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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1997)

Heft: 49: Collaborations Douglas Gordon, Jeff Wall, Laurie Anderson

Artikel: Cumulus from America : nomads = Nomaden

Autor: Meyer, James / Goridis, Uta

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680276

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: 16.07.2025

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

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 JAMES MEYER, A TEACHER OF CONTEMPORARY ART AND CRITICISM AT EMORY UNIVERSITY, ATLANTA, AND UDO KITTELMANN, DIRECTOR OF KÖLNISCHER KUNSTVEREIN, COLOGNE.

Nomads

JAMES MEYER

Within the hodgepodge arena of nineties art an identifiable subset of work has focused on the theme of travel. Unprecedented mobility and migration, the expansion of multinational companies and entertainment/news oligarchies, the spread of communication technologies—all of these developments have propelled a globalization of culture while provoking nativist fears and fundamentalist returns. The art system maintains a tenuous hold on this capital-driven internationalism. Viewed against a globalizing culture industry, the art world, with its small-town ambience, cult of idiosyncratic personality, and attachment to an essentially artisanal mode of production and consumption, resembles a kind of guild. At the same time, the growth of the art fair and the corporate gallery, of emergent biennials and the multinational museum points to an increasingly international sphere of reception and an increasingly mobile audience. The aficionado of contemporary art travels from one country to the next to view particular shows, or follows the reception of these exhibitions in international magazines. And so it is hardly surprising that this culture of itineracy has influenced the terms of production itself. This influence already began to be felt during the sixties, when the commerce of art and artists between Europe and the U.S. became a daily reality.[1] It was then that On Kawara began to mail his famous postcards from around the world to track his own nomadic existence. Still others—Richard Long, Andre Cadere, Stanley Brouwn, and Robert Smithson—applied the serial and "real time" conventions of sixties art to record their movements, while the Situationists developed a practice of mobile criticality to make temporary interventions in urban settings. But in recent years the subject of travel and that of the artist-traveler have been explored by younger artists to a remarkable degree. In considering the work of figures like Renee Green, Christian Philipp Müller, Gabriel Orozco, and Rirkrit Tiravanija—to my mind the leading exemplars of this trend—we discover that a shared subject mat-

ter can result in salient differences in method and point of view.[2)]

The concern of this essay is to point to certain distinctions, or even a divide, within the field of contemporary nomadism. Acknowledging the historicity of these practices (it does not seem coincidental that they have surfaced at the same time), I will argue that essentially two nomadisms have emerged, almost, as it were, in contiguity. The first nomadism is lyrical—a mobility thematized as a random and poetic interaction with the objects and spaces of everyday life. Reconciling the Dada-Surrealist strategy of an arbitrary encounter with the real with a contemporary "slacker" aimlessness,[3)] it transfigures the most ephemeral and incidental contacts into the realm of the aesthetic. The second nomadism is anti-aesthetic, critical: a practice that does not so much enact and record a discrete action or movement as locate the structures of mobility within specific historical, geographical, and institutional frameworks. While the one nomadism is personalized, presenting the body's circulations as a series of phenomenological encounters occurring in real time, and tends to veil the material conditions in which this mobility occurs, the other locates the mobile self within a periodized, discursive schema: Its subjects are the eighteenth-century aristocratic tourist, the Romantic Bohemian, the Beatnik, and other archetypal travelers of cultural memory. Where the first activity enacts a nomadic structure in a kind of perpetual present, the second locates episodes of travel in history; if it addresses present-day conditions it does so from the position of an historicizing distance. These are rather broad outlines, and while my own taste sides with the distancing, as opposed to the lyricizing strain of this work—whose aesthetic nature is, in my view, at odds with criticality[4)]—I will show that these practices nevertheless share a historicity implying an overlap of concerns for all the differences. (There is, perhaps, more criticality in Tiravanija's enterprise and more allusion in Müller and Green than such a schematic discussion allows.) Yet, given the preponderance of references to the subject of travel in recent criticism, it would seem useful to view these activities within a strategic framework or field, if only to reveal their specific character. As the structuralists would say, it is only in their differences that these practices make sense.[5)]

●

"The particular grain of slack art depends on self-consciously courted chaos,"[6)] and indeed Rirkrit Tiravanija's installations figure a premeditated disarray.[7)] For me, the interest of Tiravanija's project, and its point of contiguity with the work of Green and Müller, is its dramatization of the artist's own peripatetic existence, its suggestion of a vectored and continuous mobility occurring between countries and institutional settings. Much like Green and Müller, Tiravanija explores an ephemeral or "functional" site (in contradistinction to the site of traditional site-specificity). Referring to the place of the performance/display, the work nevertheless exists in a broader chain of reference, a network of previous and future sites through which the artist circulates. The numerous, heterogeneous references discernible in the installations of Green, Müller, and Tiravanija in particular, which are sometimes perceived, by unsympathetic observers, as indicating a "lack of formal resolution," confirm the essentially allegorical nature of this work.[8)]

A gallerist I know recently characterized Tiravanija as "the most representative artist of the nineties." I assumed that he was alluding to Tiravanija's practice of artistic nomadism, but my friend was concerned with another aspect of Tiravanija's project. The act of dispensing food, he suggested, was a perfect expression of the present mania for "generosity."

What has become of criticality in the nineties? The critical has come to seem stodgy, the emotive (once the object of postmodern scorn) seems serious. Displays of sentiment and kindness supplant "cold" Conceptual strategies; hard Minimal and Neo-Geo forms are suffused with metaphor and feeling.[9)]

Engaging the audience in a personalized and phenomenological relation with the artist-host, Tiravanija's installations recontextualize the space of the gallery and the works of avant-gardists like Dan Flavin and Marcel Broodthaers, creating allegories of accessibility. His meals replace the valuable and lasting art commodity with an ephemeral gift, acknowledging the essential human need to consume. But what is

the nature of its vaunted generosity? This enaction of a dramatics of consumption can only point, by way of metaphorical allusion, to the actual mechanisms of production and consumption that sustain the international art world; a more specific, textually grounded critique is avoided.

Gabriel Orozco's oeuvre thematizes a peripatetic existence in staged, poetical figurations of transience. It exemplifies a practice of a lyrical nomadism, a nomadism that explores the random and poetical experiences of the everyday, "the little nothings of daily life."[10] Reconciling Dada and Surrealist strategies of combination, alteration, accumulation, and chance with the documentation techniques of Photo-conceptualism, his practice is visually arresting and formally complex in ways we have only begun to consider.[11] But, as in Tiravanija's case, it might legitimately be asked how Orozco's work addresses, in specific terms, the actual material situation through which the artist himself circulates. Like Tiravanija's installations, Orozco's practice can only point to this critique through the allusive means of the poetical, found object, veiling the specific material circumstances of the gallery itself.[12] The nomad artist does not travel at random. Moving from one commission to the next, he or she has a specific destination—a commercial or nonprofit space, a Kunsthalle or a contemporary museum. Each of these destinations exists in a unique location; each has a history; each has constituencies that the institution affirms. And while lyrical nomadism in its enaction of a transient mobility through these sites implicitly acknowledges such parameters, critical nomadism exposes these conditions as the very ground of the practice's (and nomad's) historical emergence.

RENEE GREEN, IMPORT/EXPORT FUNK OFFICE, 1992, installation, Christian Nagel Galerie, Köln / Cologne.

In 1986 Christian Philipp Müller led a "garden tour" in a suburb near Dusseldorf. Among the artist's earliest works, CARL THEODORS GARTEN IN DÜSSELDORF HELLERHOF: DAS HERZ DER PERIPHERIE (Carl Theodor's Garden in Dusseldorf Hellerhof: The Heart of the Periphery) launched what has become, for Müller, an extended reflection on historical episodes of travel and the subject who travels.[13] The proposed destination of Müller's tour, organized through the Dusseldorf civic tourist office, was the garden of an eighteenth-century Grand Duke. From the very first stop, however, it became clear that this would be no ordinary tour. Instead of gathering at the garden gates, the group was asked to meet at a nearby rail depot. (The tour never did reach the garden.) Leading the tourists to the rear of the station, Müller recited a prepared monologue discussing the Enlightenment concepts of the Beautiful and the Picturesque, the organizing principles of eighteenth-century garden design. And yet a disjuncture between Müller's speech and the physical reality of the setting soon became apparent. For in place of a Belvedere—the lookout of the eighteenth-century chateau affording a view of the gardens below—the "tourists" found themselves on a platform overlooking a ditch. And in place of a Panorama—the prospect of a roll-

ing landscape beyond the garden itself—all they could see was a wall recently constructed to protect a housing development from the noise of high-speed trains. The Panorama posited a vision of rational control exerted upon an ideal and unspoiled landscape extending into perspectival infinity; in this schema the viewer found a confirmation mirrored in nature of the anthropocentric arrangement of the garden. But the net result of this panoramic visuality was the destruction of the landscape it idealized, for as countless writers have observed, the rationalizing logic of classical garden design provided a template for modern urban and suburban development; the perceptual blockage effected by the wall pointed to this inherent contradiction.

Müller concluded the tour with a discussion of the gazebo, the final destination of the eighteenth-century garden. A meeting place for lovers, the gazebo is a metaphor for poetry and romance—a point emphasized by a string quartet playing classical music hired for the occasion. The lyrical strains of the court composer Stamitz were difficult to hear, however, as Müller's "tourists" found themselves standing next to a bus shelter rather than a gazebo. In this meeting of melody, speech, and traffic noise, the disjuncture of idealist notions of beauty with the banality of contemporary suburban space became excruciating. As Müller suggests, the idealist fantasies of the Beautiful and the Picturesque are still integral to the logic of tourism, which capitalizes on the traveler's desire to experience the poetic and pleasurable. And yet the forms of fulfillment of these needs change over time. Where tourism in the eighteenth century was an aristocratic pastime conducted at a leisurely pace, in twentieth-century developed countries it is a democratized if ephemeral pleasure, a momentary escape from a highly rationalized work schedule. Pursuing in travel a freedom unachievable in everyday life, the contemporary tourist explores further and further pockets of unsullied beauty even as his or her participation in an economy of expansion propels the spoilation he or she seeks to escape.

The roster of travelers and "escapees" in Green's work is extensive. There is Carl Van Vechten, the white New York intellectual whose nightly journeys to Harlem during the twenties are recounted in the artist's undergraduate thesis; Sarah Bartmann, an African woman who traveled around nineteenth-century Europe as an "exhibit" in a side show (the subject of SA MAIN CHARMANTE, 1990); Teddy Roosevelt, whose colonialist trophy hunts in Africa, commemorated in the displays of the American Museum of Natural History, are analyzed in VISTA VISION—LANDSCAPES OF DESIRE (1991); Angela Davis and the music critic Diedrich Diedrichsen, African-American and German intellectuals who each traveled to the other's country in pursuit of particular knowledges (IMPORT/EXPORT FUNK OFFICE, 1992–1993); or A.C. van Bokhoven, a Dutch collector whose travels have concentrated on the accumulation of exotic objects, NA DE TIEN DUIZEND DINGEN (After the Ten Thousand Things, 1994). In her project at the group exhibition "Project Unité" in Firminy, France (1993), Green reflected on her own experience as artist-traveler working in the international ambience of the nineties art world. Assigned an apartment, like the other participants, in a housing project designed by Le Corbusier, Green installed a tent that served as her sleeping quarters for the show's duration. This shelter within a shelter alluded to the nomad's plight of never having a home, for as Green suggests, to be a working producer today is to be constantly—often unpleasantly—on the move. The conditions of nomadic practice are hardly optimum. The artist-traveler must work within the confines of often unfocused curatorial concepts and is often not paid for his or her work; s/he eats sporadically and badly (Green became sick with indigestion during her stay). Presenting extensive textual documentation and imagery, each of Green's installations explores the complex material, discursive and psychological forces that propel the given traveler, and the historical and personal relations that accrue during the course of his or her circulations. In her work, travel—and the subject who travels—emerge as specific, historical possibilities.

An important work in this respect, and one of the salient projects of the current nomadism, is Green's book *Camino Road* (1994).[14] Alluding to the road novels of Jack Kerouac, it is the story of Lyn, a recent college graduate and would-be artist who hitchhikes to Mexico with her boyfriend Von. But unlike *On the Road*, which describes the narrator's cross-country travels in often repetitive detail, Green's rewriting of the most iconic account of twentieth-century Bohemianism represents not an actual experience but a Beatnik fantasy of post-adolescent freedom. The reader learns almost nothing about the trip, and the real-time narrative of Kerouac is scattered into a fragmentary and allegorical fabric of omniscient narrative, let-

ters and dreams. For Green, travel is not a phenomenologically "pure" experience but, above all, a desire mediated by previous figurations that predetermine the traveler's expectations and experiences. Even more, she reveals how the myth of Bohemian youth affirms the related fantastical structures of "true" yet transient love (Lyn and Von break up) and precocious creation: "I always wanted to be precocious. A Mozart, Picasso or Rimbaud," the narrator writes. When it is time to "settle down" Lyn is condemned to follow the itinerant path of Bohemia again and again. "Lyn is now living in Hoboken," the book concludes. "Before that she lived in... what was known as the International East Village, before the rents went up." (We can only surmise that she now lives in Williamsburg.) In *Camino Road,* the nomadic impulse is historicized within a longer narrative of Bohemianism at a moment when a commodified "slacker" culture (as it has emerged in the realms of music, fashion, and fine arts) renews this mythology for present-day consumption: The contemporary glamorizing of itineracy is revealed to be another of so many Bohemian returns. In this respect Green's "novel" is an allegory of the culture of nomadism in which artists now find themselves, a culture that valorizes a return to the personal and lyrical encounter with the everyday over the discursive and critical investigations of an apparently obsolete postmodernism.

1) The establishment of the Cologne and Basel Art Fairs in the wake of "documenta" (founded in the 1950s) provided an international context for the display of Minimal and Conceptual practices lacking support in the United States.

2) Other practitioners to be considered in such a discussion might include Mark Dion, Andrea Fraser, Tom Burr, and Andrea Zittel.

3) The "slacker" sensibility in recent art is discussed by Jack Bankowsky in his article, "Slackers," *Artforum,* November 1991, pp. 96–100. See also the exhibition catalogue *Boston School,* edited by Lia Gangitano (Boston: Institute of Contemporary Art, 1995).

4) The anti-aesthetic—a practice that seeks to unveil aesthetically generated pleasure, a pleasure that confirms the ideology of the beautiful of Western aesthetics and its institutionalization by the museum and art commodity system—is an old topos of modernism. Associated with avant-garde figures like Shklovsky, Vertov and Brecht (who theorized aesthetic estrangement in terms of the strategy of montage), and the Benjamin of "The Author as Producer," the anti-aesthetic impulse resurfaced in structuralist film criticism during the 1970s and in the postmodernist writings of Douglas Crimp, Benjamin Buchloh, and Hal Foster, providing the title of Foster's seminal anthology *The Anti-Aesthetic,* (Port Townsend, WA: Bay Press, 1983).

5) On the strategic or differential relation of one practice to another within an historical field see "Painting as Model" in Yves-Alain Bois, *Painting as Model* (Cambridge MA and London: MIT Press, 1990), pp. 245–257.

6) Bankowsky, "Slackers," op. cit., p. 96.

7) Some forty years after Happenings and Fluxus events, critics praise the artist's meals for blurring the art/life distinction as if this were, somehow, new, "Is it art? Of course. Is it life? Definitely: After all, what is life if not a river?" Richard Flood, "En Route: Interview with Rirkrit Tiravanija," *Parkett* no. 44 (1995), p. 115. For another account of this kind see Bruce Hainley, "Where Are We Going? And What Are We Doing? Rirkrit Tiravanija's Art of Living," *Artforum,* February 1996, pp. 54 ff.

8) On the notion of an allegorical, entropic site—the physical corollary, as it were, of the artist-nomad—see my essay "The Functional Site," in *Platzwechsel: Ursula Biemann, Tom Burr, Mark Dion, Christian Philipp Müller* (Zürich: Kunsthalle, 1995). An expanded version of this text appears in *Documents* 7 (Fall 1996), pp. 20–29, and as "Der funktionale Ort" in *Springer* (December 1996–January 1997), pp. 44–47.

9) The work of Roni Horn and Felix Gonzalez-Torres, among others, imbues the Minimal object and syntax with metaphorical allusion. On this turn in nineties art see Lynn Zelevansky's exhibition catalogue *Sense and Sensibility* (New York: Museum of Modern Art, 1994).

10) Jérôme Sans, "Gabriel Orozco: L'expérience comme attitude," *Galeries Magazine,* January 1994.

11) On the formal procedures of Orozco's work see Benjamin Buchloh, "Refuse and Refuge," in *Gabriel Orozco* (Kortrijk: Kanaal Art Foundation, 1993) and "Gabriel Orozco: The Sculpture of Everyday Life," in *Gabriel Orozco* (Zürich: Kunsthalle, 1996), and Laura J. Hoptman, "Options 47: Gabriel Orozco," in *Gabriel Orozco* (Chicago: Museum of Contemporary Art, 1994).

12) The contradictoriness of this gesture is one implicit in the readymade model itself, which posits both the lyricism and allusive critical gesture of the found object and a more explicit criticality (Institutional Critique): the distinction between the Arman accumulation and Buren's striped canvas, for example.

13) On these themes in Müller's work, explored in such recent projects as his installation in the Austrian Pavilion of the 1993 Venice Biennial, INTERPELLATIONS (1994) and the 1995 TOUR DE SUISSE, see *Andrea Fraser, Christian Philipp Müller, Gerwald Rockenschaub: Österreichs Beitrag zur 45. Biennale von Venedig 1993,* ed. by Peter Weibel (Vienna, 1993), George Baker, "Lies, Damn Lies and Statistics: The Art of Christian Philipp Müller," *Artforum,* February 1997, pp. 74 ff., and my *What Happened to the Institutional Critique?* (New York: American Fine Arts and Paula Cooper Gallery, 1993) and "Die Bedingung von Boheme" ("The Condition of Bohemia"), *Texte zur Kunst,* May 1995, pp. 77–81.

14) *Camino Road* (Brooklyn: Free Agent Media, 1994). The quotations below are from this source.

Nomaden

JAMES MEYER

Innerhalb der Vielfalt der Kunst der 90er Jahre lässt sich eine bestimmte Richtung ausmachen, die sich mit dem Thema des Reisens beschäftigt. Eine beispiellose Mobilität und Migration, die Expansion von Firmenmultis und Medienkonzernen, die Verbreitung von Kommunikationstechnologien – all diese Entwicklungen haben eine Globalisierung der Kultur vorangetrieben und gleichzeitig nativistische Ängste und fundamentalistische Gegenreaktionen bewirkt. Den Kunstbetrieb verbindet nur wenig mit diesem vom grossen Geld beherrschten Internationalismus. Verglichen mit der weltumspannenden Kulturgüterindustrie ist die Kunstwelt mit ihrer Kleinstadt-Atmosphäre, ihrem Kult der idiosynkratischen Persönlichkeit und der im wesentlichen handwerklichen Produktionsweise und Verbrauchermentalität eine überschaubare Zunft. Gleichzeitig deuten die multinationale Ausrichtung der Museen, die wachsende Zahl von Kunstmessen, weltweit auftretenden Galerien und neu ins Leben gerufenen Biennalen auf eine zunehmend internationale Rezeption von Kunst und ein immer mobileres Publikum hin.

Es ist also kaum verwunderlich, wenn diese Kultur des Unterwegsseins auch die Produktionsbedingungen beeinflusst. Dieser Einfluss liess sich bereits in den 60er Jahren feststellen, als zwischen Europa und den USA der Handel mit Kunst und Künstlern zu etwas Alltäglichem wurde.[1] Damals hat On Kawara angefangen, aus allen Ländern der Erde seine berühmten Postkarten zu verschicken, um so seine eigene nomadenhafte Existenz zu dokumentieren. Und auch andere – Richard Long, André Cadere, Stanley Brouwn und Robert Smithson – benutzten die seriellen und «Echtzeit»-Konventionen der 60er Jahre, um ihre geographischen Bewegungen festzuhalten, während die Situationisten so etwas wie ein mobiles kritisches Bewusstsein entwickelten, um an verschiedenen urbanen Schauplätzen vorübergehend zu intervenieren. In den letzten Jahren haben sich auch jüngere Künstler wieder eingehend mit dem Thema des Reisens und dem reisenden Künstler beschäftigt. Die Arbeiten von Renée Green, Christian Philipp Müller, Gabriel Orozco und Rirkrit Tiravanija – um nur die wichtigsten zu nennen – zeigen, dass ein und dasselbe Thema die unterschiedlichsten Strategien und Standpunkte zulässt.[2]

Im folgenden möchte ich einige Unterschiede, ja Unvereinbarkeiten innerhalb des zeitgenössischen Nomadismus aufzeigen. Ohne das geschichtliche Moment dieser Arbeitsweisen ausser acht zu lassen, vertrete ich die These, dass sich nebeneinander – und nicht zufällig zur gleichen Zeit – zwei verschiedene Arten von Nomadismus entwickelt haben. Erstens ein lyrischer Nomadismus, der die Mobilität im freien poetischen Umgang mit alltäglichen Gegenständen und Räumen darstellt. Indem dieser die dadaistisch-surrealistische Strategie der zufälligen Begegnung mit dem Realen mit der zeitgenössisch ziellosen *Slacker*-Mentalität[3] verbindet, macht er noch die flüchtigste und beiläufigste Begegnung zum ästhetischen Phänomen. Die andere Variante des Nomadismus ist antiästhetisch und kritisch: ein Vorgehen, das weniger die einzelne Handlung oder Bewegung aufnimmt und dokumentiert, als vielmehr die Strukturen der Mobilität innerhalb eines bestimmten historischen, geographischen und institutionellen Rahmens aufzeigt. Während der eine Nomadismus mit der Person verbunden ist und das physische Unterwegssein als eine Reihe von Begegnungen mit Phänomenen der Welt in Echtzeit darstellt, wobei die materiellen Voraussetzungen dieser Mobilität eher vernachlässigt werden, ortet die andere Variante das mobile Selbst innerhalb eines zeitlichen und logischen Rasters; sie interessiert sich für den adligen Reisenden des acht-

zehnten Jahrhunderts, den romantischen Zigeuner, die Beatniks und andere archetypische Reisende unserer Kulturgeschichte. Während die erste Spielart eine nomadische Struktur sozusagen in einer ewigen Gegenwart inszeniert, beleuchtet letztere Reise-Episoden aus der Geschichte, und wo sie sich auf Gegenwärtiges bezieht, tut sie das aus einer historisierenden Distanz. Diese Beschreibung bleibt natürlich sehr allgemein, und obwohl ich selbst die distanzierende gegenüber der poetisierenden Methode bevorzuge (deren ästhetischer Charakter sich meiner Meinung nach schlecht mit einer kritischen Haltung verträgt[4]), möchte ich doch den geschichtlichen Aspekt aufzeigen, der beiden Spielarten gemeinsam ist und trotz aller Verschiedenheit auf gemeinsame Interessen hindeutet. (Vielleicht ist Tiravanijas Arbeitsweise kritischer und jene von Müller und Green spielerischer, als eine oberflächliche Betrachtung vermuten lässt.) Doch da die Kunstkritik sich in jüngster Zeit mit Vorliebe dem Thema Reisen widmet, scheint es angezeigt, diese Strömungen in einem bestimmten Zusammenhang zu betrachten, und sei es nur, um ihren je spezifischen Charakter zu klären. Die Strukturalisten würden sagen, dass der Sinn dieser verschiedenen Strategien gerade in ihrer Differenz liege.[5]

●

«Was die *Slack-art* ausmacht, ist der bewusste Flirt mit dem Chaos»,[6] und tatsächlich weisen auch Tiravanijas Installationen immer ein sorgfältig kalkuliertes Durcheinander auf.[7] Interessant und mit den Arbeiten von Green und Müller vergleichbar, finde ich bei Tiravanijas Projekt die Inszenierung der eigenen rastlosen Existenz, den Verweis auf das unablässige Unterwegssein zwischen Ländern und Institutionen. Ähnlich wie Green und Müller erforscht Tiravanija einen temporären oder «funktionalen» Ort (im Gegensatz zum traditionellen, bestimmten Ort). Selbst wenn der Ort der Performance oder Show einbezogen wird, steht er doch in einem grösseren Zusammenhang, einem Netz der früheren und zukünftigen Orte, in dem der Künstler sich bewegt. Die zahlreichen, heterogenen Bezüge, die Green, Müller und besonders Tiravanija in ihren Installationen herstellen und die von kritischen Betrachtern gelegentlich als «Mangel an formaler Bestimmtheit» wahrgenommen werden, bestätigen die im wesentlichen allegorische Natur dieser Werke.[8]

Ein befreundeter Galerist hat kürzlich Tiravanija als «repräsentativsten Künstler der 90er Jahre» bezeichnet. Ich dachte, er beziehe sich auf Tiravanijas künstlerisches Nomadentum, aber meinem Freund ging es um einen ganz anderen Aspekt: Das Austeilen von Essen wäre, wie er meinte, der perfekte Ausdruck des gegenwärtigen Hangs zur «grosszügigen Geste».

Was aber ist von der kritischen Auseinandersetzung in den 90er Jahren geblieben? Das Kritische gilt als schwerfällig, während das Gefühlsmässige (früher Gegenstand postmoderner Verachtung) als das eigentlich Wichtige betrachtet wird. Das Zeigen von Gefühl und menschlicher Wärme tritt an die Stelle «kalter» konzeptioneller Strategien; die harten Formen von Neo-Geo und Minimal Art werden durchsetzt mit Metaphorik und Gefühl.[9] Tiravanijas Installationen stellen den Raum der Galerie und die Arbeiten von Avantgardekünstlern wie Dan Flavin und Marcel Broodthaers in einen neuen Kontext und erschaffen Allegorien der Zugänglichkeit. Seine Mahlzeiten ersetzen das zeitlos gültige Kunstwerk durch ein kurzlebiges Geschenk, wobei dem zutiefst menschlichen Bedürfnis nach Konsum Rechnung getragen wird. Aber wie sieht diese vielgepriesene Grosszügigkeit aus? Diese inszenierte Dramaturgie des Konsums kann nur als metaphorische Anspielung auf die Mechanismen von Produktion und Konsum verweisen, welche die internationale Kunstwelt am Leben erhalten; eine spezifischere, ausdrückliche Kritik wird dabei vermieden.

Gabriel Orozcos Werk thematisiert die rastlose Existenz in Form von poetischen Inszenierungen des Vergänglichen. Es exemplifiziert einen lyrischen Nomadismus, der die zufälligen und poetischen Alltagserfahrungen, die «kleinen Dinge des täglichen Lebens» erforscht.[10] Seine Arbeitsweise, die dadaistische und surrealistische Techniken der Verknüpfung, der Umformung, des Akkumulierens und des Zufalls mit den Dokumentationstechniken des Photokonzeptualismus verbindet, ist visuell bestechend und formal derart vielschichtig, dass wir erst allmählich dahinterkommen.[11]

Aber wie bei Tiravanija stellt sich auch hier die berechtigte Frage, inwiefern Orozco die spezifische Situation des heutigen Künstlers konkret erfasst. Wie Tiravanijas Installationen formulieren auch Orozcos Arbeiten diese Kritik nur in der Form der poetischen

Andeutung, des *objet trouvé*, während die spezifischen Bedingungen der Galerie selbst ausgeklammert bleiben.[12] Der nomadische Künstler lässt sich nicht einfach treiben. Er zieht von einem Auftrag zum nächsten und hat immer ein bestimmtes Ziel – einen kommerziellen oder nicht-kommerziellen Raum, eine Kunsthalle oder ein Museum für zeitgenössische Kunst. Jedes dieser Ziele liegt an einem bestimmten Ort, jedes hat seine Geschichte und seine spezifischen Rahmenbedingungen. Und während der lyrische Nomadismus als Inszenierung einer diese Orte durchlaufenden Bewegung solche Parameter stillschweigend anerkennt, rückt der kritische Nomadismus diese Bedingungen als eigentlichen historischen Ursprung seiner Praxis und Existenz in den Blick.

1986 hat Christian Philipp Müller in einem Vorort von Düsseldorf eine «Gartenführung» veranstaltet. Diese frühe Arbeit des Künstlers, CARL THEODORS GARTEN IN DÜSSELDORF HELLERHOF: DAS HERZ DER PERIPHERIE, war der Anfang einer intensiven Auseinandersetzung mit historischen Reise-Episoden und mit der Gestalt des Reisenden.[13] Als Ziel der vom Düsseldorfer Fremdenverkehrsamt organisierten Führung war der Garten eines Grossherzogs aus dem achtzehnten Jahrhundert angegeben. Doch gleich zu Beginn wurde klar, dass diese Führung anders sein würde. Statt sich am Gartentor zu versammeln, wurden die Teilnehmer zum nahegelegenen Abstellbahnhof bestellt. (Die Gruppe sollte den Garten nie erreichen.) Müller führte die Leute in den hinteren Teil der Bahnhofshalle und liess einen vorbereiteten Monolog vom Stapel, in dem er die aufklärerischen Begriffe des Schönen und Malerischen sowie

die Prinzipien der Gartengestaltung im achtzehnten Jahrhundert darlegte. Bald schon tat sich ein Abgrund auf zwischen Müllers Rede und dem realen Charakter des Ortes. Denn anstelle eines Belvederes – im achtzehnten Jahrhundert der Aussichtspunkt eines Schlosses, von dem aus man die Gartenanlagen überblicken konnte – mussten die «Touristen» mit einer Plattform über einem Graben vorliebnehmen. Und anstelle eines Panoramas – der Anblick einer weiten, sich über den Garten hinaus erstreckenden Landschaft – hatten sie eine vor kurzem errichtete Schallschutzwand vor sich. Das Panorama setzte die Vorstellung einer rational kontrollierbaren, idealen, unberührten und grenzenlosen Landschaft voraus. In dieser Vorstellung fand sich der Betrachter durch die anthropozentrische Anordnung des Gartens bestätigt. Schliesslich bedeutete dieser Panoramablick jedoch die Zerstörung der idealisierten Landschaft, denn wie zahllose Autoren dargelegt haben, diente die rationalisierende Logik der klassischen Gartengestaltung der modernen Städtebauplanung als Vorbild; die Sichtbehinderung durch die Schallschutzmauer war ein Hinweis auf diesen inneren Widerspruch.

Müller beendete seine Führung mit Erörterungen zur Laube, dem eigentlichen Kern jedes Gartens im achtzehnten Jahrhundert. Als Treffpunkt der Liebenden steht die Laube für Poesie und romantische Liebe, was durch ein vor Ort aufspielendes Streichquartett veranschaulicht wurde. Die lyrischen Klänge des Hofkomponisten Stamitz waren jedoch kaum zu hören, da Müllers «Touristen» nicht vor einer Laube standen, sondern an der Bushaltestelle. In diesem Zusammentreffen von Melodie, Sprache und Verkehrslärm wurde das Auseinanderklaffen von idealistischen Schönheitsidealen und der ästhetischen Banalität der heutigen Vororte beinahe unerträglich. Wie Müller andeutete, ist ein Tourismus, der die Sehnsucht der Reisenden nach dem Schönen und Angenehmen ausbeutet, nach wie vor von den idealistischen Phantasien des Schönen und Malerischen geprägt. Gleichzeitig veränderten sich die Formen der Befriedi-

CHRISTIAN PHILIPP MÜLLER, CARL THEODORS GARTEN IN DÜSSELDORF-HELLERHOF, 1986. Acht Führungen mit Schauspielern und Streichtrio.

gung dieser Bedürfnisse im Lauf der Zeit. Während im achtzehnten Jahrhundert der Tourismus noch ein auf den Adel beschränkter Zeitvertreib war, dem man sich mit Musse hingab, wurde er in den industriell entwickelten Ländern des zwanzigsten Jahrhunderts zu einem allgemein verbreiteten, wenn auch kurzen Vergnügen, zu einer momentanen Flucht aus einer durchrationalisierten Arbeitswelt. Auf der Suche nach einer im Alltag unmöglichen Freiheit sucht der zeitgenössische Reisende die letzten Winkel der noch unberührten Landschaft, obwohl er damit eine Wirtschaft stärkt, welche eben die Zerstörung der Umwelt nach sich zieht, der er entfliehen will.

Auf der langen Liste der Reisenden und «Flüchtlinge» in Greens Arbeiten finden sich: Carl van Vechten, der weisse New Yorker Intellektuelle, dessen nächtliche, in den 20er Jahren unternommene Ausflüge nach Harlem in einer Magisterarbeit der Künstlerin beschrieben werden; Sarah Hartmann, eine Afrikanerin, die im neunzehnten Jahrhundert als Attraktion in einem Wanderzirkus Europa bereiste (Thema von SA MAIN CHARMANTE, 1990); Teddy Roosevelt, dessen kolonialistische, im amerikanischen Naturkundemuseum ausgestellte Jagdtrophäen aus Afrika in VISTA VISION – LANDSCAPES OF DESIRE (1991) analysiert werden; Angela Davis und Diedrich Diedrichsen, eine afroamerikanische Intellektuelle und ein deutscher Musikkritiker, die sich je in der Heimat des andern ein bestimmtes Wissen aneignen (IMPORT/EXPORT FUNK OFFICE, 1992–1993); oder A.C. van Bokhoven, ein holländischer Sammler, dessen Reisen der Anhäufung exotischer Gegenstände dienten, NA DE TIEN DUIZEND DINGEN (Nach den zehntausend Dingen, 1994). In ihrem Projekt für die Gruppenausstellung «Project Unité» in Firminy, Frankreich (1993), reflektiert Green über ihre Erfahrungen als Künstlerin in der internationalen Atmosphäre der Kunstwelt der 90er Jahre. Green, der wie allen Beteiligten ein Appartement in einem von Le Corbusier entworfenen Wohnhaus zugewiesen wurde, schlug dort ein Zelt auf, das ihr während der Ausstellung als Schlafquartier diente. Diese Unterkunft innerhalb einer Unterkunft spielte auf die Mühsal des Nomaden an, der nirgendwo zuhause ist, denn wie Green andeutet, ist man als produzierender Künstler heute ständig unterwegs, was oft sehr unangenehm ist, da die Bedingungen des Nomadenlebens selten optimal sind. Der reisende Künstler muss innerhalb der Grenzen oft ziemlich vager Ausstellungskonzepte arbeiten, wird häufig nicht bezahlt für seine Arbeit, isst unregelmässig und schlecht (Green litt während ihres Aufenthalts an einer Magenverstimmung). Greens Installationen, ausführliche, aus Text und Bildern bestehende Dokumentationen, erforschen die komplexen materiellen, diskursiven und psychologischen Motivationen eines bestimmten Reisenden sowie die historischen und persönlichen Bezüge, die er während seines Unterwegsseins herstellt. In ihren Arbeiten erscheinen Reisen und Reisende als eine bestimmte, historisch bedingte Möglichkeit.

Unter diesem Gesichtspunkt ist Greens Buch *Camino Road* (1994) eine wichtige Arbeit und eines der überzeugendsten Projekte des heutigen Nomadismus.[14] Es ist die mit Anspielungen auf Jack Kerouacs *Road-novels* gespickte Geschichte Lyns, einer Hochschulabsolventin und Möchtegern-Künstlerin, die mit ihrem Freund Von nach Mexiko trampt. Aber im Gegensatz zu Kerouacs *On the Road / Unterwegs*, in dem die Überlandreisen des Erzählers mit einer oft repetitiven Ausführlichkeit geschildert werden, ist Greens Version des berühmtesten Kultbuchs der Boheme in unserem Jahrhundert keine wirkliche Erfahrung, sondern eine Beatnik-Phantasie von postpubertärer Freiheit. Der Leser erfährt praktisch nichts über die Reise, und Kerouacs zeitlich realistische

Erzählung verwandelt sich in ein fragmentarisches und allegorisches Stückwerk aus allwissender Erzählung, Brief- und Traumfragmenten. Reisen ist für Green keine phänomenologisch «reine» Erfahrung, sondern eine durch frühere Prägungen vermittelte Sehnsucht, welche die möglichen Erwartungen und Erfahrungen des Reisenden bereits vorgibt. Sie geht noch weiter und zeigt, wie der Mythos der jugendlichen Boheme mit ähnlich phantastischen Ideen von «wahrer», wenn auch nicht ewiger Liebe (Lyn und Von trennen sich) und schöpferischer Frühreife einhergeht. «Ich wollte schon immer ein Wunderkind sein. Ein Mozart, ein Picasso oder Rimbaud», schreibt die Erzählerin. Und als es an der Zeit wäre, «sich niederzulassen», ist Lyn dazu verdammt, immer wieder mit der Boheme weiterzuziehen. «Lyn lebt jetzt in Hoboken», endet das Buch. «Davor lebte sie in einem als das internationale East Village bekannten Ort, bis auch dort die Mieten stiegen.» (Wir müssen annehmen, dass sie inzwischen in Williamsburg gelandet ist.) In *Camino Road* wird der nomadische Impuls innerhalb einer längeren Geschichte der Boheme zeitgeschichtlich an einem Punkt festgemacht – dem Moment, wo eine mit Konsumgütern gesättigte *Slacker*-Kultur diesen Mythos für unsere Konsumwelt aufzubereiten begann: Die gegenwärtige Verherrlichung des Umherschweifens wird als nichts anderes als eine erneute Wiederkehr der Boheme enthüllt. So gesehen ist Greens «Roman» eine Allegorie der nomadischen Kultur, in der Künstler heutzutage leben, einer Kultur, in der die persönliche und lyrische Begegnung mit dem Alltäglichen höher geschätzt wird als die kritische und diskursive Auseinandersetzung mit einer angeblich obsoleten Postmoderne.

(Übersetzung: Uta Goridis)

1) Dem Beispiel der in den 50er Jahren eingerichteten «documenta» folgend, haben die «Kölner Kunstmesse» und die «Art Basel» einen internationalen Rahmen für die in den USA wenig geförderte Minimal Art und Konzeptkunst geschaffen.

2) In diesem Zusammenhang könnte man auch Mark Dion, Andrea Fraser, Tom Burr und Andrea Zittel erwähnen.

3) Über die Auswirkungen der *Slacker*-Mentalität auf die neuere zeitgenössische Kunst vgl. Jack Bankowsky, «Slackers», in: *Artforum*, November 1991, S. 96–100, sowie den Ausstellungskatalog *Boston School*, Institute of Contemporary Art, Boston 1995.

4) Das Anti-Ästhetische ist ein bekannter Topos des Modernismus. Der anti-ästhetische Impuls, der mit Avantgarde-Vertretern wie Shklovsky, Vertov und Brecht und mit dem Benjamin von «Der Autor als Produzent» in Verbindung gebracht wird, tauchte in den 70er Jahren erneut auf in der strukturalistischen Filmkritik und den Schriften zur Postmoderne von Douglas Crimp, Benjamin Buchloh und Hal Foster und lieferte auch den Titel für Fosters wegweisende Anthologie *The Anti-Aesthetic*, Bay Press, Port Townsend, WA, 1983.

5) Über die strategische oder differentielle Beziehung zwischen den einzelnen Verfahrensweisen vgl. «Painting as Model,» in: Yve-Alain Bois *Painting as Model*, MIT Press, Cambridge, MA, und London 1990, S. 245–257.

6) Bankowsky, a.a.O., S. 96.

7) Ungefähr vierzig Jahre nach den Happenings und den Fluxus-Aktionen feiern die Kritiker die Mahlzeiten des Künstlers als Aufhebung der Grenzen zwischen Kunst und Leben, als ob es das noch nie zuvor gegeben hätte. «Ist das Kunst? Natürlich. Ist es Leben? Keine Frage. Schliesslich, was ist das Leben, wenn nicht ein Fluss?» Richard Flood, *Parkett* Nr. 44, S. 126. Ähnlich äussert sich auch Bruce Hainley in: «Wohin gehen wir? Und was tun wir? Rirkrit Tiravanijas Art of Living», *Artforum*, Februar 1996, S. 64 ff.

8) Zum Begriff eines allegorischen Ortes der Enthropie – der physischen Folgeerscheinung des künstlerischen Nomadismus – vgl. meinen Essay «The functional Site / Der funktionale Ort», in: *Platzwechsel: Ursula Biemann, Tom Burr, Mark Dion, Christian Philipp Müller*, Kunsthalle Zürich, 1995. Eine erweiterte Version dieses Textes findet sich in *Documents* 7, Herbst 1996, S. 20–29, und in *Springer*, Dezember 1996/ Januar 1997, S. 44–47.

9) In den Arbeiten von Roni Horn, Felix Gonzalez-Torres u. a. finden wir Gegenstand und Syntax der Minimal Art gespickt mit metaphorischen Anspielungen. Zu dieser Entwicklung in der Kunst der 90er Jahre vgl. Lynn Zelevanskys Ausstellungskatalog *Sense and Sensibility*, Museum of Modern Art, New York 1994.

10) Jérôme Sans, «Gabriel Orozco: L'expérience comme attitude», *Galeries Magazine*, Januar 1994.

11) Zur formalen Gestaltung bei Orozco, vgl. Benjamin Buchloh, «Refuse and Refuge», in: *Gabriel Orozco*, Kanaal Art Foundation, Kortrijk 1993, und «Gabriel Orozco: the Sculpture of Everyday Life», in: *Gabriel Orozco*, Kunsthalle Zürich, 1996, und Laura J. Hoptman, «Options 47: Gabriel Orozco», in: *Gabriel Orozco*, Museum of Contemporary Art, Chicago 1994.

12) Die Widersprüchlichkeit dieser Geste ist bereits im Konzept des Ready-made enthalten, das sowohl den lyrischen Charakter und die nur andeutungsweise kritische Geste des *objet trouvé* als auch eine expliziter kritische Haltung (die institutionalisierte Kritik) aufweist: Man denke etwa an den Unterschied zwischen der Anhäufung eines Arman und der gestreiften Leinwand Burens.

13) Zu diesen Themen in neueren Projekten, etwa der Installation im österreichischen Pavillon an der Biennale von Venedig 1993, in INTERPELLATIONS (1994) und TOUR DE SUISSE (1995), vgl. *Andrea Fraser, Christian Philipp Müller, Gerwald Rockenschaub. Österreichs Beitrag zur 45. Biennale von Venedig 1993*, hrsg. von Peter Weibel, Wien 1993; George Baker, «Lies, Damn Lies and Statistics: The Art of Christian Philipp Müller», *Artforum* Februar 1997, S. 74 ff., sowie meine Essays *What Happened to the Institutional Critique?* American Fine Arts and Paula Cooper Gallery, New York 1993, und «Die Bedingung von Boheme», *Texte zur Kunst*, Mai 1995, S. 77–81.

14) *Camino Road*, Free Agent Media, Brooklyn 1994. Die folgenden Zitate stammen aus diesem Buch.