

CUMULUS

FROM AMERICA

Performance in Crisis

ROSELEE GOLDBERG

PEOPLE AREN'T TALKING ABOUT PERFORMANCE ART ANYMORE. OR SO SOME SAY. TAKE FOR EXAMPLE A RECENT PARKETT (2) INTERVIEW — WITH TYPICAL COMMENTS LIKE «HOW COME ALL THE PERFORMANCE ARTISTS HAVE LEFT (NEW YORK) FOR BERLIN?»

Clearly, amidst the generally confusing talk about graffiti art — «is it really art?» — and ideological affinities — «when will a Barbara Kruger poster attack a collector, showing its true Marxist colors?» — or, the current art market — «do we really care about Schnabel?» — there's not much room for discussion about the apparent waning of performance. A single reference is made (in this same interview) to Laurie Anderson, having to do with 'high and low' (High art and popular culture) which somehow relates back to the muddled market and its ability to devour the full spectrum of art offerings like a giant Cookie Monster fromesame Street.

But all is not lost on the performance front. The relationship between performance art and the current art scene, while undoubtedly very different from what it was in the seventies, is not that disconnected either. Much of the same analysis suggested by the catchword for the 80s, appropriation, can be applied to performance art; for just as the new generation of fine artists have, as we are all too aware, looked to the more traditional art mediums of painting and sculpture with an eye for popular references culled from the media, so too performance art has assumed more traditional guises — rock concert, night club entertainment, Borscht Belt comedy.

These separate packagings of various media into more familiar and apparently «legitimate» disciplines have in turn made it somewhat difficult to discuss performance and fine art in tandem, as was possible, and essential even, in the seventies. Then performance and conceptual art were two sides of the same coin, with performance being the lively, if often paradoxical counterpart to conceptual art's cerebral concerns. Then critics were obliged to cross boundaries with as much agility as the artists; now no such obstacle course exists, so that the discussion on performance is left to a handful of writers working outside of the painting/sculpture mainstream, while writing about painting, with a few exceptions, ignores performance altogether.

Thus, even Laurie Anderson's work has been abandoned by art writers, as though her success in the pop camp disqualifies her from continued association with artworld esthetics.

Her «back and forth» between high and low, has, for lack of serious consideration become stuck in a forward position, locked once more in place by the clichés that usually keep the two camps apart. But it's quite the wrong time to overlook the discourse that Anderson's work highlights, or its relationship to the many media inspired artists, whether Jack Goldstein, Cindy Sherman, Robert Longo, Sarah Charlesworth, David Salle, Ericka Beckman or Laurie Simmons, to name a few. For each of these artists has a very particular understanding of the American media culture at large, and an uncanny grasp of its generalities as much as of its heavily disguised nuances. They are also sophisticated exponents of work whose integrity is well grounded in the seventies, and who have travelled extensively through its philosophical passages, as well as its performance aspects. Not to include Anderson — performance artist — in this analysis of 80's fine arts, is to misunderstand crucial elements of its form and content.

Despite this lack of an authoritative discussion that maintains performance in an art context, the large scale productions that Anderson has mounted, as well as the annual collaborations produced by the Brooklyn Academy of Music (BAM), of new opera-sized works by veterans of 20 years of performance art such as Lucinda Childs, Meredith Monk, Robert Wilson or Trisha Brown, have in fact firmly established the genre of performance art for the New York Press and public. Indeed, along with the nightly events at clubs dotted through

out the East Side of Lower Manhattan — alongside the famous East Side galleries — the Pyramid, 8BC or The Limbo lounge, and continued programmes at arts spaces like Franklin Furnace, The Kitchen or PS 122, performance activities are as dense as ever. Even so, with all the fare available in New York city, dissatisfaction persists; the BAM events are considered not as landmarks in the history of the genre, but as the consolidation of seminal ideas from the seventies, polished and often beautifully packaged for a broader public consumption, while the East Side club events, are viewed as less than seminal entertainment. So what's missing?

An important answer to this question lies in the gap between the clubs and existing arts spaces, and BAM, between entry level performance and graduation as it were. For there is an important missing link in the existent performance venues, and that is a credible and crit-

ical filtering organisation, with the sole purpose of curating and nourishing the performance art medium. As it stands, there is nowhere for the accomplished performer from the seventies — a Joan Jonas or a Stuart Sherman for example — to premier new work, or review earlier pieces, in a context equal to their stature and reputation, and nowhere for the 80's media artists to present performances in tandem with their work, should they wish to do so. In other words there is no real institutional home for performance, for neither the Kitchen, nor the Franklin Furnace took the necessary steps to mature with the artists who started out with them — a Meredith Monk or Lucinda Childs in the early seventies, or a Laurie Anderson in the late seventies. For the professional mood of the current art scene demands an equivalent venue for performance, and the broad range of material a flexible facility that can exhibit the current performance art forms, whether cabaret

or musical comedy, quasi theater, or conceptual art reconstruction.

A recent performance series at the Museum of Modern Art in New York, entitled Three Evenings, that was curated in association with the Primitivism Exhibition, pointed to the need for just such a protective environment. A 1976 work by Joan Jonas, Mirage, presented in the pristine (if not entirely suitable) movie theater, was nevertheless a quietly beautiful reconstruction of images and meanings from an earlier era. The work needed the neutrality of a formal space, and the aura of historical analysis, to bring its quiet esthetic back to life. Like a Sol LeWitt grid or a Naumann corridor from the same period, the stillness and authority of the institution, allowed the work to mature. The performance medium now craves such a context, particularly if the richness of 80's performance and its relationship to contemporary fine arts is to be effectively comprehended.

Performance in der Krise

ROSELEE GOLDBERG

DIE PERFORMANCE-KUNST IST KEIN GESPRÄCHSTHEMA MEHR. JEDENFALLS WIRD DIES VON VERSCHIEDENEN LEUTEN BEHAUPTET. NEHMEN WIR ZUM BEISPIEL DAS KÜRZLICH IN «PARKETT» (NO. 2) ERSCHIENENE INTERVIEW — MIT TYPI- SCHEN BEMERKUNGEN IN DER

ART VON: «WIE KOMMT ES, DASS ALLE PERFORMANCE-KÜNSTLER VON NEW YORK NACH BERLIN GEZOGEN SIND?»

Es ist ganz klar, dass innerhalb des zu- meist verwirlichen Gesprächs über Graffiti-Kunst — «ist es wirklich Kunst?» — und ideologische Neigungen — «an welchem Punkt wird ein Plakat von Barbara Kruger, seine wahren marxistischen Farben aufdeckend, sich gegen einen Sammler richten?» —, oder über den gegenwärtigen Kunstmarkt — «bedeutet uns Schnabel wirklich etwas?» — nicht viel Raum bleibt, um den offensichtlichen Niedergang der Performance

zu diskutieren. Es findet sich (in besagtem Interview) ein einziger Hinweis auf Laurie Anderson, und zwar im Zusammenhang mit Vorstellungen von «hoch» und «niedrig» (hohe Kunst und populäre Kultur), der sich in einem gewissen Sinne auf den verworrenen Markt bezieht und auf dessen Fähigkeit, das ganze Spektrum künstlerischer Angebote wie ein gigantisches Krümelmonster aus der «Sesamstrasse» zu verschlingen.

Doch noch ist nicht alles verloren an der Performance-Front. Die Beziehungen zwischen der Performance-Kunst und der gegenwärtig herrschenden Kunst-Szene sind, obwohl zweifellos sehr verschieden von denen der 70er Jahre, noch keineswegs gänzlich abgebrochen. Ein guter Teil der vom Schlüsselwort der 80er Jahre — Aneignung —

ausgehenden Analysen kann auch auf die Performance-Kunst angewandt werden. Wie die neue Generation der bildenden Künstler auf die traditionellen künstlerischen Methoden der Malerei und der Skulptur zurückgriff und dabei immer auch nach populären, aus den Medien gepflückten Themen schielte, so verkleidete sich auch die Performance-Kunst in gängigere Aufmachungen — Rock-Konzerte, Nachtclub-Shows und schwankhafte Komödien.

Diese getrennte Verpackung verschiedener Medien in bekanntere und offensichtlich «legitimere» Erscheinungsformen macht es einigermaßen schwierig, Performance und bildende Kunst miteinander zu diskutieren, wie das in den 70er Jahren möglich und sogar notwendig war. Damals waren Performance und konzeptuelle Kunst die beiden Seiten der gleichen Münze, wobei die Performance die Rolle des lebhaften, oft gar paradoxen Gegenspielers zu den zerebralen Interessen der Konzeptkunst spielte. Damals wurden die Kritiker dazu gezwungen, mit ebensolcher Behendigkeit wie die Künstler immer wieder Grenzen zu überschreiten; diese Art «Hindernislauf» gibt es heute nicht mehr, so dass die Performance-Diskussion einer kleinen Gruppe von Kritikern überlassen bleibt, die ausserhalb des Malerei/Skulptur-Trends arbeitet, während die sich der Malerei zuwendende Kritik, von wenigen Ausnahmen abgesehen, der Performance überhaupt keine Beachtung schenkt.

So kommt es, dass selbst die Arbeit einer Laurie Anderson von der Kunstkritik kaum mehr wahrgenommen wird, gerade so, als würde ihr Erfolg in der Pop-Szene sie von der Betrachtung im Rahmen künstlerischer Ästhetik ausschliessen. Ihr Pendeln zwischen «hoher» und «niederer» Kunst ist, aufgrund einer mangelnden seriösen Auseinandersetzung, auf einer fortschrittlichen Position festgefahren, einmal mehr durch die üblichen Klischees blockiert,

die die beiden Lager auseinanderhalten. Es ist nun aber ganz und gar nicht der richtige Zeitpunkt, um den Diskurs, den Andersons Werk beleuchtet, zu übersehen, und auch nicht seine Beziehungen zur Arbeit vieler medieninspirierter Künstler wie zum Beispiel Jack Goldstein, Cindy Sherman, Robert Longo, Sarah Charlesworth, David Salle, Ericka Beckman oder Laurie Simmons. Denn jeder dieser Künstler hat eine höchst eigenständige Auffassung über die gesamte amerikanische Medienkultur, und eine unheimliche Art, mit ihren Gemeinplätzen oder ihren verstecktesten Nuancen umzugehen. Es handelt sich hier um sehr differenzierte Exponenten einer Kunst, deren Integrität fest in den 70er Jahren verwurzelt ist, um Künstler, die sowohl die philosophischen Wege dieser Zeit begangen haben als auch in allen Aspekten der Performance beschlagen sind. Wenn man Anderson — die Performance-Künstler überhaupt — nicht in die Analyse der bildenden Kunst der 80er Jahre einbezieht, so missversteht man entscheidende Elemente ihrer Form und ihres Inhalts.

Trotz des Fehlens einer kompetenten Diskussion über Performance innerhalb eines Kunstkontextes, hat sich die Performance-Kunst als Genre für Presse und Publikum in New York durchgesetzt — nicht zuletzt wegen der reichen Produktionen von Anderson und den alljährlich von der Brooklyn Academy of Music (BAM) veranstalteten, in die Dimension der Oper hineinreichenden Aufführungen mit Veteranen der Performance wie Lucinda Childs, Meredith Monk, Robert Wilson oder Trisha Brown. Tatsächlich ist die Performance-Szene mit ihren nächtlichen Ereignissen in den über die Lower East Side Manhattans verstreuten Clubs (als Pendant zu den berühmten East-Side-Galerien), im Pyramid, im 8BC oder in der Limbo Lounge, und dank den fortgesetzten Aktivitäten von Kunsträumen wie Franklin

Furnace, The Kitchen oder PS 122, so lebendig und so dicht wie eh und je. Dennoch herrscht, bei allen in New York vorhandenen Angeboten, Unzufriedenheit; die Produktionen der BAM werden weniger als Meilensteine in der Geschichte der Performance betrachtet, sondern mehr als eine Konsolidierung fruchtbarer Ideen der 70er Jahre, die aufpoliert und häufig grandios verpackt einem weiteren Publikum zur Konsumation vorgelegt werden, während die Produktionen der East-Side-Clubs als kaum noch fruchtbare Unterhaltung gesehen werden. Wo also fehlt's denn nun?

Eine Antwort auf diese Frage liegt sicher im Graben begründet, der sich zwischen dem Niveau der Clubs und dem der bestehenden Kunsträume sowie der BAM öffnet; zwischen der Grundschul-Performance und der akademischen, wenn man so will. Es fehlt ein Verbindungsglied zwischen den bestehenden Performance-Schauplätzen, eine glaubwürdige und kritische Instanz, die aufbauend und weiterführend das Medium der Performance begleiten würde. Beim jetzigen Stand der Dinge gibt es weder einen Ort für die bestanden Performance-Künstler — für Joan Jonas oder Stuart Sherman zum Beispiel —, noch für erste Versuche oder Wiederaufführungen früherer Werke, der den Ansprüchen und dem Status der Arbeit entspräche. Und es gibt keinen Ort, an dem die medienorientierten Künstler der 80er Jahre ihre Werke im Rahmen von Performance-Kunst präsentieren könnten, wenn sie das wollten. Mit anderen Worten: Es gibt keinen wirklich institutionalisierten Ort für Performance, denn weder The Kitchen, noch Franklin Furnace unternahmen die notwendigen Schritte, um mit den Künstlern weiterzuwachsen, die bei ihnen ihre Karriere begannen — Meredith Monk oder Lucinda Childs in den frühen und Laurie Anderson in den späten 70er Jahren. Die Stimmung in der gegenwärtigen

Kunstszene verlangt geradezu nach einem gleichwertigen Schauplatz für Performance, nach einem flexiblen Forum, auf dem sich die weitgespannten Ausdrucksformen dieses Mediums manifestieren können — sei es nun Kabarett, musikalisches Spiel, Quasi-Theater oder konzeptuelle Kunstrekonstruktion.

Eine kürzlich vom Museum of Modern Art im Zusammenhang mit seiner Primitivismus-Ausstellung organisierte Performance-Veranstaltung unter dem

Titel «Three Evenings» machte die Notwendigkeit eines derart abschirmenden Forums oder Schauplatzes überdeutlich. «Mirage», ein Werk von Joan Jonas aus dem Jahre 1976, das im strengen (wenn nicht sogar idealen) Raum des hauseigenen Kinos vorgeführt wurde, bot eine wunderschöne Rekonstruktion von Bildern und Anliegen aus früheren Zeiten. Das Werk bedurfte der Neutralität eines abgeschirmten Raumes und der Aura geschichtlicher Bewusstheit, um seine

ruhige Schönheit wieder zum Leben zu erwecken. Wie ein Gitter von Sol LeWitt oder ein Korridor von Bruce Nauman, brauchte auch dieses Werk die Ruhe und Autorität der Institution, um seine Reife zu offenbaren. Das Medium der Performance bedarf heute eines solchen Kontexts, sollen ihr gegenwärtiger Reichtum und ihre Beziehung zur zeitgenössischen bildenden Kunst wirklich und wirksam verstanden werden.

(Übersetzung: Max Wechsler)

BALKON

Die Künstlerin Rebecca Horn hat diesen Winter ein umfangreiches Drehbuch für einen neuen Spielfilm fertiggestellt. Mit ihrer freundlichen Genehmigung möchten wir den «Parkett»-Lesern die allererste Szene des Werks, das diesen Sommer in Produktion gehen soll, nicht vorenthalten. Wie bei ihren ersten beiden Filmen, «Der Eintänzer», 1978, und «La Ferdinanda, Sonate für eine Medici-Villa», 1981, entwickeln sich die Geschehnisse von «Buster's Bedroom» hauptsächlich in der Abgeschiedenheit eines grossen Hauses: In einem Privatsanatorium, einer «Zufluchtsstätte für nervlich überstrapazierte Schauspielereelen, die in einer vorübergehenden — oder auch nicht endenden — Krise ihres Lebens sich befanden und hier behandelt, kuriert oder hinsiechend, den Räumen dieses Hauses ein Stück tragischer Geschichte anvertrauen.» (R.H.) In der hier abgedruckten Szene befinden wir uns allerdings in einer typischen Pariser Wohnung. Es ist Tag:

This winter artist Rebecca Horn finished the film script for a new movie. She has kindly given «Parkett» permission to let our readers in on the first scene of the film, which is to go into production this summer. As in her first two films, «Der Eintänzer» (1978) and «La Ferdinanda, Sonate für eine Medici-Villa» (1981), most of «Buster's Bedroom» takes place in the seclusion of a large house: a private sanatorium, a «refuge for overwrought souls of the stage who are in the midst of a passing — or never-ending — life crisis and, treated, cured or wasting away, entrust a piece of tragic history to the rooms of this house.» (R.H.) The first scene, however, is set in a typical Parisian apartment. It is day: