

Cumulus aus Europa : merde in France

Autor(en): **Troncy, Eric / Hawkes, Sophie / Burg, Dominique von**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (1994)**

Heft 39: **Collaborations Felix Gonzalez-Torres and Wolfgang Laib**

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680189>

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 ERIC TRONCY, Kunstkritiker und Ausstellungsmacher in Paris, und MEYER VAISMAN, Künstler aus New York.

Merde in France

Eine der ersten Amtshandlungen, die der neue Kulturminister Jack Lang 1981 vornahm, war die Gründung der FRAC (Fonds Régionaux d'Art Contemporain). Deren Strukturen sind heute wohlbekannt, selbst bei den Ausländern, die eine gewisse Zeit brauchten, um die Organisation dieser 22 regionalen Sammlungen zu verstehen, welche auf die 22 französischen Départements verteilt sind. Die 22 FRACs verfügen über ein paritätisch von Staat und Départements getragenes Gesamtbudget. Die Staatssubventionen beliefen sich im Jahre 1982 auf 22 Millionen, 1983 auf 17 Millionen, 1984 auf 15,7 Millionen und 1985 auf 14,85 Millionen Francs. Seit ihrem mehr als zehnjährigen Bestehen ist über die FRACs viel Tinte geflossen: zum Beispiel sei an die Texte von

ERIC TRONCY

Chalumeau von 1985 und an viele andere bis zum heutigen Tag erinnert. Somit sind ihre offenkundigen Unzulänglichkeiten und die einigen wenigen Erfolge bekannt. Die Erfahrung mit dem Mechanismus ihrer Strukturen steht auf einem anderen Blatt. Seit etwa zwei Jahren bin ich Mitglied des «Fachkomitees» einer FRAC, das heisst, ich gehöre zu einer Gruppe von neun absolut kompetenten Personen im Bereich der bildenden Künste. Diese entscheiden auf demokratische und kollegiale Weise über wichtige, jährliche Anschaffungen. Jede FRAC hält sich an bestimmte Richtlinien innerhalb eines genau definierten Kurses, der verhindern soll, dass die 22 Sammlungen identisch werden. Dieses

Fachkomitee versammelt sich zweimal jährlich während zwei Tagen und bespricht fundiert die Vorschläge eines jeden Mitglieds. Nach hitzigen Debatten unter den Spezialisten wird eine Anzahl von Werken zurückbehalten zu einem Betrag, der im allgemeinen tiefer ist als der der FRAC zustehende Kunstfonds. An dieser Stelle möchte ich noch auf die Qualität der Diskussionen zu sprechen kommen, welche zur Annahme respektive zur Zurückweisung eines Werkes führen. Sobald Zweifel aufkommen, verschaffen wir uns stets die nötigen Informationen, selbst wenn wir mitunter die Schlussentscheidung auf die nächste Sitzung vertagen müssen. Unsere durchweg ehrenamtliche Arbeit ist vom qualitativen Standpunkt aus einwandfrei, und die Fähigkeiten der Mitglieder des

Fachkomitees sind erwiesenermassen über jeden Zweifel erhaben.

Dagegen ist es fragwürdig, dass in der Folge die Beschlüsse einem Aufsichtsrat zur Genehmigung vorgelegt werden. Dieser setzt sich zur Mehrzahl aus politischen Vertretern des Départements zusammen. Die Mitglieder dieses Aufsichtsrates verfügen im Bereich der zeitgenössischen Kunst nicht über die geringsten Fachkenntnisse, höchstens hegen sie ein vages Interesse für Bernard Buffet. Bei ihrer Entscheidung spielen verschiedene Kriterien eine zentrale Rolle, welche von der Angst, die Wähler zu schockieren, bis zur persönlichen Überzeugung, dass es sich um Schund handle, reichen. Eine grosse Anzahl von Werken werden derart ausgeschieden aufgrund von Erwägungen, die mit künstlerischen Kriterien gar nichts zu tun haben. Dies geschieht auf verblüffende Art, indem die Kompetenz des Fachkomitees angefochten und herabgewürdigt wird. Die Zeitungen nennen diesen Ablauf derzeit «Den Skandal mit dem kontaminierten Blut». Man weiss heute, dass AIDS nicht nur die kleine Gruppe betrifft, mit der man es ursprünglich identifiziert hatte, und ebenso, dass man sie noch lange geächtet hätte. Die zeitgenössische Kunst hingegen ist für das grosse Publikum lediglich von beschränktem Interesse: nur gab es noch keinen «Skandal».

Folglich heissen die politischen Vertreter des Aufsichtsrates die Wahl der Spezialisten zunächst aus Prinzip gut. Unter den Mitgliedern des Fachkomitees sind wir anlässlich einer Sitzung übereingekommen, einige Werke ohne jeden künstlerischen Anspruch auszuwählen in der logischen Annahme, dass der Aufsichtsrat sie zurückweisen würde. Die anderen Qualitätswerke

behielten wir in Reserve. Wir waren wirklich noch zu naiv, denn der Rat behielt nur die ersteren zurück.

Ein junger französischer Kunstkritiker, den ich übrigens nicht besonders schätze, hat mich beeindruckt, als er unvermittelt vom Fachkomitee einer FRAC zurücktrat, sobald er Einblick in ihre Mechanismen erhalten hatte. Seine Geste erscheint mir die einzig mögliche Haltung, wenn man sich der Würdigung der Künstler und der kompetenten Kunstvermittler verpflichtet hat. Das Verlassen des Schiffes zieht jedoch keine Folgen nach sich: Kaum ist man im Rettungsboot, wird man kaltblütig durch Grünschnäbel ersetzt.

Diese Geschichte ist im Grunde genommen ganz gewöhnlich. Sie ist symptomatisch für das einzige ernsthafte Engagement für die Kunst in Frankreich: in der Politik, das heisst im Zuge der Wiederwahl von amtierenden Politikern. Der einzige Antrieb zur Kunstförderung in Frankreich ist politischer Natur, wobei das internationale Kunstgeschehen unberücksichtigt bleibt. Der Sachkenntnis wird keine Bedeutung beigemessen, wie übrigens dem Erfolg auch nicht.

Zwischen 1989 und 1991 hatte ich Gelegenheit, die Programmgestaltung eines Kunstzentrums, der APAC, in Nevers im Burgund zu konzipieren. Dieses Zentrum, das vielen Lesern dieser Zeitschrift ein Begriff ist, wurde 1983 von Yves Aupetitallot und einer Anzahl von kompetenten und informierten Amateuren ins Leben gerufen. Die internationale Anerkennung, welche diesem Kunstzentrum zuteil wurde, hat die politisch Verantwortlichen nie berührt, die den Aktivitäten der APAC (wie auch den zehn dort arbeitenden Personen) nicht die geringste Aufmerksamkeit zollten. Die

Politiker verloren bald das Interesse am Fachgremium der APAC und zogen es vor, ihm durch Vernachlässigung den Boden zu entziehen. Indessen haben dieselben Politiker die Gründung eines anderen, nur 15 Kilometer weiter entfernten Kunstzentrums beschlossen, was drei Jahre Vorstudien erforderte. Den verschiedensten Vorstellungen gab man sich hin, die sogar bis zur Niederlassung in einer anderen Stadt reichten. All das hat vier oder fünf Jahre in Anspruch genommen, und heute, da nichts von Bedeutung aus den hohen Geldsummen, die in dieses «Projekt» investiert wurden, entstanden ist, wird gerade dieses «Projekt» aufgegeben. Die Regierenden konnten sich nicht eingestehen, dass kompetente Einzelkämpfer der Kunstregionen kulturellem Ödland zu einem Aufschwung verholfen hatten, der nebenbei noch gewinnversprechend war, und dass es ihrer Pflicht entspricht, diese zu unterstützen. Die Politiker sahen sich genötigt, alles umzuarbeiten und zu reorganisieren, entsprechend ihrer lächerlichen Inkompetenz, was dann publikumswirksam ausgeschlachtet wurde – und das ist ja das Wichtigste.

Im Falle der FRAC und der APAC ist dieselbe Logik am Werk: zugunsten der Machtdemonstration wird auf Sachkenntnis möglichst verzichtet. Die Politiker halten nichts von Geschichte und Öffentlichkeitsarbeit und ersetzen nach und nach die Kunstförderer durch Pressevertreter. Der Endzweck dieser Logik ist sonnenklar: er dient dem Wahlkampf.

Diese Politik der Dezentralisierung wird weitgehend durch die Strukturen des Kulturministeriums abgelöst. Kürzlich haben Kenner der Kunstszene die Kunstkommission dem Kulturministe-

rium integriert, und nach ersten Beobachtungen ist zu befürchten, dass diese kompetenten Kunstkenner sich mit dieser eigenartigen Funktionsweise anzu-freunden vermögen. Während ich um 1990 für die Programmgestaltung der APAC verantwortlich war, erstattete ich Bericht über unsere ästhetische Auswahl gegenüber den Verantwortlichen für die Kunstzentren, den Mitgliedern der Kunstkommission. Bei diesem Anlass erinnere ich mich, dass ich mit einem Gesprächspartner konfrontiert wurde, dessen Kenntnis von zeitgenössischer Kunst sich bestenfalls auf Picasso beschränkte. Heute droht die enorme administrative Last diese Verantwortlichen zu erdrücken (und ich wiederhole, dass die Kompetenz von

einigen unter ihnen unanfechtbar ist – und das ist neu). Die eigentliche Funktionsweise dieser Mechanismen dient einzig der Politik und der Publizität, welche ihren persönlichen Überzeugungen keinen Raum mehr lässt. Die Genugtuung der Machtausübung scheint sie oft von einer elementaren planerischen Arbeit zu entbinden: Über das internationale Kunstgeschehen, so erschreckend diese Feststellung ist, sind sie nicht im geringsten informiert. Einerseits sind sie befangen in der Notwendigkeit, den lokalen Wählern lokale Künstler zu präsentieren, und andererseits erscheint ihnen jede Informationsarbeit in ihrer selbstgefälligen Position als unwürdig. Per Zufall entdecken sie die Künstler, fünf-

zehn Jahre nach deren Blütezeit, an einer Ausstellung in einer Kreisverwaltung. Die jämmerliche Vernissage belieben sie mit ihrer Präsenz zu beehren – ein kraft ihres Amtes be-neidenswertes Ansehen. Sie hören halb verlegen den sich folgenden Reden des Bürgermeisters, des Präsidenten des Provinzialrates, des Verantwortlichen der Kulturkommission des Gemeinderates, irgendeines Mäzens (sei es ein Schinkenfabrikant oder ein Verkäufer von Hi-Fi-Anlagen) zu. Meist ist der Künstler nicht anwesend, und wenn er überhaupt gekommen ist und Ausländer ist, geht er höhnisch spottend von dannen.

*(Übersetzung aus dem Französischen:
Dominique von Burg)*

Merde in France

ERIC TRONCY

One of the first projects implemented in 1981 by the new Cultural Minister, Jack Lang, was the creation of the FRACs (Regional Funds for Contemporary Art). These organizations are well known today, even by foreigners who took some time to grasp the workings of these twenty-two "regionalized" collections, distributed geographically over the twenty-two regions of France. The idea of sharing the financing between the national and the regional governments was quickly and universally accepted on both sides, and in 1982 the national subsidies totaled 22 million French francs, 17 million in 1983, 15.7 million in 1984 and 14.85 million in 1985. During the more than ten years of their existence, much ink has been spilled over the FRACs, such

as the writings by Chalumeau in 1985 and so many others to this day. The concept of the FRACs—with their flagrant flaws and few successes—is well known here, but to have had the experience of their workings is quite another matter. For almost two years I have been a member of the "Technical Committee" of a FRAC, which is to say that I belong to a group of nine adults—absolutely competent, I believe, in matters concerning the plastic arts—who decide in a collective and democratic fashion which acquisitions should be made each year. Each FRAC establishes a few guidelines, and defines a specific orientation which it tries to adhere to, so that the twenty-

two collections will not be too similar. This Technical Committee meets twice a year and, for two days, discusses and debates the merits of the proposals of each of its members. After a number of passionate debates among specialists, a group of works is retained for a sum total of costs generally lower than the overall ceiling at the FRAC's disposal. I feel obliged here to point out that the quality of the discussions that lead to the selection of any given work is usually quite high, and that we never fail to authorize ourselves to request supplementary material when we have any doubts, at times saving the final decision until the next meeting. I stress that our work, which we carry out in a spirit of absolute benevolence, seems to me utterly impeccable in quality,

and the qualifications of the members of the Technical Committee particularly indisputable.

What is more disputable, on the other hand, is that the decisions made are then submitted to the approval of an Administrative Council composed for the most part of political representatives of the Region. The members of this Administrative Council have no qualifications in matters of contemporary art and, at most, entertain a vague interest in the "Bernard Buffet approach." Their decisions are guided by a number of miscellaneous criteria that range from the fear of shocking their constituents to a personal belief in a complete fraud. A good number of works are thus rejected on the basis of entirely extra-artistic considerations, in a stupefying act that denies the competence of and denigrates the Technical Committee—a phenomenon in some ways reminiscent of the unfolding of what the newspapers today call "the case of the contaminated blood." We know now that AIDS does not affect only the small group believed to have been identified initially, and whom, similarly, people might have continued to disparage for a long time. Contemporary art, on the other hand, holds but a relative interest for the general public, and thus has experienced no "scandal."

Thus the political members of the Administrative Council severely penalize the choices of the specialists, predominately as a matter of principle. During the course of one session called among the members of the Technical Committee, a few particularly (and unquestionably) uninteresting works were selected with the logical assumption that these would be rejected by the Administrative Council to make room

for the other works of high quality that we retained. We could not have been more naive: the former were the only ones they kept.

A young French art critic, for whom I have no special respect, impressed me by withdrawing from the Technical Committee of a FRAC as soon as he understood how it worked. His act seems the only one possible, at first glance, if one adopts a policy that places respect for artists and competence in art above all else. But abandoning the ship ultimately serves no purpose: no sooner are you out in the lifeboat, then a new young crew replaces you without there being the slightest effect on anyone.

This story is really quite a common one. It is symptomatic of the only real stakes in French art: politics, which is to say the re-election of the political figures now holding office. The only opinion with any authority in France with regard to art is political, and it has nothing at all to do with more international concerns. Competence is thoroughly disparaged, as is success.

Between 1989 and 1991 I had the opportunity to arrange the program for an art center, the APAC, installed at Nevers, in Burgundy. This center was created in 1983 by Yves Aupetitallot and several patrons who were particularly competent and well-informed. The international legitimacy rapidly acquired by this art center, which it is hardly necessary to emphasize here, never, in any way, impressed the politicians in charge, who lent the activities at the APAC (as if in obligation to the dozen people who worked there) no more than a vaguely annoyed ear. The political contingent rapidly lost interest in the nucleus of expertise which had formed at the APAC; it preferred

to orchestrate, through neglect, its rapid dissolution. Meanwhile, these same politicians decided to create another art center only fifteen kilometers away, a "project" to which they devoted three years of preliminary studies, succeeded by various plans, and even a proposed change of city. This all lasted four or five years and today, now that nothing of any significance has emerged from the extraordinary sums of money invested in this "project," it is on the point of being abandoned. This is because the powers that be were unable to admit their failure to recognize that competent people had created a certain situation which they should have considered their duty to foster. They did not even understand that they could have reaped some gain in the process. It was necessary for these powers to restructure everything according to their own ridiculous incompetence and to take credit for the deed—that was most important.

In the case of the FRAC and that of the APAC, the same logic is at work: the logic that overlooks competence in favor of a demonstration of power, the logic that scorns history and hard work in favor of advertising; the logic that slowly replaces Artistic Directors with press attachés. The purpose of this logic is clear: it is electoral.

This regional politics is then widely relayed through the relevant organizations of the Ministry of Culture. Only recently, in fact, have figures "inside" the art scene been integrated into the Department of Plastic Arts of the Ministry of Culture, and initial observations lead one to fear that these competent people are experiencing the greatest difficulty in getting used to this strange operation. I remember how, around 1990, when I was in charge of

planning for the APAC, I went to the Department of Plastic Arts to explain our aesthetic choices to the Chargé de Mission for the Art Centers, and I found myself face to face with a person whose knowledge of contemporary art was limited, at best, to Picasso. Today, the enormous administrative burdens which crush the people in positions of responsibility (and I repeat that the qualifications of some of them—which is new—are unquestionable), and the workings themselves of these operations which, once again, have politics and advertising as their sole purpose,

rapidly erode their personal convictions. Often, the satisfaction of power seems to exempt them from any elementary work of research: their level of knowledge with regard to the international scene is so non-existent that it makes one shudder. Entangled as they are, on the one hand, in the need to serve local artists and local politicians and, on the other hand, in the self-complacency of their positions, any investigative work seems to them vulgar and beneath their rank. They “discover” artists by accident, fifteen years after their most exciting periods,

in exhibitions at the sub-prefecture, whose pitiful openings they never fail to honor with their presence—an enviable perk of their jobs. Vaguely ashamed, they listen to the speeches of the Mayor, the President of the General Council, the person in charge of the Cultural Commission of the Regional Council, and this or that patron (some ham maker or seller of hi-fis). Most often the artist is absent, and when he comes he is out of place and leaves with a derisive sneer.

*(Translated from the French
by Sophie Hawkes)*

CUMULUS

From America

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 to this issue are ERIC TRONCY, art critic and exhibition organizer in Paris, and MEYER VAISMAN, artist from New York.

MEYER VAISMAN

I Want to Be in America

SOCIAL RELATIVITY

If my theory of relativity proves to be correct, the Germans will say that I'm a German and the French will say that I'm a citizen of the world. If it proves to be false, the French will say that I'm

a German and the Germans will say that I'm a Jew. *Albert Einstein*

THE OLD COUNTRY

My parents were born in neighboring villages, Dad in Hotin, Mom in Novasu-

lita. These villages are located on the outskirts of the city of Chernovtsy in what is considered now the Ukraine, and what was considered earlier in this century, well... the Ukraine. Before it became the Ukraine again, it had been