CUMULUS

. . . FROM AMERICA

The «Cumulus» authors of this issue are Jan Hoet, director of the Museum of Contemporary Art in Ghent, Belgium, and the american artist David Salle. Salle (born 1952) is one of the most important artists of the new american art, who tells about his experience with the theater. He created the sets for the theater play «Birth of a Poet», which had its first performance on april 18th, 1984 by the RO-Theater in the Schouwburg Rotterdam, Holland. (Text: Kathy Acker, Director: Richard Foreman, Music: Peter Gordon.)

Our column «Cumulus» presents thoughts, personal perspectives and notable encounters, not in the sense of professional art criticism, but rather personal explications of professional endeavors. In each issue of Parkett a «cumulus cloud» will be sent in from America and Europe to all those interested in art.

I have been asked by the editors of Parkett to write about my life in the theater. Actually for most of my life I have been allergic to the theater. On the few occasions when I have attended a performance, I felt extreme embarrassment for the people on the stage. Embarrassment that they had to do whatever it was that the script required them to do or to be; that is to pretend, to act. *There was in particular a childrens' theater performance of* Oliver *that I saw as a kid, and the feeling I associate with that memory is one of intense embarrassment. Possibly this is the result of a personal failing, when as a child I auditioned for a part in a community theater production, no doubt with my Mother's encouragement. I was ambivalent, suspicious of my motives but I did decide to read for it. I waited with all the other hopeful little kids, most of whom seemed to be familiar and comfortable enough with the ambiance of the theater as to appear to me to be professional actors. I was naturally terrible. It was clear that I had no business being there. I had exposed the big lie that I had told myself. Even beyond my wretchedness, I felt a kind of mistrust growing out of a resentment and competitiveness of the other kids, who seemed to have some hold on their reality in that situation. There seemed to be something, not just different, but actually wrong with their very cellular makeup. They weren't ordinary little boys who possessed the ability to act, but it was as if they were made out of cancer cells, so as to be malleable and egomaniacal.*

Another thing about theaters that's disquieting ist that they're dark. They have theatrical *lighting. People wear make-up and prance around, pretending to be something they're not (I had to play the ringmaster in a kindergarden production of a circus scene and I had to wear tights as part of my costume!) Curiously I don't know why all this is not a problem for me with movies. Perhaps even the most terrible movie is made seamless by editing. After all, you're just looking at a photograph and not at someone who is actually in the same room with you. Even in terrible movies, when the actors looked embarrassed, I never felt particularly uncomfortable for them. My irrational prejudice is exclusively limited to stage actors. Moreover, I basically hate being part of an audience. Hell of a thing to admit, but I don't like joining forces with a bunch of strangers to have my emotions or even my aesthetics jerked around. One night of theater for me has all of the dehumanizing ego-loss of riding the subway for three solid years. I don't like 'live' concerts either — my prejudice poisons that too with the suspicion of being tricked. For the same reason I don't even like going to big museum shows — too theatrical. Phony unwanted catharsis.*

Theater is sleazy, tacky, compromized — struggling to put over various effects for the audience's perspective; art is verifiable, objective, contextually more immutable. Instead of audience in art we have distance — a place where «hermetic» doesn't function as a criticism. Why are artists attracted to the theater? We who have this privileged relationship with the audience — why would any of us want to walk into the propeller blades of working in the theater? Perhaps to experience the shift in the concept of culture, to the concept of audience. In the studio the cultural ideal which is the substitute for audience comes in and out of focus. Perhaps even more than painting, the theater is a great device for focusing attention on a certain visual 'thereness'. It is indeed a great picture making machine. This awareness of the power of visual images in context is heightened by its temporal uniqueness, which is analagous to the poignancy of a painting's spatial, actual uniqueness. For better or for worse; this moment just as you see it will never occur again. The audience becomes quite present; it occupies real space. Notions of good and bad taste, interesting and boring, which in contemporary painting are blown to bits daily, become even more slippery in the theater — fluctuating from the solipsistic circularity of avantgardism to the sheer panic and pit-of-the-stomach sickness of seeing people walk out on the play.

So it was a strange and complex set of emotions that where touched when I was asked by Kathy Acker and Richard Foreman if I would design sets for a production of Kathy's play, «Birth of the Poet». You can probably tell already that I was bitten real hard by the theater bug!

A note on my image or impressions of Richard Foreman's work. In the early 70's, his work stood on the horizon and seemed so incredibly serious and correct, which I think at the same time meant that it was resolved. The integration of text and images seemed complete and brilliant. Compare this body of work with Vito Acconci, who was extremely serious, but whose performances and installations were never resolved — they resisted resolution in the theatrical sense. In fact Vito had been working out of the misconception, probably convenient for him, that he had no visual sense and therefore couldn't make any of the cliché mistakes of the other performance artists. This was self-deceptive because his work was founded on a self-revelation and exposure which could not bear any theatricalization (like repetition) and yet needed some kind of presentational bracketing. All of these things Vito struggled with and in fact had real talent and flair for, but everyone told him, 'well at least you don't repeat visual clichés, because you have no visual sense' — a typical case of trade union protectionism.

All Photos by Janet Leonhard

Talking about Vitos's work may sound digressive but it is relevant, because it was one of the first manifestations of the new imagism.

On the other hand naturalistic theater has a relationship to language, that resembles the relationship between realistic painting and the world. Realism in painting calls up the problem of verisimilitude, of convincingness, which is something we would rather not have to think much about these days. I have always hated thinking about it. The problem of the semblance of reality in painting in some ways mirrors the problem of naturalistic or «life-like» dialogue and staging. The theater of Richard Foreman is anything but naturalistic; its degree of abstraction is closer to minimal sculpture than to realistic painting, but the job of set designer could conceivably still be used as a realistic anchor. The designer can be called on to provide the «reality» in front of which the ambiguities are staged or asked to evoke a sense of place in the text. In other words, illustrate the story. The one thing I was clear about when deciding to join the project was to make a set that did not illustrate the action or the setting in the text. For example, the first scene in the play takes place inside a giant nuclear reactor underneath New York City. The script called for all kinds of machinery and things. I chose however to place this scene inside a New York artist's loft (using a conventional three-sided-room set.) The walls of the set were covered in striped wall paper in three shades of blue.

The special pleasures of this play come from those moments when the presentness or presence of the text, staging, music and sets conjoin to make a kind of poignant sweetness. This is all the more surprising and transporting, because the text seems to deal with such rough material, trying to liberate language with an expressive, grasping frontal attack. So it is this sweetness, which finally I carried away from my first brush with the theater. This feeling, like contemplating a child that seems to be turning out alright, gives you hope and the faint sense of what it might be like to be relieved of earthy burdens. This sense of fullness and loss that I have been working toward in my painting for years turns out to be preserved in the theatrical moment.

Die «Cumulus»-Autoren dieser Ausgabe sind der belgische Museumsdirektor Jan Hoet (Museum für Gegenwartskunst in Gent) und der amerikanische Künstler David Salle. Salle (Jahrgang 1952), der zu den wichtigeren Exponenten der neuen amerikanischen Kunst gehört, erzählt über seine Erfahrungen mit dem Theater. Er schuf das Bühnenbild für das Stück «Birth of the Poet», das am 18. April 1984 vom RO-Theater in der Rotterdamse Schouwburg, Rotterdam, uraufgeführt wurde (Text: Kathy Acker, Regie: Richard Foreman, Musik: Peter Gordon).

In der Rubrik «Cumulus» sollen Meinungen, persönliche Rückblicke, denkwürdige Begegnungen rapportiert werden — nicht im Sinne einer professionellen Kunstkritik, sondern als persönliche Darstellung einer berufsmässigen Auseinandersetzung. In jeder Ausgabe von Parkett wird eine «Cumulus»-Wolke aus Amerika und eine aus Europa den interessierten Kunstfreund anpeilen.

Die Herausgeber von PARKETT haben mich gebeten, über meine Erfahrungen mit dem Theater zu schreiben.

Eigentlich habe ich auf Theater meistens allergisch reagiert. Wenn ich eine Vorstellung besuchte — was nicht oft der Fall war —, habe ich mich für die Leute auf der Bühne sehr geschämt. Ich schämte mich, weil sie das tun mussten oder zu sein hatten, was ihnen der Text vorschrieb, das heisst sie gaben vor, jemand zu sein, sie *stellten dar*. Besonders die Erinnerung an eine Kinderaufführung von «Oliver», die ich als Knabe gesehen habe, ruft in mir das Gefühl eines Unbehagens hervor. Das mag die Folge meines persönlichen Versagens sein, denn als Kind — meine Mutter hat mich bestimmt dazu ermuntert — habe ich mich mal um eine Rolle in einem Theaterstück beworben. Ich hatte ein zwiespältiges Gefühl, und meine Motive kamen mir auch nicht ganz geheuer vor, aber ich entschloss mich dann doch, an der Probelesung teilzunehmen. Ich wartete also voller Hoffnung mit den anderen kleinen Kindern. Die meisten von ihnen waren anscheinend so vertraut mit und fühlten sich so wohl in der Theaterathmosphäre, dass sie mir wie richtige Schauspieler vorkamen. Natürlich war ich grauenhaft. Ich hatte hier offensichtlich nichts verloren. Was ich mir eingeredet hatte, entblösste sich öffentlich als grosse Lüge. Doch noch mehr als Niedergeschlagenheit empfand ich eine Art Misstrauen — eine Folge der Verärgerung und des Wetteiferns — gegen die anderen Kinder, die in dieser Situation mit ihrer Wirklichkeit scheinbar einigermassen zurechtkamen. Irgend etwas schien anders, ja falsch zu sein mit ihrer Zellstruktur. Es waren keine gewöhnlichen Kinder mit der Begabung zur Darstellung, sondern sie bestanden gleichsam aus Krebszellen, so gefügig und ichversessen waren sie.

Beunruhigend an Theatern ist ferner, dass sie dunkel sind, dass theatralisches Licht benutzt wird. Die Leute sind geschminkt, laufen umher und täuschen etwas vor, was sie nicht sind. (In der Kindergartenaufführung einer Zirkusszene musste ich mal den Direktor spielen und als Teil meines Kostüms ein Trikot tragen!) Im Kino ist das alles merkwürdigerweise kein Problem für mich. Durch das Schnittverfahren geht sogar beim grässlichsten Film alles natürlich und nahtlos ineinander über. Vor allem aber: Man schaut nur eine Aufnahme an und nicht jemanden, der sich leibhaft mit einem im selben Raum befindet. Selbst wenn die Schauspieler in schlechten Filmen gerade verlegen dreinschauen, ist mir dies für sie nicht peinlich. Mein irrationales Vorurteil bezieht sich ausschliesslich auf Bühnendarsteller. Übrigens mag ich es auch nicht, Teil eines Publikums zu sein. Ich gestehe es verdammt ungern ein, aber ich mag es überhaupt nicht, mich mit wildfremden Menschen zusammenzutun, um meine Gefühle und mein ästhetisches Empfinden aufgeilen zu lassen. Ein Theaterabend bedeutet für mich den gleichen entmenschlichenden Ichverlust, wie wenn man drei Jahre lang ununterbrochen U-Bahn fahren müsste. Ich mag auch keine Livekonzerte — meine Voreingenommenheit vergiftet auch sie mit dem Verdacht, hintergangen zu werden. Aus dem gleichen Grund mag ich sogar grosse Museumsausstellungen nicht — zu theatralisch. Eine erschwindelte, unerwünschte Katharsis.

Theater ist mies, schäbig, nichts Halbes und nichts Ganzes — bemüht, das

Blickfeld des Publikums mit Hilfe verschiedener Effekte einzunehmen; Kunst hingegen ist nachprüfbar, objektiv, in ihrem Kontext weniger wandelbar. Statt des Publikums haben wir in der Kunst Distanz — einen Ort, an dem «hermetisch» nicht als Kritik verstanden wird. Warum fühlen sich Künstler zum Theater hingezogen? Wir mit dieser priviliegierten Beziehung zum Publikum — warum sollte sich einer der unsrigen in die gefährliche Maschinerie der Theaterarbeit hineinbegeben wollen? Vielleicht um die Verwandlung der Kulturauffassung zu erleben, die Verschiebung hin zu einem Publikumsbestimmtsein. Im Künstleratelier stellt sich der Ersatz fürs Publikum, das Kulturideal, nicht andauernd in den Mittelpunkt. Vielleicht ist das Theater viel mehr noch als die Malerei eine grossartige Einrichtung, um die Aufmerksamkeit auf eine spezifisch visuelle Gegenwärtigkeit zu lenken. Es ist fürwahr eine grosse bilderproduzierende Maschine. Das Bewusstsein über die Macht zusam-

menhängender visueller Bilder wird durch die zeitliche Einmaligkeit noch gesteigert; diese wiederum lässt sich mit der Direktheit der räumlichen, unmittelbaren Einzigartigkeit der Malerei vergleichen. Wie auch immer, genau dieser Moment, so wie man ihn sieht und erlebt — er wird sich niemals wiederholen. Das Publikum wird greifbarer; es nimmt wirklich Raum ein. Interessante und langweilige Ansichten über guten und schlechten Geschmack, wie sie in der zeitgenössichen Malerei täglich aufgestellt und wieder zerschmettert werden, treffen im Theater auf noch gefährlicheren Boden: Denn hier fluktuieren sie zwischen der solipsistischen Abgeschlossenheit des Avantgardismus und der nackten Panik oder magenbeklemmenden Uebelkeit, wie sie sich angesichts der aus dem Stück herauslaufenden Leute einstellt.

Als ich von Kathy Acker und Richard Foreman gefragt wurde, ob ich für Kathys Stück «Birth of the Poet» die Ausstattung übernehmen wolle, stellten sich sonderbare und verwickelte Empfindungen ein. Man kann wahrscheinlich sagen, dass ich vom Theaterbazillus infiziert wurde.

Eine Anmerkung zu Richard Foremans Arbeiten, wie ich sie sehe oder wie sie auf mich wirken: Anfang 70er Jahre kam sein Werk ins Gespräch, und es schien unglaublich ernsthaft und makellos, was damals für mich bedeutete: es war endgültig. Die Verschränkung von Text und Bildern wirkte vollendet und brilliant. Man vergleiche dieses Werk mit dem von Vito Acconci, der auch äusserst ernsthaft arbeitete, dessen Performances und Einrichtungen aber niemals endgültig waren — sie widersetzten sich einer endgültigen Lösung im theatralischen

Sinn. Vito war in seiner Arbeit wirklich von der Fehlannahme ausgegangen — die ihm wahrscheinlich ganz recht war —, er habe kein visuelles Gespür und könne deshalb auch nicht die üblichen Fehler der anderen Performance-Künstler machen. Das war ein Selbstbetrug, denn sein Werk gründete auf Selbstoffenbarung und Blossstellung, die sich mit keiner Theatralisierung (z.B. Widerholung) vertragen konnten und doch eine Art Präsentation brauchten. Vito schlug sich mit all dem herum und hatte auch wirkliches Talent und Begabung, aber jeder sagte zu ihm: «Wenigstens du wiederholst keine visuellen Klischees, weil du kein visuelles Gespür hast.» — ein typischer Fall von «Gewerkschaftsprotektionismus»! Ueber das Werk von Vito zu reden mag hier als Abschweifung erscheinen, aber er ist dennoch von Belang, denn sein Werk gehört zu den ersten Manifestierungen einer neuen Bildersprache.

Was aber das naturalistische Theater kennzeichnet, ist seine Beziehung zur Sprache, die der Beziehung zwischen realistischer Malerei und abgebildeter Welt ähnlich ist. Realismus in der Malerei führt zum Problem der Ähnlichkeit, der überzeugenden Wahrscheinlichkeit, worüber wir heutzutage lieber nicht nachdenken möchten. Ich jedenfalls habe immer ungern darüber nachgedacht. Dem Problem einer Malerei, die sich an der Wirklichkeit misst, entspricht im Theater in gewisser Hinsicht das Problem eines naturalistischen oder «lebensähnlichen» Dialogs und der entsprechenden Bühnengestaltung.

Richard Foremans Theater ist auf keinen Fall naturalistisch; sein Abstraktionsgrad ist der Skulptur der Minimal Art verwandter als der realistischen Malerei, doch die Aufgabe eines Bühnenbildners könnte auch gerade darin bestehen, dem Ganzen eine realistische Verankerung zu geben. Eine Aufforderung an den Bühnenbildner könnte sein, eine «Realität» zu liefern, vor welcher die Zweideutigkeiten und Ungewissheiten inszeniert werden; oder eine Ortsbezogenheit des Textes anzudeuten. Mit anderen Worten: die Geschichte zu illustrieren. Als ich mich entschloss, am Projekt mitzuarbeiten, war ich mir über eines im klaren, nämlich kein Bühnenbild zu machen, das die Handlung oder den Ort der Vorlage illustrieren würde. Zum Beispiel: Die erste Szene des Stücks spielt in einem riesigen, unterirdischen Atomreaktor in New York City. Der Text ver-

langte nach allen möglichen Arten von Maschinerien und anderen Dingen. Ich entschied mich jedoch dafür, diese Szene im Loft eines New Yorker Künstlers spielen zu lassen (und dabei ein konventionelles Bühnenbild mit drei Seiten zu benützen). Die Wände waren mit gestreiften Tapeten in drei Blau-Schattierungen überzogen.

In diesem Stück werden jene Momente zum besonderen Genuss, in denen die Präsenz des Textes, der Inszenierung, der Musik und des Bühnenbildes sich in einer Art ergreifender Sanftheit verbinden. Dies ist umso überraschender und hinreissender, weil sich der Text anscheinend mit rauhem Material befasst; weil er versucht, die Sprache mit einem ausdrucksvollen, packenden Frontalangriff zu befreien. So ist es gerade diese Sanftheit, die ich schliesslich von meiner ersten Berührung mit dem Theater als Erfahrung davontrage. Ein Gefühl, wie wenn man ein Kind betrachtet, das sich zum Guten zu entwickeln scheint; man wird genährt von Hoffnung und einer leisen Ahnung, was es bedeuten könnte, von irdischen Bürden entlastet zu sein. Für mich hat sich herausgestellt, dass diese Empfindung von Erfülltheit und Verlust, die ich jahrelang in meiner Malerei anstrebte, auch im theatralischen Moment enthalten ist.

(Übersetzung: Eugen Maria Lothar)

CUMULUS

. . . VON EUROPA

JAN HOET

Innerhalb des gesamten Erfahrungsbereichs, den die Leitung eines Museums für Gegenwartskunst bietet, stellen die persönlichen Beziehungen zu den Künstlern ein unentbehrliches und unausweichliches Element dar. Und es sind durchaus die persönlichen Begegnungen, die meine Haltung, sei es in der Ausstellungs-, sei es in der Ankaufspolitik, im Museum für Gegenwartskunst in Gent prägen.

Diese immer neuen Begegnungen lassen einen mit aller Heftigkeit das Abenteuer des Engagements mit der Kunst ganz allgemein und besonders mit jener der Avantgarde spüren.

Museumsleute, Behörden, Sammler, Kritiker und das Publikum bilden die soziale Struktur rund um das Phänomen «Kunst», in dessen Zentrum der Künstler steht, denn er ist eindeutig der treibende Motor, die lebendige Kraft, nach der sich alles richtet. Ohne ihn verliert die Infrastruktur ihren Sinn und ihre Bedeutung.

An sich hat das Bedürfnis, die Person, die hinter einem Werk steht, kennenzulernen, nichts mit Romantik zu tun; es geht ganz einfach um den Wunsch, die eigenen Erlebnisse mit dem Kunstwerk mit all den Faktoren zu konfrontieren, die es in seiner Authentizität bestimmen — sei es als ein Einzelwerk oder als ein Werk in seinem Kontext.