

CUMULUS

F R O M A M E R I C A

In every edition of PARKETT, two cumulus clouds, one from America, the other from Europe, float out to an interested public. They convey individual opinions, assessments, and memorable encounters – as entirely personal presentations of professional issues.

Our contributors in this issues are David Rimanelli, art critic in New York
and Kimmo Sarje, art critic, artist and curator in Helsinki.

Living in the East Village of New York City in early 1990, I find it hard to resist some of Baudrillard's most famous formulations. Home to an erstwhile "art scene" in which I did not participate and whose passing I do not regret, the East Village seems to degenerate with each passing day into a further enfeebled, sideshow parody of its former self. The East Village ZEITGEIST means: living on the edge, derangement of the senses, illicit drugs, casual sex, steamy nightclubs, renegade artists, rock and roll bands, underground fashion, roach-infested walk-ups, drag queens, maniacs, poets. Its secondary image-repertoire is thick with references to the Beats, hippies, yuppies, punk rockers, and new wavers. But even if the efflorescent East Village scene of the late '70s and early '80s were already a simulacrum composed of the residues of many defunct avant-gardes, at least its participants still shared a sense of community: the styles, attitudes, and gestures that could fill out the hazy contours of an

Déjà Vu

DAVID RIMANELLI

era. Nowadays, the East Village delimits not a ZEITGEIST, but only geography; perhaps it's better this way. The heady illusion of living on the outside is harder to maintain as the material realities of our times – the economics of housing, the politics of disease – force ever more New Yorkers into the liminal terrain of the dispossessed.

Still, the neighborhood chugs along dutifully. Pimplly suburban teenagers hang out on the stoops of St. Mark's Place, carefully rehearsing the poses of 1977. They might have learned them watching videocassette recordings of "Sid and Nancy." Smoky cafés, funny hats, asymmetrical hairdos, and leather jackets are among the many

overworked signifiers of alternative-ness in an enclave now devoid of genuine alternative culture. The entire East Village has become a vast and depressing stage set for SLAVES OF NEW YORK PART II.

Whereas the spectacle of the East Village offers a snide corroboration of Baudrillardian theory, the art world of Soho now busily disavows it. Simulationist theories of art production, the critical lingua franca throughout much of the '80s, are out of fashion, and to a certain extent so are the various "Neo Geo" artists intimately linked with them. Few knowing people in the art world still speak of simulacra, the hyperreal, or the ecstasy of communication, although these were only recently the banal commonplaces of cocktail party chitchat. After a decade of media- and commodity-obsessed art, simulation seems old hat. The critical (and commercial) password of the moment is the real, sometimes as an unproblematized category of putatively unmediated experience. Art

which aspires to criticality appeals to the body and nature as privileged topoi, reflecting our culture's obsessions with epidemic disease and a decaying environment. But as these subjects are almost instantly reabsorbed by the apparatuses of art criticism and the market, they shift from lower- to upper-case, devolving into vaporous abstractions. Reified as buzzwords, the Body and Nature help move chattels.

As the characteristic art of the '80s hallucinated Pop and minimalism, perhaps the incipient art of the '90s will hallucinate earthworks, anti-form, and process art. Post-minimalism may become the archival image-repertoire of the Body and Nature. The title of the Whitney Museum's recent sculpture show, "The New Sculpture 1965-75: Between Geometry and Gesture," is doubly ironic. Needless to say, works of art produced some fifteen to twenty-five years ago are no longer new, but perhaps they persist in the collective

Simulation is master, and nostalgia, the phantasmal parodic rehabilitation of all lost referentials, alone remains.

JEAN BAUDRILLARD

unconscious of younger artists as if they still were. The exhibition – a feather in the cap of departing director Tom Armstrong, recently ousted by the Museum's Board of Trustees – focuses on seminal works by Eva Hesse, Robert Smithson, Richard Tuttle, Bruce Nauman, Richard Serra, Barry Le Va, Alan Saret, Keith Sonnier, Lynda Benglis, and Joel Shapiro. (Oddly, Robert Morris is not included in the exhibition, although selections from his writings figure prominently in the catalogue.) Walking through the galleries, I experienced a sense of metaleptic déjà vu. Hadn't I just seen a lot of this work in Soho, but dated 1988, '89, '90?

"The New Sculpture" persists in memory as the realm of unassuageable

nostalgia. Recent art which is championed as mapping new territory obsessively falls back on the frozen gestures of this fecund period, sometimes with apparently little self-conscious regard for its own belatedness. As such, even the most appealing new work has an air of fatigue and resignation. Meg Webster looks like Smithson; Cady Noland, Le Va; Liz Larner, Hesse; Thom Merrick, Morris; Carl Ostendarp, Benglis. Local differences are subsumed by the rising tide of retrochic.

Trend-forecasters in the United States have already so assiduously charted the course of the '90s that the decade seems like it's already over: already retrospective. In contradistinction to the greedy Reagan '80s, they tell us that it will be a time of sharing and caring, which would be nice but don't hold your breath. At least one distinctly '80s feeling endures: in Soho as in the East Village, simulation is real.

In jeder Ausgabe von PARKETT peilt eine Cumulus-Wolke aus Amerika und eine aus Europa die interessierten Kunstfreunde an. Sie trägt persönliche Rückblicke, Beurteilungen und denkwürdige Begegnungen mit sich – als jeweils ganz eigene Darstellung einer berufsmässigen Auseinandersetzung.

In diesem Heft äussern sich David Rimanelli, Kunstkritiker in New York

und Kimmo Sarje, Kunstkritiker, Künstler und Kurator in Helsinki.

Wenn man Anfang 1990 im East Village von New York City lebt, kommt man um Baudrillards berühmteste Formulierungen kaum noch umhin. Einstmals Schauplatz einer «Kunstszene», an der ich keinen Anteil hatte und deren Verschwinden mir nicht leid tut, scheint das East Village mit jedem Tag mehr zu einer schlappen

Déjà vu

DAVID RIMANELLI

Lapidar-Parodie seiner selbst zu degenerieren. Zeitgeist bedeutet im East Village:

ein Leben am Rande der Gesellschaft, Sinnesverwirrung, illegale Drogen, Sex egal mit wem, nebulöse Nachtclubs, ausgeflippte Künstler, Rock'n'Roll-Bands, Underground-Mode, Treppenhäuser voller Kakerlaken, Drag Queens, Irre und Dichter. Das sekundäre Image-Repertoire steckt voller Bezüge zu den Beats und Hip-

pies, Yippies, Punk-Rockern und New Wavern. Doch, auch wenn die blühende East Village-Szene der späten 70er und frühen 80er Jahre bereits ein Simulacrum aus den Überresten verschiedenster ausgestorbener Avantgarden gewesen ist, so verband die Beteiligten doch zumindest ein gewisser Sinn für die Gemeinsamkeit: Stile, Haltungen und Gesten, mit denen man die verschwommenen Grenzen einer Ära ausfüllte. Heute steht das East Village nicht für einen Zeitgeist, sondern ist nur noch geographischer Ort; vielleicht ist es besser so. Die schöne Illusion, ausserhalb zu leben, ist schwerer aufrechtzuerhalten in einer Zeit, da die materiellen Realitäten – die Lage auf dem Wohnungsmarkt, die Politik des verwalteten Elends – immer mehr New Yorker in die Randgebiete der Vertriebenen zwingen.

Dennoch rackert sich das Viertel unverdrossen ab. Pickelige Vorort-Teenager hängen auf den Pfeilern von St. Mark's Place herum und üben fleissig die Posen von 1977. Die haben sie vielleicht anhand von Videoaufnahmen von «Sid and Nancy» studiert. Verrauchte Cafés, komische Hüte, asymmetrische Frisuren und Lederjacken gehören zu den vielen ausgezeigten Markenzeichen des Alternativseins in einer Enklave, der es an einer authentischen Alternativ-Kultur inzwischen fehlt. Das gesamte East Village ist zu einer riesigen, deprimierenden Kulisse für *Slaves of New York Part II* geworden.

Während das Spektakel im East Village zur nachgemachten Bestätigung der Baudrillardischen Theorie gerät, beeilt sich die geschäftige Kunstwelt von Soho, auf Distanz zu gehen. Simulationistische Theorien der Kunstproduktion, kritische «Lingua franca» der 80er Jahre, sind aus der Mode, und das gilt gewissermassen auch für die verschiedenen «Neo Geo»-Künstler, die eng damit verbunden waren. Wenige Eingeweihte der Kunstwelt spre-

«Die Simulation beherrscht alles, und allein die Nostalgie, die trügerisch parodistische Rehabilitation aller verlorengegangenen Bezüge, bleibt bestehen.»

JEAN BAUDRILLARD

chen heute noch von Simulacra, dem Hyperrealen oder der Ekstase der Kommunikation, obwohl das vor kurzem noch die banalen Gemeinplätze im Cocktail-Party-Geplänkel waren. Nach einem Jahrzehnt der medien- und warenbesessenen Kunst scheint die Simulation nun ein alter Hut. Das kritische (und kommerzielle) Passwort ist derzeit das Reale, zuweilen als unreflektierte Kategorie vermeintlich unvermittelter Erfahrung. Um eine kritische Haltung bemühte Kunst betrachtet Körper und Natur als privilegierte Topoi, die auf den Wahnsinn unserer Kultur mit Epidemien und verrottender Umwelt reagieren. Da aber diese Themen fast augenblicklich wieder vom Apparat der Kunstkritik und des Marktes absorbiert werden, wechseln sie vom einen Extrem ins andere und verflüchtigen sich in nebulöse Abstraktionen. Zu Schlagwörtern geworden, verhelfen *Body and Nature* zum Kapitaltransfer.

Wie die charakteristische Kunst der 80er Jahre Pop und Minimal simulierte, simuliert die Kunst am Anfang der 90er Jahre vielleicht Erdarbeiten, Anti-Form und Prozess-Kunst. Post-Minimal könnte zum archivarischen Bild-Repertoire von *Body and Nature* werden. Der Titel der jüngst im Whitney Museum gezeigten Skulpturen-Ausstellung, «The New Sculpture 1965–75: Between Geometry and Gesture», ist in zweifacher Hinsicht ironisch. Ich brauche nicht erst zu erwähnen, dass Kunstwerke, die vor fünfzehn bis fünfundzwanzig Jahren entstanden, nicht mehr neu sind; doch dem kollektiven Unbewussten der jüngeren Künstler stel-

len sie sich vielleicht so dar, als ob sie es wären. Die Ausstellung, die dem scheidenden Direktor Tom Armstrong alle Ehre macht – er wurde soeben vom Museums-Kuratorium hinausgeworfen –, zeigte fundamentale Arbeiten von Eva Hesse, Robert Smithson, Richard Tuttle, Bruce Nauman, Richard Serra, Barry Le Va, Alan Saret, Keith Sonnier, Lynda Benglis und Joel Shapiro. (Seltsamerweise ist Robert Morris nicht vertreten, obwohl im Katalog Auszüge aus seinen Schriften abgedruckt sind.) Beim Rundgang beschlich mich eine Art metaleptisches Déjà-vu-Gefühl. Hatte ich nicht einen grossen Teil dieser Arbeit in Soho gesehen, allerdings datiert auf 1988, 89, 90?

«The New Sculpture» prägt sich dem Gedächtnis als Sphäre unerschütterlicher Nostalgie ein. Die junge Kunst, die angeblich neues Terrain erobert, fällt blind zurück in die erstarrten Gesten dieser fruchtbaren Periode, zuweilen mit auffällig wenig Bewusstsein von ihrem eigenen Zuspätkommen. Insofern hat selbst die anregendste neue Arbeit etwas Ermüdendes und Resignatives an sich. Meg Webster sieht wie Smithson aus, Cady Noland wie Le Va, Liz Larner wie Hesse, Thom Merrick wie Morris, Carl Ostendarp wie Benglis. Lokale Unterschiede fallen der aufsteigenden Welle des Retro-Chics zum Opfer.

Trend-Vorhersagen haben in den Vereinigten Staaten bereits so eifertig den Verlauf der 90er Jahre aufgezeigt, dass die Dekade schon vorüber scheint: als Retrospektive. Im Gegensatz zur Habsucht der Reagan-Ära in den 80er Jahren wird nach der Vorhersage nun eine Zeit des Teilens und Helfens anbrechen, was zwar hübsch sein mag, aber freuen Sie sich nicht zu früh: Ein typisches 80er-Jahre-Gefühl hält an: in Soho wie im East Village ist die Simulation real.

(Übersetzung: Nansen)