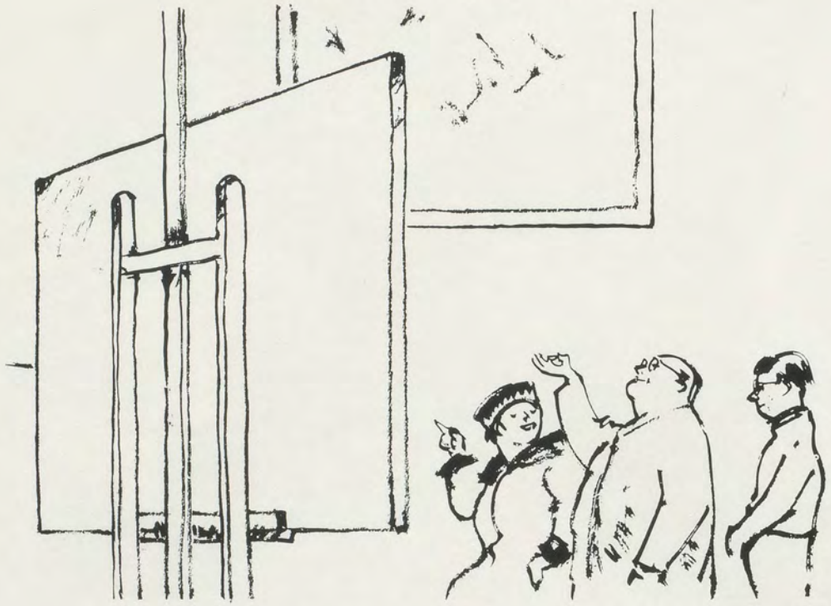
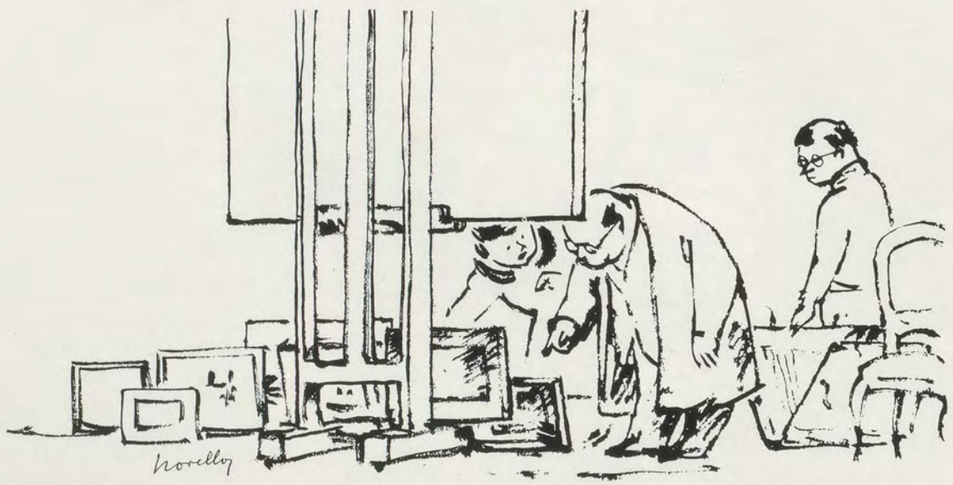
DALL'ALTO IN BASSO





FROM HEIGHTS TO THE BOTTOM

Before and after one learns the price

VON OBEN NACH UNTEN

Bevor und nachdem man die Preise erfuhr.

A DISCUSSION WITH

FOUR AMERICAN ART CRITICS

CARTER RATCLIFF:

GARY INDIANA:

JANE WEINSTOCK:

LISA LIEBMANN:

CARTER RATCLIFF: Poet and art critic. Articles published in Art in America, Artforum, Flash Art and other journals. Books include Andy Warhol, published by Abbeville Press, NY 1983; and Give Me Tomorrow, a selection of poems published by Vehicle Press, NY, 1984

GARY INDIANA: Writes regularly for Art in America and Artforum on film, architecture and painting. His short stories have appeared in Bomb, Benzine, and other publications, and will be collected in 1984 unter the title The Role of My Family in the World Revolution by Wedge Press, NY.

JANE WEINSTOCK: Is a writer and filmmaker. She has written about art and film in Camera Obscura, Screen and Art in America.

LISA LIEBMANN: Is a writer and art critic whose work appears regularly in Artforum and other publications. She is a New Yorker.

BICE CURIGER:

PETER BLUM:

BICE CURIGER: *What is happening in New York? From the view of a professional art critic, what is the temperature today?*

CARTER RATCLIFF: *My impression is that this season 1983/84, there is a kind of consolidation of all the seemingly new things which have happened. It started to happen in 1979/80. In the broadest terms, I suppose it can be called New Expressionism, although that label does not apply to any particular artist that it is directed at. But this so-called «Italian Invasion» or «German Invasion» and the several hot American artists that were brought forward to counter these European invaders created a kind of excitement, especially a market excitement, and I think that the market for these artists, American and European, is in the process of being consolidated pretty firmly here in America. From the critical point of view, that creates a dull situation. It seemed for a time that there was something new every month and that was exciting, at least superficially, but what I think is going on now in the market is being very carefully consolidated. The galleries that are involved in this have calmed down considerably. The temperature has definitely cooled off. That is my impression.*

BC: *So you speak about a market situation which makes me think of performance art, for instance, which doesn't seem to be so lively any more or has at least gone in another direction. Where did this energy go, which was so particular for a foreigner when he came to New York?*

GARY INDIANA: *It went to Berlin.*

JANE WEINSTOCK: *And California.*

GI: *I think all the performance artists I know are now living in Berlin on DAAD grants, because there is no real market for them here. That, of course, is a generalization. There are plenty of people working here, but the best ones have all gone to Germany.*

JW: *But they are also in California. I have been in Los Angeles for the last two months and many people there seem to be involved in performance art. There is a world there for that. There are many spaces, and in terms of being lucrative, that's another side. Are you talking more about performance artists of the seventies and where they have gone?*

GI: *People like Joan Jonas are over in Berlin now or Pat Olesko and a lot of different kinds of people. But the audience over there seems much more appetitive for performance art that New York right now.*

BC: *But isn't it also that there is one point where one has to decide to go into mass culture, entertainment in America, whereas Europe gives it its intimacy back which seems to have gotten lost here?*

GI: *That's true. The other thing that happened to performance artists is that they're not only going into mass media. I mean that they are becoming more like theater acts or night-club acts and things like that. And some people here have been very successful with that, like Eric Bogosian.*

LISA LIEBMANN: *Well, I think it was pretty much always the case that Europe was more receptive not only to performance art but to most of the art generated here in the late sixties and seventies period. More recently, I think, there is a mood of deliberate, self-conscious disingenuousness. There is an anti-holyism about «high art» forms. Which means rather than go into a space and expect an audience of 30 people, if you are lucky, and not get paid, put it on a video cassette or do it in a night-club or make a movie or sell paintings. It's not really crassness, and it seems to have been trying to find some philosophical underpinnings for itself as well. There was never a Panza*in America.*

BC: *What is happening with graffiti art in New York and these East Village galleries? Is it really so important? Is it a thing to export, or is it just a sociological and local phenomenon and more interesting for New York City?*

CR: *That's a tough one. I have never been particularly interested. That is a personal reaction. I don't know exactly what I think about graffiti art or graffiti writing. There is some blurring which occurs when it comes into the art world. But I am afraid that a great deal of support*

* *Giuseppe Panza di Biumo, important Italian collector, especially of American art of the 60's and 70's.*

that this movement gets comes from the galleries, and I suppose that would include the East Village galleries, the less commercial galleries, as well as the slicker galleries like Sidney Janis on 57th Street, who are perhaps involved with this phenomenon just fleetingly. It seems to come into a vacuum... But what I am getting at, in a somewhat roundabout way, is my sense that the reasons for supporting graffiti art in the New York art world are not particularly good reasons. They have to do with a failure to make distinctions between painting and graffiti. Maybe this is unfair, but it seems to me that painters of graffiti are looking for a kind of decorative experience, a decorative object and a decorative image. There is something exploitative about it. This does not touch at all on what the graffiti people are doing. I don't know what the graffiti people are really trying to do. There are such extremes within this culture — note that I do not include someone like Keith Haring who I do not consider a graffiti artist but the real *graffiti artists, the ones who invented the form. I don't feel confident in saying much about it. I am not sure what they are up to. I think for it to be drawn into the art world requires a superficial reaction, a rebound from a dissatisfaction with something more traditional, like painting. That happened with Pop art, that happened with pattern painting and now it is happening with graffiti. There is a way of exploiting certain lively, New Yorkish-looking images. It has more to do with fashion than anything else. And I don't think the criticism that comes out of the concern with the modernist tradition really has much of any interest to say about graffiti art, either formally or sociologically.*

BC: *You mentioned art criticism and that's another point I want to speak about. One gets the impression that there are lively debates going on, as well as criticism at a high level.*

CR: *Oh God ... I don't know about that. I am not sure (laughter). As for the debate on a «high» level, I don't know whether the question of high and low comes into it, and I am not sure that there even is a debate. Last year at some time there was a piece in Art in America by myself, Craig Owens and Hal Foster — rather disparate pieces about the issue of Expressionism, which were seen as complete heresies or absolutely wrong by a fourth critic who then wrote a long letter, which turned into a monster article attacking all three of us, and let's say it was rather aggressive. At the end of the article, it said there will be a reply next month from the three of us, just as you would expect. So this was supposed to be the initiation of a debate. But it never materialized. And I don't think that this is an isolated instance. The terms under which we were attacked were so far from any of the terms that of us were using that there was really no medium to reply to this. There was really no way to respond to his disagreement, or really understand why he had taken the trouble to express his views. So what I am getting at is my sense that despite many interesting comments which are made by art critics here in New York, for some reason it doesn't generate a coherent debate.*

LL: *I pretty much agree with Carter, but I haven't been around all that long, and I haven't had a good argument in or out of print on anything on those lines with a colleague, friendly or unfriendly, in the last two years. I have read all those pieces which Carter just brought up and it seems pretty strange to me also. The arguments are never really quite spelled out or argued. You can just sort of guess what they are by following some of the threads. I think everybody has been much too involved in trying to unravel all those marketing things and trying to catch up with arguments, for and against various labels, to bother being particularly concerned with a lot of issues that could be dealt with. My own reactions to other people's writing often ends up being oddly insubstantive.*

BC: *Can one say that there is a more theoretical position in the U.S. and a tradition, which is unique here, that artists and writers also write criticism?*

LL: *May I interject one thing here? When you said «theoretical» it sort of snapped. What appears the only theoretical position sustained in the last few years is the unfortunate structuralist «frenchy» thing, which is really hermetic.*

GI: *Hermetic isn't really the word?*

LL: *There seems to be no way of cracking that nut. It is not offensive or objectionable, it truly isn't. It is saltpeter.*

JW: *I don't really agree. Why is that the case?*

GIUSEPPE NOVELLO, from whom come our cartoons on art and the art public, was born on July 7, 1897 in Codogno, Italy. In the Thirties, his drawing were published in newspapers in Turin, such as the «Gazzetta del popolo» and, after World War II, in «La Stampa». The Arnoldo Mondadori publishing house brought out numerous editions of them in book form. Sime titles: «Che cosa dirà la gente» (What will people say), «Dunque dicevamo...» (As we said before), «Il signore di buona famiglia» (The man of good family), «Resti fra noi» (Just between us).

LL: *I don't know why it's the case, but it seems to be the case.*

JW: *Then why are you saying it? In fact, this kind of discourse has been in circulation in England for the last ten years, especially in the film world and a bit in the art world, by artists and critics. It has some currency.*

LL: *That's exactly what I am saying. It's the only thing which sort of stuck it out.*

JW: *So maybe because it has value. But what exactly do you object to?*

LL: *The style. It boils down to that. When I try to imagine partaking in that particular solo process, my mind just boggles.*

JW: *Could we talk specifically, because I think that there are examples of people who use French theory in order to be fashionable and others who use it politically. Who* are *we talking about? Presumably you are talking about American critics and not about the French theorists.*

LL: *Yes, I am not talking about the people who are quoted. I am talking about the people doing the quoting.*

PETER BLUM: *But who would that be?*

LL: *Finally, Craig Owens*, Hal Foster* and, I guess, a few other people. It is a sticky thing to get into, because I actually respect their position, and often agree with some of their «findings» and even like some of the things they like, or object to some of the same things they object to. But I simply get depressed by the limited arena of references. There is nothing but the same locked-in litany of precedence that is tapped, and it gets unbelievably predictable and unbelievably boring and very difficult to read even if the person has a reasonably clear, outlined, academic writing style.*

JW: *First of all Owens and Foster do not have the same position, or the same style. Secondly, all French theorists do not have the same position or the same style. And, people who use French theory do not necessarily have the same position or style as the theorists they use. So what you are doing is reducing an extremely diverse group of French intellectuals to a position which not one of them holds.*

LL: *I don't want to pick on those two people. But the way that I have been exposed to this frame of reference does seem to be dead-ended and shows a shallowness of education. It's almost a vicarious form of education, education-envy, like wishing one had been Susan Sontag at the Sorbonne in the early sixties.*

GI: *Well I just want to say that for me the original French sources* are *dead-end in themselves and I don't see anything terribly remote among the American translators of this particular dogma, except that the Americans perhaps are a little less opaque ...*

JW: *But it's about a different view of language, which might involve some kind of difficulty....*

* *Senior Editors of Art in America; essayists for the theoretically oriented magazine October.*

GI: *That is exactly what the problem is here. The language which is being deployed is so debased as language.*

JW: *What does* that *mean??*

GI: *I mean that it's language used to de-construct itself and do a little dance around phenomena, and one cannot be engaged in any kind of debate. If you talk about Derrida* — that is a maze that you cannot get out of — you can go in one door and you can never get out the other. It is useful, of course, in many ways, but I think what's daunting about it is that the actual language from which it is constructed is not appealing* qua *language. It is not something that can even go outside its closed little universe to be engaged by people who are not of such theoretical persuasions. It refuses to make itself clear.*

JW: *Well, that suggests you have a taste for clarity, but you are really talking about taste, your taste for what you consider to be clarity. But clarity is an ideological construct. Clear to whom?*

GI: *Well, I* do *have a taste for clarity and a very strict sense of feeling that what can be thought can be expressed, and I do not find that in the «new» French tradition.*

BC: *I don't know. I have not read much by these critics. But there seems to be this mix of French philosophers, and the Frankfurt School, and this is for us in Europe a mixture which is quite weird. To find this in 1984 is like two things which happened not only in different places but also at different times, now put together and used for something, but it seems to make sense here ....*

CR: *It* does *make a kind of sense. It seems to me that there have been a series of intellectual fads in the American art world and it parallels. When I first started writing in late 1969, the fadbook was «The Phenomenology of Perception» by Maurice Merlau-Ponty and also George Kubler's «Shape of Time». And those two were thrown together like Benjamin and Derrida now, in ways which are very peculiar. But the shift into French structuralism, and the aftermath in post-structuralism, I have not found useful. It's not just a matter of style to me. I have a theoretical objection to the premises of structuralism, the idea of fixed structures that animate. I don't believe that.*

LL: *I don't either.*

JW: *First of all, as I understand it, we've been talking about post-structuralism.*

CR: *You find that as post-structuralism developed out of structuralism, you got an echo of that in the writing here in New York. American criticism is a funny echo chamber where one hears bits of Levi Strauss, Derrida and the Frankfurt School. I am not sure what's going on here. I think that these echoes are ultimately not signs of theoretical commitments, but rather stylistic commitments. This has nothing to do with the value of Derrida, Levi Strauss, or Roman Jacobson or Walter Benjamin. I think what we are talking about here is a polemical or rhetorical use of jargon and references that have a certain glamour. This gets to be style-politics.*

JW: *But this is exactly what we were talking about before, while we were talking about graffiti. Graffiti incorporated in the art world as a fad, as a style: it's fashion. But what are you juxtaposing that to, the real thing?*

CR: *I have had moments of extreme pessimism where I couldn't find anything in the art world to juxtapose fads to. I think the art world is a clustered institution which is largely devoted to fads. A certain kind of very prestigious glamour.*

JW: *What is not faddish? And if everything is faddish, then it's a useless term.*

CR: *I think what I would juxtapose fads to — and of course this is jargon as well — are developments in art which I would consider not empty, trivial or superficial, but those which have some authentic core. And that takes me to particular artists and maybe particular works of art. My writing is usually anti-theoretical. I am trying to break through what I take to be sort of thickets of barriers of theoretical constructs to something that conveys, in some convincing ways, a meaning that I take to be significant.*

* *Derrida, Jacques, French structuralist.*

JW: *Your position is theoretical. You're just defining «theoretical» as jargonistic and therefore bad. But you have a theory, a theory of transcendence.*

CR: *What I am trying to do when I write is to persuade the reader that some specific value inheres in a work of art, and that none of the work's value resides in its power to illustrate, or exemplify, or to advance some shared polemical position. The authenticity of a work resides in individuality, emblematic of an authentic individuality in the artist.*

JW: *So basically you are arguing for some kind of individual expression outside of history.*

LL: *The exclusionary tactic resides in the kind of critical approach we are discussing. I have had actual conversation with individuals, critics who have admitted not that they have a distaste for a certain kind of art or a certain artist or certain painting but that because of the self-imposed strictures, they cannot even slam it, because it doesn't fit into the structure. So they have actually denied themselves the means of either praise or condemnation. It was not that we were arguing whether this stuff is proto-fascist shit or whether this stuff is great art, but whether there was any way in which it could be fitted into this code at all.*

JW: *But that seems to be an abuse of the theory. For me, post-structuralism is about a* refusal *of that kind of certainty. It is about a* questioning *not a positing. That is what post-structuralism calls for, or certain aspects of it.*

LL: *Whatever the initial merit of the catalyst was, it now is a bummer. It doesn't permit argument and excludes discussion of art rather than encompasses it. It kills art! Even the art best suited to it. Though I suppose that any positive writing is welcome when you are an artist, I cannot help thinking that if I were an artist, I would almost rather wish that some fruitcake would write about me, to at least unlock the terms.*

BC: *Recently, discussions in America seem to have become very political, while in Europe political debate concerning art has cooled off. There appears to be a kind of asynchronisation. Your opinions are familiar to me through discourses in Europe. At the last documenta in 1982, the American viewpoint had it that Rudi Fuchs was a reactionary or even a fascist. This is something that rather put Europeans off.*

CR: *I don't know. The way I understand the European situation, there is a phenomenon there which does not exist in America: there are «star curators» of international stature, who move across borders putting on these shows which get a lot of attention from the higher levels of national bureaucracies. But for me, Fuchs is a «bête-noire». He is the one I like the least. They all seem to hold out for a very sentimental and pompous, and I think ultimately an a-historical notion, even an anti-modernist notion of art as some kind of elevated public theatrical experience. And their careers advance to the degree to which they can put on these spectacles and get international attention. It all seems so compromised by their relation to the market and their relationship to each other and the inanity of their polemics!*

GI: *A good example of that is, I think, the «Gesamtkunstwerk»* which was like the Masterpiece Theatre of modernism. Things thrown together which have not even a dialectical relationship to each other, but it was, rather, a monumentalization of the whole idea of the absorption of all cultural productions under the glorious rule of the Major of Vienna with the Chancellor of Germany and whoever. It was a real disquieting show. Of course everything in it was nice to look at ...*

CR: *Yes, that is hardly the issue. They often have a good eye in this whole tradition of putting on these things and whatever is behind it.*

LL: *Bice was also asking why Americans specifically went into such tizzies about Fuchs' installations and strategies. This has to do with that deliberate disingenuousness, that anti-holy attitude about art confronted with its absolute, and rather distorted opposite. The objection to putting things which were meant to be left outside,* inside *these doric constructs, to make them seem like temples, like going to church.*

* *Traveling Exhibition «Der Hang zum Gesamtkunstwerk» (Zurich, Dusseldorf, Vienna, Berlin, 1983/84), conceived by Harald Szeemann.*

LA SPOSA DEL CRITICO

THE CRITIC'S SPOUSE

«Keep quiet, darling. You are supposed to always keep quiet! Tonight you've mixed up Pissarro with Picasso again.»

DIE GEMAHLIN DES KRITIKERS

«Schweigen, Schatz, Du sollst nur schweigen. Auch heute abend hast Du Pissarro wieder mit Picasso verwechselt.»

BC: *We have seen a gap between the two places, Europe and the U.S., but there also seems to be a lot of interest in each other, which is new. Let's talk about that.*

CR: *I don't know what the nature is of this most recent American fascination with European painting. Especially when we are talking about German painting. There I don't see the quality in the traditional sense, just traces of it! For example Kiefer or Baselitz ... I don't really understand what they are getting at. I think that there is something so profoundly German about it that it eludes me. This is a problem similar to the untranslatability of certain languages.*

PB: *But how would you describe the fascination which exists here for European art?*

CR: *I don't know ... I am not sure.*

GI: *Well, something related to that I think is the way works are received from one place to another. I agree with Carter that there is something that's the equivalent of the final untranslatability of language from one place to another. For instance, in movies which are as much a sociological phenomenon as they are art form, the things that Europeans tend to get enthralled with coming from the United States, not so much with Hollywood movies which are really shoved down their throats, but things they choose to become interested in from, say, independent small budget films, are really quite bewildering when you consider that a film like «Subway Riders» really enjoys an enormous success in Europe. Not to pick on «Subway Riders», but what is fascinating when you ask people in Paris is that their response is based on a total misunderstanding of what American culture is about. And it wouldn't surprise me if one were to discover that a great deal of the American fascination with particular German painters, especially those who were being imported and shown over here, is also based on a complete miscomprehension of what German culture is about after the war.*

JW: *I think the term «expressionism» is what is most important. It calls for personal expression as opposed to collective action. It usually excludes work with image and text; the point of reference for that work is more the culture rather than the individual. And it's the individual who gets sold in the market place.*

PB: *You seem to only be talking about the Germans. Wouldn't you include the Italians as well, who in a way preceeded the Germans here in New York. The phenomenon which happened here seems undeniable.*

CR: *Yes, we are touching on similar problems with the Italians — which are not problems for the artists, but problems for Americans, whether they do or do not appreciate these Italians. In fact there is an even greater resistance to artists like Schnabel and Salle than to the Europeans. We get back to the questions of fads. Whatever individual taste might be, the general public for art seems to have felt an obligation to appreciate these Europeans. But there also seemed to be some kind of moral obligation to open up one's perception to something beyond the borders of New York.*

PB: *Do you really believe that? Don't you think the exhibition of Joseph Beuys at the Guggenheim started an authentic awareness of European art and was a key factor in Americans realizing that something is happening in Europe? In the wake of this exhibition the European artists found their way into this city.*

CR: *Yes, I do think that the quality of these artists, including Beuys, was initially essential to their acceptance. But once it got going, there seems to have developed a need for America to look beyond itself, and then some sense of obligation to appreciate these artists did develop. This did run into a lot of objections which now, in this quieter period, seems to surface more and more. This does not mean a condemnation of these artists, but a question of the momentum that led to this wide-open embrace. The question seems to be, do we really know what we are embracing, because maybe we are not in a position to know. There seems to be a lot of obscurity, especially with an artist like Kiefer. I am not even sure that people from other regions in Germany really know what Kiefer is about.*

PB: *Even if people in America do not exactly understand the cultural aspects that artists like Kiefer or the Italians are working with, they in a general sense seem to have touched a cord which does illicit a response, and I feel this is an authentic response.*

GI: *I seem to have trouble separating the cords from the market. I do think the market itself has created a lot of critical confusion and, quite aside from any need to embrace our fellow cultures and so on, there has obviously also been a need to reach out and make some money. There seems to be only a limited amount of things to say about it until one starts sounding like a broken record. There are things with which I think every New York art critic is uncomfortable, for example how exhibitions are being put together now, how group shows are being curated and by whom they are being curated. Things do seem to bear on the public reception of art right now, because the public reception of works of art is very contingent on the media being focused on certain phenomena. I don't have any pat explanation, but how do you separate the things or where do you put the emphasis in criticism?*

LL: *To do that, I think, is to simply force the separation on itself, to know a crumball-curated show when you see one. I was coming down here and I saw this bum drinking from a cup of coffee. He was standing there drinking out of a paper cup staring off some place when a woman walked by and threw a quarter into the coffee! I mean that is like art turning up here and there, like cups of coffee into which people throw money.*

GI: *Now wait a minute. That's too easy.*

LL: *Well it is sort of easy. But it is also the case, and I know that there are highly complex motivations and transatlantic collaborations going on which seem to buttress this particular situation. I don't think that it is necessarily throwing mud into people's eyes, as long as they are reading about art or buying or selling it. There have always been good or bad business practices, and there have always been commercial momentums, and there have always been dump collectors from New Jersey.*

PB: *So my question is: if the current market has been taken over by a European sensibility, if you like, and if you include people like Schnabel and Salle who in the beginning of their careers were very closely in touch with Europe, what then is typically American today, which sets itself off from this direction?*

CR: *Here we get back then to graffiti.*

BC: *But what about people like Barbara Kruger, Jenny Holzer, Laurie Anderson?!*

JW: *Yes, there is a lot of work that we are not talking about. And in terms of graffiti everything you were saying, Carter, was hinging on the high art/low art distinction. I think this other art tries to break down this distinction. I am not saying that these artists are the same as the graffiti artists. Their relation to the market is totally different.*

CR: *That is definitely the case. I feel that whatever graffiti is, and whatever it means, it appears in the art world with the help of a blurring of categories. It is treated in the art market as a new form of high art. And although it may be gratifying to the artists who are making this art, at best it can only promote an ignorance of what they are really about. And the distinction I am talking about is illustrated, let's say, by Frank Stella. The meaning of his constructions are impossible to grasp if one has no knowledge of the traditions of painting conceived as a fine art. That appears to be the case with artists like Frank Stella, Ellsworth Kelly or Anselm Kiefer. But I don't think that that is the case with graffiti art. I don't think that one can get at its meaning in that way. And yet it becomes a saleable item in the art world where it is treated as yet another variation of painting conceived as a fine art. This I think is totally distorted, and although this is very difficult to prove, I simply think it is not fair to the work and where it comes from to be treated as just another kind of painting.*

JW: *Well, is it fair to Barbara Kruger's work to put it in the house of some rich collector?*

LL: *You know this is very funny, it is the third time in this conversation that graffiti and Barbara Kruger have been lumped together.*

JW: *Both would seem to be an affront to the Art Market, but they are absorbed nevertheless.*

LL: *Well, I think graffiti has been incorporated in the market pretty clearly, as has Barbara Kruger — difficult or not, they have to be incorporated.*

JW: *But Barbara Kruger has been incorporated. Her work appears on collectors walls.*

LL: *When you* see *it, it is obvious why.*

JW: *Yes, but that works against everything the work is trying to do. It seems an interesting contradiction.*

LL: *Or it may actually be a problem with the work, which is not necessarily my position. And if those are the various criteria, then on some level the work may be failing.*

JW: *Then would you say that about graffiti?*

LL: *No. They* want *to sell the damn things! It is in the same disingenuous vain. If you think, as Carter does, that graffiti has some lack of intention, then that is a problem, but even so it is one of the more positive «problems» in recent times.*

CR: *I think the way graffiti art and Barbara Kruger's work is incorporated in the American art market is pretty straightforward ... and kind of brutal. I think that in the active parts of the market, stocks rise fast, and «hot artists» are quickly replaced. On that level of the art market, an extremely superficial notion of serious painting prevails. It is not very difficult to blur the definition of serious painting so that you can accept Barbara Kruger, the scribbling of Vito Acconci, graffiti art. Any number of things belong to the same canon of «great» modernist art, such as Jasper John's targets or Pollock's drip paintings. In other words, the standards for inclusion are deliberately flexible for obvious reasons. There would be no need to bend to the standards or the definition of painting to include graffiti, save for one reason — that, as it has turned out in these recent seasons, it is exploitable imagery. That the graffiti writers and painters are willing to go along with this simply shows that they are willing to abandon their original intentions or have a parallel set of intentions — one for when you are down in the subway and one for making money in the gallery. And why not? That is the market.*

LL: *More to the point are those other artists who are by their own design in a precarious relationship to any sort of commercial support. That is a concrete and clear difference between Europe and America, as opposed to the «buy or not-buy» or «supposed-to-buy» discussion, which seems kind of silly to me. I wish there were more collectors in our country of European style, some of whom might support «difficult» art as well. The local/regional thing is not the problem. So you don't know the difference between Wuppertal and Würzburg, who cares?*

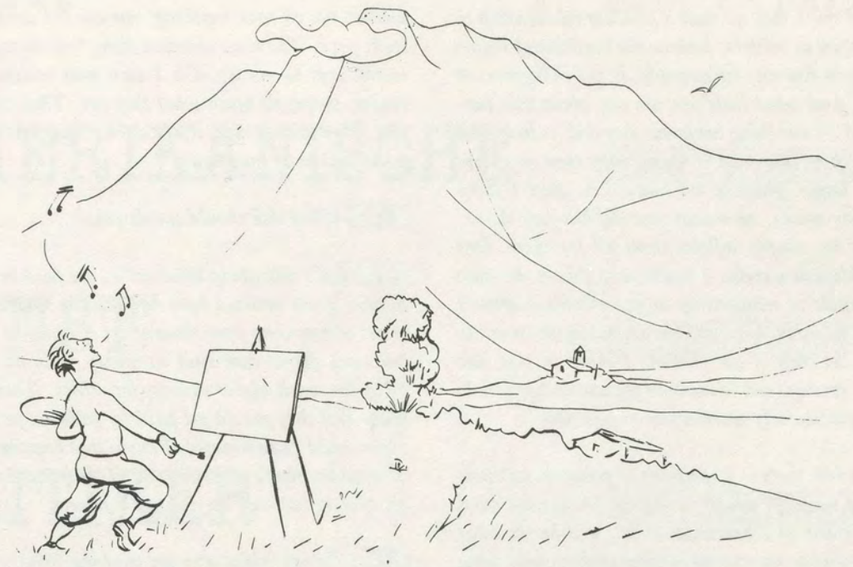
GI: *I certainly feel that someone like Barbara Kruger, perhaps not personally, but in her art, remains an outsider. I don't know how this work gets assimilated, but I know how in Europe this work gets hung. The first time I saw one of Jenny Holzer's pieces in Europe I was surprised that the people who owned it had no idea what it said. And once I explained it to them, they were horrified. So I, for one, do not think it is so easily translatable. But as far as the graffiti people coming into the market, it seems to have been somebody's wild strategy, and it worked. And now any kind of thing of that sort seems to have the chance of making it for six months. I just cannot begin making the comparison between the graffiti work and the work Barbara Kruger does or Jenny Holzer or Sherrie Levine, even in terms of the market. Because finally* everything *is swooped into the market, and more. It has been the tendency to introduce more and more things into the canon of fine art, like commercial illustrations, and a lot of this will simply disappear in a few years. Or more people will be persuaded to collect. Butchers or newspaper salesmen and people who sell flowers on the expressway will be inclined to buy a painting in some Soho of the future. And so anything can be art and anything can be considered part of our glorious cultural tradition. But I think the bubble is gonna pop pretty soon. How do you feel about that?*

LL: *Bubbles popping make me nervous. I don't like the idea of bubbles, things being pumped up and then blasted down again. It all seems to inspire a certain vengeful glee.*

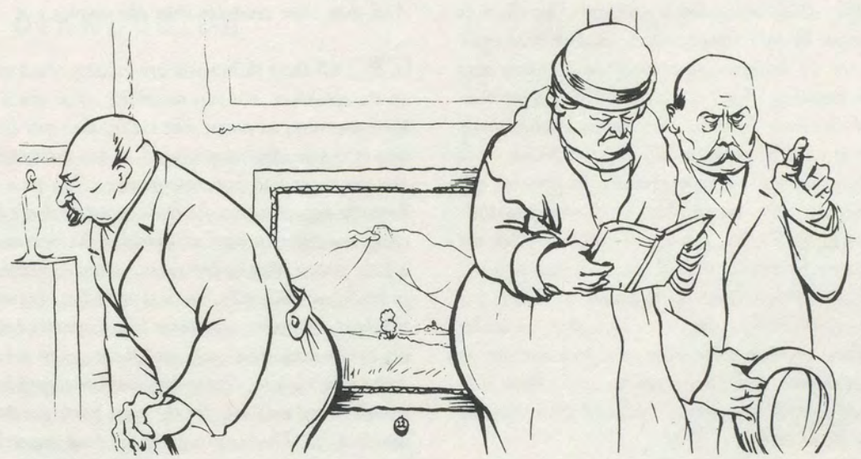
GI: *Well, I don't know. I say this not in any vengeful spirit. I think there have been a lot of things which have been inflated recently, and have been inflated out of all proportion, and then the inflation becomes significant.*

CR: *Yes, exactly. What counts is what is significant. And how or what things signify is shifting constantly.*

LL: *Isn't one of the primary critical responsibilities to discern quite precisely, and not in general terms, things*



How a picture is born ... Wie ein Bild entsteht ...



... and how it ends up. ... und wie es untergeht.

which have been inflated correctly, incorrectly or not at all?

GI: *Well I think that we have a peculiar relationship to the wider culture as writers, because the tradition of literacy that exists in Europe, for example, is not indigenous to this culture. And what little one can say about this particular period ... one thing we know very well is that most of what is written about art is not actually read very carefully by the larger group of art consumers. And I think that discussing works, no matter how deflationary the argument may be, simply inflates them all the more. One has that problem as a critic. I don't mean this in the sense of being punitive in relationship to an individual artist's career or his financial security, but in fact if you want to cut through the crap of the market, I think that at this moment it is strategic not to mention the works that you do not feel are particularly worthwhile or valuable.*

CR: *Then too, there is a spectrum of possibilities when you set out to write for an art magazine. On the one hand there is the review of a particular show, and on the other hand there would be an attempt to come to terms with some of larger issues which have been raised by the situation. So there are possibilities and choices without making criticism an autonomous rhetorical excercise, which I think we were talking about at the very beginning. This claim is sometimes made by post-structuralists, that critical work can be work of the imagination or count in the same way as a poem or painting. But I don't think that's a particularly helpful direction. I see art criticism as a journalistic form, which is no debasement at all. In other words, it is writing which does not claim a primary presence on the cultural scene, yet it does occupy high levels of responsibility. The best writing about art usually takes a given art work as a pretext for getting beyond that. Not just to justify a theoretical point or set up a conceptual construct, but to try to get at something which goes beyond a particular art work. There are two other ways in which one can go — one is just to provide consumer notes and the other is to become an old-fashioned formalist. I think these two are basically the same thing.*

GI: *I think that on some level any particular magazine has its own set of interests quite apart from whatever you may write. Those can come down very easily, and you may suddenly find that a very skeptical and slender essay on some recent phenomenon is couched between enormous color reproductions! Given the tendency, particularly of artists, not to read anything, we are left with what just looks good. The most common thing that anyone in the art world says to me is: «Oh I saw your article!» And, of course, people do mean what they say. They* saw *the article. They didn't read it. It works that way quite aside from your own intentions.*

BC: *What else should we discuss?*

GI: *Let's talk about what critics are paid in the United States. If one realized how different the salaries of artists or art editors were from those of art critics then they would feel sorry for us and send us money. I think one should lobby for much higher salaries for critics. Then the possibility that they would get paid by galleries for certain reviews could be eliminated. I know that happens here. We,* of course, *don't write for any of those magazines where art dealers can call up and get a review.*

BC: *Do art critics also get teaching jobs?*

JW: *Some, yes. And it is interesting, because those people who do not have money today have to go into teaching. And then their students enter the market.*

CR: *All these things you are talking about are pressures on the situation, not just on critics. You could conceive of these pressures as noise, like static, that gets in the way of transmission. But that would be too mechanistic. These pressures are not just interference. Somehow they go to form the very premises for making art. I don't know much about the contemporary art world in Europe, but in America the nature of these pressures — some of which are rather brutal economically, not just on critics, but on everybody involved — insure that there is a disparity between what art works actually signify and the ways in which they are expected to signify. So the meanings conveyed by art works remain secret and are, for the most part, grasped only unconsciously. The meanings of art lead secret lives. This secrecy, which is very rarely dealt with, appears in any culture when there is a disparity between culture ideals and people's actual behavior. That is certainly the case in the American economy, and it seems to me that our art world is very much a part of that larger market place.*

EDITED BY PETER BLUM

VIER AMERIKANISCHE KUNST KRITIKER

EINE DISKUSSION

CARTER RATCLIFF:

GARY INDIANA:

JANE WEINSTOCK:

LISA LIEBMANN:

BICE CURIGER:

PETER BLUM:

CARTER RATCLIFF: Dichter und Kunstkritiker. Seine Beiträge erscheinen in Art in America, Artforum, Flash Art und anderen Zeitschriften. Eigene Publikationen: «Andy Warhol», Abbeville Press, New York, 1983; «Give Me Tomorrow», eine Gedichtsammlung, erschienen im Verlag Vehicle Press, New York, 1984.

GARY INDIANA: Schreibt regelmässig für Art in America und Artforum über Film, Architektur und Malerei. Seine Kurzgeschichten erschienen in Bomb, Benzine sowie anderen Zeitschriften und werden 1984 unter dem Titel «The Role of My Family in the World Revolution» im Verlag Wedge Press, New York, erscheinen.

JANE WEINSTOCK: Schriftstellerin und Filmemacherin. Sie schreibt über Kunst und Film in Camera Obscura, Screen und Art in America.

LISA LIEBMANN: Schriftstellerin und Kunstkritikerin. Ihre Artikel erscheinen regelmässig in Artforum und anderen Kunstzeitschriften. Sie ist New Yorkerin.

BICE CURIGER: Was tut sich in New York? Wie ist das Klima aus der Sicht des Kunstkritikers?

CARTER RATCLIFF: Ich habe den Eindruck, dass sich in dieser Saison 1983/84 all die scheinbar neuen Dinge konsolidiert haben. 1979/80 begann, was im weitesten Sinne «Neuer Expressionismus» genannt werden kann, auch wenn diese Bezeichnung auf keinen Künstler speziell zutrifft. Die sogenannte «italienische» oder «deutsche» Invasion und die verschiedenen «heissen» amerikanischen Künstler, die hochgebracht wurden, um den europäischen Eindringlingen zu begegnen, riefen speziell auf dem Kunstmarkt eine Art Erregung hervor. Jetzt ist hier der Markt für diese Künstler — Amerikaner und Europäer — aber im Begriff, sich zu beruhigen. Für den Kritiker bringt das eine eher uninteressante Situation. Eine Zeitlang schien es, als passierte jeden Monat etwas Aufregendes, jedenfalls oberflächlich gesehen; jetzt aber hat sich der Markt konsolidiert, und die betroffenen Galerien haben sich stark beruhigt. Das kann sich auf lange Sicht gesehen als etwas Gutes erweisen. Jedenfalls habe ich den Eindruck, dass das Klima um einiges kühler geworden, dass die Temperatur erheblich gefallen ist.

BC: Sie sprechen von einer Marktsituation. Das bringt mich auf die Performance-Kunst, die weniger marktfähig und heute offensichtlich nicht mehr so lebendig ist oder sich in eine andere Richtung entwickelt hat. Was ist aus der Vitalität geworden, die für jeden Ausländer das Besondere an New York war?

GARY INDIANA: Sie ist nach Berlin gegangen.

JANE WEINSTOCK: Und nach Kalifornien.

GI: Fast alle Performance-Künstler, die ich kenne, leben jetzt mit DAAD-Stipendien (Deutscher Akademischer Austauschdienst) in Berlin, weil es hier für sie keinen wirklichen Markt gibt. Natürlich sind auch welche hier geblieben, aber die besten sind alle nach Deutschland gegangen. Joan Jonas ist jetzt in Berlin, ebenso Pat Olesko und viele andere. Dort scheint das Publikum der Performance-Kunst zur Zeit grösseres Interesse entgegenzubringen als hier in New York.

JW: Manche sind aber auch in Kalifornien. Ich war die letzten zwei Monate in Los Angeles. Es gibt dort viele, die sich mit Performance-Kunst beschäftigen. Es gibt ein Publikum dafür und auch Räume für Auftritte. Wie einträglich das ist, ist eine andere Frage. — Dachten Sie mehr an die Performance-Künstler der 70er Jahre und daran, was aus ihnen geworden ist?

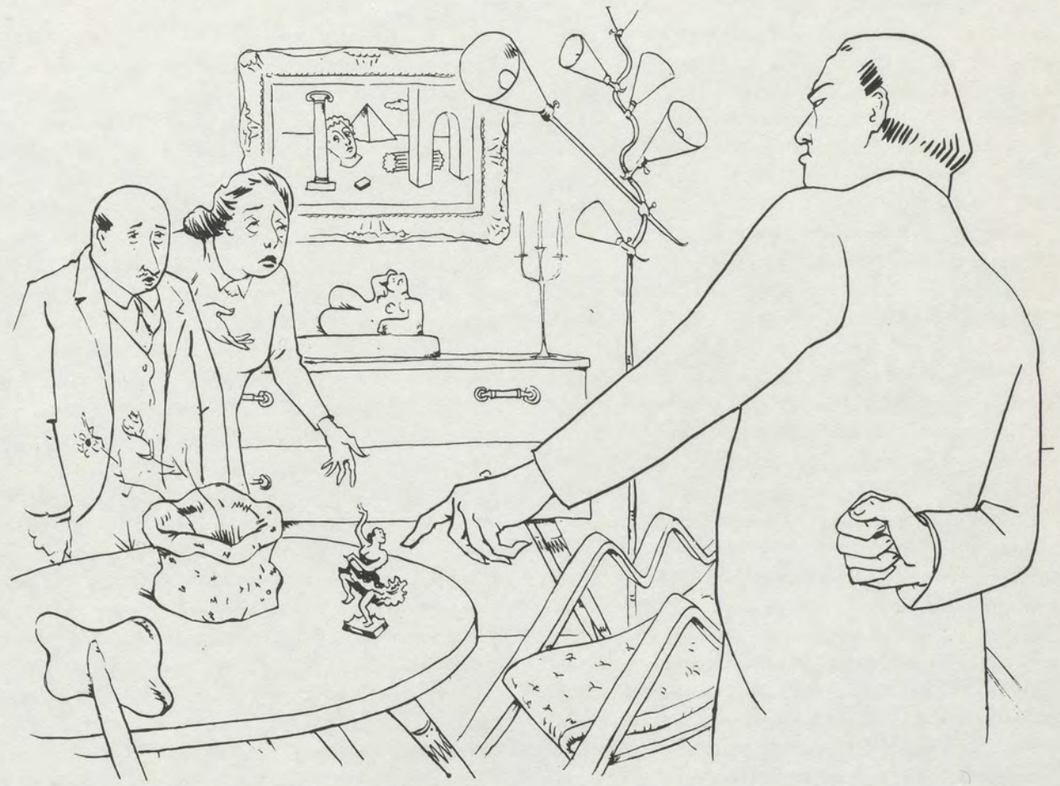
BC: Ja, gab es nicht einen Moment, in welchem sich in Amerika der Performance-Künstler entscheiden musste, entweder zur Massenkultur, zum Entertainment überzugehen, oder nach Europa auszuweichen, um dort die Intimität wiederzufinden, die hier verlorengegangen zu sein schien?

GI: Das stimmt. Auf der anderen Seite gehen die Performance-Künstler nicht nur in die Massenmedien, sondern auch in Theater- oder Nachtclubauftritte. Einige, wie zum Beispiel Eric Bogosian, haben damit grossen Erfolg.

LISA LIEBMANN: Europa war doch wohl immer schon aufgeschlossener, nicht nur der Performance-Kunst, sondern praktisch aller Kunst gegenüber, die in Amerika in den späten 60er und in den 70er Jahren entstand. In der letzten Zeit ist hier eine Stimmung des vorsätzlichen und bewusst eingesetzten Desinteresses aufgekommen, welches sich gegen einen sakral anmutenden Purismus der «hohen Kunst» richtet. Statt — womöglich ohne Gage — aufzutreten, stellt der Performance-Künstler heute lieber eine Video-Kassette her, tritt im Nachtclub auf, dreht einen Film oder verkauft Bilder. Das ist jetzt nicht übertrieben, und es ist schwer, für diese Situation tiefere Gründe zu finden. Es gab nie einen Panza* in Amerika.

BC: Was geschieht mit der Graffiti-Kunst in New York und speziell in den East Village Galerien? Ist

* Giuseppe Panza di Biumo, bedeutender italienischer Sammler vorwiegend amerikanischer Kunst der 60er und 70er Jahre.



DER DESPOT UND DIE REBELLEN

Sie haben es ohne die Zustimmung des Innenarchitekten gewagt, diese Statuette aufzustellen.

THE TYRANT AND THE REBELS

They dared to place this statuette without the architect's permission.

sie wirklich so bedeutend, geht sie über die Grenzen hinaus, oder ist sie eher ein soziologisches und lokales Phänomen, interessant nur für New York?

CR: Das ist eine heikle Frage. Persönlich habe ich mich nie so besonders dafür interessiert. Ich weiss nicht, was ich von Graffiti-Kunst oder Graffiti überhaupt halten soll. Irgendetwas wird verschwommen, wenn Graffiti zur Kunst wird. Es scheint in ein Vakuum zu fallen... Leider kommt ein grosser Teil der Unterstützung dieser Bewegung von den Galerien, den East Village Galerien, von den weniger kommerziellen wie auch den etablierten wie zum Beispiel Sidney Janis an der 57-sten Strasse — obwohl die sich vermutlich nur vorübergehend dafür interessieren.
Worauf ich hinaus will, ist folgendes: Ich habe das Gefühl, für die Unterstützung der Graffiti Kunst in der New Yorker Kunstszene gibt es keine besonders triftigen Gründe. Irgendwie haben sie mit dem Unvermögen zu tun, zwischen Malerei und Graffiti unterscheiden zu können. Vielleicht bin ich unfair, aber mir scheint, die Maler von Graffiti wollen dekorieren, wollen ein dekoratives Objekt, ein dekoratives Bild schaffen. Da ist Ausbeuterisches im Spiel, denn das hat überhaupt nichts mit den Graffiti Leuten zu tun. Ich weiss nicht, was sie wirklich wollen. Es gibt solche Extreme in dieser Bewegung. Ich betone, dass ich jemanden wie Keith Haring nicht dazurechne, er ist meiner Meinung nach kein Graffiti-Künstler. Ich spreche von den echten Graffiti-Künstlern, von denjenigen, die diese Form erfunden haben. Ich fühle mich nicht sicher genug, mehr darüber zu sagen. Ich weiss nicht, was sie wollen. Dass man sie in die Kunstsphäre hineinzieht, beruht doch auf einer oberflächlichen Reaktion, auf einer Antwort auf die Unzufriedenheit mit dem eher Traditionellen wie der Malerei. So war es mit Pop Art, mit Pattern Painting, und so ist es jetzt auch mit Graffiti. Es gibt eine ganz bestimmte Art, gewisse New Yorker Phänomene auszunützen. Das hat mehr mit Mode als mit etwas anderem zu tun. Und ich glaube nicht, dass die Kunstkritik, die aus der Auseinandersetzung mit der modernistischen Tradition gewachsen ist, viel über Graffiti zu sagen hat — weder formal noch soziologisch.

BC: Sie haben die Kunstkritik erwähnt. Das bringt mich zu einem anderen Punkt, über den ich sprechen möchte. Man hat den Eindruck, dass hier bei Ihnen heftige Diskussionen geführt werden, dass sich die Kritik auf einem hohen Niveau bewegt.

CR: Oh Gott, da bin ich nicht so sicher (lacht). Was die Auseinandersetzung auf «hohem» Niveau betrifft, so weiss ich nicht, ob man von «hohem» und «tiefem» Niveau sprechen kann, und ich bin auch nicht so sicher, ob es überhaupt eine Diskussion gibt. Letztes Jahr erschien irgendwann in «Art in America» ein Beitrag von mir, Craig Owens und Hal Foster — ziemlich unterschiedliche Beiträge über die Streitfragen zum Expressionismus. Ein vierter Kritiker sah das Ganze als Ketzerei oder absolut falsch an und schrieb seinerseits einen langen Brief, der zum Monsterartikel wurde und mit dem er uns alle attackierte. Wir wollen mal sagen, es war ziemlich aggressiv.
Am Schluss des Artikels hiess es, nächsten Monat komme von uns dreien eine Antwort — was man auch hätte erwarten dürfen. Dies hätte der Beginn einer Debatte sein sollen, aber es wurde nichts daraus. Das ist keine Ausnahme. Die Art, wie wir angegriffen wurden, war uns derart fremd, dass es wirklich unmöglich war, darauf zu antworten. Es gab keine Möglichkeit, auf die abweichende Meinung des vierten einzugehen oder zu verstehen, warum er sich die Mühe gemacht hatte, seine Ansicht vorzubringen. Was ich damit sagen will, dass trotz vieler Beiträge von Kunstkritikern in New York keine zusammenhängende Diskussion entsteht.

LL: Ich bin mit Carter einverstanden, aber ich bin noch nicht so lange involviert, und ich habe in den letzten zwei Jahren darüber mit Kollegen noch keine vernünftigen Gespräche geführt. Alle diese Artikel, die Carter erwähnt hat, habe ich gelesen. Es kommt mir alles sehr merkwürdig vor. Die Probleme werden nie richtig benannt oder diskutiert. Man kann ungefähr erraten, worum es geht, wenn man gewissen Andeutungen nachgeht. Ich glaube, alle sind so stark beansprucht, die Verwirrung auf

dem Kunstmarkt zu klären, sich für oder gegen bestimmte Etikettierungen auszusprechen, dass die Kritiker viele Themen vernachlässigen, denen sie sich auch widmen könnten. Ich merke, dass meine persönliche Reaktion auf das, was andere schreiben, im Grunde genommen nicht sehr substantiell ist.

BC: Könnte man sagen, dass es in den USA einerseits eine eher theoretisch argumentierende Kunstkritik gibt und andererseits eine, die von Dichtern und Künstlern geschrieben wird und damit eine spezifisch amerikanische Tradition darstellt?

LL: Darf ich etwas einwerfen? Beim Wort «theoretisch» hat es bei mir geklickt. Die scheinbar einzige theoretische Position der letzten Jahre ist leider die unglückliche, von den Franzosen übernommene strukturalistische Theorie, und die ist wirklich hermetisch.

GI: «Hermetisch» ist nicht das richtige Wort.

LL: Die Nuss scheint wirklich nicht so zu knakken zu sein. Es handelt sich nicht darum, dass es anstössig oder fragwürdig wäre; wirklich nicht. Aber es ist ein Absteller.

JW: Warum erwähnst Du es dann? Diese Art von Streit ging eigentlich schon in den letzten zehn Jahren in England unter Künstlern und Kritikern um, besonders in Filmkreisen, und ein wenig auch in der Kunstwelt. Er ist ziemlich verbreitet.

LL: Das ist genau, was ich meine. Es ist das einzige, was sich irgendwie durchgesetzt hat.

JW: Vielleicht hat es seinen Wert. Aber wogegen bist Du denn?

LL: Gegen den Stil. Das ist es. Wenn ich mir vorstelle, dass ich an diesem Soloauftritt mitmache, dann dreht sich mir der Kopf.

JW: Könnten wir etwas genauer werden, denn es gibt die einen, die benutzen die französische Theorie, weil es Mode ist; und die anderen, die benutzen sie im politischen Sinn. Vom wem reden wir? Ich gehe davon aus, dass wir über amerikanische Kritiker reden und nicht über französische Theoretiker.

LL: Ich meine nicht diejenigen, die zitiert werden, ich spreche von denen, die zitieren.

PETER BLUM: Aber wer ist denn das?

LL: Das sind Craig Owens*, Hal Foster* und vielleicht noch ein paar andere. Es ist verzwickt und heikel, meine Ansicht zu klären, denn ich respektiere ihre Einstellung, ich bin oft mit ihren «Ergebnissen» zufrieden, teile manchmal sogar ihre Vorlieben und Einwände. Aber diese limitierte Bezugswelt bedrückt mich einfach. Immer dieselbe eingefahrene Litanei des schon Dagewesenen. Alles wird so voraussehbar, unwahrscheinlich langweilig und sehr schwierig zu entziffern, sogar wenn die betreffende Person einen verhältnismässig klar umrissenen, akademischen Schreibstil hat.

JW: Erstens haben Owens und Foster nicht die gleiche Einstellung oder denselben Stil. Zweitens haben auch nicht alle französischen Theoretiker die gleiche Ansicht oder den gleichen Stil. Und drittens haben diejenigen, die die französische Theorie anwenden, nicht zwangsläufig die gleiche Einstellung oder den Stil, den die Theoretiker verwenden. Du reduzierst eine extrem unterschiedliche Gruppe von französischen Intellektuellen auf eine Position, die keiner von ihnen einnimmt.

LL: Ich möchte Owens und Foster ja nicht angreifen. Aber dieses Bezugsfeld wirkt auf mich wie eine Sackgasse. Es zeigt eine fast oberflächliche Bildung. Es ist fast ein Ersatz für Bildung, ein Bildungsneid; es ist wie der Wunsch, man wäre Susan Sontag an der Sorbonne in den frühen 60er Jahren.

GI: Ich möchte nur sagen, dass für mich die ursprünglichen französischen Quellen auf einem to-

* Senior Editors von Art in America; Essayisten für die theoretisch orientierte Zeitschrift October.

GIUSEPPE NOVELLO, von dem unsere Cartoons zu Kunst und Kunstpublikum stammen, wurde am 7.7.1897 in Codogno (Italien) geboren. Er publizierte seine Zeichnungen in Turiner Zeitungen wie die «Gazzetta del popolo» in den Dreissigerjahren und nach dem Zweiten Weltkrieg in «La Stampa». Der Verlag Arnoldo Mondadori gab sie in Buchform in zahlreichen Auflagen heraus. Einige Titel: «Che cosa dirà la gente» (Was werden die Leute wohl sagen), «Dunque dicevamo...» (Wie schon gesagt...), «Il signore di buona famiglia» (Der Herr aus gutem Hause), «Resti fra noi» (Unter uns gesagt).

ten Gleis angelangt sind. Ich sehe zu den amerikanischen Interpreten dieses Dogmas höchstens die Verbindung, dass die Amerikaner etwas weniger verschwommen sind...

JW: Aber es handelt sich doch um einen ganz unterschiedlichen Gebrauch der Sprache, und das stellt doch eine gewisse Schwierigkeit dar.

GI: Das ist genau das Problem. Die Sprache, die verwendet wird, ist so entwertet.

JW: Was heisst denn das?

GI: Ich meine, es kommt eine Sprache zur Anwendung, die sich selbst entwertet und die Phänomene nur umtanzt. Das führt zu keiner wirklichen Auseinandersetzung. Wenn man über Derrida* spricht, ist das wie ein Labyrinth, aus dem man nicht mehr herauskommt. Du gehst zur einen Türe hinein und kommst aus der anderen nicht mehr heraus. Das hat auch nützliche Seiten. Aber was ich erschreckend daran finde, ist, dass diese Sprache als angemessener Ausdruck der Theorie versagt, weil sie diese in ihren eigenen Grenzen gefangenhält. Das macht es für Leute, die nicht die gleiche Theorie teilen, unmöglich mitzureden.

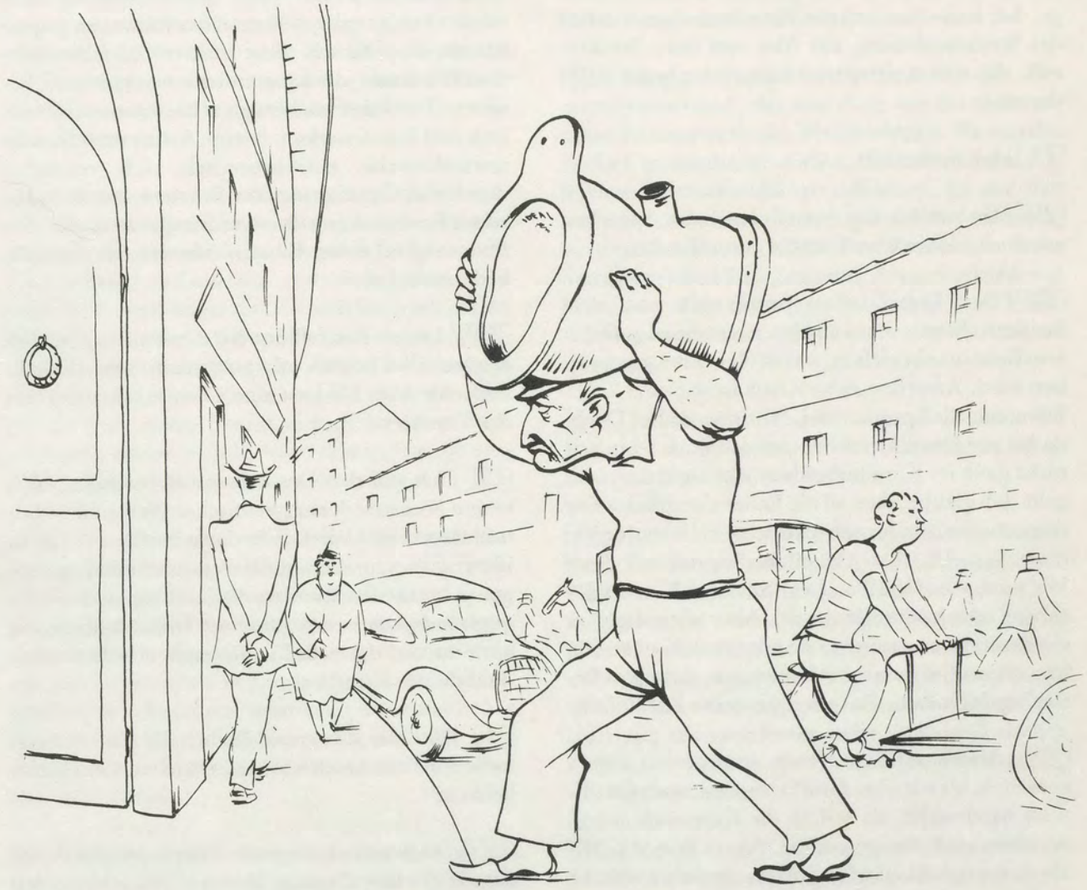
* Derrida, Jacques; französischer Strukturalist.

JW: Das spricht für Deine Vorliebe für Verständlichkeit. Aber eigentlich sprichst Du von Geschmack, von Deinem Geschmack für das, was Du als Verständlichkeit ansiehst. Aber Verständlichkeit ist immer ideologische Konstruktion. Verständlich für wen?

GI: Tatsächlich habe ich eine Vorliebe für Klarheit und die sehr bestimmte Auffassung, dass das, was man denkt, auch klar ausgedrückt werden kann. Und gerade dies finde ich in der «neuen» französischen Tradition nicht.

BC: Ich weiss nicht, ich habe von diesen Kritikern nicht so viel gelesen. Aber es scheint mir hier um ein Gemisch von französischen Philosophen und der Frankfurter Schule zu gehen, und diese Mischung ist für uns in Europa etwas seltsam. Man vermischt und gebraucht 1984 zwei Dinge, die nicht nur an verschiedenen Orten, sondern auch zu verschiedenen Zeiten geschehen sind. Aber hier scheint es Sinn zu machen.

CR: Es macht Sinn. Mir scheint, dass es in der amerikanischen Kunstwelt eine Menge intellektueller Modeströmungen gab. Als ich Ende 1969 mit Schreiben begann, las man «Phenomenology of Perception» von Maurice Merleau-Ponty oder George Kublers «Shape of Time». Und die beiden



EINST SPRACH MAN VON SEINER BERUFUNG

Er hatte angefangen, schon als Jüngling, Kunstkeramik zu modellieren.

ONCE ONE SPOKE ABOUT HIS VOCATION

Already in his youth he started to make ceramic art.

wurden — wie heute Benjamin und Derrida — auf eine Weise verknüpft, die eher merkwürdig ist. Mir selbst hat die Bewegung zum Strukturalismus und nachher zum Post-Strukturalismus nichts gebracht. Das alles ist für mich nicht nur eine Stilfrage. Ich habe theoretische Einwände zum Umfeld des Strukturalismus, zur Idee von fixen Strukturen, die sich weiterentwickeln. Ich glaube nicht daran.

LL: Ich auch nicht.

JW: So wie ich das verstanden habe, sprachen wir doch vorhin über Post-Strukturalismus.

CR: Der Post-Strukturalismus als aus dem Strukturalismus entwickelte Erscheinung findet sein Echo in sehr vielem, was in New York geschrieben wird. Amerikanische Kritik ist wie eine Echo-Kammer, die Spuren von Lévi-Strauss über Derrida bis zur Frankfurter Schule enthält. Ich bin mir nicht ganz im Klaren darüber, was eigentlich vorgeht. Ich glaube, dass all die Echos eigentlich keine theoretische, sondern eher stilistische Bekenntnisse darstellen. Das hat jetzt nichts zu tun mit einer Wertung von Derrida, Lévi-Strauss, Roman Jacobson oder Walter Benjamin. Aber wir reden hier eher von einem polemischen oder rhetorischen Gebrauch von Jargons oder Hinweisen, die etwas Bestechendes haben. Das wird dann zur Stil-Politik.

JW: Aber das ist es ja gerade, worüber wir vorhin sprachen, als wir über Graffiti diskutierten: Graffiti als Modewelle, als Stil, in die Kunstwelt aufgenommen und «in» geworden. Aber: Was würdest Du dem gegenüberstellen? Worum geht's wirklich?

CR: Es hat Momente gegeben, die mich mit starkem Pessimismus erfüllten, in denen ich den Strömungen nichts entgegensetzen konnte. Ich glaube, die Kunstwelt ist eine zusammengeballte Institution, die sich hauptsächlich den wechselnden Modeströmungen widmet, einer bestimmten Art von prestigeträchtigem Glamour.

JW: Was ist schon nicht modisch? Und wenn alles nur Mode ist, dann ist das eine überflüssige Bezeichnung.

CR: Ich glaube, man könnte diesen modischen Erkennungszeichen — und das ist natürlich auch wieder Fachjargon — Kunstentwicklungen gegenüberstellen, die ich nicht leer, trivial oder oberflächlich finde, die substantielle Authentizität besitzen. Das führt mich zu ganz bestimmten Künstlern und Kunstwerken. Meine Art zu schreiben ist normalerweise anti-theoretisch. Ich versuche, durch das Gehölz oder die Barriere der theoretischen Konstruktion durchzudringen zu etwas, das überzeugend jenen Inhalt vermittelt, den ich für bedeutsam halte.

JW: Deine Einstellung ist theoretisch. Du bezeichnest «Theorie» als jargonhaft und deshalb schlecht. Aber Du hast eine Theorie, eine Theorie der Transzendenz.

CR: Ich will den Leser davon überzeugen, dass einem Kunstwerk ein spezifischer Wert innewohnt und dass dieser Wert nicht darin besteht, etwas zu illustrieren, zu exemplifizieren oder einen gängigen polemischen Standpunkt darzulegen. Seine Eigenständigkeit besteht in seiner Individualität, die ein Sinnbild darstellt für die authentische Individualität des Künstlers.

JW: Du bist also grundsätzlich für eine Art von individuellem Ausdruck ausserhalb von Geschichtlichkeit?

LL: Diese ausschliessende Taktik resultiert aus dem kritischen Zugang, den wir diskutieren. Ich habe mich mit Kritikern unterhalten, die mir zugaben, sie hätten für gewisse Arten von Kunst oder gewisse Künstler nichts übrig, nicht, weil sie sie ablehnen, sondern weil sie einfach nicht in ihre vorgefassten Meinungen, in ihre Richtung passen würden. Man lässt sich nicht einmal auf einen Verriss ein, weil es nicht in die Strukturen passt. Deshalb enthalten sich manche jeder Wertung. Es geht jetzt auch nicht darum, ob das Zeug zum Beispiel ein proto-faschistischer Mist ist oder grosse Kunst,

sondern ob es irgendwie in die «Wurmbüchse» passt.

JW: Das scheint mir aber doch ein Missbrauch der «Theorie» zu sein. Für mich ist Post-Strukturalismus gerade eine Verwerfung dieser Art von Sicherheit. Es geht doch um die Auseinandersetzung und nicht um eine Stellungnahme. Das ist doch — wenigstens zum Teil —, was der Post-Strukturalismus fordert.

LL: Was immer auch der ursprünglich katalytische Verdienst dieser Entwicklung war, heute ist sie erledigt. Sie erlaubt kein Gespräch, schliesst die Diskussion über Kunst aus, statt sie anzuregen. Sie tötet die Kunst! Sogar die, die sich noch am besten dafür eignen würde. Obwohl ich annehme, dass einem Künstler jeder positive Artikel willkommen ist, glaube ich, dass wenn ich ein Künstler wäre, ich es vorzöge, wenn irgend eine Nuss über mich schreiben würde — und wäre es nur, um die verengten Sichtweisen aufzubrechen.

BC: Die Diskussion scheint in Amerika in der letzten Zeit sehr politisch geworden zu sein, während die politische Diskussion über Kunst in Europa abgeflaut ist. Es scheint eine Art von A-Synchronisation zu herrschen. Eure Argumentation ist mir aus Gesprächen in Europa bekannt. 1982, an der letzten dokumenta, wurde aus amerikanischer Sicht gesagt, Rudi Fuchs sei ein Reaktionär oder sogar ein Faschist. Das ist etwas, was Europäer eher befremdete.

CR: Aus unserer Sicht stellt die europäische Situation ein Phänomen dar, das in den USA gar nicht existiert. In Europa gibt es Meisteraussteller von internationalem Format, die über die nationalen Grenzen hinweg gefragt sind und denen man von höherer Regierungsebene aus viel Aufmerksamkeit schenkt. Ich bin auf Fuchs allergisch, ich mag ihn am wenigsten. Diese Stars haben sich alle einer sehr sentimentalen und hochtrabenden Kunst verschrieben, ich glaube, letztlich mit einem a-historischen oder sogar anti-modernen Begriff von Kunst, dienlich einer Art theatralischer Publikumserwartung. Und ihre Karriere verbessert sich, je mehr solche Spektakel internationale Aufmerksamkeit erregen. Alles scheint ein Kompromiss zwischen ihren Verbindungen zum Kunstmarkt, ihren Beziehungen untereinander und der Inhaltslosigkeit ihrer Polemiken zu sein.

GI: Ein gutes Beispiel dafür finde ich das «Gesamtkunstwerk»*, das war doch wie ein theatralisches Meisterwerk des Modernismus. Es wurden Sachen zusammengeworfen, die nicht einmal dialektisch Zusammenhänge aufweisen. Es war eher wie eine Monumentalisierung der Idee der Assimilierung der ganzen kulturellen Produktion unter den glorreichen Fittichen eines Bürgermeisters von Wien oder eines deutschen Bundeskanzlers. Wirklich beunruhigend. Natürlich war es zum Ansehen ganz nett.

CR: Ja, aber darum geht es ja auch nicht. Oft haben sie ein gutes Auge dafür, wie man die Dinge und ihre Hintergründe darstellt.

LL: Bice hat uns gefragt, warum sich die Amerikaner so über die Installationen und Strategien von Fuchs ereiferten. Das hat mit dieser bewussten Unaufrichtigkeit, dieser unheiligen Attitüde gegenüber Kunst zu tun, mit der man genau ihr absolutes und ziemlich entstelltes Gegenteil behauptet. Es waren Bedenken dagegen, dass man Dinge, die man eher draussen lassen sollte, in diese dorischen Aufbauten hineinnimmt, damit sie wie Tempel, wie Kirchen wirken.

BC: Neben einer Kluft zwischen USA und Europa scheint es auch viel gegenseitiges Interesse zu geben. Das ist doch neu, reden wir davon.

CR: Ich weiss nicht, worauf diese neueste Faszination für europäische Malerei beruht. Besonders für die deutsche Malerei. Dort sehe ich keine Qualität im traditionellen Sinn, höchstens Spuren da-

* Wanderausstellung «Der Hang zum Gesamtkunstwerk» (Zürich, Düsseldorf, Wien, Berlin, 1983/84), konzipiert von Harald Szeemann.

von. Zum Beispiel Kiefer oder Baselitz..., ich begreife nicht, was sie sagen wollen. Für mich hat es etwas so stark Deutsches, das entzieht sich mir. Das ist ein ähnliches Problem wie die Unübersetzbarkeit gewisser Sprachen.

PB: Aber wie würden Sie die amerikanische Faszination für die europäische Kunst beschreiben?

CR: Ich weiss nicht... Ich bin nicht sicher.

GI: Irgendwie hängt das damit zusammen, wie die Sachen von einem Ort zum anderen aufgenommen werden. Ich bin mit Carter einverstanden. Es hat etwas von der Unübersetzbarkeit der Sprache vom einen Ort zum anderen. Das gibt es zum Beispiel bei Filmen, die doch ebensosehr ein soziologisches Phänomen wie eine Kunstform sind. Bei US-Filmen, die bei den Europäern ankommen — ich meine nicht die Hollywood-Filme, die ihnen verfüttert werden, sondern unabhängige Filme, für die sie sich erwärmen und die mit kleinen Budgets gemacht wurden — geschieht manchmal Erstaunliches. Wenn ich daran denke, dass so ein Film wie «Subway Riders» in Europa einen enormen Erfolg hat...
Es fasziniert mich, dass, wenn man die Leute in Paris darüber befragt, ihre Antwort auf einem völligen Missverständnis der amerikanischen Kultur beruht. Es würde mich nicht überraschen, wenn für die Faszination Amerikas für bestimmte deutsche Maler, die hier gezeigt werden, das Gleiche zuträfe. Auch hier wäre eventuell ein völliges Missverständnis — dasjenige über die deutsche Nachkriegskultur — zu entdecken.

JW: Ich denke, der Ausdruck «Expressionismus» ist, worauf es am meisten ankommt. Er verlangt nach persönlichem Ausdruck im Gegensatz zur kollektiven Aktion. Meistens gehört das Schaffen mit Text und Abbild nicht dazu, wo es inhaltlich eher um die Kultur als um das Individuum geht. Und es ist ja auch der Einzelne, der auf dem Markt verkauft wird.

PB: Sie scheinen ausschliesslich von den Deutschen zu sprechen. Gehören nicht auch die Italiener dazu, die sogar noch früher in New York gezeigt wurden? Dieses Phänomen ist doch unübersehbar.

CR: Ja, bei den Italienern zeigen sich ähnliche Probleme, natürlich nicht für die Künstler, sondern für das amerikanische Publikum, ob es sie schätzt oder nicht. In der Tat besteht sogar ein grösserer Widerstand gegen Künstler wie Julian Schnabel und David Salle als gegen die Europäer. Wir kommen jetzt zurück zur Frage von Modeströmungen. Wie auch immer der individuelle Geschmack sein mag, das allgemeine Publikum scheint sich verpflichtet zu fühlen, etwas an diesen Europäern zu finden. Aber es schien auch so eine Art moralischer Verpflichtung zu bestehen, offen zu sein für das, was jenseits der Grenzen von New York geschieht.

PB: Glauben Sie das wirklich? Hat nicht die Ausstellung 1979 von Joseph Beuys im Guggenheim-Museum die Leute für die europäische Kunst sensibilisiert? Dort haben die Amerikaner begriffen, dass in Europa etwas passiert. Im Sog dieser Ausstellung fanden dann europäische Künstler den Weg nach New York.

CR: Doch, ich glaube auch, dass die Qualität dieser Künstler, Joseph Beuys eingeschlossen, anfangs für ihre Aufnahme wichtig war. Aber als es dann lief, zeigte sich für Amerika das Bedürfnis, nach tieferen Gründen zu suchen, und erst dann entwickelte sich die genannte Art von Verpflichtung. Man fand in der Folge eine Menge Einwände, die jetzt, in der ruhigeren Phase, mehr und mehr bekräftigt werden. Das bedeutet keine Verurteilung dieser Künstler, sondern die Befragung nach der Ursache für die besonders starke Aufnahmebereitschaft. Die Frage lautet: Wissen wir wirklich, was uns da bewegt? Vielleicht können wir das gar nicht wissen. Mir scheint, es herrsche doch einige Unklarheit, besonders bei einem Künstler wie Kiefer. Ich bin da nicht einmal so sicher, ob in Deutschland alle Leute aus allen Regionen erfassen, worum es bei Kiefer geht.

PB: Auch wenn die Amerikaner die kulturellen Aspekte nicht immer genau verstehen, mit denen Künstler wie Kiefer oder die Italiener arbeiten, so haben diese Künstler doch etwas zum Klingen gebracht, und zwar meiner Auffassung nach mit einem authentischen Widerhall.

GI: Ich habe Mühe, dieses «Klingen» vom Markt zu trennen. Der Kunstmarkt hat selber viel Verwirrung in der Kunstkritik gestiftet. Neben der Aufnahmebereitschaft für die Äusserungen befreundeter Kulturen gab es offensichtlich auch eine Bereitschaft, damit Geld zu machen. Dagegen lassen sich nur beschränkt Argumente anführen — bis es dann wie bei einer alten Schallplatte zu scheppern beginnt. Ich glaube, es gibt bei der ganzen Sache Aspekte, die jedem Kritiker in New York zu schaffen machen. Zum Beispiel, wie jetzt Ausstellungen zusammengestellt und wie und von wem Gruppenausstellungen lanciert werden. Die Dinge scheinen sich darauf auszurichten, wie das Publikum der Kunst gegenübersteht, denn die Aufnahme von Kunstwerken durch die Öffentlichkeit ist sehr abhängig von den Medien, die sich auf bestimmte Phänomene konzentrieren. Ich habe keine Patent-Erklärung zur Hand, aber wie soll man die Dinge voneinander unterscheiden, worauf soll man das Schwergewicht der Kritik legen?

LL: Die Antwort bedeutet, sich angesichts der Sachen selber zu entscheiden, zu wissen, ob man in einer schlechten Ausstellung ist oder nicht. Als ich hierher kam, stand ein Clochard an der Ecke und trank aus einem Becher Kaffee. Da kam eine Frau, lief vorbei und warf ihm ein Geldstück in den Kaffee. So ist es doch mit der Kunst, die manchmal hier, manchmal dort auftaucht — wie volle Kaffeetassen, in die Leute Geld werfen.

GI: Nun mach mal einen Punkt. So einfach ist das nicht.

LL: Doch, so einfach ist es. Und es passiert auch so. Gut, ich weiss, es gibt da sehr komplexe Motivationen und transatlantisches Zusammenarbeiten zur Untermauerung dieser speziellen Situation. Aber ich finde, es ist doch nicht nötig, die Leute zu verdummen, solange sie über Kunst reden oder Kunst kaufen respektive verkaufen. Es hat immer gute und schlechte Geschäftspraktiken gegeben sowie die kommerziellen Aspekte. Und schliesslich gab es immer blöde Sammler aus New Jersey.

PB: Ich möchte die Frage so stellen: Wenn der Markt überrollt wurde von der, sagen wir einmal, europäischen Sensibilität — Schnabel und Salle eingeschlossen, sie standen ja am Anfang ihrer Karriere in engem Kontakt mit Europa —, was ist dann heute das typisch Amerikanische, das sich von dieser Richtung absetzt?

CR: Da kommen wir zurück zu Graffiti.

BC: Aber wie steht es mit Leuten wie Barbara Kruger, Jenny Holzer, Laurie Anderson?

JW: Ja, es gibt noch viel anderes Kunstschaffen, über das wir nicht gesprochen haben. Und was Du bezüglich Graffiti alles gesagt hast, Carter, drehte sich um die Unterscheidung «hohe/niedere Kunst». Ich glaube, dass diese andere Kunst versucht, mit dieser Unterscheidung Schluss zu machen. Ich meine jetzt nicht, diese Künstler seien so wie die Graffiti Künstler. Ihre Beziehung zum Markt ist völlig anders.

CR: Auf jeden Fall. Ich glaube, was immer Graffiti ist oder bedeutet, in der Kunstszene taucht es mit Hilfe verschwommener Kategorien auf. Es wird auf dem Markt als neue Form von «hoher Kunst» behandelt. Und obwohl es für diese Künstler gewinnbringend sein mag, verstärkt das die Unsicherheit, worum es ihnen letztlich geht. Dieser Unterschied, von dem ich spreche, lässt sich am besten mit Frank Stella belegen. Die Bedeutungen seiner Konstruktionen sind unmöglich zu erfassen, wenn man nichts weiss von der Tradition der Malerei als Kunst. Das ist so bei Frank Stella, Ellsworth Kelly oder Anselm Kiefer. Bei Graffiti hingegen ist das anders. Ich glaube nicht, dass sich der Sinn von Graffiti auf diesem Weg erschliesst. Und doch wird Graffiti in der Kunstszene als etwas Vertretbares

angesehen, als eine weitere Möglichkeit von Malerei als Kunst. Das finde ich total verdreht. Obwohl man es schwer beweisen kann, scheint es mir dem Werk und seinem Ursprung gegenüber nicht fair, dass es wie irgendeine Malerei behandelt wird.

JW: Ist es fair Barbara Krugers Werk gegenüber, dass es im Haus eines reichen Sammlers landet?

LL: Wisst ihr, es ist schon komisch, aber jetzt werden Barbara Kruger und Graffiti in dieser Diskussion schon zum dritten Mal unter einen Hut gebracht.

JW: Beide scheinen ein Affront gegen den Kunstmarkt zu sein und werden trotzdem von ihm absorbiert.

LL: Graffiti wurde ganz klar vom Kunstmarkt einverleibt. Barbara Kruger — schwierig oder nicht — desgleichen.

JW: Natürlich gehört Barbara Kruger jetzt dazu, ihre Arbeiten hängen an den Wänden von Sammlern.

LL: Wenn man die Werke betrachtet, ist klar warum.

JW: Ja, aber das läuft doch den Absichten ihrer Arbeit zuwider. Ein interessanter Widerspruch.

LL: Oder es ist das Problem dieser Arbeit selber, was ich persönlich nicht finden kann. Aber wenn die Vereinnahmung das Kriterium ist, dann ist die Arbeit in gewisser Weise missglückt.

JW: Würdest Du das von Graffiti auch sagen?

LL: Nein, die wollen dieses verdammte Zeug ja verkaufen. Aber da steckt dieselbe Hinterlist drin: Wenn ihr wie Carter denkt, hinter Graffiti stecke keine Absicht, dann ist das zwar ein Problem, aber eines der positiveren der letzten Zeit.

CR: Die Art, wie Graffiti und Barbara Krugers Arbeiten in die amerikanische Kunstszene integriert werden, ist hemmungslos und ... irgendwie brutal. Im aktiven Teil des Kunstmarktes steigen die Aktien schnell, und die Künstler, die hoch im Kurs stehen, werden bald einmal ersetzt. Diese Ebene des Marktes wird durch eine extrem oberflächliche Kenntnis dessen bestimmt, was seriöse Malerei ist. Es ist doch nicht schwierig, die Definitionen so zu verwischen, dass man Barbara Kruger, das Geschreibsel von Vito Acconci oder Graffiti akzeptieren kann. Jede Menge Werke werden zur gleichen Kategorie «grosser» moderner Kunst eingeordnet wie Jasper Johns «Targets» oder Jackson Pollocks «Drip Paintings». Mit anderen Worten: Die Kriterien der Einordnung sind aus einleuchtenden Gründen flexibel gemacht worden. Es gibt keinen Grund, sich an Idealen zu messen oder die Kriterien zurechtzubiegen, um Graffiti einzubeziehen, ausser einem: dass nämlich sich in der letzten Zeit eine ausnützbare Bildsprache entwickelt hat. Dass die Graffiti-Künstler und -Maler da mitmachen, zeigt doch, wie bereit sie sind, ihre ursprünglichen Intentionen aufzugeben respektive ein Set von Parallel-Intentionen zu entwickeln — Intentionen für unten in der Subway und solche zum Geldmachen in Galerien. Warum auch nicht? So ist der Markt nun mal.

LL: Gefährdet sind eigentlich eher solche Künstler, bei welchen die kommerzielle Unterstützung in irgendeiner Form unsicher ist. Hier besteht ein konkreter und klarer Unterschied zwischen Europa und Amerika, sozusagen die andere Seite der lächerlichen Diskussion um «kaufen oder nicht kaufen» und «sollte nicht gekauft werden». Ich wünschte, es gäbe in unserem Land mehr Sammler europäischen Stils, von denen ein paar auch «schwierige Kunst» zu unterstützen bereit wären. Der lokale/regionale Aspekt ist ja nicht das Problem. Wenn du den Unterschied zwischen Wuppertal und Würzburg nicht kennst: so what?

GI: Ich bin sicher, dass Barbara Kruger — vielleicht nicht als Person, aber sicher mit ihrer Kunst — ein Aussenseiter bleiben wird. — Was Graffiti als Marktartikel betrifft, so scheint es das Produkt

RASSEGNAZIONE E ORGOGLIO DI MADRE

ERGEBENHEIT UND STOLZ EINER MUTTER

«Glaub mir's doch, wir können es nicht verstehen, weil wir einer anderen Generation angehören. Mein weltberühmter Angelo sagt mir das immer wieder.»

A MOTHER'S DEVOTION AND PRIDE

«Believe me, we can't understand it because we belong to a different generation. My world-famous Angelo keeps telling me this over and over again.»

wilder Marktstrategie zu sein. Irgend etwas dieser Art kann sich dann offenbar sechs Monate halten. Ich will nicht anfangen, zwischen Graffiti und Barbara Kruger, Jenny Holzer oder Sherrie Levine zu vergleichen, auch nicht, was den Markt betrifft. Zuletzt kommt alles auf den Markt. Es herrscht die Tendenz, immer mehr Dinge unter den Begriff «Kunst» einzuordnen, wie zum Beispiel Werbeillustrationen. Und viel davon wird in ein paar Jahren wieder verschwunden sein. Oder aber, man bringt immer mehr Leute zum Sammeln. Metzger, Zeitungsverkäufer, Blumenverkäufer in der Subway könnten geneigt sein, in einem künftigen Soho Kunst zu kaufen. Und so wird alles Kunst, und alles kann als zur glorreichen Kulturüberlieferung gehörig betrachtet werden. Doch die Blase wird ziemlich bald platzen. Wie denkt ihr darüber?

LL: Blasen, die platzen, machen mich nervös. Mir missfällt die Vorstellung von Dingen, die aufgeblasen werden, damit sie platzen. Die Vorstellung hat etwas Rachsüchtiges.

GI: Ich weiss nicht, ich sage das nicht aus Rachsucht. Viele Dinge sind in letzter Zeit aufgebläht worden, ausserhalb jeder Proportion. Irgendwann wird die Inflation selbst bedeutend.

CR: Genau. Es zählt nur, was bedeutend ist. Und was bedeutend ist, ändert sich unaufhörlich.

LL: Ist es nicht eine der elementarsten Verantwortungen der Kritik, genau und nicht verallgemeinernd zu unterscheiden, welche Dinge zu Recht, welche zu Unrecht und welche überhaupt nicht aufgeblasen worden sind?

GI: Ich glaube, wir als Schriftsteller haben zur weiteren Kultur ein besonderes Verhältnis; zum Beispiel hat die Tradition der «Lesefähigkeit», die es in Europa gibt, in unserem Land keine Wurzeln. Wie wenig kann man über unsere spezielle Zeit sagen... Etwas, was wir ganz genau wissen, ist die Tatsache, dass das meiste, das über Kunst geschrieben wird, vom grössten Teil der Konsumenten gar nicht gelesen wird. Ich glaube, über Werke zu schreiben, egal wie stark man sie zerreisst, bläht sie doch nur noch mehr auf. Das ist das Problem des Kritikers. Ich meine das nicht so, dass man den einzelnen Künstler strafen will oder seine finanzielle Sicherheit anficht, aber: Wenn man diesen ganzen Kommerzquatsch entlarven will, dann ist es wohl am gescheitesten, die Werke, die man für wertlos oder nicht wertvoll genug hält, gar nicht zu erwähnen.

CR: Es gibt ja ein ganzes Spektrum von Möglichkeiten, wenn man sich entschliesst, in einer Kunstzeitschrift zu schreiben. Einerseits gibt es die Besprechung einer einzelnen Ausstellung, andererseits den Versuch, in einem weiter gefassten Sinne auf die Situation einzugehen. Es gibt also Möglichkeiten und Entscheidungen, ohne dass die Kritik dadurch automatisch zu einer rhetorischen Übung wird, über die wir, glaube ich, zu Beginn sprachen. Die Post-Strukturalisten nehmen manchmal in Anspruch, Kritik sei eine schöpferische Geistesarbeit und gleich wichtig wie ein Gedicht oder ein Gemälde. Ich finde, das hilft nicht viel. Ich betrachte Kunstkritik als eine Form des Journalismus; das ist doch keine Erniedrigung. Es ist eine Art zu schreiben, die nicht nach Höherem strebt, aber doch hohe Verantwortlichkeit fordert. Die beste Art, über Kunst zu schreiben, besteht darin, sich ein bestimmtes Werk vorzunehmen und von da aus tiefer ins Problem vorzudringen; nicht, um irgendeinen theoretischen Standpunkt zu beweisen oder ein Konzept aufzubauen, sondern um zu versuchen, über das bestimmte Werk hinaus zu sehen. Man kann nur zwei Wege beschreiten: der eine bedeutet, dass man reine Informationen für den Konsumenten liefert, der andere, dass man ein altmodischer Formalist wird. Grundsätzlich kommt das aufs Gleiche raus.

GI: Manchmal hat die Zeitschrift ihre eigenen Interessen, die in eine andere Richtung gehen können, als was du schreibst. Das schlägt sich dann auf einmal nieder, und du findest ein sehr skeptisches und dünnes Essay über eine neue Tendenz, eingebettet in enorme Farbreproduktionen. Der Hang, besonders der Künstler, überhaupt nicht zu lesen,

führt dazu, dass nichts übrigbleibt als eine gute Präsentation. Am häufigsten höre ich: «Ich habe Deinen Artikel gesehen», und genau das meinen die Leute auch. Sie haben den Artikel 'gesehen', nicht 'gelesen'. Auf diese Art läuft das ziemlich anders als beabsichtigt.

BC: Was ist sonst noch zu besprechen?

GI: Reden wir vom Gehalt, das die Kritiker in den Vereinigten Staaten erhalten. Wenn man wüsste, wie unterschiedlich Künstler und Kunstredaktoren im Vergleich zu den Kunstkritikern bezahlt werden, dann würde man uns bemitleiden und uns Geld schicken. Ich finde, wir sollten uns für viel höhere Kritiker-Löhne einsetzen. Dann könnte endlich damit aufgehört werden, dass Galerien für bestimmte Besprechungen zahlen. Ich weiss, dass das hier vorkommt. Natürlich schreibt niemand von uns für eine dieser Zeitschriften, bei der die Kunsthändler anrufen, um einen Artikel zu erhalten.

BC: Bekommen Kunstkritiker auch Lehraufträge?

JW: Einige schon. Es ist interessant; wer heutzutage kein Geld hat, gibt Schule, und zwar den Künstler-Studenten, die dann auf den Markt kommen.

CR: Diese Dinge, die wir hier besprochen haben, lasten auf der heutigen Situation, nicht nur auf den Kritikern. Man könnte sie als Störfaktoren ansehen, als Störgeräusche, aber das wäre zu mechanistisch. Der Druck ist nicht bloss störend. Vom zeitgenössischen Kunstbetrieb in Europa weiss ich nicht viel. Hier in Amerika wirkt dieser Druck — der finanziell nicht nur für Kritiker, sondern für jeden Beteiligten ziemlich hart sein kann — auf jeden Fall dahingehend, dass eine Ungleichheit besteht zwischen der Bedeutung des Kunstwerkes an sich und der Bedeutung, die man von ihm erwartet. Darum bleibt das, was hinter einem Kunstwerk steckt, ein Geheimnis und kann sich zum grossen Teil nur unbewusst erschliessen. Dieses Geheimnis, das selten zur Sprache gebracht wird, taucht in jeder Kultur auf, in der ein Unterschied zwischen den kulturellen Idealen und dem tatsächlichen Verhalten der Leute besteht. In der amerikanischen Wirtschaft besteht der Unterschied sicher, und das gilt besonders für den Kunstmarkt, der ja ein Teil dieses grösseren Marktes ist.

BEARBEITUNG: PETER BLUM

(Übersetzung: Ute Krayenbühl-Ewald)

resti fra noi