

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 Bregler)

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

entsprechen können, wie Kunst heute auszusehen habe. Das führt dann auch zu einer fatalen Beliebigkeit, einer Orientierungslosigkeit, die nicht der Kunst, sondern den Organisatoren anzulasten ist. Zwei wie mir scheint wichtige zusammenhängende Voraussetzungen für eine documenta fanden keine Berücksichtigung: eine frühzeitige Ernennung des Leiters und das Nachdenken darüber, was eine documenta in einer verstärkten internationalen Ausstellungslandschaft leisten kann. Geht man von der Belastung aus, der die Künstler heute ausstellungsbedingt ausgesetzt sind, kann man in der Tat in der Zeitspanne von eineinhalb Jahren fast nur reagieren. Und sinnvoll reagieren kann man auch nur dann, wenn man das entsprechende Informationsniveau besitzt. Das war hier nicht der Fall, denn der Leiter dieser documenta kommt aus dem Unterricht, befand sich also nicht unter dem ständigen Druck der Informationsbeschaffung, wie dies für Ausstellungsmacher zutrifft.

Da es ab 1982 eine ganze Anzahl von – wie auch immer – mit der documenta vergleichbaren Ausstellungen gab, wäre es an der Zeit gewesen, sich Gedanken über den Typus einer documenta 1987 zu machen. Eine in dieser Form und diesem Gehabe alternative documenta innerhalb der documenta-Tradition auf die Beine zu stellen ist unsinnig.

In Anbetracht dessen, dass medienwirksame Ausstellungen von der Dimension einer documenta immer mehr Leute in ihren Bannkreis ziehen, muss man diese Ausstellung als vertane Chance sehen, einem breiten Publikum die Schwerpunkte der schöpferischen Auseinandersetzung heute fundiert vor Augen zu führen. Letztlich kann dies nur dadurch geschehen, dass man



RICHARD SERRA,
STREETLEVEL, 1987 IN KASSEL.



BARBARA KRUGER,
UNTITLED / OHNE TITEL, 1987.



SIAH ARMAJANI,
ELEMENTS NO. 1, 1985/86.

den Künstlern sehr viel mehr Eigenverantwortung überträgt. Genau dies haben Klaus Bussmann und Kaspar König auf einer anderen Ebene mit der Ausstellung SKULPTUR PROJEKTE in Münster (Westfalen) geleistet. Zehn Jahre nach der ersten Freilicht-Skulpturen Ausstellung von Bussmann/König in Münster wird jetzt gezielt nach dem Sinn und der Funktion der Kunst im öffentlichen Raum gefragt. Die Künstler wurden eingeladen, sich den Ort ihrer Intervention im Stadtraum Münster selbst auszusuchen. Die Einladung ging keineswegs nur an Künstler, die sich schon speziell mit dem Thema beschäftigt hatten. Bussmann/König haben den Künstlern ihr Anliegen in einer derart eindringlichen Art und Weise dargelegt, dass eine grössere Anzahl hervorragender Arbeiten entstanden ist. Und natürlich sind dies diejenigen Arbeiten, die nicht nur räumlich, sondern auch inhaltlich ortsbezogen sind, mit einer oft überraschenden Diskretheit, weil die Auseinandersetzung mit der Geschichte der Stadt, mit der Funktion und dem Erscheinungsbild der Örtlichkeiten sowie dem Weg der Passanten die Art der Intervention, die skulpturale Handlung also, prägte. Insofern kommt dieser Ausstellung eine Pilotbedeutung zu, weil sie zum ersten Mal und in vorbildlicher Zusammenarbeit mit den Künstlern, den Behörden und den Bewohnern am Beispiel der Stadt Münster einen Problemkreis praktisch untersucht. Ein Problemkreis, mit dem sich städtische und kommunale Behörden mitsamt ihren Kommissionen seit Jahrzehnten fruchtlos herumschlagen. Plötzlich wird das leidige Thema «Kunst am Bau» und das Aufstellen beliebiger Skulpturen auf beliebigen Plätzen in eine völlig neue Perspektive gerückt. Ich wünsche mir sehr, dass gerade von der

«behördlichen» Seite her die Ausstellung mehr als nur zur Kenntnis genommen wird. So ist dann auch der Katalog ein exzellentes Handbuch geworden, reich an Ideenvermittlung.

Da die Skulpturen im engeren und weiteren Stadtraum verteilt sind, ist der Besucher aufgefordert, zu Fuss oder mit dem Fahrrad (das man sich im Westfälischen Landesmuseum ausleihen kann)

die Arbeiten – anhand eines Planes – aufzusuchen. Man tut dies mit um so grösserem Vergnügen, als man ja gewissermassen den Weg, den die Künstler beschritten haben, nachvollzieht.



PETER FISCHLI & DAVID WEISS,
ZWEI STANDPHOTOS AUS DEM FILM «KETTENREAKTIONEN»/
TWO STILLS FROM THE FILM "CHAIN REACTIONS".

JEFF WALL,
DETAIL AUS / FROM "THE STORYTELLER",
1986.

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN

The *documenta 8* arouses neither anger nor sadness. It is more a feeling of embarrassment. Embarrassment on account of the few really outstanding artists who inevitably seemed simply so out of place among such pretentious provinciality. How could a debacle of this kind happen?

I believe it is because the exhibition organizers have based their concept on a static view of current artistic production which takes in the widest possible spectrum. From this they have drawn some rough conclusions, constructed molds and then filled them with the corresponding works. Whether they have quality or not is another matter. The main thing is they fit. If for some reason they don't, everything possible is done to make them fit, for example by negating precise criteria of content (*Artschwager and Armanjani* in the immediate context of design). A refusal by or rejection of an artist is not of great moment since there are enough works around which correspond to notions of what

art should currently look like. This has led to a fatal kind of arbitrariness, a lack of orientation for which the organizers and not art are to blame. Two related factors which seem to me to be important for a *documenta* received no consideration: the early appointment of a chief organizer and some reflection about what a *documenta* is capable of achieving in the context of so many international exhibitions. Considering the pressure that artists have to contend with today, a period of one and half years barely gives them time to do anything but respond. And a meaningful response requires adequate and relevant information. This has not been the case here as the chief organizer of the *documenta* is in the field of education and has not experienced the constant pressure of having to acquire information when mounting an exhibition.

With so many exhibitions organized since the 1982 *documenta*, it would have been about time to give some thought to what could be done with a *documenta* in

1987. It was nonsense to stage this kind of pretentious *documenta* within the *documenta* tradition.

In view of the fact that exhibitions with media appeal on the scale of a *documenta* are attracting more and more people, one must see this as a lost opportunity for presenting a soundly-based picture of today's creative issues to a wider audience. Ultimately, this can only be done by allowing the artist much more responsibility, and this is exactly what Klaus Bussmann and Kaspar König achieved on a different level with their exhibition *SKULPTUR PROJEKTE* in Münster, West Germany. Ten years after their first open-air sculpture exhibition in Münster, the issue was the sense and function of art in public places. Artists were invited to choose their own location for their project in the city of Münster and invitations were also extended to artists who had not yet dealt specifically with this theme. Bussmann and König presented their ideas to the artists in such

RICHARD SERRA,
TRUNK, J. C. SCHLAUN RECOMPOSED,
1987 IN MÜNSTER.



vivid terms that a great many outstanding works resulted, especially those that involved their surroundings not only spatially but also on the level of content. This often happened with extraordinary incisiveness because the artists' reactions to the history of the city, to the function and appearance of the locality as well as to the route taken by passers-by had a profound effect on their sculptural response. To some extent this exhibition had the significance of a pilot project; for the first time an issue was investigated on a

JEFF KOONS,
REPLIK DES «KIEPENKERLS» IN ROST-
FREIEM STAHL / REPLICA OF THE
"KIEPENKERL" IN STAINLESS STEEL,
1987 IN MÜNSTER.



practical basis using the city of Münster as an example and involving exemplary cooperation between artists, the authorities and inhabitants. Furthermore, this was an issue which the city and communal authorities, together with all their committees, had been struggling with fruitlessly for decades. Suddenly new light was thrown on the tiresome theme "Art for public buildings" and

A. R. PENCK,
SKULPTUR AUF DEM TISCH DES
OBERBÜRGERMEISTERS /
SCULPTURE ON THE MAYOR'S DESK,
1986/87 IN MÜNSTER.



the random placement of sculptures in public squares. I sincerely hope that the authorities do more than simply take note of the exhibition. The catalogue has become an excellent handbook, rich in new ideas.

As the sculptures are spread over the whole city, the visitor is invited to view them on foot or by bike (hired from the Westfälisches Landesmuseum) using a map as a guide. The enjoyment of doing this is greatly enhanced by the feeling of tracing the steps taken by the artists themselves.

(Translation: Peter Pasquill)

BALKON

Romance Language

RICHARD FLOOD

I love good adjectives. They give a noun the same gloriously contradictory odors as

RICHARD FLOOD is a writer living in New York.

those emanating from a well-kept baby. Unfortunately, more often than not, adjectives (particularly in the arts) tend toward impotence as a result of promiscuous usage. Adjectives too easily bestowed (whether laudatory or pejora-