aufgrund der verunglimpften «Laientheologie» früherer Zeiten, sondern aufgrund der Befehle ihrer mächtigen direkten Nachfahren, seien es Märkte oder politische Bürokratien, die beide miteinander verbunden sind und um die «Struktur» wissen, die zur



JANNIS KOUNELLIS,  
FUNDACIÓ ESPAI POBLENOU,  
BARCELONA, 1989, (PHOTO: GASULL)

einer an Frivolität grenzenden Absenz auftritt, wenn es darum geht, die natürlichsten Implikationen des Menschseins zu übernehmen. Dieser Defätismus ist fest in der soziokulturellen Struktur verankert, welche die aufgeklärte Moderne in mehr als zwei Jahrhunderten mühevoll aufgebaut hat, um damit beinahe ihre eigenen Errungenschaften zunichte zu machen.

Die «epigonischen» 70er Jahre legten durch eine Kommerzialisierung der Avantgarde diese perversen Strukturen in den westlichen Ländern

des emotionalen (und somit subjektiven) Wissens gegenüber den Geboten der mutmasslichen Objektivität, führten in diesem Jahrzehnt zu einer Erstarung des unablässig suchenden poetischen Strebens, zur Kodifizierung von rebellischen Neigungen in einer «Nomenklatur», die zusammen mit ihren ästhetischen Entsprechungen unter «Sitten und Gebräuche» eingereiht werden. Als die ideologischen Diskurse, der diese «Struktur» so eifrig huldigte, ihre Vorherrschaft eingebüsst hatten, tendierten die kräftigen Im-

Sicherung ihres Fortbestandes einen Meister sucht.

Die 80er Jahre lieferten tatsächlich haufenweise klare Beweise für diese Phänomene. Zwischen Eklektizismus und der Wiederaufnahme alter Ideen schwankend, hat die Kultur im allgemeinen, und insbesondere die bildenden Künste, definitiv Eingang in die Massenkreisläufe von Austausch und institutioneller Projektion gefunden. Was die rein kommerzielle Entwicklung anbelangt, kam es zu einer zweigleisigen Beurteilung von Kunstwer-

ken, je nachdem, ob man diese als «Objekte» behandeln und transferieren konnte, – und sie somit als Werte, Reserve und Massstäbe geeignet waren –, oder ob sie nur von einem streng künstlerischen Gesichtspunkt aus beurteilt werden konnten. So kam es zu Spannungen, die schöpferischen Prozessen hinderlich waren und unweigerlich sowohl die Haltung der

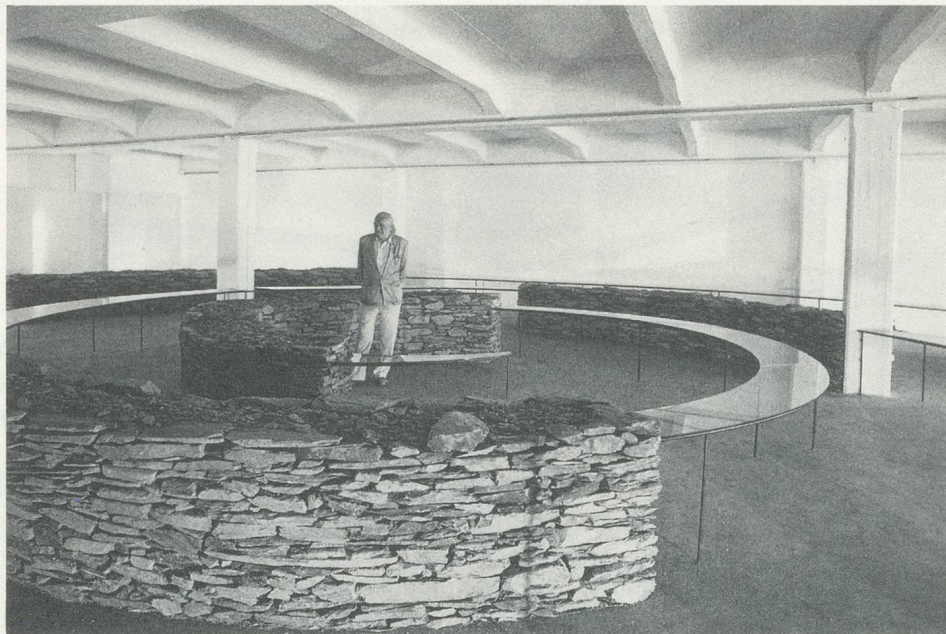
Staatsebene verläuft – entwickelten Museen und ähnliche Institutionen eine stark vom Wettbewerbsgedanken geprägte Hyperaktivität, die oft deren einst klar traditionelle Rolle in bezug auf den Kunsthandel in den Hintergrund drängte.

Dieses komplizierte Beziehungsnetz, das fest in der bereits erwähnten soziokulturellen Struktur verankert ist,

Schöpfer und dem geschaffenen Objekt führen und so eine sich bereits abzeichnende Tendenz verstärken, die das Ausleben von wissenschaftlichen und künstlerischen Freiheiten behindert.

Doch wird dieses paradoxe Überhandnehmen der Traditionen des soziokulturellen «Apparats» und seiner entfremdenden Folgen in einem offensichtlich freien, kognitiven Kontext

MARIO MERZ,  
FUNDACIÓ ESPAI POBLENOU,  
BARCELONA, 1990.  
(PHOTO: MASSIMO PIERSANTI)



Künstler selbst wie natürlich auch die Auswahlkriterien der Museen beeinflussten. Aufgrund einer Reihe von Faktoren – der Einfluss des Marktes, die politischen Lorbeeren, die man in den wohlhabenderen Ländern durch ein Engagement für die Kunst ernten kann, die komplexe Beziehung zwischen geschäftlichen Interessen und gemeinnützigen Aktivitäten zur Imagepflege, und nicht zu vergessen der verstärkte Konkurrenzkampf zwischen verschiedenen Städten, der parallel zur allgemeinen Dezentralisierung auf

hat einen Boom von Kunstveranstaltungen ausgelöst, der eher der Idee von Neuheit, Markenzeichen und neuen Designformen zu entsprechen, als Ausdruck kreativer Veränderungen zu sein scheint. Gleichzeitig kann eine fortschreitende Homogenisierung von verschiedenen Bereichen der institutionellen Arbeit, ein Verlust an Persönlichkeit bei der Entstehung eines Kunstwerks und eine Vorherrschaft der ästhetischen Kodifizierung beobachtet werden, die alle zu einer Art Überwucherung der Grenze zwischen dem

durch eine zugleich widersprüchliche und folgerichtige Entwicklung begleitet und gar noch verstärkt, eine Entwicklung, die sich weit schwerwiegender und umfassender auf das Gebiet auswirkt, das sie beeinflusst: Ich spreche von nichts anderem als der Wirklichkeit selbst und dem Sozialverhalten, das ein Teil dieser Wirklichkeit ist.

Einerseits hat also die diskursive Wirkungslosigkeit und der Rückzug ohne dialektische Konflikte die notwendige Annäherung zwischen den wissenschaftlichen und künstlerischen

Vorstellungen von Dingen und Tatsachen bewirkt, so dass man heute allgemein anerkennt, dass die Welt, in der wir leben, das Ergebnis eines nicht deterministischen Schöpfungsprozesses ist, wo das Existierende mit dem Möglichen verwechselt wird, Leben gegen Homogenität ankämpft, und nichts unabhängig von seiner Interpretation und Beurteilung existiert. Folglich wird das Wirkliche zu etwas Dynamischem und Geteiltem, das durch seine Definition entsteht und nicht als massgebliches Bezugssystem dienen kann. Andererseits weisen die vorherrschenden Wissensmuster nicht in diese Richtung; wirksam durch die Massenmedien gesteuert und an säkularen Gehorsam gewöhnt, unterwerfen sie sich einem Formalismus, der das erwähnte partizipative Wesen des Wirklichen verneint, die individuelle Erfahrung und eine ehrerbietige Würdigung der geschichtlichen Struktur ablehnt und eine oberflächliche, homogene Beurteilung von Dingen und Phänomenen anstrebt, wobei er eine vermutete «offenkundige Wahrheit» von Tatsachen (oder vielmehr von deren Bildern) verschleiert und alles von bestimmten Kriterien und Meinungen abhängig macht. Offensichtlich besitzt dieser Formalismus kein eigenständiges Wesen und unterstützt und imitiert folglich ständig die Systeme, die Autorität und Markt für jede Situation festgelegt haben. Die Trennung zwischen Individuen und Dingen geht also in einem sinnlosen Kreislauf vom kreativen bis zum existentiellen Bereich, und ironischerweise wird der während Romantik und Aufklärung gehegte Wunsch nach einer Verschmelzung von Kunst und Leben durch Abwesenheit und Niederlage erfüllt.

In dieser komplexen Situation ist das wahre Künstlern – ob männlichen oder weiblichen Geschlechts – abverlangte Mass an Selbsterkenntnis und Selbstdisziplin weit höher als in früheren Perioden dieses Jahrhunderts, müssen Künstler doch heute ihre eigene Idealität entwickeln und sich an die Ausübung von Tugenden im weltlichen Sinn gewöhnen, und zwar in vollkommener Einsamkeit, mit dem eigenen Menschsein als einzigem Bezugspunkt. Das heisst, dass sie um jeden Preis von kommerziellen Klischees und theoretischen Zwängen unabhängig bleiben müssen. Es bedeutet auch, den politischen Freiraum zu erkennen, in dem sie ihre schöpferische Freiheit ausleben können, denn der globale diskursive Zusammenbruch hat die Sphäre, wo Meinungen, Entscheidungen und der freie Wille unangefochten herrschen, ins Unendliche ausgeweitet. Schliesslich müssen sie ihre Befindlichkeit genau definieren, wobei bezüglich der eigenen moralischen Weiterentwicklung sehr hohe Massstäbe gesetzt werden. Ausserdem müssen diese echten Künstler, was den kreativen Weg als solchen betrifft, ihre Aktivitäten und Strukturen auf das Natürliche ausrichten und mit diesem in Einklang bringen, da sie ein Teil davon sind und es durch ihre Interpretation auch verändern. Diese naturalistische Auffassung der Kreativität beschränkt sich natürlich nicht nur auf den rein physischen Aspekt der Natur, sondern gilt auch für die Erweiterungen und Umformungen, die durch menschliche Handlungen und ihre Geschichte entstanden, so dass in der «Landschaft» nicht nur die Mittel von Wissen und Ausdruck, sondern auch deren Archäologie enthalten sind. Dies bedeutet, dass eine bloss reduktionistische Auffassung des Ab-

straktionsprozesses, die der Komplexität nicht Rechnung trägt und alles nicht den Zielen des Künstlers Entsprechende ausschliesst, zum Scheitern verurteilt und nicht mit dem erwähnten weitgefassten Begriff des Realen vereinbar ist. Ein bescheidenerer Ansatz, der die Poetisierung der Ausdrucksmittel in den Vordergrund stellt – was bedeutet, zwischen den verschiedenen semantischen Bereichen, die Bildern und Gegenständen zugeordnet werden, hin- und herzuspringen –, kann dagegen mit grösserem Erfolg rechnen, ohne Gefahr zu laufen, in einer vollkommen sterilen Nüchternheit zu enden.

Dieses anspruchsvolle Panorama schliesst auch die Funktionen von Kritikern und Kuratoren von Kunstausstellungen nicht aus; es umreisst ihre Aufgaben sogar ziemlich genau. Sie sind zweifellos dafür verantwortlich, die geeigneten Bedingungen zu schaffen, die den Künstlern eine kreative Betätigung ermöglichen. Deshalb müssen sie von Anbeginn Unterschiedlichkeit und Unabhängigkeit statt Ähnlichkeit und Gehorsam anstreben, wirklich eigenwillige Haltungen erkennen und deren Weiterentwicklung fördern. Ausstellungsräume müssen ihren Besuchern als Ausgleich zur vorher erwähnten «Beschleunigung» eine gewisse «Verhaltenheit» bieten und eine enge Verbindung zwischen den Werken und ihren Schöpfern herstellen. Es ist ferner ihre Aufgabe, den Künstlern und dem Publikum deutlich zu machen, dass es ihnen widerstrebt, sich irgendeiner Form von Kodifizierung zu unterziehen, und sie müssen deshalb betonen, dass sie nicht der Information, sondern der Kreativität dienen.

(Übersetzung: Irene Aeberli)