

# CUMULUS

From America

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.

This issue remembers art critic PAUL TAYLOR and features a contribution by HANS RUDOLF REUST, a critic from Berne, Switzerland.

Paul Taylor, New York-based art critic and writer, and founding editor and publisher of the Australian journal *Art & Text*, died in Australia last September due to AIDS-related complications. In the early years of *Art & Text* (1981-), Paul's spirited insistence on a hybridized view of contemporary art, popular culture, and society revealed itself in wide-ranging and pertinent topics—self and theatricality, eroticism, nomads, “antipodality,” to name but a few. Later, the same restless intellectual curiosity exposed the inner machinations of the international art world through the pages of *Vanity Fair* or *The New York Times*, and other popular media. At the time of his death Paul was writing his first novel, set in the New York art world.

His stylish prose graced our pages on more than one occasion—most memorably with his essay “Gilbert & George & Everyman” (*Parkett* 14, 1987). We recall him here in a previously unpublished paper that he gave at the panel discussion “The Critic in the Mirror” at the Whitney Museum in 1986.

---

PAUL TAYLOR

---

I'm one of those writers who's immediately embarrassed as soon as something comes out in print, and this feeling lasts with me for weeks, months, and sometimes years if I pick up an old

journal. I guess I've developed a kind of defense mechanism that gets me off the hook if I have to look back or, as on occasions like today, talk about myself. The defense mechanism is a series of

rationalizations that goes something like this:

Not counting the short stories I would write as a kid or student essays I published in college newspapers—I was always on the editorial staff of those things—I started writing art criticism as an antidote to a will to possess. If I saw a picture or heard a record, one of the ways for me to own it was to write about it. If I published that writing, I felt closer to the thing, as though I'd welded something onto it that would thereafter be considered alongside the original. Whenever I was most successful, I believed that I changed the original picture, or piece of theater, or whatever I was writing about, so that it would be seen through the lens of what I'd written. Or in other words, one could say more respectably that the art merged into the discourse about the art.

Now that of course is terribly egotistical. I tried in what I considered my first career, one spent a few years in Australia, to take this to an extreme, and it in fact became megalomaniacal.

Although I have always resented specialization in the arts, I did specialize in Australia on the contemporary visual arts. I published a theoretical art magazine, wrote in the newspapers, sometimes in the wide-circulation magazines, organized exhibitions of younger artists at a university gallery and at the National Gallery of Victoria in Melbourne, gave talks, lampooned other critics, discredited artists whose work I didn't like, publicly poked fun at other exhibition curators and magazine editors, took people to court, and generally had fun being a nuisance.

The artists I did like did also become the ones who were chosen for representation in important Australian exhibitions and also shows like Documenta. All of us felt that we were just going along with the press publicity and sensation for the fun of it. Of course, these artists and I quite soon became well disliked. But in the '80s I think that's the price of success. The way that the culture industry works at the moment, one must be either unpopular, or unknown. Because I was perceived as having emerged from Melbourne's punk rock scene, this was more or less expected anyway. I was not concerned, as Cyril Connolly described great criticism, with "making mudpies that last." I wanted to make mudpies to throw. After a while my hands were pretty dirty, and I left Melbourne for New York.

As soon as I'd paid my first month's rent here in Manhattan, I realized that art criticism was not what it seemed from the other side of the world. Everything in the art magazines was old news, they didn't pay enough, the writing was dreary, and it was also beside the point. The newspaper writing also seemed inert, like some kind of textual

support for pages of gallery ads that accompanied it. There was no money in it, and as I've never had a job, I started thinking about how I could live off the fat of my writing. The idea of writing about art as a way of possessing it became less important to me; I even became a bit ashamed of the concept, and I think in the American system, where art critics are much more competitive, I'd just be fooling myself anyway. But on the other hand, I didn't want to become one of those writers in the mass media context whose writings make no difference whatsoever.

Now I think of my writing as being like a microwave oven. It's like some invisible process of transforming the object. I think when I write about something that I've somehow spoiled it, or at least spoiled some of the potential for innocent pleasure that might have been in the object formerly—that gives me satisfaction. And I think it entertains the audience too. I don't think that art criticism is an autonomous activity, and that's why it's so great, especially now. People want to read about the world, and theoretically informed writing, in the guise of fairy tales, Mills- and Boone-style love romances, and good old fashioned success stories, is the way to give it to them. If you read between the lines, I think everyone can laugh. I also think that the art world is on the verge of more changes, substantial structural changes. Artists aren't going to get less popular, and although most art writers write as though they were catering for an essentially limited audience, I think they're pretentious and out of touch. On the other hand, I don't think—contrary to what I've been called—that I am subversive. The idea of subversion in the present

situation is patronizing. My job is just to hand over a few ideas.

I also think that writers should be less inhibited to exercise their faculties of taste. I think taste is an idea that, interestingly, has been discredited in much left-wing criticism, but it is essential for good art critics and good artists to have good taste. I'm always amazed when I go to the homes of other art critics and discover that they don't have a record player, that they don't read fashion and fashionable magazines. It's like not knowing about politics. And unless someone happens to be as singular as Quentin Crisp, it's absolutely necessary to engage in the outside world.

Artists are also too specialized. I can't think of any other social group that is generally so educated, with such various and many technical skills, such an abundance of free time, and generally superior lifestyle, yet they live in a self-imposed ghetto. I think the mass media has been terrific in the way in which it has chased artists out of their rabbit-holes and into the sunlight where they belong. I think artists of tomorrow will be the media kings and queens, but through this, critics like me will be cheering them on. The critic of tomorrow, I believe, will be a combination of the tailor of the emperor's new clothes, and the person who narrates the story.

"The Critic in the Mirror," a panel discussion held at the Whitney Museum of American Art, November 16, 1986, was moderated by Roberta Smith. Other participants were American art critics, Kate Linker, Christopher Knight, and Robert Storr. We would like to thank Roberta Smith for bringing this to our attention, and the Whitney Museum for making it available for publication.

Paul Taylor, zuletzt in New York lebender Kritiker und Autor und Begründer und Herausgeber der australischen Zeitschrift *Art & Text*, starb im September an den Folgen einer Aids-Infektion. In den frühen Jahren von *Art & Text* schweifte sein intelligenter, klarer Blick über eine erstaunliche Themenbreite in zeitgenössischer Kunst, in Populärkultur und Gesellschaft: vom Ich und seinen Inszenierungen über Erotik, Nomadentum bis hin zur «Anti-Podalität der Australier», um nur einige seiner Themen zu nennen. Später liess ihn seine ruhelose intellektuelle Neugier die internen Machenschaften der Kunstwelt in *Vanity Fair* und *The New York Times* gnadenlos ans Licht bringen.

Er hinterlässt einen unvollendeten ersten Roman, dessen Handlung in der New Yorker Kunstszene angesiedelt ist. Seine elegante Prosa bereicherte mehr als einmal unsere Seiten – wobei zum Beispiel an seinen Aufsatz «Gilbert & George & Jedermann» in *Parkett* 14, 1987 erinnert sei. Aus diesem Grund stellen wir Ihnen einen bislang unveröffentlichten Text vor, den er 1986 an der Podiumsdiskussion «The Critic in the Mirror» am Whitney Museum in New York vortrug.

#### PAUL TAYLOR

Ich gehöre zu jener Sorte von Autoren, die sich peinlich berührt fühlen, sobald sie einen eigenen Text gedruckt sehen. Und dieses Gefühl hält sich dann über Wochen und Monate, ja manchmal über Jahre, wenn ich eine alte Zeitschrift zur Hand nehme. Ich glaube, ich habe so etwas wie einen Abwehrmechanismus entwickelt, mit dem ich mir Distanz verschaffe, wenn ich Rückschau halten muss oder, wie jetzt zum Beispiel, über mich selbst reden soll. Dieser Abwehrmechanismus besteht aus einer Reihe von rationalen Erklärungsversuchen, die etwa so aussehen:

Einmal abgesehen von den Kurzgeschichten, die ich als Jugendlicher verfasste, oder den Beiträgen in Studentenzeitschriften – ich gehörte da immer zu den Redakteuren –, begann ich mit dem Schreiben von Kunstkritiken, um meinem Streben nach Besitz entgegenzuwirken. Wenn ich ein Bild sah oder eine Platte hörte, war das Schreiben darüber eine Möglichkeit

der Aneignung. Wenn ich den Text dann veröffentlichte, fühlte ich mich der Sache näher, so als ob ich ihr etwas hinzugefügt hätte, das anschliessend mit dem Original zusammen betrachtet werden würde. Immer wenn ich Erfolg hatte, glaubte ich, dass ich das ursprüngliche Bild oder Theaterstück, oder worüber ich gerade schrieb, verändert hatte, so dass es quasi im Licht meines Textes erschien. Oder, um es anders auszudrücken, die Kunst verband sich sozusagen mit dem Diskurs über die Kunst.

Aber das ist natürlich schrecklich egozentrisch. Ich versuchte das, was ich für meine erste Karriere hielt, verbrachte damit ein paar Jahre in Australien, um die Sache auf die Spitze zu treiben, und in der Tat wurde eine regelrechte Megalomanie daraus. Obwohl ich mich immer über Spezialisierung in der Kunst aufgeregt habe, spezialisierte ich mich in Australien auf die zeitgenössische bildende Kunst. Ich gab ein theoretisches Kunst-

magazin heraus, schrieb in Zeitungen, manchmal auch in populären Zeitschriften, organisierte Ausstellungen mit jungen Künstlern in einer Universitätsgalerie sowie in der National Gallery of Victoria in Melbourne, hielt Vorträge, verunglimpfte andere Kritiker, verriss Künstler, deren Arbeit ich nicht mochte, machte mich in aller Öffentlichkeit lustig über andere Ausstellungskuratoren und Zeitschriftenredakteure, brachte Leute vors Gericht und gefiel mir ganz allgemein in der Rolle des *Enfant terrible*.

Die Künstler hingegen, die ich mochte, wurden denn auch zu wichtigen australischen Ausstellungen sowie beispielsweise zur Documenta eingeladen. Wir alle wussten, dass wir den Presse- und Öffentlichkeitsrummel aus Jux und Tollerei mitmachten. Natürlich wurden diese Künstler und ich bald sehr unbeliebt. Doch in den 80er Jahren scheint mir das der Preis für den Erfolg zu sein. So wie die Kulturindustrie im Moment funktioniert, muss man entweder unpopulär oder unbekannt sein. Da ich für die Öffentlichkeit aus der Melbournen Punk-Rock-Szene stammte, war das ohnehin keine grosse Überraschung. Im Gegensatz zur «grossen Kritik», von der Cyril Conolly spricht, ging es mir nicht darum, «dauerhafte, zu konservierende Schlammgeschosse» herzustellen. Ich wollte lieber einfach mit Schlammgeschossen werfen. Nach einiger Zeit waren meine Hände ziemlich schmutzig, und ich zog von Melbourne nach New York.

Sobald ich meine erste Miete hier in Manhattan gezahlt hatte, wurde mir klar, dass die Kunstkritik nicht ist, was sie von der andern Seite der Welt aus scheint. Die Informationen in den Kunstzeitschriften waren kalter Kaffee,

die Bezahlung war schlecht, die Texte langatmig und belanglos obendrein. Auch die Zeitungskritiken wirkten inhaltslos, so als wären sie eine Art Zierde für die Seiten mit den Galerie-Annoncen. Es sprang jedenfalls nicht viel Geld dabei heraus, und da ich nie einen Job gehabt hatte, begann ich mir Gedanken zu machen, wie ich von meiner Schreiberei überhaupt leben sollte. Der Gedanke, mir die Kunst durch Schreiben anzueignen, verlor an Bedeutung. Ja, ich schämte mich dafür sogar ein bisschen. Ich glaube, im amerikanischen System, wo Kunstkritiker in viel grösserer Konkurrenz zueinander stehen, hätte ich mich gewissermassen zum Narren gemacht. Andererseits wollte ich aber auch nicht einer von diesen Schreibern werden, deren Texte in der Medienlandschaft nichts bewegen können.

Heute sehe ich mein Schreiben als eine Art Mikrowellenherd. Es ist wie ein unsichtbarer Umwandlungsprozess des Objekts. Ich glaube, wenn ich über etwas schreibe, verderbe ich es in gewisser Weise oder doch wenigstens einen Teil der Möglichkeit, es unbedarft zu geniessen, wie sie das Objekt vielleicht vorher noch bot – und das befriedigt mich. Ich glaube, auch das Publikum findet es unterhaltsam. Ich bin nicht der Meinung, dass Kunstkritik eine autonome Tätigkeit ist, und deshalb ist sie so grossartig, gerade jetzt. Die Leute wollen etwas über die Welt lesen, und mit theoretisch gepräg-

ten Schriften, getarnt als Märchen, reisserische Liebesromane und gute, altmodische Erfolgsgeschichten, bekommen sie es. Wenn man zwischen den Zeilen liest, hat wohl jeder etwas zu lachen. Ich glaube ausserdem, dass die Kunstwelt sich auf mehr Veränderung zubewegt, auf substantielle Strukturveränderungen. Die Künstler werden bestimmt nichts von ihrer Popularität einbüssen; und obwohl die meisten Kunstkritiker schreiben, als ob sie ein durchaus begrenztes Publikum zu bedienen hätten, halte ich sie für hochtrabend und abgehoben. Andererseits glaube ich – im Gegensatz zu dem, was man über mich behauptet – nicht, dass ich subversiv bin. Subversion scheint mir in der gegenwärtigen Situation eher das System zu stärken. Mein Job besteht schlicht und einfach darin, einige Gedanken zu vermitteln.

Meiner Meinung nach sollten Kritiker sich auch mit ihrem Geschmack nicht so zurückhalten. Interessanterweise hat gerade die linke Kunstkritik das Geschmacksprinzip verworfen. Doch für gute Kunstkritiker und gute Künstler ist guter Geschmack unabdingbar. Ich bin immer wieder verblüfft, wenn ich andere Kunstkritiker zu Hause besuche und feststelle, dass sie keinen Plattenspieler haben und dass sie keine Modezeitschriften lesen. Das ist genau so, als hätte man von Politik keine Ahnung. Und für jeden, der nicht gerade solch ein Sonderfall wie Quentin Crisp ist, scheint es mir uner-

lässlich, sich darum zu kümmern, was in der Welt um uns herum passiert.

Ausserdem sind Künstler viel zu spezialisiert. Ich kenne keine andere gesellschaftliche Gruppierung, die im allgemeinen einen so hohen Bildungsstand aufweist, so viele technische Fertigkeiten besitzt, über so viel Freizeit verfügt, einen so ausgeprägten Lebensstil pflegt und doch in einem selbstgewählten Ghetto lebt. Ich finde es einfach grossartig, wie die Massenmedien die Künstler aus ihren Schlupflöchern ins Sonnenlicht gescheucht haben; denn da gehören sie hin. Ich glaube, die Künstler von morgen werden die Medienkönige und -königinnen sein, doch gerade dazu werden Kritiker wie ich sie anspornen. Mir scheint, der Kritiker von morgen wird eine Kombination aus dem Schneider von des Kaisers neuen Kleidern und dem Erzähler dieser Geschichte sein.

«Der Kritiker im Spiegel», eine Podiumsdiskussion, die am 16. November 1986 im Whitney Museum of American Art stattfand, wurde von Roberta Smith geleitet. Darüber hinaus beteiligten sich die amerikanischen Kunstkritiker Kate Linker, Christopher Knight und Robert Storr. Wir danken Roberta Smith, die uns darauf aufmerksam gemacht hat, und dem Whitney Museum, das die Veröffentlichung ermöglicht hat.

*(Übersetzung: Nansen)*