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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1998)

Heft: 53: Collaborations Tracey Moffatt, Elizabeth Peyton, Wolfgang Tillmans

Artikel: Cumulus aus Europa

Autor: Aupetitallot, Yves / Aeberli, Irene / Schnebli, Clarissa

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681152

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: 13.07.2025

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

CUMULUS

Aus Europa

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 YVES AUPETITALLOT, KURATOR DES CENTRE NATIONALE D'ART CONTEMPORAIN, LE MAGASIN, GRENOBLE, UND JENNIFER BLESSING, EINE KÜRZLICH NACH LOS ANGELES UMGEZOGENE AUTORIN UND KURATORIN DER AUSSTELLUNG «RROSE IS A RROSE IS A RROSE: GENDER PERFORMANCE IN PHOTOGRAPHY», DIE LETZTES JAHR IM GUGGENHEIM MUSEUM IN NEW YORK ZU SEHEN WAR.

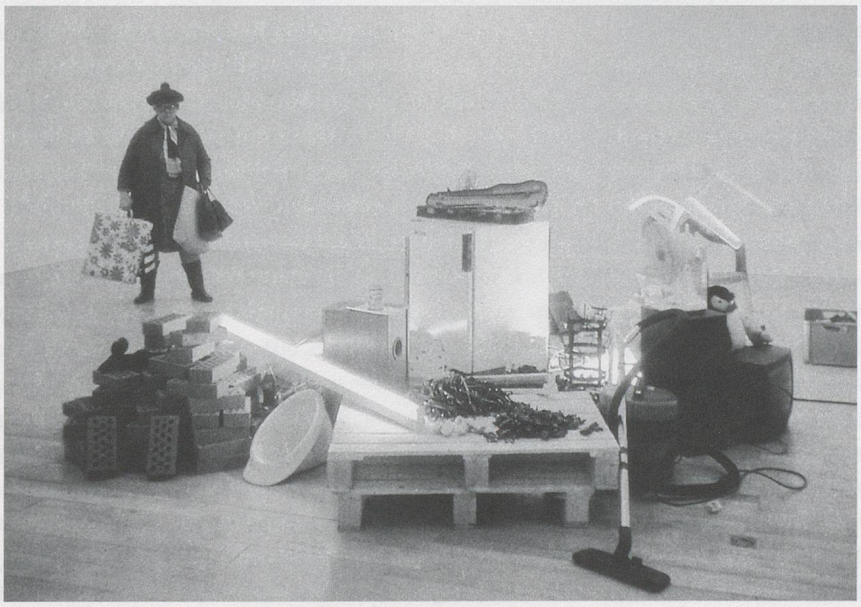
YVES AUPETITALLOT

In der glücklichen Lage, einen Beitrag für Parkett verfassen zu dürfen, suchte ich zunächst nach einer theoretisch strukturierenden, rein ästhetisch ausgerichteten Argumentation, frei von irgendwelchen zufälligen Äusserlichkeiten materieller, politischer oder wirtschaftlicher Natur, die die logische Stringenz allzu leicht in Mitleidenschaft ziehen. Mit anderen Worten, ich wollte die Aufgabe einer differenzierten Beurteilung der bewährten und hervorragenden Leistungen des Centre National d'Art Contemporain in Grenoble, genannt Le Magasin, und ihres anscheinend deutlich experimentellen Charakters von privilegierter Warte aus in Angriff nehmen.

Verschiedene miteinander zusammenhängende Tatsachen, namentlich einige Symptome, die sich seit kurzem bemerkbar machen und die Bedingungen des Kunstschaffens und der Kunstvermittlung empfindlich verändern dürften, liessen mich – vielleicht zu Unrecht – auf dieses ursprüngliche Vorhaben verzichten. So wird zum Beispiel der Einfluss der Wirtschaft, die den harten Gesetzen des Kapitals unterliegt, mittel- bis langfristig zu einer tiefgreifenden Veränderung im System des Kunsthandels führen. Die derzeit von den altehrwürdigen angelsächsischen Auktionshäusern verfolgte Politik kann uns, wenn wir die logischen Konsequenzen bedenken, nicht kalt lassen. Deren Interesse für die Kunst der letzten dreissig Jahre wird natürlich begünstigt durch einen zunehmenden Kampf um Marktanteile und die sukzessive Ausschaltung der Konkurrenz, die geschluckt oder in Konkurs getrieben wird, mit dem Ziel, den Markt zu beherrschen und schliesslich dank der Interessenzusammenlegung und einer Verminderung der Akteure quasi über ein Monopol zu verfügen. Diese Entwicklung ist weder besonders erstaunlich noch empörend, sondern schlicht besorgniserregend. Wir können nämlich mit gutem Grund annehmen, dass dies eine noch stärkere Verbreitung

der bekannten Namen samt den damit verbundenen Begleiterscheinungen auf der Preisebene begünstigt. Beim kürzlich erfolgten Verkauf einer erstklassigen Sammlung wurden zwar für gewisse Künstler, etwa Richter, unerreichte Preise erzielt, gleichzeitig mussten jedoch die Werke anderer Künstler, so jene von Daniel Buren, eine Wertverminderung hinnehmen. Dieser Feststellung könnte man mit dem Argument einer «Wahrheit des Marktes» entgegentreten, die den unwiderlegbaren, gleichsam wissenschaftlichen Nachweis einer dem Zeitgeschmack unterworfenen, selektiven Rezeption von Kunst erbringe. Man könnte auch behaupten, dass die künstlerische Legitimation durch Institutionen und Kritik auf einer ganz anderen Ebene stattfinde und nicht vom Kunsthandel tangiert werde. Doch hüten wir uns vor Naivität, sei sie nun echt oder vorgetäuscht! Die ganz offen angestrebte Kollaboration mit Exponenten von Kunstinstituten und der damit verbundene Druck, der sich unweigerlich auf die bereits erwähnten Legitimationsebenen auswirken wird, hat nichts mit einer obskuren Verschwörung zu tun, sondern ist bewährte Praxis. Diese Auktionshäuser sind viel zu altehrwürdig, seriös und erfahren, um sich mit der passiven Registrierung der Arbeit von extern und selbständig Agierenden zufrieden zu geben.

Denken wir etwa an die Polemik gegen die Konservatoren des Louvre, die in einer (einem Antikkunsthändler gehörenden) Zeitschrift entfacht wurde. Es ging dabei um die Echtheit eines Gemäldes, das in zwei Versionen existiert: Welches ist das Original? Jenes im Louvre oder das des Kunsthändlers? Angesichts der marktbeherrschenden Stellung der Auktionshäuser ist über kurz oder lang eine Verknappung des Angebots und das völlige Verschwinden einiger Künstler aus dem Kunsthandel zu befürchten. Die erste Grundregel jeder Produktion und Vermarktung verbietet die Verbreitung von gleichartigen Produkten; durch Selektion wird das unterlegene Produkt abgewertet und auf einen Nebenmarkt abgeschoben. Die Internationalität und der hohe Strukturierungsgrad dieser Auktionshäuser führen zu einer weiteren Verminderung der Anzahl Künstler, die auf dem Markt bestehen können. Selbst das traditionelle Galeriensystem ist vor Krisen nicht gefeit und hat sich die Notwendigkeit einer aktiven Einflussnahme auf die Handelsmechanismen bereits zu eigen gemacht. Doch seine Aktivitäten erfolgten bisher meist in einem kleingewerblichen Rahmen, wobei die Vielzahl der Akteure eine echte Vielfalt garantierte, in manchen Fällen wurde sogar hervorragende Begleitarbeit geleistet bei der Lancierung neuer Künstler und der damit verbundenen ästhetischen Problemstellungen. Es wäre gewagt zu meinen, dass diese durch die Restrukturierung des Marktes entstehenden Kräfte ohne Einfluss auf das künstlerische Schaffen, seine institutionelle Vermittlung und die Kritik blieben. Der Übergang vom Salon



JOHN ARMLEDER & DUANE HANSON, Installation in der Ausstellung «Dramatically Different», Le Magasin, Grenoble, 26. Oktober 1997–1. Februar 1998 / installation view.

zur Galerie und die Weiterentwicklung der Galerie, insbesondere seit 1966/67, haben durch wechselseitige Einflüsse Veränderungen in der Kunst selbst bewirkt. Sollten wir etwa glücklich die Eröffnung des Museums von Bilbao beklatschen? Der Bau ist unbestreitbar gelungen, doch was steht dahinter? Wo wäre ein Ansatz zu erkennen, der die künstlerische Kreativität oder irgendein theoretisches Engagement ins Spiel brächte? Es ist ein offenes Geheimnis, dass es sich dabei in erster Linie um den forcierten Einsatz kultureller Mittel im Dienste eines internationalen Kommunikationsprojekts handelt (der Niederschlag in der Presse ist entsprechend «kolossal»); es soll einen wirtschaftlichen und politischen Zweck erfüllen. Das Gebäude bildet gleichsam die Spitze einer Halbinsel, die zur europäischen Hochburg der umweltverträglichen Spitzentechnologie und -industrie ausersehen ist. (Nach wie vor sitzt den Europäern das kalifornische Vorbild im Nacken.) Für die möglichst wirkungsvolle Verfolgung dieses Ziels bürgt der internationale Ruhm des Kulturvermittlers wie des Architekten. Der Name des Ausstellungsmachers wird dabei wie bei einem ganz gewöhnlichen Franchisingvertrag gehandelt. Ist Jeff Koons' monumentaler Hund, der die Besucher vor dem Museum empfängt, vielleicht ein Symptom dafür? Sammlungen werden lediglich gemietet, was dem Museum ermöglicht, die Kosten der Lagerverwaltung niedrig zu halten. Die Zusammensetzung des Gezeigten ist dabei äusserst aufschlussreich. Sie deckt grob gesagt drei Bereiche ab: die europäische Moderne der ersten Jahrhunderthälfte, die amerikanische Kunst der zweiten Jahrhunderthälfte sowie die baskische Kunst (in sehr bescheidenem Ausmass) und die spanische Kunst (Madrider Schule). Die ersten beiden Bereiche entsprechen einem heute engen und starren Schema der Kritik, das von einem «leichten Gefühl der Dominanz» zeugt. Europa werden die schüchternen Anfänge der Moderne zugewiesen und den Vereinigten Staaten deren volle Entfaltung und Hochblüte; davon legt das Museumsprogramm ganz unmissverständlich Zeugnis ab. Die Werke der Künstler des zweiten Bereichs, oft nur von zweitrangiger Bedeutung, beanspruchen der Grosszügigkeit des Museumsgebäudes entsprechend viel Raum. Angesichts des brisanten lokalen Umfelds wäre es undenkbar gewesen, keine baskischen Künstler einzubeziehen, die zudem noch von einem bedeutenden Artikel in *Art in America* profitierten. Ebenso war es im nationalen Kontext, der durch eine starke regionale Organisation geprägt ist, im Hinblick auf das regionalpolitische Gleichgewicht wünschenswert, auch die Schule von Madrid, dem Machtzentrum und glücklosen Rivalen Bilbaos beim Wettbewerb um den Museumsstandort, zu berücksichtigen, und sei es auch nur in bescheidenem Rahmen.

Die vorhersehbaren Entwicklungen im Kunsthandel wie im Museum von Bilbao gehen Hand in Hand mit einer auf wirtschaftlichen und politischen Erfordernissen beruhenden Normierung des Geschmacks auf internationaler Ebene. Darin liegt die echte Gefahr einer zahlenmässigen und qualitativen Verarmung der Kunst, in bisher nicht gekanntem Ausmass noch verschärft durch territoriale Rangordnungen und die Höhe der eingesetzten Mittel. Diesem pessimistischen Fazit könnte man entgegenhalten, dass das Museum von Bilbao den Keim zur Belebung einer offenen zeitgenössischen Kunstszene in sich birgt. In Wirklichkeit konzentriert sich die *Sala Rekalde*, die früher Pistoletto, Tony Oursler und Sol Lewitt zeigte, heute allein auf die baskische Kunst und hat kürzlich im Baskenland eine lokale Ausstellung zum Thema «Malerei und Fussball» organisiert. Kommentar überflüssig. Sind zudem Institutionen und Kritik, das «professionelle Lager» also, in der Lage, ihre Prinzipien auch nur zum Teil neu zu formulieren? Im Sommer 1997 musste man angesichts der internationalen Ausstellungen von Venedig, Kassel und Münster allgemein eine schmerzliche Rezession zur Kenntnis nehmen (erfreulich war noch der leider wenig erfolgreiche Versuch Catherine Davids, eine Bestandesaufnahme der bedeutenderen theoretischen und institutionellen Standpunkte zu machen – Opposition gegen den Markt, gegen die Presse, Versachlichung von Text und Theorie?). Auch die «Manifesta» hat offensichtlich nicht die «sanfte, frische Brise einer echten Verjüngung» gebracht. Die Verantwortlichen haben sich in grosszügigen, aber selbstgefälligen paneuropäischen und nationalistischen Ansätzen verloren. Weil ich zweien von ihnen in Freundschaft und Sympathie verbunden bin, werde ich die den nationalen Verhältnissen gewidmete, um Sinn und Ziel ringende Textreihe nicht kommentieren.

Vergessen wir nicht die französische Krise, die ständige Polemik, die ein Teil der Intellektuellen gegen die zeitgenössische Kunst führt, und die Verankerung der faschistischen extremen Rechten im politischen, sozialen und kulturellen Leben des Landes. Das Fehlen einer nennenswerten Spitze, entsprechend der Definition von Jean Laude, prägt die allgemeine Situation, es herrscht Flaute; als Symbol dafür

mag John Armleders Werk DON'T DO IT! (NR. 2) dienen, das in einem ungeordneten Haufen einige materielle Grundbestandteile der Duchampschen Moderne zusammenfasst. Dieses Werk, das wir im Rahmen der mit Eric Troncy organisierten Ausstellung «Dramatically Different» (Magasin, Grenoble, 26. Oktober 1997 bis 1. Februar 1998) gezeigt haben, ist beispielhaft für das *display*, die besondere Art, visuelle und physische Zeichen von Werken untereinander und in ihrer gemeinsamen Beziehung zum Ausstellungsraum und zum Betrachter anzuordnen und zu verteilen. Es ging darum, mit glücklicher Hand den kontrolliert zufälligen Autonomieverlust des Werkes zu steuern, seine dekorative Funktion zu beleuchten, ohne ihm dadurch die ästhetischen Komponenten zu entziehen (auch Sylvie Fleurys Raketen haben die Skulptur als solche zum Thema). Ausserdem ging es gemäss Eric Troncys eigenen Worten darum, den «nicht zu verachtenden Status als Konsumgut» nicht zu leugnen. Im Raum, wo Werke von Jeff Koons, Angela Bulloch, Haim Steinbach, Larry Mantello und Katharina Fritsch versammelt waren, wurden teilweise das industriell gefertigte Produkt und die besondere Ästhetik der Verkaufsauslagen von Warenhäusern besonders hervorgehoben. Dennoch haben wir nicht versucht, aus dem sakralen und ernsten Charakter der Kunst, die wir ausstellten, Profit zu schlagen, um den Marktwert unseres Namens zu steigern. Hatten wir nun Recht oder sind wir Dummköpfe?

(Übersetzung: Irene Aeberli)

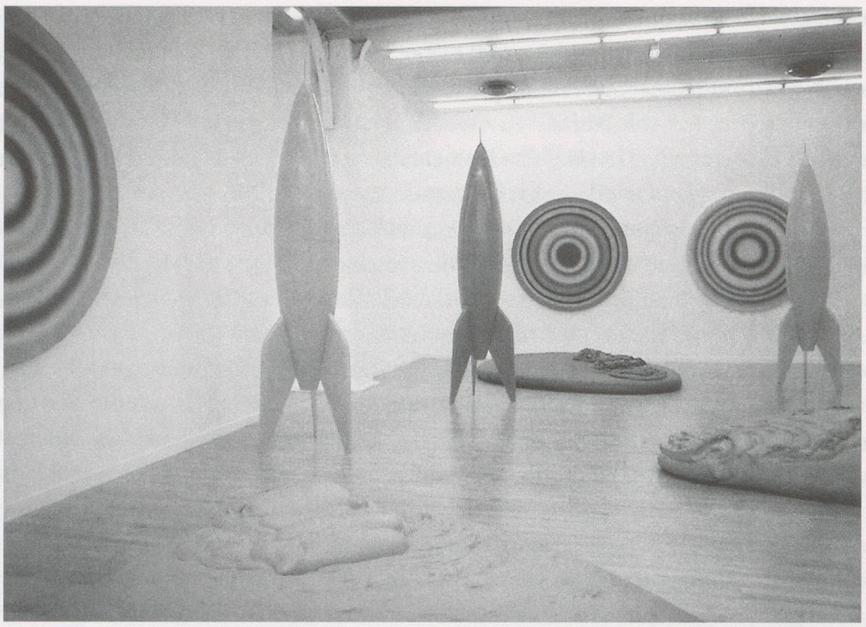
YVES AUPETITALLOT

Having been asked to contribute to Parkett, I initially explored theoretically structured arguments of a purely aesthetic nature, independent of external, material, political or economic concerns, which detract from logical stringency. In short, I wanted to take advantage of a "raised perch" to address the demanding task of appraising the time-tested and excellent achievements of the Centre National d'Art Contemporain in Grenoble, aka Le Magasin, and—as it has turned out—its obviously experimental nature.

I decided, perhaps wrongly, to jettison my original plan due to a combination of circumstances and symptoms which have recently come to light and are likely to effect appreciable changes in the very conditions that govern artistic practice and mediation. Amongst these are the economic pressures imposed by the harsh laws of capital, which will sooner or later bring about profound changes in the art trade. We cannot afford to ignore the logical consequences of the current policy pursued by the prestigious Anglo-Saxon auction houses. Their interest in the art of the last thirty years is of course served by a progressive strategy to gain shares of the market. Competition is gradually eliminated either by absorbing it or by driving it out of business, leading in the end to a dominant market position acquired by merging interest groups and reducing the number of parties involved. This process is neither surprising nor scandalous; it is plain alarming.

For we may reasonably assume that it will be of even greater benefit to the major names and the attendant financial side-effects of the situation. The recent sale of a prestigious collection resulted in unprecedented figures for certain artists—Richter, for example—but it also aggravated a fall in value for other artists, like Daniel Buren. This observation might be countered with the argument that "the market" provides incontrovertible, quasi-scientific proof of a selective reception of art subject to current tastes. Conversely, one might argue that institutional recognition and criticism takes place on an entirely different plane, unpolluted by commerce. But we must guard against naïveté, be it genuine or feigned. The large-scale recruitment of institutional sponsors and the weight undoubtedly brought to bear by various authorities do not come from some obscure conspiracy theory; they are standard working practices. These establishments are too old, too venerable, and too experienced to settle for the passive role of recording work done further down the line by independent players.

Think, for instance, of the controversy unleashed between a dealer in historical art and the curators of the



SYLVIE FLEURY, UGO RONDINONE & CESAR, Blick in die Ausstellung «Dramatically Different», Le Magasin, Grenoble, 26. Oktober 1997–1. Februar 1998 / exhibition view.

Louvre over the authenticity of a painting which was known in two versions. Which was the original? The one in the Louvre or the one in the hands of the dealer? Given the market domination of the auction houses, it may well be that art will soon be in short supply, and that some artists will disappear from the commercial circuit altogether. A basic principle of production and marketing prohibits the proliferation of similar products; selection automatically comes into play by downgrading the weaker product and forcing it into the second-rate market. The extremely structured and international nature of these establishments necessarily reduces the number of artists the market can bear. The traditional art gallery system is not immune to such pressures and has already acted on the need to maintain an active presence within all the prescriptive bodies. Although galleries operate for the most part within an artisanal framework, their multiplicity has ensured genuine diversity plus, in some cases, pioneering championship of new artists with a genuinely innovative approach to aesthetic problems. From our point of view, it is mistaken to assume that these early attempts at reorganizing the market will have no effect on artistic creation itself, its institutional expression, and its criticism. The transition from the salon to the gallery and the development of the gallery, notably from 1966–67 onwards, have generated changes in art itself, through mutual influence.

Should we cheerfully applaud the new museum in Bilbao? The building itself is an indisputable success. But what lies behind it? How does it advance artistic creativity or a theoretical commitment? It is well known that such projects are motivated first and foremost by the desire to exploit culture as a tool in international communications, designed to serve economic and political ends (think of the press coverage it garnered). The building occupies the "prow" of a peninsula which is set to become a European center of excellence for top non-polluting industries and technologies (Europe is still haunted by the Californian model). To pursue these objectives as effectively as possible, a cultural director of global renown comparable to that of the architect was appointed. The name of the curator is traded as if it were an ordinary commercial franchise. Is the monumental dog by Jeff Koons, which greets the visitor, a symptom of this? The collections are hired, which also enables the museum to cut down on the costs of storage. There is much to be learned from their content. Broadly speaking, they represent three divisions: modern European work from the first half of this century, American art from the second half of the century, and collections of Basque (very modest) and Spanish (Madrid school) art. The first two divisions echo today's very narrow critical structure, testifying to a "slight feeling of domination." Europe is credited with the diffident

beginnings of modernism and the United States with its blossoming and coming of the age, as clearly demonstrated by the museum program. The often second-string work by artists in the latter group is generously hung in the expansive acreage of the building. The highly sensitive issue of identity made it inconceivable to ignore Basque artists (who were in fact recently the subject of an important article in *Art in America*). Similarly, in a national context characterized by a strong regional administration, it was desirable for the sake of local political balance to include, however discreetly, the Madrid school, being the country's power base and the city that lost out to Bilbao in its bid to host the establishment.

The foreseeable developments in the art market and the Bilbao museum visibly demonstrate the standardization of tastes at an international level in the face of economic and political demands. They embody a genuine risk of impoverishment in terms of the number and quality of artists, paradoxically aggravated by unprecedented geographical scope and the substantial resources involved. We could counter this pessimistic appraisal by saying that the Bilbao museum is sowing seeds that will stimulate a more open contemporary scene. In reality, the *Sala Rekalde*, which used to show the likes of Pistoletto, Tony Oursler and Sol Lewitt, now deals only in Basque art and has just staged an exhibition devoted to "painting and football." Enough said.

While all this is going on, is the institutional and critical establishment, the "professional scene," in a position even partially to reformulate its basic principles? The summer of 1997 saw the bitter realization that the international exhibitions in Venice, Kassel, and Münster had been collectively hit by recession, although we must congratulate Catherine David on her attempt to articulate some of the more important current theoretical and institutional positions (opposition to the market and the press, or the implementation of word and theory?), which unfortunately met with little success. Nor does the "Manifesta" seem to have managed, more recently, to come up with "the light, refreshing breeze of youth." When the commissioners met, they became bogged down in admittedly expansive but all too complacent pan-European and nationalist intentions. Out of friendship for two of them, I will refrain from commenting on the array of documents produced in the attempt to invest national circumstance with purpose and meaning.

Nor do we need to be reminded of the French crisis, the recurring outcries against contemporary art, raised by some of the country's intellectuals, and the way the extreme right has taken root in the country's political, social, and cultural life. In general, we lack a significant peak, as defined by Jean Laude; we are living in a flat period, perhaps symbolized by the piece by John Armleder entitled DON'T DO IT! (No. 2), which groups together in an untidy heap some of the elements that make up the Duchampian modern world. This piece, presented as part of the "Dramatically Different" exhibition (Magasin, Grenoble, 26 October 1997 – 1 February 1998), which we organized with Eric Troncy, illustrates the meaning of "display" as a particular method of arranging and presenting the visual and physical signs of works in relation to each other, to the exhibition space, and to the spectator. The objective was to exercise a felicitous control over a work's random loss of autonomy by emphasizing its decorative function without robbing it of its aesthetic elements (Sylvie Fleury's rockets also speak of sculpture per se). At the same time, in Eric Troncy's own words, it was important to acknowledge "their not inconsiderable status as consumer goods." The room that brought together Jeff Koons, Angela Bulloch, Haim Steinbach, Larry Mantello, and Katharina Fritsch underlined in particular the manufactured industrial product and the particular aesthetic quality of shopping display. For all that, we did not attempt to take advantage of the sacred and serious nature of the art we had chosen to inflate the museum's reputation. Were we right, or are we the idiots?

(Translation from the French by Clarissa Schnebli/ugz)