

CUMULUS

. . . FROM AMERICA

Our column "Cumulus" presents thoughts, personal perspectives and notable encounters, not in the sense of professional art criticism, but rather personal statements of professional endeavor. In each issue of Parkett "cumulus clouds" float in from America and Europe to all those interested in art.

Our contributors to this issue are Amei Wallach, chief art critic for Newsday and art essayist for the MacNeil / Lehrer News Hour, and Jean-Christophe Ammann, Director of the Kunsthalle Basel, who in 1972 was a member of the organizing committee of documenta 5 in Kassel.

AMEI WALLACH

THE WYETHS AND AMERICA

In 1958, the International Council of the Museum of Modern Art, sponsored by The Rockefeller Brothers Fund, exported the exhibition, "THE NEW AMERICAN PAINTING," to eight European cities, and introduced them to the work of William Baziotis, James Brooks, Sam Francis, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Grace Hartigan, Franz Kline, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Barnett Newman, Jackson

Pollock, Mark Rothko, Theodoros Stamos, Clyfford Still, Bradley Walker Tomlin and Jack Tworckov.

In 1987, the Brandywine River Museum, with Money from AT&T and help from the United States Information Agency, is exporting the exhibition, "AN AMERICAN VISION" to Leningrad, Moscow, Tokyo, Milan and Cambridge, thereby introducing those cities to "THREE GENERATIONS OF WYETH

ART," by grandfather N. C. Wyeth, father Andrew Wyeth, and son Jamie Wyeth.

In the intervening years, there have been other export exhibits, of course – scores of them, in fact, but the Wyeth family roadshow, like the triumph of abstract expressionism, marks one of those symbolic moments of stocktaking. The face of America on international display in 1958, at a moment of muscle-flexing assurance, was forward-looking,



N.C. WYETH (1882-1945)

(Photo: Brandywine River Museum)

daring and adventurous. Today, three muddled and tumultuous decades later, we are gazing into the murky waters of our Calvinist past in the vain hope of seeing again the straightforward definition of power, probity and stubborn belief in an agrarian idyll that we once assumed we shared in common.

In any other country, the Wyeths, father, son and chip-off-the-old-block, could easily be explained away as a curious regional phenomenon, a quaint, retrograde holding action against the baffling innovations of the twentieth century, extolling pastoral virtues in the same manner as their fathers might have, and their fathers before them. But in the United States, the triumvirate – the illustrator of swashbuckling pirate tales, N.C.; the extravagantly adulated Andrew Wyeth, examining strained faces and struggling farms with persnickety verisimilitude; son Jamie applying that same vision to portraits of pigs and Andy Warhol – focus our ambivalence, not only about art, but also about who we are or mean to be.

The millions who love the Wyeths – and it is Andrew Wyeth in particular who is the object of their ardor – often hate not only the modern in art, but what they perceive as signs of it in the culture at large.

And vice versa. The struggle over the Wyeths is a contest between conservative and liberal, right and left, entrenched power and upstart ambition; those who continue to believe in Thomas Jefferson's pastoral dream confront those who take a different lesson from urban sprawl and the blighted hopes of technological progress.

Today the contest is not, as it seemed in 1949 – when Alfred Barr acquired Andrew Wyeth's trademark "Christina's World" for the Museum of Modern Art – between abstract expressionism and realism. Between innovation and the status quo. Between, in fact, Andrew Wyeth and Jackson Pollock. Today it is a contest between a dogged devotion to the myth of Puritanism past and a cheeky celebration of unbridled hucksterism. It is, in fact, a contest between Andy Wyeth and Andy Warhol.

This is the same dichotomy that the architects Robert Venturi and Denise Scott Brown first noted in "Learning From Las Vegas" and "Learning From Levittown" – between Levittown and The Strip. In this analogy, Andrew Wyeth – Andy to his fans – is Levittown, or, more exactly, the eighteenth century farming community on which Levittown, like a clever movie script, is based. Andy Warhol is The Strip.

Levittown, that prototypical suburb, is a builder's interpretation of the American Dream: land of your own, and the house to go with it. The house is "colonial." Its signs recall the Anglo-Saxon Calvinists who settled the country with clenched-teeth determination and devotion to duty, all the while consolidating their enduring power: peaked roof, shingled siding, entrance door symmetrically flanked by paned windows, wood floors, front walk, front lawn. Domestic, bucolic and untainted by the



N.C. WYETH,
"THE WRECK OF THE 'CONVENANT' /
DAS WRACK DER 'CONVENANT', 1913.

N.C. WYETH, OLD PEW
(BLIND PEW), 1911,
(Photo: Brandywine River Museum)

slightest hint of commercialism. That happens elsewhere, a mile or two away, reachable only by car. On The Strip, Route 66, Jericho Turnpike, the Camino Real. Here the jarring signs jostling for attention are meant to be read from the highway, at 55 mph cruising speed:

“Crazy Eddie’s,” “Last Chance Tires,” “Eat Here,” the McDonald’s Arch.

Home, however, is where the heart is, and the heart lies in the past. Not, it should be noted, in everyone’s past. The successive waves of immigrants – both eager and involuntary – who inundated the cities, had no emotional attachment to Paul Revere silver teapots or Chippendale highboys. But, their descendants do. In a nation with so shallow a past, signs of rootedness and power in upperclass living rooms and industrial boardrooms (and, in ersatz and diluted form, in middleclass Levittown dens) are eighteenth century British with an American accent. The architect Philip Johnson took



TIME MAGAZINE, AUGUST 18, 1986.

rather witty note of this proclivity when he gave AT&T’s New York headquarters a Chippendale pediment.

Like an eighteenth century limner recording his patrons, Andrew Wyeth paints immigrants grimly hanging onto a bare bones, bucolic existence. Usually his subjects are blonde and Northern, from Germany or Scandinavia, clenched with a Gothic anxiety which reassures us that life, after all, is hard, but endurance is real;

it has nothing to do with the evening news and “making it.”

Andy Warhol, of course, knew better. And so, one must assume, does Wyeth. Especially in the face of the hoopla that attended last summer’s brilliantly engineered revelation that for fifteen years Andrew Wyeth had been painting a woman named Helga, and that no one, not even Wyeth’s wife, Betsy, knew about it. When asked what the pictures were all about, Betsy, who is also Wyeth’s business manager – and a very good business manager indeed – fueled the flames with a well-timed pause and a single word, “love.”

Within days, the secret woman in Andrew Wyeth’s life appeared on the covers of newsmagazines, including “Time” and “Newsweek,” and on the front pages of newspapers around the country. The National Gallery, which knows a good opportunity when it sees one, kicked off the two-year national tour of the Helga pictures this spring. In doing so, it also took on Leonard Anderson, the new owner of the Helga pictures (which he bought for a reputed \$ 10 million). The museum agreed not only to pay Anderson royalties from sales of Helga memorabilia, but to give him the opportunity to



ANDREW WYETH (* 1917)
(Photo: Peter Ralston, 1986)

make extravagant claims for Wyeth in the Helga catalogue.

Andy Warhol never managed to cut so cynical a deal. There’s not even a record that he tried. He only made art about it. So there it is, our ambivalence laid bare. It travels this year with “An American Vision.” The Russians who were disappointed that the first American exhibition they saw after the Geneva Accords was as tame in technique as their own social realism (“It just seems good but safe,” complained one Leningrad artist), didn’t get the point. And the point is that however dicey it may be to go forward, we can’t go back to a past that never was.



ANDREW WYETH, CHRISTINA'S WORLD, 1948, (Collection: The Museum of Modern Art, New York)

In der Rubrik «Cumulus» sollen Meinungen, persönliche Rückblicke, denkwürdige Begegnungen rapportiert werden – nicht im Sinne einer professionellen Kunstkritik, sondern als persönliche Darstellung einer berufsmässigen Auseinandersetzung. In jeder Ausgabe von Parkett peilt eine «Cumulus»-Wolke aus Amerika und eine aus Europa den interessierten Kunstfreund an.

In diesem Heft äussern sich Amei Wallach, Kunstkritikerin bei «Newsday» und Essayistin für die MacNeil / Lehrer News Hour, und Jean-Christophe Ammann, Leiter der Kunsthalle Basel, der 1972 Mitglied des Organisationskomitees der documenta 5 in Kassel war.

AMEI WALLACH

DIE WYETHS UND AMERIKA

1958 exportierte der Council of the Museum of Modern Art, gesponsert von The Rockefeller Brothers Fund, die Ausstellung THE NEW AMERICAN PAINTING in acht europäische Städte und machte die Leute dort bekannt mit dem Werk von William Baziotes, James Brooks, Sam Francis, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Grace Hartigan, Franz Kline, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Barnett Newman, Jackson Pollock, Mark Rothko, Theodoros Stamos, Clyfford Still, Bradley Walker Tomlin und Jack Tworckov.

1987 exportiert das Brandywine River Museum, mit Mitteln der AT&T (American Telephone & Telegraph Co.) und mit Hilfe der United States Information Agency, die Ausstellung AN AMERICAN VISION nach Leningrad, Moskau, Tokio, Mailand und

Cambridge und macht damit jene Städte mit THREE GENERATIONS OF WYETH ART bekannt – mit Werken von Grossvater N. C. Wyeth, Vater Andrew Wyeth und Sohn Jamie Wyeth.

In den dazwischenliegenden Jahren gab es natürlich andere Exportausstellungen – tatsächlich dutzendweise, aber die Wyeth-Familien-Wanderausstellung markiert wie der Triumph des abstrakten Expressionismus einen jener symbolischen Augenblicke der Bestandesaufnahme. Das Antlitz Amerikas, 1958, in einer Zeit muskelbeugender Zuversicht, international zur Schau gestellt, hatte den Blick in die Zukunft gerichtet, war kühn und tapfer. Drei verwirrende und turbulente Jahrzehnte später blicken wir heute in die trüben Gewässer unserer calvinistischen Vergangenheit, von der schwachen



JAMES WYETH (* 1946)
(Photo: Susan Gray, Brandywine River Museum)

Hoffnung beseelt, die geradeaus gerichtete Definition von Stärke, Rechtschaffenheit und den unerschütterlichen Glauben an ein landwirtschaftliches Idyll wiederzusehen, von dem wir einst meinten, es gemeinsam zu besitzen.

In jedem anderen Land könnte man die Wyeths – Vater, Sohn und den aus dem gleichen Holz Geschnitzten – ohne weiteres als ein kurioses Phänomen rechtfertigen, als eine anheimelnde, nach rückwärts gerichtete

Festhalteaktion gegen die verwirrenden Neuerungen des zwanzigsten Jahrhunderts, und in derselben Art und Weise ländliche Tugenden preisen, wie ihre Väter und deren Väter vor ihnen es getan haben könnten.

Auch in den Vereinigten Staaten fokussiert das Triumvirat – der Illustrator schwadronierender Seeräuber Geschichten, N.C.; der zügellos lobhudelnde Andrew Wyeth, der überanstrengte Gesichter und ums Überleben kämpfende Farmen mit mäkeliger Wahrscheinlichkeit untersucht; Sohn Jamie, der dieselbe Vision auf Porträts von Schweinen und Andy Warhol überträgt – unsere Ambivalenz, nicht nur, was Kunst angeht, sondern auch, was wir sind oder sein wollen.

Die Millionen, die die Wyeths lieben – und es ist insbesondere Andrew Wyeth, der der Gegenstand ihrer Leidenschaftlichkeit ist –, hassen oft nicht nur das Moderne in der Kunst, sondern das, was sie als Anzeichen dessen in der Kultur im allgemeinen empfinden. Und umgekehrt. Der Streit um die Wyeths ist eine Auseinandersetzung zwischen konservativ und liberal, rechts und links, verschanzter Macht und arroganter Ambition; diejenigen, die fortfahren, ihrem Glauben an Thomas Jeffersons ländlichen Traum anzuhängen, bieten denen die Stirn, die aus der Ausbreitung des Stadtgebiets und den vernichteten Hoffnungen auf technologischen Fortschritt eine verschiedenartige Lehre ziehen.

Heute ist es keine Auseinandersetzung zwischen abstraktem Expressionismus und Realismus, wie es 1949 den Anschein hatte – als Alfred Barr Andrew Wyeths Warenzeichen, CHRISTINA'S WORLD, für das Museum of Modern Art ankaufte. Zwischen Neuerung und Status quo. Zwischen, faktisch, Andrew Wyeth und Jackson Pollock. Heute ist es eine Auseinandersetzung zwischen verbissener Hingabe an den Mythos puritanischer Vergangenheit und frecher Verherrlichung ungehemmter Schacherei.

JAMES WYETH, PORTRAIT OF A PIG /
PORTRAIT EINES SCHWEINES, 1970

(Photo: Brandywine River Museum)



Es ist tatsächlich eine Auseinandersetzung zwischen Andy Wyeth und Andy Warhol.

Dies ist dieselbe Dichotomie, von der die Architekten Robert Venturi und Denise Scott Brown in «Von Las Vegas lernen» und «Von Levittown lernen» erstmalig Notiz nahmen – zwischen Levittown und The Strip. In dieser Analogie ist Andrew Wyeth – Andy für seine Fans – Levittown oder, genauer, die Farmgemeinschaft des achtzehnten Jahrhunderts, auf der Levittown wie ein cleveres Fimskript aufgebaut ist. Andy Warhol ist The Strip von Las Vegas.

Levittown, jene prototypische Vorstadt, ist die Interpretation eines Baumeisters vom amerikanischen Traum: eigenes Land und das dazugehörige Haus. Das Haus ist «kolonial». Seine Zeichen erinnern an die angelsächsischen Calvinisten, die das Land mit unerschrockener Entschlossenheit und Pflichtbeseeltheit besiedelten und die ganze Zeit ihre Ausdauer und Stärke konsolidierten: spitzes Dach, mit Schindeln behangene Seitenwandung, die Eingangstür symmetrisch von mit Scheiben versehenen Fenstern flankiert, Holzfussböden, ein fester Weg und Rasen vorm Haus. Häuslich, idyllisch und unbeeinträchtigt von der leisesten Andeutung von Kommerzialisierung. Das geschieht anderswo, eine oder zwei Meilen weiter weg, und ist nur mit dem Auto erreichbar: auf dem Strip, Route 66, Jericho Turnpike, dem Camino Real. Hier soll man die schreienden Reklametafeln, die sich um Aufmerksamkeit drängen, bei 55 Meilen

Reisegeschwindigkeit vom Highway aus lesen: CRAZY EDDIE'S, LAST CHANCE TIRES, EATHERE, der McDonald's-Bogen.

Zuhause ist jedoch da, wo das Herz ist, und das Herz liegt in der Vergangenheit. Nicht, und das sollte festgehalten werden, in jedermanns Vergangenheit. Die aufeinanderfolgenden Wellen von Einwanderern – gleichermassen ungeduldig und unfreiwillig –, die die Städte überfluteten, kannten keine gefühlsmässige Bindung an silberne Paul-Revere-Teekannen oder hochbeinige Chippendale-Kommoden. Aber ihre Nachkommen, die kennen das. In einer Nation mit einer derart seichten Vergangenheit sind die Zeichen der Verwurzelung und Macht in den Wohnzimmern und gewerblichen Sitzungssälen (und, als Ersatz und in verwässerter Form, in den gemütlichen Mittelklassestuben Levittowns) britisches achtzehntes Jahrhundert mit amerikanischem Akzent. Der Architekt Philip Johnson nahm diese Neigung eher geistreich zur Kenntnis, als er das New Yorker Hauptquartier der AT&T mit giebelartigen Chippendale-Verzierungen versah.

Wie ein Maler des achtzehnten Jahrhunderts, der seine Gönner porträtiert, malt



JAMES WYETH,
DRAFT AGE / WEHRDIENSTALTER, 1965,

(Photo: Brandywine River Museum)

Andrew Wyeth Einwanderer, die sich an eine magere, idyllische Existenz klammern. Gewöhnlicherweise sind seine Sujets blond und nordisch, aus Deutschland oder Skandinavien, zusammengehalten von einer romantischen Unruhe, die uns nochmals versichert, dass das Leben immerhin hart ist, Ausdauer aber real; es hat nichts mit den Abendnachrichten zu tun oder mit «etwas erreichen».

Andy Warhol hatte natürlich mehr Verstand. Und genauso, muss man annehmen, Wyeth. Insbesondere angesichts des Rummels, der die im Sommer letzten Jahres geschickte in Szene gesetzte Offenbarung begleitete, dass Andrew Wyeth fünfzehn Jahre lang eine Frau mit Namen Helga gemalt hatte, und dass niemand, nicht einmal Wyeths Frau Betsy, davon wusste. Gefragt, um was es auf allen diesen Bildern ging, goss Betsy, die auch Wyeths Manage-

rin ist – und eine ausgezeichnete Managerin dazu –, Öl ins Feuer, indem sie, nach einer wohlgesetzten Pause, ein einziges Wort aussprach: «Liebe».

Innerhalb weniger Tage erschien die heimliche Frau in Andrew Wyeths Leben auf den Titelseiten der Nachrichtenmagazine, TIME und NEWSWEEK eingeschlossen, sowie auf den Frontseiten der Zeitungen im ganzen Land. Die National Gallery, die eine gute Gelegenheit beim Schopf zu packen weiss, liess dieses Frühjahr die nationale Zweijahrestournee der Helga-Bilder anrollen. Und indem sie das tat, nahm sie auch Leonard Anderson an Bord, den neuen Besitzer der Helga-Bilder (die er für angeblich zehn Millionen Dollar erwarb). Das Museum erklärte sich nicht nur bereit, Anderson am Verkauf der Helga-Souvenirs zu beteiligen, sondern auch, ihm im Helga-

Katalog Gelegenheit zu geben, übertriebene Ansprüche an Wyeth geltend zu machen.

Andy Warhol brachte es niemals fertig, einen derart zynischen Handel abzuschliessen. Es ist nicht einmal irgendwo festgehalten, dass er es versuchte. Er machte darüber nur Kunst. Da ist sie also, unsere blossgelegte Ambivalenz. Dieses Jahr ist sie mit AN AMERICAN VISION auf Reisen. Die Russen, die enttäuscht waren, dass die erste amerikanische Ausstellung, die sie im Anschluss an die Genfer Verträge sahen, technisch so zahm war wie ihr eigener sozialer Realismus («Es scheint einfach gut, aber sicher zu sein», beklagte ein Leningrader Künstler), konnten das Entscheidende nicht erkennen. Und das Entscheidende ist, wie gefährlich es auch sein mag, fortzuschreiten; wir können nicht zurück in eine Vergangenheit, die es niemals gegeben hat.

(Übersetzung: Udo Breger)

CUMULUS

VON EUROPA

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN

Betretenheit ob der documenta 8. Man ist weder wütend noch traurig. Es ist einem eher peinlich zumute. Peinlich der wenigen herausragenden Künstler wegen, die sich im grosstuerischen Provinzgehabe dieser documenta schlicht deplaziert vorkommen müssen. Wie kommt es zu einem derartigen Debakel?

Ich glaube, es rührt einfach daher, dass man von einer «statistisch» erarbeiteten Stimmungslage der künstlerischen Produktion auf breitester Ebene ausgegangen ist, daraus über den Daumen gepeilte Schlussfolgerungen gezogen, Gefässe konstruiert und diese mit den entsprechenden Werken aufgefüllt hat. Qualität hin, Qualität her, Hauptsache

ist, sie passen hinein. Und sollten sie nicht hineinpassen, zwingt man sie auf Teufel komm raus hinein, indem man präzise inhaltliche Kriterien negiert (z.B. Artswager und Armajani im unmittelbaren Kontext von Design). Die Absage oder die Ausladung eines Künstlers wiegt nicht schwer, denn es finden sich genügend Werke, die der Vorstellung