

Louise Neri : Parkett 25-56 (1990-1999) : prospective collaboration = zukunftsweisende Zusammenarbeit

Autor(en): **Neri, Louise**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2017)**

Heft 100-101 **Expanded exchange**

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-817177>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Louise Neri

Parkett 25–56 (1990–1999)

Prospective Collaboration

“Beginnings are hard,” Anne Carson says. When Bice’s invitation came to write a valedictory note for *Parkett*, I dithered and prevaricated about a beginning for *The End*. At one point, this particular image came to mind and I spent weeks searching for it. Once I found it, I became one of those writers that editors dread, resorting to every excuse in the book. I told myself that Bice sometimes claimed that writing was “painful,” despite the lively effortlessness of her prose; and I recalled how a favorite writer and skilled procrastinator, Dave Hickey, once left the pages of a due manuscript behind in the bedclothes of a hotel room in his scramble to escape a fire; the building was subsequently condemned, and with it his words. (We granted him an extension.)

With the news that the curtain would fall on *Parkett* came a rush of nostalgia for the generative energies of the years that I spent at the magazine with my Swiss Family Robinson—Bice, Jacqueline, Dieter, and Walter, who slipped away from us so suddenly and shockingly in 2014. In them I found a tribe of kindred spirits whose goal I shared in fostering a collaborative discourse in art and art production. Our decision to engage with others to explore the field based itself on the perception of, and belief in, the existence of deep sympathies, where trust and complicity thrive in the spirit of goodwill and endeavor—great ambitions, some productive constraints, and promises kept, rather than contracts.

LOUISE NERI is director at Gagosian.



Bice Curiger, Louise Neri. “This picture—a Polaroid—was taken twenty-seven years ago in 1990, in a sideshow at the Festival of San Gennaro in Little Italy, New York. It is Bice, of course, with her new editor—me—just one week into the job.”

Bice Curiger, Louise Neri. «Dieses Bild – ein Polaroid – entstand vor 27 Jahren, auf einer Nebenausstellung der Fiesta di San Gennaro 1990 in Little Italy, New York. Es zeigt Bice Curiger, natürlich, mit ihrer neuen Redaktorin – mir – nach nur einer Woche im neuen Job.»

I arrived in New York from Australia via Zurich to take up my new editorial post in the fall of 1990, knowing virtually no one other than the Australian critic, Paul Taylor (who, like an annoying older sibling, constantly reminded me of the fact). The year before, I had had an enchanted internship with the *Parkett* team in Zurich (during a longer arts fellowship in France), where I worked on Volumes 25 Fritsch/Turrell and 26 Förg/Taaffe and attended my first art fairs, Basel and Chicago, as their representative. (It had been on my very first trip to New York several years earlier that, by chance, I had discovered and bought the early issues of *Parkett* in an arts bookshop; further serendipity came with Bice's first visit to Sydney as a Biennale guest in 1988 and our subsequent encounter.) The thrilling job offer had come just a few months earlier, by way of a fax in Bice's loopy handwriting with its cute motifs—Bice invented emojis way before the fact—where she described our prospective work together while rhapsodizing about New York street life. With her at my side a few times per year, and Jacqueline as a wise and spirited third editorial presence, I rode the learning curve of the job while adapting to the G-forces of a foreign city and its urban culture, and a newly mobile existence, shuttling between New York and Zurich.

My tenure at *Parkett* began in a modest office at 636 Broadway, which looked out on a dingy lightwell, equipped with a few used library shelves, an electric golf-ball typewriter, and a thermal paper-roll fax machine that each night would spew out the next morning's protocols. Starting with Volume 27, an inspired pairing of Louise Bourgeois and Robert Gober, Bice and I planned each quarterly issue together, rubric by rubric, engaging artists in myriad ways—from the in-depth studies of the Collaborations, to the pure visual content of the Inserts, and the imaginative capital of the Editions, each one an apprenticeship in the endless potential of the art multiple. At the same time, we pursued and secured writers for *Parkett's* bi-lingual, bi-continental platform, where a catholic assortment of academics, curators, journalists, poets, and novelists—distinguished stylists all—promoted the power of positive criticism in voices that were richly diverse. Of the editorial tips that I gleaned from Bice, the most invaluable, which I uphold to this day, were 1) don't rewrite your author and 2) in interview, don't try to out-talk

your subject. While Bice and I did not always see eye to eye, given the vast differences between us in terms of culture and experience, the tussles were often instructive and usually respectful, and for ten years each new volume that we made together seemed like the first.

If my early career in Melbourne as the founding director of a non-profit start-up for local emerging artists had been a precipitous graduate degree, *Parkett* was accelerated fieldwork at the highest level. It is impossible to overestimate the impact that the leap of faith represented by this editorship had on me as an aspiring young professional, catapulted from the remotest antipodes into the ferment of New York on the brink of a new and tumultuous decade. In the early 1990s, the seismic impact of critical debates and discussions—on race and gender politics, globalism, and institutional critique—together with the devastation of AIDS and the vicissitudes of economic recession, worked to destabilize persistent hierarchies and value systems in the art world. These factors made “expanding exchange”—which for *Parkett* meant venturing beyond the original scope of its fundamental transatlantic axis—not just a notion but a necessity. In 1992, we invited David Hammons for the Collaboration of Volume 31, and the late Mike Kelley. This bold juxtaposition, which resulted in a quickly sold-out issue, seems just as resonant now—in a race-torn America under the influence of toxic conservatism—as then. In the same year, the high-voltage conference “Black Popular Culture,” took place at the Studio Museum in Harlem/Dia Center for the Arts, where many of the prime forces of black intellectual life, from Angela Davis, Henry Louis Gates Jr., and Arthur Jafa to Stuart Hall, Paul Gilroy, and Isaac Julien held the stage together. A report on it formed the Cumulus—the “cloud” from America—for the same volume.

During this decade, my encounters with artists spawned dialogues, collaborations, and friendships that endure to this day: among others, Matthew Barney, Sophie Calle, David Hammons, Roni Horn, Ilya Kabakov, Sherrie Levine, Glenn Ligon, Tracey Moffatt, Cady Noland, Gabriel Orozco, Richard Prince, Charles Ray, Cindy Sherman, Thomas Schütte, Hiroshi Sugimoto, Wolfgang Tillmans, and Jeff Wall; as well the late Richard Artschwager, Felix Gonzales-Torres, and Juan Muñoz. These artists from near and far spanning three generations, including my own, were mapped onto a newly

expanding perception of art and its broader cultural, economic, political, and social potential, as well as our continuing embrace of its sheer wonder. From these choices stemmed our selection of writers, approached for their sense of sympathetic engagement in salient artistic issues, and whose diverse insights helped to shape the eventual scope of each volume. In the process of editing this abundance of critical talent—Kathy Acker, Hilton Als, Gregg Bordowitz, Norman Bryson, Holland Cotter, Adrian Martin, Alexandre Melo, Molly Nesbit, Mignon Nixon, Ralph Rugoff, Ingrid Schaffner, Collier Schorr, Adrian Searle, Abigail Solomon-Godeau, Greg Tate, Robert Farris Thompson, and Neville Wakefield, to name a few who joined the firmament under my watch—I came to recognize my own proclivity, beyond writing itself, for the dialogic role of editor.

In contrast with these dense, generous studies, I loved working with artists on the Inserts, to this day widely emulated by other periodicals: as examples, Elliott Puckette made one of her razor-etched wooden panel paintings to match exactly the overall surface of the eight-page commission; Zoe Leonard and Cheryl Dunye “hung” their fictive photo archive *Watermelon Woman* across the pages; and Lawrence Weiner produced a series of original drawings to scale, and entrusted them to us for reproduction.

Beyond the editorial structure of each issue were the Editions. The best *Parkett* editions have a special quality, beginning as an exercise in creating an accessible work of art to be delivered by post as practical rule, but in the process coming to represent a significant shift or development in the artist’s oeuvre. I learned all about multiples, from printmaking (Elizabeth Peyton made her first lithograph under the tutelage of Maurice Sanchez at *Derriere l’Etoile*, while Gabriel Orozco produced his first digitally enhanced Iris print with Cone Laumont, discarding one in two due to the blotting problems of early inkjet printers) to extreme applications of industrial processes, such as John Baldessari’s 21-color vitreous enamel plaque that confounded a producer more accustomed to duochrome park signage. Time and again, we witnessed material histories—small, medium, and large—in the making: when Robert Gober actualized each offset-printed newspaper page (his very first experiment with the medium) by staining it with the base of a coffee cup; when Cady Noland

employed the guidelines of the United States Postal Services to determine the 60 x 60 x 4 inch dimensions of her spray-painted cardboard maquette, the only multiple she ever made; and when Felix Gonzales-Torres produced a full-size billboard edition (3 meters x 7 meters) of footprints in sand. Then there were the originals—astonishing for the time and effort expended by the artist on each one—from Sigmar Polke’s unique hand-dotted gouaches, bound into equally unique issues of bundled *Parkett* macule prints, and Gerhard Richter’s 115 electric green-blue-red oil paintings to Wolfgang Tillmans’ contingent color-negative photographs and Matthew Barney’s hand-cast sugar dumbbells, each with its white ribbon to which was sewn a perfect cultured pearl that we sourced from a midtown Manhattan pearl-dealer. And the oddities, such as the tiny pair of black lace-ups that Sherrie Levine had found on the street at the beginning of her career, and which a children’s shoe factory in Italy reproduced for us in nut-brown leather.

With the advent of digital technology and communications and an increasingly exuberant market, access to art has expanded at an unanticipated rate, while the nominal center has ceded to a more diffuse global context, and previously remote pockets of the art map are becoming viable isotopes. The choices that we made in the period immediately prior to this massive and welcome change reflects how best our miniscule team, operating with cup and string between two cities, registered and responded to these emergent shifts. What does it imply if the world of specialized periodicals such as *Parkett* is indeed in a “death star” phase, while the market for the art that they have championed continues its rapacious asymptotic rise? If print cultures and their dedicated editorial practices and constituent points of view are flaming out, one by one, due to lagging interest in the reading of printed interpretation by art audiences gripped by the instant and agile everywhere-ness of digital commentary and social media, what might the new paradigms be that embrace the textures, forms, and content of art with as much creative attention and sense of permanence as their ink-and-paper predecessors? Given the thrill of anticipation that I feel every time I open the cover of a thoughtfully conceived and beautifully crafted reading object, I’m momentarily lost for words.

Louise Neri

Parkett 25–56 (1990–1999)

Zukunftsweisende Zusammenarbeit

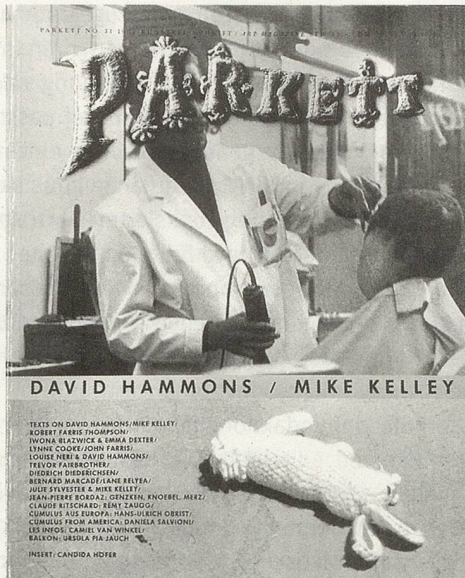
«Anfänge sind schwer», sagt Anne Carson. Nachdem Bice mich gebeten hatte, eine Abschiedsnote für *Parkett* zu schreiben, habe ich hin und her überlegt und mich lange gegen einen Anfang für das Ende gewehrt. Dann aber erinnerte ich mich an dieses spezielle Bild, das ich anschliessend wochenlang gesucht habe. Als es mir schliesslich in die Hände fiel, verwandelte ich mich in eine dieser bei Redaktoren gefürchteten Autorinnen, die jede nur mögliche Ausrede bemühen, um Zeit zu gewinnen. Ich musste an Bice denken, die trotz der lebhaften Mühelosigkeit ihrer Prosa bisweilen behauptete, Schreiben sei ein «schmerzhafter» Prozess; und ich rief mir Dave Hickey ins Gedächtnis, einen meiner Lieblingsautoren und erfahrenen Aufschieber, der einmal ein fälliges Manuskript in einem Hotelbett zurückgelassen hatte, um sich eiligst vor einem Brand in Sicherheit zu bringen; das Gebäude wurde anschliessend zum Abriss freigegeben – und mit ihm Daves Manuskriptseiten. (Wir haben ihm einen Aufschub gewährt.)

Mit der Nachricht vom letzten Vorhang für *Parkett* überkam mich eine Welle des Heimwehs nach der produktiven Energie jener Jahre, die ich mit meiner Schweizer Familie Robinson bei der Zeitschrift verbracht hatte – Bice, Jacqueline, Dieter und Walter, der uns 2014 so plötzlich und für alle schockierend verliess. In ihnen

fand ich einen Stamm Gleichgesinnter, deren Zielsetzung ich teilte: die Förderung eines partnerschaftlichen Diskurses in der Kunst und der Kunstproduktion. Unsere Entscheidung, gemeinsam mit anderen dieses Feld zu beackern, basierte auf der Wahrnehmung und dem Glauben, dass es tiefe Sympathien gab, in denen Vertrauen und Komplizenschaft im Geiste des guten Willens und Bestrebens gediehen – was uns einte, waren grosse Ambitionen, einige produktive Beschränkungen und gehaltene Versprechen statt eingehaltener Verträge.

Ich kam aus Australien über Zürich nach New York, wo ich im Herbst 1990 meinen neuen Redaktorsposten antrat und bis auf den australischen Kunstkritiker Paul Taylor (der mich wie ein lästiger älterer Bruder ständig daran erinnerte) praktisch niemanden kannte. Im Jahr davor hatte ich (während eines längeren Kunststipendiums in Frankreich) in der Zürcher Redaktion von *Parkett* ein phantastisches Praktikum absolviert, an den Bänden 25 Fritsch/Turrell und 26 Förg/Taaffe mitgearbeitet und als Repräsentantin des Teams meine ersten Kunstmessen in Basel und Chicago besucht. (Auf meiner allerersten Reise nach New York einige Jahre zuvor hatte ich in einer Kunstbuchhandlung zufällig die frühen *Parkett*-Ausgaben entdeckt und gekauft; weitere glückliche Zufälle folgten: Bices erster Besuch in Sydney als Gast der Biennale 1988 und unser anschlies-

LOUISE NERI ist Direktorin bei Gagolian.



Cover, *Parkett* 31/1992, collaboration artists David Hammons, Mike Kelly.

sendes Zusammentreffen.) Das spannende Jobangebot war nur wenige Monate vorher eingetroffen, als Telefax in Bices verschlungener Handschrift mit den putzigen Motiven – Bice erfand Emojis, lange bevor es sie gab. In dem Fax beschrieb sie unsere künftige Zusammenarbeit und schwärmte vom Leben in den Strassen von New York. Mit ihr mehrmals pro Jahr an meiner Seite und Jacquelines kluger und geistreicher redaktioneller Präsenz im Hintergrund stieg ich die Lernkurve des Jobs hinauf, während ich mich an die g-Kräfte einer fremden Stadt und ihrer urbanen Kultur und an mein neu gewonnenes mobiles Dasein zwischen New York und Zürich gewöhnte.

Meine Zeit bei *Parkett* begann in einem bescheidenen Büro am Broadway 636 mit Blick auf einen schmutzigen Lichtschacht, ausgestattet mit ein paar gebrauchten Bibliotheksregalen, einer elektrischen Kugelschreibmaschine und einem Thermofaxgerät, das jede Nacht die Pläne für den nächsten Morgen ausspuckte. Beginnend mit Band 27, einer genialen Kombination aus Louise Bourgeois und Robert Gober, planten Bice und ich jede Vierteljahresausgabe zusammen, Ru-

brik für Rubrik. Die Künstlerinnen und Künstler beteiligten wir auf unterschiedlichste Art – von ausführlichen Studien im Rahmen der Collaborations über den reinen Bildgehalt der Inserts bis hin zum ideenreichen Kapital der Editionen, von denen jede einzelne zu einer Lehrstunde über die unendlichen künstlerischen Möglichkeiten des Multiples geriet. Gleichzeitig umwarben und gewannen wir Autoren für *Parketts* bilinguale und bicontinentale Bühne, auf der eine universelle Mischung von Akademikern, Kuratoren, Journalisten, Dichtern und Romanciers – allesamt ausgesuchte Stilisten – in mannigfaltigsten Stimmen die Kraft der positiven Kritik propagierte. Von den redaktionellen Tipps, die Bice mir mitgab, befolge ich die unbezahlbarsten bis heute: 1) Schreibe deinen Autor nicht um, und 2) Versuche nicht, dein Gegenüber im Interview niederzureden. Auch wenn Bice und ich ob unserer grossen Unterschiede in puncto Kultur und Erfahrung nicht immer einer Meinung waren, so waren unsere Rangeleien doch oft lehrreich und in der Regel von Respekt geprägt, und zehn Jahre lang erschien uns jeder neue Band, den wir zusammen machten, wie der erste.

Wenn meine frühe Laufbahn als Gründungsdirektorin eines gemeinnützigen Start-ups für Nachwuchskünstler in Melbourne ein hastig erworbener Abschluss war, dann war *Parkett* eine Art beschleunigte Feldforschung auf höchstem Niveau. Der Effekt, den der Vertrauensvorschuss dieser Chefredaktion auf mich als aufstrebende junge Berufstätige hatte, die an der Schwelle zu einem neuen und turbulenten Jahrzehnt aus den entlegensten Winkeln der Erde ins brodelnde Zentrum New Yorks katapultiert wurde, ist nicht hoch genug einzuschätzen. Anfang der 1990er-Jahre erschütterten kritische Debatten und Diskussionen – über Rasse und Genderpolitik, Globalisierung und die Rolle der Institutionen – zusammen mit den Verheerungen der AIDS-Krise und den ökonomischen Wirren der Rezession die Kunstwelt und destabilisierten ihre zählebigen Hierarchien und Wertesysteme. Die so veränderten Realitäten liessen die Vorstellung von einem «erweiterten Austausch» – was für *Parkett* hiess, sich über den Rahmen seiner grundlegenden transatlantischen Achse hinauszuwagen – zur schieren Notwendigkeit werden. 1992 luden wir David Hammons und den inzwischen verstorbenen Mike Kelley als Collaboration-Künstler für Band 31 ein. Diese kühne Gegenüberstellung, die dazu

führte, dass die Ausgabe rasend schnell vergriffen war, scheint heute – in einem von Rassenunruhen zerrissenen und vom Konservatismus vergifteten Amerika – noch genauso aktuell zu sein wie damals. Im gleichen Jahr fand im Studio Museum in Harlem/Dia Center for the Arts die alles elektrisierende Konferenz «Black Popular Culture» statt, auf der sich zahlreiche massgebliche Kräfte des schwarzen Geisteslebens, von Angela Davis, Henry Louis Gates Jr. und Arthur Jafa bis Stuart Hall, Paul Gilroy und Isaac Julien, gemeinsam Gehör verschafften. Ein Bericht über die Konferenz erschien im selben Band als Cumulus – als «Wolke» aus Amerika.

Aus meinen Begegnungen mit Künstlern entstanden in diesen zehn Jahren Dialoge, Kooperationen und Freundschaften, die bis heute andauern, unter anderem mit Matthew Barney, Sophie Calle, David Hammons, Ilya Kabakov, Sherrie Levine, Glenn Ligon, Tracey Moffatt, Cady Noland, Gabriel Orozco, Richard Prince, Charles Ray, Cindy Sherman, Thomas Schütte, Hiroshi Sugimoto, Wolfgang Tillmans und Jeff Wall, aber auch mit den verstorbenen Richard Artschwager, Felix Gonzalez-Torres und Juan Muñoz. Diese Künstler aus nah und fern umspannten drei Generationen, meine eigene eingeschlossen. Sie trugen nicht nur zum sich damals erweiternden Kunstbegriff und zum breiteren kulturellen, wirtschaftlichen, politischen und sozialen Potenzial der Kunst bei, sondern auch zu unserer anhaltenden Begeisterung für das blosse Wunder, das von ihr ausging. Aus dieser Palette wählten wir unsere Autorinnen und Autoren aus, die wir wegen ihres Gespürs für die teilnehmende Beschäftigung mit herausstechenden künstlerischen Themen ansprachen und deren vielfältige Einblicke und Erkenntnisse uns halfen, den Umfang jedes einzelnen Bandes letztendlich zu gestalten. Zu denen, die sich unter meiner Aufsicht dem Firmament hinzugesellten, gehörten, um nur einige zu nennen, Kathy Acker, Hilton Als, Gregg Bordowitz, Norman Bryson, Holland Cotter, Adrian Martin, Alexandre Melo, Molly Nesbit, Mignon Nixon, Ralph Rugoff, Ingrid Schaffner, Collier Schorr, Adrian Searle, Abigail Solomon-Godeau, Greg Tate, Robert Farris Thompson und Neville Wakefield. Im Verlauf der redaktionellen Bearbeitung dieser unendlichen Fülle an kritischem Talent erkannte ich schliesslich, neben dem Schreiben selbst, meine eigene Vorliebe für die dialogische Rolle der Redaktorin.

Als Ausgleich zu diesen dichten, grosszügigen Analysen liebte ich die Arbeit mit den Künstlern an ihren Inserts, die bis heute von anderen Periodika häufig nachgeahmt werden. Elliott Puckette zum Beispiel passte die mit der Rasierklinge gezogenen Schwünge eines ihrer Holztafelbilder exakt in die Gesamtfläche ihres sieben-seitigen, in Leporellofaltung realisierten Auftrags ein; Zoe Leonard und Cheryl Dunye füllten alle Seiten ihres Inserts mit einer «Hängung» ihres fiktiven Photoarchivs *Watermelon Woman*; und Lawrence Weiner produzierte eine Reihe von massstabsgetreuen Originalzeichnungen, die er uns zur Reproduktion anvertraute.

Ausserhalb der redaktionellen Struktur jeder Ausgabe standen die Editionen. Die besten *Parkett*-Editionen haben eine besondere Qualität: Sie beginnen als Übung in der Herstellung eines eingängigen Kunstwerks, das aus praktischen Erwägungen mit der Post verschickt werden kann, und repräsentieren am Ende eine bedeutende Veränderung oder Entwicklung im Werk des Künstlers. Ich habe alles über Multiples gelernt, von der Drucktechnik (Elizabeth Peyton stellte unter Anleitung von Maurice Sanchez bei Derriere l'Etoile ihre erste Lithographie her, Gabriel Orozco mit Cone Laumont Editions seinen ersten digital verbesserten Irisdruck – allerdings musste er jedes zweite Blatt aussortieren, weil die frühen Tintenstrahldrucker noch sehr klecksanfällig waren) bis zum extremen Einsatz industrieller Verfahren, wie bei John Baldessaris 21-Farben-Emailschild, das einen Hersteller, der mehr an zweifarbige Parkbeschilderungen gewöhnt war, in tiefe Verwirrung stürzte. Immer wieder erlebten wir, wie im Kleinen, im Grossen oder irgendwo dazwischen Materialgeschichte geschrieben wurde: wenn etwa Robert Gober jede seiner offsetgedruckten Zeitungsseiten (sein allererstes Experiment mit dem Medium) mittels eines Tassenbodens mit individuellen Kaffeerändern versah; wenn Cady Noland die Vorgaben des United States Postal Service heranzog, um die Masse ihrer 152x152x10 cm grossen spritzlackierten Pappmaquette festzulegen, ihres einzigen Multiples überhaupt; und wenn Felix Gonzalez-Torres 3x7 Meter grosse Plakate von Fussspuren im Sand produzierte. Dann gab es die – wegen der Zeit und Mühe, welche die Künstler in jedes einzelne von ihnen gesteckt hatten, erstaunlichen – Originale: Sigmar Polkes handgepunktete Gouache-Unikate, die in ebenso einzigartige Bündel aus

fehlgedruckten *Parkett*-Seiten eingebunden wurden, und die 115 spannungsgeladenen grün-blau-roten Ölgemälde von Gerhard Richter; oder Wolfgang Tillmans' nach dem Zufallsprinzip versandte Photographien auf Farbnegativpapier und Matthew Barneys aus Zucker- masse handgegossene Hanteln mit weissem Satinband, auf das jeweils eine makellose Zuchtperle genäht war, die wir von einem Perlenhändler in Midtown bezogen. Und schliesslich die Kuriositäten, wie das winzige Paar schwarzer Schnürschuhe, das Sherrie Levine am Anfang ihrer Karriere auf der Strasse gefunden hatte und das wir in nussbraunem Leder in einer Kinderschuhfabrik in Italien kopieren liessen.

Mit dem Einzug der digitalen Technik und Kommunikation und einem zunehmend überschäumenden Markt hat sich der Zugang zur Kunst auf unvorhergesehene Weise erweitert, während das nominelle Zentrum einem diffuseren globalen Kontext gewichen ist und sich ehemals entlegene Flecken auf der künstlerischen Landkarte in lebensfähige Biotope verwandeln. Die Entscheidungen, die wir in der Phase unmittelbar vor diesem massiven und willkommenen Wandel trafen, spiegeln wider, wie unser verschwindend kleines Team, das mit Tastentelefon und Spiralschnur zwischen zwei Städten operierte, diese aufkommenden Veränderungen bestmöglich erfasste und auf sie reagierte. Was hat es zu bedeuten, wenn sich die Welt der Fachzeitschriften wie *Parkett* tatsächlich in einer «Todesstern»-Phase befindet, während der Markt für die Kunst, die sie verfechten, seinen räuberischen asymptotischen Aufstieg fortsetzt? Wenn die Printkulturen mit ihren hingebungsvollen redaktionellen Gepflogenheiten und konstitutiven Standpunkten der Reihe nach erlöschen, weil das Kunstpublikum, das sich vom unmittelbaren und dynamischen Überall digitaler Kommentare und sozialer Medien mitreissen lässt, das Interesse am Lesen gedruckter Interpretationen verliert, worin könnten dann die neuen Paradigmen bestehen, die sich den Strukturen, Formen und Inhalten der Kunst mit der gleichen kreativen Aufmerksamkeit und dem gleichen Sinn für Beständigkeit widmen wie ihre Vorgänger mit Druckerschwärze und Papier? In Anbetracht der vorfreudigen Erregung, die mich jedes Mal überkommt, wenn ich den Deckel eines sorgfältig konzipierten und schön gemachten Leseobjekts umschlage, fehlen mir für einen Moment die Worte.



Louise Neri, Jacqueline Burckhardt on a chair by Richard Artschwager / auf einem Stuhl von Richard Artschwager, New York, 1993.