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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2010)

Heft: 87: Collaborations Annette Kelm, Katharina Fritsch, Cerith Wyn Evans, Kelley Walker

Artikel: Pictures Generation - wiederbelebt = Pictures generation redux

Autor: Kaiser, Philipp / Flett, Ishbel

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679726

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

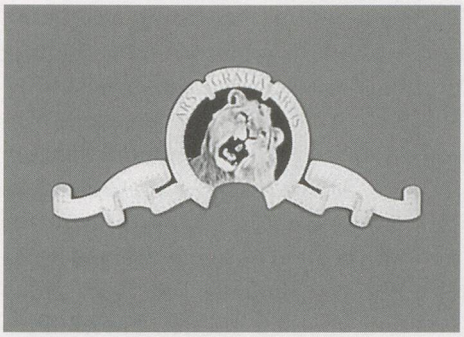
Download PDF: 15.07.2025

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

Pictures Generation – wiederbelebt

PHILIPP KAISER

«Die Ansicht, Douglas Crimp habe 1977 mit einer Ausstellung die Karriere einiger Künstler gemacht, ist gänzlich und historisch falsch»[1], stellte nahezu zwanzig Jahre später der renommierte Kritiker Crimp selber fest. Dass jedoch dieses kleine feine Projekt in einem alternativen Ausstellungsraum in New York gut dreissig Jahre später nicht nur namengebend für eine viel diskutierte Ausstellung im Metropolitan Museum of Art wird[2], sondern für eine ganze Generation, die «Pictures Generation», hätte wohl zuletzt Douglas Crimp gedacht. Während das Wissen um die mit der Pictures Generation assoziierte Appropriation in Europa noch bis vor Kurzem ins Umfeld kritischer Kunstgeschichte gehörte, hat in den USA die postmoderne Theorie bereits in den 70er- und frühen 80er-Jahren, verbreitet von *October*, *Artforum* und *Art in America* (mit Crimp, Craig Owens, Hal Foster, Benjamin Buchloh und anderen),



Jack Goldstein, MGM, 1975, 16-mm-film, color, sound, 2' / 16mm Film, Farbe, Klang.
(PHOTO: COURTESY GALERIE DANIEL BUCHHOLZ, KÖLN/BERLIN)

die Lehrräume des Whitney Independent Study Program verlassen und Eingang in den universitären Alltag gefunden.

Aus diesen Gründen mag einiges an der wunderbaren und verdienstvollen Ausstellung im Metropolitan Museum erstaunen. Zunächst einmal fällt Crimps Name erst auf Seite 28 des umfassenden und akribisch recherchierten Katalogs, der ausschliesslich von Douglas Eklund, dem Kurator der Photographie-Abteilung, verfasst wurde. Für hitzige, mitunter feindselige Debatten sorgten neben dem gesetzten Zeitrahmen (1974–1984), und dem «Verschwinden» des in der historischen «Pictures»-Ausstellung präsenten Künstlers Philip Smith, vor allem auch die marginalisierte Rolle von Theorie und Feminismus. Es wurde deutlich, dass der Prozess der Historisierung alles andere als abgeschlossen ist. Doch erst einmal der Reihe nach.

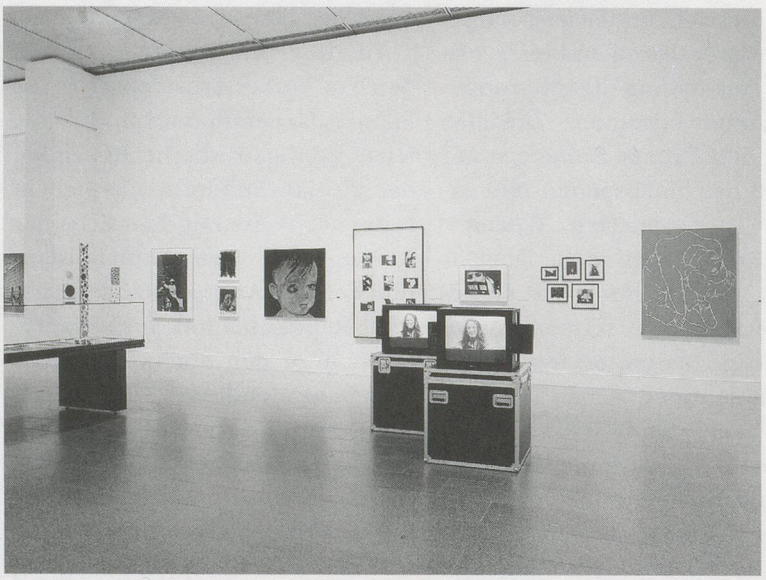
Als lose formierte Gruppe um den New Yorker Artists Space ist die Pictures Generation vermutlich die letzte avantgardistische Bewegung des 20. Jahrhunderts, die sich in kritischer Weise mit dem Erbe der Konzeptkunst, dem Minimalismus und der Pop-Art auseinandersetzte und Repräsentation und Appropriation zu den Stichwörtern der Stunde werden liess.[3] Wie Michael Lobel schreibt, verfällt die Kunstgeschichte hier erneut dem Muster, ein Ereignis zu einem historischen Wendepunkt zu stilisieren und die Geburt einer Bewegung

PHILIPP KAISER ist Kurator am Museum of Contemporary Art, Los Angeles, und arbeitet zurzeit unter anderem an der ersten US-amerikanischen Jack-Goldstein-Retrospektive.

lediglich in einem punktuellen respektive einem linearen Zeitmodell zu beschreiben.[4] Da einige der Werke, die in der historischen «Pictures»-Ausstellung zu sehen waren – und jetzt im Metropolitan Museum ausgestellt sind –, vor 1977 entstanden waren, wird die Bedeutung der «Pictures»-Ausstellung unterminiert und unversehens die Frage gestellt: Was war denn 1974 und ist es folgerichtig, den Kurator der «Pictures»-Ausstellung, deren Künstlerinnen und Künstler sich nachhaltig mit Fragen von Originalität und Autorschaft auseinandergesetzt haben, mit fast gewollter Nachlässigkeit nicht in der Einleitung des Kataloges zu erwähnen?

Helene Winer, die damalige Direktorin des Artist Space, hatte Crimp eingeladen, eine Ausstellung (inklusive Publikation) zu organisieren. Es war auch Winer, die ihm eine Liste vielversprechender Künstler übergab, die es ihrer Ansicht nach verdienten, ernsthaft betrachtet zu werden.[5] Bekanntlich sind nur fünf Künstler ausgestellt worden: Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo und Philip Smith. Es lohnt sich, auf den von Douglas Crimp verfassten Beitrag im Begleitheft, der weit weniger rezipiert wurde als die zwei Jahre später auf Rosalind Krauss' Anfrage für *October* entstandene revidierte Version, einen Blick zu werfen, um das Terrain abzustecken, dem sich eine ganze Generation zugehörig zu fühlen scheint.[6] War der erste Beitrag eine analytische und scharfsinnige Beschreibung nahe an den Werken, wurde in der zweiten Fassung – in Abgrenzung zu Michael Frieds modernistischen Reflexionen zur Minimal Art – eine postmoderne Photographie aus der Taufe gehoben, die sich mit den unterschiedlichen künstlerischen Verfahren «Zitieren», «Exzerpieren», «Rahmen» und «Inszenieren» auseinandersetzt. Wurden zuerst in konziser Weise die Eigenschaften der *Pictures* untersucht und festgehalten, dass sich die neue Künstlergeneration mit erinnerten, imaginierten und psychologisierten Bildern, mit Signifikationsprozessen und einer neuen Narrativität beschäftigt, so scheint es, als ob in der zweiten Fassung das Bild als stereotypisierte Formel aufgefasst wurde, die dazu dient, verschiedene Schichten der Repräsentation aufzudecken. Nach Crimp befindet sich hinter jedem Bild ein weiteres Bild.[7] In die «Lücke» zwischen den beiden Aufsätzen ist nicht alleine der Künstler Philip Smith gefallen, dessen Name in der zweiten Fassung zur Anmerkung degradiert wurde, auch die nicht-photographischen Praktiken wie Malerei oder Zeichnung bleiben nun unerwähnt, dies vermutlich, um das Profil dieser neuen Generation nicht mit der am Whitney Museum stattgefundenen «New Image Painting»-Ausstellung (1978) zu verwässern, einer Ausstellung neuer figurativer Positionen.

Mit diesen Ausführungen soll, um Missverständnissen vorzubeugen, nicht suggeriert werden, dass einzig Douglas Crimps Ausstellung und seine berühmten zwei Aufsätze das *Pictures*-Phänomen hinlänglich erklären, im Gegenteil, sie sind nur die Spitze des Eisbergs. Seine Beiträge sowie die darauffolgen-

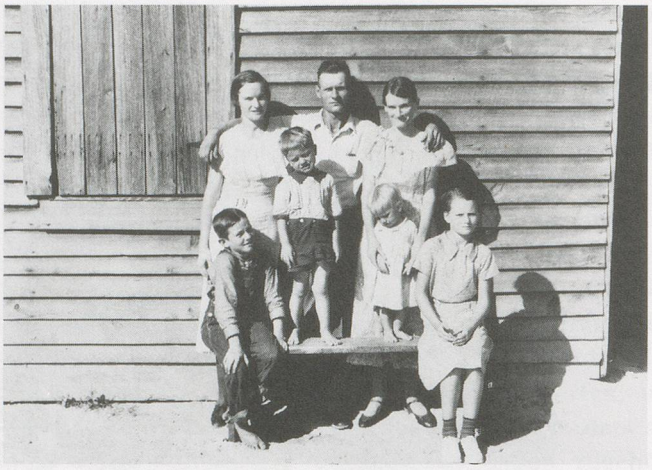


"The Pictures Generation, 1974–1984," exhibition view, Metropolitan Museum, New York / Ausstellungsansicht.
(PHOTO: METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK)

LOUISE LAWLER, ARRANGED BY DONALD MARRON, SUSAN BRUNDAGE, CHERYL BISHOP AT PAINE WEBBER, 1982, black-and-white photograph, 19 1/2 x 21 3/4" / Schwarzweiss-Photographie, 49,5 x 55,2 cm. (PHOTO: COURTESY OF THE ARTIST AND METRO PICTURES)

den Essays zur postmodernen Photographie haben in aller Klarheit poststrukturalistische Theorie und aktuelles Kunstschaffen gepaart und sich an einem damals jungen, zeitgenössischen Gegenstand erprobt. Die Ausstellung, glaubt man Matt Mullican, ist kaum zu überschätzen: «[Sie] wurde zu einem Wendepunkt ... wir wussten, sie war wichtig. Nicht die Ausstellung selbst, aber was sie repräsentierte, wir waren Teil davon.»[8] Die Ausweitung eines Ereignisses zu einem Phänomen wirft die Frage der Zugehörigkeit auf, es ist erstaunlich, dass, soweit mir bekannt ist, von keinem Kritiker oder Kunsthistoriker jemals der erweiterte Gruppenkontext der «Pictures Generation» in Frage gestellt wurde.

Doch weshalb soll sich die neue Generation bereits 1974 formiert haben? In diesem Jahr war Helene Winer, die seit 1980 gemeinsam mit Janelle Reiring die Galerie Metro Pictures führte, Direktorin an der Pomona College Art Gallery etwas ausserhalb von Los Angeles, wo sie eine ungemein aktive und einflussreiche Rolle einnahm, die erst im Laufe der Zeit in ihrer Wichtigkeit erkannt wurde. Aufgrund von Richard Hertz's Publikation *Jack Goldstein and the CalArts Mafia*[9] sind zahlreiche Indiskretionen über die künstlerische Studentenschaft am 1970 neu eröffneten und mittlerweile legendären California Institute of the Arts in Valencia Allgemeingut geworden. Nicht nur wissen wir, dass Winer und Jack Goldstein liiert waren, wir wissen auch, dass sie 1974 gemeinsam nach New York gezogen sind. Die CalArts Mafia, neben dem eigentlichen Anführer Goldstein – James Welling, David Salle, Matt Mullican und Troy Brauntuch –, ist ihnen gefolgt, wenngleich einige ihre Ateliers in Los Angeles behielten; sie wurden gewissermassen zum Kern der sogenannten «Pictures Generation». Als Schüler von John Baldessari hatten sie im Unterschied zu ihren New Yorker Freunden und den Buffalo-Künstlern Robert Longo, Cindy Sherman, Charles Clough, Nancy Dwyer und anderen von Anfang an grosse Vertrautheit im Umgang mit der Verwendung mediatisierter Bilder, dem grossen Thema dieser ersten mit dem Fernseher aufgewachsenen und von Watergate und dem Vietnam-Krieg desillusionierten Generation. Es war gerade diese kolportierte und verkürzte Geschichte, die das *CalArts-Mafia*-Buch nicht zuletzt zementierte und die bei manchen Kritikern Missmut ausgelöst hat. Zugegebenermassen kommt John Baldessari bei der Formation dieser Gruppe eine kaum zu überschätzende Rolle zu, doch gleichzeitig darf nicht unerwähnt bleiben, dass es die Errungenschaften des Feminismus waren, die zur kritischen Auseinandersetzung mit Repräsentation geführt haben. Feminismus war Anfang der 70er-Jahre der Kern aller Veränderungen, der über die Jahre schliesslich in ein neues Stadium getreten ist. Hervorzuheben ist deshalb nicht nur die Tatsache, dass am CalArts die früheste und wohl bedeutendste Feminismusklasse gegründet wurde und dass beispielsweise David Salle sein Atelier mit Suzanne Lacy teilte, sondern auch, dass es die feministische Kunst war, die die Kategorien bereitgestellt und Theorie als solche institutionalisiert hat.[10] Unbehagen generiert sicherlich auch die Vorstellung, dass die letzte Avantgarde New Yorks zum gros-



SHERRIE LEVINE, UNTITLED (AFTER WALKER EVANS) 2, 1981, silver gelatin print, 4 x 5" / OHNE TITEL (NACH WALKER EVANS) 2, Silbergelatine-Abzug, 10,2 x 12,7 cm.
(PHOTO: THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, © WALKER EVANS ARCHIVE)

sen Teil aus Los Angeles importiert wurde. Interessanterweise, und dies ist kaum bekannt, wurde die «Pictures»-Ausstellung nach Los Angeles re-importiert, ohne dort jedoch viel Aufsehen zu erregen.[11)]

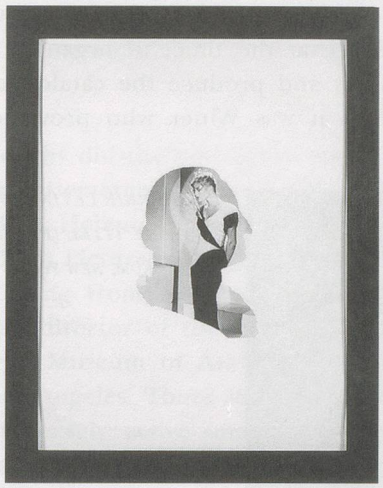
Die wohl gravierendste Kritik an der Ausstellung im Metropolitan Museum kam von Howard Singerman, er warf Eklund Theorieamnesie vor.[12)] Er häufe Rezensionen und historisches Wissen an, ohne sich der Diskursivität vieler Werke zu stellen. Das Unvergleichliche an der Pictures Generation ist es ja gerade, dass die Kritik nicht Gegenpart, sondern Teil der künstlerischen Praxis ist. Hierin liegt auch eines der Hauptprobleme: Wie kann eine Kunst historisiert werden, die so sehr mit ihrer Theorie einhergeht? Wie sieht eine revisionistische Sichtung dieser Kunst aus? Der Versuch, die Geschichte neu zu schreiben, ohne die den Werken zugehörigen Texte und Reflexionen der Zeit zu berücksichtigen, muss misstrauisch machen. Das Verlangen, eine kontextreflexive Kunst autonomisieren zu wollen, ist mehr als problematisch. So schreibt Shepherd Steiner anlässlich Jack Goldsteins Frankfurter Retrospektive mit einer programmatischen Vehemenz, die Eklund glücklicherweise fehlt, dass es eines radikalen Korrektivs bedarf, da die Fetischisierung von Theorie seitens der Postmoderne das Werk verunkläre und im Wesentlichen falsch darstellen würde. Die Kritik sei blind für ihren Gegenstand gewesen, wirft er Douglas Crimp vor.[13)] Das Verlangen einer neuen Generation, die Geschichte anders zu schreiben, ist nachvollziehbar, doch scheint es, als ob hier vergleichsweise der Russische Konstruktivismus von seinen radikal-utopischen Gesellschaftsentwürfen entkleidet und in bunt abstrakte Kompositionsklänge überführt werden soll. Falls dies die Revision einer ganzen Generation ist, so sollte diese lautstark aufschreien.

1) Claudia Gould, Valerie Smith, *5000 Artists Return to Artists Space: 25 Years*, New York 1998, S. 89.
2) Metropolitan Museum of Art, New York, «The Pictures Generation, 1974–1984», 21. April bis 2. August 2009.
3) Ann Goldstein, «In the Company of Others», in Helen Molesworth (Hg.), *Louise Lawler, Twice Untitled and Other Pictures*, Wexner Center for the Arts, Cambridge, MA, 2007, S. 133.
4) Michael Lobel, «Outside the Frame», in *Artforum*, September 2009, S. 253.
5) Siehe Anm. 1, S. 60 und 89.
6) *Pictures*, Ausstellungskatalog Artists Space New York, 1977, sowie «Pictures», in *October*, Nr. 8, Frühling 1979, S. 75–88. Deutsche Fassung des zweiten Essays in Tamara Horakova, Ewald Maurer et. al. (Hg.), *Image: /images, Positionen zur zeitgenössischen Fotografie*, Wien 2001, S. 120–138.
7) Ebenda, S. 137.
8) Siehe Anm., S. 61.
9) Richard Hertz (Hg.): *Jack Goldstein and the CalArts Mafia*, Minneola Press, Ojai, 2003.
10) Vgl. Craig Owens, The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism, in Scott Bryson, Barbara Kruger (Hg.), *Craig Owens. Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, New York 1992, S. 166–190.
11) Nach New York (24.9.–29.10.1977) war die Ausstellung am Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Ohio (28.2.–25.3.1978), am Los Angeles Institute of Contemporary Art (15.4.–15.5.1978) und an der University of Colorado Art Gallery, Boulder (8.9.–6.10.1978), zu sehen.
12) Howard Singerman, «Language Games», in *Artforum*, September 2009, S. 257ff.
13) Shepherd Steiner, «Korrektur-Massnahmen, Zwischen dem eigenständigen Werk und dem Korpus von Jack Goldstein», in Ausst.-Kat. *Jack Goldstein*, Verlag Walther König, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, 2009, S. 13.

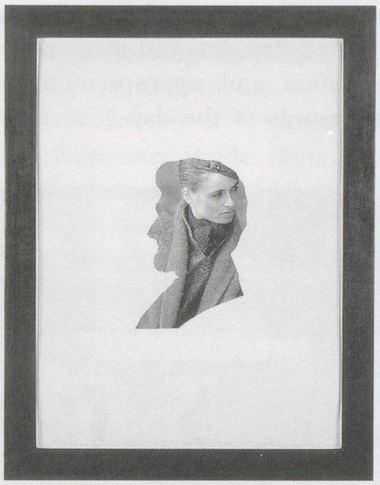
Pictures Generation Redux

PHILIPP KAISER

"The idea that Douglas Crimp did an exhibition in 1977 and, thereby, made the careers of a bunch of artists, is completely and historically wrong,"[1] noted the renowned art critic Crimp himself some twenty years later. Yet Crimp would have been the last to imagine that, thirty years after the fact, this distinctive little project in an independent New York gallery space would not only be the title of a controversial exhibition at the Metropolitan Museum of Art,[2] but that it would even come to define an entire generation: the Pictures Generation. In Europe, awareness of the appropriation art generally associated with the Pictures Generation was, until relatively recently, the preserve of art critics and theorists, while in the USA postmodernist theories had been touted since the 70s and early 80s in such publications as *October*, *Artforum*, and *Art in America* (by the likes of Crimp, Craig Owens, Hal Foster and Benjamin Buchloh) and had been carried forth from the seminar rooms of the Whitney Independent Study Program into mainstream university life.



SHERRIE LEVINE, UNTITLED (PRESIDENT, 2), 1979, collage / OHNE TITEL (PRÄSIDENT, 2), Collage. (PHOTO: METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK)



SHERRIE LEVINE, UNTITLED (PRESIDENT, 5), 1979, collage / OHNE TITEL (PRÄSIDENT, 5), Collage. (PHOTO: METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK)

For these reasons, the otherwise excellent and commendable exhibition at the Metropolitan Museum harbors some surprises. For one thing, Crimp's name is not even mentioned until page twenty eight of the comprehensive and painstakingly researched catalogue written entirely by Douglas Eklund, associate curator of the Department of Photographs. Moreover, the timeframe selected for the show—the decade 1974–1984—the omission of Philip Smith, an artist who

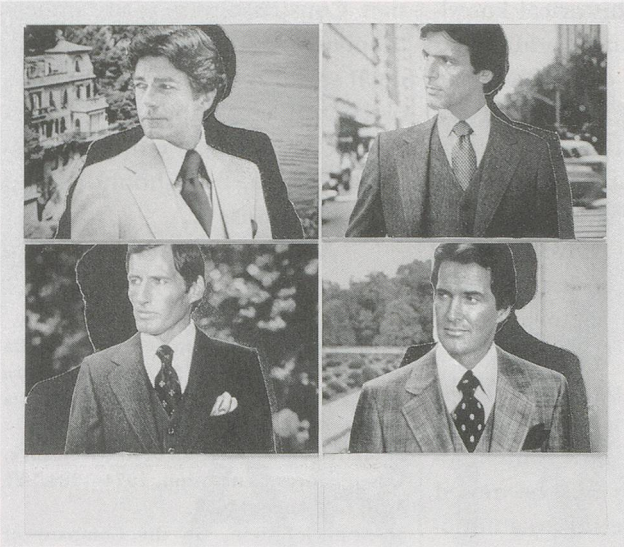
PHILIPP KAISER is Curator at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles. His current projects include preparing the first US retrospective exhibition of the work of Jack Goldstein.

had been included in the original "Pictures" exhibition, and the marginalized role of theory and feminism were all factors that triggered heated and at times vitriolic debate, clearly indicating that the writing of history is far from finished. But—first things first.

Loosely grouped around the New York Artists Space, the Pictures Generation was probably the last avant-garde movement of the twentieth century.[3] It took a critically analytical approach to the legacy of Conceptual Art, Minimal Art and Pop Art, and made representation and appropriation the buzzwords of the day. I do agree with Michael Lobel[4] that art history tends to mythologize singular events by styling them as historic turning points, and to describe the birth of a movement as an episode in a linear chronology. The fact that some of the works in the 1977 "Pictures" exhibition—and now included in the show at the Metropolitan Museum—were actually created several years earlier, undermines the historical significance of the Pictures exhibition. At the same time, one wonders what was really going on in 1974, and whether there is any logical justification—given that the artists in the "Pictures" exhibition took such an abiding interest in issues of originality and authenticity—for what seems to be an almost willful failure to mention the name of the original exhibition's curator in the introduction?

Crimp had been invited by Helene Winer, the director of Artists Space at the time, to organize a show and produce the catalogue. And it was Winer who provided him with a list of promising artists, because, as she later pointed out, there was a certain kind of art that deserved to be taken seriously.[5] Only five artists were presented: Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, and Philip Smith. In order to get a feeling for the terrain staked out by a whole generation of artists, it is worth taking a look at the essay that Crimp wrote for the accompanying publication, which received far less attention than the revised version produced two years later for *October* at the request of Rosalind Krauss.[6] Whereas the first version was a keenly analytical and astute close-reading of the works, the second version—in contrast to Michael Fried's modernist reflections on Minimal Art—extolled a post-modernist photography with a focus on citing, excerpting, framing, and staging. Concise analysis of the *Pictures* in the initial text noted how the new generation of artists explored psychologically charged, imagined, and remembered imagery, developing processes of signification and new narratives; the second version seems to take a position that essentially treats the pictures as stereotypical formulae designed to reveal different layers of representation. According to Crimp, "...underneath each picture there is always another picture."[7] The gap between these two essays swallowed up not only the artist Philip Smith, whose name is reduced to a mere footnote in the second version, but also non-photographic art forms such as painting or drawing, which are not even mentioned—presumably to avoid tainting the argument of this new generation with the 1978 "New Image Painting" show of recent figurative work at the Whitney Museum.

SHERRIE LEVINE, UNTITLED (PRESIDENT, 2), 1979, collage / OHNE TITEL (PRÄSIDENT, 2), Collage. (PHOTO: METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK)



RICHARD PRINCE, UNTITLED (FOUR SINGLE MEN WITH INTERCHANGEABLE BACKGROUNDS LOOKING TO THE RIGHT), 1977, mixed media on paper, 23 x 192" / OHNE TITEL (VIER EINZELNE MÄNNER MIT AUSWECHSELBAREM HINTERGRUND NACH RECHTS SEHEND), verschiedene Materialien auf Papier, 58,4 x 48,3 cm. (PHOTO: THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, © RICHARD PRINCE)

However, this is not meant to suggest that Douglas Crimp's exhibition and his two famous essays are the only valid takes on the *Pictures* phenomenon. On the contrary, they are merely the tip of the iceberg. His essays and subsequent writings on postmodern photography very clearly linked post-structuralist theory with emerging art, using a still new and contemporary subject matter as a testing ground. Nor is the significance of the exhibition itself to be underestimated; Matt Mullican maintains that "... the show itself became a marker ...But we all knew it was important. Not the show itself, but the moment the show represented, which we were a part of."[8] For the most part, extending the investigation of a singular historic event immediately raises the question of who is to be included, yet, remarkably, no critic or art historian, as far as I am aware, has ever questioned the wider group context of the Pictures Generation.

So why did the new generation of artists emerge as early as 1974? In 1974, Helene Winer, who ran the Metro Pictures gallery with Janelle Reiring from 1980 onwards, was still director of the Pomona College Museum of Art just outside Los Angeles. There she played an immensely active and influential role, whose importance was not fully recognized at the time. With Richard Hertz's publication of *Jack Goldstein and the CalArts Mafia*,[9] numerous indiscretions involving the art students at the legendary California Institute of the Arts in Valencia, founded in 1961, became common knowledge. We know that Winer and the group's main player, Jack Goldstein, were a couple and that they moved to New York together in 1974. The entire CalArts Mafia— James Welling, David Salle, Matt Mullican, and Troy Brauntuch—followed suit, though some did keep their studios in Los Angeles. This group formed the core of the so-called Pictures Generation. As students of John Baldessari, unlike their New York friends and the Buffalo artists Robert Longo, Cindy Sherman, Charles Clough, Nancy Dwyer, et al., they were thoroughly familiar with the use of mediated images. These were, in fact, a focal point for a generation disillusioned by Watergate and Vietnam and the first to grow up with television. It was this mix of rumor and trun-

DAVID SALLE, WE'LL SHAKE THE BAG, 1980, acrylic on canvas / WIR WERDEN DEN BEUTEL SCHÜTTELN, Acryl auf Leinwand. (PHOTO: METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK)

cated history, further cemented by the *CalArts Mafia* book, that ruffled the feathers of some critics. While John Baldessari played an undeniably instrumental role in the formation of this group, it should also be borne in mind that the critical reevaluation of representation is indebted to the achievements of the feminist movement. In the early 70s, feminism was at the very heart of all the changes that eventually led to a new era. Not only was the earliest and perhaps most important class in feminist studies founded at CalArts, with people like David Salle and Suzanne Lacy sharing a studio; it was also feminist art that provided the categories and institutionalized the theories.[10] The fact that New York's latest avant-garde was largely imported from Los Angeles undoubtedly added to the sense of unease. Interestingly, though this is not very widely known, the "Pictures" exhibition was re-imported to Los Angeles, where it made very little impact.[11]

Arguably the sharpest criticism leveled at the exhibition was Howard Singerman's insinuation that Eklund, the curator, had no inkling of theory,[12] and that he accumulated reviews and historical knowledge without actually addressing the discursiveness of many of the works. What sets the Pictures Generation apart is, after all, the fact that criticism is not meant to complement artistic practice, but to be an intrinsic part of it. And therein lies the rub: how can art be historicized when it is so inextricably linked with theory? How would a revisionist appraisal of this art look? Any attempt to rewrite history without taking into account contemporary texts and ideas must be viewed with suspicion. The call to autonomize contextually reflective art is fraught with problems. Shepherd Steiner, writing in the catalogue of the Jack Goldstein retrospective in Frankfurt am Main, betrays a programmatic vehemence, which Eklund fortunately did not indulge in, when he insists on radical corrective measures because the postmodernist fetishization of theory obscures and fundamentally misrepresents the work, adding, in a swipe at Douglas Crimp, that art criticism was effectively blind to its object.[13] Understandable as it may be for a new generation to want to rewrite history, to do so in this case seems akin to, say, stripping Russian Constructivism of its radical utopian social ideas and presenting it solely in terms of brightly colored abstract composition. If this is the revision of an entire generation of artists, they should rise up in revolt against it.

(Translation: Ishbel Flett)

LOUISE LAWLER, LIVING ROOM CORNER, ARRANGED BY MR. AND MRS. BURTON TREMAINE SR., NEW YORK CITY, 1984, cibachrome, 28 x 39" / Cibachrom, 71,1 x 99,1 cm. (PHOTO: COURTESY OF THE ARTIST AND METRO PICTURES)

1) Douglas Crimp quoted in Claudia Gould, Valerie Smith, *5000 Artists Return to Artists Space: 25 Years* (New York: Artists Space, 1998), p. 89.
2) Metropolitan Museum of Art, New York, "The Pictures Generation, 1974–1984," 21 April to 2 August 2009.
3) Ann Goldstein, "In the Company of Others" in Helen Molesworth (ed.), *Louise Lawler, Twice Untitled and Other Pictures* (Cambridge: The MIT Press/Columbus: Wexner Center for the Arts, 2006), p. 133.
4) Michael Lobel, "Outside the Frame" in *Artforum*, vol. XLVIII, no. 1, September 2009, p. 253.
5) See note 1, pp. 60 and 89.
6) *"Pictures,"* exh. cat., Artists Space New York, 1977, and Douglas Crimp, "Pictures," *October*, no. 8 (Spring 1979), pp. 75–88.
7) Ibid, p. 87.
8) See note 1, p. 61.
9) Richard Hertz (ed.), *Jack Goldstein and the CalArts Mafia* (Ojai: Minneola Press, 2003).
10) See Craig Owens, "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism" in Scott Bryson, Barbara Kruger, et al. (eds.), *Craig Owens. Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture* (Berkeley: University of California Press, 1992), pp. 166–190.
11) After New York (24.9.–29.10.1977), the exhibition was shown at the Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Ohio, (28.2.–25.3.1978), the Los Angeles Institute of Contemporary Art (15.4.–15.5.1978) and the University of Colorado Art Gallery, Boulder (8.9.–6.10.1978).
12) Howard Singerman, "Language Games" in *Artforum*, vol. XLVIII, no. 1, September 2009, p. 257.
13) Shepherd Steiner, "Corrective Measures: Between the Discrete Work and the Corpus of Jack Goldstein" in *Jack Goldstein*, exh. cat. (Frankfurt: Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main/Köln: Walther König, 2009), p. 13.