

CUMULUS

F R O M E U R O P A

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

Our contributors in this issue are Iwona Blazwick, director of exhibition at the Institute of Contemporary Art London and Robert Gober, an artist living in

New York City who writes occasionally.

"How did it come to pass that Josef Albers was selected by the Coca-Cola company as consultant in deciding what shade of red should be used in the Coca-Cola logo?"

(Peter Halley)

This and other questions and anxieties about the transformation of the modern movement's utopias into late capitalism's dystopias have occupied artists and theoreticians throughout the 1980s. The "world of essences turns out to be dominated not by spirit, but by the commodity" (Halley). The concrete world, our urban environment also proves dystopic. We occupy cities that have no centres, no walls, no gates. The walls have dissolved into light, emitted from the diodes of digital display boards and media networks. The city gates have been replaced by surveillance cameras and X-ray scanners. Corporation atriums and shopping malls privatise

IWONA BLAZWICK

public spaces. Our monuments no longer sit on marble plinths or bronze horses but in cardboard boxes and supermarket trolleys, the moving monument of the homeless. Shops, bars, restaurants and nighteries allow us to travel through time across a spectrum of ersatz histories, from fake '50s diner to '20s French brasserie. Notions of reality or self become irrevocably fragmented. History has been replaced by nostalgia. The future is unconscionably apocalyptic.

The language of art through much of this decade is therefore melancholic,

a language of loss, crisis or critique. Content has become manifest within an allegorical art of bright shiny consumerable surfaces, and day-glo minimalism, where representation is simulation, where architectonic structures define absent centres. Acting as chameleons on the surface of culture's homogenizing effects artists embrace parody and pastiche.

Has the co-option of the historical avant-garde by institutional and market forces made oppositional practice an impossibility? Should we regard ourselves as impotent in the face of Debord's spectacle and Baudrillard's pornography of information and communi-

cation? Is "Banality our Saviour" (Jeff Koons), and pessimism the only canon? Or does the textual and visual density of our media-saturated environment offer new possibilities?

A range of dispossessed communities have adopted tactics of assimilation and regeneration. Australian Aboriginals are making television, "songlines" are being paralleled with broadcast networks. Young black artists, musicians, writers and activists in Britain and America have harnessed the media to proclaim their state and their identity. By embracing the fragmentation implicit within the postmodern condition they disrupt the monolithic tendencies of white Western hegemonies.

Liotard has asked the question, "How do you introduce resistance into this cultural industry? I believe that the only line to follow is to produce work

which activates in the viewer or the client an effect of uncertainty and trouble. This type of media isn't the place for that, but you can produce a feeling of disturbance, in the hope that this disturbance will be followed by reflection. It's up to every artist to decide by what means she or he thinks that this disturbance can be produced."

Such a strategy implies a duality, an ability to present simultaneously two irreconcilable spaces, those of complicity and - opposition. It points to art that transcends illustration.

From Edmund Burke's PHILOSOPHICAL ENQUIRY INTO THE ORIGIN OF OUR IDEAS OF THE SUBLIME AND BEAUTIFUL, we have a definition of the sublime as that emotion which arises in the face of vastness, infinity and terror. Theodor Adorno goes on to describe the sources of the sublime as a dialectical moment,

when our vision oscillates between power and powerlessness. Until the 20th century it was the awesome force of nature that threatened to overwhelm; in the post-industrial decade of the '80s it is the force of technology.

It's this duality that is encapsulated in the irreconcilable spaces of Katharina Fritsch's mass production and kitsch with memory, prayer and aura; of Ian Hamilton Finlay's cultural garden and the violence of nature and social change; of Jenny Holzer's incandescent electronic boards or pop-culture baseball hats with intimations of primordial urges or nuclear apocalypse. They bring together trepidation and celebration, seduction and repulsion, terror and transcendence, to suggest an art which edges us towards a sense not of allegory, but of the sublime.

This text is based on a paper delivered at the Prato Museum in November, on the theme of Art in Transition.

« Wie kam es dazu, dass der Coca Cola-Konzern ausgerechnet Josef Albers dazu auswählte, das Rot des Coca-Cola-Signets zu bestimmen? »

(Peter Halley)

Diese und andere Fragen und Befürchtungen hinsichtlich Umwandlung der Utopie der Moderne in spätkapitalistische Dystopien (als «Anti-Utopie») haben Künstler und Theoretiker die 80er Jahre hindurch beschäftigt. «Es hat sich herausgestellt, dass das Universum des Wesentlichen nicht

IWONA BLAZWICK

vom Verstand, sondern von der Annehmlichkeit der Einrichtungen beherrscht wird» (Halley). Die Realität, unser städtischer Lebensraum erweist sich ebenfalls als dystopisch. Wir wohnen in Städten

ohne Zentrum, ohne Mauern, ohne Brücken. Die Mauern haben sich in ein Lichtermeer - Leuchtdioden digitaler Anlagen und Leuchtreklamen - aufgelöst. Anstelle von Brücken haben wir Überwachungskameras und elektronische Lesegeräte. Eingangshallen von Geschäftshäusern und Ein-

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 Iwona Blazwick, Ausstellungsleiterin am Institute of

Contemporary Art London, und Robert Gober, Künstler in New York.

kaufszentren privatisieren öffentlichen Raum. Unsere Denkmäler thronen nicht mehr auf Marmorsäulen oder Bronzepferden, sondern sind in Pappschachteln und im Einkaufswagen des Supermarktes untergebracht, dem wandelnden Denkmal der Heimatlosen. Boutiquen, Bars, Restaurants und Nachtclubs ermöglichen uns die Reise durch die Zeitgeschichte, inmitten einer Vielfalt von Ersatzgeschichten, angefangen bei falschen Dinnerparties aus den 50er Jahren bis hin zu nachgebauten französischen Brasserien aus den 20er Jahren. Vorstellungen über die Realität oder unser Selbst werden unwiderruflich fragmentarisch. Geschichte wurde durch Nostalgie ersetzt. Die Zukunft ist in unverantwortlichem Masse apokalyptisch.

Die Sprache der Kunst, die uns durch dieses Jahrzehnt begleitet, ist deshalb zu meist melancholisch – eine Sprache des Verlustes, der Krise oder der Kritik. Ihr Inhalt offenbarte sich innerhalb einer allegorischen Kunst strahlender, verbrauchsgerechter Oberflächen und Leuchtfarbe – Minimalismus, wo Darstellung Simulation bedeutet und wo architektonische Strukturen die Abwesenheit von Zentren anzeigen. Indem sie sich auf der Oberfläche homogenisierender Effekte der Kultur wie Chamäleons verhalten, bringen Künstler Parodie und Imitation unter einen Hut.

Hat das relativ beliebige Mitbestimmen der historischen Avantgarde durch institutionelle und marktwirtschaftliche Kräfte jegliche Opposition verunmöglicht? Sind wir angesichts Debords Spektakel und Baudrillards Informations- und Kommunikationspornographie machtlos? Ist «Banalität unser Erretter» (Jeff Koons) und Pessimismus unser einziger Kanon? Oder eröffnet uns die textuelle und visuelle Dichte unserer von Medien gesättigten Umwelt neue Möglichkeiten?

Viele auseinanderdriftende Gemeinschaften haben sich Assimilations- und Regenerationstaktiken angeeignet. Australische Eingeborene machen Fernsehsendungen, und «Liederstrophen» werden der Struktur des Rundfunks angepasst. Junge schwarze Künstler, Musiker, Schriftsteller und Aktivisten in Grossbritannien und Amerika haben sich der Medien bedient, um ihre Lage und ihre Identität allen klarzumachen. Indem sie die implizite Fragmentierung der postmodernen Lebensbedingungen gleichsam in die Arme schliessen, reissen sie die monolithischen Tendenzen weisser, westlicher Hegemonien auseinander.

Von Lyotard stammt folgende Frage: «Wie kann man dieser kulturellen Industrie Widerstand implementieren? Ich glaube, es gibt nur einen Weg: etwas zu schaffen, das im Betrachter oder Kunden

Unsicherheit und Probleme auslöst. Die bestehenden Medien sind nicht dazu geeignet, aber man kann ein Gefühl von Verwirrung hervorrufen in der Hoffnung, dass diese Verwirrung Reflektion folgen lässt. Es muss jeder Künstler selbst entscheiden, wodurch er oder sie diese Verwirrung hervorrufen kann.»

Ein solches Vorgehen setzt Dualität voraus, die Fähigkeit, gleichzeitig zwei unvereinbare Dinge darzustellen, nämlich Komplizenschaft und – Opposition. Es weist auf Kunst hin, die die Grenzen der Illustration überschreitet.

Aus Edmund Burkes PHILOSOPHICAL ENQUIRY INTO THE ORIGIN OF OUR IDEAS OF THE SUBLIME AND BEAUTIFUL stammt die Definition des Erhabenen als ein Gefühl, das angesichts von Unermesslichkeit, Unendlichkeit und Terror aufkommt. Theodor Adorno geht noch weiter, indem er die Quellen des Erhabenen als ein dialektisches Moment beschreibt, als ein Oszillieren zwischen Macht und Machtlosigkeit. Bis ins 20. Jahrhundert hinein drohte der Verlust der Kontrolle an die erschreckenden Naturgewalten, in der postindustriellen Zeit der 80er Jahre dagegen droht der Verlust der Kontrolle an die Kräfte der Technologie.

Genau diese Dualität ist eingekapselt in den gegensätzlich aufgeladenen Räumen der Massenproduktion und des Memo-

kitschs, des Gebets und der Aura einer Katharina Fritsch; im Kulturgarten, in der Naturgewalt und im sozialen Wandel des Ian Hamilton Finlay und in Jenny Holzers blinkenden, elektronischen An-

zeigetafeln oder in ihren Pop-art-Baseballmützen, welche Ankündigungen ursprünglicher Triebe oder nuklearer Apokalypse kommunizieren. Sie vereinigen Bestürzung und Verherrlichung, Verführung und Ekel,

Terror und Transzendenz und weisen auf eine Kunst hin, die uns in die Nähe eines Verständnisses nicht für Allegorie, sondern für das Erhabene rückt.

(Übersetzung: Brigit Wettstein)

Dieser Text basiert auf einem Referat an einer Tagung über das Thema «Art in Transition» (Kunst im Übergang), das im November im Prato Museum vorgetragen wurde.

CUMULUS

F R O M A M E R I C A

It was a wonderful surprise to see Susanne. It had been almost a year and yet the only reason I bumped into her was because the coffee shop where I had gone for lunch was full to overflowing, so I took an aimless walk around the block. The sun was in her eyes and I had grown a beard so it took her a few moments to recognize me. She was excited to be in New York. Over lunch she wanted to know what was exciting in the art world. It was, after all, the peak of the season. What was I looking at? What were people talking about?

That was a hard question to answer. The other day, for example, I had some time to kill so I stopped in to see Nancy at work. Her job entails sitting alone all day so she is usually open for a brief

ROBERT GOBER

break and some conversation. While I was there a nice looking girl with long brown hair came in to give Nancy her paycheck. I looked at the three of us. Less than a month ago this girl's brother died of AIDS. Nancy had spent the weekend at a funeral in New Jersey. I had just buried Dan. And the extraordinary thing about this was that there was nothing extra ordinary about it at all. If people aren't themselves sick, they know someone who is, or they are struggling to assimilate the loss of someone who was. For me, death has temporarily overtaken life in New York City. And

most of the artists I know are fumbling for ways to express this.

When I was asked to write this article I thought that it would be impossible. How could I add to the dialogue without exploiting it? How could I get past my own anger to write something that had larger calmer metaphorical ripples? Could I write about my friends' deaths honestly? And what does all this have to do with the art world?

As I gathered my thoughts I wrote lots of disconnected paragraphs like this one:

I was on my way to the hospital with half a dozen freshly purchased peonies and I got into a cab. The driver was eating a peach; he told me that he was on a diet. He was trying to lose some weight