

CUMULUS

From America

IN EVERY EDITION OF PARKETT, TWO CUMULUS CLOUDS, ONE FROM AMERICA, THE OTHER FROM EUROPE, FLOAT OUT TO AN INTERESTED PUBLIC. THEY CONVEY INDIVIDUAL OPINIONS, ASSESSMENTS, AND MEMORABLE ENCOUNTERS—AS ENTIRELY PERSONAL PRESENTATIONS OF PROFESSIONAL ISSUES.

OUR CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE ARE JENNIFER BLESSING, WHO RECENTLY MOVED TO LOS ANGELES, A WRITER AND CURATOR OF "RROSE IS A RROSE IS A RROSE: GENDER PERFORMANCE IN PHOTOGRAPHY" (AT THE NEW YORK GUGGENHEIM MUSEUM LAST YEAR), AND YVES AUPETITALLOT, CURATOR OF THE CENTRE NATIONAL D'ART CONTEMPORAIN, LE MAGASIN, GRENOBLE, FRANCE.

Acting Out—Learning from Los Angeles

It is impossible to locate oneself in a city without a heart or any kind of centrality from which to fix points of orientation. Los Angeles, myriad suburbs in search of a city, has no identity, or too many to count. Seen by car, it unfolds in a series of contiguous micro-communities with competing languages of signs and architecture, like Disneyland or a studio back lot returned to scale. Red tile-roofed haciendas, faux English cottages, Tudor and French Normandy mansions, Hasidic *yeshivas*, urban tenements, Little Tokyo pagodas, Thai mini-malls, Armenian churches, corporate skyscrapers, industrial wastelands. Los Angeles's only claim to

coherence is under the chameleon banner of Hollywood's dream factory, which is the same as saying nothing at all, since the industry is forged of temporary alliances dedicated to the replication of fantasy in the register of reality.

Trying to synthesize "Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979," organized by the Museum of Contemporary Art, is like trying to comprehend L.A. This gargantuan exhibition of almost one hundred and fifty artists and collectives from roughly twenty countries in North and South America, Europe, the Middle East, and Asia sprawled over thirty-six

galleries with performances and symposia taking place around the city. The exhibition's heterogeneity and diffuseness resembles L.A., as does the sense that, in the cacophony of languages, cultures, and movements presented, it is, finally, an incredibly diverse collection of art that defies an overarching logic. Although its scale suggests a historical survey, "Out of Actions" was conceived more as a proposition, a set of experimental premises to be tested, rather than a definitive statement. It outlines an expanded field for the history of art during the first three de-

JENNIFER BLESSING

LYGIA CLARK, BABA ANTROPOFAGICA, 1973,
from the series COLLECTIVE BODY /
aus der Serie KOLLEKTIVER KÖRPER.



(PHOTO: ESTATE OF LYGIA CLARK)



GÜNTER BRUS, AKTION NO.2 (SELBSTBEMALUNG), 1964,

Photodocumentation of / Photodokumentation der Performance,
Archiv Konz, Verona. (PHOTO: LUDWIG HOFFENREICH)

acades of the postwar period by displaying noted highlights of performance and performative work while introducing a large amount of relatively unknown material. This show is hard to envision in New York City, where museum exhibitions are required to present pat answers rather than to pose messy questions, probably because so much capital is at stake.

And the meditations evoked by "Out of Actions" certainly are messy. In many ways the exhibition is not about aesthetic experience. It isn't about the Stendhal effect, or the quiet revelations of the individual retrospective. Instead, it elicits tough and contentious questions about the nature of art, and the ethical and moral issues raised—wittingly and unwittingly—by the artists whose work is exhibited. To be sure, given the breadth of material, the themes of the show are multiple

and varied, and certainly a number of different narrative threads are woven throughout; however, certain leitmotifs tend to predominate, and even overwhelm, others.

The exhibition's founding father is the Jackson Pollock of Namuth's famous films and photos, the man who used the canvas as "an arena in which to act."¹ This legacy is visually traced through the expressionist use of paint as a sensual and metaphorically visceral medium by which to act out. Thus a chronology unfolds that leads from the Gutai group's extravagant excursions in corporeally applied color; to the more scenario-oriented yet still Dionysian applications embodied in happenings; to the paint-as-blood transsubstantiations of the Viennese Aktionists; to Paul McCarthy's condiment pigment-surrogates. This particular route and its off roads tend to overpower the rest

of the show, due to the sheer number of square feet dedicated to them and the frequently histrionic quality of the work.

The most significant alternate narrative, a kind of good twin opposed to the dark side of Pollock, is premised upon John Cage's example of incorporating chance, whimsy, and quiet koan-like reflection. Read as a stand-in for Marcel Duchamp, a trajectory can be tracked through Yves Klein's leap and Piero Manzoni's canned shit, to Fluxus, and Brazilian multi sensory experiments. Needless to say, Apollonian conceptualism seems to get clobbered by Pollockian expressionist machismo, especially at the show's end with its clot of sensational endurance performances. So the delightful absurdities and contemplative pleasures of pieces such as Alison Knowles's (with Philip Corner and Bill Fontana) GENTLE SUR-

PRISES FOR THE EAR (1975/97), Lygia Clark's sensory masks, Gordon Matta-Clark's fried photographs—and the fervent political poetics of artists like Jochen Gerz, Sherman Fleming, Peter Weibel, and Adrian Piper—are hard to conjure beyond the memory of the huge blowup of Stelarc hanging by meat hooks through the flesh of his backside.

"Out of Actions" presents paintings, sculptures, photos, and texts as indices of originary performative moments; thus the criteria for judging any work are not based upon the object-relic itself, but rather the gestures that produced it. Today this is hardly a radical strategy; however, it demands a level of commitment from viewers which may be unrealistic for a show of this scale. It is a daunting (and perhaps impossible) task to recreate events that occurred at specific junctures in time, for particular audiences. Video recordings of many performance excerpts are furnished on monitors set up throughout the museum, and facsimiles of original documentation are provided in the reading room, all forensically cross-referenced on wall labels for the conscientious visitor. Yet the principal interaction is with the objects, the residue of the acts, giving an unfair advantage to those artists who have been primarily engaged in object-making, who use performative activities as a means of generating art, over those whose chief occupation is the performance itself, and all products resulting are merely documentary. Some of the most fascinating and important work in the exhibition appears on the video-on-demand monitors; unfortunately these are as easy to pass by as exits on the freeway. And even with the leisure time to look at all the programs—many



LYGIA CLARK,
STRAIGHTJACKET, 1968 /
ZWANGSJACKE.

PIERO MANZONI with cans of MERDA
D'ARTISTA (ARTIST'S SHIT), 1961 /
mit KÜNSTLERSCHEISSE in Dosen.
(PHOTOS: COURTESY OF THE GEFFEN
CONTEMPORARY, MOCA, LOS ANGELES)



ULAY/ABRAMOVIC,
IMPONDERABILIA, 1977.
Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna.

hours worth—they consist almost exclusively of truncated fragments of long performances; thus the experience of duration, while hinted at, is not truly demonstrated. Nevertheless, at least as an introduction, many marvels and much rare footage merit pitstops, such as Claes Oldenburg's NECROPOLIS (1962); Yoko Ono's CUT PIECE (1965); and Lygia Pape's EAT ME (1975). The audience's response is an integral part of works like Ono's and Ulay/Abramovic's IMPONDERABILIA (1977). In a historical exhibition, where restaging performances is impractical even if it were desirable, and with participatory objects frequently cordoned off due to the aura now surrounding their status, the only way to obtain an inkling of this response is through film or videotape. Then the viewer can also see the artist's demeanor throughout the piece, instead of being limited to the ideal presentation disseminated in the single still. Self-conscious smirks like Manzoni's belie the high seriousness of some individual photo documents while reiterating an artist's affinity with Duchamp. One subject significantly undeveloped in the show is the rise of pop celebrity during the period covered. Certainly the Pollock pictures, and subsequent art world coverage in magazines like *Life*, signaled a new arena in which artists could perform. Why isn't Andy Warhol's work included—not only because of his constructed persona, but as the auteur of the Factory films?

We're not in Kansas anymore, so exhibitions like "Out of Actions" are not about the old traditional formal problems. Instead we are told to consider the manner in which the distinctions between art and life have been transgressed. Much of the work in the

show has been generated from intellectual premises, often with profound implications for political and social change. Other artist's motives are seated deep in the individual unconscious, yet the resulting expressions resonate with a wider public. Often the art has been made—consciously and unconsciously—in response to social ills (the annihilation of World War II, subsequent political repression, and the anxiety caused by the nuclear threat and postwar societal transformations). The primacy of these extra-formal concerns was foreshadowed in Futurist and Dada performance and their politically engaged art, as well as by Surrealism's immersion in the unconscious. In part because of the conceptual nature of postwar performance art, the object is often its least compelling aspect, which leaves latter-day viewers to focus on the ideology behind its construction. Thus they find themselves grappling with expressions of destruction and violence posited as means of catharsis—and exploring the theories of castration anxiety, sadism, and masochism (in "Out of Actions" it seemed rarely to be sado-masochism)—in order to understand the work. For me, one lesson of the show is that, in fact, art decidedly does not extinguish the art/life dichotomy. For example, the critical performances of Marina Abramovic, Vito Acconci, Chris Burden, McCarthy, and Gina Pane are not reducible to clinical masochism. However, there are pieces in the show in which the distinction from life is so imperceptible that they seem no longer to be art but rather public demonstrations of psychopathology.

Like its climate, the initial mastery of L.A.'s roads lulls you into a false sense of confidence in your ability to understand and then perhaps to over-

come the shadowy foreboding of the non-place. But strange encounters niggle you back to the dark side of California's "sunshine and noir" dialectic.²⁾ During my first museum experience in L.A., on a trip to the Getty, I was stopped in the beachfront parking lot across the street by a man carrying a full plastic sack. "Was your father a righteous man?" he asked. As I contemplated my response he continued, "If I told you I found this bag in the dumpster of a funeral parlor, what would you think was in it?" I retreated to the new-Pompeii villa. Fifteen years later, at the end of my last museum visit, to the Geffen Contemporary, I watched a video in which an artist was dousing caged rats with a combustible liquid and setting them on fire. Each time the flames died down, as the squealing rats futilely tried to escape their incineration, he doused them again. The label blurbette for the video, KIM JONES'S RAT PIECE (1976), read: "Excerpt from a performance involving rats and fire." I imagined an equivalent caption for a Vietnam-era journalistic photo: "Protest of monk involving fire." This time I sought refuge in the street.

1) Harold Rosenberg, "The American Action Painters," *Art News*, 51 (December 1952), p. 22; reprint in *Tradition of the New* (New York: Horizon Press, 1959), p. 25.

2) "Sunshine or Noir?" is the title of a chapter in Mike Davis's *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles* (London: Verso, 1990; New York: Vintage Books, 1992), which inspired the currently touring exhibition, "Sunshine & Noir: Art in L.A. 1960–1997," organized by the Louisiana Museum of Modern Art in Humlebaek, Denmark.

Freies Ausagieren – was Los Angeles uns lehrt

JENNIFER BLESSING

Eine Stadt ohne Kern und eigentliches Zentrum, an dem man sich orientieren könnte, verunmöglicht jede Standortbestimmung. Los Angeles, eine Unzahl von Vorstädten auf der Suche nach ihrer Mitte, hat keine Identität oder zu viele zum Aufzählen. Fährt man im Auto, erscheint L.A. als eine Reihe von aneinander angrenzenden Mikrogemeinwesen mit konkurrierenden Strassenschilder- und Architektursprachen; wie Disneyland oder eine Hollywood-Kulissenlandschaft, nur auf den alltäglichen Massstab reduziert. Hazien, das mit roten Ziegeldächern, Nachbildungen englischer Cottages, stattliche Häuser im Tudorstil oder im Stil der Herrenhäuser der Normandie, chassidische Jeschivas, städtische Mietskasernen, *Little-Tokyo*-Pagoden, thailändische Minieinkaufszentren, armenische Kirchen, Bürohochhäuser, öde Industrielandschaften. Kohärenz kann L.A. für sich nur unter dem chameleonhaften Banner der Traumfabrik Hollywood beanspruchen, was im Grunde gar nichts aussagt, da die Filmindustrie lediglich auf kurzfristigen Allianzen zur wirklichkeitsorientierten Reproduktion von Phantasien beruht.

Von der Ausstellung «Out of Actions. Between Performance and the Object, 1949–1979» im Museum of Contemporary Art ein einheitliches

Bild gewinnen zu wollen ist so aussichtslos wie der Versuch L.A. zu verstehen. Diese Riesenschau, die fast 150 Künstler und Künstlerkollektive aus rund zwanzig Ländern in Nord- und Südamerika, Europa, dem Mittleren Osten und Asien umfasst, breitete sich über mehr als sechsunddreissig Galerien aus und schloss zudem ein Rahmenprogramm von über die ganze Stadt verteilten Performances und Symposien mit ein. Das Heterogene und Umfassende der Ausstellung erinnert ebenso an L.A. wie der Eindruck, dass es sich, in der Kakophonie der vorgestellten Ausdrucksformen, Kulturen und Richtungen, letztlich um eine unerhört vielfältige Anhäufung von Kunst handelt, die jeder übergreifenden Logik spottet. Obgleich der Umfang dem eines historischen Überblicks entspricht, wurde «Out of Actions» tatsächlich weniger als endgültiges Statement denn als Vorschlag, als eine Reihe provisorischer, zu prüfender Thesen konzipiert. Durch die Präsentation berühmter Höhepunkte der Performance- und performativen Kunst und die gleichzeitige Einbeziehung einer grossen Menge weniger bekannten Materials umreisst die Ausstellung, wie sich das Terrain der Kunstgeschichte während der ersten drei Jahrzehnte nach dem Krieg erwei-

tert hat. Dieselbe Ausstellung in New York wäre nur schwer vorstellbar, weil dort von Museumsausstellungen weniger Fragen als vielmehr schnelle Antworten erwartet werden, vielleicht, weil so viel Kapital auf dem Spiel steht.

Die Reflexionen, die «Out of Actions» heraufbeschwört, sind wahrlich chaotisch. In vielerlei Hinsicht geht es dabei nicht um ästhetische Erfahrung. Es geht weder um den Stendhal-Effekt noch um die leisen Offenbarungen der individuellen Retrospektive. Stattdessen wirft die Ausstellung unangenehme und kontroverse Fragen über das Wesen der Kunst und über ethische und moralische Probleme auf, die von den ausgestellten Künstlern (wissentlich und unwissentlich) angesprochen werden. Wie angesichts der Breite des Materials zu erwarten, sind die Themen der Ausstellung vielfältig, zudem lassen sich mehrere rote Fäden ausmachen, auch wenn gewisse Leitmotive dominieren, ja sogar andere verdrängen.

Die Gründervaterfigur der Ausstellung ist der Jackson Pollock von Namuths berühmten Film- und Photoaufnahmen, der Mann, der die Leinwand als «Arena zum Agieren» einsetzte.¹⁾ Dieses Vermächtnis wird nachgezeichnet an Hand von Bildern, in denen Farbe expressionistisch als sinnliches und aus dem Bauch kommendes Mittel zum



MARTA MINUJIN, MATTRESS-HOUSE, 1962–64 / MATRATZENHAUS. (PHOTO: COURTESY OF THE ARTIST)

GORDON MATTA-CLARK, PHOTO-FRY, 1969 / BRATPHOTOS. (COURTESY OF THE GEFFEN CONTEMPORARY, MOCA, LOS ANGELES)



GEORGE BRECHT, TABLE WITH RAINBOWLEG, 1962–63 / TISCH MIT REGENBOGENBEIN. (PHOTO: ERIC POLLITZER)



Ausagieren eingesetzt wird. So entfaltet sich eine Chronologie, die von den ausgeflippten Ausflügen der Gutai-Gruppe in die körperlich ausagierte Malerei über die eher einem Handlungsablauf folgenden, aber immer noch dionysischen Realisierungen im Rahmen von Happenings und die Farbe-in-Blut-Verwandlungen der Wiener Aktionisten bis zu Paul McCarthys Saucen als Pigmentersatz führt. Dieser spezifische Zweig mit seinen Verästelungen tendiert dazu, den Rest der Schau zu dominieren, allein schon quadratmetermässig, aber auch aufgrund des oft theatralischen Charakters der Arbeiten.

Das wichtigste alternative Thema, eine Art lichter Zwilling zur dunklen Seite Pollocks, stützt sich auf John Cages Beispiel der Einbeziehung von Zufall, Laune und beschaulicher, meditativer Reflexion. Versteht man ihn als Stellvertreter Marcel Duchamps, so lässt sich von Cage eine Linie über Yves Kleins Sprung und Piero Manzonis in Büchsen abgefüllter Scheisse zum Fluxus und zu brasilianischen, multisenso-

rischen Experimenten ziehen. Selbstverständlich wird jeder apollinische Konzeptualismus vom expressionistischen Machismo à la Pollock geradezu niedergeknüppelt, insbesondere im Schlussteil der Ausstellung mit seiner geballten Ladung spektakulärer Performances. So können die herrlichen Absurditäten und kontemplativen Freuden von Arbeiten wie Alison Knowles' GENTLE SURPRISES FOR THE EAR (Sanfte Überraschungen für das Ohr, 1975/97, mit Philip Corner und Bill Fontana), den sensorischen Masken Lygia Clarks, den gebratenen Photos von Gordon Matta-Clark und der passionierten politischen Poetik von Künstlern wie Jochen Gerz, Sherman Fleming, Peter Weibel und Adrian Piper, sich in der Erinnerung nur schwer halten neben der riesigen Photographie von Stelarc, der an einem in seinen Rücken gerammten Fleischhaken hängt.

«Out of Actions» präsentiert Gemälde, Skulpturen, Photos und Texte als Zeugnisse ursprünglich performativer Ereignisse; folglich sind diese Werke nicht anhand der entstandenen

Objekte zu beurteilen, sondern anhand der Gesten, die sie hervorgebracht haben. Dies ist heute zwar keine besonders radikale Strategie mehr, aber sie fordert vom Betrachter eine Aufmerksamkeit für das einzelne Werk, die bei einer Ausstellung dieser Gröszenordnung wohl unrealistisch ist. Es ist eine überaus anspruchsvolle (wenn nicht unmögliche) Aufgabe, Ereignisse, die zu einem früheren Zeitpunkt stattgefunden haben, für ein breites Ausstellungspublikum nachvollziehbar zu machen. Im ganzen Museum verteilt werden Ausschnitte aus zahlreichen Performances auf Video gezeigt, im Leseraum sind Faksimiles von Originaldokumenten einsehbar und auf Wandtafeln sind minutiös sämtliche Querverweise für den gewissenhaften Besucher vermerkt. Dennoch findet die hauptsächlich Interaktion rund um die Objekte statt, die von den Aktionen zurückgeblieben sind: Dadurch sind die Künstler, die vornehmlich Objekte herstellen und die Performance nur zu diesem Zweck einsetzen, im Vorteil gegenüber jenen, deren haupt-



CLAES OLDENBURG, *THE STORE*, 1961-62,
installation view at MOCA, Los Angeles / *DER LADEN*.
(PHOTO: VALERIE WALKER)

sächliches Medium die Performance ist, wobei das daraus hervorgehende Produkt lediglich dokumentarischen Wert hat. Einige der faszinierendsten und wichtigsten Arbeiten in der Ausstellung sind auf den Bildschirmen als abrufbare Videos zu sehen, doch geht man an ihnen allzu leicht vorbei (wie auf der Autobahn an den Ausfahrten). Und selbst wenn man die Musse hätte, sich mehrere Stunden lang sämtliche Programme anzusehen, bekäme man fast nur Ausschnitte aus langen Performances zu sehen, so dass das Erlebnis der Zeit zwar angedeutet, aber nicht wirklich nachvollziehbar ist. Gleichwohl lassen zahlreiche wunderbare Sachen und viele Raritäten wie Claes Oldenburgs *NECROPOLIS* (1962), Yoko Onos *CUT PIECE* (1965) und Lygia Papes *EAT ME* (1975) einen «Boxenhalt» lohnend erscheinen.

In Arbeiten wie der erwähnten von Yoko Ono oder Ulay/Abramovic's *IMPONDERABILIA* (1977) ist die Reaktion des Publikums integraler Bestandteil. Aber in einer historisch orientierten

Ausstellung – wo die Nachinszenierung von Performances, obwohl wünschenswert, nicht möglich ist und wo die Objekte, die dabei eine Rolle spielten, wegen der Aura, die sie nun haben, dem Besucher vielfach durch Sicherheitsvorkehrungen entrückt werden – sind Film oder Video die einzige Chance wenigstens eine leise Ahnung von dieser Reaktion zu bekommen. Sie ermöglichen es einem immerhin, Haltung und Gebaren der Künstler und Künstlerinnen bei ihrer Arbeit zu verfolgen, so dass man sich nicht mit dem Idealbild auf dem einzelnen Standphoto begnügen muss. Das selbstbewusste Grinsen, das sich zum Beispiel auf Manzoni's Gesicht zeigt, straft das Ernsthafte mancher photographischer Dokumente Lügen und unterstreicht seine Nähe zu Duchamp. Ein Thema, das in der Ausstellung erheblich zu kurz kommt, ist der Aufstieg des Künstlers zum Popstar in genau dem Zeitraum, den die Ausstellung behandelt. Zweifellos signalisierten Pollocks Bilder und die darauf folgende

Berichterstattung über die Kunstwelt in Illustrierten wie *Life* eine neue Arena, in der Künstler agieren konnten. Weshalb wurde das Werk Andy Warhols nicht berücksichtigt – nicht nur wegen seiner Selbstinszenierung, sondern auch in seiner Eigenschaft als Autor der *Factory*-Filme?

Wir sind nicht mehr in Kansas, also geht es bei Ausstellungen wie «*Out of Actions*» nicht mehr um die alten formalen Probleme. Stattdessen werden wir aufgefordert darüber nachzudenken, auf welche Art und Weise die Grenzen zwischen Kunst und Leben überschritten worden sind. Vielen Arbeiten der Ausstellung liegt eine intellektuelle Haltung zugrunde, die häufig einen tiefgreifenden politischen und gesellschaftlichen Wandel impliziert. Bei anderen wiederum liegen die Motive tief im individuellen Unbewussten und doch vermögen die gefundenen Ausdrucksformen ein breiteres Publikum zu berühren. Häufig entstand die Kunst – bewusst oder unbewusst – in Reaktion auf gesellschaftliche Miss-

YVES KLEIN, *UNTITLED ANTHROPOMETRY*, 1960,
dry pigment on canvas, 78¾ x 196⅞" / *ANTHROPOMETRIE OHNE TITEL*,
getrocknetes Farbpigment auf Leinwand, 200 x 500 cm.

(PHOTO: YVES KLEIN ARCHIVES)



stände (die Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges, die anschließende politische Repression und die Angst, die durch die atomare Bedrohung und die gesellschaftlichen Umbrüche der Nachkriegszeit hervorgerufen wurde). Die überragende Bedeutung dieser jenseits formaler Fragen angesiedelten Anliegen kündigte sich in den öffentlichen Auftritten und der politisch engagierten Kunst der Futuristen und Dadaisten an, aber auch in der radikalen Hinwendung der Surrealisten zum Unbewussten. Zum Teil ist das konkrete Objekt in der Nachkriegs-Performancekunst, gerade wegen ihres konzeptuellen Charakters, der am wenigsten zwingende Aspekt; dem späteren Betrachter bleibt es anheim gestellt, sich die Ideologie hinter seiner Erschaffung genauer anzuschauen. So stellt er fest, dass er sich um das Werk zu verstehen mit Ausdrucksformen der Zerstörung und Gewalt als Mittel zur Katharsis auseinandersetzen muss und mit Theorien über Kastrationsangst, Sadismus und Masochismus (Sadomasochis-

mus schien in «*Out of Actions*» kaum thematisiert). Was die Ausstellung mich lehrte, ist, dass Kunst die Opposition Kunst/Leben keineswegs aus dem Weg schafft. So lassen sich die kritischen Performances von Marina Abramovic, Vito Acconci, Chris Burden, McCarthy und Gina Pane keineswegs auf klinischen Masochismus reduzieren. Es gibt allerdings Arbeiten in der Ausstellung, bei denen die Grenze zum Leben so stark verwischt ist, dass sie nicht länger Kunst, sondern vielmehr öffentliche Vorführungen psychopathologischer Störungen zu sein scheinen.

Wie das Klima wiegt die aufkeimende Sicherheit beim Befahren der Straßen von L.A. einen im falschen Glauben an die eigene Fähigkeit diesen Nichtort verstehen und damit vielleicht das vage Gefühl des Irrealen, das er vermittelt, überwinden zu können. Doch seltsame Begegnungen holen einen auf die dunkle Seite der «*Sunshine and noir*»-Dialektik Kaliforniens zurück.²⁾ Bei meinem ersten Museums-

erlebnis in L.A., auf einem Ausflug zum Getty in Malibu, wurde ich auf dem strandseitigen Parkplatz von einem Mann mit voller Plastiktüte aufgehalten. «War Ihr Vater ein rechtschaffener Mensch?», fragte er. Während ich nach einer Antwort suchte, fuhr er fort: «Wenn ich Ihnen sagte, dass ich diese Tüte im Abfallcontainer eines Beerdigungsinstituts gefunden habe, was würden Sie dann glauben, was drin wäre?» Ich zog mich in die neo-pompejanische Villa zurück. Fünfzehn Jahre später betrachtete ich, zum Schluss meines letzten Museumsbesuchs im Geffen Contemporary, ein Video, in dem ein Künstler in einen Käfig eingesperrte Ratten mit brennbarer Flüssigkeit übergoss und anzündete. Während die quiekenden Ratten vergeblich versuchten ihrer Einäscherung zu entkommen, übergoss er sie jedesmal, wenn die Flammen zu erlöschen drohten, von neuem. Die Werkangaben zum Video – Kim Jones' *RAT PIECE* (1976) – lauteten: «Ausschnitt einer Performance mit Ratten, Feuer». Ich stellte mir eine ähnliche Bildunterschrift unter einem Zeitungsphoto aus dem Vietnamkrieg vor: «Protest eines Mönchs, Feuer». Diesmal suchte ich Zuflucht auf der Strasse.

(Übersetzung: Bram Opstellen)

1) Harold Rosenberg, «The American Action Painter», in: *Art News*, 51 (Dezember 1952), S. 22, wieder abgedruckt in *Tradition of the New*, New York 1959, S. 25.

2) «Sunshine or Noir?» ist die Überschrift eines Kapitels in Mike Davis' Studie *City of Quartz: Excavating the Future of Los Angeles* (London: Verso, 1990; New York: Vintage Books, 1992); sie hat den Titel der vom Louisiana Museum of Modern Art in Humlebaek, Dänemark, organisierten Wanderausstellung «Sunshine & Noir: Art in L.A. 1960-1997» angeregt.