

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.

OUR CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE ARE ADRIAN DANNATT, A WRITER BASED IN NEW YORK AND PARIS, AND PETR NEDOMA, DIRECTOR OF THE GALERIE RUDOLFINUM IN PRAG.

Art Rules

The rules of New York's artworld are as restrictive as they are unacknowledged. Even if unspoken and apparently without central agency the codes which govern the taste, behavior, and opinion of Manhattan's contemporary scene are as rigid as nineteenth century etiquette. Only a small set of living artists can be mentioned without a sneer of disdain and equally few galleries out of many hundreds in the city can be visited or discussed. The vast majority of galleries in Manhattan, on West Broadway, Broadway or 57th Street, are never mentioned; they are so off limits as to be invisible. To visit one of them is almost "transgressive"; to look actively at what is being exhibited there would be considered laughable or plain per-

ADRIAN DANNATT

verse. It takes courage to enter such spaces, to be seen by friends and colleagues emerging from their portals, because art world rules are so self-imposed, so internalized that their precise chain of formation and regulation cannot be questioned. One obeys without hesitation the parameters of taste, the laws of "In" and "Out," without ever knowing quite how such judgments were laid down. This process of consensus-forming has become so ingrained and automatic it is unacknowledged. Judith Butler's words on the "desire to be" describe this operation: "How is

such a desire exploited not only by a law in the singular, but by laws of various kinds such that we yield to subordination in order to maintain some sense of social 'being'?"¹⁾

The importance of maintaining status as such a "social being" in the context of the art world should never be underestimated. This desire to remain visible and respected results in a whole range of behavior from reflexive abnegation to "subordination." To challenge the hierarchies and laws of this tight little world is to immediately lose one's place or appear unsophisticated. Pierre Bourdieu already attempted to map the space of the art world's auto-regulation, its inexact mechanisms of status and acceptance, but even

Bourdieu's analysis ends up sounding, as they all do, self-evidently obvious. Everybody already knows that certain artists and galleries are more fashionable than others. But if we move beyond the circularity of taste-existing-because-taste-always-has and open up the debate to include the active majority of art which is excluded, then we find ourselves in dangerous water beyond the life buoy of received opinion. Perhaps this was easier in periods when a dominant aesthetic was accepted as the important mode of creativity. We imagine that at the highpoint of Abstract Expressionism it was simpler to decide what was of value, judged against a relatively limited canon. Or if you were a minimalist when minimalism was in its ascendancy then it was easy to dismiss or acknowledge the work of others by these standards. Of course the historic reality of any period is far more fraught and complex than such journalistic bracketing allows, but we should be allowed the fallacy, a fallacy cherished by every generation, that things were simpler before.

Certainly art collectors in the recent past could prove their status by paying large sums of money for minimal art works which no one, from the aristocracy through the haute-bourgeoisie to the working-class, would think worth the money. This is easy to understand and even attractive, distancing oneself from a huge swathe of demographics, including the majority of fellow rich-people, by commitment to a specific taste very few others share.

Jeff Koons, understanding that the codes of high modernism or minimalism had become so socially acceptable that they had lost their self-congratulatory exclusivity, suggested an alternative snobbery of context. Koons

switched the social structure of taste, by which the sophistication of an aesthetic elite filters down to the middle-class (such as Donald Judd's Marfa marketed through the pages of Martha Stewart's *Living*), proposing instead an aesthetic shared only by the proletariat and an exceptionally knowing upper class. The exclusivity of "minimalism" is replaced by the exclusivity of extreme kitsch. How does the art world maintain its boundaries, taste-categories, and certainties when this Trojan Horse of hideousness has already entered, conquered it?

The answer is that it becomes increasingly difficult every year and ends up as a retroactive battle, dismissing previously accepted themes and styles, whilst taking on the new. This version of the art world comes to resemble a Goya monster, devouring fresh flesh at one end and excreting leftovers at the other, with the time span between consumption and rejection, the period of digestion, growing shorter and shorter. Clearly, thankfully, this is a caricature but it would be hard to draw an accurate, definitive portrait of the New York art world in its place. For the knee-jerk dismissal with which the majority of galleries and artists are treated is, more than anything, a symptom of this world's pathology regarding its own status and purpose. New York's art scene is currently in a schizophrenic state of fragmentation and disassociation, even as it rides an economic boom. Indeed the relatively large amounts of money that recently returned to contemporary art only exaggerate underlying, much deeper uncertainties about the very nature of such art. The closer the contemporary art market is tied to financial markets, and they now seem almost symbiotic, the

more optional such art comes to seem during any economic downturn. For if the larger value of an art work is only related to its literal sale or re-sale value, then it has no independent meaning outside of its collectability. In this perfect fin-de-siècle scenario, the much heralded "end of art," promoted for almost a century, looms ever larger despite the fact that more art is being produced, displayed, sold, and collected than ever before.

Brian Eno foresaw that the future would belong to the editor, the selector, because as the mass of cultural objects and events grows daily more excessive we require increasingly selective filters to keep this overload down to manageable size. Each museum in Manhattan is already sufficiently large to occupy an entire day, yet every one of these institutions seems to be in the process of expanding, adding yet more rooms, yet more objects to what is already an embarrassment of riches. Likewise Chelsea with its huge concentration of new galleries feels like a gigantic museum, every wing of which, in theory, must be toured.

If more and more cultural artifacts are being displayed there are also, obviously, many more being produced by a seemingly inexhaustible array of current practitioners. As with independent film, and with the fine arts, the issue is no longer one of production but distribution. Almost anyone can make work which might well be considered culturally valid; the key question becomes whether this work is commercially distributable. Everyone is capable of producing (and more people seem to be doing so in every field from film to fiction to fashion), thus the only factor that counts is whether there is then a market for each individ-

ual production. The energy that previously went into creation is now devoted to securing allocation and attention. In this lax atmosphere, best summed-up by a current poster for Parson's School that announces "Art Is . . . Whatever," it is hardly surprising that the rules of the game are getting tougher rather than more relaxed, the criteria more definitive and exclusionary. For example, the current popularity of the "everyday" as a model for art practice (even granted its own Sydney Biennial) obviates the need to think about art as an aesthetic issue separate from ordinary life and makes it a painless, effortless domain. This blurring of boundaries, geographic as well as technical, extends the avant-garde project of the twentieth century whilst refuting its history. If this avant-garde is presently conceived as the representation of everyday life within the art system it can both be liberating and just as restrictive; the released flood of material seemingly abolishes every category including the avant-garde but also establishes this "everyday" as the currently correct mode. The ensuing mess, a jam of Cultural Revolutionary auto-critique and demand-driven Beuysian bourgeois individualism, an insane Babel of terminology and target-marketed freestyle eccentricity, indicates a terminal state of chaos which is worrying yet ultimately inspiring, suggesting thousands of potential future directions. As contemporary art has no idea where it is going, or even what it consists of, yet more and more art seems to be produced, the only reaction can be one of excitement and anticipation, or a retreat into hermetic, reactionary nay-saying. Every artist with a modem now has his own Web site; any artist can cheaply produce and mail a CD-ROM of his oeuvre

and the Artists Space computerized slide-file of unaffiliated artists continues to expand to Borgesian infinity. There is an increasing tendency to think big in response to this uncontrollable glut of artistic production, to make group shows that include more and more artists (thirty names for starters), or increase the number of curators such as the next Whitney Biennial, steered by a committee. Catalogs like *5000 Artists Return to Artists Space* and hefty round-up books such as *Art at the Turn of the Millennium*, *Cream* or *Echoes* include as many artists as possible to improve the chances of posterity's nod. This blanket plurality, trying to cover all possible bases and not leave out anyone, betrays a fundamental doubt about the possibility of value judgment or personal taste when it comes to art. Yet at the same time more single-artist museums are being created, whether for Warhol, Twombly, Calder, or Eduardo Paolozzi, as if building literal walls around certain reputations, in clear contrast to the heaving flux of interchangeable names. The problem is that Art History is continually being rewritten as it is being written and it has a resilient ability to outwit the seeming certainties of our current taste.

A recent show at The Drawing Center's Drawing Room displayed a collection of drawings of female heads by minor or unknown 20th century artists put together by the conceptual artist Frank Schroeder. These drawings were not shown because of their intrinsic aesthetic worth or importance in Art History but precisely because they are so minor, neglected, in that master narrative. Peter Nadin expressed the problem precisely in an accompanying brochure text: "The harsh truth still remains that within the standard ver-

sion of history, of the four thousand two hundred drawings made in Paris on June 8, 1911, the thirty-eight in the Cubist style are significant while the rest quickly fade from that central core of relevance into irrelevance."²⁾

The museological re-discovery and re-evaluation of artists from the recent past—for example, Paul Thek, Helio Oiticica, Jess, or even Louise Bourgeois—is part of this larger uncertainty. Baudrillard called this impulse to unearth, uproot and uncover every artifact produced throughout cultural history and assign it a value "The Dance of the Fossils." It is a natural antidote to the automatic amnesia of the mass media which now performs the forgetting function of the human brain. We simply cannot store all these different names so the media does us the favor of editing them out for us. Baudrillard's "Fossil Dance" is obverse of Debord's "Society of the Spectacle," in which anyone not mentioned within the last three days might as well not exist. The paradox is that both systems are at work simultaneously, even if they seem contradictory. Contemporary artists are continually filtered out of the consensus—dropped might be the term—whilst overlooked figures from ten years ago are re-established. So it is hardly surprising that what might be termed "snobbery" serves as a key device in the evolutionary engine of art, a natural way of reducing one's obligations. If we do not have to bother with the majority of galleries, if we only look at what we are served in a few approved spaces, then the complex issue of what constitutes current artistic practice can be boiled down to a list of shared names. However, that list is increasingly difficult to maintain under the pressure of information and

ideas from every side, these daily revisionist revelations that slowly transform all larger categories. For if traditional art museums themselves are now expanding their canon, adding overlooked names, building wings for forgotten movements, how can the infinitely more volatile system of contemporary art hope to arrive at any sort of consensus? Between the "Dance of the Fossils" and the "Society of the Spec-

tacle" reputations are established, dismissed, revered and relegated at such speed that their true status can never be ascertained; any fixed hierarchy is obscured by archeology. In the last year of the twentieth century one thing looks certain, that the next century's culture will be devoted to this one, that every artist and designer of the last hundred years will be dug up, re-examined and fetishized anew. To para-

phrase the libertarian catchphrase that after late capitalism comes more capitalism: After the twentieth century comes just more twentieth century.

1) Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York/London: Routledge, 1990), p. 64.

2) Peter Nadin, *Frank Schroeder's Collection of Drawings: The Ignored, the Anonymous, and the Dubious, an Unusual Story of Twentieth-Century Art*. (New York: The Drawing Center, April 1999).

Spielregeln der Kunst

Die Spielregeln der New Yorker Kunstszene sind ebenso restriktiv wie unausgesprochen. Auch wenn kein Wort darüber verloren wird und anscheinend keine zentrale Autorität darüber entscheidet, sind die Codes, welche Geschmack, Verhalten und Meinungen der Kunstszene Manhattans bestimmen, nicht minder rigide, als es die gesellschaftliche Etikette des neunzehnten Jahrhunderts war. Nur ganz wenige Namen von lebenden Künstlern kann man ins Spiel bringen, ohne ein verächtliches Schulterzucken zu ernten, und auch von den Hunderten von Galerien dürfen nur ein paar ausgewählte besucht oder im Gespräch

ADRIAN DANNATT

erwähnt werden. Die grosse Mehrzahl der Galerien Manhattans, am West Broadway, Broadway oder in der 57. Strasse, wird einfach totgeschwiegen. Sie sind dermassen out, dass sie praktisch unsichtbar sind. Besucht man eine von ihnen, ist das beinahe schon eine «Grenzüberschreitung»; sich ernsthaft mit dem zu beschäftigen, was sie ausstellen, würde einem nur Hohn und Spott eintragen. Es ist eine echte Mutprobe, diese Räume zu betreten und sich der Gefahr auszusetzen beim Ver-

lassen der Galerie von Freunden und Kollegen gesehen zu werden, denn die Gesetze der Kunstszene sind selbst auferlegt und derart verinnerlicht, dass ihre Entstehung und Anwendung nicht mehr in Frage gestellt werden kann. Ohne zu zögern fügt man sich den Parametern des Geschmacks, den Gesetzen des In und Out, und weiss dabei nicht, wie es überhaupt zu solchen Urteilen kommt. Dieser Prozess der Meinungsbildung ist so tief verwurzelt und automatisch, dass er nicht mehr bewusst wahrgenommen wird. Judith Butlers Bemerkung über das «Begehren zu sein» beschreibt diesen Vorgang: «Wie wird ein solches Begeh-

ren nicht nur durch ein Gesetz im Singular, sondern gleich durch eine ganze Reihe von Gesetzen dazu benützt, dass wir uns unterwerfen, einfach um uns als soziale Wesen zu fühlen?»¹⁾

Die Wichtigkeit sich in der Kunstwelt als «soziales Wesen» zu behaupten darf nicht unterschätzt werden. Der Wunsch wahrgenommen und respektiert zu werden führt zu einer ganzen Skala von Verhaltensformen, die von reflektierender Verweigerung bis zur «Unterwerfung» reichen. Die Hierarchien und Gesetze dieser engen kleinen Welt herauszufordern hiesse sofort seinen Platz zu verlieren oder als ahnungslos zu gelten. Pierre Bourdieu hat bereits versucht, die eigenen Regeln der Kunstwelt mit seinen vagen Status- und Akzeptanz-Mechanismen zu erfassen, aber selbst seine Analyse klingt im Endeffekt so banal und offensichtlich wie alle anderen. Inzwischen weiss jeder, dass bestimmte Künstler und Galerien mehr im Trend liegen als andere. Wenn man jedoch von diesem Karussell – Geschmack-existiert-weil-erschon-immer-existiert-hat – abspringt und die Möglichkeit in Erwägung zieht, auch die aktive Mehrheit der ausgeschlossenen Kunst einzubeziehen, gerät man in gefährliche Gewässer, in denen man ohne den Rettungsanker der allgemein geltenden Meinung auskommen muss. Vielleicht war so etwas einfacher zu einer Zeit, in der eine geltende Ästhetik als Ausdruck von Kreativität anerkannt war. Zur Zeit des Abstrakten Expressionismus liess sich der Wert eines Kunstwerkes wahrscheinlich leichter ausmachen, weil der Kanon der Kunstgesetze relativ begrenzt war. Und als der Minimalismus aufkam, müsste es einem Minimalisten leicht gefallen sein, die Arbeiten anderer zu bewerten, da er sie einfach

an vorgegebenen Kriterien messen konnte. Natürlich ist die historische Realität einer Epoche sehr viel reicher und komplexer, als es sich so journalistisch verkürzt ausdrücken lässt, aber wir sollten uns auch der – von jeder Generation gehegten – Illusion hingeben dürfen, dass die Dinge früher einfacher waren.

Jedenfalls konnten in jüngster Vergangenheit Kunstsammler ihren Status dadurch beweisen, dass sie grosse Summen für Minimal-Werke ausgaben, die ihr Geld weder in den Augen der Hautevolee noch des Grossbürgertums, geschweige denn der Arbeiterklasse, wirklich wert waren. Der Reiz sich durch eine bestimmte Ästhetik, die nur wenige teilen, vom Rest der Menschheit, ja selbst von der Mehrheit der ebenfalls Wohlhabenden zu unterscheiden, ist nachvollziehbar, ja sogar verlockend.

Als Jeff Koons erkannte, dass die Codes der späten Moderne und des Minimalismus gesellschaftlich schon so akzeptiert waren, dass sie ihre selbstgefällige Exklusivität verloren hatten, plädierte er für einen neuen, kontextbezogenen Snobismus. Er wechselte einfach die Stufe der gesellschaftlichen Geschmacksleiter, auf der das Erlesene der ästhetischen Elite in die Mittelschicht hinunter gelangt (wie Donald Judds Marfa über die Seiten von Martha Stewarts *Living* vermarktet wird), und propagierte stattdessen eine Ästhetik, die nur von einfachen Leuten und einer äusserst gebildeten und informierten Oberschicht geteilt wurde. An die Stelle der Exklusivität des Minimalismus trat die Exklusivität des extremen Kitsches. Wie soll die Kunstszene ihre Grenzen, Geschmackskategorien und Überzeugungen aufrechterhalten, wenn dieses Trojanische Pferd

von geballter Scheusslichkeit sie bereits unterwandert und erobert hat?

Es wird jedenfalls jedes Jahr schwieriger und endet mit einem rückwirkenden Gemetzel, in dem vorher akzeptierte Themen und Stile vom Tisch gefegt und durch neue ersetzt werden. Dieses Bild der Kunstszene ähnelt immer mehr dem Ungeheuer von Goya, das am einen Ende frisches Fleisch verschlingt und am anderen die Reste ausscheidet, wobei die Spanne zwischen Verzehr und Ausscheidung, die Verdauungsperiode, immer kürzer wird. Glücklicherweise ist es nur eine Karikatur, trotzdem kann man sich kaum eine passendere Darstellung der New Yorker Kunstszene vorstellen. Die Art und Weise, wie die Mehrzahl der Galerien und Künstler abgetan werden, ist in erster Linie ein Symptom des gestörten Selbstverständnisses und Zielbewusstseins der Szene selbst. New Yorks Kunstwelt befindet sich gegenwärtig in einem schizophrenen Zustand der Fragmentierung und Auflösung, auch wenn sie gerade einen wirtschaftlichen Boom erlebt. Die relativ hohen Summen, die in letzter Zeit wieder in die zeitgenössische Kunst flossen, verstärken nur die unterschwellige, tiefstehende Unsicherheit über das eigentliche Wesen dieser Kunst. Je inniger das Verhältnis zwischen dem zeitgenössischen Kunstmarkt und den Finanzmärkten ist – im Augenblick ist es die reinste Symbiose –, desto beliebiger erscheint eine solche Kunst, sobald ihre wirtschaftliche Basis schwindet. Wenn nämlich der Wert eines Kunstwerks mit seinem Verkaufs- oder Wiederverkaufswert identisch ist, besitzt es ausserhalb seiner Sammelbarkeit keinen eigenen Wert mehr. In diesem perfekten Fin-de-Siècle-Szenario erscheint das schon seit bald einem Jahrhundert

angekündigte «Ende der Kunst» näher denn je, und dies trotz der Tatsache, dass mehr Kunst produziert, ausgestellt, verkauft und gesammelt wird als je zuvor.

Brian Eno hat prophezeit, die Zukunft würde jenen gehören, die zusammenstellen und auswählen, da die Masse der Objekte und Events Tag für Tag wächst, und wir immer feinere Filter brauchen, um die Überfülle überschaubar zu halten. Jedes Museum in Manhattan ist schon jetzt so gross, dass man einen ganzen Tag darin zubringen kann, und trotzdem scheint jede dieser Institutionen weiter zu expandieren und noch mehr Räume, noch mehr Objekte zum bereits reichlich Vorhandenen hinzuzufügen. Auch in Chelsea mit seiner enormen Dichte an neuen Galerien hat man das Gefühl in einem gigantischen Museum zu sein, dessen sämtliche Flügel theoretisch besichtigt werden müssten.

Wenn immer mehr künstlerische Produkte ausgestellt werden, bedeutet das natürlich auch, dass von dem scheinbar unerschöpflichen Reservoir an Kunstschaffenden immer mehr produziert wird. Und wie beim unabhängigen Film steht plötzlich nicht mehr die Produktion, sondern die Distribution im Mittelpunkt. Beinahe jeder und jede ist in der Lage, etwas kulturell Relevantes zu produzieren (und immer mehr Leute scheinen das auch in sämtlichen Bereichen von der Malerei bis zur Mode zu tun); aber was zählt, ist eigentlich nur, ob das Werk sich vermarkten lässt oder nicht. Die Energien, die früher in den kreativen Akt flossen, werden heutzutage darauf verwandt, das Werk zu platzieren und ihm Aufmerksamkeit zu verschaffen. In dieser laxen Atmosphäre, die ein aktuelles Plakat der Parson School auf den

Punkt bringt – «Kunst ist ... was auch immer» –, ist es kaum verwunderlich, wenn die Spielregeln eher strenger als lockerer und die Kriterien schärfer und selektiver werden. Zum Beispiel entbindet einen die augenblickliche Popularität, die das «Alltägliche» als Modell für die künstlerische Praxis genießt (es hatte sogar seine eigene Biennale in Sydney), von der Verpflichtung über Kunst als eine vom Alltäglichen losgelöste ästhetische Frage nachzudenken und macht daraus eine schmerzlose, mühelose Sache. Dieses Verwischen geographischer und technischer Grenzen erweitert den Spielraum der Avantgarde des zwanzigsten Jahrhunderts, wobei jedoch ihre Geschichte verleugnet wird. Wenn diese Avantgarde derzeit für das Alltägliche innerhalb des Kunstsystems steht, kann sie sowohl befreiend wie auch restriktiv wirken; die Materialflut scheint jede Kategorie einschliesslich der Avantgarde aufzulösen, gleichzeitig etabliert sie aber auch dieses «Alltägliche» als angemessene zeitgenössische Ausdrucksweise. Das daraus resultierende Durcheinander als solches – ein Potpourri aus kultureller Selbstkritik und einem von der Nachfrage abhängigen, von Beuys vorgelebten bürgerlichen Individualismus; eine babylonische Verwirrung der Terminologien und beliebigen, marktbezogenen Extravaganzen – deutet auf einen chaotischen Endzustand hin, der zwar Angst macht, letztlich aber auch inspirierend sein kann, indem er für die Zukunft Tausende möglicher Richtungen aufzeigt. Da die zeitgenössische Kunst nicht die geringste Ahnung hat, wohin sie sich bewegt oder was sie ausmacht, nichtsdestotrotz aber immer mehr Kunst produziert wird, kann die Reaktion entweder Begeisterung und Optimismus oder

aber ein Rückzug in eine hermetische, reaktionäre Ablehnung sein. Jeder Künstler, der über ein Modem verfügt, hat inzwischen seine eigene Website und kann ohne grosse Kosten sein Werk auf CD festhalten und verbreiten, während die vom Artists Space geführte, digitalisierte Dia-Datei von nicht unter Vertrag stehenden Künstlern in eine an Borges mahnende Unendlichkeit ausufert. Angesichts dieser unkontrollierbaren Kunstflut wächst die Tendenz in grossen Dimensionen zu denken und Gruppenausstellungen zu organisieren, die immer mehr Künstler einschliessen (dreissig Namen für den Anfang), oder die Zahl der Kuratoren zu erhöhen, etwa bei der nächsten Whitney Biennale, die von einem ganzen Komitee geleitet wird. Kataloge wie *5000 Artists Return to Artists Space* und stattliche Sammelbände wie *Art at the Turn of the Millennium*, *Cream* oder *Echoes* nehmen so viele Künstler wie nur möglich auf, um die Chancen zu verbessern von der Nachwelt mit einem beifälligen Nicken bedacht zu werden. Diese flächendeckende Pluralität, die alle möglichen Ausgangspunkte erfassen und keinen Künstler auslassen will, lässt einen fundamentalen Zweifel an der Bewertbarkeit von Kunstwerken und am Wert des persönlichen Geschmacks, wo es um Kunst geht, erkennen. Gleichzeitig werden immer mehr Museen für einzelne Künstler eingerichtet, sei es Warhol, Twombly, Calder oder Eduardo Paolozzi, als wolle man die grossen Namen durch Mauern vom Strom der austauschbaren schützen und unterscheiden. Problematisch ist dabei nur, dass die Kunstgeschichte sich stets von neuem schreibt und korrigiert und mit schöner Regelmässigkeit die scheinbaren Gewissheiten des Zeitgeschmacks überholt.

In einer Ausstellung im Drawing Room des Drawing Center wurden kürzlich durch den Konzeptkünstler Frank Schroeder ausgewählte Frauenköpfe von weniger bedeutenden oder bekannten Künstlern des zwanzigsten Jahrhunderts gezeigt. Die Zeichnungen wurden nicht wegen ihres ästhetischen Interesses oder ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung gezeigt, sondern gerade weil sie innerhalb des grossen Kontexts so unbedeutend und unsichtbar sind. In der Begleitbroschüre kam Peter Nadin auf das Problem zu sprechen: «Es ist nun einmal so, dass von den viertausendzweihundert Zeichnungen, die am 8. Juni 1911 in Paris angefertigt wurden, in der offiziellen Version der Kunstgeschichte nur die achtunddreissig im kubistischen Stil von Bedeutung sind, während der Rest schnell aus dem Zentrum des Interesses in die Bedeutungslosigkeit abrutscht.»²⁾

Wenn Museen Künstler aus der jüngsten Vergangenheit wieder entdecken und neu bewerten, etwa Paul Thek, Helio Oiticica, Jess oder gar Louise Bourgeois, so zeugt das ebenfalls von dieser allgemeinen Unsicherheit, die Baudrillard «Tanz der Fossile» nannte. Es handelt sich dabei um eine natürliche Reaktion auf die automatische Amnesie der Massenmedien, die jetzt dem menschlichen Hirn das Vergessen abnimmt. Da wir all die Namen unmöglich behalten können, tun uns die Massenmedien den Gefallen und

treffen für uns eine Auswahl. Baudrillards «Tanz der Fossile» ist das Gegenteil von Debords Gesellschaft des Spektakels, in der jeder, der in den letzten drei Tagen nicht erwähnt wurde, im Grunde schon gar nicht mehr existiert. Paradoxe Weise funktionieren beide Systeme gleichzeitig, auch wenn sie einander zu widersprechen scheinen. Zeitgenössische Künstler werden ständig aus dem allgemeinen Konsens herausgefiltert oder besser fallen gelassen, während verkannt gebliebene aus der letzten Dekade wieder hervorgeholt werden. Es überrascht deshalb kaum, wenn der sogenannte «Snobismus» innerhalb der evolutionären Kunstmaschinerie eine zentrale Funktion erfüllt und uns ganz selbstverständlich einiges abnimmt. Wenn wir die Mehrheit der Galerien unter den Tisch fallen lassen können und uns nur anzusehen brauchen, was in ein paar abgesegneten Räumen gezeigt wird, reduziert sich die komplexe Frage, was zeitgenössische Kunst ist, auf eine Liste allgemein bekannter Namen. Allerdings lässt sich diese Liste unter dem Druck der allseits einströmenden Informationen und Ideen und der täglich neuen revisionistischen Enthüllungen immer schwerer aufrechterhalten. Wenn selbst traditionelle Kunstmuseen ihren Kanon erweitern, übersehene Namen aufgreifen und zusätzliche Flügel für vergessene Bewegungen anbauen, wie kann dann das ungleich flüchtigere System der zeitgenössischen

Kunst noch hoffen, zu irgendeinem Konsens zu gelangen? Zwischen dem Tanz der Fossile und der Spektakelgesellschaft werden Künstler mit einer so atemberaubenden Geschwindigkeit aufgebaut, fallen gelassen, verehrt und wieder verstossen, dass ihr wirklicher Stellenwert nie festgestellt werden kann und jede Hierarchie von der Archäologie überschattet wird. Im letzten Jahr des zwanzigsten Jahrhunderts scheint immerhin festzustehen, dass die Kultur des nächsten Jahrhunderts dem jetzigen gewidmet sein wird und dass jeder Künstler oder Designer der letzten hundert Jahre ausgegraben, neu bewertet und erneut Gegenstand der Verehrung sein wird. In Abwandlung des Slogans, dass nach dem späten Kapitalismus nur noch mehr Kapitalismus komme, könnte man sagen, dass auf das zwanzigste Jahrhundert nur noch mehr zwanzigstes Jahrhundert folgen wird.

(Übersetzung: Uta Goridis)

1) Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Chapman & Hall, London 1990, S. 64. (Deutsch: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991. Das Zitat wurde von der Redaktion aus dem Englischen übersetzt.)

2) Peter Nadin, *Frank Schroeder's Collection of Drawings: The Ignored, the Anonymous, and the Dubious, an Unusual Story of Twentieth-Century Art* (New York: The Drawing Center, April 1999).